LYRA MINIMA

DEL CANCIONERO MEDIEVAL AL CANCIONERO TRADICIONAL MODERNO

Aurelio González
Mariana Masera
María Teresa Miaja
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LYRA MINIMA: DEL CANCIONERO MEDIEVAL AL CANCIONERO TRADICIONAL MODERNO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LYRA MINIMA: DEL CANCIONERO MEDIEVAL AL CANCIONERO TRADICIONAL MODERNO

Aurelio González
Mariana Masera
María Teresa Miaja
(editores)

EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
2010

861.063
L992

Lyra Minima : del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno /
Aurelio González, Mariana Masera, María Teresa Miaja, editores. -- 1a ed. --
México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :
Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
454 p. ; 27 cm.

ISBN 978-607-462-200-3
"Lyra Minima [...] versión que se realizó en México durante los días 25, 26 y 27
de octubre de 2007, bajo el auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México
y El Colegio de México..." -- p. 11

1. Poesía folklórica hispanoamericana -- Historia y crítica -- Congresos. 2. Canciones
folklóricas hispanoamericanas -- Historia y crítica -- Congresos. I. González, Aurelio, ed.
II. Masera, Mariana, ed. III. Miaja de la Peña, María Teresa, ed. IV. Congreso Internacional
Lyra Mínima (5º : 25-27 octubre 2007 : México, D.F.)

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Primera edición, 2010
D.R. © 2010
El Colegio de México
Universidad Nacional Autónoma de México

Impreso y hecho en México

ISBN 978-607-462-200-3

ÍNDICE

Introducción
Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja de la Peña
11

TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN

"...o tal vez el eco del ocaso"
María Cruz García de Enterría
15

Lectores, oyentes y cantores en la lírica popular argentina de entresiglos
Gloria Chicote
29

Los versos compartidos de los adolescentes: la importancia de lo escrito en la transmisión del folclor contemporáneo
Luis Díaz Viana
43

EL CANCIONERO ANTIGUO

Burla y juego en el cancionero popular antiguo
Margit Frenk
57

Pastoras, serranas y mujeres salvajes
Carlos Alvar
73

Notas de onomástica tradicional (antropónimos y topónimos)
Patrizia Botta
85

Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua.
A propósito de las *Tres morillas*
Vicenç Beltrán
105

Canciones de viejas borrachas en la antigua
lírica popular hispánica
Magdalena Altamirano
125

"Porfía mata venado...": poética cortés y lenguaje paremiológico
en la poesía castellana tardomedieval
Isabella Tomassetti
137

Reflexiones en torno al modelo del caballero
en el *Cancionero* de Jorge Manrique
Jorge Zepeda
149

Los orígenes remotos de las canciones de cuna hispánicas,
en la obra del erudito hispalense del siglo XVII
Rodrigo Caro. De la *naenia* a la nana
Manuel Fernández Gamero
161

USOS Y RELACIONES DE LA LÍRICA

La comicidad y el erotismo en los bailes deshonestos
del cancionero virreinal: motivos y recursos poéticos
Mariana Masera
177

La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos
novohispanos de la Catedral de México
Anastasia Krutitskaya
193

Las lamentaciones en romance en *El Austria en Jerusalén*
de Francisco de Bances Candamo. Un caso de lírica tradicional
Emma Julieta Barreiro
201

Entre aguanieve y aguarrás: las coplas líquidas en el son jarocho
Caterina Camastra
219

LA LÍRICA TRADICIONAL Y LA MUJER

La mujer pequeña: tópico y funciones expresivas
en la lírica tradicional de México
Aurelio González
239

De mujeres ingratas, falsas y mentirosas: coplas sentenciosas
María Teresa Ruiz
249

Pique entre sexos en las coplas de columpio
José Pedro López Sánchez
257

"Yo me casara contigo, / pero ¿con qué te mantengo?":
los juramentos de amor y la comida
Claudia Carranza
269

Tres eran, tres... Adúlteras y cornudos en la lírica popular
Cecilia López Ridaura
281

LÍRICA INFANTIL

La adivinanza: un breve poema entre la lírica infantil y la copla
María Teresa Miaja de la Peña
297

Tan "infantil" no será: una visión de mundo en rimas de y para niños
Rodrigo Bazán Bonfil
307

Aspectos del cancionero infantil y juvenil
de transmisión oral portuguesa
Carlos Nogueira
315

Razones del disparate: las rimas de niños
y para niños como gesto del lenguaje
José Manuel Mateo
323

LA CANCIÓN, LA VOZ, EL LUGAR Y OTROS TÓPICOS

"No sé si será verdad / lo que todo el mundo dice".
La voz que acepta y la voz que se opone a la experiencia
colectiva en la canción popular mexicana
Nieves Rodríguez Valle
333

La voz del galán y el elogio de los ojos. Juego de miradas
Montserrat Ramírez
345

Amantes "so ell olivar" y "debajo de la hoja de la lechuga".
Del simbolismo de la canción antigua a la realidad fantástica
de la canción moderna. *Las tres hojas* de Lorca
Pedro M. Piñero Ramírez
357

Entre biznagas y huizaches: la copla lírica en el desierto
Mercedes Zavala Gómez del Campo
379

El olivar como *locus amoenus* en el cancionero
contemporáneo de la aceituna
Antonio José Pérez
391

Tipos y funciones de las aves en las coplas de México:
águilas, aguilillas y guacamayas
Donají Cuéllar
403

El cancionero tradicional en la Tierra Caliente de Michoacán
Raúl Eduardo González
421

Bibliografía
431

INTRODUCCIÓN

Echen versos sobre versos
y versos no han de faltar:
traigo una cajita llena
y una que voy a empezar
(*Cancionero folklórico de México*, 7620)

La consolidación de *Lyra Minima* como un espacio académico, internacional e interinstitucional para la discusión y promoción de los estudios sobre el cancionero tradicional quedó confirmada, de nuevo, en su quinta versión, que se realizó en México durante los días 25, 26 y 27 de octubre de 2007 bajo el auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México.

Desde 1996, cuando se organizó el primer *Lyra Minima* en Londres, con el impulso y apoyo de Alan Deyermond, cuya ausencia hoy nos duele, y la coordinación y el empeño de Mariana Masera, la necesidad de la creación de un foro académico propio del cancionero tradicional era necesaria tanto por la existencia de destacados recopilaciones anteriores —como la gran antología de Margit Frenk, los estudios de Stephen Reckert, quien denominó a esta poesía *lyra minima,* y las antologías de José María Alín— como por los numerosos estudios realizados sobre el tema en las últimas décadas del siglo XX.

A lo largo de los años, más de diez, y las distintas geografías —Alcalá de Henares (1998), Sevilla (2001), Salamanca (2004)— con el apoyo de distinguidos académicos de reconocidas universidades —como Carlos Alvar, José Manuel Pedrosa, Pedro Piñero y Pedro Cátedra— *Lyra Minima* se ha convertido en una referencia para todos aquellos que investigan o que han emprendido estudios sobre el tema.

En cada una de las realizaciones del congreso se ha estudiado temáticas y perspectivas diferentes sobre el cancionero popular. Durante la primera reunión en Londres se destacó la relación del cancionero hispánico con otras tradiciones literarias, y se demostró la riqueza de fuentes que habían confluido en este género; en tanto que en Alcalá de Henares se demostró la amplia gama de géneros breves y tradiciones comprendidas en el cancionero. Más tarde, en Sevilla, se vio la necesidad de incluir distintas perspectivas para la mejor comprensión de los textos y también llamar la atención sobre los estudios de la lírica flamenca. Finalmente, en Salamanca, se hizo expresa la relevancia de la relación entre el cancionero tradicional y la literatura popular impresa. Los volúmenes surgidos de los encuentros mencionados se pueden consultar hoy en Internet en la página creada específicamente para este espacio académico y cuya dirección es http://www.lyraminima.culturaspopulares.org.

El tema central que recorre los trabajos reunidos en este volumen es la permanencia del cancionero a través del tiempo y las distintas geografías, hecho que demuestra la relevancia de éste como uno de los principales géneros de las artes orales panhispánicas.

Una perspectiva diacrónica permite apreciar mejor el desarrollo, los cambios, la adaptación y la creación de nuevas expresiones poéticas en los cantares tradicionales y hace explícita tanto la

estrecha relación entre los cancioneros de los diferentes escuelas poéticas de ambas orillas, como con otras tradiciones europeas.

Los trabajos reunidos en este volumen abordan temas como la transmisión y la recepción en las comunidades rurales y en los espacios urbanos, tanto en generaciones mayores como en los más jóvenes y las formas impresas en los albores del siglo xx. Asimismo existe un apartado para el cancionero tradicional antiguo donde se estudian las formas poéticas utilizadas para la burla y los juegos, se tratan temas como el de las mujeres tanto en su faceta erótica como pastoras y serranas, así como en su faceta burlesca: las comadres borrachas; también se analiza la onomástica, las expresiones paremiológicas en la lírica, las canciones de cuna y, en la lírica de tipo culto, se abordan temas como el caballero.

Se han agrupado aparte los trabajos sobre los diferentes usos y formas, con estudios sobre la comicidad y la herencia de la antigua lírica en el cancionero novohispano, así como en los romances de distintas tradiciones.

La presencia de la mujer como personaje destacado de la lírica es tema principal de varios trabajos sobre el cancionero antiguo y el cancionero folclórico mexicano como las chaparritas, las adúlteras, las coplas sentenciosas sobre la ingratitud femenina y aquellas denominadas de "pique".

No podría estar completo el cancionero sin un apartado sobre la lírica infantil, cuya riqueza sigue siendo poco estudiada, con trabajos sobre las adivinanzas, los disparates, las canciones de niños portuguesas, así como los temas eróticos que se insertan en las canciones infantiles.

Por último se han agrupado aparte aquellos trabajos cuyos temas principales son la voz, tanto femenina como masculina, y los tópicos de carácter simbólico, que permanecen a través de los siglos y las tradiciones en las coplas, retomados por poetas como García Lorca.

Los trabajos reunidos revelan la belleza, la riqueza y la complejidad de la poética del cancionero tradicional, cuyo estudio, profundo y riguroso, seguirá aportando nuevos elementos para la comprensión de la literatura tradicional y oral tanto hispánica como de otras culturas.

Por todo lo anterior, la celebración de *Lyra Minima* en México es doble regocijo: por una parte, nos da gusto recibir a destacados estudiosos de diferentes universidades tanto de Europa como América; por otra parte, porque México ha sido parte importante en el desarrollo de los

Los trabajos aquí incluidos son una selección arbitrada de los que se presentaron en su día en la reunión académica celebrada con el apoyo de El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, instituciones a las que expresamos nuestro más profundo agradecimiento. Agradecimiento del que también queremos dejar constancia hacia todos los que nos ayudaron a llevar a cabo el congreso, así como a Libertad Paredes por su ayuda en el proceso editorial.

Quede abierta, entonces, la invitación a recorrer las páginas de este volumen que no dejará de asombrarnos con los hallazgos revelados en los diferentes trabajos y a continuar los estudios de los cantares de ayer y hoy:

¡Gran maravilla es ésta
d'esta fiesta!
¡Gran maravilla es ésta!
(*Nuevo Corpus*, 1216)

Aurelio González
Mariana Masera
María Teresa Miaja de la Peña

TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN

"...O TAL VEZ EL ECO DEL OCASO"

María Cruz García de Enterría
Universidad de Alcalá de Henares

Aunque el nombre del autor de ese fragmento poético que he colocado en el título no aparece, supongo que está claro a quién pertenece: a Walt Whitman y a su poema *Canto a mí mismo.* Anafórico, reiterativo, obsesivo y obsesionante, con imágenes que deslumbran y golpean y otras que pacifican el espíritu. Y de pronto, se tropieza con el fragmento 26 que comienza:

Creo que no haré otra cosa durante mucho tiempo que escuchar,

> Para aumentar mi caudal con lo que oigo...
> y dejar que los sonidos me enriquezcan.

Y un poco más adelante, estos versos (que cito en español porque fue así como me atrajeron):

> Oigo el violoncello o el lamento del corazón del hombre,
> Y oigo la corneta que da el tono o tal vez el eco del ocaso...

La verdad es que estaba releyendo a Whitman[1] cuando me pidieron que diera el título de este trabajo. No lo dudé. Las últimas palabras del último verso que he citado me hicieron pensar en la canción popular tradicional, en la que todavía (¿por cuánto tiempo?) puede oírse hoy, en algunos momentos, en algunos lugares de España y que a mí, vieja aficionada a la canción popular de todos los tiempos, pero especialmente a la del Siglo de Oro y a la que todavía he podido escuchar en mi tierra natal, me sonaron —esas palabras, digo— como la metáfora perfecta para describir lo que he sentido tantas veces. Las veces en las que, al oír o cantar una canción montañesa (de la Montaña de Santander, de lo que ahora se llama Cantabria), he descubierto en ella un eco (cada vez más tenue, eso sí, pero cierto) de tantas canciones que he leído en viejos papeles y manuscritos y de otras que oía y cantaba en mi infancia y adolescencia, tiempo en el que iban naciendo y creciendo mis grandes aficiones.

Y barajando el tema de esa frase, ya casi hecha, que es "diferenciar los ecos de las voces", tantas veces presente cuando se habla de la poesía tradicional, de la lírica popular, de la "lira mínima", el recuerdo de ese fragmento de un verso de Walt Whitman quizá exprese mejor lo que pretendo decir en este trabajo: todavía hoy se cantan en un valle montañés del norte de España, el Valle de Liébana, canciones (cantos de boda, canciones de ronda, canciones a los cantamisas...) que proceden de aquellas. El temor a que eso que todavía se oye sea ya sólo "el eco de un

[1] La versión que leía y que utilizo ahora es la de *Hojas de hierba. Antología bilingüe*, selección, introducción y traducción Manuel Villar Raso, Alianza, Madrid, 1996. El fragmento 26 va de la página 120 a la 123.

ocaso" me lleva a estudiar, desde ese preocupado punto de vista, algo de lo que todavía podemos oír hoy como un eco de aquellas voces que ya sólo podemos leer en obras como, sobre todas, el *Nuevo Corpus* de Margit Frenk.[2]

No sé si es algo atrevido o extravagante por mi parte, pero he querido venir a este Congreso casi como una "recordadora" —es palabra de Flor Salazar, que tan bien conoce el mundo de la tradición oral y escrita—;[3] es decir, intentando que aquí resuenen textos líricos que "han existido, existen y existirán en la memoria de los recordadores tradicionales, estén o no recogidos en un soporte externo a dicha memoria, sea papel o grabación electrónica".[4]

No pretendo, pues, ser "informante", sólo recordar con ustedes viejas canciones y percibir en ellas ecos lejanos de tantos textos como los que, magistralmente, están recogidos en el inagotable *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica.*

Ahora quiero enmarcar de otra forma esta charla con el fruto del recuerdo a la vez que del estudio y la afición. Y con el apoyo de dos tipos de soportes externos: libro y grabación en disco. En ambos casos nos encontramos con dos modos de fijar el "texto oral", expresión esta que muchos todavía califican de incorrecta o, al menos, contradictoria, como sucede con la lexía "literatura oral", por ver en ellas la oposición entre lengua hablada y escrita. No voy a profundizar en este tema, y remito a las páginas luminosas, de hace 25 años, de Walter Ong en su clásico estudio sobre la oralidad y la escritura,[5] quien se sentía obligado a utilizar, en un afán de precisión, la expresión "producciones orales", en lugar de textos orales. Creo que todo esto ha ido superándose, aunque no con demasiada claridad. Por ello, hoy me voy a mantener entre los que prefieren el término de "textos orales", porque lo son —orales— en su origen casi con total seguridad y porque se han fijado, después, en páginas escritas o, como dice expresivamente Ong, "la escritura las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual"[6] y los transforma en lo que todo el mundo entiende por "textos". Pero esa "tiranía" no hace perder a éstos su condición oral que permanece inalterable por más que se fijen o se reproduzcan por otros medios diferentes a los que nos hubieran permitido oírlos en una *performance*, proceso complejo en el que se dan juntas una serie de fases, entre las que ocupa un lugar central la fase de la ejecución y/o actuación oral.[7]

Por otro lado, como dice también Flor Salazar:

> No se da, por tanto, un paso de lo oral a lo escrito como un proceso de cambio interno, en el mismo sentido en que cambia, por ejemplo, la lengua. El trasvase [...] consiste en una asunción unilateral de [o por] parte del mundo literario de un texto que privilegian por circunstancias externas. En este

[2] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. En adelante lo cito como *NC* seguido por el número de texto.

[3] En su sugerente estudio "De la escritura a la memoria", en José Jesús de Bustos (coord.), *Textualización y oralidad,* Visor Libros, Madrid, 2003, pp. 188-207.

[4] *Ibid.*, p. 191.

[5] Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra,* Fondo de Cultura Económica, México, 1987. El original inglés es de 1982.

[6] *Ibid.*, p. 21.

[7] Sobre este tema escribí, hace ya tiempo, algunas ideas que se apoyaban en otras de Peter Zumthor, y pueden leerse en "Literatura tradicional y subliteratura: Romancero oral y Romancero de pliego", en Luis Díaz Viana (coord.), *Etnología y Floklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1986, pp. 203-226.

> sentido y solo en este, equiparando escritura a textualización, es como se ha podido entender que un romance [o una producción oral de lírica popular] pasa de ser un texto de *memoria-oral-auditiva* a texto escrito, fijo y único.[8]

Ese paso (y no cambio, insisto) se percibe perfectamente en algunos *Cancioneros* contemporáneos que ponen a nuestra disposición producciones orales recogidas cuidadosamente para reproducirlas luego por escrito. Y más todavía se logra percibir el paso a la fijación del texto cuando escuchamos, por medio de la grabación fonográfica, un fragmento cantado de poesía popular oral.

Con todos los cambios necesarios para apoyar esta idea, pienso que tanto libro como grabación nos colocan ante lo que Walter Benjamin llamó, a otro propósito, "la reproducibilidad técnica" de la obra de arte que, añadía y modificaba "la relación de esa obra con las masas".[9] Repito que cambio todo lo necesario para que se entienda lo que quiero decir: que cuando leemos u oímos, fuera de su contexto, las canciones populares, nuestra relación con ellas cambia necesariamente y resulta diversa a la que mantienen los que forman parte del grupo social que las canta —o las cantaba— en su propio ambiente, porque las podemos leer una y otra vez o escucharlas todas las veces que queramos reproducidas en libro o en CD.

Sin embargo, esos textos orales, ya fijos por la imprenta o por la grabación, están vivos ante nosotros por varias razones. Y no es la menor el que sigan proponiendo lecturas, audiciones o interpretaciones tan numerosas como lectores u oidores tengan. Y como la hermenéutica clásica y moderna repite, cuando se lee a un autor, antiguo o lejano, si no en el tiempo, sí por la cultura que ha dado sustento a su obra, no se entra propiamente en relación con el pensamiento del autor, sino con la realidad misma de la que éste habla. Por ello no es posible la comprensión total de un texto, sin una pre-comprensión, que consiste en una cierta relación ya existente entre el lector y la realidad de la que habla el texto.

Creo que esto es aplicable a nuestra condición de lectores, oidores y estudiosos de la lírica popular, la antigua y la moderna. Esa realidad puede ser la *performance* en la que el texto oral o ha nacido o se ha repetido, y esa es la que nos perdemos. Pero creo que todos los que estudiamos la literatura popular tratamos de tener esa pre-comprensión de la realidad popular de la que nos hablan estos textos, de esa vida que logran siempre transmitirnos, a través de sus formas, de las variantes que todavía somos capaces de percibir en nuestro acercamiento a ellos.

Pero aparte de ese soporte externo que son los Cancioneros o Romanceros recogidos de la tradición oral o los discos que se han podido grabar, todavía hoy se oyen cantares "en vivo y en directo". Este verano pasado, en 2007, he oído yo una voz de hombre, bien entonada y fuerte, cantar una noche en una taberna, acompañado por las voces de otros amigos que aplaudían esta canción:

> Preso voy, preso me llevan,
> Preso me lleva el alcalde.
> Por querer a una morena.
> No se lleven preso a nadie...

[8] F. Salazar, "De la escritura a la memoria", *op. cit.*, p. 192.

[9] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino, 1966, p. 38. (Cito por esta edición italiana del famoso texto de Benjamin porque es la que tengo ahora a mano).

Me llamó la atención, aparte de por la belleza de la voz, porque al repetirla varias veces a petición de sus oyentes, percibí una variante, minúscula, pero variante al fin: el último verso yo lo conocía como "no se lleva preso a nadie". En lo que oí esa noche, el verso era un consejo, una admonición: "¡que *no se lleven preso a nadie* por ese motivo". ¿Es un eco lejano de los números 491-494 bis del *Nuevo Corpus*? Por ejemplo:

> Dexe el alma que es libre,
> señor alcayde.
> Dexe el alma que es libre
> y el cuerpo guarde...
> (*NC*, 494 bis)

O de este otro ejemplo:

> Preso me lo llevan
> a mi lindo amor,
> por enamorado,
> que no por traidor.
> (*NC*, 491)

Las variantes, lo sabemos, hablan de la vitalidad del texto oral, del sentido que cada intérprete da, en ese momento, a lo que canta. Y esto es siempre así. Recuerdo, como si fuera ayer, una discusión amigable, hace miles de años, de un grupo de amigos que cantábamos una canción popular en otra noche de verano, esta vez muy lejana:

> Mi amante cuando se fue
> me dijo que no llorara,
> que echara penas al aire,
> pero que no le olvidara.
> Que no voy sola
> de noche al baile,
> que no voy sola, voy con mi amante.

La discusión era en torno al estribillo; había quien, de costumbres muy correctas, defendía que el estribillo —correcto, por supuesto— era: "Que no voy sola de noche al baile / que no voy sola, voy con mi madre"... Aquí quedan patentes otros elementos que intervienen en la "vida en variantes": las concepciones sobre la vida, las costumbres. La sociedad y sus condicionantes, en suma. La lírica popular lo refleja de mil maneras, como también lo hacen las "variantes" de los Romances tradicionales y los vulgares.[10]

[10] Me remito a trabajos del profesor Giuseppe Di Stefano, "Gaiferos o los avatares de un héroe", en Andrés Soria Ortega y Juan Paredes Núñez (eds.), *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, Granada, 1985, t. I, pp. 301-311. Y de Flor Salazar junto con Diego Catalán, *Romancero Vulgar y Nuevo*, Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid, 1999.

Como oyente y como "recordadora" de la vitalidad, la variación y la apertura de la canción popular —con esa maravillosa posibilidad de influir en ella—, me impresiona descubrir esas variantes, esa prueba de vitalidad, en contraste con lo que se canta en el mundo de hoy: siempre canciones que están ya fijadas para siempre en la música y en la voz de los intérpretes de la música popular —pop— moderna. Un paréntesis: creo que todos los que nos hemos ocupado de estos temas —de lo popular, de lo tradicional— deberíamos revisarlos de nuevo porque hay profundos cambios en la sociedad que influyen de modo necesario en nuestros conceptos, y más todavía cuando esos conceptos —lo popular, lo tradicional— han sido durante mucho tiempo objeto de discusión y confrontación de ideas y opiniones: hay ya, por supuesto, quien se ocupa de esto "revisando términos, conceptos y métodos de recopilación",[11] pero habría que avanzar por ese camino. Porque lo que "se oye" hoy nos llega, casi todo, a través de espacios televisivos o retransmisiones, a veces "en directo", sí, pero sin posibilidad de que los oyentes influyan en lo que oyen, y en versiones prácticamente inmutables.

En relación con lo que estoy comentando ahora, hace cosa de un mes, en un *blog* dedicado a comentar —a "descodificar", dice su autor— programas de la televisión que se puede ver en España, se leía esto:

> El rock, el pop, el blues, el jazz... son una forma de cultura, y parte de mi carácter, de mi educación, de mi vida. *Músicas populares que no reciben ningún tipo de* atención por las instituciones, por el estado, por la televisión pública. Su ausencia debería ser motivo de preocupación, de debates y tertulias, de portadas de periódicos y aperturas de informativos. Piensen que en ciudades como Madrid *la música en directo ha sido perseguida* por diferentes ayuntamientos hasta casi su total aniquilación.[12]

Si eso se puede decir de un tipo de música que hoy arrasa y que es la base de la cultura musical popular de tanta gente de nuestro tiempo, no sé qué podríamos decir del abandono que sufre la música de la que estamos hablando aquí, la popular y folclórica "en directo" a la que no se persigue, sino que, simplemente, se la ignora o se abandona a su suerte, salvo apoyos puntuales, muy locales casi siempre. Estoy hablando de España, de lo que yo conozco. Y de ahí ese preocupado punto de vista con que he querido acercarme a estos temas hoy.

Porque si se fijan, he abandonado —no del todo y por una vez— el mundo que más he transitado: el de la literatura popular impresa, y básicamente además, la del Siglo de Oro. Sin embargo, hubo quien una vez me dijo que yo era "la más oralista de todos los que trabajábamos con la tradición escrita...". No sé si eso es así, pero quizá esta intervención lo certifique. Con todo, quiero poner en contacto lo oral con lo escrito. Quiero hablar de textos vivos y en variación, y de textos fijos, escritos. Una vez más, el eterno tema de la oralidad y la escritura presente en nuestros estudios, en los que una y otra vez se pone de relieve que, como acaban compartien-

[11] Véanse algunos trabajos de Luis Díaz Viana, especialmente *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*, Castilla, Valladolid, 1997; y "La invención del concepto de 'cultura tradicional' en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito", en Luis Díaz Viana y Matilde Fernández Montes (comps.), *Entre la palabra y el texto. Problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*, Sendoa, Oiartzun, 1997, pp. 11-32.

[12] Javier Pérez de Albéniz, en su espacio *El descodificador*, del día 20 de septiembre de 2007, en http://www.elmundo.es (las cursivas son mías).

do el mismo espacio y el mismo tiempo que les dedicamos en nuestros intereses, "la escritura nunca puede prescindir de la oralidad".[13]

Porque ¿dónde se guardan —primordialmente, en principio, en el origen— los ecos de las antiguas canciones populares? Las que hemos oído todavía quienes nos interesamos por ellas, se guardan en la memoria, en la que música y letra forman un todo indivisible. Muchas veces con sólo oír un par de acordes de la canción, la letra acude en tropel; y si sólo leemos, u oímos, un par de líneas de la letra, la música llena nuestra memoria musical. Como oí hace unos días al profesor Pedro Cátedra, tenemos a nuestra disposición una "memoria textualizada". La textualización, por tanto, no es preciso realizarla a través de la escritura; también podemos realizarla en la memoria y en ella tenemos —de nuevo palabras de Don Pedro— una "biblioteca de la memoria".

O por decirlo de otra manera, música y letra, aunque sean fragmentarias, son otra especie de "artes de la memoria" que tanto nos han ayudado en nuestras pesquisas en la búsqueda de versiones orales de canciones populares casi olvidadas. Los sentidos apoyan, claro está, a nuestra memoria, como ya lo había dicho hace tantos siglos San Agustín:

> [...] las cuales han pasado al depósito de la memoria por la aduana de los sentidos. Además de estas imágenes, se guardan allí todos los pensamientos, discursos y reflexiones que hacemos, ya aumentando, ya disminuyendo, ya variando [...][14]

"[...] ya aumentando, ya disminuyendo, ya variando [...]" Casi se pueden interpretar estas frases como referidas a lo que conocemos y recordamos de las canciones populares, pues ahí están las operaciones que tantas veces se hacen de ellas: se aumenta la letra, se condensa en menos versos, aparecen variantes. Precisamente esas operaciones de las que hablaba San Agustín, en el siglo IV, son, evidentemente, las mismas que la profesora Frenk menciona en su estudio "Supervivencia de la antigua lírica popular"[15] sobre textos muy concretos recogidos en el siglo XX:

> [...] En otros casos varía la idea final [...] parece evidente que el cantar antiguo o una versión muy parecida, dio origen a la canción actual. Pero esta se nos presenta ampliada [...] También suele ocurrir lo contrario: un texto viejo se encuentra hoy reducido y como concentrado, pero a la vez se le ha añadido un nuevo elemento [...][16]

Tal vez analizando mucho más demorada y sistemáticamente estas operaciones de ampliación, reducción, variación, lograríamos encontrar, como la misma Margit dice:[17] "las leyes del desarrollo a través de la transmisión oral". Porque memoria y oralidad siempre van unidas. Por eso, al leer en recopilaciones de Cancioneros folclóricos impresos algunos versos, la memoria los completa al reconocerlos, los puede localizar, modificar e identificar. Y podemos ir también comprobando cómo esas operaciones se han ido realizando, aunque queda mucho por investi-

[13] W. Ong, *Oralidad y escritura*, *op. cit.*, p. 17.

[14] San Agustín, *Confesiones*, Paulinas, Bogotá, 1980, p. 313, Libro X, cap. viii, ap. 2.

[15] Recogido ahora en su *Poesía popular hispana. 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, en las páginas 124-146.

[16] *Ibid.*, pp. 138, 140, 141..., *passim*.

[17] *Ibid.*, p.126.

gar. Esta es la operación que nos permite también la lectura del *Nuevo Corpus*. Y compararla con la que hacemos de los Cancioneros que se han ido recopilando, sobre todo en el siglo pasado.

Estamos, pues, hablando de Cancioneros impresos y de grabaciones en disco. En ambos soportes externos, como decíamos más arriba, se deposita el acervo cultural que aportan las canciones populares. Lo hacen los recolectores en un trabajo que nunca valoraremos bastante. Y de ese trabajo nos aprovechamos los que queremos estudiarlo.

De Liébana, región cántabra española a la que ahora quiero atenerme, se han recogido bastantes cancioneros. Es una región un tanto peculiar por distintas razones: por su aislamiento durante siglos, que sólo en los últimos cincuenta años ha empezado a romperse, al principio muy lentamente, ahora a un ritmo mucho más rápido; por ser también una región "fronteriza" en el más completo sentido del término: sus fronteras son con Asturias y las provincias de León y Palencia. La contaminación folclórica, si puedo hablar así, ha sido muy intensa, y es posible que si oímos alguna de las canciones más típicamente lebaniegas, nuestro oído crea percibir muchos de los rasgos musicales de las "asturianadas", por ejemplo, o de la "jota castellana". Pero su folclor siempre mantiene una identidad propia, bien acusada.

Hace relativamente pocos años, José Manuel Pedrosa publicó un Cancionero de las montañas de Liébana (Cantabria), del que en el prólogo se decía:

> [...] el lector encontrará en las páginas de esta rica colección una sucesión de temas que por primera vez se ofrecen [...] envueltos en un discurso natural, sin expurgos de ningún tipo. [...] será la claridad de criterios y su carácter integral una de las más notables diferencias que singularizan a esta obra frente a otras. Y es que el autor no oculta nada de aquella información que recoge.[18]

Entre esa información que, como dice el prologuista, no queda oculta, se incluyen, a mi parecer, las observaciones que Pedrosa escribe al inicio de los distintos apartados temáticos de su Cancionero. Unas veces reproduce las palabras de los/las informantes (sin prescindir de sus rasgos dialectales) que señalan aspectos importantes de la situación real, de la *performance* que mencionábamos antes, en que se habían cantado: "Las cantábamos con pandereta, o sin pandereta, cuando veníamos por el monte, bajando por los caminos [...] Antes, siempre, siempre, se estaba cantando".[19]

Observaciones que, aparte de servir de marco a diferentes tipos de cantares, aportan detalles sobre costumbres ya desaparecidas:

> [...] pues como antes se iba mucho a las *Velás*; ahora se va menos, pero antes íbamos mucho de una casa a otra a velar; a velar decimos a pasar un rato por la noche [...] Y claro, él iba todas las noches a pasar un rato allí, y como iba todas las noches, la muchacha ya creyó que iba a cortejarla a ella; pero iba una noche y no decía nada, iba otra y tampoco, y ya una noche dijo ella, dice:
>
> Con permiso de mis padres
> Y de mi señora tía,

[18] Fernando Gomarín Guirado, en el "Prólogo" al *Cancionero de las montañas de Liébana (Cantabria)*, Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, Santander, 1999, p. V.

[19] *Ibid.*, p. 68.

Yo lo que quiero saber:
¿este mozo a qué venía?

Y él le contestó:
El decirle a lo que vengo
Lo pongo en dificultad:
Vengo a pasar un rato,
Cosa de la mocedad.[20]

Estas "canciones de desafío" sugieren la existencia, poco conocida y estudiada en Liébana, de la improvisación o repentización de cantares. La composición es también una prueba de la "trashumancia" de las canciones populares: en Galicia y en el Norte de Portugal se canta una exactamente igual, salvo en el idioma, naturalmente. Y en León, es decir, en el Norte y Noroeste de la Península...[21]

Otras veces es el propio recolector el que clarifica o da detalles sobre viejas costumbres lebaniegas que no han desaparecido...del todo:

En muchos pueblos de Liébana, la celebración de las bodas se acompañaba de canciones tomadas de un fondo tradicional común, o improvisadas según las circunstancias y protagonistas de cada boda.[22]

Efectivamente, pero cambiaré el tiempo verbal "se acompañaba" por el presente, "se acompaña", porque en alguna aún escuchamos "canciones de boda" que han llegado a nosotros salvaguardadas por memorias tenaces o por hojas manuscritas. Y aquí vuelve a entrar mi papel, hoy, de "recordadora" y de guardiana de viejos papeles. Conservo un papel ya amarillento, escrito por mi padre en el primer cuarto del siglo XX, cuando era todavía un adolescente. Y así copió las letras que se habían cantado en la boda de su hermano mayor. Al ir pasando las estrofas —simples cuartetas casi siempre— los ecos de viejos cantares de boda —los recogidas, por ejemplo, en el *Nuevo Corpus*, en los números 1399 a 1429— resuenan, tal vez algo apagados, pero ciertos.

Ese santo sacramento,
novios, que recibís hoy,
para servir a Dios sea,
la enhorabuena les doy.
Salga, Señor Cura, salga
con los libros de San Pedro,
que está en espera la niña
y también el caballero.
Cuando del altar bajabas
toda vestida de negro,

[20] *Ibid.*, p. 43.

[21] Domingo Blanco, "Del desafío improvisado a la canción tradicional", en Carlos Alvar, Cristina Castillo, *et al.* (eds.), *Lyra mínima. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 267-277.

[22] *Ibid.*, p. 152.

rosa y flor me pareciste
al lado del caballero...
Cinco rosas principales
salen de misa mayor:
los padrinos y los novios
y el Cura que les casó.
El señor cura de Castro,
el de la capa de seda,
que con salud case a muchas
y a mí sea la primera
Las cuñadas de la novia,
hermanas del señor novio,
tienen la color de guinda,
muy pacíficas en todo.
Fortuna ha tenido el novio
pues ha sido el preferido;
solo a él quiso la niña,
otros muchos la han pedido.
La madrina arrastra seda,
el padrino terciopelo,
el señor novio, señores,
es un noble caballero.
La novia es rosa temprana
nacida en el mes de mayo,
el padrino es un jazmín,
el novio un clavel dorado.
Pajarito que volaste
de la Corte a capital,
posaste en Torre de Otero,
llevaste a Juana Arenal...

He suprimido estrofas que, como la última, tienen unas referencias muy concretas a personas y lugares familiares para mí. Pero lo que me interesaba resaltar es que, en septiembre de 2006, se repetían con algunas variantes estrofas de estos mismos cantares en otra boda, de la misma forma que lo habrán sido en otras muchas que yo no he presenciado. Por ejemplo esta copla:

Cinco rosas principales
salen de misa mayor,
los novios y los padrinos
y el Cura que los casó.
Salga, señor Cura, salga,
el de la torcida seda:
que con salud case a muchas
y a mí sea la primera

Por un sí que dio la niña
a la puerta de la Iglesia,
por un sí que dio la niña
entró libre y salió presa.
Desde que salió de casa
esa señora madrina,
se han quitado los nublados
y el cielo resplandecía...

Me parece que para los oídos acostumbrados a temas y formas populares y tradicionales, hay en esos cantares muchas reminiscencias de poesía y costumbres muy antiguas. Por ejemplo, la celebración de una parte del rito de la boda a la puerta de la Iglesia, para entrar luego en ella y salir ya como marido y mujer. O ese modo de manejar los tiempos verbales en la última estrofa, o "la torcida seda" del señor cura... Este personaje merecería un estudio aparte, entre otras razones, porque la guasa con que los lebaniegos suelen tratarlo en sus cantares tiene relación con tantas canciones antiguas (el *Nuevo Corpus* nos ofrece muchas de ellas) en las que la burla y la sátira acosan a personajes eclesiásticos. Todavía hoy en las bodas, cuando empieza el baile y el cante después del banquete, en el que el sacerdote ha ocupado un lugar de privilegio, se canta esta estrofa que modifica el encabezamiento formulaico bien conocido, "Salga, señor cura, salga", de esta forma:

Baile, señor cura, baile...
El señor cura no baila,
porque diz que tié corona.
Baile, señor cura, baile,
que Dios todo lo perdona...

Y si nos fijamos en las ponderaciones que se hacen sobre todo de la madrina, podemos recordar otras canciones antiguas: el 1423 A del *Nuevo Corpus*, por ejemplo:

Que si linda era la madrina,
por mi fe, que la novia es linda.

Estos dos versos aparecen, en una versión de Lope de Vega, como estribillo;[23] y en la boda del verano de 2006, se repetía un estribillo al final de cada cuarteta:

Qué bonita, madre, qué bonita está,
Qué bonita madre, la novia que va...

Las comparaciones de los novios (y a veces, también, de los padrinos) con flores, son también tradicionales. La novia es siempre una rosa, en identificación ya fijada desde la antigüedad.

[23] Véase en José María Alín y María Begoña Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Támesis, London, 1997, p. 95.

Si volvemos ahora de nuevo al Cancionero recopilado en Liébana (en el año 1989, no hace tanto), encontramos en el índice estos apartados: Canciones Infantiles, Adivinanzas, Los Mandamientos del Pobre, Canciones de Baile y ronda de...[distintos lugares de Liébana], Canciones de trabajo, Canciones "asturianas", Canciones de Navidad, El Ramo de [distintos lugares], Canciones religiosas, Mayos de los cantamisas, Canciones de boda, Canciones narrativas de cordel o de ciego...

Y algunos subapartados que no vienen al caso. Los he enumerado aquí porque una vez más es evidente hasta qué punto un simple índice puede remitirnos a antiguas formas temáticas que todos conocemos de la lírica hispánica del Siglo de Oro. Y comparándolo, por ejemplo, con el índice general del *Nuevo Corpus,* y por más que este último esté planteado de manera diferente, las concomitancias son grandes. Mayores las percibimos si, por ejemplo, leemos una canción de trabajo, o de ronda en el *Cancionero de Liébana* y la relacionamos con otra del *Nuevo Corpus.* Se puede hacer la prueba:

¡Esta sí que es siega de vida!
Esta sí que es siega de flor¡
(*NC,* 1120)

Que si ha sido la siega linda
buena ha sido la vendimia,
que si ha sido buena la siega,
buena vendimia es la nuestra.
(*NC,* 1122)

El comienzo prácticamente formulaico —*Esta sí que es...*— en el ámbito de la lírica tradicional antigua, aparece de nuevo en este Cancionero del siglo XX:

Esta viña sí que es viña,
estas sí que son paredes,
aquí está el oro y la plata,
y la sal de las mujeres
En esta viña no quitan
el divertirse la gente.
Bendito sea el amo
que lo consiente
(*Cancionero,* p.103)

Como dice la profesora Frenk en uno de su *44 Estudios,* encontramos en la lírica popular "un nuevo mundo poético" y yo subrayaría lo de poético porque como ella misma afirma:

"Nunca una nueva moda ha sido capaz de arrancar de cuajo las costumbres establecidas [cantos de boda, de trabajo, de ronda], y gracias a eso las viejas canciones hispanas encontraron la manera de no morirse eternamente."[24]

[24] "Permanencia folklórica de una arcaica forma poética", en *Poesía popular hispana. 44 estudios,* ed. cit., p.147.

Y ahora, para terminar, quiero mostrarles cómo mi recuerdo, en lo que toca a las canciones de mi tierra, va a estar apoyado por una "informante" de excepción: Lines Vejo. Su voz ha sido recogida en un disco compacto (soporte externo) que apareció a finales del año 2006. En ese año se grabaron algunas de sus canciones, pero otras proceden de grabaciones anteriores. Como dice el colector en las páginas que acompañan al disco, se notan en la voz de Lines los 20 años que habían pasado entre una grabación y otra. Y puntualiza: "El cansancio y la enfermedad, la alegría de los nietos y el duro trabajo de aldea han restado agudeza a su canto, pero le han añadido más firmeza, seguridad y la pátina del tiempo".[25]

He subido muchas veces a su pueblo, no como recolectora de Cantares y Romances tradicionales, sino por el placer de hablar con Lines y escucharla hablar, comentar. Y cantar. Y tocar la pandereta, de la que ella, tal como aprendió de sus tías mayores de la familia paterna, saca sonidos y ritmos sorprendentes y vivos, perfecto acompañamiento de algunos de sus cantares. Es ahora una mujer de 75 años, llena todavía de entusiasmo por lo que cuenta y canta; y pasar con ella una tarde, en Caloca (el pueblo más alto de Liébana, en Cantabria), es vivir una experiencia inolvidable. (Y entre paréntesis añado que aquí, en México, vive y trabaja uno de sus hijos..., que vuelve siempre que puede a aquella tierra lebaniega, para ver a su madre).

Simplemente querría presentarles aquí alguna de estas canciones populares, con algunos apuntes míos que nos permitan captar "el eco del ocaso". Pero antes querría señalar que en este disco no se pierde, creo, la espontaneidad del canto. Se nos escapa, sí, el lenguaje corporal de Lines —la cara, sus gestos, sus manos, a veces sus movimientos—, pero queda a salvo la capacidad de comunicación y de transmisión que su voz tiene. No podemos intervenir en la recreación que Lines hace de cada canción, y menos todavía en esa capacidad que ella tiene de suscitar en quienes la oyen el poder de co-crear con ella una situación musical, poética, viva. Eso hoy, aquí, se queda fuera de nuestras posibilidades. Pero oírla nos permite captar mejor lo que es la lírica popular, la lira mínima. Y hacer de cada texto escuchado, un texto único en cada audición.

Les invito a escuchar: [Cortes 7 y 12], dos canciones que nos traen a la memoria la pregunta famosa que tan bien conocemos: "Si la noche haze escura / y tan corto el camino / ¿cómo no venís, amigo?", de dos formas diversas. La primera es una jota lebaniega, acompañada por la pandereta, tocando "a lo pesau" o también "a lo bajo". Hay dos ritmos diferentes: a lo alto y a lo bajo y a lo ligero, como dice otra canción, es decir, "uno pausado, a ritmo de tres por cuatro, y un segundo, de aire más vivo, en seis por ocho".[26] Tal vez aquí lo podrán percibir. Se cantan unas coplas con un ritmo, hay una "vuelta" que pertenece solo a la pandereta, y luego vuelven las coplas y la despedida.

¿Cómo no vas, cómo no vienes?
Como la menea el aire
la flor de la siempreviva,
de centinela
toda la noche me tienes.
¿Cómo no vas, cómo no vienes?
(Corte 7)

[25] José Manuel Fraile Gil, Texto y Notas que acompañan el CD, *Cantares de Lines Vejo,* Edición de Cantabria Tradicional, Torrelavega, diciembre 2006.

[26] *Ibid.*, p. 10.

La que sigue es más conocida, y una parte de ella la recogió Schindler (y la publicó en 1941), precisamente en la provincia de Santander (hoy Cantabria). Lo curioso es la presencia de un marinero en las canciones de estas tierras altas, tan lejanas del mar. Pero la estrofa más enraizada en la realidad de Liébana es la que más se relaciona con la pregunta "¿cómo no venís, amigo?

Está la noche tranquila y serena,
¿cómo no has venido, amor,
estando la noche clara
y el caminito andador?
(Corte 12)

[Corte 14] La que sigue es una canción de boda. La tonada es la que se sigue empleando para estos cantares, aunque también se cantan acompañados de pandereta, con un ritmo más lento, que tiene un ligero parecido con la tonada de la "danza prima" asturiana.

[Corte 10] El tema del molino y la molinera o el molinero es muy frecuente en la canción popular, como todos sabemos. Casi siempre las canciones de molino tienen un doble sentido tratado con humor. Pero ésta, tal como la canta Lines, tiene una fuerza enorme que, junto con la letra, nos propone una versión "seria" de una canción de molinera.

Tengo de ir al molino
aunque me muera de frío,
por ver si puedo traer
la molinera conmigo.
La molinera no quiere,
nunca dejará el molino
porque dice que las penas
todas se las lleva el río.

[Corte 15] Es la versión montañesa de una canción asturiana. Cuando se cantan en la montaña las "asturianadas" cambia ligeramente la música, pero se mantiene la potencia de la voz. En el texto hay reminiscencias de canciones de alba. Y del tema de la dulzura del sueño en "las mañanitas de abril", como decía la canción antigua, sueño dulce que aparece en otras canciones montañesas y que, como en ésta se dice, nos invita a escuchar la llamada que anima a despertar al alba.

¿Dónde vas a dar agua
mozo a tus bueyes,
que desde la cama siento
los cascabeles?
Si desde la cama sientes
los cascabeles de mi pareja,
levántate de la cama,
ponte a la reja.
A la reja no me pongo

ni a la ventana,
que quiero dormir el sueño
de la mañana...

No les canso más. Lo último que se oye en este disco, esa vez cantado y tocado por la tía Mina, a sus 95 años, es una especie de popurrí de canciones de ronda. Tiene (tenía) la voz ya muy cascada y se le entiende mal, la pandereta domina todo y la voz queda más apagada. Pero al dar la "despedida" como la dan los labradores (así dice), canta una estrofa que no me resisto a decírsela: además de que aparece aquí el "ramo de olivo", símbolo del amor que dura siempre,[27] también porque es una muestra más de la enorme sensibilidad que transmiten estas canciones y del conocimiento que de la condición humana tienen quienes las cantan:

Si yo pudiera olvidar a mi marido,
que yo no puedo,
ramito de olivo.
Tierra que no tiene agua
el trigo no puede dar,
que no esperes nada bueno
de quien no sabe llorar...

No sé bien si a ustedes, como a mí, les han resonado los ecos de un ocaso que, en mi tierra al menos y tristemente, creo imparable. Nos quedan pocas voces así, quedan ya pocos jóvenes que quieran seguir cantando así. Sólo nosotros, con nuestro estudio, con nuestras colecciones, con nuestros recuerdos, podemos lograr que ese atardecer se prolongue durante más tiempo.

[27] Véase Margit Frenk, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios,* ed. cit., pp.327-352.

LECTORES, OYENTES Y CANTORES EN LA LÍRICA POPULAR ARGENTINA DE ENTRESIGLOS

Gloria Chicote
Universidad Nacional de La Plata — SECRIT (CONICET)

Esta exposición requiere ante todo un anclaje contextualizador desde el cual puedan ser trasladadas las particulares manifestaciones literario-musicales que me ocupan, a este ámbito de estudio y reflexión sobre la *lyra minima* panhispánica.

Para ello es necesario pensar el desarrollo de la cultura argentina (y particularmente la rioplatense) entre 1880 y 1920, como una intersección espacio-temporal en la que confluyen fuerzas de distinta procedencia, que se unen para constituir un producto, en este caso poético, y simultáneamente continúan sus caminos, aunque transformadas por el contacto establecido. Un movimiento concéntrico de agentes diversos que coinciden en un cronotopo, imprime a este período un sesgo particular de interacciones, de diálogos muchas veces en tensión, que conducen a redimensionar los alcances de los circuitos de difusión orales y escritos, letrados y populares.[1]

Modernización tecnológica, desarrollo económico, concentración urbana y un proyecto educativo destinado a la totalidad de una población heterogénea de orígenes,[2] fueron las estrategias que, al servicio del lema del "progreso", pigmentaron con matices encontrados la sociedad rioplatense y se imprimieron en un tipo novedoso y masivo de literatura, que la crítica posterior adjudicó el nombre de "literatura popular impresa".

Se viven en la Argentina finisecular y próxima al Centenario momentos de encuentros, de tensiones, de búsquedas identitarias que hallan en la instrucción pública su vehículo de concreción, a través del plan de alfabetización, con su publicitado récord del 4% de analfabetismo hacia fines de siglo. El proyecto educativo que se erigió como principal estrategia de modernización del poder público, alcanzó a nativos, extranjeros e hijos de extranjeros, y determinó la emergencia de un horizonte cultural absolutamente novedoso: la consolidación de la lecto-escritura como medio de representación masivo, abierta ahora a un contorno mucho más extendido que el de la élite letrada que lo había propiciado y con productos diferentes, tales como la prensa periódica y un sinnúmero de ediciones populares que comenzaron a reproducirse, aun a expensas del aparato de control que intentaba regular el Estado. Los editores explotaron plenamente

[1] Retomo en estos párrafos conceptos expuestos en Gloria Chicote, "Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular", en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007, pp. 47-64.

[2] Recordemos, a modo de ejemplo, que el censo nacional de 1914 consigna que Argentina cuenta con 7,885,000 habitantes, de los cuales alrededor de un 50% son extranjeros, procedentes de Europa, en su amplia mayoría de Italia y España, aunque también de Europa del Este, Rusia, el Imperio Otomano, Alemania, Francia e Inglaterra.

las nuevas oportunidades para la inversión financiera que dio lugar a la industrialización de la literatura, mientras que se multiplicaban las sospechas por parte de los intelectuales de que el proceso de mercantilización nunca produciría "un arte verdadero".

En este momento, la lectoescritura dejó de ser patrimonio exclusivo de la minoría patricia y pasó a ser entendido como un bien común al que todos podían acceder, pero, al mismo tiempo, los nuevos consumidores se apropiaron de la letra a partir de modalidades instrumentales que denotaban resabios de la cultura oral primigenia. Por una parte, la oralidad continuó ostentando su prestigio. La memorización, la vocalización socializada y la musicalización de los textos escritos resultaron en este contexto operaciones eficaces para transmitir el conocimiento que se daba en el marco de la realización espectacular de la literatura. Adquirió especial importancia la lectura no tipográfica, a través de narrativas iconográficas que acompañaban la letra escrita y los carteles que pueden ser señalados como antecesores de las historietas.[3] Por otra parte, la lectura tipográfica se convirtió en una lectura fragmentada, discontinua y también en fingimiento de lectura de personas analfabetas que transforman el significante incomprendido en múltiples significados virtuales destinados a satisfacer los deseos del receptor. Las categorías de autor, editor y propiedad intelectual se desdibujan paralelamente al desarrollo de modalidades comerciales específicas, ya que aparecen nuevos espacios de compra y venta de estos textos (plazas, mercados, kioscos, tabaquerías, ingresos al teatro, o al circo), y en algunos casos incluye la venta de objetos (abanicos para las damas, tirantes y bastones para los caballeros) que reproducen imágenes o textos de una obra literaria, y dan cuenta tanto de la popularidad de las mismas, como de la existencia de nuevas prácticas de consumo relacionadas con la literatura.

En la Argentina de entresiglos, la literatura popular en prosa y verso refleja e interactúa con los cambios demográficos y las tensiones sociales; los conflictos entre nativos y extranjeros, entre urbanos y rurales, entre compadritos y provincianos. En este circuito alternativo que integran la literatura, el teatro y las canciones populares se tematizan las huelgas obreras, los problemas de vivienda, los oficios, las conductas sociales de tipos como el gringo, el anarquista, el compadre, el malevo y, muy especialmente, una galería de personajes femeninos que van desde la madre abnegada hasta la prostituta, en un conjunto polimorfo que testimonia en su mismo eclecticismo la movilidad de la vida en las ciudades. Los nuevos productos literarios recogieron la complejidad de la situación política, social y cultural a través de formas lingüísticas también innovadoras, tales como el lunfardo, el cocoliche, el castellano-yidish, o de la apropiación de giros del habla gauchesca y modismos regionales que ya había sido efectuada por el movimiento criollista. Vastos sectores de campesinos, obreros, artesanos, poetas, versificadores y cantores profesionales producen manifestaciones artísticas, en principio marginadas, que adquieren fuerza y consistencia desde la realidad y se imponen en los horizontes de una cultura en formación. Temáticas y personajes locales y europeos entretejen un universo ficcional en el cual el receptor reconstruye con diferentes significados las imágenes delineadas por la pluma de los autores anónimos, y otros reconocidos, que componen en verso o en prosa esa producción literaria.

[3] En el mismo período Jean-François Botrel señala en España la existencia de cartelones (de 6 u 8 imágenes, hasta 48 viñetas) explicadas con la vara del lazarillo, que responden a una organización secuencial, por lo tanto narrativa, en una práctica de la realización espectacular de la literatura, cercana a la teatralización y más tarde al cine. Véase Jean-François Botrel, "Pueblo y literatura. España, siglo XIX", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia-Asociación Internacional Hispanistas-Fundación Duques de Soria, Madrid, 1999, t. II, pp. 49-66.

Por medio de una accesible experiencia de lectura (accesibilidad debida a su bajo costo y a la proliferación de los espacios de comercialización de estos folletos) tanto el criollo, como el advenedizo podían hallarse reflejados a sí mismos en las singularidades culturales que presentaban la forma, el registro y/o las temáticas de los textos. También podían descubrir en sus contenidos las estigmatizaciones aceptables e inaceptables que de ellos y de los otros construían sus autores; todo lo cual pasaba a formar parte de la materia prima que les permitía pensarse a sí mismos y forjar retratos mediatizados de esa otredad, que habitaba codo a codo en una geografía surcada por desigualdades étnicas, sociales y económicas.

* * *

Esta literatura popular incipiente cautiva al polígrafo alemán Robert Lehmann-Nitsche cuando llega a Buenos Aires en el año 1897 contratado por la recién creada Universidad de La Plata, en un momento en que el plan de consolidación del estado tiene como objetivo preciso la inclusión del país en el devenir de la cultura y la economía europeas. En principio se requiere su competencia como paleontólogo en la creación del Museo de Ciencias Naturales,[4] pero rápidamente sus intereses se extienden no sólo al estudio de las diferentes etnias aborígenes que habitan el territorio argentino, sino también al peculiar espectáculo de transformación que opera en el entramado social criollo caracterizado hasta entonces por una cultura rural, de prácticas agropecuarias e invadido en esos años por millones de inmigrantes europeos, que se concentran en florecientes centros urbanos y que son los coprotagonistas de una nueva identidad.

Este paisaje ecléctico y en constante movilidad ejerce sobre Robert Lehmann-Nitsche una especial seducción que lo conduce a dar rienda suelta a su afán coleccionista, producto sin lugar a dudas de su formación europea decimonónica. El científico alemán, instalado en la moderna ciudad de La Plata,[5] se traslada a lo largo y lo ancho del recientemente ampliado territorio nacional,[6] interesado por todas las manifestaciones de este heterogéneo conjunto, especialmente criollo, pero también aborigen y cada vez más europeo. Desde una mirada a la vez exotizante y comprometida con el tiempo y el espacio que habita, Lehmann-Nitsche transita los márgenes de la cultura y construye objetos de investigación que hasta ese momento no habían suscitado la atención de las instituciones académicas: reúne materiales de prensa periódica, programas de actividades teatrales y circenses, registros de variedades lingüísticas y musicales, prácticas culturales y costumbres tales como indumentaria, gastronomía, etcétera,[7] y se aboca especialmente a la colección de alrededor de un millar de los folletos impresos, nueva práctica editorial que

[4] Entre la bibliografía referida a Robert Lehmann-Nitsche, véase Julián Cáceres Freyre, *Robert Lehmann-Nitsche*, Instituto Nacional de Antropología/Instituto Argentino-Germano, Buenos Aires, 1969.

[5] La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, es una de las primeras ciudades del mundo trazada, diseñada y construida en su totalidad antes de ser habitada, fue fundada en 1882 por el doctor Dardo Rocha y el arquitecto Pedro Benoit fue el responsable de su diseño estilo francés.

[6] Ampliación debida a la Conquista del desierto que, en realidad, estaba habitado por las etnias aborígenes y significó, por lo tanto, su exterminio.

[7] Aún hoy constituyen una referencia obligada sus estudios recientemente reeditados. Véase Robert Lehmann-Nitsche, *La Ramada. La leyenda de Santos Vega*, Catálogos, Buenos Aires, 2002.

inundaba el mercado e iba dirigida al lector masivo que se intentaba formar, pero quien simultáneamente imponía sus propios gustos e intereses.[8]

Esta colección de folletos populares denominada *Biblioteca Criolla* se encuentra en estrecha relación con otra documentación efectuada por Lehmann-Nitsche a la que me referiré en esta oportunidad: las grabaciones en cilindros de cera y el manuscrito *Folklore argentino* reunido en 1905 permite una vez más, aproximarnos desde su particularidad a este fenómeno de interacción social, étnica y por lo tanto cultural (lingüística y musical), de innovaciones tecnológicas y de redimensión de los espacios urbanos, que Lehmann-Nitsche intentó fijar en su misma movilidad en medio de la transformación del modelo estético, que en aquel momento era tan acelerado en Río de la Plata, que los acontecimientos corrían el riesgo de diluirse en el pasado, aún en el mismo instante de su registro.

Con este propósito, el científico alemán se abocó a la fijación de tempranos registros sonoros a principios del siglo xx. Las grabaciones realizadas en la ciudad de La Plata en su casa particular, entre los meses de febrero y mayo de 1905, efectuadas en 126 cilindros de cera contienen diversos géneros de la música popular en boga en esa época. La colección sonora está acompañada por un manuscrito inédito de 332 páginas de autoría del recopilador, que incluye un escueto comentario sobre las características del *corpus* reunido, la "transcripción" de los textos, la identificación de los géneros literarios y musicales, la nómina de los autores e intérpretes, y referencias bibliográficas.[9]

El interés fundamental del manuscrito reside en que, en tanto conjunto, puede caracterizarse como un cancionero, ya que reúne piezas poético-musicales que ocupan una región geográfica determinada, pertenece a una zona cultural, se consolida en una época y en un grupo social, y, en todos los casos, los textos proceden de versiones cantadas, aunque con referentes escritos impresos populares que los difundían contemporáneamente. Además, el mismo manuscrito fue concebido como el instrumento de documentación de un fenómeno que, visto desde el cientificismo académico, era lábil y se desvanecía en su misma esencia oral.[10] Por estas razones, el manuscrito *Folklore argentino* constituye un material especialmente apto para efectuar un análisis de la canción popular en un período y en un espacio geográfico determinado: el ámbito rioplatense de principios del siglo xx, del cual hasta el momento no contábamos con documentación reunida desde la perspectiva de una investigación científica. Los 90 textos copiados por Lehmann-Nitsche se vinculan con las canciones cantadas en las grabaciones sonoras de diferente forma, ya que algunos intentan ser transcripciones de las versiones orales, otros reponen, completando y/o transformando el texto cantado a partir de fuentes escritas de los poemas (en estos casos el recolector privilegia la información que le suministra la cultura libresca: ya sean las

[8] La *Biblioteca Criolla*, colección de folletos reunida entre 1880 y 1925 se conserva actualmente en el Instituto Iberoamericano de Berlín. En 2003 y 2004 tuve acceso a este importante archivo documental gracias a una beca otorgada por la Fundación Alexander von Humboldt.

[9] Los cilindros de cera y el manuscrito se conservan en el Museo de Etnología de Berlín. Actualmente estoy preparando junto con el antropólogo y etnomusicólogo Miguel García, la edición comentada de una selección de textos y melodías.

[10] Clara Rey de Guido y Walter Guido (*Cancionero Rioplatense, 1880-1925*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989), publican una antología de poemas extraídos de 154 folletos entre 643 de *Biblioteca Criolla* de Robert Lehmann-Nitsche, que denominan, con criterio análogo *Cancionero Rioplatense*. En este caso la operación crítica responde a una selección de un conjunto mucho más amplio (que incluye también prosa y poemas narrativos y argumentativos) del que fueron extraídos los materiales cancioneriles.

fuentes letradas, o los impresos populares que está reuniendo por la misma época en su *Biblioteca Criolla*) y otros textos, por último, difieren totalmente de la versión sonora.

Una vez más el *corpus* reunido por Lehmann-Nitsche es absolutamente variado e inclusivo. Se registran a veces con denominaciones superpuestas o divergentes los géneros poéticos y los géneros musicales en boga, a partir de una doble clasificación que, aunque no clarifica en términos absolutos, aporta indicios para entender cómo eran pensadas estas manifestaciones por los emisores y por los recolectores, y qué similitudes y diferencias se esconden detrás de rótulos tales como vidalita, gato, tango, zamba, canción, huella, cifra, en la serie musical, y triste relación popular, erótica, amorosa, bucólica, canción, según la denominación que asigna el colector a la serie literaria. La evidente vacilación clasificatoria y la interferencia de parámetros temáticos, procedencia y conexión entre las series literarias y musicales dan cuenta de la movilidad de las etiquetas vigentes que amerita una indagación en los significados de las mismas.

Las relaciones entre circuito letrado y circuito popular están omnipresentes en el *corpus* de referencia. Conviven en los cilindros y en la transcripción manuscrita composiciones anónimas y de autor que ejemplifican registros propios de la lengua rural (como el gauchesco), en los que en una romántica, cuasi bucólica exaltación de la pampa se torna muy difícil discernir la génesis de las variantes letradas o populares, debido a las constantes apropiaciones de las que son objeto unas y otras. El paisaje urbano desde el centro a la periferia, cantado en lunfardo y cocoliche, está representado por milongas, estilos y tangos protagonizados por compadritos que mueren de amor y tuberculosis, prostitutas criollas y gringas, por lo general flores caídas por culpa del cajetilla o del vividor, que relatan su peregrinación de miserias en espacios puntuales de la toponimia porteña o platense.

La condición de "viejos oyentes"[11] —para expresarlo de una manera antitética al concepto de "nuevo lector" en torno al cual gira la argumentación del crítico argentino Adolfo Prieto—,[12] aportó a este público, formas alternativas para establecer el contacto con la literatura folletinesca. Esa misma condición los expuso, al igual que al novel lector, a los dos ámbitos de escritura, el popular y el letrado, dado que los cantos de mayor circulación recogían poemas de ambas vertientes. No sorprende entonces que en un mismo evento musical de carácter popular e incluso de la boca de un mismo músico, nativos e inmigrantes oyeran cantar poesías anónimas junto con poemas canonizados del romanticismo, como el poema "Volverán las oscuras golondrinas" de Gustavo Adolfo Bécquer y otros de Carlos Guido y Spano, Bartolomé Mitre, Rafael Obligado, Estanislao del Campo o Alfredo Palacios, escritores consagrados pertenecientes a la élite letrada y artífices políticos del modelo de estado que el sistema educativo había difundido ampliamente y se había convertido en cliché.

A su vez este *corpus* ofrece un interés adicional, aunque no menor, debido a que nos llega en dos soportes: los cilindros de cera grabados en un fonógrafo y la transcripción en papel, que por primera vez tornan posible indagar las políticas de registro, recolección y clasificación de materiales lingüísticos y sonoros seguidas por el colector, y discernir entre textos lingüísticos

[11] Véase Miguel García, "Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos" en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007, pp. 65-83.

[12] Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

que originariamente no fueron compuestos como musicales, junto con otros que sí lo fueron y analizar los diferentes procesos de musicalización a los que fueron sometidos.

* * *

Entre los múltiples materiales que aporta este conjunto de textos voy a referirme en esta oportunidad a algunos ejemplos que constituyen este género panhispánico transespacial y transtemporal, que en el desarrollo de estos congresos hemos definido como *Lyra Minima,* en el marco de una concepción ecléctica y ampliada de folclor que imprime Lehmann-Nitsche a su colección.

En principio, cabe destacar la presencia en la colección del acervo folclórico oral que traen migrantes del interior del país que se desplazan a los centros urbanos, representadas poéticamente por coplas, seguidillas y décimas que se conectan con danzas tradicionales y cuyos orígenes podemos rastrear hasta sus congéneres españoles e hispanoamericanos. Huellas, gatos y zambas comparten las mismas coplas, en tanto unidades independientes integradas al canto o relaciones recitadas en el marco de la ejecución musical y la danza.

Ejemplificaré este tipo de composiciones con un *Gato*, cuyas coplas se documentan también en otras canciones, en la movilidad característica de estas composiciones, diseminadas en diferentes registros de la colección. *El Gato* es una danza popular de pareja suelta independiente que tuvo plena vigencia entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Chile y Argentina.[13] Comúnmente está compuesto en cuartetas y durante la ejecución se suelen repetir los dos primeros versos de cada una de ellas. Entre las secciones cantadas hay interludios instrumentales que corresponden al zapateo. Se conoce como "gato con relaciones" a la variedad que incluye una "relación" cantada por el hombre después del primer zapateo y la respuesta de la mujer a continuación del segundo.

Gato
I. Para bailar el gato
Se necesita
Una muchacha bonita, mi vida,
Y un mozo guapo.
II. Una moza que baila
Merece un beso,
Yo quiero bailar con ella, mi vida,
Me lamo un hueso.
III. Una mujer que baila
Pone la hoguera
Y a veces mi comadre, mi vida,
Aunque no quiera.
IV. Ese mozo que baila
Y anda en ayunas,
Pelen una gallina, mi vida,

[13] Para géneros musicales véase Isabel Aretz-Thiele, *Música tradicional argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1946 y Carlos Vega, *Las canciones folklóricas argentinas*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1965.

Y *délen* las plumas.
V. Y una vez que te quise
Fue por enfermo (?)
Y ahora que estás celosa, mi vida,
Ya no te quiero.
VI. La sotana del cura
Se deshilacha
Por los ojos azules, mi vida,
De una muchacha.
VII. Una vieja en un coche,
Carne vendía
Quién ha visto, mi vida
El pollito en quince días (?).
VIII. Una vieja me dijo
Que la domara
Le apretara la cincha, mi vida,
Y la castigara.
XI. Nadie quiere a la suegra
Pues yo la quiero,
Y a falta de leña, mi vida,
Echarla al fuego.
XII. Los que han cantado ahora
Y en este gato,
Voy a decir muy franco, mi vida,
Son unos patos.[14]

(*Folklore argentino*, cilindro 93)

Expresiones líricas populares que incluyen comicidad en las figuras paródicas de la vieja y la suegra, la mirada crítica, o por lo menos dudosa hacia el voto de celibato de los sacerdotes y las clásicas fórmulas discursivas de apertura y finalización del canto, aparecen integradas en la estructura móvil de la canción.

La mención al personaje popular de la vieja introduce en la perspectiva satírica connotaciones erótico-escatológicas, a las que Lehmann-Nitsche prestó especial atención en su colección. Estos poemas fueron reunidos en su *Textos eróticos del Río de La Plata* publicado en Leipzig en 1923 con el pseudónimo de Víctor Borde, libro que fue prohibido en Argentina.[15]

Otro ejemplo de coplas reunidas en torno a una forma musical es *La huella*:

I. A la huella, huella,
Huella sin cesar,
Ábrase la tierra, Mi vida,

[14] No transcrito por el colector.

[15] Robert Lehmann—Nitsche (Víctor Borde), *Textos eróticos*, Leipzig, 1923 (Librería Clásica, Buenos Aires, 1981). En una extensa referencia a coplas jocosas protagonizadas por viejas se consigna domar: cabalgar sobre, copular (Nº 38, p. 19).

Y vuélvase a cerrar.
II. Nadie quiere a la suegra
Pues yo la quiero,
A falta de leña, Mi vida,
Echarla al fuego.
III. A la huella, huella,
Dale que dale,
Cuanto más chicharrones, Mi vida,
Más grasa sale.
IV. Las muchachas bonitas
Son perseguidas
Como la azucarera, Mi vida,
Por las hormigas.
V. Un gringo subió en un globo
Creyendo llegar al cielo,
Se le salió el viento al globo, Mi vida,
¡A la mierda! el gringo al suelo.
VI. Y a la huella, huella
Que se hunda la luna,
Que va corriendo el agua, Mi vida,
Para la laguna.
VII. A la huella, huella,
Zapatea fuerte,
Hasta que se rompan, Mi vida,
Los contrafuertes.
VIII. A la huella, huella,
Que ya no resisto,
Que se pare la guitarra, Mi vida,
Se acaba el misto.

(*Folklore argentino*, cilindro 46, texto 69)

Nuevamente, cabe señalar la mención a la suegra y en este caso me interesa destacar especialmente la inclusión de los desarrollos tecnológicos que impactan en una cultura de génesis rural, tales como la navegación aérea en un globo aerostático, conjuntamente con la ridiculización del "gringo", generalmente el "tano" o el "gallego" recién venidos que amenazan la identidad. La copla final incluye en su fórmula de cierre la mención al misto, pájaro de la zona, empleado como equivalente a canto.

Pasamos ahora a considerar una vidalita. La vidalita es una expresión criolla surgida en la colonia tardía, cuya área de dispersión inicial era el noroeste argentino. Más tarde, entre fines del siglo XIX y principios del XX, como consecuencia de la revitalización que el movimiento tradicionalista le impregnó a las prácticas y representaciones del campo, y de la utilización de diversos géneros de la música popular para la ambientación sonora y costumbrista de los escenarios teatrales y circenses, el área de dispersión de la vidalita sea amplió significativamente a otras áreas del territorio argentino y a amplias zonas de Chile y Uruguay. La forma poética más recurrente, la cuarteta hexasilábica con asonancia o consonancia en los versos pares. El estribi-

llo, que habitualmente aparece después de los versos primero y tercero, suele estar constituido por una sola palabra: "vidalita", "Ay, vidalita", "palomita". Entre los temas que aborda, el del amor no correspondido o infortunado, se presenta como el más asiduo, aunque también desarrolla temáticas patrióticas, políticas, filiales y festivas.

Vidalitas I
I. En mi pobre rancho, Vidalita,
No existe la calma,
Desde que está ausente, Vidalita,
El dueño de mi alma.
II. No hay flor en el campo, Vidalita,
Que florido esté,
Todos son despojos, Vidalita,
Ay, desde que él se fue.
III. Ya no hay ave en el monte, Vidalita,
Que anuncie la aurora,
Y hasta el jilguerillo, Vidalita,
Por tu ausencia llora.
IV. Corre del vertiente, Vidalita,
Agua sin cesar,
De mis ojos lágrimas, Vidalita,
Ay, de tanto llorar.
V. Como el ermitaño, Vidalita,
Siempre vive orando,
Yo paso la noche, Vidalita,
Y en vela llorando.
(*Folklore argentino*, cilindro 7, texto 72)

Relaciones populares al ritmo de milonga también se documentan en los registros sonoros y escritos.

Relaciones populares I
I. De la atención pido el silencio,
Del silencio la atención
Voy a cantar si me escuchan
Una triste relación.
II. ¿Qué es eso que relumbra
En el cerro y el volcán?
Son los ojos de mi amada
Que me quieren engañar.
III. Sos clavel, sos rosa
Y sos clavo de comer,
Sos la joven más bonita
Que en el mundo puede haber.
IV. No soy clavel ni rosa

Ni soy clavo de comer,
Ni soy la joven más bonita
Que en el mundo puede haber.
(*Folklore argentino*, cilindro 110, texto 67)

Esta es una de las pocas canciones cantadas por una mujer. Cabe destacar el rehilamiento que pone de manifiesto que la intérprete, Marta Roth de 22 años, es extranjera.

* * *

Los registros y modismos consagrados por los poetas cultos también están incluidos en la agenda popular. A partir de un uso estilístico muy difundido entre los escritores letrados, desde el mismo *Martín Fierro* de José Hernández: el criollismo, el poema *Contratiempos* de Eduardo Gutiérrez remeda el habla del gaucho.

Y al venir la primavera,
¿No has visto en los campos solos
Los casales de chingolos
Cuerpeándose *poande* quiera?
Pues de la misma manera
Me andas *juyendo*, alma mía,
Que te espere *toavía*
Más tarde, que otro momento,
Que a la noche, que a la tarde,
Que ahora, que luego, que cuando...
(*Folklore argentino*, cilindro 17, texto 25)

Entre la versión sonora y la transcripción escrita se incluyen variantes que evidencian alternancia en la segunda persona, con la inclusión del voseo característico del Río de La Plata. El copista transcribe "Cuando me dices que aguarde," mientras que la versión sonora consigna "me decís", o "Me sales con que es temprano, (/me salís...)".

Los nuevos poetas populares se apropian de héroes y poéticas consagrados por la literatura culta. Poemas anónimos tales como *Lamentos de Santos Vega / El gaucho,* como duda en titularlo el colector:

Nada me queda en el suelo,
Dice el paisano en su canto,
Después del cariño santo
Que me ha arrebatado el cielo;
Miseria, orfandad y duelo
Forman mi eterna condena
Y aunque es mi razón serena,
Flaquea mi corazón
Al ver que tan sin razón

Me veo como un alma en pena.
[...]

(*Folklore argentino*, cilindro 31, texto 45)

A mi china
Al mundo me echó mi madre
En el pago del Casupá,
Sin más amparo que el aire,
Mi caballo y mi *chiripá.*
II. Voy errante como el ave,
No sé cuál es mi camino,
Ni tampoco sé el destino
Que el soberano me abre.
[...]

(*Folklore argentino*, cilindro 29, texto 56)

Estas canciones de temática bucólica son significativas para estudiar la estrategias de integración del paisano al nuevo escenario sociocultural. Asimismo la mención a Casupá o Casupay en Uruguay permite considerar las dos márgenes del Río de la Plata en un mismo proceso cultural.

* * *

El *Folklore argentino* de Lehmann-Nitsche documenta ampliamente el fenómeno criollista que tuvo significados dispares en los estratos que componían la sociedad argentina. El criollismo significó para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo a la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros, por último, pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de la que podían agenciarse para integrarse con derechos plenos en la vida social.

La representación local más genuina de la identidad entre poeta y cantor es sin lugar a dudas el payador. El fenómeno universal de la poesía improvisada adquiere importancia en el Río de la Plata en la segunda mitad del siglo XIX y se instala hasta muy entrado el siglo XX con motivos, temas, recursos y preceptiva semejante. La forma estrófica hegemónica es la décima espinela (rima consonante abbaaccddc) que se estructura a partir de fórmulas preexistentes tales como la apertura, el saludo y el cierre, mientras que en la música se aprecia mayor libertad de géneros (especialmente milonga y estilo). Cito un ejemplo del manuscrito relacionado con el proyecto de Lehmann-Nitsche de impulsar la creación de uno de los tantos "Centros Criollos" que prosperaron en la época:

Payada de Contrapunto
Moisés Méndez:
Por lo que me ha cantao, se ha visto

Que usted no es un criollo quedo,
Por el contrario, Acevedo,
Es gaucho diablón y listo;
Y he de preguntar, por Cristo,
Y en esta razón me apoyo,
Lárgueme tuito su rollo
Y sírvase contestar:
Diga si ha de prosperar
Nuestro nuevo Centro Criollo.

Carlos Acevedo:
Gran contestación no espere,
Quizá salga algún bolazo;
¿Cómo no quiere, amigazo,
Que "La Tradición" prospere?
Y si desea, lo entere
De tuitos sus adelantos
Que son notables y tantos;
Lo haré con gran gusto en prosa
Pues entonces es otra cosa
Y no es lo mismo que en canto.

(*Folklore argentino*, cilindros 53 y 54, texto 66)

Pero estos poemas ya son otros. En la colección sonora y manuscrita se pone en evidencia que a principios del siglo XX, la "contaminación" es inevitable. Las milongas se celebran en los almacenes rurales o suburbanos llamados pulperías, o en las casas comunitarias habitadas por familias de trabajadores, los conventillos. Espacios todos en los que circulan masas poblacionales heterogéneas que intercambian saberes, grupos sociales en cuyos momentos de ocio asisten al circo y al teatro, sendos ámbitos escénicos en los que payadas, pantomimas, sainetes y tangos confluyen. Como ejemplo podemos mencionar actuaciones públicas en las que compartían el escenario el famoso payador Gabino Ezeiza, con el autor y cantor de tangos Ángel Villoldo y el poeta popular Higinio Cazón.

Y así llegamos al tango. Un ejemplo paradigmático de las conexiones existentes entre los circuitos populares y letrados es el poema de Carlos Guido y Spano, titulado *Trova*:[16]

He nacido en Buenos Aires
¡Qué me importan los desaires
con que me trate la suerte!
Argentino hasta la muerte
He nacido en Buenos Aires. ....

(*Folklore argentino*, cilindro 92, texto 8)

[16] Carlos Guido y Spano, *Poesías completas*, Maucci Hermanos, Buenos Aires, 1911, pp. 361-364.

El texto transcrito difiere totalmente del texto cantado, sólo encontramos alguna semejanza en el primer verso. Seguramente el *incipit* semejante de ambos poemas hizo que Lehmann-Nitsche acudiera al texto de Guido y Spano en su afán de hallar correspondencias con el circuito letrado, cuando en realidad el cantor entonaba el popularísimo tango de Ángel Villoldo y Carlos Pesce.

Soy hijo de Buenos Aires
Por apodo el Porteñito,
El mozo más compadrito
Que en esta tierra brilló.
Cuando un tango en la vihuela
Rasguea algún compañero
No hay alguien en el mundo entero
Que baile mejor que yo.

El tango es el género protagónico de la poesía popular rioplatense, que va ganando espacio para imponerse claramente en las décadas posteriores. Las cuatro versiones musicales de tangos documentadas en el *Folklore argentino* tienen la importancia de ser registros muy tempranos que anteceden las primeras comerciales de 1906[17] y confirman que "esta etapa, que transcurre entre los años 1905 y 1910, [...] se caracteriza por un acostumbramiento a la presencia 'generalizada' del tango en el cuerpo social";[18] fenómeno que se acompaña por una producción crítica condenatoria en la cual los calificativos de lascivo y libertino lo excluyen de los salones elegantes o del ámbito familiar. El tango se escribe en una lengua muy particular, el lunfardo, que en tanto propiedad de los sectores marginales de la ecléctica sociedad rioplatense de fines del siglo XIX, expresa la cosmovisión de sus creadores: el mundo orillero que se desarrolla como contrapartida de la legalidad. Las primeras letras instituyen un universo pleno en metáforas y significaciones que representan un sustrato social subalterno que, en tanto tal, no se encuentra integrado a los órdenes dominantes. Abundan las connotaciones sexuales que poco a poco se van desmarcando y van siendo cargadas de sentidos y valores ajenos, que posibilitan su integración en otros circuitos. Lentamente los contenidos se moralizan, se incorpora una conciencia crítica y una mirada introspectiva, que se interroga por la condición humana en sí misma. En ese proceso el tango se dota del sentido nostálgico que lo caracteriza hasta el presente.[19] Ese mundo marginal con sesgo prostibulario también cautiva a nuestro coleccionista alemán, pero dejemos la presencia de la lírica popular en el tango para un próximo congreso de *lyra minima*.

Por ahora, concluyo, señalando que sin lugar a dudas la colección que nos ocupa, transita un itinerario desde lo popular folclorizado hasta el espesor masivo de lo urbano y de la comunicación como asunto de medios, y la cultura como espacio de identidades.

[17] A partir de 1906 aparecen tangos grabados en los repertorios de Villoldo y los Gobbi, siempre bajo el rótulo de canciones criollas. Se trata de versiones cantadas casi todas de carácter cómico o picaresco, en el estilo teatral impuesto por las compañías españolas. No es el propósito de estas páginas efectuar una reseña pormenorizada del origen y la evolución del tango. Remitimos al libro de Horacio Salas, *El tango*, Emecé, Buenos Aires, 2004.

[18] Jorge Novati, Inés Cuello, Irma Ruiz, Néstor Ceñal, *Antología del Tango rioplatense*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1980, p. 32.

[19] María Rosa Rosboch, *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*, Edulp, La Plata, 2006.

Las melodías y los textos, como también el proceso de su fijación remiten a un conjunto de modalidades específicas de circulación de la cultura, que por sus dimensiones permite interpelar a distintos actores sociales con significados particulares, en un camino de traslaciones semánticas que satisfacen las expectativas o los deseos del receptor. Sin lugar a dudas este fenómeno forma parte de la cultura que, al decir de Fredrick Jameson,[20] intenta hacer felices a las masas, pero, a más de un siglo de su nacimiento, no tenemos una respuesta definitiva acerca de cómo interactúan los diferentes espacios que se disputan este objetivo. El corpus descrito se ubica en los comienzos de un movimiento cultural que años más tarde, debido al desarrollo de los medios de comunicación, conducirá a la cultura de masas, pero en los albores del siglo xx aún es muy temprano para pensar estos productos con los parámetros que se impondrán en las décadas siguientes con otras especificidades.

[20] Fredrick Jameson, *Late Marxism*, Verso, Nueva York, 1990.

LOS VERSOS COMPARTIDOS DE LOS ADOLESCENTES: LA IMPORTANCIA DE LO ESCRITO EN LA TRANSMISIÓN DEL FOLCLOR CONTEMPORÁNEO

Luis Díaz Viana
Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC

¿Quién no escribe una carta?
¿Quién no habla de un asunto muy importante
muriendo de costumbre y llorando de oído?
César Vallejo, *Poemas humanos*

• 1. Sobre el folclor de niños y adolescentes en la actualidad: una evidencia ocultada •

Durante mucho tiempo, lo popular —en general— y la poesía a la que se le ha dado ese adjetivo —en particular—, han sido concebidos como expresiones culturales que se manifestaban sobre todo oralmente. Así, los folcloristas que —por ejemplo en España— se ocuparon en las últimas décadas de recopilar el folclor considerado como de tradición infantil, buscarían —en su mayoría— entre sus informantes aquellas canciones transmitidas de modo oral que ya habían sido recogidas por quienes les precedieron en generaciones anteriores. Y, fuera porque no las encontrasen entre los niños y adolescentes de su tiempo o porque ni siquiera las esperaran oír de ellos, sus recopilaciones se nutrieron de composiciones cantadas —generalmente— por "niños" de más de 70 años.

Esta práctica recopilatoria venía —sin duda— en gran parte predeterminada por una serie de supuestos respecto a lo folclórico que se forjaron a lo largo del siglo XIX, cuando los románticos descubrieron —o creyeron descubrir— al pueblo.[1] Según dichos planteamientos, y dado que el pueblo que los folcloristas de esa época tendieron a reconocer como tal eran los campesinos —e incluso los más viejos entre ellos—, el folclor debería ser rural, antiguo y oral.[2] Implícitamente, pues, parecía negarse que hubiera un folclor urbano, un folclor que se estuviera creando —o recreando— en el presente por los más jóvenes y un folclor que se transmitiera por escrito.

Así las cosas, e independientemente de que los niños de las últimas generaciones sí cantaran temas nuevos y viejos como hemos demostrado quienes nos ocupamos de indagar acerca de los

[1] Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper & Row, New York, 1981, pp. 4-22.

[2] Luis Díaz Viana, "La invisibilidad del folklore contemporáneo: nuevas formas de transmisión de la cultura popular", en *Folklore y sociedad. III Jornadas Nacionales*, Universidad Complutense-C.I.O.F.F.-Ministerio de Educación-Cultura y Deporte, Madrid, 2006, pp. 135-150.

mismos,[3] no podía resultar extraño que una buena parte de estos folcloristas no acertaran a ver las nuevas formas de folclor que surgían sin cesar ante sus narices. Porque —a través de más de un siglo— apenas habían experimentado transformación alguna los supuestos con que buscaban y esperaban encontrar folclor infantil o de cualquier otra clase. Y, sin embargo, los niños y adolescentes seguían haciendo folclor y transmitiéndolo de diversos modos. Por ejemplo, mediante versos manuscritos, si se trataba de poesía y mediante relatos enviados por Internet, cuando el material folclórico transmitido consistía en chistes o leyendas.

Por supuesto que el interés o no por estas manifestaciones dependerá de lo que se tome o consideremos como folclor. Y de qué tipo de valor estemos dispuestos a concederles. En otros lugares me he ocupado de caracterizar lo que, desde una perspectiva renovada, puede entenderse hoy por folclor[4] y también los motivos sociales y políticos de que en algunos países como España el concepto de folclor quedara anquilosado y atrapado en obsoletas marcas hasta hace bien poco tiempo.

Para muchos recopiladores y estudiosos, ese nicho en el que se quería ahormar a lo folclórico, con ser angosto resultaba confortable. Para más de un sofista de la ciencia metido a antropólogo converso, también.[5] ¿Por qué? Porque entender el folclor como expresión de un pueblo sujeto de la historia, resulta políticamente útil. Pero ver las cosas de esta manera, aprobar un *constructo* por aparentemente coherente, aunque se aleje bastante de ciertas realidades o tienda inexorablemente a deformarlas en la práctica, tiene mucho de impostura. Sobre todo, cuando se sabe y admite el truco que hay detrás, pero se oculta convenientemente a los profanos. Tales actitudes no pueden dejar de recordarnos la leyenda recogida por Victor Hugo sobre *El hombre que ríe* o niño-probeta que habría sido introducido de pequeño en un recipiente hasta que adquiriera la forma exagerada de algún miembro, que los charlatanes de feria querían que tomara para así poderlo exhibir mejor como fenómeno.[6] Si esa historia nunca fue cierta, no puede negarse que estaba bien inventada para expresar las manipulaciones a las que el pueblo a menudo fue conceptualmente sometido por quienes más decían defenderlo o pretendían preservarlo. Y, desde luego, sirve perfectamente para describir la manera aberrante en que —muchas veces— lo folclórico, en cuanto expresión de un supuesto pueblo primitivo e ideal ha sido concebido y reedificado. Es decir, a modo de una especie de ortopedia al revés en que, primero, se decidía cómo debía ser lo popular o el pueblo y después se rechazaba todo aquello que no se atuviera a ese canon.[7] Según decía un romance que se refería a tales prácticas:

> Tenía la criatura
> metida en orza de barro
> para que el cuerpo sufriese
> la misma forma del tarro.[8]

[3] Luis Díaz Viana, "Sobre una didáctica de las otras culturas", en Luis Díaz Viana (coord.), *Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural*, Sendoa, Oiartzun, 1997, t. I, pp. 34-44.

[4] Luis Díaz Viana, "La aldea fantasma: problemas en el estudio del folklor y la cultura popular contemporáneos", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares,* VIII-1 (2003), pp. 29-46.

[5] Luis Díaz Viana, *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid, 2003, pp. 29-46.

[6] Victor Hugo, *El hombre que ríe*, Yoyousa, Bogotá, 2004.

[7] Luis Díaz Viana, "Sobre una didáctica de las otras culturas", art. cit.

[8] Antonina Rodrigo, "Romances de ciego por tierras ibéricas", *Historia y vida,* 47 (1971), p. 115.

Por el contrario, el folclor ha ido siendo cada vez más entendido como una forma de crear cultura y no como la cultura tradicional resultante de la manera restrictiva en que los folcloristas románticos entendieron que el pueblo era o debía ser. Entre otras razones porque lo tradicional —que ha sido una de las estrategias eruditas con que se expurgaba de lo popular lo que no había de ser considerado como valioso— no constituye una sustancia, sino un estado o un proceso: toda cultura —y no sólo la tenida por "tradicional"— se transmite y crea por tradición. Nos vale, pues, más lo "popular" como adjetivo que se refiere a un modo de crear cultura que el sustantivo "pueblo" que —en definitiva— somos o podemos ser todos en una sociedad. Como dijo Dundes respondiendo a la pregunta tantas veces formulada de quién o quiénes eran el *folk*: "we are".[9] Define como popular que actuemos popularmente no que seamos o no pueblo; o mejor, que creemos y transmitamos cultura en cuanto al *folk* que en algún momento todos somos. Por ello, sí siguen sirviendo para caracterizar al folclor las marcas de que sea múltiple en el espacio y en el tiempo, además de anónimo, no porque no lo cree nadie en concreto, sino porque es resultado de la colaboración de muchos, porque no importa la autoría en él. Si el folclor o, más en concreto, el hecho folclórico es, básicamente, —y como ya apuntara Ben-Amos— la "comunicación artística en pequeños grupos",[10] podremos concluir que para que esa comunicación se produzca tiene que aceptarse como premisa que existe un arte de los *folks* y que el folclor consiste en el código de creación que hace posible esa expresión artística de carácter colectivo. En suma, que —según ya señaló Jakobson en sus escritos al respecto—[11] el folclor es al hecho folclórico lo que la lengua —y su gramática— al hecho lingüístico, al habla. Y, que —por lo tanto— englobará, como el lenguaje, código y proceso al mismo tiempo.

En otro orden de cosas, y para evitar las confusiones que con frecuencia han afectado a la valoración de lo folclórico, convendrá que distingamos, como viene haciéndose desde la antropología norteamericana, entre *folclor* —en cuanto a objeto de estudio— *y folclorística —o folkloristics*— que serviría para definir la disciplina que lo estudia.[12]

Por último, precisemos que —como ya he argumentado en otro lugar— el folclor ha de ser entendido epistemológicamente como una manifestación *universal*, no sólo como algo exclusivo de las comunidades campesinas en las sociedades industrializadas; *central*, para el conocimiento antropológico de cómo funcionan las culturas; y *actual*, pues nos revela a cada instante cuáles son los problemas y tensiones que acaecen en una sociedad. De otro lado, la expresión *cultura popular*, que a veces se utiliza como sinónimo de folclor, servirá para referirnos al espacio cultural donde opera aquél, y no equivaldrá necesariamente al mismo.[13]

Pero, una vez que hemos aclarado algunos términos y conceptos, volvamos al folclor de tradición infantil y juvenil. Y ahora entenderemos mejor el porqué de su existencia oculta. No sólo se trata de expresiones que hablan más del presente que del pasado y que, por lo general,

[9] Alan Dundes, "Who Are the Folk?", en William R. Bascom (ed.), *Frontiers of Folklore*, Westview Press, Boulder (Colorado), 1977, pp.17-35.

[10] Dan Ben-Amos, "Hacia una redefinición de Folklore en contexto", en Cristina Carretero y Dorothy Noyes (eds.), *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, Oiartzun, Sendoa, 1999, pp. 35-53.

[11] Roman Jakobson y Peter Bogatyrev, "Le folklore, forme spécific de création", en Tzvetan Todorov y Roman Jakobson (eds.), *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973, pp. 59-72.

[12] William R. Bascom, *Contributions to Folkloristics*, Arcana Publications, Meerut (India), 1981.

[13] Luis Díaz Viana, "Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: Folklor, literatura y oralidad", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16 (2007), p. 21.

parecen difundirse desde entornos urbanos tanto o más que desde los rurales. Así, las leyendas que reciben —precisamente— en todo el mundo esa denominación de urbanas o contemporáneas. Son, además, los jóvenes quienes de manera predominante crean y expanden estos relatos, con frecuencia —según ya quedó dicho— a través de nuevos medios de transmisión tecnológica como Internet.

Este hecho nos sitúa ante una tercera dificultad que —por paradójico que resulte— puede haber favorecido la invisibilidad, durante algún tiempo, de ésta y otras formas de folclor. Las manifestaciones folclóricas de los jóvenes vienen transmitiéndose desde hace décadas en gran medida de manera escrita, lo que —por otra parte— tampoco es nada nuevo ni inusual en la transmisión de la cultura popular. Hoy ya apenas se duda de la importancia de lo manuscrito e impreso en la difusión de canciones, narraciones y romances considerados como populares. Pensemos, por ejemplo, en la difusión entre lo oral y lo escrito, lo cantado y lo leído en voz alta de la llamada Literatura de Cordel.[14] Pero seguramente aún los profesores más sensibles a lo folclórico no esperaban encontrarse con que esos jóvenes, que parecían no conocer ni interesarse por ningún tipo de folclor, estaban transmitiendo delante de ellos una lírica popular nueva y vieja. La lírica que garabateaban en sus carpetas de clase.

• 2. La lírica popular de los adolescentes: "dedicatorias" o versos modestos para compartir •

Tales dedicatorias que escriben los estudiantes a un compañero/a en su carpeta, a veces con la firma correspondiente, no son desde luego —como luego veremos— una "moda" exclusiva de España. Y aunque aquí parecen ser —últimamente— una práctica más habitual entre chicas que entre chicos, no siempre fue así. Sí que debe hacerse notar que éstos participan ahora de ella, por lo general, en un tono más jocoso o hasta burlesco: podría decirse coloquialmente que más "gamberro". A través de una adolescente de mi entorno, Sandra Laguna, de 14 años en el momento de mi pequeña "recopilación" al respecto, pude recoger —durante el 2003— un buen número de dedicatorias de chicos y chicas en Valladolid, que ya he publicado parcialmente en otro lugar.[15]

¿De qué tratan estas dedicatorias, cómo se crean y transmiten, qué nos dicen o quieren decir más allá de la aparente superficialidad de los versos? A estas preguntas, entre otras posibles, intentaré contestar seguidamente. Y quizá descubramos también por qué la temática no resulta muy original y la forma tampoco. Especialmente en lo que toca al asunto amoroso, uno de los más tratados en las dedicatorias, hallaremos fácilmente conexiones con la lírica tenida por "tradicional". Por ejemplo, en ésta de mi colección:

> Grabé tu nombre en un árbol
> y sin querer yo te amé,

[14] Luis Díaz Viana, *Aproximación general a la Literatura de Cordel. Palabras para el pueblo*, Luis Díaz Viana (coord.), Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid, 2000, t. I, pp. 15-38.

[15] L. Díaz Viana, "La invisibilidad del folklor contemporáneo: nuevas formas de transmisión de la cultura popular", art. cit., pp. 133-150.

clavé los ojos al cielo
y pensando en ti, lloré.

O en esta otra recogida por otros compiladores:

Álamos de la ribera,
tened compasión de mí,
que estoy queriendo de veras
al que no me quiere a mí.[16]

Otros ejemplos de igual temática y corte "tradicional" son abiertamente humorísticos:

Cuando pasé por tu casa,
me tiraste una flor,
pero la próxima vez
sin maceta por favor.

Las hay también que relativizan bastante los "males de amor":

Por un chico no llores,
por un chico no mates,
porque este año están
al precio de los tomates.

Incluso de manera aún más sarcástica:

Si me clavas un puñal
no lo claves en mi pecho.
Me lo clavas en el culo,
que está el agujero hecho.

Y muchas dedicatorias hacen referencia al contexto estudiantil, así el mundo del colegio y de los profesores:

Si los cerdos volasen,
la sala de profesores sería un aeropuerto.

Como también en esta otra versión del mismo asunto extraída de una de las pocas recopilaciones publicadas que yo conozco de tal clase de materiales:

[16] Fernando Gómez Cabia y Fermín Heredero Salinero, *Antología de dedicatorias. Lírica popular actual de los adolescentes,* Colección Soláster, Ferrol, 2001, p. 97.

Si los burros volaran,
la sala de profesores sería Iberia.[17]

O son parodias de materias estudiadas en clase, pero casi siempre con el amor y el sexo como telón de fondo. Se trate de Física:

Teorema de Tales:
Prohibido joder en los portales.

Teorema de Cupido:
Todo cuerpo sumergido en el amor
experimenta un atontamiento
directamente proporcional
al amor que se siente
por el chico al que se quiere.

De Matemáticas:

Si las mates son ciertas
y Pitágoras no miente
tú eres la chica más guapa
de todo el continente.
("Escrituras populares brasileñas y españolas", p. 18)

O de Literatura:

Ya lo dijo Cervantes:
Hoy se jode más que antes.

El hecho de que estos versos, que a veces son más sentencias o proverbios apenas versificados, figuren y hayan circulado en soportes como las carpetas de los estudiantes, puede hacer pensar que pertenecen a un ámbito privado. Incluso que, malos o buenos, son poemas de autor, pues en ocasiones aparece una firma debajo. Pero las composiciones personales resultan raras. Ello se aprecia claramente contrastando las escasas recopilaciones que he podido consultar con la mía. Hay, como hemos visto, versiones y variantes —a menudo muy leves— de algunos de estos temas en todas ellas. Incluso entre versos de carpetas de chicas españolas y brasileñas, como ha mostrado Ferreira Loebens.[18]

En ese sentido es sólo en parte cierto que se trate de una "memoria privada" y un "repertorio cultural", por lo tanto común.[19] Estos versos son de resonancias populares construidos en su mayoría sobre un molde que podríamos llamar tradicional. Y tampoco debería hablarse para

[17] Jucélia Ferreira Loebens, "Escrituras populares brasileñas y españolas. Las carpetas de adolescentes desde una perspectiva comparada", *El Filandar. O Fiadeiro,* 16 (2005), p. 18.

[18] *Ibid,* pp. 16-20.

[19] *Ibid.,* p. 20.

describirlos de escrituras populares, sino de una poesía popular —fundamentalmente oral— vuelta escritura. Existe una memoria colectiva en la que actúa y de la que se nutre el folclor, pues memoria no es únicamente lo que hemos vivido o la experiencia personal, sino también todo lo que recordamos y sabemos porque nos fue transmitido por otros. Y, sobre todo, una manera de crear de la que casi no se es consciente.

La vocación de estas carpetas es pública, de compartir con los que se piensa "iguales" unas mismas experiencias, y no por casualidad el amor o la amistad destacan por su abundancia entre los temas en ellas abordados. En algún caso es la propia carpeta la que "habla" a quien se la pueda encontrar:

> Si esta carpeta se pierde,
> cosa que va a suceder,
> le pido a quien se la encuentre
> no la venga a devolver;
> no se crea que es de un conde,
> ni tampoco de un marqués,
> que es de una pobe estudiante
> que no la puede ni ver.
>
> (*Antología de dedicatorias*, p. 108)

El sentimiento de identidad con una gente como tú, la siempre confortable sensación de compañerismo, anima e informa la transmisión de estas dedicatorias. Si te prestas a escribir cualquier cosa en mi carpeta puedes ser un amigo y, desde luego, eres ya un compañero. Quizá la escasez de momentos reposados en los que este acervo se pueda comunicar como en otros tiempos se hizo, pueda haber favorecido que ahora se transmitan y se encuentren en ese espacio común de cada carpeta. Pero en ellas no hay sólo versos, que a veces son letras de canciones de cantantes conocidos: hay imágenes, dibujos, jeroglíficos y, por supuesto, las fotografías de los ídolos musicales de determinados grupos de jóvenes, además de símbolos, como el de la paz. La carpeta cauteriza a su propietario como miembro de un "folk" concreto dentro del panorama de tendencias ideológicas y estéticas con las que, hoy, se identifican distintos sectores de la juventud. Las carpetas nos hablan de diferentes "folks" y todo "folk" tiene su folclor.

• 3. Los nuevos espacios de creación y transmisión del folclor: una última razón para su invisibilidad •

En la actualidad, el folclor considerado como tradicional es remedado y puesto en escena, espectacularizándose y adquiriendo un valor y un precio en el mercado de lo global como producto singular.[20] Sin embargo, el que permanece más vivo o se está creando y recreando ahora mismo con frecuencia parece elusivo, nace y se difunde fuera del alcance de los focos de la sociedad de consumo, al margen de toda repercusión mediática y del interés de los eruditos. No es que el folclor de niños y jóvenes, por ejemplo, no se siga trasmitiendo en ámbitos convencionales,

[20] L. Díaz Viana, "La invisibilidad del folklor contemporáneo: nuevas formas de transmisión de la cultura popular", art. cit., pp. 137-139.

aquéllos en los que unos y otros se reúnen para contarse cosas: los fuegos de campamento, los patios, los juegos, ciertos acontecimientos deportivos, las fiestas de toda clase... Pero hay otros espacios nuevos en los que lo escrito cobra inédita relevancia: los chistes y leyendas se transmiten especialmente por Internet —como ya se ha señalado— y la lírica y apotegmas populares por las carpetas.

El espacio de transmisión de estas últimas tiene mucho en su disposición visual de *graffiti*, y —de hecho— es un lugar blanco (como el de paredes o puertas) en el que los mensajes y firmas se van superponiendo e interactuando. Y quedan ahí, a diferencia de la tradición oral, hasta que las carpetas se pierden u olvidan o las paredes y puertas son repintadas por orden de alguna autoridad. La razón de su invisibilidad es que casi nadie se interesa por ellos después, tras su función modesta y cotidiana. Así era, al menos, hasta que los *graffitti* murales empezaron a ser entendidos como "arte" y algunos de sus autores fueran repescados para la "pintura" y el "arte" con mayúsculas.

Los escritos acumulados, tras catástrofes y tragedias colectivas, en muros y papeles o carteles que cuelgan de ellos, adquieren en su estética algo brutal que combina textos y dibujos, una apariencia en mucho semejante al de estas carpetas. Éste es, por ejemplo, el caso del impresionante conjunto de mensajes que se depositaron en las paredes y vallas de las estaciones de tren afectadas por los atentados terroristas del 11 de marzo en Madrid. La circunstancia de que fueran recogidos en su mayor parte —cuando se procedió a su retirada— por las autoridades de RENFE y de que hoy se guarden en el Archivo del Duelo, un proyecto del Centro de Ciencias Humanas y Sociales de cuyo equipo formo parte, hace posible su examen pormenorizado en el futuro. No obstante sí se puede adelantar respecto al material que ya he analizado y sobre el que he escrito algún trabajo,[21] que en él predominan las sentencias y declaraciones —lo que tampoco resulta ajeno a las dedicatorias—, pero apenas aflora una lírica que podamos llamar "popular". Los poemas son casi siempre personales y en poco o nada se ajustan por la forma y el contenido a ese calificativo. Hay afirmaciones más colectivas del tipo: "no a la policía del miedo"; "siempre pagamos los mismos: políticos culpables"; "hoy somos antes que nada personas"; "la libertad es una grieta en la puerta del miedo". Y otras sentencias en la estela de las consignas que se popularizaron y fueron coreadas por la gente en las manifestaciones inmediatamente posteriores a la catástrofe: "Queremos saber la verdad/ antes del domingo"; "No olvidaremos/ no más muertes". Desde luego, también están esas que se repitieron sin cesar en aquellos días, hasta hacerse emblema y grito combatiente: "Todos íbamos en ese tren"; "Vuestras guerras/ nuestros muertos".

Los textos de las dedicatorias tienen más que ver con los que también aparecen en lugares menos nobles y casi vergonzantes; con la poesía de letrina que en forma de *graffiti*, un poco inmundo, decora los servicios donde la gente hace sus necesidades desde el tiempo de los romanos. Un espacio nada nuevo, pues, para la transmisión de flujos de toda clase, incluidos los poéticos. Esas coplas de tufillo más bien poco recomendable vienen a constatar, sin embargo, que ya fuera por vía de retrete o de rincones algo mejor aireados, los jóvenes se transmiten en la actualidad algunas composiciones que ya conocían sus abuelos y que no hablan precisamente del "Señor Don gato", de "la viudita del Conde Laurel" o de "Una muñeca vestida de azul". Me estoy refiriendo a los versos sobre las andanzas sexuales del Conde Pene-rosa y la condesa que

[21] L. Díaz Viana, "La resistencia popular en tiempos de globalización: noticia y memoria de la catástrofe", *Iberoamericana*, 24 (2006), pp. 99-110.

"ponía las tetas sobre la mesa", recogidas en las dedicatorias de las carpetas que he consultado, o a otras ocurrencias todavía cantadas por niños y adolescentes. Así el disparate que dice:

En el África Oriental
un estudiante
le quería dar por culo
a un elefante.
El elefante,
que era ducho en el oficio,
con la trompa se tapaba el orificio.

Otras humoradas más recientes, que yo recuerdo también de mi época de estudiante, y que tampoco pasarán —a buen seguro— a la historia universal de la literatura, están igualmente en mi "cosecha de carpetas" y en las colecciones de otros recopiladores. Por ejemplo:

Si yo fuese Supermán,
te llevaría volando,
pero como no lo soy
te jodes y vas andando.
("La aldea fantasma" y *Antología de dedicatorias*, p. 109)

Lo importante es que tales ripios los sabíamos nosotros y los saben nuestros nietos, que se transmiten cada copla como cosa actual y nueva, aunque también "de todos" y "para todos". Porque la continuidad de esta corriente de tradición de las dedicatorias viene a hacer patente que la difusión popular no es sólo "horizontal", entre compañeros de la misma edad, sino también entre grupos de unas edades a otras, es decir, "vertical" o —si se prefiere— transgeneracional.[22] Lo sorprendente o en apariencia milagroso es que muchos de los ejemplos citados al principio parecen beber en una tradición mucho más antigua y, de hecho, recuerdan sospechosamente lo recogido en tantos cancioneros populares desde épocas bastante remotas. Cosa que tampoco debería de extrañarnos tanto, pues esa continuidad —a lo largo del tiempo— de un saber que viene de lejos es lo que caracterizaría —justamente— a lo folclórico. Pero sí que resulta curioso el carácter discreto y casi clandestino de la transmisión de ese acervo, así como que sus formas últimas de difusión sean más frecuentemente escritas —o manuscritas— que orales, a pesar de su neta procedencia oral. Y más significativo es que los informantes de los escasos recopiladores de este material declaren haberlas conocido en todas partes o por diversos medios:

> Esta neo-oralidad a la que nos referíamos, además, deja de rebote otra señal interesante en la forma de transmisión de la lírica adolescente. En la encuesta a la que continuamente estamos recurriendo, nuestros informantes dicen que descubrieron las dedicatorias a través de varios medios. Hay quien conoció las primeras por sus hermanos mayores; alguno confiesa haberlas leído en paredes y puertas de los servicios. Otros recuerdan haberlas descubierto por algún adolescente mayor, veraneante en

[22] F. Gómez Cabia y Fermín Heredero, *Antología de dedicatorias*, *op. cit.*, pp. 29-31.

> su pueblo, que se las leía a los pequeños. Prácticamente todos consignan que se leían en corros, públicamente, en el colegio o en la calle, en todos los sitios y a todas las horas.[23]

Algunos de los motivos por los cuales toda esta poesía no ha sido apenas recopilada y ni siquiera vista ya se han señalado antes: no era reconocida como posible folclor por los recolectores más convencionales porque no parecía oral —su transmisión habitual es la escrita—, ni rural —su medio más frecuente es el urbano—, ni antigua —son los moldes y recursos más que los textos en sí los que ofrecen semejanzas con versos de los considerados como tradicionales—. Pero pueden aducirse otros motivos de tipo estético y hasta moral. Se trata de versos "malos" en la forma y en el fondo, muy alejados de lo que los educadores empeñados en impulsar una "didáctica del folclor" entenderían como recomendable para niños y adolescentes. A muchos les parecerá una lírica en su mayor parte deleznable estéticamente, pero además perniciosa para las mentes en formación por su insistencia en el sexo, lo coprógeno y las "guarrerías" en general, si no por un carácter radical e incluso subversivo. Eso también ocurría con buena parte de la Literatura de Cordel que fue desdeñada hasta hace bien poco —sobre todo en su vertiente romancesca— por parecidas razones.

Hay todavía un motivo más: quienes sí se han ocupado de recopilar esta lírica —como Gómez Cabia y Heredero Salinero— en diversos lugares de España confeccionando un *corpus* que tildan de "extrañamente homogéneo", [24] también dicen algo muy revelador acerca de la actitud de sus informantes respecto a los indagadores y acerca de los versos de sus carpetas:

> Es conocido que una cultura de grupo nace y se conserva al margen y en contra de los miembros de otros grupos; y más cuando el *otro* es *el enemigo*. Así, les preguntábamos perifrásticamente por *poesías que tengas en la carpeta*, no directamente por dedicatorias. Una respuesta muy ilustrativa sobre la relación de los adolescentes con su lírica nos la dio una muchachita de catorce años. En la más pura tradición de autodefensa escolar, contraatacó preguntando: *¿qué poesías?, ¿las de verdad o las dedicatorias?* Intrigados por la contestación, pedimos obviamente *las de verdad* (...) El caso es que, con algo más de confianza, nuestra adolescente nos mostró sus *poesías de verdad*: eran los clásicos poemas cursilones, en presunto verso libre, que hablaban de grandes abstracciones y de fracasos sentimentales absolutamente ficticios.[25]

Esa "poesía de mentira", que no compromete el "yo", sino que lo cobija al amparo de lo que dice el grupo culturalmente entendido, o sea, el *folk*, es la poesía popular, el saber colectivo que da respuestas a preguntas que no han sido apenas formuladas desde la experiencia individual. Una poesía recuerdo de lo aún no vivido y lamento por la pérdida de lo que todavía no se ha llegado a experimentar es lo que surge entre la broza, al cabo de los siglos, en estas "jarchas" postmodernas. Que tales líricas se escriban, que casi se oculten o preserven de los *otros* que quedan fuera del grupo no es tan raro tampoco, no las invalidan en cuanto a folclor, sino que —más bien— confirman su procedencia. Sabemos de los emigrados sefardíes y de las señoras de pueblos castellanos que conservan cuadernos manuscritos para mejor recordar canciones y romances. Sabemos también que —en muchas ocasiones— no los consideraban "literatura" suponiendo

[23] *Ibid.*, p. 29.
[24] *Ibid.*, p. 13.
[25] *Ibid.*, pp. 21-22.

que nosotros, los recopiladores "cultos", no los consideraríamos tampoco como tal. Exactamente igual que los jóvenes con sus profesores.

Una dedicatoria en forma de aforismo viene a mostrar la incertidumbre de los jóvenes ante un mundo cambiante, que asoma más allá del lugar seguro en que se dejaba mecer por las rimas de la infancia: "Justo cuando me aprendí/ todas las respuestas de la vida/ me cambiaron las preguntas".[26] Y, entre todas las banalidades y divertidas ocurrencias de las dedicatorias, esta aseveración puede pasar desapercibida. Como sucede con el protagonista de la obra de Victor Hugo, cuando finalmente se decide a contar su trágica historia de niño raptado a la gente y ésta sigue riendo movida por su risa —que es en realidad una mueca—, podemos continuar riendo. No tomar en serio a este "pueblo" de adolescentes ni a sus dedicatorias, ni a su lírica. Pero seguramente haremos mal.

Recordemos los versos de Vallejo:

> ¿Quién no escribe una carta?
> ¿Quién no habla de un asunto muy importante
> muriendo de costumbre y llorando de oído?
> ¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?
> ¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!

[26] *Ibid.*, p. 20.

EL CANCIONERO ANTIGUO

BURLA Y JUEGO EN EL CANCIONERO POPULAR ANTIGUO

MARGIT FRENK
Universidad Nacional Autónoma de México

—No juréis, Angulo.
—¡Juro a Dios que no juro!
—¿Pues no jurastes agora?
—¡No, por Nuestra Señora!
—¿No volvistes a jurar?
—¡No, por el Sacramento del Altar!
(*NC*, 1920 *bis*)[1]

He aquí uno de los muchísimos poemitas humorísticos que se decían y se cantaban[2] en el Siglo de Oro español, poemitas de carácter claramente folclórico y que hacían reír a la gente. Como tantos otros, éste fue recogido por Gonzalo Correas en su monumental *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, terminado hacia 1627 y que se conservó manuscrito hasta el siglo XX.[3] Salvo excepciones, ni éste ni otros poemas humorísticos de igual configuración incluidos ya en el *Nuevo corpus* han merecido hasta ahora la atención de los estudiosos de la antigua lírica popular, quizá debido a su extensión y a su forma peculiar, tan distinta de la de las coplitas habituales y de los villancicos: es siempre una serie, variable en su extensión, de pareados de métrica fluctuante o decididamente irregular.

Otro poema, de cuatro pareados, también recogido sólo por Correas, dice:

Frío hace:
no me place;
pan caliente
bien me [quepe];
y en la lumbre bien me huelgo
y en la cama bien me estiendo;

[1] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Modernizo aquí la ortografía. De ahora en adelante aparecerá abreviado por *NC* seguido del número de texto.

[2] El reciente artículo-reseña al que aludo en la Apostilla final, revela que la recitación y el canto suelen confluir en la ejecución de una misma copla.

[3] Para la accidentada historia de esta obra, véase la Presentación de Robert Jammes a la excelente edición publicada en 2000 (cf. abajo, nota 6), pp. ix-xiii.

moza lozana,
¡conmigo en la cama!
(*NC*, 1581 *bis* B)[4]

Cinco pareados tiene este "coloquio con sorda", como lo llama Correas:

—¿Cómo estáis, casada?
—Barriendo y regando cada mañana.
—¿Cómo estáis? os digo.
—A la aceña fue mi marido.
—¿Vos trasoídes?
—Una hanega y dos celemines.
—¿Sois sorda?
—Buena y gorda.
—¡Válate el diablo con la mujer!
—Dios vaya con él.
(*NC*, 1920 *ter*)

(Sorda, pero ¡bien que escucha cada rima!).

En estas series de pareados a veces hay diálogo, con preguntas y exclamaciones, a veces no. Es notable la diversidad de temas que abordan; varias de ellas tratan temas comunes a canciones cómicas de forma diferente, como el de los cornudos y las adúlteras, recientemente estudiado en una interesante tesis.[5] Veamos el juramento de una cínica adúltera, que escarnece a su marido. Correas nos regala nada menos que cuatro versiones de ese texto, prueba de su gran difusión; la más extensa dice así:

—San Vicente,
yo juro y tú tente;
que la que a su marido encornuda
a la horca le suba,
y si vos lo creéis,
en la horca perneéis,
y si yo lo hago,
que muráis ahorcado,
y si os falta soga,
yo os dé otra...

[4] En esta versión el verso 4, que aquí no rima con el 3, dice "bien me sabe". El "bien me quepe" está en la otra versión de Correas (1581 bis A).

[5] Cecilia López Ridaura, *Personajes carnavalescos de la antigua lírica popular hispánica de asunto erótico-amoroso*, tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006. Estudia además al clérigo y la monja y a la vieja y el viejo.

Contesta el pobre diablo de su marido:

—No juréis, mujer querida,
que ya sois creída.
(*NC*, 1830 *bis* C)

(Esto nos recuerda aquello de "—Cornudo sois, marido./ —Mujer, ¿y quién os lo dijo?" (*NC*, 1829 *ter*).

Otras fuentes nos han trasmitido series de pareados y, desde luego, cantares burlescos de otros variados tipos, temas y formas. Pero antes de abocarnos a algunos de ellos, unas breves observaciones sobre las series de pareados de versificación fluctuante. Aparecen ya —conviene recordarlo— en tres poemas juglarescos de la Edad Media: la *Razón de amor, Santa María Egipciaca* y *Elena y María* y son frecuentes en las retahílas infantiles, como ésta, antigua y bien conocida, que comienza "Sal, sol, solito, / y estáte aquí un poquito, / por hoy y mañana / y por toda la semana. / Aquí vienen las monjas / cargadas de toronjas..." (*NC*, 2125 B).[6] Pero me interesa citar otra pequeña serie de pareados burlescos con diálogo, que tiene aires de enigma:

—Como nos estamos entrambos a dos,
tú te estás, yo me estoy,
ni tú me lo pides ni yo te lo doy.
—Si yo te lo pido y no me lo das,
[¡en qué vergüenza me meterás!]
—Si tú me lo pides y no te lo doy,
no me levante de donde estoy.
(*NC*, 1660 B)[7]

[6] Continúa: "no pueden pasar / por el río de la mar. / Pasa uno, pasan dos, / pasa la Madre de Dios, / con su caballito blanco, / que relumbra todo el campo. / Aquí viene Periquito / con un cantarito / de agua caliente, / que me espanta a mí y a toda la gente". También son pareados los versitos que se dicen a los niños que empiezan a caminar: "Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda, / y Santa María / que andes en un día, / señor san Andrés, / que andes en un mes, / señor san Bernardo, / que andes en un año..." (*NC*, 2050 C). Desconociendo la autonomía de las series de pareados, publiqué la de "Sal sol, solito..." dividida en tres estrofas, cosa que ya no haría hoy. Debería corregirse también —o más bien, suprimirse— en una reedición del *Nuevo Corpus*, la nota "escrita en verso" que acompaña a muchas composiciones procedentes del *Vocabulario* de Correas. Como ha aclarado Robert Jammes, Correas escribió todos los textos poéticos en prosa, y fue Miguel Mir, encargado de preparar la (defectuosa) edición del *Vocabulario* para la RAE de 1924, el que decidió transcribir en verso buen número de ellos (aunque se le escaparon muchísimos poemas); luego, el editor Louis Combet (en cuya estupenda edición, de 1967, me he basado en mis trabajos) siguió su ejemplo. Véase ahora la admirable publicación, con ortografía modernizada, del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)* de Gonzalo Correas, edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000, p. xii, n. 6. Los editores han decidido poner barras diagonales para separar los versos en textos que los dos editores previos publicaron en verso; pero no lo hacen —cosa que no entiendo— en los muchísimos otros casos en que el *Corpus* y el *Nuevo corpus* muestran que se trata de rimas y canciones. ¿Quizá en una reedición lo mejor sería no poner diagonal nunca?

[7] El verso 5 corresponde a una variante que registra Correas. En *Nuevo Corpus* 1660 B dice "¡a qué pena me pondrás!" (*pena*, con el sentido de 'vergüenza', común hoy en México y otros países americanos, *DRAE*, 22ª ed., 7ª acepción).

Si comprendemos qué significa ese *lo* que está a discusión y situamos el poema entre los muchos de tema erótico, entendemos lo que nos está diciendo y nos reímos. Es lo que ocurre en algunos otros textos, de distinta configuración, que contienen un enigma, como estos dos, hechos de paradojas:

Pésame porque no me pesa,
que si me pesara, no me pesara.
(*NC*, 1440 *bis*)

Bebí agua,
porque no hubo agua,
que si agua hubiera,
vino bebiera.
(*NC*, 1456 *bis*)[8]

El primero es adivinanza de la Bolsa y se basa en dos sentidos del verbo *pesar*. El segundo tiene que explicárnoslo Correas: ese año no llovió, y hubo que beber agua en vez de vino.

Son juegos de ingenio que nos divierten, como seguramente divertían a la gente de entonces. Una canción, que desde el siglo XVI hacía reír una y otra vez, planteaba un falso enigma:

Ser puta y buena mujer
¿cómo puede ser,
señor bachiller?
(*NC*, 1460)

Falso enigma, porque *buena mujer* significaba también 'prostituta'. Pero el terco bachiller siguió discutiéndolo con el licenciado, hasta el siglo XVII: "—Que no puede ser, / señor licenciado. / —Que sí puede ser, / señor bachiller" (*NC*, 1461 B). Todavía hay un eco en Sor Juana.[9]

Los juegos de palabras siempre han sido y siguen siendo motivo de risa. Una canción del siglo XVI, chistosa y pícara, juega con los verbos *tocar* —en dos de sus acepciones— y *destocar* 'quitar la toca':

Dédesme marido que retoce
toda la noche:
que me toque y me destoque
toda la noche.
(*NC*, 1724)

[8] Véase también este diálogo entre el galán y la dama (casada): "—¿Vino? —No vino. / —¿Por qué no vino? / —Porque vino. / —Que si no viniera, viniera". (*NC*, 1456 *ter*). Se refiere, suponemos, al marido, que "no vino" porque ya estaba ahí, y si no hubiera estado, vendría en ese momento.

[9] Y si vemos la larga nota al número 1461 B del *Nuevo corpus*, nos enteramos de que la disputa, originalmente tan profana, pasó al ámbito religioso: ¿cómo pudo Cristo nacer de madre sin padre? —Sí puede ser. —No puede ser.

Las seguidillas y coplas que nacieron en el siglo XVII fueron campo propicio para los juegos de palabra. Una, que le gustaba a Francisco Rico, decía: "Los lenguados, madre, / están en el mar, / pero los deslenguados / en la tierra están" (*NC,* 2649); otra, "Entre yo y mi marido / valemos algo, / porque yo soy blanca / y él es cornado" (*NC,* 2367). Por los mismos años circulaba, con variantes, una copla aún más ingeniosa, que se atribuyó a Góngora:

A Cupido han dividido
por artes de Bercecbú:
a los hombres cupo el *Cu*
y a las mujeres, el *pido.*
(*NC,* 2389)

Estamos ya en el terreno del chiste. No pocos chistes carnavalescos nos hablan de borrachos y, sobre todo, de borrachas. Como es tema de un trabajo aquí incluido de Magdalena Altamirano,[10] me limito a citar una canción que me hace especial gracia, de alguien que ha bebido bastante y se tambalea:

Sopa en vino no emborracha,
aire no hace,
¿pues quién me menea?
(*NC,* 1582 *ter*)

O, como se cantaba en Soria hace apenas unas décadas: "Aire no hace, / gente no cruza. / ¿Quién, diablos, me arrempuja?"

También sobre borrachos tenemos una serie de pareados, que alude a la costumbre de acompañar la bebida con un huevo:

Mozo, dame de beber,
que un güevo quiero comer;
dame vino, mozo,
que un güevo como;
mozo, dame vino
que un güevo he comido.
(*NC,* 1568 *bis* A)

"Desta manera, dice Correas, se beben tres veces con un güevo".

Varios chistes nos hablan de lo que llamo "falsa jactancia": se presume de tener algo que, como luego resulta, no se tiene; así, esta cancioncita gallega, que se baila en una comedia del siglo XVII:

[10] Y de un artículo de Cecilia López Ridaura que aparecerá en la *Revista de Literaturas Populares,* VII-2 (2007).

—Tres pares de zapatiñas teño.
—Unas tendes por ganar,
otras tendes por pagar
y otras en cas del zapateiro.
—Tres pares de zapatiñas teño.
(*NC*, 1893 A)

Una parienta cercana de esta se sigue bailando actualmente en España: "Aunque me ves que descalcita vengo, / tres pares de zapatillas tengo: // Unas tengo en el corral, / otras en el trascorral, / otras en ca el zapatero. // Tres pares de zapatillas tengo" (*NC*, 1893 B: Supervivencias). Se trata, en ambos casos, de un zéjel, forma que, como traté de demostrar hace años, es de origen juglaresco y casi exclusiva de canciones burlescas.[11] El zéjel coincide así con las series de pareados, ya sea extensas, ya breves, que eso son las cuartetas que riman aabb. Y traigo a cuento las siguientes coplitas chistosas:

—Mi reina,
¿qué tanto ha que no se peina?
—Mi galán,
desde San Juan.
(*NC*, 1916)

Tú eres vino;
yo, Martino:
tú me harás loco,
más yo te haré poco.
(*NC*, 1567)

A tal aventar
no es menester soplar
a tal aventijo
no es menester soplijo.
(*NC*, 1954)

Esta última, paralelística, es una rima escatológica, como otras que veremos en un momento.

He aquí dos series de pareados chuscos con el mismo tema de la "falsa jactancia". La breve es un diálogo con un tuerto que anda disparando a los pájaros:

—Ballestero tuerto,
¿cuántas aves habéis muerto?
—Si esta mato tras que ando,
tres me faltan para cuatro.
(*NC*, 1919 *bis*)

[11] Cf. "El zéjel, ¿forma popular castellana?", ahora en mi *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 448-461.

En la otra serie el Duero presume que él es el más caudaloso de todos los ríos, sólo que hay en España ríos que él confiesa no conocer:

Yo soy Duero,
que todas las aguas bebo,
si no es a Guadiana,
que se va por tierra llana,
y a Tejo,
que no le veo,
y a Guadalquivir,
que nunca le vi.
(*NC*, 1875 B)[12]

Y siguiendo con las ristras de pareados, hay una, muy graciosa, de una muchacha que quiere casarse y que lo dice mezclando su romance con latines de la Iglesia y nombres de santos; también figura únicamente en Correas:

Santa María,
casarme quería;
Credo,
con un buen mancebo;
Salve,
que no tenga madre;
Sant Alifonso,
rico y hermoso;
Madre de Dios,
otorgámelo vos.
(*NC*, 201)

Lo que hace reír aquí es sobre todo la mezcla de registros. Y ya es hora de decir que varias de esas series de pareados, que Correas puso por escrito en el Siglo de Oro, sobreviven en la tradición oral, prueba, por si hiciera falta, del carácter folclórico que ya tenían en aquel tiempo. José Manuel Pedrosa ha reunido en un artículo varias versiones de la canción que acabo de citar, con sus santos y sus latines y todo, entre ellas, una muy larga de Villamuñío, León, que comienza "Santo Vicente, / cásame prontamente; / san Amador, / con un doctor..."; y otra cubana que comienza: "*Kyrie*, yo quisiera, / *Christe*, ser casada..."[13]

Entre las canciones burlescas que sobreviven en la tradición oral de nuestros días están muchas pertenecientes al nutrido grupo de coplas de disparates o "coplillas hechas a donaire y

[12] El pareado inicial (*NC*, 1875 A) gozó de amplia difusión; figura en un romance atribuido a Góngora, que además lo utilizó en un soneto. Otra versión, más extensa, de nuestra serie (*NC*, 1875 C) comienza con "Yo soy Ebro..."; figuraba ya en el refranero de Pedro Vallés.

[13] José Manuel Pedrosa, "Aristóteles, el Maestro Correas y unas canciones del Siglo de Oro con latines macarrónicos", en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional. De la Edad Media al siglo XX*, Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 67-102. Correas nos dejó también otra coplita por el estilo: "*Pater noster qui es in celis*, / pon la mesa sin manteles / y el pan sin cortezón / y el cuchillo sin mangón: / *kirieleisón, kirieleisón*" (*NC*, 1946).

disparate", como las llamó Correas en su *Arte grande de la lengua española castellana*. Una famosa copla disparatada es la del piojo, que, al parecer, sólo se conservó en un baile teatral manuscrito del siglo XVII llamado *El carruqueiro* o *El carreteiro*:

> Camino de Gibraltar
> vide venir un piojo,
> con una espiga en un ojo,
> que venía de segar.
> (*NC*, 1952 *ter*)

Pedrosa ha recogido sorprendentes supervivencias de Navarra y Zamora, de Cuenca y Segovia, de Guadalajara y de Canarias.[14] Alfonso Reyes incluyó entre sus *jitanjáforas* esta elegante versión americana, que se decía en la Argentina en el juego del Truco: "Por el río Paraná / viene navegando un piojo, / con un lunar en el ojo / y una flor en el ojal".[15]

Otros animales son protagonistas de canciones disparatadas. En un entremés de León Marchante hay una de tres gatos:

> Un gato cayó en un pozo,
> y otro gato lo sacó,
> y otro gato le estaba llorando,
> primo hermano del que cayó.
> (*NC*, 1953 *bis*)

También esta rima se ha conservado en el folclor moderno, con los gatos sustituidos por cojos o zonzos o, en Colombia, Argentina y México, por diablos. Dice la copla mexicana: "Un diablo cayó al infierno / y otro diablo lo sacó, / y dijeron los diablitos: / '¿Cómo diablos se cayó?'"[16]

Sobre el mismo esquema se compuso en el siglo XVII una copla, doblemente disparatada:

> Un perro cayó en el pozo,
> otro perro tira de él,
> sólo por dar a entender
> que los sueños sueños son.
> (*NC*, 1953 *ter*)

Aquí se incrusta, sin ton ni son, el final de una cuarteta muy famosa entonces: "Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón, / mas a la fe, madre mía, / que los sueños sueños son" (*NC*,

[14] José Manuel Pedrosa, "La siega accidentada: una canción disparatada del siglo XVII y sus supervivencias folklóricas modernas", *Revista de Folklore*, 215 (1998), pp. 162-163. Y ahora, Cristina Castillo Martínez, "Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lírica popular del Siglo de Oro", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007).

[15] Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, en *Obras completas*, vol. XIV, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 190-230; la copla, p. 206.

[16] Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985 (en adelante, *CFM*); copla 4-9878. Véase Pedrosa, "Canciones disparatadas", art. cit., pp. 43-44, n. 6.

875). Pero el final de la copla de los dos perros tiene otra peculiaridad y es que no rima. Es este un procedimiento muy frecuente en las canciones de disparates, tanto antiguas como modernas; Pedrosa habla de "rimas frustradas" y a ellas ha dedicado su trabajo sobre las "Canciones disparatadas..." Cita, por ejemplo, ésta, que sólo se ha encontrado en un manuscrito antiguo y que ha sobrevivido hasta hoy en muchas versiones:

Eché leña en tu corral,
pensando casar contigo,
y tu padre, que lo supo,
me dio con un pan caliente.
(*NC,* 1963 *bis*)[17]

Se basa en una copla no disparatada que decía "Eché leña en tu corral, / pensando casar contigo; / dame mi leña, te digo, / que no me quiero casar" (*NC,* 1963).

Entre las canciones disparatadas hay un grupito en que, "para mover a risa" (Correas), se trastruecan las palabras. Una buenísima copla antigua, que se conservó casi textualmente en la tradición oral de muchas partes (también en México) dice:

Asómate a esa vergüenza,
cara de poca ventana,
y dame un vaso de sed,
que vengo muerto de agua.
(*NC,* 1950)

Citando otra de este tipo, Sebastián de Horozco quiso mostrar que en este mundo "todo va al revés":

En las alforjas, el vino,
en la calabaza, el pan,
en las manos, las espuelas,
la lanza, en el calcañar.
(*NC,* 1949 A)[18]

Como dos de las ahora citadas, las coplas disparatadas suelen ser parodias de otras, por decir así, normales. Y hay en nuestro repertorio algunas parodias que hubieran hecho las delicias de Mijail Bajtín, como, sin duda, la mayoría de las composiciones aducidas aquí. Así, la parodia de un famoso villancico amatorio de Garci Sánchez de Badajoz, "Lo que queda es lo seguro, /

[17] Cf. José Manuel Pedrosa, "La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria", *Romanische Forschungen,* 105 (1993), pp. 110-117. Cristina Castillo, art. cit., pp. 2-4, cita otros textos emparentados.

[18] Después de mencionar otra análoga (*NC,* 1949 B), Ambrosio de Salazar, en su *Espejo general de la gramática en diálogos,* Chez Lovys Lovdet, Rouen, 1614, p. 214, dice que "estos versos se dicen por burla y desgaire, porque son cosas contra uso y natura". En el siglo XVI el Comendador Griego, Hernán Núñez, había recogido de la tradición oral una copla en la que se han equivocado disparatadamente las palabras; al parecer, decía originalmente: "Allegáos porque os oya, / que a palabras tontas / tengo las orejas sordas", pero la versión intencionalmente deturpada reza "Arredráos porque os oya, / que a palabras gordas / tengo las narices sordas" (*NC,* 1950 *bis*).

que lo que conmigo va / deseándoos morirá". La parodia vuelve a lo borracho el venerable texto del siglo XV:

Lo bebido es lo seguro,
que lo que en el jarro está
quizá se derramará.
(*NC*, 1603)

En México se canta a lo glotón: "Lo comido es lo seguro, / que lo que colgado está / quizá el gato se lo llevará" (3-8531, estrofa suelta Distrito Federal).

Otra parodia carnavalesca es la de la patética copla "¡Ay de mí, que la miré, / para vivir lastimado, / para llorar y gemir / cosas del tiempo pasado!" (*NC*, 645). Está en Correas, lo mismo que su equivalente burlesco:

—¡Ay de mí, que la miré!
¿Y adónde la besaré?
—En el ojo del trasé.
(*NC*, 1953)

Como quien no quiere la cosa, hemos venido a dar en lo escatológico, ancho campo para la risa, más en aquel tiempo que en el nuestro, tan pudibundo (aquellos eran tiempos de *mojiganga*; hoy lo son de *mojigatería*). Pocos se atreverían hoy a cantar coplas como las siguientes:

Aquí vive y aquí mora
una moza muy gentil,
cada vez que se levanta
va a mear el perejil.
(*NC*, 1955)

En esta calle mora
una moza caripapuda,
que con las tetas barre la casa
y echa pedos a la basura.
(*NC*, 1958)

Pues que no te puedo ver,
vida, y cágome a tu puerta,
porque tengas qué barrer
y coger en una espuerta.
(*NC*, 1987)

O ésta, tan filosófica:

Si cagáis, cagáis la vida,
si no cagáis, vos moréis:

catai la vida perdida,
que caguéis, que no caguéis.
(*NC*, 2018)

Ni Correas ni, por esos mismos años, los compiladores de ciertos manuscritos, ni los autores de entremeses, bailes y mojigangas tuvieron empacho en poner por escrito, y aún en el escenario, esas cosas. Al escribir la canción de niña enamorada:

Los mis amoritos
c'agaleras van,
si ellos me quieren,
c'acá volverán,
(*NC*, 2295)

anota Correas: "Tiene gracia en juntar las palabras". Como se juntan en la letrilla de Góngora: "Si en todo lo qu'hago / soy desgraciada, / qué quieres qu'haga".[19] Góngora, como sabemos, era aficionado a ese tipo de humor, que, por lo demás, es una faceta más del espíritu cómico que prevalece en la literatura española desde 1600. Lo ha estudiado Anthony Close en su libro, recientemente publicado en español, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo.*[20]

Tampoco se mordían la lengua aquellos españoles para recitar y cantar canciones abierta o veladamente eróticas, directas o metafóricas, en todo caso, ideales para suscitar la risa. Van algunas, de las muchas que podría yo citar. La primera, deliciosa (se ha atribuido, precisamente, a Góngora), condensa en unas cuantas palabras la gozosa experiencia erótica que evoca una muchacha al dirigirse a su falda:

Pues que la camisita lo calla,
¡cállelo ella, señora saya!
(*NC*, 1631 *bis*)

En muchas más nos encontramos con mujeres que, sin falsos pudores, refieren sus urgencias sexuales:

Herviendo tengo la olla,
con cebolla,
madre, herviendo tengo mi olla.
(*NC*, 1645 *bis*)

[19] Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Ediciones Hispano-americanas, Paris, 1963, p. 186.
[20] Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá, 2007.

Madre e hija dialogan sobre la masturbación: "—Madre, la mi madre, / que me come el quiquiriquí. / —Ráscatele, hija, y calla, / que también me come a mí" (*NC,* 1653), canción que se conserva, casi idéntica, en la tradición oral española y americana.[21]

En no pocas canciones estas mujeres instan a sus compañeros a que hagan el amor con ellas:

Otra vegada,
mi Pedro Fernández,
otra vegada,
ante que vos vades.
(*NC,* 1690 *ter*)

O bien, el conocido "Abrazáme y retozáme, / marido mío, / y daros he yo a la mañana / camisón limpio" (*NC,* 1726); o "Mirad, marido, si queréis algo, / que me voy a levantar; / la camisa tengo puesta, / tornarla he a quitar" (*NC,* 1728 B). Una versión de esta última continúa: "—Mujer, no seáis tan pesada, / levantáos, que no quiero nada" (*NC,* 1728 D).

El rechazo del hombre es frecuente. La siguiente tiene nuevamente las rimas aabb:

—Vámonos a acostar, Pero Grullo,
que cantan los gallos a menudo.
—Hilar, hilar, Teresota,
que si los gallos cantan, no es hora.
(*NC,* 1730 C)

Más breve y contundentemente:

—Arda la fragua, Antón.
—Úrsula, no hay carbón.
(*NC,* 1730 *bis*)

Cuenta Correas un cuento (él lo llama "chiste"): "Que una moza y un mozo volvían de la villa en sus borricas, y ella, con afición, le dijo [...]: '¿Si ahora tú te apeases y te atrevieses...?' Él la entendió y le dijo que sí hiciera, mas que iba muy embarazado con lo que llevaba, que era: una lanza, una cabra, una soga, una polla, una olla y una cebolla." Ella replicó con la traza:

¿Y si hincases en el suelo la lanza
y con la soga atases la cabra
y en la olla metieses la polla
y la tapases con la cebolla?
(*NC,* 1660 *bis*)

[21] Otras sobre el mismo tema: *Nuevo Corpus* 1652, 1653 *bis* y *ter*, 1654 A y B. Sobre la última y varias de las aquí citadas, con sus respectivas glosas y sus explicaciones, véase la admirable antología de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Ivan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica-Planeta, Barcelona, 1984.

Aquí nos topamos otra vez con la olla y la cebolla y con una cuarteta aabb. Pero el cuento continúa: "A esto respondió él: '¿Y si das gritos?' A esto respondió ella: '¡Hallado habéis la gritadera!'"[22] Y Correas saca una conclusión: "que las mujeres para lo que quieren son prontas en trazas, y todas para sus gustos".

Le da a Correas, en algunas ocasiones, por sacar lecciones morales de los textos que cita. Por ejemplo, en nuestro primer poema, "No juréis, Angulo...", comenta: "Dícese contra los que tienen mala costumbre de jurar y no lo advierten [...]" Sin embargo, oigamos lo que con toda razón dice Bajtín cuando distingue la risa festiva popular de la risa satírica: "El autor satírico que sólo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone"; en cambio, dice, la risa popular "expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen".[23] Los cantares y rimas de que nos estamos ocupando hacían reír, sin intenciones moralizantes; es la risa pura, la risa liberadora. Y lo podemos comprobar, precisamente, en los muchísimos que Correas incluyó en su *Vocabulario.*

Pero tiene razón Correas cuando carga el peso del lado de las mujeres. Son ellas las que, como hemos visto, llevan la voz cantante en casi todas las composiciones populares de tema erótico; lo mismo, en muchas sobre la afición al vino, sobre la pereza, sobre los curas y frailes y, ante todo, las que tratan de adúlteras y cornudos; un ejemplo más: "Si os vais, Jorge, / ¿a quién me encomendáis de noche?" (*NC,* 1827 *bis*).

También oímos a veces una voz de mujer en un género especialmente interesante: las adivinanzas y coplas engañosas que hablan sin ambages de experiencias eróticas, hasta llegar a la obscenidad, pero cuya interpretación, según se nos aclara después, es totalmente inocente. El oyente novato cae en la trampa y, cuando se le saca del engaño, se ríe de sí mismo por haber interpretado el texto literalmente. He aquí una de esas adivinanzas:

> Amigo, amigo,
> más te quiero que a mi marido;
> si quieres, aquí, si no, allí,
> si no, vámonos a la cama.
> (*NC,* 1454 *ter*)

¡Es adivinanza del Sueño! Otra, más tremenda:

> Sacámelo, y toseré.
> Ya he tosido, señor, metelé.
> (*NC,* 1454 *quattuor*)

Nos enteramos, por Correas, de que quien habla aquí no es una mujer, sino... una botella, que pide que la destapen para sacarle el aire.

Correas nos explica también la siguiente:

[22] Cf. "Canciones con cuento y cuentos con canción", en mi *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 588-603.

[23] Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Alianza, Madrid, 1998, p. 17.

Agora sí que estaréis contento,
que tenéis dos fuera y uno dentro.
(*NC*, 1447 *ter*)

Son palabras que dice una viuda al cura, que ha enterrado a sus tres maridos, dos fuera de la iglesia y ahora uno dentro de ella. Comenta Correas: "Tiene gracia y malicia en la ambigüedad y alusión a otra cosa". Pese a este eufemismo, "otra cosa", Correas nos regala tranquilamente dos muestras más de este género, que sigue vivo en el folclor actual. Una parece dicha por un hombre:

En el invierno, con el frío,
téngolo encogido;
en el verano, con el calor,
¡tan largo se me pon!
(*NC*, 1447 *bis*)

Quien lo dice es... La masa del pan. Y he aquí una parienta de la anterior:

Mi tía está tendida,
mi tío va y viene
y metido se lo tiene.
(*NC*, 1439 *quattuor*)

La tía es la masa del pan, tendida en la artesa; el tío, es el puño, que, dice Correas, va "entrando y saliendo en la masa hiñendo".

Quiero terminar nuestro recorrido con una pequeña joya: un zéjel burlesco en el que un viejo parece jactarse de su potencia sexual y, muy a la manera de las adivinanzas que acabamos de ver, nos sale con... otra cosa. Es un caso más de "vana presunción":

Aunque soy viejo y cansado,
tres vececitas bien me las hago.
Cuando me acuesto meo,
a la media noche peo
y a la mañanita cago.
Tres vececitas bien me las hago.
(*NC*, 1897 A)[24]

[24] Es la versión de Correas, que aparece con variantes. En el *Cancionero* de Horozco hay otra versión, que también tiene lo suyo (*NC*, 1897 B).

• Apostilla •

Ocurren cosas extrañas. Justo cuando me senté a trabajar en esta ponencia me llegó el libro de Anthony Close, y justo cuando la terminé recibí el último número de la *Revista de Filología Española*, que incluye un extenso artículo-reseña de Ángel Gómez Moreno, intitulado "Margit Frenk y su *Nuevo Corpus*".[25] A ambos nos pone por las nubes. Escrito en un tono jocoso, se ocupa principalmente del cancionero burlesco (y de las rimas infantiles), incluyendo su lado escatológico. Algo más: aporta abundantes supervivencias, con interesantísimos datos sobre la ejecución actual —y seguramente antigua— de muchos cantares folclóricos. Todavía más: casi al comienzo cita una chistosa parodia de epitalamio, toda hecha de pareados... He tenido mucha suerte, y eso me anima para comenzar a trabajar en el primero de una serie de suplementos al *Nuevo corpus* que estoy preparando con José Manuel Pedrosa.

[25] *Revista de Filología Española*, LXXXVII-1 (2007), pp. 179-195.

PASTORAS, SERRANAS Y MUJERES SALVAJES

Carlos Alvar
Université de Genève

Sorprende que antes de 1150, apenas iniciada la andadura de la literatura en lengua romance, un trovador gascón de marcado tono popularizante —Marcabrú— escriba la primera composición que debe representar el género denominado "pastorela". Se trata de *L'autrier jost'una sebissa* y en ella se plantea el diálogo entre una pastora y un caballero; el carácter burlesco de lo que allí ocurre queda de manifiesto por el desenlace final, pues a pesar de los requerimientos del noble, la villana no accede a las proposiciones ni acepta los regalos que el caballero le ofrece, pues

> ... per un pauc d'intratge
> no vuelh mon despiuzelhatge
> camjar per nom de putayna.[1]

De este texto liminar se desprenden varias consideraciones, que afectan tanto a la forma como al contenido. Quizás la primera de ellas sea la del encuentro de dos mundos diferentes: frente a los nuevos modos de la cortesía impuestos por el lirismo trovadoresco, la pastora representaría la tradición antigua, menos elaborada. Es natural que el caballero, seguidor de los modos corteses, se burle de la pastora; pero el texto reúne narración y diálogo, y el narrador —¿Marcabrú?— no parece estar tan decididamente del lado de las nuevas modas. Por otra parte, también llama la atención la desenvoltura con la que se plantean los intentos seductores del caballero: parece que se ha olvidado de las enseñanzas de la *fin'amors*, a no ser que al tratarse de una pastora —y, por lo tanto, de una dama de clase inferior— no la crea digna de semejantes delicadezas. Esta posibilidad nos llevaría en otra dirección: ¿la *fin'amors,* el amor cortés, sólo se aplica a las damas de alta condición?

Andreas Capellanus, en su tratado, considera que el amor se puede dar "en toda persona dueña de sí misma, que sea apta para realizar los trabajos de Venus..., a menos que se lo impidan la edad, la ceguera o la obsesión por el placer",[2] pero la pastora no parece estar tan convencida

[1] Marcabrú, *L'autrier jost'una sebissa*, vv. 68-70 : "[...] a cambio de un pobre portazgo no quiero cambiar mi desfloramiento por el nombre de puta". El texto completo en Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona, 1975, t. I, pp. 180-184; la traducción es mía. Véanse, además, S. Gaunt, R. Harvey y L. Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, D. S. Brewer, Cambridge, 2000, pp. 375-387, aunque no comenta la tradición literaria; y A. Biella, "Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella", *Cultura Neolatina*, 25 (1965), pp. 236-267.

[2] Andreas Capellanus, *De Amore*, ed. y trad. Inés Creixell, Vidal-Quadras, Quaderns Crema, Barcelona, 1984, lib. I, cap. V; entre la casuística de cómo se obtiene el amor (cap. vi) se encuentra el diálogo posible de un noble y una plebeya.

de la movilidad entre los distintos estratos sociales y de ahí que reivindique sus propios orígenes humildes.[3] El intento de seducción del caballero choca con la integridad moral y la actitud realista de la pastora, en un claro enfrentamiento de modos de ver el mundo: Marcabrú estaría adornando literariamente lo que no es más que una propuesta carnal, en contraste con las doctrinas corteses, que empezaban a abrirse paso en una sociedad que intentaba buscar un refinamiento mayor y un trato de la dama más alejado del simple instinto animal.

La idealización es una característica bien conocida de la poesía de los trovadores y el encumbramiento de la dama corre parejo a esa idealización. Esto no quiere decir que no exista otra forma de ver las cosas. El propio Guilhem de Peitieus, primer trovador de nombre conocido, no siente empacho en mostrar un insultante desenfado cuando habla de las dos yeguas que le gusta montar, aunque la una no tolera la presencia de la otra...[4]

Marcabrú escenifica un encuentro campestre de una pastora y un caballero. Éste también es un aspecto digno de tener en cuenta. Frente al ámbito habitual de los trovadores, que es la corte, Marcabrú sale del poblado y va a encontrarse lejos de la civilización —junto a una sabina— con una joven que está cuidando ganado. El choque de dos culturas (cortés y "popular") se va a reforzar ahora con la colisión de dos ámbitos diferentes: el mundo civilizado, de las normas establecidas y de las situaciones previsibles, que es el poblado y más aún la corte, queda lejos, sustituido por el mundo del yermo, cerca del bosque, donde no existen leyes preestablecidas y donde la Naturaleza se expresa con toda su fuerza.

No extraña la actitud del caballero, que sin más miramientos requiere de amor a la joven pastora. Quizás debamos plantearnos cuál es el origen de esta situación y si Marcabrú, en un momento de genial oposición a los modelos, ha tergiversado la escasa tradición anterior, si ha inventado una situación nueva, si se ha limitado a dar forma poética a un hecho real (incorporando el diálogo) o si ha reelaborado poéticamente diversos elementos de una tradición oral.[5] No resulta fácil responder a estas cuestiones, y menos aún en una época en que las literaturas en lengua romance apenas habían comenzado a dar sus primeros pasos.[6]

El género iniciado por Marcabrú tendrá amplio éxito provenzal y, más aún, en francés, hasta el punto de que no han sido pocos los estudiosos que se han planteado la posibilidad de que nuestro trovador no hubiera hecho sino poner en lengua *d'oc* una tradición ampliamente difundida por toda Francia y, especialmente, en las tierras de *oil*, aunque las primeras pastorelas francesas conservadas son medio siglo posteriores a las provenzales.

La desenvoltura del diálogo y los planteamientos amorosos, que se avanzan en la composición de Marcabrú y en otras posteriores resultan ajenos a la moral cristiana. Surge así una nueva

[3] Erich Köhler, "Marcabrus *L'autrier jost'una sebissa* und das Problem der Pastourelle", *Romanistisches Jahrbuch*, 5 (1952), pp. 256-268; también en *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, ed. M. Mancini, Liviana, Padova, 1976, pp. 195-215, véase especialmente p. 198.

[4] Véase al respecto Rita Lejeune, "L'extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine", en *Mélanges de Langue et de Littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, S.E.D.E.S, Paris, 1973, pp. 485-503, recogido en *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Marche Romane, Liège, 1979, pp. 121-139.

[5] En realidad, los únicos precedentes de pastorela en legua romance de los que tenemos noticia serían las "pastoretas a la usanza antiga" que compuso Cercamón, maestro de Marcabrú, según recoge la *Vida* provenzal de aquél, pero no se debe olvidar que las *vidas* son muy posteriores y que no todas las informaciones que nos transmiten son absolutamente fidedignas; así, la "usanza antiga" podría tomar como referencia la época en que fue escrita la biografía de Cercamón, no la del propio trovador, como ya indicó Alfred Jeanroy; véase al respecto, *Il trovatore Cercamon*, ed. critica a cura di V. Tortoreto, STEM-Mucchi, Modena, 1981, pp. 46-48.

[6] Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Bordas, Paris, 1972, pp. 97-103.

cuestión, pues si estas pastorelas no responden a la ética cortés y tampoco a la moral cristiana, sólo pueden reflejar una situación trovadoresca de cuño pagano.

Tal vez lo que menos sorprenda es que el encuentro del caballero y la pastora tenga lugar en un ambiente primaveral. Y no llama especialmente la atención porque todas las canciones de amor necesitan de la llegada de la primavera para florecer, o dicho de otro modo, porque es habitual que las canciones amorosas de trovadores y *trouvères* inicien con un exordio primaveral, que justifica los sentimientos del poeta. Y aunque el encuentro del caballero y la pastora no es exactamente un encuentro amoroso, también participa de las circunstancias habituales.

Así, el delicado diálogo de la pastora y el noble se sitúa lejos de la corte, en un ambiente agreste, en primavera, y sobre todo, ese delicado diálogo, oculta unas formas y unos propósitos que nada tienen que ver con las doctrinas del amor cortés, tan características de la poesía trovadoresca. En realidad, son los modales los que resultan más extraños, pues por lo general los poetas aspiran al *concubitu cum* o *sine actu*, sin respetar el largo proceso que significa amar cortésmente, según se atestigua en los tratadistas.[7]

Por su parte, las serranas parecen estar directamente emparentadas con las pastorelas. Se ha pretendido que las serranas vienen a ser una versión hispánica del género y que frente a la delicada desenvoltura de las pastoras —tan apegadas al mundo moral y a los impulsos de la naturaleza—, las serranas dejaban de manifiesto una actitud más brutal, pues, al fin y al cabo, habrían cambiado las verdes praderas por las escarpadas montañas y los tiernos corderos, por las más peligrosas alimañas. Y aún más, estas serranas desconocen o desprecian la suave brisa primaveral, pues su ambientación exige las adversidades del frío y la nieve.[8]

Dejemos al margen la conocida serrana de Álvaro Alfonso recogida en el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (410), cuya protagonista asusta al caballero en la Sierra de Cintra:

> Acerca de Sintra, ò pé desta serra
> vi éa serrana que braadava guerra:
> —Vós treedes comigo: decê-vus a terra,
> pois allá tangem e qua ora soa!
> Pero de sa vista eu foss'espantado
> qual me ella par'ceo tam resanhuda...[9]

[7] Para las características formales y la tipología del género de la pastorela, véase Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge (XIIè-XIIIè siècles)*, Picard, Paris, 1977, t. I, pp. 119-136, donde además se encontrará un resumen de las distintas teorías acerca de los orígenes de la pastorela.

[8] Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Plihon, Rennes, 1949-1953; utilizo la reimpresión de Slatkine, Genève-Paris, 1981, t. I, pp. 521-591, donde habla de la pastorela francesa y provenzal, de la gallego-portuguesa, de las cánticas de serrana de Juan Ruiz, de las serranillas del Marqués de Santillana y de sus contemporáneos y sucesores, y concluye con las serranillas del cancionero musical. Para los textos en castellano utilizo Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987 (citado en adelante como *Corpus*).

[9] "Cerca de Sintra, al pie de la sierra, vi a una serrana que lanzaba un grito de guerra". Tomo el texto de Luciana Stegagno Picchio, "Pour une histoire de la *serrana* péninsulaire: La *serrana* de Sintra", publicado en italiano en *Cultura Neolatina*, 26 (1966), pp. 105-128 y en francés —es la versión que utilizo— en *La méthode philologique*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1982, t. I, pp. 91-119. La traducción es mía.

La dejaremos al margen por ser una muestra tardía incorporada a la tradición gallego-portuguesa en la primera mitad del siglo XV.[10] Así, resultaría que Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, habría sido el primero en aludir a este modelo de mujeres. Y de ahí la importancia que adquieren los episodios serranos del *Libro de buen amor* como inicio de una tradición, en la que estarían insertos los villancicos del mismo género de finales del siglo XV y del siglo XVI,[11] algunas serranillas del Marqués de Santillana o el romance de la Serrana de la Vera. Menéndez Pidal podía ver en esta cadena una "tradición de remota antigüedad", que, en definitiva, remitiría a "un género de villancico o cantarcillos populares que cantan temas de viajes", "cantos propios de caminantes", inspirados directamente en la realidad y anteriores a la difusión de la pastorela provenzal o francesa.[12] Ni que decir tiene que las palabras del ilustre maestro carecen de apoyo textual y que más bien parecen inspiradas por el espíritu postromántico del que da muestra en numerosas ocasiones.

Tenga razón o no Menéndez Pidal, la cuestión que se plantea es similar a la pregunta que formulábamos al hablar de la pastorela. ¿Cuál es el origen de las serranas? ¿Había mujeres en la montaña dispuestas a guiar a los caminantes perdidos? Si así fuera, ¿por qué habían de ser violentas y no compasivas? En efecto, las serranas de Juan Ruiz sólo parecen existir para satisfacer sus propios deseos sexuales y otros caprichos difíciles de colmar lejos de la civilización.

Es obvio que la hipótesis de Menéndez Pidal no podía convencer a los estudiosos, y pronto se alzaron algunas voces que establecían paralelismos posibles con figuras análogas o antitéticas: por analogía se señalaba la figura de las mujeres silvestres o salvajes; por antítesis, las pastoras de la tradición francesa y provenzal, que podrían haber sido parodiadas por el Arcipreste de Hita en sus cuatro creaciones monstruosas, representadas por la Chata, Gadea de Riofrío, Menga Llorente y Aldara o Alda.

Las serranas del *Libro de buen amor* son mujeres que viven en la montaña, rodeadas de animales, conocen las sendas que llevan a los puertos y, por eso, son la mejor guía para cualquier caminante perdido. El tamaño desmesurado de estas mujeres, acompañado de una fuerza descomunal, les permite cargar con los viajeros, si es necesario, para atravesar ríos o coronar las cimas más escarpadas. Como atributo y, también como utensilio de trabajo, tienen un bastón proporcionado con su tamaño, que no dudan en emplear contra quienquiera que no cumpla sus deseos o pretenda alejarse sin pagar los servicios prestados: la contraprestación que suelen pedir estas mujeres es de carácter sexual (naturalmente, podemos pensar que la desmesura exigirá servicios hiperbólicos), lo que resulta especialmente desagradable al caminante, pues se trata de mujeres monstruosamente feas.[13]

[10] Luciana Stegagno Picchio, "Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa", en José Manuel Lucía Megías, Paloma García Alonso y Carmen Martín Daza (eds.), *Actas. II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1992, pp. 89-102, especialmente pp. 92-93.

[11] "¿A dónde tan de mañana, / hermosa serrana?" (*Corpus*, 1000), "Paséisme ahora allá, serrana / que no muera yo en esta montaña" (*Corpus*, 987); "Salteóme la serrana, juntico al pie de la cabaña" (Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, III; *Corpus*, 994 A y B); "En el monte la pastora / me dejó" (*Corpus*, 986) y otras similares. Véase *Corpus*, pp. 468 y ss.

[12] Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, pp. 197-269, aunque la primera versión del trabajo es de 1919.

[13] Para las características, véase por ejemplo, M. Zink, *loc. cit.*, pp. 88-89.

Ya Spitzer veía en estos vestiglos una representación de cuento no realista ("eine ganz unrealistische Märchen Figur");[14] el "hombre salvaje" o la "mujer salvaje", demonios de la vegetación o de la fertilidad ("ein Vegetations oder Fruchtbarkeitdämon") eran comparables al villano al que encuentra Calogrenant delante de la fuente en el bosque de Brocelianda, según cuenta Chrétien de Troyes en el *Yvain* o *Caballero del león*.[15]

Irrumpen así, de la mano de Spitzer, las mujeres salvajes. Alda es, sin duda, su tipificación en el *Libro de buen amor*: fea, fuerte, agresiva y lujuriosa; no le falta ninguna de las características que sirven para identificar a estos seres, ni siquiera la exaltación del mal tiempo.[16]

Sin embargo, y a pesar de las similitudes, los estudiosos no llegan a un acuerdo unánime: por una parte, los seguidores del "realismo" de Menéndez Pidal (como Le Gentil, y tras su estela Zink, aunque con posiciones atenuadas), incluyendo a Calleja Guijarro;[17] por otra, los partidarios de Spitzer (Hart, Deyermond o Kirby);[18] en fin, quienes acercan a la mujer salvaje al hombre salvaje para concluir que no tienen relación con las serranas, pues éstas son, fundamentalmente, una parodia de la pastorela cortés (así Gybbon-Monypenny, Joset o López-Ríos)...[19]

Creo que se hace necesaria una revisión del asunto; para ello hay que partir de un par de consideraciones básicas:

1. La serrana podría ser una forma concreta de mujer salvaje, independiente de la figura masculina del hombre salvaje. En este caso habría que identificar el origen del personaje femenino.

2. Por otra parte, habrá que buscar la existencia de otros personajes femeninos que presenten características similares a las de las serranas.

Parece evidente que para nuestro análisis no tiene mayor importancia que existieran en la realidad mujeres que ayudaran o atacaran a los caminantes, o que fueran excelentes guerreras:

[14] Leo Spitzer, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 54 (1934), pp. 237-270; traducido en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 103-160.

[15] Véase Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza, Madrid, 1991, *s. v.* "Fuente Peligrosa", y la bibliografía allí citada.

[16] Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.

[17] R. Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", *op. cit.*; véanse, además, las precisiones del mismo en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968 (1ª ed., 1951), pp. 119-122. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge, op. cit.*, especialmente p. 550, n. 58. M. Zink, *La pastourelle, op. cit.*, p. 88, n. 2. Tomás Calleja Guijarro, "¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?", en Manuel Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*, SERESA, Barcelona, 1973, pp. 371-388, especialmente pp. 373-379.

[18] L. Spitzer, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *op. cit.*; el sabio alemán se apoyaba en un comentario de Wilhelm Giese de 1932 ("Zum 'wilden Mann' in Frankreich", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 56, 1932, pp. 491-497, en especial, p. 492). Thomas R. Hart, *La alegoría en el Libro de Buen Amor*, Revista de Occidente, Madrid, 1959, pp. 89-92. Alan D. Deyermond, "El hombre salvaje en la novela sentimental", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 17-42. S. D. Kirby, "Juan Ruiz's *Serranas*: The Archipriest-Pilgrim and Medieval Wild Women", en J. S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 151-169.

[19] Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988, p. 321. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joset, Taurus, Madrid, 1990, p. 436, Castalia, Madrid, 1988 o Santiago López-Ríos, *Salvajes y razas monstruosas en la Literatura Castellana Medieval*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, pp. 83-85.

lo que intentamos analizar es un concepto o, si se prefiere, una creencia más o menos arraigada. Basta que la gente creyera en su existencia para que adquirieran vida.

Dejemos por un momento a las pastoras y centrémonos en las mujeres salvajes y en las serranas. La identificación de unas y otras se vincula con frecuencia, ya desde Giese y Spitzer, a la existencia del hombre salvaje, de acuerdo con un silogismo que se podría resumir del modo siguiente: si hubo hombres salvajes o silvestres, también debieron existir las mujeres salvajes, con características análogas o parecidas a las de las figuras masculinas (que fueron establecidas por Bernheimer). Las serranas del Arcipreste de Hita forman parte del grupo de las mujeres salvajes, según atestiguan sus rasgos físicos y su comportamiento: siendo así, la descripción de las serranas viene a enriquecer con algunos detalles los retratos que tenemos de mujeres salvajes.

Pero deberíamos considerar a las serranas en sí mismas, independientemente de los hombres salvajes y de las posibles mujeres salvajes: no se trata de establecer el equilibrio —o desequilibrio— de los sexos: el mundo de las creencias desconoce ciertas adquisiciones culturales posteriores, y por eso no extraña la presencia de brujas o hadas, sin su correspondiente masculino; y, cuando lo tienen, el rendimiento literario y folclórico de estas figuras es bastante limitado.

Los estudiosos se han esforzado en buscar el rastro medieval de las mujeres salvajes, y desde mediados del siglo XIX consideraron tener una pista segura gracias al testimonio contenido en el *Poenitentiale Vigilianum*, penitencial de la Iglesia hispana escrito por el monje Vigila en el siglo VIII e inspirado en fuentes francas; en efecto, el editor F.W.H. Wasserschleben transcribía el fragmento en cuestión de forma indudable: "Qui in saltatione femineum habitum gestiunt et monstruose se fingunt et majas et orcum et pelam et his similia exercent, I ann. penit".[20]

Sin embargo, otras copias del mismo penitencial hacen que se esfumen los hallazgos, pues los tres manuscritos que contienen el penitencial leen de forma unánime "majas et arcum et palam", lo que vendría a atestiguar la existencia de bailes con palas y arcos, que pervivían aún seiscientos años más tarde, según corrobora el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez (1316), quizás dejándose arrastrar por la tradición de los viejos penitenciales hispanos:

> En esta manera de estriones se cuentan los que menean palas que fazen algunos, e los que menean arcos e algunos otros omes e mugeres que andan con ellos. Otrosí, ay otros e otras que sin palas e sin arcos fazen juegos torpes e locos e muchas juglarias e muchos cantares vanos, de que se sirve el pecado e que pesa a Dios con el mucho e a los santos, e preçianse destas cosas e usan dellas en bodas e en vanaglorias e en vigilias e en otros ayuntamientos de los omes.
>
> [...] Mas ay otra cosa que es peor, que algunos son venidos a tan grand çeguedat de las sus almas que cuydan e dizen que por el uso de los arcos e de las palas e de los çaharrones e de otras tales vanidades vienen los buenos tenporales e los buenos años, e esto es peor de heregia.[21]

[20] Wilhelm Wasserschleben, *Die Bussordnungen der abendländischen Kirche*, Halle, 1851, p. 533. "Quienes bailando llevan vestido femenino y se disfrazan monstruosamente haciendo de mayas, orco y pela y sus semejantes, hagan penitencia durante un año". Para los penitenciales españoles, véase Francis Bezler, *Les pénitentiels espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Aschendorff, Münster, 1994.

[21] Martín Pérez, *Libro de las confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española*, ed. crítica, intr. y notas A. García y García, B. Alonso Rodríguez y F. Cantelar Rodríguez, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, p. 446. El epígrafe siguiente del *Libro* está dedicado a "los salvajes, que son otra manera de estriones". Véase a propósito de los penitenciales citados el trabajo de F. Bezler, "¿El ogro y el niño o el arco y la pala?", *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), pp. 43-46, cuyos planteamientos y conclusiones he utilizado. Para entender el significado del arco, bastará leer al obispo Burkhardt de Worms: "¿Has hecho esos arquitos para chicos u otros juegos para

Nos hemos quedado sin un texto que hasta ahora se había considerado fundamental para atestiguar la presencia de mujeres salvajes en la Península Ibérica.

El otro texto, aunque es más explícito, nos aleja geográficamente de los territorios recorridos por el Arcipreste de Hita. Se encuentra en la colección de decretales de Burchard de Worms (siglo x):

> Credidiste, quod quidem credere solent, quod sint agrestes feminae, quas silvaticas vocant, quas dicunt esse corporeas, et quando voluerint, ostendant se suis amatoribus et cum eis dicunt se oblectasse et item quando voluerint abscondant se et evanescant.[22]

Las mujeres salvajes, "agrestes feminae, quas silvaticas vocant", son de naturaleza diabólica, viven en los bosques y tienen amantes con los que al parecer satisfacen sus apetitos sexuales; pero el obispo no alude a figuras masculinas equivalentes.

Sin caer en el hipercriticismo y sin extraer conclusiones excesivamente rápidas, hay que admitir la existencia de creencias en mujeres vinculadas a los bosques y entregadas al amor; se puede añadir, además, que para la Iglesia estos seres eran representaciones del demonio. Nada de esto resulta nuevo.

La Materia de Bretaña está llena de doncellas y damas que pululan por los bosques en busca de caballeros andantes o que se distraen a orillas de las fuentes. Se trata de mujeres extraordinariamente bellas, que no dudan en ofrecer sus encantos a los caballeros, siempre y cuando éstos se comprometan a mantener en secreto la relación; a cambio, reciben todo tipo de riquezas y bienes.[23] En pleno apogeo de las doctrinas del amor cortés, estas doncellas y estas damas se olvidan de las normas y aceptan de inmediato los avances de sus repentinos enamorados, o son ellas mismas las que los conducen sin mayores protocolos hacia las relaciones más íntimas.[24] La ruptura de una promesa, generalmente un secreto, por la indiscreción del caballero, hace que la hermosa dama desaparezca o que se convierta en un ser monstruoso, como ocurre con Melusina: la metamorfosis propia y los defectos físicos de sus descendientes dejan patente el origen demoníaco de la mujer. Son tan abundantes los ejemplos que los estudiosos no han dudado en establecer claras relaciones entre las damas y las doncellas de lagos y bosques y lejanos modelos de divinidades semejantes a las náyades y a las ninfas. Se ha llegado a pensar, incluso, que la dama principal, señora de las demás jóvenes es la transformación de Diana, diosa de la caza, de

---

niños y los has echado a la bodega o al granero para que jugasen con ellos los trasgos y los gnomos, los cuales, como recompensa, te traerían las provisiones de otros y te enriquecerías?", en O. Giordano, *Religiosidad popular en la alta Edad Media*, Gredos, Madrid, 1983, p. 267.

[22] El texto es bien conocido; entre otros, lo citan R. Bernheimer, *Wild men*, *op. cit.*, p. 195, n. 29, M. Zink, *La pastourelle*, *op. cit.*, p. 93 y O. Giordano, *Religiosidad popular*, *op. cit.*, p. 268; "¿Has creído lo que suelen creer algunos, que hay mujeres agrestes llamadas 'silváticas', las cuales, cada vez que los desean, se aparecen a sus amantes y gozan con ellos, o bien, aunque son de carne y hueso, se ocultan y desaparecen?"

[23] Marie-Luce Chênerie, "Le motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XIIè et XIIIè siècles", en *Mélanges Ch. Foulon*, I. Plihon, Rennes, 1980, pp. 99-104.

[24] Basta recordar los *lais* de Guigemar y de Lanval, ambos de María de Francia (intr., trad. y notas de Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1994, pp. 29-51 y 82-97) o los *lais* anónimos de Graelent y Guingamor (*Nueve lais bretones y La sombra, de Jean Renart*, intr. y trad. Isabel de Riquer, Siruela, Madrid, 1987, pp. 31-44 y 45-57). Fuera del ámbito artúrico, el ejemplo más conocido es el de Melusina, según narra Jean d'Arras.

la fertilidad y de la renovación de los campos; diosa sincrética, sin duda, bajo cuya advocación se ocultarían una multitud de divinidades locales de menor alcance.[25]

Por otra parte, el carácter violento de ciertos personajes femeninos vinculados con la tradición mitológica de Diana, y sus inclinaciones lujuriosas hacen pensar en cultos a la fecundidad, relacionados naturalmente con la primavera.[26]

No es necesario considerar que las serranas violentas y guerreras estén vinculadas a alguna variante de Diana, pero los ejemplos de la Materia de Bretaña y de las leyendas de Melusina pueden servir para dejar claro que no siempre van juntos en el folclor los personajes masculinos y los femeninos, y pueden servir también como testimonio de que las raíces de las creencias populares se hunden en un pasado muy remoto.

Así las cosas, la cuestión no es si hubo en la Península Ibérica una tradición literaria o folclórica relacionada con las mujeres salvajes, sino qué tipo de mujer se oculta detrás de las serranas.

Es obvio que la respuesta inmediata nos lleva a la parodia del amor cortés y a la burla de los consejos que Amor ha dado al Arcipreste. Resulta tan evidente que cualquier otra hipótesis es arriesgada y carecerá del poder de convicción que aporta la evidencia. Además, la inexistencia de testimonios directos en cualquier otro sentido reduce el valor de todo planteamiento alternativo.

Sin embargo, quedan siempre algunas preguntas sin respuesta: ¿qué necesidad tenía el Arcipreste de ir a la Sierra? ¿Por qué se dirigió a Segovia? Si iba buscando mujeres feas, probablemente podría haberlas encontrado en terrenos más familiares. Y si necesitaba una ciudad como marco de nuevas correrías, Toledo no estaba lejos y, seguramente, ofrecería mejores oportunidades al ser una ciudad más grande y más variopinta que Segovia.

Hay que pensar que a Juan Ruiz le interesaban las posibilidades temáticas que le ofrecía la montaña, entre otras razones porque ya (o todavía) debían existir en el siglo XIV tradiciones folclóricas o literarias relacionadas con la Sierra. De ser así, las serranas del Arcipreste podrían reflejar un mundo de creencias en seres monstruosos: el viajero —sorprende que vaya a pie— desempeñaría el papel de los caballeros andantes en las narraciones de la Materia de Bretaña.

Las pastoras y, más aún las serranas, representan la más clara expresión del deseo sexual, sin paliativos de ningún tipo; en este sentido, pueden ser consideradas antagonistas de las damas cantadas por los trovadores que, aunque también son objeto de deseo, con frecuencia se salvan gracias a la idealización subyacente en las doctrinas del amor cortés. Pero, además, quizás no resulte ocioso recordar que la dama —frente a la pastora y a la serrana— adquiere la categoría de señor feudal; las otras, como villanas que son, no encajan el sistema construido por los trovado-

[25] Véase Jean d'Arras, *Melusina o La noble historia de Lusignan*, trad. y pról. Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1999 (1ª ed., Siruela, Madrid, 1982), pp. 13-17; Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Cligès-Chétien de Trojes, Paris, 1984. Jacques Le Goff y Emmanuel Le Roy Ladurie, "Mélusine maternelle et défricheuse", *Annales Économies-Sociétés-Civilisations*, 26 (1971), pp. 587-622; J. Köhler, *Der Ursprung de Melusinensage, eine ethnologische Untersuchung*, Berlín, 1895.

[26] Como referencia, basten tres libros clásicos, de carácter muy distinto: James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944; Julio Caro Baroja, *La estación de amor: (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Taurus, Madrid, 1979 y Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed. aumentada, Gredos, Madrid, 1970, especialmente pp. 230 y ss. Añádanse, además, con mucha precaución las consideraciones de J. F. Burke, "Juan Ruiz, the *Serranas*, and the rites of spring", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 5 (1975), pp. 13-35.

res, que en unos casos expresan unos sentimientos a través de modelos con alto grado de formalización y, en otros casos, se limitan a poner en escena situaciones ficticias en las que afloran las fantasías eróticas masculinas, como indica M. Zink.[27]

Siendo así, la mujer salvaje podría ponerse en relación con pastoras y serranas por la locura de su deseo; un deseo y una locura que nunca llega a alcanzar a la dama del amor cortés. Y esa locura desenfrenada es la que caracteriza a la estación del amor, al mayo festivo, a la llegada de la primavera y —con ella— a los ritos de fertilidad.

Volvamos al *Libro de buen amor*. Los episodios serranos se desarrollan a lo largo de casi cien estrofas (de la 950 a la 1042), lo que constituye una notable extensión dentro del conjunto (unas 1700 estrofas). El arcipreste ha abandonado su cómoda vida urbana, sujeta a las normas de la civilización, para ir al mundo desconocido, ajeno a esas normas, como ya he indicado. En este sentido, el viajero puede identificarse con un caballero andante, lo que abre la puerta a todo tipo de especulaciones, enumeradas de forma esquemática por Zahareas y Pereira:[28] la sierra, ajena a las normas, está llena de tentaciones y pruebas; si se considera de forma alegórica habrá que concluir que tras ella se oculta un sentido religioso cristiano. ¿O será una metáfora de la salvación humana? Las tempestades y ventiscas podrían representar todo tipo de pecados y locuras... Pero con otra perspectiva se podría hablar del aspecto popular, carnavalesco, que se opone al tono serio de las culturas dominantes (eclesiástica y feudal). Aunque nada impediría que se interpretara como expresión de la doble vida del Arcipreste...

La riqueza de significados es grande, a pesar de que muchos de ellos pueden resultar complementarios y no necesariamente antagónicos. ¿Ha ido el Arcipreste a la sierra en busca de la fe? Al fin y al cabo, al subir la montaña va elevándose hacia Dios,[29] pero fracasa y peca de envidia, gula y lujuria; quizás por eso va a rezar a la ermita de Santa María del Vado.

Algunos estudiosos han llamado la atención acerca del hecho de que el protagonista del *Libro de buen amor* se pusiera en marcha el 3 de marzo, "dia de Sant Meder" (951 a), viernes, lo que haría pensar en el año 1329. En dicha festividad, las casadas pedían a San Emeterio y a su hermano San Celedonio "la gracia de la fecundidad".[30]

Por otra parte, los episodios de la sierra muestran un mundo al revés, en el que la mujer domina al varón y éste sucumbe a sus exigencias sexuales. El orden natural está invertido, e impregnado de alusiones eróticas. No cabe duda de que nos encontramos en la celebración de la llegada de la primavera y, con ella, del carnaval; es el período que transcurre entre el final de Adviento (Epifanía, 6 de enero) y el inicio de la Cuaresma (Miércoles de Ceniza, que es móvil). Es también el tiempo de fiestas como el "obispillo" o el "Rey de la faba" (todavía en Adviento), o como las de las alcaldesas y las mayordomas (Zamarramala en Segovia y Frades en Salamanca): el día 5 de febrero, festividad de Santa Ágata, Águeda o Gadea, las mujeres toman el poder en una inversión de roles, que podría ser pervivencia de las "Matronalia" romanas o de celebraciones similares más antiguas aún.[31]

[27] M. Zink, *La pastourelle*, *op. cit.*, p. 99.

[28] Anthony N. Zahareas y Carolina Pereira, *Itinerario del "Libro del Arcipreste": Glosas críticas al "Libro de buen amor"*, Seminary of Hispanic Medieval Studies, Madison, 1990, pp. 263 y ss.

[29] Giorgio Del Vecchio, "Le voyage à la *Sierra*", en Rica Amran (coord.), *Autour du "Libro de buen amor"*, Indigo & Côté-femmes, Paris, 2005, pp. 195-214, especialmente pp. 209-210.

[30] Luis Beltrán, *Razones de buen amor*, Fundación Juan March-Castalia, Madrid, 1977, p. 264.

[31] Véase Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 367-381.

Las Matronalias eran fiestas primaverales con las que se buscaba la fecundidad de las mujeres; estaban consagradas a Juno y se celebraban en las "kalendae" de principios de año (cuando el año empezaba en marzo).[32]

Santa Ágata es venerada por las mujeres como protectora de la lactancia. En su festividad, las mujeres piden dinero y regalos, especialmente a quienes no son de la localidad: si las donaciones no son suficientes, maltratan al forastero. Si, por el contrario, los regalos son aceptados, las mujeres se muestran contentas y agasajadoras con él. Luego, se prepara una gran comida y hay bailes más o menos desenvueltos, que según algunos llegaban a convertirse en una "verdadera orgía dionisíaca".[33] Este tipo de celebraciones en la festividad de santa Águeda se daban en una amplia zona del centro de la Península Ibérica: Rioja, Zamora, Salamanca, Ávila, Segovia, Soria y Guadalajara; la fiesta es poco conocida en el resto de España.

Un hilo débil, pero bien visible, une las Matronalias romanas con los festejos dedicados a santa Águeda a través de los siglos. Algunos detalles, espigados en época pagana o cristina, coinciden con las situaciones vividas por el Arcipreste en la sierra. La individualización de la mujer nos aleja de celebraciones sociales y más parece conducirnos hacia santuarios solitarios; pero los hombres, salvajes o no, están siempre ausentes.

Juan Ruiz, el autor del *Libro de buen amor*, conocía las celebraciones carnavalescas de comienzos de la primavera y sabía que en la región de Segovia las mujeres se convertían en protagonistas de unos festejos en los que se imponía la presencia femenina sobre la figura del hombre: era una imposición lúdica, pero real, y por ello, para conseguir la victoria recurrían simbólicamente a la fuerza, año tras año, todos los años. Y todos los años el orden social se restablecía después de las fiestas y de los excesos carnavalescos, de regalos, de comida y, también, de sexo, pues no en vano se estaba celebrando la llegada de la primavera y se estaba invocando la fertilidad. Lo sabía Juan Ruiz y probablemente lo sabía todo su auditorio.

El modelo de la fiesta corresponde al de las Matronalias romanas, como se ha indicado; y los episodios de la sierra se construyen sobre ese modelo. La figura femenina deriva de las Artes poéticas y es parodia evidente de la *descriptio puellae*: la burla literaria para que sea efectiva no puede abandonar en ningún momento las normas de construcción del discurso literario; puede alterarlo, pero tiene que mantener las mismas bases.

La larga tradición de fiestas carnavalescas llegaba de la Antigüedad; la Iglesia intentó acabar con ellas superponiendo figuras como la de santa Ágata, ya desde el siglo III, pero las creencias paganas encontraron buen acomodo en las celebraciones por el martirio de la santa siciliana, y gran parte de los ritos pertenecientes a Juno simplemente cambiaron de nombre, pero conservaron su esencia en ciertos lugares de la montaña y en algunas localidades del centro peninsular.

Las Matronalias y sus celebraciones fueron censuradas por la Iglesia. Es posible que los cánticos de esas fiestas (no hay fiesta sin cantares) se transformaran y que en el siglo XII o quizás antes, dieran lugar a las pastorelas. De ahí que las pastoras vivan al margen de la moral cris-

[32] *Ibid.*, p. 370. Hay que recordar que Juno —especialmente Juno Lucina— comparte con Diana su relevancia en el momento del parto; en este sentido, recuerda más a la Ártemis que a la Hera griegas. En todo caso, es frecuente que las divinidades más primitivas presenten una vertiente de mujeres cazadoras, señoras de los animales (y aquí coinciden con las serranas), e impulsoras de la fertilidad, de los partos y la lactancia; véase al respecto el libro clásico de Erich Neumann, *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, Princeton University Press, Princeton, 1955, pp. 268 y ss. especialmente, p. 275 y p. 280.

[33] J. Caro Baroja, *El Carnaval, op. cit.*, p. 373-375. En general, las mujeres escogen con quién van a bailar y el hombre tiene que aceptar de grado o a la fuerza.

tiana y de los comportamientos corteses; se explicaría así, también, el marcado carácter sexual que domina el diálogo del caballero y la joven que está cuidando el ganado; y quizás se pueda explicar así también el prurito de los trovadores y de los *trouvères* en indicar el lugar exacto del encuentro.

Si mi hipótesis fuera cierta, habría que pensar que Menéndez Pidal se equivocó al señalar que las serranas reproducían antiguos cantares de viajeros y caminantes. Por su parte, Spitzer creó una pista falsa al comparar a las serranas con la figura de Calogrenant: debería haber optado por un personaje femenino, que no faltaban en el mundo artúrico. Además, sería innecesaria la interpretación religiosa, o al menos, no debería ser considerada sino como un referente más en la parodia; Juan Ruiz se está divirtiendo a costa de las mujeres y de sus fiestas. Por último, el debate acerca de la relación entre serranas y pastorelas quedaría sin fundamento, pues hay una dependencia mutua: las pastorelas no pueden ser entendidas sin la preexistencia de cantares femeninos de celebración de la primavera y de invocación de la fecundidad, apoyados en fórmulas agresivas contra los varones. Pero las serranas del Arcipreste no podrían existir sin las enseñanzas de la retórica y de la tradición cortés, incluyendo en esta tradición las pastorelas provenzales y francesas. Luego, el mismo Arcipreste será modelo para otros autores.[34]

Creo que no hay duda de la existencia de las mujeres salvajes en el imaginario colectivo del Occidente medieval: la Iglesia se esforzó en advertir de los peligros de la mujer y atacó con dureza a estos engendros imaginados, obra del diablo, y a quienes creían en ellos; pero parece claro que los seres malditos se abren paso bajo el menos agresivo disfraz de dulces pastorcillas, que a pesar de haber sido domesticadas y reducidas a jardines llenos de flores o a verdes prados con corderos, mantienen el espíritu lascivo y lujurioso de cuando habitaban las zonas inhóspitas de bosques y montañas.

Cuando el Arcipreste va a la sierra aprovecha unas tradiciones anteriores para crear nuevas aventuras y, a la vez, burlarse del género pastoril: al llevar a cabo su parodia, deja al descubierto la verdadera faz de primitivas matronas paganas, habitantes de lugares deshabitados, de tierras yermas: seres monstruosos y lascivos, auténticos vestiglos.

[34] Véase Nicasio Salvador Miguel, "Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza", en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 287-306.

NOTAS DE ONOMÁSTICA TRADICIONAL (ANTROPÓNIMOS Y TOPÓNIMOS)

PATRIZIA BOTTA
Universitá di Roma "La Sapienza"

Punto de partida de lo que voy a decir es un vaciado de todos los nombres propios de la Lírica Tradicional, de cualquier clase (de persona, de lugar, de fiestas, de bailes, etcétera), que se hizo a partir del *Nuevo Corpus* de Margit Frenk aparecido en México en 2003 en dos ingentes tomos que vinieron a engrosar sensiblemente el ya nutrido *Corpus* anterior, publicado en un solo tomo por Castalia en 1987 con Suplemento de 1992.[1]

A través de una serie de tesis que dirijo, he promovido en los últimos años un Glosario de todas las palabras de la Lírica Tradicional (excluyendo las partículas), fichando primero la *Antología* de Sánchez Romeralo,[2] luego el *Corpus* de Margit Frenk de Castalia y luego el *Nuevo Corpus* aparecido en México. Autoras de los tres Glosarios fueron Stefania Bracone en la Universidad de Roma para Sánchez Romeralo y Sabrina Saramin en la Universidad de Padua para ambos *Corpora* de Margit Frenk.[3] Autora de la revisión en marcha de los tres Glosarios juntos (que publicaremos en la red reunidos en uno solo[4]) es Silvia Spagnolo en la Universidad de Roma, que es también la autora del vaciado completo de los nombres propios del que discurrimos.

[1] Véase Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, y, de la misma autora, *Suplemento*, Castalia, Madrid, 1992. La edición aumentada mexicana es Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

[2] Véase Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudio sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid, 1969.

[3] De toda esta labor de los Glosarios de la Lírica Tradicional ya di noticia varias veces en los congresos: "Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional", en Lía N. Uriarte (ed.), *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las "V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval", Buenos Aires, 21-23 agosto 1996*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1999, pp. 208-219; "Glosario del *Corpus* de Margit Frenk (2, Análisis)", en Jesús Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena", Baena, 16-20 abril 2002*, Ayuntamiento, Baena, 2003, II, pp. 329-344; "La memoria lingüística: el léxico del *Nuevo Corpus* de Margit Frenk", leído en *Lyra Minima IV*, Salamanca, 20-23 octubre 2004, inédito.

[4] Los tres Glosarios reunidos aparecerán en la página *Glossari di Ispanistica* que coordino desde 2004 y que acoge el CISADU. Véase la página web de la Facoltà di Lettere de la Università di Roma "La Sapienza" http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/, 22 noviembre 2004. En dicha página ya se pueden consultar los Glosarios del *Cancionero General* de Hernando del Castillo y de *La Lozana andaluza*. Pronto se colgarán los de la Lírica Tradicional del *Lazarillo*, del *Cancionero de Romances* de 1550, del *Romancero General* de 1600 y del Dioscórides de Andrés Laguna. De algunos de los Glosarios literarios ya di noticia en varias ocasiones: "El léxico del *Lazarillo*", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 9 :10 (2008), pp. 39-54; "El léxico de la poesía cortés", en Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010. "El léxico de los romances del

Criterio y método del expolio de nombres propios fueron los que adoptamos ya para otros glosarios, según vemos en los ejemplos que siguen (a la izquierda van los antropónimos y a la derecha los topónimos, con una selección de voces en las que destacan *Juan* y *Sevilla*):

Adán	n.p. persona, "Adamo"
1391.3	para el padre Adán
1392.2	Adán y su compañera,
2383.4	y otra de Adanes
2627.1	sólo Adán en el mundo, *morena*,
Juan	n.p. persona, "Giovanni"
186.1	Si de amores mato a Juan,
424.1	Mira, Juan, lo que te dixe
424.3	Mira, Juan, lo que te dixe
460.1	Ya florecen los árboles, Juan:
460.4	y los amores con ellos, Juan:
460.6	Ya florecen los árboles, Juan:
694.1	Déxate, Juan, de burlar,
897bis.2	i no kiere Xuan Barnáldez;
906.1	¡Viva la gala de Juan de Padilla,
907.4	rríxelas don Xuan.
1436.1	No penedo, Joam preto,
1436.7	que pasera Joam preto,
1731bis.A.1	Si te casas con Juan Pérez,
1731bis.B.1	Si te casas con Xuan Pérez,
1734bis1	Si te casas con Xuan Pérez,
1827quattuor.2	sino ke no está akí el mi Xuan Garzía
1843.2	frey Joam, frey Joam,
1843.6	frey Joam
1876bis.2	por Xuan Fernández.¿Qué farem del pobre Joan?
2137.A.1	—A, fray Juan de las cadenetas!
2241.1	No burléys conmigo, Juan,
2472.3	entregar a Juanillo las llaves
Juan (san)	n. p. di Santo, "San Giovanni Battista"
4B.4	la mañana de san Juan
522.A.2	la mañana de sant Juan:
522.B.2	la mañana de sant Juan:
557.A.4	Para sant Juan m'aguardéys.
585.C.1	Este día de san Juan,
1084.4	del señor san Juan
1127.A.1	Agua de por san Juan

Cancionero General", en Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García (eds.), *"Siempre soy quien ser solía": estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, Universidade da Coruña, Coruña, 2009.

1127.B.1 Agua de por san Xuan
1127.C.1 El agua de por san Juan
1128.C.3 las riñas de por san Juan
1128.B.1 Quando san Juan fuere en domingo,
1237.1 la mañana de san Juan, damas,
1241.1 La mañana de san Juan
1241bis.1 Entre san Pedro i san Xuan
1243.A.1 La mañana de san Juan, mozas
1243.B.1 La noche de san Juan, moças
1484bis.1 que san Juan y san Pedro
¡Qué buen san Juan [es éste!]
desde san Xuan.
1995ter.12 —Ni san Antón por san Juan Bautista
2342.2 noche de san Juan
2343.2 noche de sant Juan
2349.B.12 del señor san Juan
2374.4 me parece el de san Juan?

Juan (san) n.p. di Santo, "San Giovanni" (evangelista)
1390.4 Juan i Mateo.

Belén n.p. cittá, "Betlemme"
1314.2 vamos a Belén,
1315.9 vimos qu'en Bethlem, señores,
1317.2 nascido en Belén
1319.2 Portal de Bethlem,
1366.4 Em Bethlem, cidade
1367.3 Em Belem, villa do amor,
1367.6 Em Belem, villa do amor,

España n.p. nazione, "Spagna"
1047.A.4 ¡lo mexor que tiene España!
1121.3 Hoy, segadores de España,
1229.4 Venga el sol de España
1891.1 Aunque me veis pikariko en España,
2294.1 Galeritas de España

Guadalajara n.p. cittá, "Guadalajara"
1057bis.A.6 en Guadalajara.
1057bis.B.7 en Guadalajara.
2007ter.1 El eskudero de Guadalaxara:

Guadiana n.p. fiume, "Guadiana"
1875. B. 3 si no es a Guadiana,
1875. C. 7 y a Gu[a]diana,

Prado	n.p. luogo, "Prado"
1063.A.2	luna del Prado,
1063.B.2	luna del Prado,
2353.1	Alamitos del Prado
2354.1	Álamos del Prado
2428.2	y ayres del Prado
2443.1	Alamicos del Prado
Salamanca	n.p. cittá, "Salamanca"
1038.1	A *Salamanca*, el escolarillo,
1038.2	A *Salamanca* yrás.
1047.A.1	En *Salamanka*,
1047.B.4	en *Salamanka* es eszelente
1064.1	En *Salamanka*, estudiantes,
1930.C.1	Adivino de *Salamanca*:
1937.1	La luna de *Salamanca*
2107.2	La de *Salamanca*
2507.4	en *Salamanca*,
Sevilla	n.p. cittá, "Siviglia"
304. C. 4	por Granada y por Sevilla
304.D.11	de la ciutat de Civilla
309.B.3	De los álamos de Sevilla
458.4	levaros è a Sevilla,
480.5	en Sevilla quedan presos.
480.8	en Sevilla quedan presos
480.13	en Sevilla quedan ambos.
480.16	en Sevilla quedan ambos,
669.4	Alabásteysos en Sevilla
887. C.27	partieron de Sevilla
887. D.31	partieron de Sevilla
1028.1	Sevilla y Toledo
1029.1	Pues que en Sevilla
1524. F. 2	¡vámonos, vida, a Sevilla!
1682.6	venía de Sevilla,
1988.1	Muchachitos de Sevilla
1989.1	Cavalleros de Sevilla
1989.5	Boneteros de Sevilla,
1993.82	desde Sevilla;
2345.1	Salen de Sevilla
2346.1	Río de Sevilla
2352.A.1	¡Río de Sevilla
2346.B.1	Río de Sevilla
2346.B.5	Río de Sevilla
2346.B.12	Río de Sevilla

2346.B.19 Río de Sevilla
2638.1 Salen de Sevilla
2653.1 Camino de Sevilla

En cada caso la entrada va marcada con negrita, y la entrada es lema, que significa que se lematizó y modernizó cualquier variación morfológica de flexión o derivación nominal que se hallara en el devenir de los contextos: plurales (*Adanes*), diminutivos (*Juanillo*), grafías arcaicas (*Xuan*, *Guadalaxara*, *Salamanka*, *Çivilla*), grafías cultas (*Bethlem*), formas portuguesas (*Joam*, *Castela*) y formas catalanas (cuando las había), por tanto, toda variación reunida bajo una sola entrada, una sola entidad onomástica. En otras palabras, que sea *Juan*, *Juanillo*, *Joam* la entrada es una, *Juan*, aunque sí se distinguió entre *Juan*, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* por indicar tres nombres distintos.

Tras el lema o la entrada, sigue el análisis gramatical con las consabidas abreviaturas, y luego la glosa o traducción al italiano. Luego viene el registro, la ubicación del poema con número de texto y número de verso (separados por un punto). Un triángulo marca lo que es novedad del *Nuevo Corpus* con respecto al *Corpus* de 1987, o sea, qué es parte añadida entre las adiciones que trajo la nueva edición mexicana. El orden con que se subsigue este registro es el progresivo que llevan los textos en el *Nuevo Corpus*. Sigue luego el contexto y la mención de la palabra en sus variaciones morfológicas y fonéticas, con la transcripción del verso entero (que nos da un contexto mínimo en donde ocurre la mención) y con la palabra subrayada (para que vaya remarcada).

La base del expolio actual de los nombres propios fue el *Nuevo Corpus* sólo, sin acudir a otras antologías que por su parte traen varios nombres más en textos no acogidos por Margit Frenk, y en ese sentido hay algo del patrimonio onomástico que se pierde, sobre todo en las glosas que no recoge la estudiosa. Pero también es verdad lo contrario, que Margit Frenk reúne muchísimos textos más que no constan en las demás antologías. Por eso mismo la edición escogida como base para nuestro vaciado fue la suya por considerarse como el último estadio, el más completo y reciente, de toda una inmensa labor de años, que una serie de especialistas de gran envergadura (sobre todo Margit Frenk) ha venido realizando para reunir no ya una *Antología*, sino un *Corpus* de cantarcillos populares.

Del *Nuevo Corpus* se ficharon todos aquellos nombres que la editora, Margit Frenk, puso en letra mayúscula, y por ende imperativo y criterio tajante para cada entrada nuestra fue la mayúscula de Margit Frenk, que atañe por supuesto a nombres de persona, de lugar, nombres religiosos, apelativos, nombres burlescos, de fiestas, de bailes, de juegos infantiles, pero también atañe a otras categorías (como el *Amor* personificado, o nombres de periódicos *Gaceta*, o nombres de telas *Flandes*, o nombres litúrgicos *Lavapiés*, *Miserere*, *Sacramento*) que no son estrictamente nombres propios, pero que al ir en mayúscula se han incorporado junto con unos pocos casos dudosos que, con todo, fueron acogidos (como *Pero Tudo* que es quizás un chiste, y *cruz de Calivaca* que, si es nombre común de hierba olorosa como sospecho, tal vez no deba llevar mayúscula y asimilarse a *cruz de Caravaca*, porque de hecho *calivaca* es palabra distinta y podría indicar un vegetal —cfr. *hierba Kali*— en un contexto precisamente de hierbas perfumadas en la fiesta de San Juan).

El resultado del fichaje fue el de casi 500 nombres propios, o sea, de unidades nuevas que se vienen a sumar a las demás entradas del Glosario (nombres comunes, verbos, etc.), fichadas a partir de unos 3,500 textos. Aclaro los números en el Esquema 1:

Esquema 1

	NE poemas	3,580	(numerados hasta 2.685)
	NE versos	14,552	
	NE voces	4,324	
	NE menciones	32,868	
en 895 textos	+ NE nombres propios	477	(*Nuevo Corpus*: 120 nombres nuevos)
	+ NE menciones	1,625	(*Nuevo Corpus* 426 menciones nuevas)

Los poemas, como sabemos, por numeración ordinaria llegan a 2,685, pero al tener numeraciones múltiples y reiteradas (con letra A, B, C o bien con *bis*, *ter*, *quater* que agrupan textos afines) acaban siendo de hecho muchos más: según nuestra cuenta son 3,580 y sus versos llegan a 14,552. Las voces o palabras ya fichadas en el Glosario son más de 4,000 (4,324), pocas en realidad si miramos el número de versos donde se reparten (más de 14,000), porque de hecho tienen muchísimas repeticiones, tantas que sus menciones sobrepasan las 32,000, con frecuencias en proporción de 1 a 8 (4,000 y 32,000).

En este marco se vienen a situar los casi 500 nombres propios (son unos 470) que Silvia Spagnolo acaba de fichar, que se suman a las 4,324 entradas elevándolas a casi 5,000, y que, en cuanto a frecuencias, se repiten menos (sus menciones llegan a 1,625, en una proporción de 1 a 4). Su frecuencia menor significa que los nombres propios son más y son más variados, con aumento de sendas unidades, de *unica* que vienen a interrumpir la constante repetición de voces y a traer el brillo de la novedad, del léxico variado y nuevo (un repertorio, como veremos, a medio camino entre la historia y la geografía). En efecto, entre los nombres propios recién fichados son casi la mitad los que tienen una sola mención en el *Corpus* (son 224) y constituyen un rico muestrario de *unica* que esmaltan y multiplican la galería de los personajes y el panorama de los escenarios.

Mucho se ha dicho sobre la gran variedad de los protagonistas de la lírica popular y también sobre la ambientación en valles y sierras, y este abanico de casi 500 nombres propios les viene a dar coordenadas concretas de tiempo y de lugar, con varias referencias históricas a tal o cual acontecimiento en tal o cual sitio, según veremos luego.

Hay que advertir que el vaciado levanta unas cuantas dudas que atañen sobre todo a topónimos: por ejemplo, no siempre queda claro si cierta forma es apellido o nombre de lugar y no se sabe cómo considerarla y dónde computarla, si en una clase o en otra. Otro de los problemas es el nombre de lugar antiguo, que no siempre se corresponde con la toponimia actual. Y por último el tema de la onomástica tradicional, que ha sido poco estudiado hasta la fecha: salvo algún trabajo sobre el *Refranero* de Ángel Iglesias Ovejero publicado en *Criticón* en los años 80[5] o uno de Margit Frenk sobre un nombre suelto Pedro[6] o algunos leídos en los congresos

[5] Ángel Iglesias Ovejero, "Figuración proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto", *Criticón*, 28 (1984), pp. 6-91; y del mismo autor, "Figuración proverbial e inversión de los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares", *Criticón*, 35 (1986), pp. 5-98.

[6] Margit Frenk, "Mucho va de Pedro a Pedro (Polisemia de un personaje proverbial)", [1989], en *Scripta Philologica in Honorem Juan Lope Blanch*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991-1992, t. III, pp. 203-220; reed. en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 568-587.

de la *Caminería*,[7] o el más reciente de Magdalena Altamirano,[8] u otro de Montserrat Ramírez Castañón sobre los nombres femeninos[9] y salvo algunas notas al pie que ayudan —sobre todo las de Alín—,[10] sustancialmente carecemos de reflexión y de tradición crítica al respecto, lo que aumenta nuestras dudas y dificultades, por lo que ahora sólo podemos sentar notas provisionales, sin más pretensión (y *Notas*, por ello mismo, reza mi título).

Volvamos a los números que, por las razones expuestas, a la fuerza son provisionales. Según vemos en el mismo Esquema 1, los textos portadores de nombres propios no son todos sino 895, o sea, una escasa tercera parte del total. En efecto, en los más de 2,600 poemas restantes no aparece nombre propio ninguno, y a lo largo de los dos tomos los personajes se subsiguen citados por nombres comunes, sin connotación (*el caballero*, *el colmenero*, *el merino*, *el conde*, *el pastor*, *el zagal*, *la zagala*, *la serrana*, *la niña*, *la niña virgo*, *la monja*, *la madre*), como también, a la par, carecen de denominación o indicación concreta muchos de los lugares que sirven de trasfondo (*la villa*, *la aldea*, *la sierra*, *riberas del río*, *las aguas*, *el rosal*, *el olivar*, *el pinar*). Sólo en una escasa tercera parte de los textos, pues, estos personajes llegan a tener un quién y un dónde, y un cuándo en caso de nombres de fiestas.

En cuanto a las novedades aportadas por los textos adicionales de la edición mexicana —los que llevan en la antología la marca de un diamantito—, según también se apunta en el Esquema 1, son 120 los nombres propios traídos exclusivamente por los *addenda* y son 426 sus menciones, es decir, un número considerable de novedades onomásticas y de sus reiteraciones en el paso que va del *Corpus* al *Nuevo Corpus*.

En el Esquema 2 los nombres propios se reparten principalmente entre dos grandes grupos, antropónimos y topónimos, en parejos centenares. En efecto, los nombres de persona son 240, y los de lugar 204. Siguen en proporción mucho menor los nombres de fiestas (15), de bailes (10), y unos pocos de distinta clase.

[7] Juan Antonio Ruíz Domínguez, "Itinerarios y geografía en la obra de Gonzalo de Berceo", en *I Congreso Internacional de Caminería Hispánica (Madrid, julio 1992)*; José Luis Alba Zancajo, "El campo semántico 'camino' en la poesía medieval española", en Manuel Criado de Val (coord.), *II Congreso Internacional de Caminería Hispánica (Guadalajara, julio 1994)*, 3 vols., AACHE, Gadalajara-Madrid, 1987.

[8] Magdalena Altamirano, "Los antropónimos en las canciones populares antiguas", en Axayácatl Campos García Rojas, Mariana Masera y Teresa Miaja (eds.), *Los bienes si no son comunicados no son bienes*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2006, pp. 15-31.

[9] Montserrat Ramírez Castañón, "Antroponimia femenina en la antigua lírica popular hispánica", en Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company, Aurelio González (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010. Véase además Natália Albino Pires, "Referências antroponímicas e toponímicas em romances de tradição oral moderna portuguesa editados entre 1828 e 1960", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (2007), http://www.culturaspopulares.org/ textos4/articulos/pires.htm.

[10] Véase José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968. El mismo autor ha publicado *Cancionero Tradicional*, Castalia, Madrid, 1991, y junto con María Begoña Barrio Alonso ha editado *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, London, 1997.

Esquema 2

Antropónimos	240
Topónimos	204
Fiestas	15
Bailes	10
Otros	8

En el Esquema 3 vienen los detalles de cómo se reparten los primeros, los antropónimos, siendo que dominan por todas partes los nombres masculinos, que ya de por sí son 56 incluyendo los históricos, luego son más en caso de apellidos (53 contra 18 de mujeres), son más también en el caso de los santos (22 contra 4 santas) y hasta son más entre los nombres religiosos (*Cristo*, *Jesús*, *Josef*, etc.). Domina el nombre del hombre, a todas luces, que alcanza a más de la mitad de los antropónimos, y ello se casa con el postulado de la voz femenina y de una mujer protagonista del canto, que no se nombra a sí, sino al amado en frecuentes vocativos.

Esquema 3

Antropónimos	Masculinos	56	
	Femeninos	46	
	Apellidos	71	(53 de hombres, 18 de mujeres)
	Religiosos	38	
	Santos	22	
	Santas	4	

En el Esquema 4 van en cambio los detalles del segundo grupo, los topónimos, en los que prevalecen las ciudades, aldeas y poblados —y no los campos— (con 123 entradas), luego un surtido de regiones y de naciones (13 y 8 respectivamente), y los nombres de la ciudad, urbanos, con calles, barrios, puertas, torres, plazas, tabernas, relojes, iglesias, altares, castillos y palacios (que llegan a 32), seguidos por los nombres propios rurales de sierras y de ríos (12 y 14), y por un par de burlescos inexistentes (*Cornuday* y *Cornullera* que significan 'tierra de cornudos', eco de los chistes con *Cornualla* de la época). Domina pues la toponimia urbana, y no la rural, lo que reduce en mucho el postulado del *villano* y la *villana* como protagonistas predominantes de los cantares, por lo menos en los textos portadores de nombres propios que acabamos de fichar.

Esquema 4

Topónimos	Ciudades	123
	Regiones	13
	Naciones	8
	Urbanos	32
	Ríos	14
	Sierras	12
	Burlescos	2

Me detengo en unas pocas observaciones generales más, antes de entrar en lo vivo de contenido y forma. En cuanto a frecuencias, como ya dije, son casi la mitad los nombres que tienen una sola mención (224) y son los que aportan la mayor variedad al repertorio de los nombres propios. En el Esquema 5 doy una selección de estas voces que son *unica*:

Esquema 5

Agueda, Alamillo, Alba de Tormes, Alcañiz, Alcaraz, Alcaudete, Alemania, Alifonso, Alpujarra, Alteza, Andalucía, Angarás, Angela, Angulo, Babilonia, Baeza, Baldrés, Barcelona, Barrabás, Bartola, Belorado, Beltrán, Benamejí, Bernáldez, Bienes, Birlimbao, Bobo, Bocio, Bordón, Brañigales, Buendía, Burell, Burgos, Cádiz, Cantillana, Camaleón, Campos de Arañuelo, Cañete, Canillejas, Cantaelpino, Cantalapiedra, Carmona, Carvajal, Cernella, Cerrato, Cervera, Chacón, Coimbra, Cordona, Cornuday, Cornullera, Corredera, Coruche, Corzuela, Coscolina, Cota, Covadonga, Cuaresma, Curiel, Daroca, Dionís, Dueñas, Ecija, El Cuerno, cal de Elvira, Encamisada, Escarramán, Estella, Felipa, rey don Felipe, Feria, Fernández, Folifón, Fontidueñas, Foix, Francisca, Frexenal de la Sierra, Fuentes del Duque, Gachopín, Garganta la Olla, Gibraltar, Gila, Giraldo, Gran Canaria, Granja, Guara, Haro, Hayete, Huesca, Ibáñez, Illescas, Inglaterra, Juliana, Lambel, La Palma, La Serrana, Lasso, Lavapiés, Ledesma, Leitoa, Leganés, Lerma, Levante, Lope, Lorca, Lucía, Luisica, Luzbel, Mayoral, Mahoma, Málaga, Marchana, Mauregato, Meneses, Sto. Macario, Mirabel, Miserere, Moleras, Molines, Moncayo, Montalbán, Montanges, Montegil, fr. Montero, Moraina, Morales, Moreno, Mota, Navarra, Noé, Olite, Oppas, Orellana la Vieja, Orgaz, Osuna, Otera, Padilla, Paloma, Palomo, Pamplona, Pardo, París, Pascualeja, Pastraña, Pelaíto, Peñafiel, Peñaflor, Peñaranda, Perdón, Pesadas, Pinto, Pisuerga, Plasencia, Polo, Pombeiro, Porra, Potro, Puebla, Puerto, Quintanilla, Rebollar, Remedio, Risela, Rodríguez, Roldán, Roque, Redentor, Sacramento, Saldaña, san Salvador, Sta. María del Pino, Santarém, Sarra, San Sebastián, San Servando, Serra da Estrela, Sierra Bermeja, Sierra Morena, Sierra Nevada, Sintra, Tabara, Tafalla, Tagarabuena, Tamboril, Tariego, Tenerife, Tierra de Campos, Toribito, Torrejón, Triana, Troya, Tudela, Urdemalas, Ursula, Valdemoro, Valderas, Valfrío, Val de Roncals, Vanaya, Vera de Plasencia, Villalón, Villafranca de Montes de Oca, Villanueva, Villaverón, Zangamanga, Zangarilleja, Zarapico, Zaratán.

donde salta a la vista que lo que domina es el nombre propio de lugar, que trae la mayoría de esas unidades que no se repiten nunca y que constan nada más que una vez, mientras que los nombres de persona son pocos porque, en realidad, son los que se reiteran.

En efecto, como vemos a las claras en el subsiguiente Esquema 6 (que es el índice decreciente de frecuencia):

Esquema 6

Dios (221), Pedro (54), Juan (50), Amor (44), Virgen (38), Juana (36), María (35), Jesús (29), Sevilla (28), Catalina (24), Castilla (21), Jorge (21), Sta. María / Virgen María (20), Teresa (20), Fernando (19), Dominga y Menga (18), Miguel (16), Chacona (14 + baile 7), Leonor (14), González (13), Isabel (13), Magdalena (12), Gómez Arias (11), García (11), Alfonso (10), Marión (10), Beatriz (9), Carasa (9), Salamanca (9), Antón (9) / Sto. Antón (8), Medina (8), Zarabanda (8), Aragón (7), Belén (7), Fátima (7), Gil (7), Madrid (7), Margarita (7), Pascua (7), Portugal (7), Rodrigo (7), Sra. de la Salzeda (7), Toledo (7), Avila (6), Bartolomé (6), Galgueros (6), Guadalquivir (6), Manzanares (6), Martín (6), san Pedro (6), Prado (6), Rosellón (6), Tajo (6), Ana (5), Berbería (5), Chièvres (5), Cupido (5), España (5), San Francisco (5), Jaén (5), San Martín (5), Olmedo (5), Pérez (5), Valladolid (5), Adán (4), Sta. Ana (4), Axa (4), Belisa (4), Diego (4), Elvira (4), Eulalia (4), Getafe (4), Marién (4), Marina (4), Marizápalos (4), Tampico (4), Alcalá de Henares (3), Alma (3), Antona (3), Bernardo (3), Cortés (3), Cote (3), Cristo (3), Extremadura (3), Francia (3), Gerigonza (3), Gonzalo (3), Granada (3), Guadalajara (3), José (3), La Membrilla (3), León (3), Lisboa (3), Martines (3), Monzón (3), Perantón (3), Quiroga (3), Sancha (3), Satanás (3), nuestra Señora (3), Tormes (3), Vaciamadrid (3), etc.

Entre los más repetidos constan, esta vez, los antropónimos, empezando por el religioso *Dios*, más frecuente en absoluto con 221 menciones, siguiendo luego con *Pedro* 54, *Juan* 50, etc., hasta dar con los nombres que tienen 3 repeticiones. Aquí son escasos los topónimos: salvo unos pocos como *Sevilla* 28 (el más reiterado), *Castilla* 24, *Salamanca* 9, y *Aragón, Belén, Madrid, Portugal, Toledo* todos con 7, y *Ávila, Manzanares, Prado, Rosellón, Tajo* con 6, los demás no constan porque van, en cambio, en la lista de los *unica*. Neta distinción, por tanto, entre el listado del Esquema 5 (*unica*) y el del Esquema 6 (más frecuentes): en uno prevalecen los topónimos, en otro los antropónimos, o dicho sea de otra forma, los de lugar varían con multitud de sendas unidades, los de persona se reiteran con multitud de repeticiones, y no sólo son más por número (240 contra 204 topónimos), sino que son más también por sus frecuencias. Neta preponderancia pues, por cantidades, de la onomástica de persona, y no de lugar, a lo largo de todo el *Corpus*.

Otra de las observaciones generales atañe a la distribución de los nombres propios y en qué zonas del *Corpus* prevalecen, o sea su topografía a lo largo de los dos tomos. Hay cierta propensión a una concentración de ellos en determinadas partes de la obra, y ello se casa con la ordenación de los materiales que hace Margit Frenk, que es temática y agrupa textos afines según su contenido. A raíz de ello, las zonas del *Corpus* más densas de nombres propios son:

la Parte III, titulada *Del pasado y del presente*, con sus tres apartados: 1. *Oh castillo de Montanges*, 2. *Este es Cote, Coronilla*, 3. *Viva la gala de Juan de Padilla* (es la zona histórica, con nombres históricos de persona y de lugar, y abundan los antropónimos);

la Parte IV, titulada *Por campos y mares*, sobre todo en los siguientes apartados: 5. *Andar amores ¡eh!*, 6. *Villa por villa* (es la zona geográfica de viajes, de caminos, de alabanzas de villas, y esta vez abundan los topónimos, la geografía);

la parte VI, titulada *Fiestas*, sobre todo en los apartados de los cantos de Navidad: 8. *Esta sí que es Noche Buena*, 9. *Válame la gala del zagal y la zagala* (es la zona religiosa donde se concentran los nombres cristianos del Portal de Belén);

y por último los *Apéndices II* y *III* que traen las *Seguidillas*, que al ser más recientes traen nombres más modernos y mayores referencias a Madrid y a la corte (*Madrid, calle de Atocha, Manzanares, Prado, Fuentes del Duque, duque de Lerma, duque de Alba*), y hasta a *las Indias*, o incluso traen nombres más literarios como *Belisa* y *Lucinda*.

Última observación general es la de las 120 novedades que aporta el *Nuevo Corpus* en tema de nombres propios que no constaban en el *Corpus* primitivo de 1987 y hallan cabida con la puesta al día y los muchos *addenda* (más de mil) que trae la edición mexicana de 2003. Algunas muestras de voces exclusivas de las adiciones las doy en el Esquema 7:

Esquema 7

Alba, Alcaraz, Alemania, Alfaro, Alicante, Andrés, Angela, Angulo, Atocha, Baeza, Baldrés, Bamba, Bartolo, Belorado, Bernáldez, Birlimbao, Bocio, Brañigales, Burell, Cádiz, Carvajal, Cerrato, Cervera, Chacón, Corzuela, Coscolina, Cota, Covadonga, Cristo, Cupido, Curiel, Cuz, Daroca, Sto. Domingo, Dueñas, Encamisada, Feria, Fernández, Flandes, Folifón, Foix, Francia, Fuente del Duque, Garganta la Olla, San Germán, Gibraltar, Guadalajara, Guara, Guillén, Haro, Hayete, Indias, San Jorge, La Palma, La Serena, Lerma, Lope, Luisica, Luzbel, Mayoral, Marchana, Marión, San Mateo, Mirabel, Molines, Montalbán, Montero, Mota, Noche Buena, Ochavo Castillico y León, Osuna, Pando, Pastraña, Peñafiel, Peraza, Pérez, Pisuerga, Plasencia, Quintanilla, Quiroga, Rebollar, Remedio, Risela, Roque, Redentor, Saldaña, San Salvador, Sánchez, San Servando, Soto, Tabara, Toribito, Triana, Troya, Ubeda, Uceda, Urdemalas, Ursula, Vaciamadrid, Valderas, Valle del Gran Rey, Vanaya, Venus, Veracruz, Vicente, Villafranca Montes de Oca, Villanueva, Vizcaya, Xiclada, Zangamanga, Zaratán

y, como puede apreciarse, entre los *addenda* dominan una vez más los nombres de lugar sobre los de persona, confirmando que los topónimos son más variados, ya que muchos, en esta lista también, son casos de *unica* con una sola mención.

* * *

Pasemos ahora a la segunda parte de mi entrega, al análisis de los contenidos. Al no poder comentar cada uno de los nombres, por ser centenares, me limitaré a unos ejemplos y a destacar los grandes rasgos en miradas más bien al vuelo, y me perdonará el lector si a partir de aquí me verá mentar listas y listas de nombres propios en tiradas quizás algo aburridas.

Empecemos con los nombres de persona, cuyos datos numéricos ya dije en el Esquema 3. Lo que más llama la atención mirando ese esquema es el alto número de los apellidos, mayor con respecto a los nombres de pila, y, entre ellos, el caso muy frecuente de citar completo, por nombre y apellido, el personaje (protagonista o interlocutor) del poema, máxime si el referente es masculino, como por ejemplo:

> Gómez Arias, Andrés Baldrés, Juan Bernáldez, Antón Bordón, Pero Cañete, Martín Cortés, Pero Díaz, Juan Fernández, Alonso García, Gil García, Juan García, Diego Gil, Giraldo Gil, Pero Gil, Martín Gómez, Gil González Dávila, Pero Gonçales, Alfonso Hayete, Pedro Lasso, Rodrigo Martines, Alonso Navarrete, Juan de Padilla, Guillén Peraza, Juan Pérez, Alonso Rodríguez, Juan Ramos

También se da el caso de citar sólo por apellido, como *Angulo*, *Burell*, *Dr. Cota*, *Cortés* (Hernán), *González*, *Moleras*, *Mota*, *Pastraña*, *Peñaranda*, *Quiroga*, *Saldaña*, *Sr. Zamora*, o por apelativos (*Don Camaleón*, *El Mayoral*, *Periquito el Bobo*).

En cuanto a las mujeres con apellido, abundan las *Marías*-compuestas (*Marigandí*, *Marigarcía*, *Marigonzález*, *Maribáñez*, *Maripérez*, *Mari Ramos*, *Marizápalos*), o bien las mujeres vienen nombradas en construcciones (*señora la de Galgueros*, *la hija de Peñaranda*, *comadre la Xiclada*), sin que falten, para ellas también, casos de nombre y apellido (*Madalena Gil*, *Menga Gil*, *Mariquilla de Meneses*, *Ana Sánchez*), o de nombre y apelativo (*Maria do Lambel*, *Maria de Leitoa*, *María de la Puebla*, *Maria del Rión*).

Entre los apellidos, además, hay varios que son comunes a más de un personaje, y por tanto se repiten, como:

> Cortés (Hernán Cortés, Martín Cortés)
> García (Alonso García, Gil García, Juan García, Mari García)
> Gil (Diego Gil, Giraldo Gil, Magdalena Gil, Menga Gil, Pero Gil)
> González (Gil González D'Avila, Mor González, Mari González, Pero González)
> Pérez (Juan Pérez, Mari Pérez)
> Ramos (Juan Ramos, Mari Ramos)

Son muchos los personajes históricos (en su mayoría mentados por apellido, pero también por nombre de pila):

> Oppas el traidor (s. VIII), Gómez Arias (s. XIV), Coronilla (s. XIV), Dr. Cota (s. XV), los Comendadores (s. XV), Hernando el Veinticuatro (s. XV), don Chacón (s. XV), Guillén Peraza (s. XV), Alfonso Hayete (s. XV), fray Montero (s. XV), [Hernán] Cortés (s. XVI), Pedro Lasso (s. XVI), Juan de Padilla (s. XVI), Alonso Navarrete (s. XVI)

amén de las menciones a reyes, también históricos: *rey Mauregato*, *rey don Alonso* (quizás Alfonso XI), *rey don Felipe*, y el jocoso *Ochavo Castillico y León*, amén de la serie a su vez histórica de varios nobles citados por su título (*el duque de Alba*, *monsieur de Xebres*, *el de Feria*, *conde de Foix*, *conde de Haro*, *el de Lerma*, *conde don Lope*, *el de Uceda*). Entre todos, los históricos llegan a ser unos 40 (casi todos masculinos) y van dando coordenadas temporales a muchos de los cantares. Tampoco faltan nombre y apellido de los personajes folclóricos (con un *Bartolomé* y una serie

nutrida de *Pedros, Peros* y *Periquitos*): *Bartolomé del Puerto, Pedro de Bamba, Pero Grullo, Periquito de Umbera / Periquito de Umbón, Periquito el Bobo, Periquito Urdimalas.*

Saliendo de los apellidos y pasando a nombres de pila masculinos, abundan *Alfonso, Fernando, Juan, Miguel* y *Pedro*, mientras que menos repetidos son *Andrés, Antón, Bartolo, Bartolomé, Beltrán, Bernat, Diego, Domingo, Francisco, Gil, Gonzalo, Jorge, Pelayo, Rodrigo, Roque, Tomás, Toribio, Vicente*, sin que falten los nombres literarios (el épico *don Roldane*, guardado arcaico con su *-e* paragógica, y el pícaro *Escarramán*, célebre personaje de germanía de quien se menciona la barba descuidada).

Entre los nombres de pila femeninos, abunda toda clase de *María* con sus muchos diminutivos (*María / Marucá / Maruquiña / Maruqueta / Marica / Mariquita / Marihuela*), amén de sus formas compuestas con apellido ya citadas (*Marigandí, Marigarcía*, etc.). También se repiten *Catalina, Juana, Magdalena, Margarita, Menga / Menguilla, Teresa / Teresilla*, mientras que menos reiterados son *Ana, Ana María, Angela, Antona, Bartola, Beatriz, Belilla, Elvira, Eulalia / Olalla, Felipa, Francisca, Gila, Giralda, Inés / Inesilla, Isabel, Juliana, Leonor, Lucía, Luisa, Marina, Marión, Paloma, Pascualeja, Sancha, Ursula.* Del listado femenino destacan algunos nombres árabes (*Axa, Fátima, Marién, Moraima)*, algunos nombres bíblicos (*Ana, Magdalena, María, Marta, Sara*), algunos apelativos (*la Coscolina, la de Buendía* —para referirse a una comadre borracha—), algunos literarios (como *Risela* y los ya citados de *Lucinda* y *Belisa*) y, de entre todos los nombres femeninos, caso curioso, no hay ni una *Aldonza* (la campesina española por antonomasia), así como, dicho sea de paso, de entre todos los antropónimos son muy pocos los nombres parlantes que establecen juegos semánticos entre quien los lleva y la cosa designada.[11]

Fuera de los nombres de los protagonistas que acabamos de recordar, hay otros nombres que se aducen como cita, por ejemplo los bíblicos (*Adán, Barrabás, Eva, Noé*), o los clásicos y mitológicos (*Aristóteles, Cupido, Saturno, Venus*), y luego hay un nutrido grupo de nombres religiosos, empezando por *Dios* (que como vimos es el más frecuente, y citado en castellano, portugués, catalán, latín e incluso mentado como *Padre*), siguiendo luego por el también frecuentísimo *María* con gran variedad de nombres (*María, Sta. María, Virgen María, Verge, Virgo, Señora, Nuestra Señora, Madre, Madre de Dios*, o en pareja con su marido *María y José*), y una vez más mentada en los nombres geográficos de sus iglesias, santuarios y conventos (*Virgen santa de Covadonga, Virgen de los Remedios, Señora de la Salzeda, Sta. María del Pino*). Tras ello, vienen los nombres de *Cristo*, siendo el más abundante el de *Jesús* en sus múltiples grafías, luego *Niño Dios, Niño Jesús, Hijo*, en pareja con María *Hijo y Madre*, y en sus muchos apelativos (los usuales: *Redentor, Salvador, Señor, Verbo*, y los menos usuales: *el Mayoral* y *Gachopín* que es un mexicanismo según una nota de Margit Frenk).

Tras las tres figuras centrales de la religión (*Dios, Cristo* y *María*), se citan los nombres de los cuatro evangelistas, y vienen en parejas de dos en dos (*Juan y Mateo, Lucas y Marcos*), luego los nombres de las figuras del mal (*Belcebú, Luzbel, Satanás*) y de los infieles (*Mahoma*), junto con la mención de unos cuantos personajes religiosos protagonistas de los cantares (*abad de la Madalena, abad de Corçuela, fray Antón, padre Antón, padre Molines, monjas del Perdón, Arzobispo de Toledo*). Tras ellos vienen los santos, el gran santoral cristiano, que alcanza muchísimas frecuencias por ser a veces bisémico o polisémico (por ejemplo *San Pedro* se puede referir al Santo,

[11] Los nombres parlantes son una quincena: *Don Camaleón, Rey Palomo, Giralda, la de Buendía, la Xiclada, Maria do Lambel, Maria de Leitoa, Pero Tudo, Pedro de Bamba, Pero Grullo, Bartolomé del Puerto, Periquito el Bobo, Periquito Urdimalas, Cornuday, Cornullera.*

o a la iglesia de San Pedro, o a la plaza de San Pedro, o a la fiesta del Santo en junio). Abundan, como ya dije, los nombres de santos hombres que llegan a 22:

> Sant Alifonso, San Andrés, Sant Antón, San Bernardo, San Cristóbal, San Dionís, San Francisco, ángel San Gabriel, San Germán, San Gil, San Jorge, San Juan (Bautista) / San Juan el Verde, San Macario, San Martín, San Miguel, San Pedro, San Sebastián, Santiago / Santiago el Verde, Santo Tomé, San Vicente

mientras que son apenas 4 las entradas de santas que son mujer (*Sta. Agueda*, *Sta. Ana*, *Sta. Lucía*, *Sta. Marina*).

Terminados, en esta mirada al vuelo, los comentarios sobre los antropónimos, pasemos ahora a hablar de los topónimos según su contenido. Como ya dije, abundan los urbanos, y no sólo los nombres de ciudades, aldeas, poblados desparramados por toda la Península:

> Alba de Tormes, Alcalá de Henares, Alcañiz, Alcaraz, Alcaudete, Alfaro, Alicante, Aranda, Avila, Baeza, Barajas, Barcelona, Belorado, Benamejí, Bienes, Burgos, Cádiz, Cantillana, Calatrava, Carasa, Carmona, Cerrato, Cervera, Córdoba, Cuenca, Curiel, Daroca, Dueñas, Ecija, Estella, Gibraltar, Getafe, Granada, Guadalajara, Huesca, Huete, Illescas, Jaén, Ledesma, León, Lorca, Llerena, Madrid, Málaga, Marchana, Medina del Campo, Monzón, Morales, Murcia, Olite, Olmedo, Orellana la Vieja, Orgaz, Osuna, Pamplona, Peñafiel, Peñaflor, Pesadas, Pinto, Rebollar, Salamanca, Sanlúcar, Santiago, Sevilla, Simancas, Tafalla, Tagarabuena, Tariego, Tárrega, Toledo, Toro, Torrejón, Tudela, Ubeda, Valdemoro, Valencia, Valladolid, Villafranca de Montes de Oca, Vizcaya, Zaragoza, Zarapico, Zaratán

sino que también abundan los artefactos, las construcciones de la ciudad o la aldea, los edificios, que por su parte van perfilando el aspecto no rural de los escenarios, en casos de:

> barrios (Alfama de Lisboa, el Prado en Madrid, Triana en Sevilla)
> calles (calle de Atocha en Madrid, cal de Elvira en Granada)
> puertas (Puerta del Rincón en Córdoba)
> plazas (plaza de San Pedro, la Corredera de Córdoba)
> torres (Torre de Valladolid, la Granja de Toledo, Torre de la Membrilla, Torre del Oro en Sevilla, Torre de San Marcos)
> tabernas (tabernica del Potro en Andalucía)
> relojes (reloj de Villalón)
> iglesias y santuarios (San Salvador Oviedo, Sta. Marina Córdoba, altar de San Pedro, San Pedro en Roma, San Miguel, San Francisco, la Magdalena, Santo Domingo, el Remedio, Nuestra Señora de la Salzeda, Sta. María del Pino)
> palacios (Quintanilla en Medina)
> castillos (Montanges, Montegil, San Servando)

También son ciudades las que se nombran de tierras extranjeras, ante todo en las cercanías de Portugal (*Coruche*, *Lisboa*, *Santarém*, *Sintra*, *Tamboril*, y en Galicia *Pombeiros*), o bien en las islas atlánticas (en *Canarias*: *Tenerife* y *La Palma*), o, más allá en Europa, las ciudades de Francia (*Marsella*, *París*), las de Italia (*Génova*, *Roma*), o, allende, las del Cercano Oriente y de la Anti-

güedad (*Babilonia, Belén, Troya*), rematando con los nombres de Ultramar (en las *Indias*: *Tampico* y *Chacona*). Más topónimos extranjeros son *La Lorraine* en Francia, y, en tierra de moros, *Berbería*, los *Gelves*, *Egito* y *Levante*, junto con varios nombres de Naciones europeas (*Alemania, Flandes, Francia, Inglaterra, Portugal*).

Volviendo a la Península, y dejando las ciudades y poblados, hay un grupo de Nombres Propios menos numeroso que indica esta vez regiones (*Andalucía, Aragón, Castilla, Extremadura, León, Navarra*) y un grupo más, que en cambio designa sierras y valles (*Alpujarra, Sierras de Madrid, Rosellón, Sierra Bermeja, Sierra Morena, Sierra Nevada, Val de Roncales, Montes de Oca, Transmontana*), mientras que fuera de España las montañas continúan con *Serra da Estrela* y *Serra de Coimbra* en Portugal, y en las Canarias con el *Valle del Gran Rey*. Y a la par, hay un grupo de nombres que designan ríos o arroyos (*Alamillo, Brañigales, Canillejas, Duero, Ebro, Genil, Guadalquivir / Aguas de Alquivir / río de Sevilla, Guadiana, Leganitos, Manzanares, Pisuerga, Tajo, Tormes, Valfrío*). Sólo estos últimos, sierras y ríos, conllevan una ambientación rural, o serrana, o vaqueriza. La gran mayoría de los topónimos, como se ha visto, quizás por pertenecer a textos de pleno siglo XVI o XVII y a una época en que ya se dio el abandono del campo en pro del medio urbano en España como en toda Europa, de hecho privilegia y refleja la ciudad, la corte, sus ocios, sus fiestas, o bien la ciudad menor, la aldea, el poblado.[12]

A todos estos nombres de lugar se añade, para más, un nutrido grupo (24) de adjetivos gentilicios (*andaluz, aragonés, barcelonés, burgalés, castellano, cordobés, galiciano, gallego, lorquino, pamplonés, sevillano, soriano, toledano, valenciano, vizcaíno* y, fuera de los confines, *boloniés, canario, florentino, francés, indio, portugués, romano, senés, tudesco, valón*), que no son topónimos, pero sí conllevan significados geográficos de la tierra de origen de cada uno, y con todos ellos, la geografía se va enriqueciendo con muchos conceptos nuevos.

Tan rica es la pintura de la España física a través de los topónimos, que hemos podido trazar un mapa de la Península donde ubicamos todas las designaciones. El mapa de la geografía de los Cantares pone de manifiesto zonas muy densas de topónimos (Castilla y Andalucía) y zonas menos densas (las dos laterales). Si hemos de aplicar, como don Ramón para el *Poema de Mío Cid*, el criterio de las tierras más conocidas por quien escribe el texto, no cabe duda de que el centro de la producción, el punto de vista y el epicentro de la Geografía de los Cantares son las dos Castillas, La Vieja y La Nueva.

Por otra parte, se percibe cierta voluntad geográfica en quienes escriben los poemas, porque a menudo van precisando y puntualizando la Geografía, con lujo de detalles, para que no haya dudas sobre dónde está el lugar (*Alcañiz en Aragón, Carmona en Andalucía, Valladolid en Castilla*), a la par que son frecuentísimas las indicaciones exactas y meticulosas de los recorridos, de los viajes, de la jornada que hay que caminar, donde se va aclarando el punto de partida (una ciudad) y el punto de llegada (otra ciudad):

> de Burgos a Aranda, De Aranda a Estremadura, De Ubeda a Baeza, De Dueñas al Rebollar, De Tárrega a Cervera, Desde Bienes a Cantillana, De Madrid a Getafe, De Lisboa a Santarem

[12] En tema de escenarios de los cantarcillos, si hay nombres propios dominan los urbanos y lo que más se connota es un centro habitado. Si hay nombres comunes, dominan los yermos y los campos, y no se connota sino se denota (el *valle*, la *sierra*, el *pinar*). Quizás sean más, a cuentas hechas, los escenarios campestres sin nombrarse a lo largo de todo el *Corpus* de Margit Frenk. Pero aquí estudiamos el conjunto de nombres propios, y éstos cuando los hay apuntan a ciudades y poco al campo, según vimos, con detallismo y variedad impresionante.

o se va indicando a través de cuáles itinerarios ha de ser el viaje, una vez más mentando ciudades (*Por Granada y por Sevilla*, *Por Morales van a Toro por Tagarabuena y todo*), o bien acudiendo a verbos de movimiento seguidos por el nombre del destino o de la procedencia:

ir:
vas al Tormes, van a Triana, Quien va a Santiago, irse a tierras de Aragón, fuese a Castilla, si a Córdoba fuerdes, vai por nabos a Pombeiro, yo me iba a Santa María del Pino, Unas van a Huete y otras a Alcalá, mirando van Portugale

venir:
Vengo de Illescas, Vienen de Sanlúcar, vengo de Extremadura, venía el caballero / venía de Sevilla, (vengo) de los álamos de Sevilla, vien de Castela a ser portugués

salir:
salen de Valencia, salen de Sevilla

partir:
Partieron de Sevilla ...para Córdoba la llana, de Toledo parten, Partime de Murcia... fui a dar a Lorca

llevar:
llevaros he a Sevilla, me llevan presa a Benamejí

andar:
Todo Portugal andei, Sevilla y Toledo todo lo andaré

caminar, camino:
A Madrid caminando vengo de Illescas, Por el camino de Otera, Camino de Gibraltar, Caminito del Pardo, caminito toledano, camino de Sevilla

dirección:
Hacia Ledesma, desde Sevilla, A la vuelta de Medina

y todo ello, demás está decirlo, aumenta sensiblemente la concepción geográfica, la cosmovisión territorial y el apego al suelo que nos van evocando los cantares.

Antes de pasar a formas, unas palabras sobre los nombres propios que no son ni topónimos ni antropónimos y que designan festividades, muy amadas por la tradición popular, como las fiestas religiosas del *Carmen*, o de *San Francisco*, de *San Juan* y *San Juan el Verde*, o de *Santiago el Verde* (del 1 de mayo), o de *Santantón*, *Sta. Lucía*, *San Pedro*, *San Martín* y *San Millán*. Tras ellas vienen las menciones de las fiestas religiosas por excelencia, *Navidad*, *Nochebuena*, *Pascua*, o de procesiones como la *Encamisada*, y de fiestas profanas como el carnaval (*Carnestoltes*, *Carnestolendas*). También cabe recordar los nombres de bailes, que son unos 10 y de lo más variado (*Chacona*, *Cuz cuz*, *Folifón*, *Gerigonza*, *Matachines*, *Vera Cruz*, *Zalamandrana*, *Zangamanga*, *Zarabanda*, *Zarembeque*), en los que llama la atención lo curioso de las designaciones, algunas de ellas compuestas como *Zangamanga*, y otras onomatopéyicas como las cuatro que inician con

Za-, evocador quizás de ritmo y percusión. Nombres propios sueltos, por último, son los de juegos (*Birlimbao*), de estrellas (*Estrella Boyera*), de periódicos (*Gaceta*), de telas (*Flandes*), de cargos (*Veinticuatro* de Córdoba), y hasta de animales (una vaca llamada *Cordona* por su vaquero).

* * *

Pasemos ahora a la tercera y última parte que será más breve y atañe a cuestiones de forma, ya para rematar este recorrido por campos de la onomástica. Ante todo, unas observaciones morfológicas. Los topónimos son nombres fijos, invariables, y los antropónimos pueden cambiar y admiten variación, flexión nominal, y se presentan pues como más ricos y matizados en cuanto a forma y desinencias. Es como si el topónimo guardara en sí un valor locativo y adverbial, invariable, y el antropónimo en cambio, por derivar a veces de un nombre común, compartiera con el nombre el hecho de variar y de admitir morfemas. La flexión de los antropónimos atañe a accidentes de número, género y derivación:

Número: hay casos de plurales (*Adán / Adanes*, *Eva / Evas*).

Género: hay flexión de masculino y femenino (*Gil / Gila*, *Mingo / Menga*, *Francisco / Francisca*, etc.).

Derivación: hay infinitos casos de sufijos, sobre todo diminutivos afectivos, con ejemplos tanto en la serie masculina (*Bartolico*, *Bartolomillo*, *Fernandico / Fernandino / Hernandillo*, *Gilete*, *Gonzalillo*, *Jorgico*, *Juanillo*, *Minguillo*, *Pelaíto*, *Perico / Periquito / Perucho / Peret*, *Tomico*, *Toribito*) como en la serie femenina (*Catalineta*, *Inesilla*, *Isabelica*, *Juanica / Juanilla*, *Luisica*, *Magdalenica*, *Margaritilla*, *Marica / Mariquita / Mariquiña / Marihuela / Marigüela / Maruca / Maruquilla / Maruqueta*, *Minguilla*, *Teresica / Teresilla*). Otros sufijos, menos frecuentes, son los aumentativos y peyorativos (*Catalinona / Catalinorra*, *Juanota / Janota*, *Teresota*, *Pascualeja*, *Migallejo*, *Micalotet*), y entre todos, los sufijos alcanzan más de 50 casos, que demuestran cuán fértil es la derivación nominal, máxime si el nombre de persona se halla en posición de vocativo, como apóstrofe para apelar al interlocutor.

Otra variación del antropónimo, si bien fonética, es la del desplazamiento del acento por razón de rima, o de ritmo, y nombres que son llanos o bien esdrújulos acaban siendo oxítonos, sobre todo en caso de mujeres (*Cataliná*, *Fatimá*, *Margaritá*, *Marucá*, *Teresá*, *Pericó*). En tema de juegos fónicos, y pasando a métrica, destacan casos de rima entre dos apellidos de un verso al otro (*Coronilla* rima con *Membrilla*), o mucho más a menudo el caso de rimas internas en un mismo verso:

> Andrés Baldrés, Antón Bordón, El capuyo de Peruyo, Daroca la loca, Buenos días Pero Díaz, La bellota para el doctor Cota, Isabel boca de miel, Juana como sois galana, Menga por sí se derrienga, Tárrega por aquí van a Málaga, Sombreriño novo pide Catariña

a la par que a nombres propios en posición de rima se les acoplan palabras a veces jocosas (*María del Rión... con el bimbilindrón*), o a diminutivos en rima se les ponen otros diminutivos (*Bartolimillo... caldillo*, *Minguillo... palillo... carillo*, *obillo... Gonzalillo*), o si los nombres son de terminación inusual se les pegan rimas difíciles (*Catalinorra... zorra*, *Gormaz... cedaz*, *Sanlúcar... azúcar*).

Sin salir del tema fónico, y pasando a retórica, hay muchísimas aliteraciones dentro de un mismo verso:

> Hilando estaba Gila, Gira Giralda, De Monçón venia el moço, Bartolo litón litoque, Le le le Maria Leitoa, Caminí caminito del Pardo, Periquito perró

Son frecuentes por otra parte los epítetos, sobre todo de ciudades, de cierta ascendencia épica (*Barcelona la rica*, *Córdoba la llana*, *Zaragoza la harta*, *Roma santa*, *Génova la bella*) y a veces dotados de rima consonante y asonante (*Estella la bella*, *Huesca la amena*, *Murcia la rucia*, *Pamplona la bona*, *Valencia la bella*), junto con otros como *Canaria bona*, *aguas fridas de Jaén*. Pero no faltan epítetos de persona (*Padre Adán*, *buen conde de Haro*, *hermana Lucía*, *moçuelo Rodrigo*, *hermano Polo*, *hermana Teresa*) que corren parejas con muchísimos casos de antonomasia, por ejemplo al referirse a comidas típicas de un lugar, hasta en los refranes:

> naranja de Valencia
> En Alicante ay turrón y ricas barras en Cádiz
> Pan de Bamba, molletes de Zaratán, ajos de Curiel, quesos de Peñafiel y de Cerrato la miel

o en caso de referirse a otros aspectos típicos, incluso mediante gentilicios:

> En Salamanca estudiantes, en Medina plateros, en Avila caballeros
> Cuchillo pamplonés, amigo burgalés
> Espada valenciana, broquel barcelonés
> Gesto romano, cuerpo senés, parlar florentin, andar boloniés
> puta toledana, rufián cordobés

o en caso de aludir a rasgos inconfundibles:

> Campanillas de Toledo, Molinos de Orgaz, gaitas de Ontoria, olivares de junto a Osuna, pinar de Avila, alamitos del Prado, luna de Salamanca

o bien en caso de referirse a personajes que tienen una procedencia consabida:

> Adivino de Marchana, Adivino de Salamanca, Adivino de Valderas, Boneteros de Sevilla, Barquerito del Tajo, caballeros de Sevilla, caballeros de Ubeda, escudero de Guadalajara, los Comendadores de Calatrava, la gala de Medina la flor d'Olmedo, muchachitos de Sevilla, picarico en España, mozas del Variego, mozuela de Carasa, mozas de Toledo, pescadorinha d'Alfama, serranica de Aragón, jardinerica de Vanaya, Gavilán de Alcaraz

En tema de retórica destacan varias repeticiones de todo tipo, como *geminatio* (*Ana Sánchez Ana Sánchez*, *Catalina Catalina*, *la Chacona la Chacona*, *Guillén Peraza Guillén Peraza*, *Isabel Isabel*, *frey Joam frey Joam*, *María María*, *Pero Pando Pero Pando*), incluso con variación poliptótica (*Juanica Juanilla*, *Marica Marigüela*). También hay casos de epanadiplosis o ciclo (*Alma me llaman a mí Alma*, *En Avila mis ojos dentro en Avila*, *Leonor traidora traidora la Leonor*), casos de figura etimológica (*Nieve en la Sierra Nevada*) y casos de repetición idéntica pero equívoca por antanaclasis, como *comadre la de Buendía… que nos demos un buen día*, jugando con el apellido de *Buendía* y con el 'buen día' que es copa de vino con que diariamente las borrachas inician sus

quehaceres. Otro ejemplo de antanaclasis es *Paloma...palomilla* entre nombre propio y nombre común. Y no faltan casos sueltos de perífrasis, como *Adán y su compañera* para indicar a Eva.

Por lo demás, es de señalar la tendencia constante a que los nombres vengan en serie, de dos en dos, o de tres en tres, o de cuatro en cuatro, por tanto tendencia a series binarias, ternarias, cuaternarias y a la acumulación. Ejemplos de dos en dos los hay en cantos de boda, cuando se mentan los novios que festejar (*Elvira y Gil*, *Menga y Antón para en uno son*). Luego, nombres de enamorados (*Felipa y Rodrigo*, *María y Rodrigo*), nombres de casados (*Pero Grullo y Teresota*, *Antón y Ursula*), nombres de amigas (*Isabel e mais Francisca*, *Isabel y Margarita*, *Catalina y Juana y Juana y Catalina* —en quiasmo—), nombres históricos (*Don Chacón y fray Montero*, *Juan de Padilla y don Pero Lasso*), nombres de ciudades (*Sevilla y Toledo*) y, sobre todo, vienen en pareja los nombres religiosos (*Dios y Santa Ana*, *Dios y María*, *José y María*, *María y Josefe*, *Jesús y María*, *Hijo y Madre*, *Lucas y Marcos*, *Juan y Mateo*, *Santantón y San Millán*, *San Martín y San Millán*, *San Pedro y San Juan*). Entre las series ternarias, destacan casos dentro de un mismo verso (*Axa Fátima Marién*, *Satanás Bercebú Barrabás*, *San Martín San Antón San Sebastián*, *Medina Toro Zamora*), y entre las cuaternarias, en creciente acumulación, destacan ciudades (*Estella Pamplona Olite Tafalla*, *Torrejón Valdemoro Getafe Pinto*).

Una última nota antes de terminar: la posición que ocupan dentro del poema. En la inmensa mayoría de los casos los nombres propios van en el primer verso, en posición de *incipit* y con valor de inicio mágico y ritual, como también ocurre en el Romancero. Y dentro de esta tendencia a ir encabezando, caben muchos casos de fórmula locativa para indicar en abertura dónde se dan los hechos, y es así que hay muchos comienzos con "en + topónimo":

> En Alicante, En Avila, En Babilonia, En Cantalapiedra, En Granada, En Orellana la Vieja, En Pesadas, En Salamanca, En Valladolid, En la calle de Atocha, En la ciudad de Marsella, En la plaza de San Pedro, En los campos de Alventosa, En los tálamos de Sevilla

En resumidas cuentas, la onomástica del *Nuevo Corpus* de Margit Frenk ofrece varios campos de estudio en cuanto a número y distribución y en cuanto a contenido y forma. Recoge a la par ecos de la historia de España, traza una geografía minuciosa heredera del más arraigado realismo peninsular, y brinda muchas posibilidades más de investigación (aspectos semánticos, nombres parlantes, juegos etimológicos, contextos, rúbricas de presentación), que dejo para otra ocasión, limitándome de momento a estas notas sueltas.

TRADICIÓN, CREACIÓN Y CONTEXTO EN LA POESÍA ORAL ANTIGUA. A PROPÓSITO DE LAS *TRES MORILLAS*

VICENÇ BELTRÁN
Universitat de Barcelona[1]

Hace unos años estudié los problemas editoriales de esta conocidísima canción,[2] que se nos ha transmitido en dos glosas muy diversas (una tradicional y muy conocida, otra cortés y casi desconocida) a un mismo estribillo; hoy me ocuparé de la hibridación de registros y géneros que la comparación entre ambas permite y de algunas consideraciones histórico-literarias quizá pertinentes para explicarnos su aparición, su éxito inmediato y sus características que, a su vez, nos permitirá alguna extrapolación teórica quizá pertinente.

La versión tradicional, si nos atenemos al texto y no a la forma estrófica, nos ofrece menos problemas que compensaciones. La única anomalía es la presentación de las jóvenes protagonistas como "morillas", coherente con la geografía, el antiguo Reino de Jaén, fronterizo con los musulmanes desde la conquista de Sevilla (1248) hasta la de Granada (1492); ciertamente no es muy frecuente, aunque tampoco desconocida, la aparición de una mora como protagonista de un poema amoroso: la encontramos en Alfonso Álvarez de Villansandino:

> Quien de linda se enamora
> atender deve perdón
> en caso que sea mora.[3]

Lo del *perdón* es literal, dados los prejuicios que gravaban la relación sexual con personas de otra religión: las leyes cristianas[4] y las castellanas en particular[5] no sólo prohibieron estricta

[1] Este trabajo se integra en los proyectos 2005SGR00119, HUM2006-11031-C03-01/FILO, HUM2005-02738/FILO y HP2006-0105.

[2] Véase mi "Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria", en Pedro Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, Sevilla, pp. 113-135.

[3] *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Visor Libros, Madrid, 1993, nº 31, vv. 1-3 (estribillo).

[4] Para la Corona de Aragón véase Josep Torró, *El naixement d'una colònia. Dominació i resistència a la frontera valenciana (1238-1276)*, Universitat de València, Valencia, 1999, p. 83.

[5] De hecho la segregación de religiones se prescribía desde el *Forum Iudicum* visigótico, libro XII, título IV, si bien no descendía a estos detalles (véase la edición *Fuero juzgo en latín y castellano*, Real Academia Española, Madrid, 1815). Las condenas eran especialmente duras para los judíos y moros que yacieran con cristianas desde las *Partidas* (que cito según la edición con glosas de Alonso Díaz de Montalvo, Meynardo Ungut Alamano y Lançalao Polo, Sevilla, 1491, reimpresión facsimilar de Lex Nova, Valladolid, 1988, t. II), título 24, ley 9 y título 25, ley 10

y drásticamente el matrimonio mixto, sino que castigaron duramente a los judíos y moros que tuvieran relaciones sexuales con mujeres cristianas (incluso las prostitutas);[6] sin embargo, en el caso de mujeres no cristianas que mantuvieran relaciones con cristianos, aunque mal vistas, no existía castigo legal claro para el varón aunque paradójicamente sí se castigaba a la mujer.[7] Con todo, esta eventualidad estaba totalmente prohibida por la Iglesia desde el cuarto concilio de Letrán (1215) y haríamos mal subestimando la fuerza de estas interdicciones en la sociedad medieval, en cuya mentalidad penetraron profundamente.[8]

Olvidando por el momento este problema, tampoco puedo dejar de lado otro punto en que esta composición se acerca a lo que hoy nos interesa, su relación, en este caso negada, con la *serranilla*; según palabras de Villasandino,

> quien fablare verdad pura
> bien puede dezir que non
> tiene talle de pastora.[9]

Esta afirmación a primera vista puede parecer fuera de lugar; sin embargo, dado que los mudéjares y moriscos se dedicaban a profesiones manuales (la artesanía y, mayoritariamente, la agricultura), el encuentro con una musulmana en un medio rural evoca de inmediato una imagen campesina. En cualquier caso, constituye un ejemplo no desdeñable de maurofilia literaria muy temprana, que deberemos recordar.

En el *Cancionero musical de Palacio*, el motivo reaparece con cierta frecuencia (nº 116):

(los dos títulos están íntegramente dedicados a regular las relaciones de los cristianos con los judíos y moros); estas disposiciones fueron recogidas en el auténtico código legal de Castilla para la época de la que nos ocupamos, la *Copilación de las leyes* preparada por Alonso Díaz de Montalvo en 1484 (que cito por la reimpresión facsímil de Lex Nova, Valladolid, s/a) título octavo; véase por ejemplo la prohibición para los cristianos y cristianas de convivir con judíos o moros que no sean sus cautivos (ley 6) y la prohibición expresa de que las cristianas, ni siquiera las prostitutas, puedan entrar en las aljamas.

[6] Luis Rubio García alumbró interesantísimos documentos relativos a los problemas jurídicos suscitados por relaciones sexuales entre etnias, en algunos de los cuales se observa el estricto cumplimiento de estos preceptos (*Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1991, especialmente pp. 109-122, especialmente p. 119) y debemos a María del Carmen García Herrero el estudio de otros casos de mujeres que, por amor, cambiaron de religión, donde se pone de manifiesto la dificultad de saltar la barrera interétnica en cualquier sentido ("La voz de Marién, antes llamada Dueña", en *Del nacer y del vivir*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005, pp. 225-234). La mejor exposición de estos problemas que conozco es la de Miguel Ángel Ladero Quesada, *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*, Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 62-63 y 71-73; para las medidas segregatorias de la vida social, véanse las pp. 52-58.

[7] La legislación cristiana no suele pronunciarse sobre este punto, que quedaba regulada por la ley de las mujeres, tan restrictiva como la cristiana; véase sin embargo L. Rubio García, *Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*, *op. cit.*, pp. 117-118, donde los agentes públicos de la aljama castigaron duramente según la *çuna* y la *xara* a una mora que yació con un cristiano.

[8] Véanse los ejemplos cronísticos que aduce Isabel de Barros Dias, "Suaves ventos e bons casamentos no seio da cristandade hispânica. Esposas benfazejas e nefastas na cronística ibérica dos séculos XIII-XIV", en T. Brandenbergern y H. Thorau (eds.), *Portugal und Spanien: Probleme (k)einer Beziehung / Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005, pp. 23-38.

[9] *Cancionero de Baena*, nº 31, vv. 8-10.

¡Quién os había de llevar!
¡Oxalá! ¡Ay, Fatimá!
Fátima, la tan garrida,
levaros he a Sevilla,
teneros he por amiga
¡Oxalá! ¡Ay Fatimá!

o el número 254:

¡Aquella mora garrida!
Sus amores dan pena a mi vida
donde la glosa cristianiza a la supuesta morilla:
Mi madre, por me dar plazer,
a coger rosas m'embía.
Moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa [...]
El moro que me prendiera
allende la mar m'enbía [...]

Es más significativa la actitud que adopta el autor del número 437:

Y tristeça en mí mora
porque sois peor que mora (vv. 32-33).

Los prejuicios contra las relaciones sexuales entre las comunidades religiosas, que convivían en la Península eran demasiado fuertes y los poetas no podían saltárselas sino en circunstancias muy especiales, independientemente de lo poética que pudiera resultar la seducción de la mujer vedada.[10] Sin embargo, el que hacia 1505 aparecía ya una incipiente maurofilia poética que, con el tiempo, no haría sino intensificarse en la poesía tradicional,[11] nos lo confirma la presencia de un conocidísimo romance en el *Cancionero general* de 1511:

Yo m*e* era mora moraima, morilla d*e* un bel catar.
Cristiano vino a mi puerta, cuitada, por m*e* engañar.[12]

[10] En los textos medievales suele acusarse a los musulmanes de hábitos lascivos, incluyendo a sus mujeres; al respecto véanse las noticias recogidas por Meritxell Simó, "Sexualidad y contacto entre culturas en la literatura medieval: del motivo de la bella sarracena al erotismo oriental del *Tirant lo Blanch*", en Joana Masó (coord.), *Sexualidad y contacto entre culturas*, Icària, Barcelona, 2008, pp. 63-86.

[11] Véanse los numerosos casos recogidos por Louise O. Vasvári, *The Heterosexual Body of the 'Mora Morilla'*, Queen Mary, University of London, London, 1999, pp. 32-40 que, desgraciadamente, no explicita la cronología de sus manifestaciones.

[12] Hernando del Castillo, *Cancionero general, Valencia, 1511*, reproducción facsímil por Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958, fol. cxxxv^{v}. Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, nº 29, dio un excelente estado de la cuestión en torno a las curiosas interpretaciones de que ha sido objeto este texto, que fue continuada por L. Vasvári, *The Heterosexual Body of the 'Mora morilla'*, *op. cit.*, pp. 11-15.

Más adelante habremos de volver sobre este punto.

Ocupémonos ahora nuevamente de la primera versión de las *tres morillas*, la más conocida. La alternancia de las asonancias *í-a / á-a* es tradicional desde las cantigas de amigo galaico-portuguesas y se conservaba en la poesía paralelística coetánea a ésta, aunque ya no muy frecuente, como en esta otra canción del *Cancionero musical de Palacio*:

> Amigo el que yo más quería
> venid al alba del día.
> Amigo el que yo más amaba,
> venid a la luz del alba.[13]

El contenido de la glosa tradicional a las *Morillas* es muy simple y transparente: "yvan a coger olivas / y hallávanlas cogidas", "yvan a coger mançanas"; coger frutos, como coger flores, era un símbolo habitual de este registro para sugerir la entrega amorosa.[14] Lo encontramos a menudo en este período, en el mismísimo *Cancionero musical de Palacio* (60):

> Salid, mi señora,
> de so'l naranjale,
> que sois tan hermosa,
> quemarvos ha el aire

y nuevamente en esta misma colección (310):

> Meu naranjedo no ten fruta
> mas agora ven;
> no me le toque ninguén,

O un poco antes, en la pluma, por ejemplo, de Diego Hurtado de Mendoza, el padre del Marqués de Santillana:

> vengan las damas la fruta cortar [...]
> vengan las damas la fruta coxer[15]

[13] Cito por mi *Poesía española. 2. Edad Media y cancioneros*, Crítica, Barcelona, 2002, nº 207. Véasela en la edición de J. González Cuenca, nº 7.

[14] Véase Stephen Reckert, *Beyond Chrysanthemus. Perspectives on Poetry. East and West*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 66-123, mejor ahora en su versión castellana, revisada y ampliada, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001, pp. 106-173.

[15] Cito por mi *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros, op. cit.*, nº 54; el texto procede del *Cancionero de Palacio*, que cito por la edición de Ana María Álvarez Pellitero, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993, nº 16.

o en Gil Vicente:

> Por las riberas del río
> limones coge la virgo".[16]

Si coger la fruta simboliza la satisfacción del deseo, no es casual que las *olivas* alternen con las *mançanas*, a pesar del desbarajuste cronológico entre sus períodos de maduración (invierno y verano):[17] el sentido simbólico es el mismo en ambos casos. Pero el significado poético no puede hacernos olvidar que la tala de las cosechas era una de las actividades bélicas más sobresalientes durante todo el medioevo, con doble función: enriquecer al atacante por el robo del botín y debilitar las defensas económicas de los atacados, que veían desaparecer así, no sólo su fuente de riqueza, sino sus provisiones y su propia capacidad de resistencia.[18] Creo que resultaría artificioso no tener en cuenta estos parámetros a la hora de explicar la presencia en nuestro *Cancionero* de un poema tan pobre en elementos contextuales.

Quisiera incidir ahora en algunos de estos aspectos, poco atendidos en el estudio de este tipo de composiciones. La presencia de unas *morillas* en Jaén se vincula inevitablemente con la vida de la frontera granadina desde la conquista de Sevilla por Fernando III; podemos sospechar que la inclusión de esta canción en el *Cancionero musical de Palacio* (y quién sabe si su misma composición) pudo ser motivada por la experiencia de la guerra de Granada: en palabras de Ramón Menéndez Pidal, "la propaganda estatal en favor de la guerra con los moros se nos manifiesta muy activa durante el reinado de los reyes Católicos, en los diez años que duró la reconquista del territorio granadino"[19] cuyo fruto más inmediato fue la revitalización del romancero fronterizo[20] y la aparición de numerosos poemas sobre este tema en nuestro cancionero, rico en el recordatorio de escaramuzas, batallas y episodios bélicos.[21]

[16] Transcribo de *Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão "fac-similada" da edição de 1572*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1928, f. xvii^{r-v} según hice en mi "Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria", *op. cit.*, especialmente pp. 122-123. Puede verse también la edición de Manuel Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996, nº 23.

[17] En la composición poética medieval, la riqueza descriptiva o la conveniencia de la expresión simbólica se imponen a menudo a la pura lógica de las estaciones, como puse de manifiesto en mi "*Bel m'es quan la rosa floris*: Anthropologie et poétique des saissons au plein Moyen Âge", *Studi Medievali*, 48 (2007), pp. 65-104.

[18] Francisco García Fitz, *Castilla y León frente al Islam. Estrategias de expansión y tácticas militares (siglos XI-XIII)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, especialmente pp. 78-101. Los estudios sobre las tácticas de guerra son un tema recurrente de la historia reciente: véase por ejemplo del mismo autor su "El cerco de Sevilla: reflexiones sobre la guerra de asedio en la Edad Media", en Manuel González Jiménez (ed.), *Sevilla 1248. Congreso internacional conmemorativo de 750 aniversario de la conquista de la ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2000, pp. 115-154 y Francisco Javier Gallego Dueñas, "Sobre la rapiña y el botín en las campañas de Fernando III en el valle del Guadalquivir", *Fernando III y su época. Actas IV Jornadas Nacionales de Historia Militar (Sevilla, 9-13 mayo 1994)*, Diputación Provincial-Cátedra General Castaños, Sevilla, 1995, pp. 239-252; en otros contextos y con otras fuentes, Philippe Contamine, *La guerre au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.

[19] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, t. I, p. 31.

[20] Véase la colección de Pedro Correa (ed.), *Los romances fronterizos. Edición comentada*, prólogo de Manuel Alvar, Universidad de Granada, Granada, 1999.

[21] *Cavalleros de Alcalá*, nº 100, *Sobre Baça estava el rey*, nº 135, *Pascua d'Espíritu Santo*, nº 136, *Setenil, ¡ay, Setenil!*, nº 143 y *Por los campos de los moros*, nº 150, premoniciones de victoria en *Una sañosa porfía*, nº 126, la derro-

También en el fondo primitivo de la compilación del cancionero encontramos dos composiciones muy idealizadas cuyas vivencias derivan de la guerra de frontera, aunque las circunstancias queden inespecificadas:

Así os vea, caballero,
de la frontera venir
como toda aquesta noche
vos me la dejéis dormir (238).

Fuése mi marido
a la frontera;
sola me dexa
en tierr'agena (240).

Según la estratificación temporal establecida por Romeu Figueras, ambas pertenecen al estrato más antiguo, cerrado hacia 1505, como todas las que venimos mencionando hasta ahora; a este período se atribuye la copia tanto del fondo primitivo y fundamental del cancionero, como la llamada "primera inclusión" (quizá sería más claro decir "adición"), que le siguió inmediatamente y con la que entraron las dos versiones de *Las morillas*;[22] en adiciones más recientes hallaremos menciones genéricas a la guerra como circunstancia de relaciones amorosas como en la número 269, inserta en la quinta inclusión (hacia 1515):[23]

Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo
moricos de allende
lo llevan cativo,
cadenas de oro,
candado morisco.

Nótese la idealización del mundo musulmán, tan cerca de la maurofilia de años más tarde. Más adelante el cancionero volverá sobre la guerra, pero esta vez vinculada a otros conflictos muy concretos y específicos: la guerra del Rosellón (1493), las campañas de Italia (toma de Gaeta en 1504), la ocupación de Navarra (1513) y las rivalidades con Francia.[24]

---

ta definitiva de los musulmanes en *Damos gracias a ti, Dios*, nº 32, *¿Qué es de ti, desconsolado?*, nº 74 y por fin la toma de la ciudad de Granada en *Levanta, Pascual, levanta*, nº 184, las perspectivas mesiánicas que este suceso abrió en *En memoria d'Alixandre*, nº 130 y la revancha por la derrota del rey don Rodrigo en *Rónpase la sepoltura*, nº 104.

[22] El análisis de la composición original, las diversas inclusiones y su cronología fue magistralmente desarrollado por Joaquín Romeu Figueras en el t. I de su edición (*Cancionero musical de Palacio*, edición musical a cargo de Higins Anglès [t. I y II] y literaria a cargo de J. Romeu Figueras [t. IIIA y IIIB], Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947-1965, La música en la corte de los Reyes Católicos, IV), especialmente pp. 19-20.

[23] Véase la descripción de J. Romeu Figueras, *Cancionero musical de Palacio, op. cit.*, t. I, pp. 7-11.

[24] Durante la tercera inclusión (posterior en cualquier caso a 1505) fueron añadidos poemas relativos a la recuperación del Rosellón en 1493 ("Franceses, ¿por q·ié razon?", número 424) y las guerras de Italia (empezadas en 1495) son el tema del número 423 ("Gaeta nos es subjeta"), concebido tras la toma de Gaeta (2 de enero de 1504). Durante la séptima inclusión (hacia 1516, quizá ya muerto Fernando el Católico), los problemas relacionados con la ocupación de Navarra (consumada en 1513, pero con numerosos altibajos entre la negociación y la amenaza

No siempre es fácil justificar el por qué una canción de tipo tradicional se pone de moda en un momento determinado, o no siempre se ha intentado. La canción *Las tres morillas* constituye en este sentido una auténtica excepción: respecto a la época de composición, su técnica, muy arcaica y poco frecuente a fines del siglo XV,[25] deriva de las extintas *cantigas de amigo*; si consideramos a la vez sus anomalías constructivas y su cerrado y complejo simbolismo,[26] podremos aceptar sin excesivas reservas que se trata de un texto antiguo, recuperado de la tradición oral por los músicos de la capilla real: aunque no resulta totalmente ajeno a este contexto, es una composición que mira más al pasado que al presente. Sin embargo, podemos afirmar sin casi margen de error que el hecho de haber sido incluida en el *Cancionero musical de Palacio*, tan atento a los problemas políticos de los Reyes Católicos, ha de justificarse por la evocación, que entonces debió parecer inequívoca, de las guerras granadinas.

Vayamos ahora al segundo punto de mi exposición. Es poco conocido el hecho de que este estribillo fue objeto de una segunda glosa, de carácter cortés, copiada a continuación en el mismo cancionero, que apenas ha llamado la atención de la crítica;[27] su forma estrófica resulta atípica: primero dos mudanzas de tres versos, después cuatro de cinco. Dado que ésta es la longitud de las estrofas de la glosa tradicional tal como aparece copiada, esta disposición, inaceptable para un poema cortés como éste, pretende reproducir su esquema. Es sólo uno de los muchos puntos en que esta glosa depende de la primera.

A pesar de su estrecha dependencia del modelo, el autor de la segunda glosa no podía retomar sin más las rimas de la primera; la asonancia no era admisible en la poesía cortesana ni siquiera en el villancico, donde los poetas podían transigir con un lenguaje más simple que el de la canción. Anomalías técnicas de este calibre podían aceptarse en el estribillo,[28] pero raramente se extendían más allá:[29] de ahí el rechazo de la asonancia en *-í-a*; sin embargo, conservó la rima *-anas* de la segunda estrofa al retomar su verso inicial: "Tres moricas tan loçanas", apenas retocado, con que abre la tercera estrofa. En este punto no puede menos que retomar, por única vez, el simbolismo naturalista de la glosa tradicional, aunque cambiando los frutos del original (*olivas, mançanas*) por el agua:

---

militar desde 1492) y la recapitulación de todos los motivos de desencuentro con Francia, parece haber sido la motivación del número 443 ("França, cuenta la tu ganançia").

[25] Véanse los escasos ejemplos que localiza Fernando Baños Vallejo, "La más antigua lírica popular castellana: otra tipología", *Archivum*, 41-42, (1991-1992), pp. 33-64, especialmente p. 53.

[26] Para una visión de conjunto del simbolismo en la lírica tradicional tenemos el trabajo de Margit Frenk, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, The Kate Elder Lecture, 4, University of London, London, 1993. De los estudios particulares sobre los símbolos que nos interesan nos ocuparemos en su momento.

[27] Sólo fue publicada por los editores del *Cancionero*: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, 1890, edición facsímil del Centro de Cultura de la Generación del 27, Málaga, 1987, nº 18; *Cancionero musical de Palacio*, edición a cargo de H. Anglès y de J. Romeu Figueras y B. Dutton; González Cuenca, *Cancionero musical de Palacio*, *op. cit.*, nº 25. De sus aspectos formales me ocupé en mi "Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria".

[28] Con todo, en los estribillos de la canción tradicional la asonancia es mucho menos frecuente que la rima como puso de relieve el estudio de Aviva Garribba, "La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica (*Corpus* de Margit Frenk)", en J. L. Serrano (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena". In memoriam Manuel Alvar*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, t. II, pp. 345-360, especialmente p. 350.

[29] Véase Isabella Tomassetti, *'Mil cosas tiene el amor': el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 2007.

Tres moricas muy loçanas
de muy lindo continente
van por agua a la fuente [...]

El agua, como resulta bien sabido, es el lugar del amor y como tal su valor simbólico ha sido bien estudiado;[30] sin embargo, me atrevería a señalar dos variantes muy características. El que aquí nos ofrece puede ser interpretado como la visión campesina del símbolo: ir a la fuente a por agua o a lavar la ropa eran actividades propias de mujeres humildes, una de sus ocupaciones cotidianas; las damas de alcurnia estaban exentas de esta necesidad y sus visitas a la fuente solían tener otra función: el aseo matinal, la *toilette*, símbolo de la coquetería y el embellecimiento al que dedicaban sus ocios interminables. El *Roman de la Rose*[31] comienza mostrándonos al protagonista que se levanta por la mañana, se viste y se va al río para lavarse, y lo mismo hacen, conjuntamente, damas y caballeros en el de *Roman de Guillaume de Dole*, dando paso a escenas picantes de cortejo juvenil.[32] La versión de nuestro glosador, por tanto, substituye los frutos originales por otro símbolo diverso, mucho más frecuente, pero sin abandonar por ello el decoro propio de una escena campesina.

Podemos observar que contiene alguna precisión más de tipo contextual; primero nos dice que las tres morillas ya no lo eran, al menos en sentido estricto, pues ellas mismas se presentan como "cristianas qu*e* éramos moras" (v. 6); sin embargo, el caballero pretendiente afirma en un alarde de cortesía: "Yo vos juro all Alcorán, / en q*ui*en, señoras, creéis..." (vv. 28-29). Tras la caída de Granada, sólo las clases bajas conservaron su religión beneficiándose de la tolerancia del gobernador, el Conde de Tendilla, y la del obispo, fray Hernando de Talavera, partidario de convertirlos gradualmente mediante la tolerancia y la predicación; pero en 1499 la política mudéjar fue dejada en manos de Cisneros, promotor de procedimientos más expeditivos. Esta nueva fase culminó a fin de año con la consagración de la mezquita del Albaicín y la quema de libros árabes. El resultado fue un levantamiento general cuyo sometimiento a sangre y fuego acabó el 11 de febrero de 1502 con una imposición sin reservas a todos los mudéjares, los aún musulmanes que vivían en el conjunto de la Corona de Castilla: la conversión o el exilio; los duros términos de esta medida se cumplieron inexorablemente en este mismo año.[33] Si pretende evocar alguna circunstancia histórica concreta, aquel "cristianas qu*e* éramos moras" ha de entenderse a la luz

[30] En el contexto de la poesía tradicional castellana, el trabajo más interesante, es el de Egla Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981; véase también la información que recogí en mi "El alba de Nuno Fernandez Torneol", hoy en mi *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 2007, pp. 195-215.

[31] Cito por la edición de Félix Lecoy, Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 3 vols., Champion, Paris, 1965-1970, vv. 86-122. Puede verse la versión castellana de Carlos Alvar y Julián Muela, *El libro de la rosa*, Siruela, Madrid, 1986, p. 5.

[32] Jean Renart, *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, ed. Rita Lejeune, Droz, Genève, 1936, vv. 259-267: "Quant il furent levé vers tierce, / par le bois vont joer grant piece, / toz deschaus, manches descousues, / tant qu'il son es illes venues / as fonteneles qui sordoient / mout près de la ou il estoient / logié el bois por le deduit. / Ça .ij., ça iij., ça .vij., ça viij., / S'assieent, por laver lor mains [...]".

[33] El estudio más detallado sobre este período (desde una óptica hoy difícil de asumir) es el de Luis Suárez Fernández, *Los Reyes Católicos. La expansión de la fe*, Rialp, Madrid, 1990. Aparte del libro citado en la nota siguiente, véase también la narración de Miguel Ángel Ladero Quesada, *Los mudéjares de Castilla*, *op. cit.*, pp. 133-168.

de la situación creada por esta rebelión:[34] en feliz expresión de Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, "las palabras *cristiano nuevo* y *morisco* no pueden emplearse con referencia a fechas anteriores al mes de enero de 1500"; aunque ninguno de estos términos aparezca explícitamente en nuestra composición, es precisamente de esto de lo que habla nuestra canción.

Más difícil resulta precisar si esta maurofilia temprana tiene alguna intencionalidad: la maurofilia por todos conocida nace con la publicación de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* interpolada en la reedición de los *Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (1561) y alcanzó su máximo desarrollo con la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Ginés Pérez de Hita (1595),[35] que hizo intenso acopio del romancero morisco. Éste nace con la *Rosa de amores* de Juan de Timoneda (1573)[36] y debe gran parte de su popularidad al ciclo de Gazul, en el que Lope de Vega, desde 1881, trasmutó sus problemas amorosos con Marfisa y Elena Osorio;[37] su cenit llega con la *Flor de romances* de Andrés de Vilalta en 1588, un tercio de los cuales pertenecen a este género, y se agota poco después, con el fin de siglo. Los estudios sobre sus manifestaciones en la poesía tradicional, desgraciadamente, no suelen tener en cuenta la dimensión diacrónica,[38] por lo que resultan de escasa utilidad para el objetivo que ahora persigo.

En este punto es necesario recordar la especificidad del romancero morisco,[39] tan diferente de la maurofilia literaria del siglo XV. Durante los siglos XIV y XV es frecuente en las crónicas la calificación del moro como buen caballero, valeroso, excelente en el combate y modelo de

[34] Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Revista de Occidente, 1978, p. 17.

[35] La bibliografía sobre el tema es imponente: cito sólo a alguno de sus máximos estudiosos, como Georges Cirot, "La maurophilie littéraire en Espagne au XVIè siècle", *Bulletin Hispanique*, 40 (1938), pp. 150-157, 281-296 y 433-447, 41 (1939) pp. 65-85 y 345-351, 42 (1940) pp. 213-227, 43 (1941) pp. 265-289, 44 (1942) pp. 96-102 y 46 (1944) pp. 5-25; María de la Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, que cito por la reimpresión con estudio preliminar de Juan Martínez Ruiz, Universidad de Granada, Granada, 1989, y Francisco López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Revista de Archivos-Bibliotecas y Museos, Madrid, 1957.

[36] Para esta visión de conjunto me baso especialmente en los datos de Amelia García-Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del 'Romancero General'*, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Diputación de Valencia, Alzira, 1987, especialmente pp. 22-24. El estado de la cuestión más conocido es el de R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, *op. cit.*, t. II, pp. 126-134. Para una visión más completa del panorama poético, a los romances de estos ciclos habría que añadir el poema estrófico "¡Sí, ganada es Antequera!" (que creo del mismo período) publicado por Marcelino Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1943-1944, t. VII, pp. 100-102.

[37] Amelia García-Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del 'Romancero General'*, *op. cit.*, pp. 41 y ss. y previamente María Goyri, "Los romances de Gazul", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 403-416.

[38] Más arriba citamos ya Vasvári, *The Heterosexual Body of the 'Mora Morilla'*, *op. cit.*, pp. 32-40; más preciso es el análisis de dos cancioncillas en María de la Soledad Carrasco Urgoiti, "'Allega, morico, allega'. Notas sobre un villancico del s. XVI y sus glosas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 35 (1979-1980), pp. 101-112.

[39] Sobre la relación de continuidad entre ambas fases del romancero, bien conocidas por lo demás, se pronunció ya por Ramón Menéndez Pidal en *El Romancero español*, The De Vinne Press, New York, 1910, luego en *Estudios sobre el Romancero*, t. XI de su *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 11-85, especialmente pp. 23-39, que después, aparte de su integración en la sección correspondiente del *Romancero hispánico*, fueron extractadas con el título "El Romancero fronterizo y el Romancero morisco" en la compilación de artículos *Islam y cristianismo. España entre las dos culturas*, ed. Álvaro Galmés de Fuentes, Universidad de Málaga-Fundación Menéndez Pidal, Málaga, 2001, pp. 615-623.

costumbres cortesanas;[40] en el romancero fronterizo, al calor de las guerras de Granada, junto a esta visión tradicional que enaltecía al vencido (quizá porque así brillaban más los méritos del vencedor) aparece, rara y tímidamente, el tema erótico:

> Moricos, los mis moricos, los que ganays mi soldada,
> derribedes me a Baeça, essa villa torreada,
> y a los viejos, y a los niños, los traed en cavalgada,
> y a los moços y varones, los meted todos a espada,
> y a esse viejo Pero Diaz, prendedmelo por la barva,
> y aquessa linda Leonor, será mi enamorada.
> Yd vos, Capitán Vanegas, porque venga más honrada,
> que si vos soys mandadero, será cierta la tornada.[41]

Pedro Correa subraya este proceso y lo ejemplifica con el ciclo de la toma de Antequera:

> Las versiones antiguas se recrean describiendo a un anciano moro portador ante la corte de graves noticias. La guerra, el ardor bélico, se respiran por todos los poros del romance, pero el tiempo hace estragos y la conquista de la ciudad interesa cada vez menos a los poetas y hasta al mismo rey Chico. La cegadora pasión amorosa domina en una versión muy difundida y generalizada, "La mañana de Sant Joan" [...] y ya J. Timoneda se encarga de transformar el ciclo en un romance de amor, punto de partida de toda una historia novelesca que hizo las delicias de los romances artísticos [...]"[42]

Lo que separa el Romancero morisco de tiempos de Felipe II de los fronterizos del siglo XV no es la dignificación del moro y sus virtudes caballerescas, que ambos comparten y que procedían de las crónicas cuatrocentistas, sino el hecho de que "los romances moriscos del Siglo de Oro se complacen en describir el mundo sentimental de sus personajes: amores no correspondidos la mayor parte de las veces, celos, desdenes, reproches, sufrimiento y desesperación por hallarse lejos del ser amado, expresado en palabras retóricas y convencionales, y anhelo por estar junto a él, odio al rival, etcétera, son los temas en los que se basa la estructura lírica del Romancero morisco".[43]

Lo que no suele tenerse en cuenta al estudiar la evolución de estos temas, entre el Romancero fronterizo y el auge de la literatura morisca, casi un siglo más tarde, es el sugestivo ramillete de versos de amor en cuyo centro están las moras, a veces, más raramente, los moros, cuya presencia

[40] Y no sólo en el aspecto literario: la imitación de lo musulmán, desde el primer tercio del siglo XV, arraigó intensamente en la vestimenta castellana según Carmen Bernis, "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144 (1959), pp. 199-228.

[41] Pedro Correa, *Los romances fronterizos*, *op. cit.*, t. I, p. 226, del que hay otra versión ligeramente ampliada en la p. 227; ambos aparecen en el *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán, Biblioteca de Autores Españoles, 10 y 17, Atlas, Madrid, 1945, t. II, nº 1039 y 1040.

[42] *Los Romances fronterizos*, *op. cit.*, t. I, p. 65, donde el autor traza brevemente la evolución de los temas eróticos en el paso al romance morisco; de este tema se ocupó ya F. López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, *op. cit.*, pp. 94, 107, 108 y 112-115 y M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, *op. cit.*, pp. 30-42.

[43] Amalia García Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del 'Romancero general'*, *op. cit.*, p. 25.

hemos detectado en el *Cancionero musical de Palacio*;[44] en mi opinión constituye un episodio muy temprano, aunque poco intenso, del cruce entre los intereses del romancero fronterizo y las tentaciones de la poesía amorosa, donde es el sentimiento, y no la guerra, el que ocupa el primer plano. La versión cortés de las *Tres morillas*, al actualizar a las tres mudéjares y convertirlas en moriscas, no sólo revitalizó el raro tema del amor con la mora, sino que lo actualizó y lo adaptó a la nueva realidad, surgida de la conversión forzada de 1500. Otra cosa muy distinta es el posible trasfondo político de ambos procesos; si cada vez queda más claro que la reivindicación del morisco en el tercer cuarto del siglo XVI ha de entenderse como una reacción contra la campaña que llevaría a su expulsión definitiva, con los datos ahora en mano no puedo asegurar que algo semejante pudiese haberse dado en los primeros años del siglo, aunque tal eventualidad no es ni de lejos impensable: es muy posible que estas morillas y sus compañeras del *Cancionero musical de Palacio* trataran de idealizar la etnia perseguida a fin de promover una convivencia pacífica y armónica que finalmente se reveló imposible.

Entremos ahora en una nueva dimensión de las *morillas* moriscas porque, de hecho, el nuevo glosador las ha convertido en serranillas,[45] adoptando su esquema narrativo y sus recursos expresivos. La serranilla cuatrocentista clásica, a partir de unos pocos precedentes,[46] se desarrolló en la obra del Marqués de Santillana[47] y unos pocos poetas coetáneos[48] integrados en grupos muy homogéneos: aparte de la que el Marqués compuso con Gómez Carrillo de Acuña,[49] un grupo se localiza en el *Cancionero de Palacio* (alguna del propio Marqués, más la que escribió al alimón con Rodrigo Manrique y García de Pedraza,[50] y las de Diego Hurtado de Mendoza,[51] Francisco Bocanegra[52] y Mendo del Campo[53]); otro grupo, obra del poeta Carvajales, se conser-

[44] Aunque fueron ya estudiados por Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Plihon, Rennes, 1949, t. I, especialmente pp. 122-124, y aprovechados por Romeu Figueras en su estudio del cancionero, *op. cit.*, t. I, p. 66, faltan por ejemplo en Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, *op. cit.*, pp. 42-46, donde se ocupa de la poesía del siglo XV.

[45] J. Romeu Figueras, en su estudio, *op. cit.*, p. 66, ya observó la aproximación de esta glosa a la serranilla clásica y de su tiempo.

[46] Pero González de Mendoza, "Menga, dame el tu acorro", en el *Cancionero de Baena*, ed. cit., nº 252 y Diego Hurtado de Mendoza, "Un día de esta semana", que puede verse en mi *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros*, *op. cit.*, nº 55, contenida en el *Cancionero de Palacio*, ed. A. M. Álvarez Pellitero, *op. cit.*, nº 17.

[47] Para las serranillas del Marqués son esenciales las ediciones de Miguel Ángel Pérez Priego e Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Alhambra, Madrid, 1983, t. I y *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1999, así como Rafael Lapesa, "Las serranillas del marqués de Santillana", *El comentario de textos. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1983, t. IV, pp. 243-276, luego en su *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1997, pp. 21-54.

[48] Hay diversos censos, ninguno completo, de las serranillas compuestas durante el siglo XV; me he basado especialmente en Nancy F. Marino, *La serranilla española: Notas para su estudio e interpretación*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1987; Harlan Sturm, "Las otras serranillas del cancionero" *Anuario Medieval* (Nueva York), 1 (1989), pp. 167-180 y Michel García, "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la *serrana*", *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII)*, ed. A. Baldissera y G. Mazzocchi, Unipress, Padova, 2005, pp. 25-41.

[49] Véase la edición de M. Á. Pérez Priego, *Poesía lírica*, ed. cit., nº 10.

[50] Véase la edición de M. Á. Pérez Priego, *Poesía lírica*, ed. cit., nº 9 y mis notas en *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros*, *op. cit.*, nº 84.

[51] *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros*, *op. cit.*, nº 55.

[52] Véase la edición del cancionero, ed. cit., nº 33, o Giovanni Caravaggi, Monica von Wunster, Giuseppe Mazzocchi y Sara Toninelli, *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Japadre, L'Aquila, 1986, pp. 68-69.

[53] Véase la edición del cancionero, ed. cit., nº 34.

va en el *Cancionero de Estúñiga* y su familia.[54] Como hoy sabemos, el *Cancionero de Palacio* fue compuesto entre 1441 y 1444 en la corte de Juan de Aragón, rey de Navarra y luego de Aragón;[55] teniendo en cuenta la estrecha vinculación existente entre su corte poética y la de su hermano el Magnánimo, de donde proceden los poemas de Caravajales, no creo abusivo proponer que fue en el entorno de los Trastámara aragoneses donde el género floreció.[56] Al servicio de esta familia estaba también Fernando de la Torre, autor de la serranilla "Vaxando un prado";[57] indirectamente, por la vinculación familiar entre los Trastámara castellanos y la casa real portuguesa,[58] puede relacionarse con este grupo la única serranilla portuguesa de esta época, la "Serrana de Sintra" de Álvaro Afonso.[59] Por tanto, una sola serranilla, "Veniendo cansado yo", de Pedro de Escavias, parece escapar a este círculo y a esta época; quizá su pastorela sea fruto de sus años de formación en la corte de don Juan II, la época dorada del Marqués de Santillana.[60]

En todas estas composiciones la serranilla sigue un desarrollo argumental más o menos completo según el mismo esquema: encuentro del caballero con la serrana + intento de seducción + desenlace; como elementos de *amplificatio* pueden aparecer diversos casos de *descriptio*: el paisaje (agreste o no), la belleza de la pastora (en las paródicas, su fealdad), el recuerdo de la dama cuyo amor no ha de resultar empañado y la referencia a otros pastores o a un marido o desposado de la serrana. Las del Marqués debieron ser el modelo de cuantas se atribuyen a este período,[61] al menos de las que idealizan la serrana. Muy distinto es el caso de las serranillas com-

[54] Véase Carvajal, *Poesie*, ed. Emma Scoles, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, "Saliendo de un olivar", nº 10; "Entre Sesa e Cintura", nº 18; "Andando perdido de noche ya era", nº 22; "Passando por la Toscana", nº 45; "Veniendo de la Campaña", nº 46 y "Partiendo de Roma, passando Marino", nº 49.

[55] Véase mi "Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos", en Manuel Moreno y Dorothy Severin (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 43, Queen Mary, University of London, London, 2005, pp. 9-58.

[56] Ya me ocupé de estos problemas en el prólogo a mi *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros*, *op. cit.*, p. 32.

[57] Véase *La obra literaria de Fernando de la Torre*, ed. Mª Jesús Díez Garretas, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983, p. 264, aunque existe también la anterior de Antonio Paz y Meliá, *Cancionero y obras en prosa*, Gedruckt für die Gesellschaft für rom. Literatur, Dresden, 1907, p. 149.

[58] Leonor, hija de Fernando de Antequera y hermana de Juan y Alfonso, casó con Duarte, rey de Portugal, y fue madre del futuro Alfonso V. No podemos forzar en exceso el argumento pues Leonor fue expulsada de Portugal por su cuñado el infante Pedro, que le quitó la tutela de su hijo, pero tampoco podemos ignorar que en esta época se produjo el acercamiento de los portugueses a la poesía en castellano a través del condestable Pedro de Portugal, hijo a su vez del rival de Leonor. Para estos aspectos véase Eloy Benito Ruano, *Los infantes de Aragón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, pp. 103-106 y 108-109; Luis Suárez Fernández, *Relaciones entre Portugal y Castilla en la época del infante don Enrique (1393-1460)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960 p. 54 y Joaquim Pedro Oliveira Martins, *Os filhos de João I*, Guimarães Editores, Lisboa, 1983, p. 233.

[59] Véase el estudio de Luciana Stegagno Picchio, "Pour une histoire de la 'serrana' péninsulaire: la 'serrana' de Sintra", en *La méthode philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise. I. La poésie*, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cutural Português, Paris, 1982, pp. 91-120, traducción de "Per una storia della serrana peninsulare: la 'serrana 'di Sintra'", *Cultura Neolatina*, 26 (1966), pp. 105-128.

[60] Véase la edición de Michel García, *Repertorio de príncipes de España y Obra poética de Pedro de Escavias*, Instituto de Estudios Jienenses, Madrid, 1972, pp. 385-387 y el estudio preliminar, pp. xci-xciv.

[61] De la influencia de Santillana sobre la serranilla posterior se han ocupado específicamente Rafael Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957, pp. 284-288 y Miguel Ángel Pérez Priego, "Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *Serranillas* y los *sonetos*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 189-197, especialmente pp. 190-193; aduce algunas reservas Nicasio Salvador Miguel, "Las serranillas de Don Íñigo López de Mendoza", en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia*

puestas alrededor de 1500, en las que el esquema se descompone como un caleidoscopio y cada composición parece centrarse en alguno o unos pocos de estos elementos. Sólo la de Diego de San Pedro, "Pues tal fruto como vos" vuelve a encerrar gran parte de los motivos tradicionales, aunque revestidos con un lenguaje notoriamente más cortés.[62]

Como testimonio de que es de una moda tardía, ésta aparece también incluida en el *Cancionero musical de Palacio*, la fuente más completa para este período.[63] Entre los especímenes que nos conservan, "Serrana del bel mirar" (nº 71) no sólo nos ofrece un esquema argumental muy completo (aunque falto de desenlace), sino que inserta estribillos diversos en el seno de la composición, como en un poema del Marqués. Muy semejante es "Una montaña pasando" (nº 154), que no sólo incluye citas múltiples sino que el viandante no es el beneficiario de los amores de la serrana, sino el testigo de sus cuitas; en este sentido se le asemeja "Menga la del Bustar" (nº 301), donde al ver la serrana aquejada de amores, el protagonista decide cortejarla. De "La más graciosa serrana" (nº 138) apenas tenemos una primera estrofa con la descripción de la bella pastora, y las mismas características tiene "Hermosura con ufana" (nº 257); desde el punto de vista narrativo es aún más pobre "Paséisme aor'allá, serrana" (244).

Cabe pensar que en algún caso puede tratarse de poemas fragmentarios: en el *Cancionero musical de Palacio* a menudo no se copia más que el *incipit*, como en los cancioneros musicales en general;[64] por otra parte, el fragmentarismo es tradicional en la generalidad de los cancioneros: las serranillas compuestas al alimón entre el Marqués de Santillana y algunos amigos nos han llegado cuarteadas, ya que separan las partes de cada uno de sus autores, en la de Diego Hurtado de Mendoza y la de Mendo del Campo parece haberse conservado sólo una primera estrofa, y la de Pedro de Escavias nos ha llegado así en una de sus dos copias.[65] "Y haz jura, Menga" (nº 296) ha de ser una serranilla, aunque esta palabra no aparezca por ningún lado: el nombre y el hecho de ser una pastora requerida de amores por un hombre de condición superior no permite dudar sobre su adscripción genérica.

Las últimas serranillas quizá sean las dos de Gil Vicente ("A serra he alta", de la *Farsa dos almocreves*, y "Por dó pasaré la sierra", del *Triunfo do inverno*[66]) y la paródica de Rodrigo de

---

cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 287-306, quizá el mejor estado de la cuestión sobre el tema.

[62] Recogida en Diego de San Pedro, *Obras completas. III. Poesías*, ed. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom Castalia, Madrid, 1979, p. 264. El texto comparece en el *Cancionero musical de Palacio*, ed. cit., nº 511.

[63] Excluyo de esta relación "Sola me dexaste" (422), que aparece como serranilla en la lista de Sturm, "Las 'otras' serranillas del cancionero" (p. 168) al que atribuye "especial interés por ser poema de voz femenina" (p. 178); sin embargo, lo único que podemos decir de la protagonista es que fue abandonada en lo que describe como "aquel yermo" o "esta montaña", y al amante desdeñoso se le llama "villano, gallego", lo cual habrá que entender metafóricamente. No hay serrana ni intento de seducción, ni sabemos si el amante es un caballero.

[64] Lo mismo puede decirse de gran parte de los estribillos que acogió Margit Frenk en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, nº 979ª-1007 y la sección correspondiente; algunos de ellos no pueden ser asimilados en este género, pues no contienen alusión concreta a mujeres serranas o incluso niegan esta posibilidad: el número 992, por ejemplo, tiene por protagonista a una "donzella" y el nº 993, aunque habla de "una moçuela de vil semejar" sin más precisiones, sitúa la acción en una aldea, no en el campo o la sierra.

[65] Nancy Marino, *La serranilla española*, *op. cit.*, pp. 126-127, publica las dos copias en paralelo.

[66] Ambas fueron incluidas en el *Corpus* de Frenk, nº 988 y 991; véase además Andrés José Pociña López, "As serranilhas populares de Gil Vicente", en M. J. Brilhante, J. Camões, H. Reis Silva y C. Almeida Ribeiro (eds.), *Gil Vicente 500 años depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Facultade de Letras da Universidade de Lisboa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2003, t. I, pp. 249-259.

Reinosa "Biva la gala de la pastorcilla":[67] se ajusta rigurosamente a todas las leyes del género excepto a una: el seductor no es un caballero, sino otro pastor, que usa la jerga pastoril propia de los villancicos y el teatro de su tiempo. Del mismo periodo tenemos una serranilla incompleta, transmitida también en pliegos, "Encima del puerto".[68]

Es posible rastrear materiales de la serranilla en letrillas para cantar más tardíos y en estribillos para glosar,[69] pero sólo remachan el proceso de divulgación en la primera mitad del siglo XVI del que enseguida vamos a ocuparnos. Lo que ahora nos interesa subrayar es que dos de las composiciones del *Cancionero musical de Palacio* ("Serrana del bel mirar", nº 71 y "Una montaña pasando", nº 154) citan en sus estrofas estribillos diversos, como el supuesto "Villancico del Marqués de Santillana a tres hijas suyas" que, tras una inteligente nota de Margit Frenk hemos de adscribir a Suero de Ribera;[70] la proximidad de esta composición con las serranillas es notable y tiene precedentes ilustres en la poesía francesa del siglo XVIII.[71] Esta afinidad es sin duda la causa de su difusión tardía en pliegos sueltos; la atribución al Marqués, aparte del inmenso influjo que ejerció sobre las serranillas quinientistas, puede deberse a la semejanza de planteamiento con su "Cantar a sus fijas loando su fermosura".[72]

Centrándonos ahora en las serranillas del *Cancionero musical de Palacio* y su época, la huella del Marqués resulta evidente ya desde la onomástica. La protagonista de la serranilla quinta, "Por todos estos pinares", es Menga de Mançanares, que afirma: "yo non dexo andar vaquero, nin pastora nin serrana / sinon Pascual de Bustares";[73] no puede ser producto del azar que una de las serranillas del *Cancionero musical de Palacio* tenga como protagonista a "Menga, la del

[67] Mientras no aparezca una edición digna, puede verse en la de José M. Cabrales Arteaga, *La poesía de Rodrigo de Reinosa*, Institución Cultural Cantabria, Santander, 1980, pp. 101-104 o, mejor aún, los facsímiles de Vicente Castañeda y Amalio Huarte, *Nueva colección de pliegos sueltos*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1933, nº 16, pp. 97-108 o Francisco Javier Fuente Fernández, *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez Pelayo*, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1957-1961, t. III, nº 77. Se ocupó de ella Laura Puerto, "Poesía cortesana en pliegos: la desarticulación paródica de los códigos cancioneriles en Rodrigo de Reynosa —o de Linde—", en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 703-714. Véase Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y Víctor Infantes, Castalia-Editora Regional de Extremadura, Madrid, 1997, nº 469.

[68] M. Frenk, *Corpus*, *op. cit.*, nº 996; procede del pliego "Cantares de diversas sonadas..." (Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, *op. cit.*, nº 753), publicado por Margit Frenk y Antonio Rodríguez-Moñino, *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Castalia, Valencia, 1952, pp. 173-180, especialmente p. 64.

[69] Véase N. F. Marino, *La serranilla española*, "Apéndice", *op. cit.*, pp. 136-147, donde aparecen algunas de las que acabamos de enumerar.

[70] Resultan terminantes los argumentos de Margit Frenk, "¿Santillana o Suero de Ribera?", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), p. 437, que acogí en mi *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros*, nº 118.

[71] Conocemos un cierto grupo de *pastourelles* curiosamente conocidas como "desinteresadas", donde el caballero encuentra a unas damas enamoradas (no una pastora), por lo general en un jardín (no el campo ni la sierra), y se para a escucharlas o a hablar con ellas pero no intenta su seducción (Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Bordas, Paris, 1972, cap. X). Este esquema fue aprovechado también por Suero de Ribera en otra composición: "En una floresta scura", menos conocida por no haber citado estribillos populares (edición de Blanca Periñán, "Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos", *Miscellanea di Studi Ispanici*, 16 (1968) pp. 5-138, especialmente p. 117).

[72] Véase el texto en la *Poesía lírica*, edición de M. A. Pérez Priego, *op. cit.*, nº 11.

[73] Cito según M. A. Pérez Priego, *Poesía lírica*, *op. cit.*, nº 5.

Bustar" (nº 302) o "Menga la del Bostar" (nº 138).[74] La segunda de sus serranillas, "En toda la Sumontana", rechazó sus requiebros porque "después d'esta semana / fago bodas con Antón, / vaquerizo de Morana", pero cambió de opinión (quizá por cansancio) en la pluma de un anónimo imitador tardío (y no glosador, como se dice a veces), algo pesado, que la hizo caer en brazos de su pretendiente en una obra divulgadísima en pliegos sueltos, "En toda la trasmontana".[75]

No tuvo menos suerte la serranilla sexta, "Entre Torres y Canena", publicada a fines del siglo XVI por Gonzalo Argote de Molina,[76] pero divulgadísima también en este siglo a través de la glosa de Gonzalo de Montalbán, que circuló profusamente en pliegos sueltos;[77] ambientada en Andalucía, en las tierras de Jaén, nos presenta a una serrana que "passava al olivar / por cojer e varear / las olivas de Ximena".[78] También Carvajal encontró una serrana "saliendo de un olivar".[79] Ciertamente, coger olivas en Jaén es de lo más banal, pues olivares es lo único que se ve en el horizonte; pero los cortesanos no tenían por qué saberlo, quizá por eso alternaron las olivas por las manzanas en la glosa que ahora nos ocupa.

Sin embargo, no podemos olvidar este detalle por ningún concepto; el maestrazgo de Santillana sobre las serranillas del *Cancionero musical de Palacio* bien pudo atraer la atención de los músicos sobre la versión tradicional, a la que la guerra de Granada (y la posterior rebelión de los moriscos) daría valor de actualidad: lo atípico de este fruto entre los símbolos eróticos del cancionero tradicional bien pudo haber atraído su atención, y pudo ser la causa de que el glosador cortesano, autor de la segunda versión, decidiera adoptar para su desarrollo la forma de la serranilla. No olvidemos, por otra parte, que "mora" parece haber funcionado como sinónimo de "serrana", pues ya Villasandino, según observábamos más arriba, afirmaba de su bella musulmana que "non / tiene talle de pastora"[80] y ésta solía ser la profesión de las serranas literarias.

Como veremos enseguida, varios elementos de la glosa cortesana a *Las tres morillas* son frecuentes en las serranillas. Carvajal, al encontrar una mujer fuera de lo común, pregunta: "¿Sois

[74] De este aspecto se ocupó ya Romeu Figueras, *Cancionero musical de Palacio*, *op. cit.*, t. I, pp. 66 y 68 y t. II, en sus anotaciones a los números 71 y 301; véase además el cuidado estado de la cuestión de Pérez Priego, "Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana...", art. cit., p. 191.

[75] A. Rodríguez-Moñino, A. L.-F. Askins y V. Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, *op. cit.*, 677.5, 678, 775, 785, 786, 927 y 1080; hay facsímiles de buen número de estos ejemplares (véase por ejemplo Castañeda y Huarte, *Nueva colección de pliegos sueltos*, *op. cit.*, pp. 29-36 o *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, *op. cit.*, t. III, nº 109 que reproducen el número 785). Fueron publicadas ya por A. Leforestier y Raymond Foulché-Delbosc, "Note sur deux seranillas du Marquis de Santillane", *Revue Hispanique*, 36 (1916) pp. 150-158, II, especialmente pp. 154-158; véase además Saturnino Rivera Manescau, "Coplas del siglo XVI, sobre el tema *La vaquera de Morana* del Marqués de Santillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 49 (1946) pp. 59-68.

[76] Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andaluzia*, Sevilla, 1588, que cito por la reimpresión facsimilar de Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1975, ff. 335^{v}-336^{r}.

[77] A. Rodríguez-Moñino, A. L.-F. Askins y V. Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, *op. cit.*, nº 374, 375, 376, 377, 378 y 379, varios de ellos publicados en facsímiles; fue editada también en A. Leforestier, "Notes sur deux *serranillas* du Marquis de Santillane", *op. cit.*, I, pp. 150-154.

[78] Para la localización geográfica de estos lugares, no muy precisa por cierto, véase José Terrero, "Paisajes y pastoras en las Serranillas del Marqués de Santillana", *Cuadernos de Literatura*, 7 (1950), pp. 169-202, especialmente pp. 182-187.

[79] Ed. Scoles, *op. cit.*, nº 10.

[80] *Cancionero de Baena*, ed. cit., nº 31, vv. 8-10.

humana crïatura?",[81] Rodrigo Manrique la interroga sobre "si era casada"[82] y Diego Hurtado de Mendoza, más elíptico, dice: "preguntéle do venia";[83] aunque no sea uno de los elementos indispensables, las dos preguntas "¿Q*uié*n sois, señoras, / de mj vida rrobadoras?" y "Dezid, señoras, / por merçed, sepa sus no*m*bres", forman parte de los motivos potestativos del repertorio y en cierta manera pudo ser sugerida por la presencia de los tres nombres en el estribillo glosado, que se erige en parte de las dos respuestas: "Cristianas qu*e* eramos moras / de Jaén: / [Axa i Fátima y Merién]".

La "[...] grande hermosura, / criança, seso y cordura" de la estrofa segunda es una variedad de la *descriptio puellae* de la serrana que, con belleza impropia de una campesina, enamora al cortesano. Diego Hurtado de Mendoza la describe como "gentil serrana / que en mi vida no vi tal", una de las de Carvajales era "más fermosa que arreada",[84] otra, "deesa / parescía en su fermosura. / Pensé que fuesse Dïana / que caçasse las silvestras, / o aquella que la mançana /ganó a las bivas muestras"[85], una tercera era "dama gentil, galana, / digna de gran reverencia"[86] y la última era:

> [...] pastora muy loçana
> que su ganado recogía.
> Cabellos ruvios, peinados,
> los beços gordos, bermejos,
> ojos verdes e resgados,
> dientes blancos e parejos;
> guirlanda traía de rama,
> cantando alegre venía
> e, si bien era villana,
> fija d'algo parescía.[87]

Mendo del Campo dedica a la descripción de la serrana la única estrofa que conservamos, la primera de la glosa:

> Vi tal graçïossa
> serrana estar,
> que nunca su par
> vy ni tan fermossa,
> gentil et geytossa [...][88]

[81] Ed. Scoles, "Entre Sesa e Cintura", *op. cit.*, nº 18.

[82] Cito por Pérez Priego, *Poesía lírica*, *op. cit.*, nº 9.

[83] Cito por mi *Poesía española. 2. Edad Media. Lírica y cancioneros*, *op. cit.*, nº 55.

[84] Ed. Scoles, "Saliendo de un olivar", *op. cit.*, nº 10.

[85] Ed. Scoles, "Entre Sesa e Cintura", *op. cit.*, nº 18.

[86] Ed. Scoles, "Passando por la Toscana", *op. cit.*, nº 45.

[87] Ed. Scoles, "Veniendo de la Campaña", *op. cit.*, nº 46. En las otras dos ("Andando perdido de noche ya era", nº 22 y "Partiendo de Roma passando marino", nº 49) se describe una serrana deforme, en la estela del Arcipreste de Hita.

[88] Cito según *Cancionero de Palacio*, ed. de A. M. Álvarez Pellitero, *op. cit.*, nº 34.

En las serranillas del *Cancionero musical de Palacio*, las descripciones suelen ser sucintas: "muy apuesta y muy galana" (nº 71), "Hermosura con ufana / belleza i bien pareçer" son los atributos de otra (nº 257) y Menga la del Bostar era "la más graciosa serrana / qu'en el mundo no hay su par" (nº 138). En este contexto, las "Tres moricas muy loçanas / de muy lindo continente" con que termina su descripción el anónimo glosador de las segundas morillas resultan más cercanas a los modelos canónicos de mediados del siglo XV que a sus coetáneos.

Queda por fin uno de los puntos más bizarros de la glosa, la declaración de amor, "[...] la vna i todas tres / m*e* avéis puesto e*n* gra*n*de afán; / do mjs ojos penarán". Que la propuesta no era cortés no admite dudas: ya los más antiguos trovadores, desde Marcabru, habían censurado duramente a las damas que se entregaban a múltiples amores, aceptando un cohorte de suspirantes.[89] Esta posición resultaba más inevitable entre los poetas castellanos, que predicaban una fidelidad claustrofóbica: ni el desamor de la dama ni la separación podían inducir la duda en el ánimo del amante.[90]

La lealtad en el amor no falta en las serranillas castellanas, donde la fidelidad a su dama interfiere en los requiebros montaraces de Carvajales:

> Si lealtad no me acordara
> de la más linda figura,
> del todo me enamorara,
> tanta vi su fermosura.
> Dixe: 'Qué queréis mandar,
> señora, pues sois casada?
> Que vos non quiero enojar,
> ni offender mi enamorada'.[91]

Fernando de la Torre, al ser rechazado por su pastora, recordó "que só enamorado / de dama fermosa, /por ser virtuosa / áme catiuado"[92] y Francisco Bocanegra cierra la suya afirmando: "çierto es que l'amara / ca fuy demudado, / si no m'acordara / qu'era 'namorado".[93] Pedro de Escavias vuelve el motivo en parodia: afirmando la fidelidad a su dama hace que la serrana se ofrezca a consolarlo pero luego afirma:

> yo acebto vuestra graçiosa
> profierta con vna cossa:
> de no errar a cuyo so.
> Lejos de la retórica, una vez en la cama
> tuve tal tenpre y freno
> quella se quedó donzella

[89] Suzanne Thiolier-Méjean, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XIIè siècle à la fin du XIIIè siècle*, Nizet, Paris, 1978, especialmente pp. 279-280.

[90] Véase por ejemplo P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, t. I, especialmente pp. 155-160 y Ana M. Rodado Ruiz, *'Tristura conmigo va'. Fundamentos del amor cortés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, especialmente pp. 132-133.

[91] Ed. Scoles, "Saliendo de un olivar", *op. cit.*, nº 10.

[92] Ed. Díez Garretas, *op. cit.*, p. 265.

[93] Ed. Caravaggi, *Poeti cancioneriles*, *op. cit.*, pp. 68-69.

qual su madre la parió
pero creo que ssañossa
porque no me dixo cosa
al partir ni me miró.[94]

Ciertamente, estos toques de preceptiva amorosa no se pueden comparar con la osadía (o presunción) de nuestro ambicioso caballero, cortejador de "todas tres"; pero no es menos cierto que el glosador partía de un pie forzado, las tres morillas del estribillo, y no tenía otra opción sino convertir el viejo poema paralelístico, sin acción narrativa, en un encuentro, diálogo e intento de seducción: en una serranilla. De ahí el sentencioso final: "q*ui*en tres amjgas ama / no es amado de nj*n*guna".

Al brindarnos, una junto a la otra, la doble glosa de *Las tres morillas*, los copistas del *Cancionero* no se salieron de sus hábitos compositivos pues el fenómeno ocurre otras veces. El estribillo:

¡Cucú, cucú, cucucú!
¡Guarda no lo seas tú!

Introduce dos glosas. La primera (nº 94) es frescamente procaz y escatológica:

Conpadre, debes saber
que la más buena muger
rabia siempre por h[oder]
Harta bien la tuya tú.
Compadre, as de guardar
para nunca encornudar;
si tu muger sale a mear,
sal junto con ella tú.

La segunda (nº 101), sin abandonar el concepto ni la imagen, retomando incluso la anáfora, resulta un tanto *ad usum delfinem* o, si se quiere, menos chocante para las damas de la corte:

Compadre, guárdate el cuerno
en verano y en invierno,
que, aunque te parezca tierno,
duro le hallarás tú.

Más curioso es el caso del siguiente estribillo, con dos glosas. La primera (nº 273) resulta irónica y equívoca, y empieza, al parecer, como un típico villancico cortés de tema y lenguaje pastoril, a lo Juan del Encina:

—¡Norabuena vengas, Menga!
¡A [la] fe, que Dios mantenga!

[94] M. García, *Repertorio de príncipes de España y Obra poética de Pedro de Escavias*, *op. cit.*, p. 386.

—¿Dónde dexaste el ganado,
pastorçillo descuidado,
pues que vienes tan cansado? [...]
—Dexélo en un regajo
paçiendo a gran gasajo,
i bengo por pan i ajo [...]

A partir de esta segunda estrofa, que en todo caso peca de excesivamente rústica y burlesca, evoluciona rápidamente por la vía del equívoco procaz:

—Daros he la matequilla,
aunque enbuelto en la capilla,
si me dais pan i morçilla
antes que nuestr'amo venga [...]
—I traigo un poco de leche,
i dadme algo en que lo eche,
porque más os aproveche.[95]

A continuación, en páginas enfrentadas como en el caso de las morillas, viene la segunda glosa (nº 274) cuya cortesanía compensa el descaro de la primera. La primera estrofa es idéntica, pero después se acoge rígidamente al diálogo cortés y termina con esta queja:

Comigo queda el dolor
porque me niegas favor,
que veo en ti tal desamor
que no sé quién le sostenga.

Este tipo de libertades no son inusuales en las letras para cantar y en este mismo cancionero no falta la procacidad ni el atrevimiento, más o menos enmascarado. La tradición venía de lejos: ya Giovanni Boccaccio, en la conclusión de la jornada quinta del *Decameron*, ponía en boca del jocoso Dioneo una serie de estribillos cuyo canto rechazaron sus nobles amigas entre risas y la tradición salaz seguía viva en las *frottole* contemporáneas de nuestro cancionero. La ruptura del tono cortés, lo que se ha dado en llamar a veces el elemento carnavalesco,[96] no era, en realidad, sino una forma más del *divertimento* cortesano, empezando por los falsos pastores que pueblan la lírica castellana de Juan del Encina a Garcilaso; los cancioneros musicales están faltos de la selección estilística y temática que a veces aprisiona los cancioneros literarios porque aquí no

[95] Corrijo levemente la puntuación: a juicio del editor, a partir de la segunda estrofa termina el diálogo, o bien el resto se considera en boca del pastor. Sin embargo, creo que gana en eficacia si ponemos las estrofas impares en boca de la pastora y las pares en boca del pastor; no tendría sentido que fuera el hombre quien pidiera la morcilla.

[96] Muy presente en los estudios literarios tras Mijail Bajtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970 (versión castellana *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987); entre los casos de adaptación de sus postulados a las letras romances en los últimos años, citaré sólo Louise O. Vasvari, "The Geography of Escape and Topsy-Turvy Literary Genres", en Scott D. Wetsrem (ed.), *Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination*, Garland, New York-London, 1991, pp. 178-192.

primaba el texto, sino la música, de ahí su mayor libertad, de ahí la mayor permeabilidad hacia los productos de la musa tradicional.

De estos tres estribillos, uno alude a un motivo de la experiencia campestre y cultural de las sociedades campesinas, la paternidad fraudulenta del cuclillo; el otro, *Las tres morillas*, procede seguramente de la tradición oral anterior y ha de ser tomada sin lugar a dudas como un ejemplo arquetípico de poesía tradicional; el tercero forma parte de las bromas y burlas sobre la incapacidad de los rústicos para el amor, que viene arrastrándose por la cultura cortés desde el *De amore* de Andrés el Capellán[97] y que, en la época que nos ocupa, cuajó en los villancicos de Juan del Encina y de Pedro de Urrea. Lo que ahora nos interesa destacar es que en estos tres casos de doble glosa concurren dos factores comunes: los textos están copiados uno junto al otro y las glosas, por sus relaciones de intertextualidad y por el diálogo que establecen, dependen la una de la otra.[98] Es más, en los tres casos, la glosa más anticortés es la primera, y viene la segunda a rectificar sus excesos reabsorbiéndola en la estética cortés: cierto que no se puede comparar el tipo de atrevimiento de las tres morillas con el de Menga ni la rectificación del *Cucú* implica su entrada en el ámbito de la cortesía, pero creo que las diferencias no invalidan los factores que los unen; el músico consiguió sorprender a la audiencia con una letra demasiado atípica o atrevida, pero el juego no llegó a extremos ofensivos y pudo completarlo ofreciendo una versión edulcorada que, de alguna manera, pudo actuar también frustrando las expectativas de la audiencia, quizá atraída por la esperanza de mayores dosis de pimienta.

A mi parecer, estos ejemplos interesan doblemente, pues nos permiten penetrar en algunos de los mecanismos de la tradicionalidad. En primer lugar, dudo que los estribillos interesaran por sí mismos, al margen de unas glosas que los compiladores de nuestros días suelen rechazar: en los tres casos estudiados, éstas se condicionan una a otra, y en las dos composiciones de contenido procaz, el atrevimiento de la primera es lo que motiva la creación de la segunda. Por otra parte, la repetición del estribillo y sus diversas interpretaciones deja de ser un ejercicio meramente literario o estético para convertirse en un juego de sociedad, una diversión cortesana; incluso la presencia de pastores y serranas, como hemos visto, guarda menos relación con la vida rural de la época que con los prejuicios de la alta sociedad, que no podía imaginar un rústico enamorado sino como un recurso cómico. Por fin, la poesía tradicional no sólo vive de y en sus glosas, sino que sus contenidos y motivaciones vienen implicados por los intereses, los conflictos, las circunstancias y las preocupaciones de la sociedad en que se inserta, lejos de la intemporalidad, de la gratuidad estética o de la dependencia de un ritual que tan a menudo atribuimos al folclor. Por fin, el público para el que son recreadas estas canciones no es en absoluto popular: está formado por las damas y galanes de la corte, los únicos que podían sentirse solidarios con el atrevimiento de los caballeros, con sus avances ante las morillas y con el atrevimiento salaz de los pastores de pacotilla. Las composiciones aquí estudiadas son, al fin y al cabo, un diálogo muy próximo entre unos músicos profesionales y su público habitual, un intercambio entre unos creadores y unos aficionados muy bien compenetrados.

[97] Véase el libro I, cap. XII, "De amore rusticorum", que cito por la edición bilingüe *De amore. Tratado sobre el amor*, traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras, Quaderns Crema, Barcelona, Madrid, 1985, pp. 282-283.

[98] Lo que no sucede, al menos con la misma intensidad, cuando las dos glosas del mismo estribillo están distanciadas: véase el caso de los números 185 y 294.

CANCIONES DE VIEJAS BORRACHAS EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

MAGDALENA ALTAMIRANO
San Diego State University-Imperial Valley

A las mujeres de mi familia,
por su alegría de vivir.

"El agua hace mal y el vino hace cantar", reza uno de los muchos refranes báquicos reunidos por el maestro Gonzalo Correas en su monumental *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627).[1] En efecto, el vino ha sido un tema bastante prolífico en la canción popular de todos los tiempos, y eso abarca a los cantarcillos populares registrados en diversas fuentes de los siglos XV a XVII[2] donde, con cierta frecuencia, nos encontramos con la figura de una mujer que exalta las virtudes del vino o vive a fondo las borracheras, en medio de un ambiente de regocijo y comicidad carnavalesca. En el antiguo folclor poético los varones también pueden disfrutar de los placeres del vino y eso nos lleva, casi de la mano, a la necesidad de definir los criterios que guiaron la selección de los materiales que ahora nos ocupan: las canciones de viejas borrachas.

• EL SUJETO DE LA BORRACHERA •

El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, editado por Margit Frenk y punto de partida de nuestro análisis, alberga más de 3 790 textos o versiones que merecieron entrada independiente, sin contar las versiones contenidas en el aparato crítico.[3] La gran mayoría de estas canciones son de temática amorosa y son ellas las que han merecido el grueso de la atención de

[1] Ed. de Louis Combet, rev. por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000, p. 252.

[2] Como explica Margit Frenk en el prólogo a su primer *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, (Castalia, Madrid, 1987, pp. vi-vii) las canciones arcaicas copiadas en fuentes áureas son un conjunto heterogéneo de composiciones, a caballo entre la cultura popular de la Edad Media y la cultura cortesana y urbana del Renacimiento y el Posrenacimiento. El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, (2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 17, editado por la misma Frenk) abre "un poco más la puerta a esa cultura poética híbrida que había ido surgiendo en la península" y "hace aún más justicia a elementos semipopulares que llevan la marca de la cultura aristocrática o de la cultura urbana que va surgiendo en el siglo XVI".

[3] Es decir, el *Nuevo corpus*, *op. cit.*, pp. 10-11, tiene unos 1 100 cantares más que el viejo *Corpus*, que reunía 2 687 poemas. Todas las canciones líricas citadas en este trabajo proceden del *Nuevo corpus* y en adelante remitiré a ellas como *NC*, entre paréntesis y acompañadas por el número que los textos llevan en la obra de Frenk.

los investigadores. Sin embargo, por aquí y por allá afloran otros tipos de composiciones que nos confirman la riqueza de registros del cancionero popular antiguo. Entre estos últimos grupos de composiciones están los cantares que tienen como tema principal el consumo del vino o sus efectos.

No son muchas las canciones báquicas conservadas, alrededor de 67 (1.99%);[4] y dentro de ellas podemos distinguir dos categorías: los textos que incluyen al sujeto de la borrachera (58) y los que no lo hacen (9).[5] En la primera categoría, la que interesa a nuestros fines, la determinación del sujeto de la embriaguez está íntimamente relacionada con el sistema de voces del enunciado. Al respecto, hay que señalar que los casos más abundantes son los cantares expresados en primera persona, o sea, cantares personales, con *yo* como pronombre del enunciado:[6]

Esta rroka me ten morta,
este viño me konforta.
(*NC*, 1584)

Tú eres vino
y yo, Martino;
tú me harás loco,
mas yo te haré poco.
(*NC*, 1567*bis*)

Ni quiero tres, ni quiero trezes,
que un tordo beve cien vezes.
(*NC*, 1570)

[4] Al establecer el porcentaje de canciones báquicas dentro del conjunto del *Nuevo corpus* no he tomado en cuenta las 431 muestras de los apéndices II y III, "Antología de seguidillas y coplas tardías" (primera y segunda parte); el 1.99% fue calculado sobre la base de los 3359 cantares restantes, los de probable origen antiguo. Las canciones báquicas de *Nuevo Corpus* son: 1193, 1567*bis*, 1568A-B, 1568*bis* A-B, 1569A-B, 1570, 1570*bis*, 1571, 1571*bis* A-B, 1572, 1572*bis*, 1573A-B, 1575A-B, 1576, 1577, 1577*bis*, 1578, 1579, 1580, 1580*bis*, 1581, 1581*bis* A, 1582, 1582*bis*, 1582*ter*, 1582*quattuor*, 1583, 1583*bis*, 1584, 1585A-D, 1586, 1587, 1588A-B, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1595*bis*, 1596A-B, 1596*bis*, 1596*ter*, 1597, 1598, 1599, 1600, 1600*bis*, 1601, 1602A-B, 1603, 1604, 1850, 2064; he excluido de este recuento las simples menciones del vino, subordinadas a propósitos distintos a la celebración de su consumo (por ejemplo, *Nuevo Corpus* 1057*bis* A-B, 1063A-B, 1126A-B, 1127A-C, 1395, 1446, 1524H o 1949A-B).

[5] En esta segunda categoría se encuentran composiciones del tipo: "A buen comer o mal comer, / tres vezes beber" (*NC*, 1569A), muy emparentadas con el refrán, o los diálogos agonísticos entre líquidos, de raigambre ancestral: "Dixo la leche al vino: / —Bien seáys venido, amigo. / Y bolvióse hazia el agua y dixo: / —Estéys enhoramala" (*NC*, 1602A). Véase también *Nuevo Corpus* 1569B, 1570*bis*, 1600, 1600*bis*, 1602B, 1603 y 1604.

[6] Unos 43, a saber: *Nuevo Corpus* 1567*bis*, 1568A-B, 1568*bis* A-B, 1570, 1571, 1571*bis* A-B, 1572, 1572*bis*, 1573A-B, 1575A-B, 1576, 1577, 1577*bis*, 1578, 1579, 1580, 1580*bis*, 1581, 1581*bis* A, 1582, 1582*bis*, 1582*ter*, 1582*quattuor*, 1583, 1583*bis*, 1584, 1585A-D, 1586, 1587, 1588A-B, 1589, 1590, 1591, 1601. En los párrafos que siguen retomo muchas de las ideas expuestas por Mariana Masera en *"Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001, pp. 15-20, quien utiliza planteamientos desarrollados por Émile Benveniste, Helena Beristáin y Wolfang Kayser, entre otros.

Los cantares impersonales, con el pronombre *él* como sujeto de lo enunciado,[7] son menos frecuentes:

En Cantalapiedra y en Cantaelpino
canta la moça con el buen vino.
(*NC*, 1592)

Portugués rratiño,
fáltale para pan i no para viño.
(*NC*, 1597)

A la kabezera
tiene la bota,
kada vez ke se buelve
moxa la boka.
(*NC*, 1594)

Muy de vez en cuando hallamos cantares dialogados, donde los sujetos de lo enunciado son dos:[8] "—¿Sábeos bien, comadre? / —¡Mal haya a quien mal sabe!" (*NC*, 1577*bis*), y sólo por excepción aparecen muestras centradas exclusivamente en la segunda persona: "¡Sancha, Sancha, / beves el vino y dizes que mancha!" (*NC*, 1596*ter*).[9] Hasta aquí, y con respecto a las voces de lo enunciado, podemos decir que en casi todas las canciones populares arcaicas de tema báquico el sujeto de lo enunciado es un *yo* o un *él*, y que la primera posibilidad domina sobre la segunda. Nos queda ahora determinar el género de ese *yo* o *él*.

Aquí nos serán útiles las pautas marcadas por Mariana Masera en su libro *"Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, dedicado al análisis de la voz femenina en las canciones personales (pronombre *yo*) de temática amorosa. Masera reconoce tres posibilidades genéricas para el *yo* de los poemas de amor del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de Margit Frenk:[10] voz femenina, voz masculina y voz neutra o indeterminada; la determinación del género, dice Masera, se establece mediante dos tipos de marcas: las marcas textuales y las marcas contextuales, que se distinguen en que las primeras están dadas por aquellas "palabras que tienen explícito el género en el texto" y las segundas son "rasgos determinados genéricamente por el contexto".[11] Dado que el objetivo del presente trabajo es examinar a la protagonista de las canciones báquicas, los criterios de Masera, extendidos a las canciones impersonales (pronombre *él*), nos servirán para precisar el sexo de la persona que vive la borrachera.

[7] Son 14: *Nuevo Corpus* 1193, 1592, 1593, 1594, 1595, 1595*bis*, 1596A-B, 1596*bis*, 1597, 1598, 1599, 1850, 2064. Mariana Masera, *"Que non dormiré". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001, p. 19.

[8] *Idem*. He contado los diálogos con mención del sujeto de la borrachera (*NC*, 1577, 1577*bis*, 1589) dentro de los cantares personales y, para fines de este trabajo, lo he considerado un doble *yo*.

[9] Es el único caso. A propósito de las canciones de tema amoroso, Masera afirma que "en la antigua lírica popular española existen distintos sujetos de lo enunciado, representados por los pronombres *yo* y *él*; asimismo, se observó la ausencia del pronombre *tú*", *"Que non dormiré", op. cit.*, p. 18.

[10] El libro de Masera, basado en su tesis, se publicó en 2001 y el *Nuevo corpus* de Frenk apareció en 2003.

[11] M. Masera, *"Que non dormiré", op. cit.*, p. 36.

En los cantares báquicos también descubrimos tres posibilidades génericas: poemas donde la persona que bebe es una mujer (por ejemplo, los arriba citados *Nuevo Corpus* 1584, 1592, 1577*bis*, 1596*ter*), poemas donde la persona que bebe es un hombre (*NC*, 1567*bis*, 1597) y poemas donde el protagonista de la embriaguez podría ser un hombre o una mujer (*NC*, 1570, 1594). Hasta donde lo permiten afirmar los materiales conservados, las canciones de borrachas, seguidas por las de protagonista indeterminado, predominan sobre los cantares de varones borrachos.[12] En lo que se refiere a las canciones de borrachas, nuestro objeto de estudio, hay que subrayar que la mayoría de ellas tiende a marcar textualmente el género de la bebedora. A veces las marcas textuales son categorías gramaticales referidas a la mujer y se dan lo mismo en las canciones personales que en las impersonales:

> Si de Dios está ordenado
> ke me é de akostar *borracha*,
> daka el xarro, muchacha.
> (*NC*, 1572)[13]

> Poned luto, taberneros,
> por *la* triste de *Marigarcía*,
> que se murió el otro día
> *la* que nos dava de sus dineros.
> (*NC*, 1599)

En las canciones personales y en los diálogos suele ocurrir que la marca textual sea un apóstrofe y, si el apostrofado es varón, éste determina —por oposición— el género de la locutora o emisora del mensaje:[14] "Echámelo todo en vino, / marido mío, / ke no en lino" (*NC*, 1583). Un apóstrofe femenino nos indica que, por lo menos, la alocutaria es una mujer ("Echá, i bevamos, / Mari Rramos", *NC*, 1575A) y que, en algunos casos, la locutora también podría serlo, dada la recurrencia del tópico de las comadres en comunión en el antiguo folclor poético: "—Comadre, la mi comadre, / al coladero sabe. / —A la fe, de vero, / que sabe al coladero" (*NC*, 1577).[15]

[12] En las 58 canciones que mencionan al sujeto de la borrachera encuentro 31 (53%) con protagonista mujer, 6 (10.34%) con protagonista hombre y 20 (34.48%) con protagonista indeterminado; no ha entrado en este recuento el cantar *Nuevo Corpus* 1850, con dos protagonistas, uno masculino (*abad*) y otro femenino (*su manseva*). Las canciones de borrachas son: *Nuevo Corpus* 1193, 1568A-B, 1572, 1575A, 1577, 1577*bis*, 1578, 1579, 1581, 1582, 1582*bis*, 1583, 1583*bis*, 1584, 1585A-D, 1586, 1587, 1589, 1592, 1593, 1595, 1595*bis*, 1596A-B, 1596*bis*, 1596*ter*, 1599; las de borrachos: 1567*bis*, 1588A-B, 1597, 1598, 2064; y las de protagonista indeterminado: 1568*bis* A-B, 1570, 1571, 1571*bis* A-B, 1572*bis*, 1573A-B, 1575B, 1576, 1580, 1580*bis*, 1581*bis* A, 1582*ter*, 1582*quattuor*, 1590, 1591, 1594, 1601.

[13] En el *Vocabulario* de Gonzalo Correas, la misma fuente que registró *Si de Dios está ordenado... (borracha)*, hay una versión con protagonista masculino (*NC*, 1572, versión B).

[14] Uso la terminología de Masera, *"Que non dormiré"*, *op. cit.*, p. 16, quien, a su vez, sigue la establecida por la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses.

[15] Como charla de mujeres lo interpretó Juan de Mal Lara, quien acotó que este cantarcillo-refrán hace "burla de la embriaguez de algunas comadres harto sabias. Y éstas están en que el vino sepa al coladero, y aun más, como se hizo desque fue uva. Esto acontesció desde que las mugeres començaron a bever vino" (*apud* G. Correas, *Vocabulario*, *op. cit.*, p. 168n). Véase también *Nuevo Corpus* 1586 y 1587 donde tanto las alocutarias como las locutoras son

Las marcas contextuales son menos frecuentes en las canciones de viejas borrachas y las hay de dos tipos: las que se refieren a objetos asociados con la vida diaria de las mujeres y las que remiten a tópicos relacionados con situaciones femeninas. En el primer caso, el más común, se sitúan las alusiones a las prendas de vestir y a los utensilios para hilar:

Daime la bota i kitáime la toka:
una me kansa i otra me konforta.
(*NC*, 1578)

Perdí la mi rrueca,
non fallo el fuso;
¿si vistes acá
el tortero andar?
Perdí la mi rrueca
llena de lino,
halléme una bota
llena de vyno.
¿Si vistes allá
[e]l tortero andar?
(*NC*, 1585C)

El segundo caso de marcas contextuales abarca canciones como las siguientes, donde las palabras *muxer* y *vezina* permiten suponer una competencia entre iguales:

A bever vino, bever,
nunka me venzió muxer.
(*NC*, 1568A)

Por bever, mezkina,
nunka me venzió vezina.
(*NC*, 1568B)

Aunque en el corpus conservado de la antigua lírica popular hispánica las canciones de borrachas sobrepasan a las muestras con protagonista indeterminado o masculino, la limitada cantidad de cantares báquicos que se conocen no nos permite saber si estos cálculos reflejan lo que ocurría en la tradición oral de la Edad Media y el Siglo de Oro, es decir, si las canciones de viejas borrachas eran las dominantes. Sin embargo, los números que tenemos y el hecho de que la mayoría de los textos con protagonista mujer estén en primera persona nos confirman: *1*) que la borracha hablaba, y *2*) que su voz tenía un peso importante en el cancionero popular antiguo.

---

mujeres. El género de las primeras está marcado por el apóstrofe (*comadre, comadres*) y el de las segundas por marcas contextuales en 1586 (*saya, mantillo*) y textuales en 1587 ("quedo *toda* sin sentido").

• De la voz a la perspectiva •

Se ha dicho, y con razón, que una de las características que distinguen a la antigua lírica popular hispánica de la poesía culta coetánea es el extraordinario relieve que la voz femenina cobra en la primera, circunstancia que contrasta con la situación de la segunda, que da poca o ninguna voz a la mujer.[16] Según las investigaciones de Mariana Masera, en el corpus conocido del cancionero popular arcaico la mujer habla tanto como el hombre y hay un buen número de cantares con voz neutra o indeterminada.[17] El cómputo de Masera se basa en las canciones de temática amorosa y, al respecto, notemos que la protagonista típica de las canciones de amor —la muchacha soltera, bella y rebosante de sexualidad—, quizá la protagonista más típica de la antigua lírica popular, difiere considerablemente de las mujeres bebedoras que analizamos en este trabajo, a pesar de que en ambos grupos de poemas la voz femenina tiene un peso singular. ¿Qué va, por ejemplo, de la abierta declaración de disponibilidad para el amor, dirigida al amigo y expresada mediante preciosos símbolos naturales, al repudio del agua destinado al poco atractivo personaje del marido?

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros
y los amores con ellos, Juan,
mala seré de guardar.
(*NC*, 460)

Amárgame el agua, marido,
amárgame y sábeme a el vino.
(*NC*, 1581)

Como ha señalado Margit Frenk, se trata de una diferencia de perspectiva, pues no todas las canciones en voz femenina expresan "puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos"; de hecho, entre las canciones puestas en boca de mujer hay algunas "tan imbuidas de misoginia que parecen reflejar una visión más bien masculina; se burlan, por ejemplo, de la

[16] En la poesía cortesana del siglo XV y principios del XVI la voz femenina casi no existe y es el varón quien lleva la voz cantante en los poemas amorosos cultos del periodo; para Margit Frenk, el ejemplo de la antigua lírica popular propició la aparición de la voz femenina en la lírica cortesana y urbana de la época posterior, "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista" (1994), *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 373-386.

[17] El estudio de Masera, *"Que non dormiré", op. cit.*, p. 109, parte de las canciones personales de tema amatorio (879 poemas, aproximadamente el 31.4% del primer *Corpus*); en estos materiales Masera encontró "162 canciones neutras (18.4%), 357 canciones de voz masculina (40.5%) y 360 canciones de voz femenina (41%)". La presencia de la voz femenina dista mucho de ser un rasgo exclusivo de las viejas cancioncitas hispánicas; al contrario, se manifiesta en todos los géneros de la poesía medieval que, de alguna manera, se alejan de la lírica típicamente trovadoresca, Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975, pp. 79-80, 160-166.

pereza o la borrachera de las mujeres".[18] Ante este estado de cosas hay que aclarar que los poemas que en esta ocasión nos ocupan *no* pertenecen a la categoría de canciones femeninas, aun cuando varias de ellas estén total o parcialmente enunciadas por una mujer, la propia borracha.

• Los acompañantes •

Dice Mijail Bajtin que "el comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes del cuerpo grotesco"[19] y que, dentro del sistema de imágenes de la fiesta popular, la ingestión de comida y bebida son actos colectivos, no individuales.[20] Ello explica por qué las mujeres de las canciones báquicas no suelen estar solas cuando beben. En cambio, es muy frecuente que estos cantares consistan en una interlocución sin respuesta en la que es la propia bebedora quien, de manera directa o indirecta, nos indica que está acompañada,[21] como sucede en esta cuarteta destinada a una segunda persona innominada: "Por enpinar el xarro, / kaióseme el tokado; / mientras me toko, / echáme otro poko" (*NC*, 1579). Lo mismo ocurre en las canciones con los apóstrofes *muchacha* y *marido* que hemos citado antes (*NC*, 1572, 1581). A propósito del marido hay que decir que los materiales conservados nos muestran al cónyuge escuchando las peticiones de vino o los rechazos del agua, más que como participante activo de la embriaguez:

¡Caldo de huvas, marido!,
¡ay, que me fino!
(*NC*, 1582)

Con el vino
sano io, marido,
con el agua
póngome mala.
(*NC*, 1583*bis*)[22]

[18] M. Frenk, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro" (1993), *Poesía popular hispánica*, *op. cit.*, pp. 353-372 (cita en p. 354). Para las canciones de mujeres perezosas recuérdense: "Todas hilan i io duermo: / ¡maldita la sávana ke tengo!" o "Este ir y venir a la güerta / me trae muerta" (*NC*, 1909*bis*, 1911), entre otras. De acuerdo con la clasificación de Frenk, en la categoría de canciones femeninas también entrarían las canciones en que "las vivencias e imaginaciones que se revelan como propias de las mujeres [...] se expresan [...] a través de una voz impersonal y narrativa e incluso en voz masculina", *idem*.

[19] *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, México, 1990, p. 252.

[20] *Ibid.*, pp. 250-272.

[21] "Monólogo con apóstrofe" lo llama Masera, *"Que non dormiré"*, *op. cit.*, pp. 17-18, quien afirma que el recurso menudea en las canciones amorosas personales; Antonio Sánchez Romeralo también subrayó la abundancia de la interlocución sin respuesta en el cancionero popular antiguo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 263.

[22] Con base en los paralelos modernos de esta segunda canción, José Manuel Pedrosa ("La canción báquica de *La borracha* en las tradiciones orales lusohispánicas", *Brigantia*, 14 1994, *passim*) mostró que la tradición lírica de la mujer bebedora subsistía hasta bien entrado el siglo XX.

El papel secundario de cónyuge puede deberse a que en la antigua lírica popular, en general, y en las canciones cómicas, en particular, el marido no goza de mucha simpatía por parte de su mujer.[23] Y, aunque los varones sí se emborrachan en la lírica, no acostumbran hacerlo con sus esposas. El amante es mejor opción para compartir los placeres de la bebida, sobre todo si pertenece al estamento que puede proveerse con facilidad de vino: "El abad i su manseva / dizen que quieren bever; / dízeles el bachiller: / 'asta que no se puedan ber" (*NC*, 1850).[24] Pero, sin duda, la mejor compañía para la mujer bebedora de la lírica es otra mujer; incluso en las canciones que adoptan la forma de un monólogo lanzado al aire, la borracha alude constantemente a la compañía de sus congéneres. Lo vimos en las competencias etílicas de *NC*, 1568A-B y lo vemos también en este villancico con glosa narrativa y encadenada:

Por bever, comadre,
por bever.

Por mal vi, comadre,
tu vino pardillo,
que allá me tenías
mi saya y mantillo.
Por bever.

Que allá me tenías
mi saya y mantillo;
relampaguéame el ojo,
láteme'l colodrillo.
Por bever.

(*NC*, 1586)[25]

"Tristeza y comida son incompatibles" señala Bajtin[26] y nada mejor que las comadres en comunión para dar rienda suelta a la alegría: "—Comadre la de Buendía. / —¿Qué queréis, becina mía? / —Que nos demos un buen día" (*NC*, 1574B). Todo indica que la comunión

[23] Para las canciones amorosas recuérdese: "¡Ay, señoras, si se usase / la que mal marido tiene / que lo dexasse!" (*NC*, 238; véase 224, 234, 234*bis*, 237, entre otras), y para las cómicas: "—¡Entrá en casa, Gil García! / —¡Soltá el palo, muger mía!" o "Marido, buscá otra rrenta, / que vale cara la cornamenta" (*NC*, 1799, 1830), más los comentarios de M. Frenk, "Lírica tradicional", art. cit., pp. 37-38. En algunos textos báquicos el marido pone fin a la diversión al propinarle una paliza a la borracha; es lo que parece ocurrir en *NC*, 1585D y lo que pasa en el romance tradicional moderno *Las comadres borrachas*, derivado de la canción francesa *Les tres coumaires*, según Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman en su edición de Zarita Nahón, *Romances judeo-españoles de Tánger*, colab. Oro Anahory-Librowicz, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977, p. 184. Con respecto al romance véase también Andrea Hamos, "The Poetic Tradition of the Drunken *Comadres*: Lyric and Ballad Congeners", *La Corónica*, 14-2 (1986), pp. 194-212, con comentarios interesantes sobre las manifestaciones líricas y romancísticas del tema.

[24] He aquí otro ejemplo de la afición de los hombres de iglesia al alcohol: "Frayle cucarro, / dexa la missa y vase al jarro" (*NC*, 2064).

[25] A la luz de cantares como *Nuevo Corpus* 1568A-B y 1586 es muy posible que el pareado "Echá, i bevamos, / Mari Rramos" (*NC*, 1575A) esté puesto en voz femenina y se refiera a una comunión báquica entre mujeres, más que a la embriaguez entre un hombre y una mujer.

[26] M. Bajtin, *La cultura popular*, *op. cit.*, p. 254.

entre comadres tiene raíces ancestrales y que en su origen probablemente estaba relacionada con ritos de fecundidad. En *El Carnaval. (Análisis histórico-cultural)*,[27] Julio Caro Baroja estudia los paralelos entre las antiguas *Matronalia* y celebraciones españolas modernas, como la fiesta de Santa Águeda y las fiestas de compadres y comadres, para concluir que las celebraciones de la Península Ibérica están emparentadas con las romanas. Al respecto, notemos que en ambos tipos de festividades se da la inversión del orden establecido, en mayor o menor grado, y el concederle a la mujer —en especial a la casada— un papel primordial. Por ejemplo, en las *Matronalia* las matronas adquirían cierta autoridad y los esposos les hacían regalos a sus mujeres; al parecer, el objetivo de esta festividad primaveral era asegurar la fecundidad femenina.

Según los informes de Caro Baroja, en muchas comunidades españolas, el día de Santa Águeda era una especie de mundo al revés, donde las mujeres se superponían a los hombres y adoptaban rasgos carnavalescos, entre ellos el exceso en el comer y el beber —con alguna consecuencia erótica— durante la merienda que cerraba la fiesta y que recuerda el banquete final de las *Matronalia*.[28] Por su parte, los jueves de compadres y de comadres, celebrados antes de Carnaval, se festejaban con convivencias y comidas especiales en algunas partes de España, pero en otras regiones, como Galicia, este tipo de festividades se distinguía por un elemento de oposición y complemento entre hombres y mujeres, enmarcado por una serie de juegos y prácticas carnavalescas.[29]

Entre otros autores, Sebastián de Covarrubias documenta la existencia de fiestas similares en el Siglo de Oro: "Jueves de comadres, el que cae inmediato antes del martes de Carnestolendas, quando se juntan las amigas a merendar".[30] Así las cosas, las canciones de comadres borrachas, glotonas o disponiéndose a pasar "un buen día", erotismo incluido,[31] remiten a estas celebraciones carnavalescas en que la inversión del orden normal enlaza a la mujer con la parodia y la renovación del ciclo de la vida.[32]

[27] Taurus, Madrid, 1986, pp. 368-371.

[28] *Ibid.*, pp. 373-375; véase especialmente las descripciones de la fiesta en Urgel, Castronuevo y Salamanca.

[29] *Ibid.*, p. 388. En las aldeas gallegas era común que las mujeres y los hombres elaboraran figuras del sexo opuesto: el "compadre" era preparado por las mujeres el jueves de compadres y la "comadre" la hacían los varones el jueves de comadres. En Viana del Bollo la muñeca de la comadre era representada como borracha y jugadora: llevaba una bota de vino atada a la cintura y unos naipes en la mano, p. 387.

[30] *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. Martín de Riquer, Altafulla, Barcelona, 1993, *s. v. 'comadre'*. El lexicógrafo señala que el término *comadre* no se limita al parentesco espiritual, sino que también incluye las acepciones de 'partera', 'vecina', 'amiga'.

[31] Las posibilidades de escarceos eróticos se adivinan en ciertas canciones de compadres, por ejemplo: "—Komadre i vezina mía, / démonos un buen día. / —Señor vezino i konpadre, / kon mañana i tarde", "Currúcate, acá, comadre, / mientras viene mi compadre" (*NC*, 1574C, 1706*ter*; véase 1703*bis*).

[32] En la tradición cómica popular "la mujer está esencialmente ligada a lo bajo material y corporal: es la encarnación de lo bajo, a la vez rebajador y regenerador. Ella es también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el principio de la vida, el vientre" (M. Bajtin, *La cultura popular*, *op. cit.*, p. 215).

• Los efectos del alcohol •

El motivo de los efectos del alcohol en el cuerpo de la borracha, motivo típicamente carnavalesco, es uno de los preferidos de las canciones que analizamos. En los materiales conservados el motivo puede ser enunciado por diferentes voces. Por ejemplo, en el siguiente diálogo una voz indeterminada cuestiona burlonamente el enrojecimiento facial de la borracha: "—Kolorada estáis, nuestra ama. / —Vengo del horno i dióme la llama" (*NC,* 1589). La excusa transparente del pareado recuerda la de este otro diálogo, de signo muy diferente y entre madre e hija: "—Donde vindes, filha, / branca e colorida? // —De láa venho, madre, / de ribas de hum rio: / achey meus amores / em hum rosal florido. / —Florido, enha filha, / branca e colorida?" (*NC,* 307).[33] No sería imposible que *Kolorada estáis, nuestra ama...* estuviera parodiando canciones como *—Donde vindes, filha...* que, con toda seguridad, resonaban en la memoria de los receptores del cantar del horno.

En las canciones báquicas conocidas es mucho más frecuente que las consecuencias físicas de la borrachera se expresen en primera o en tercera persona, sobre todo en las composiciones más o menos extensas registradas en el *Cancionero musical de Palacio* (principios del siglo XVI) y en algún otro cancionero musical coetáneo. En estas muestras la beoda se regodea en describir los efectos que el alcohol produce en ella, desde los ojos brillosos y las palpitaciones que vimos en *Nuevo Corpus* 1586, hasta la inconsciencia o las caídas aparatosas. En uno de los zéjeles chocarreros[34] del *Cancionero musical de Palacio* refiere la borracha:

No ay en mí ningún provecho
si no tengo satisfecho
el garguero, por do echo
de vino muy gran correncia.

Y después de aver comido,
si no é muy bien dormido,
quedo toda sin sentido,
ni en ál pongo diligencia.
(*NC,* 1587)

En la misma fuente hay un romance-villancico con el siguiente relato, también en voz femenina:

Hinqué mis rodillas,
dile un besillo,
beví un açumbre
más un cuartillo...
Caíme muerta,

[33] La segunda estrofa del villancico es paralelística: "—De lá venho, madre, / de ribas de hum alto: / achey meus amores / num rosal granado. / —Granado, enha filha, / branca e colorida?".

[34] Este tipo de composiciones empieza a aparecer en las fuentes musicales de finales del Cuatrocientos, Frenk, "El zéjel: ¿forma popular castellana?" (1973), *Poesía popular, op. cit.*, pp. 448-461 (esp. 455).

ardióse ell estopa,
vino mi marido
[y diome en la toca].
(*NC*, 1585D)

Nótese que en los cantares anteriores es la mujer quien se degrada a sí misma al describir los efectos que el alcohol produce en ella. Además, el uso de la primera persona, que remite a la incoherencia y a la soltura de la lengua de los borrachos, aumenta la comicidad del poema y confirma la idea bajtiniana de que la risa popular es ambivalente e involucra tanto al burlador como al burlado.[35]

Los efectos de la borrachera también pueden ser enunciados por una tercera persona. En otro zéjel chocarrero, ahora del *Cancionero musical de la Colombina*, es un testigo anónimo quien nos dice: "Desqu'el jarro está vazío, / çición le toma con frío, / tamaño le toma el brío, / que se quiere amorteçer" (*NC*, 1596A). La misma versión del zéjel enfatiza otro rasgo asociado con el cuerpo grotesco: la vejez. La voz poética, que habla desde el presente de la visitante habitual de la taberna, finge compadecerse de "aquel viejo mesquino / que la avía de mantener" y nos informa que la protagonista "otros tiempos fu galana". El detalle de la vejez, que se repite en dos cantares más,[36] también pertenece al sistema de imágenes carnavalescas, en tanto extremo de la vida y, por ello, fin y comienzo del ciclo de renovación, sobre todo cuando se combina con la abundancia en el comer y el beber.[37]

En la antigua lírica popular otro síntoma de la embriaguez, señalado por la borracha o por quienes la observan, es el desarreglo en el vestir:

Por enpinar el xarro,
kaióseme el tokado;
mientras me toko,
echáme otro poko.
(*NC*, 1579)

¡Hela por do viene,
la rromerota,
la kalabaza llena,
la saia rrota!
(*NC*, 1595)

No terminan aquí los temas desarrollados por las canciones de viejas borrachas; faltan, por ejemplo, las comadres evaluando el sabor del vino, la burla sobre la melindrosa que se queja de las manchas de la bebida o la insistencia en el dinero o en los enseres empeñados por beber. Sin embargo, el recorrido que acabamos de hacer nos permite confirmar que la mujer bebedora

[35]a M. Bajtín, *La cultura popular*, *op. cit.*, p. 17.

[36] "En Cantalapiedra y Kantaelpino / canta la viexa con el buen vino" (*Nuevo Corpus* 1592 versión B) y "La buena vieja / harta lazería passa, / con su manto y su jarro / y de casa en casa" (*Nuevo Corpus* 1595*bis*).

[37] "El cuerpo tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte: la primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja —se acentúa la proximidad al vientre y a la tumba", M. Bajtin, *La cultura popular*, *op. cit.*, p. 30.

se opone radicalmente a la protagonista de las canciones de tema amoroso, lo cual de ninguna manera quiere decir que la borracha sea un personaje menos interesante o menos rico en matices. Al contrario, la comicidad que emana de estas canciones báquicas se apoya en rasgos del cuerpo grotesco, como la misma embriaguez, a menudo combinada con la glotonería y la vejez. Además, el uso frecuente de la primera persona y el hecho de que el sujeto de la borrachera sea una mujer aumentan la parodia y, sin duda, reforzaban ciertas tendencias misóginas de la época, pero también les concedían a las mujeres un espacio, aunque fuera imaginario, para la transgresión, para celebrar entre ellas el goce de la vida y los placeres del vino.

"PORFÍA MATA VENADO...": POÉTICA CORTÉS Y LENGUAJE PAREMIOLÓGICO EN LA POESÍA CASTELLANA TARDOMEDIEVAL[1]

ISABELLA TOMASSETTI
Universitá di Roma "La Sapienza"

Sobre el estatuto y la naturaleza del refrán empezaron a circular observaciones y definiciones críticas a partir de finales del siglo XV, cuando despertó una férvida actividad recopiladora por parte de eruditos humanistas. El *Seniloquium* y los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* constituyen los ejemplos más destacados de un gusto notable por la cultura paremiológica:[2] no hay folclorista ni lexicógrafo que no se ocupe de la descripción y definición del refrán, apuntando ora al talante popular del elemento paremiológico ora a su función en el ámbito de la cultura literaria. Y precisamente a la naturaleza variable y movediza del refrán —debido a su circulación oral pero también, como se verá más adelante, a su frecuente puesta por escrito—[3] y a la importante función retórica que éste desempeña en el discurso literario alude Juan de Mal Lara, en su célebre *Filosofía vulgar*:[4]

> En fin, el refrán corre por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano, gran distancia de leguas, y de allí buelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dexando impressa la señal de su doctrina.
>
> Los refranes aprovechan para el ornato de nuestra lengua y escriptura. Son como piedras preciosas salteadas por las ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres, y la disposición da a los oyentes gran contento, y como son de notar, quédanse en la memoria.[5]

La belleza formal y lo sentencioso de los refranes, aquí rotundamente realzadas por Mal Lara, no pasaron desapercibidas por los literatos de la Edad Media, que utilizaron profusamente el repertorio paremiológico en sus creaciones artísticas. Sin entrar ahora en la copiosísima

[1] Este trabajo se integra en el Proyecto HUM2005-02738/FILO.

[2] Diego García Castro, *Seniloquium. Refranes quedicenlos viejos*, ed., trad. e intr. Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés, Universitat de València, València, 2004.

[3] Sobre este punto se había pronunciado también Pedro Vallés en su *Libro de refranes* (1545): "Y como sean sentencias que vengan de mano en mano y de lengua en lengua, no es de maravillar si algunos se dizen en diversas maneras. O se repiten en diversas partes. O se escriven en otra manera que comunmente se dizen." Véase Pedro Vallés, *Libro de refranes*, Imprenta Alemana, Madrid, 1917.

[4] Juan de Mal Lara, *Filosofía vulgar*, 3 vols., ed., pról. y notas Ángel Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958.

[5] Véase J. de Mal Lara, *Filosofía vulgar*, *op. cit.*, t. I, p. 91.

bibliografía existente sobre el refranero español, que cuenta con las importantes aportaciones de Bertini, O'Kane, Frenk, Combet, Krauss, Dutton, Bizzarri y muchos otros estudiosos,[6] nos centraremos en un sector específico de la cultura literaria medieval, constituido por textos perfectamente identificables gracias a una peculiaridad estructural: la incorporación, episódica o aislada, densa y hasta sistemática, de refranes. Esos breves sintagmas o dichos proverbiales de carácter popular, provistos además de una notable naturaleza rítmica, constituyen un frecuente y concurrido recurso estilístico y retórico entre los poetas cortesanos del siglo XV. Son numerosos los textos caracterizados por esta práctica de interpolación, así como son muchas las tipologías formales que se observan en dichas composiciones.[7] Sin querer simplificar las coordenadas y el alcance de un fenómeno cultural de mucha trascendencia, podríamos decir que el refranero castellano, gracias al aprovechamiento de los poetas del siglo XV, pudo contar con un importante y útil instrumento de difusión y de afirmación literaria. Un rápido examen de la frecuencia de ciertos refranes en los textos líricos castellanos, tarea asequible, como todos saben, gracias a la importante labor de Brian Dutton,[8] revela inmediatamente la fortuna de un buen número de paremias, que se reiteran en muchas composiciones, a veces con variantes textuales más o menos apreciables. Se trata de una fenomenología intertextual muy amplia y variada, que constituye un importante terreno de investigación para los especialistas. A modo de ejemplificación, me centraré ahora en la fortuna de un refrán, "Porfía mata venado / que no montero cansado", cuya gran frecuencia dentro del corpus lírico castellano permite un análisis más detallado y cabal de la dinámica interdiscursiva y del proceso de resemantización que el dicho popular sufre al ser insertado en los textos cortesanos.[9]

El refrán está documentado por primera vez en el *Seniloquium*.[10] A lo largo del siglo XVI también lo recogen Pedro de Vallés en su *Libro de refranes*,[11] Sebastián Horozco en el *Teatro uni-*

[6] La bibliografía crítica sobre el *refranero* tradicional es especialmente copiosa. En el siglo XX se han producido dos importantes trabajos de síntesis sobre el *refranero*, el de Louis Combet, *Recherches sur le 'Refranero' castillan*, Société d'Édition 'Les Belles Lettres', Paris, 1971, y el de Werner Krauss, *Die Welt im Spanischen Sprichwort*, Reclam, Leipzig, 1975. Combet realizó un estudio histórico y teórico del *refranero* castellano, pero su fuente de documentación fue esencialmente Correas, sobre todo en su última parte, donde sintetiza la forma de pensamiento que se detecta en el *refranero*. El repertorio de Krauss, en cambio, tiene más bien un carácter divulgativo. Merece especial mención, además, el trabajo de Hugo Bizzarri, *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media (Castilla, siglo XIII)*, Secrit, Buenos Aires, 2000 (*Incipit*, Publicaciones, 5).

[7] El trabajo que aquí presento forma parte de una investigación más amplia cuyo primer avance presenté en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007), bajo el título "Procesos intertextuales e interdiscursivos en los decires de refranes", en Jesús Cañas Murillo, Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre litaratura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.

[8] En su *Cancionero castellano del siglo XV*, Dutton ha ofrecido un índice completo de los refranes citados en la lírica castellana entre 1380 y 1520. Véase Brian Dutton, *Cancionero castellano del siglo XV*, Universidad de Salmanca, Salamanca, 1990.

[9] Esta aproximación al refranero centrada en el estudio puntual de la tradición y fortuna de un elemento paremiológico se puede apreciar en un importante estudio de Andrea Zinato, "'Can con ravia de su dueño traba': fonti, varianti e fortune letterarie di un proverebio iberico", *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia*, XXXVI, 1-2 (1997), pp. 623-645.

[10] D. García Castro, *Seniloquium. Refranes quedicenlos viejos*, *op. cit.*

[11] P. Vallés, *Libro de refranes*, *op. cit.*

versal de proverbios[12] y Pedro Espinosa en *Flores de poetas ilustres de España.*[13] Ya entrado el siglo XVII, Correas lo introduce en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*[14] y Covarrubias lo cita al definir la palabra "porfía".[15] Si la presencia de "Porfía mata venado" en los diccionarios y repertorios de los siglos XV-XVII es más bien frecuente, no se encuentran documentaciones escritas del refrán en textos literarios anteriores a la primera mitad del siglo XV. Y es precisamente la poesía cortesana tardomedieval la que inaugura el aprovechamiento de dicho elemento paremiológico.

El ámbito semántico-ideológico en el que se inscribe este refrán es el de la perseverancia; el contexto de referencia es la actividad de la caza, de la que se señalan los dos sujetos contrapuestos: el cazador y la presa. Desconocemos el lugar y la fecha de origen del refrán, así como las dinámicas de su popularización, pero podemos suponer el arraigo que pudo tener entre las clases aristocráticas, para las cuales la caza era un pasatiempo de distinción y nobleza. No sorprende, pues, que un refrán tan alusivo figure entre los más citados en las composiciones poéticas cortesanas. Además, el código ideológico del amor cortés estaba fundado en el principio de la fidelidad del servicio amoroso, para cuya realización el amante tenía que hacer profesión de constancia y abnegación. La actitud recelosa de la dama, además, constituía un reto irrenunciable para el amante, que persistía en el intento de conquistarla, a pesar de los desdenes de ella. La adaptación cortesana de un refrán centrado en la perseverancia era, pues, una operación natural y sugestiva, gracias a la aplicabilidad del mensaje al sistema semántico-expresivo de la poesía cortés.

Veamos ahora las modalidades de inserción, la función retórica y el efecto estilístico de dicho refrán dentro de las composiciones que lo citan. "Porfía mata venado" recurre en 9 textos pertenecientes a distintos ámbitos cortesanos y compuestos por diferentes autores entre mediados y finales del siglo XV. Hay un primer grupo de composiciones que se caracterizan por la inserción del refrán al final del texto. En todos estos casos la paremia desempeña una función de *argumentum ex auctoritate* y se configura como un remate sentencioso para corroborar el núcleo argumentativo de la composición:[16]

1. El texto de Alfonso Enríquez responde al esquema asimétrico del villancico y presenta también una anomalía estructural que apunta, como justamente señala el editor, Paolo Pintacuda, a una interpolación por parte del copista o bien, propondría yo, a una glosa marginal que el mismo poeta podía haber introducido en su ejemplar para explicar el significado de la inserción y que erróneamente fue acogida en el texto por el escriba. En efecto, el verso n. 9 (que señalo entre < > para indicar que se tiene que eliminar por razones métricas, como sugiere el mismo editor) introduce una rima aislada (*-iva*) que no es común como verso de transición de la mudanza a la vuelta. Pero el verso, aunque redundante desde el punto de vista métrico, contiene una

[12] Sebastián Horozco, *Teatro Universal de Proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Universidad de Salmanca, Salmanca, 2005.

[13] Pedro Espinosa, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Real Academia Española-Unicaja, Madrid, 1991.

[14] Correas transcribe las siguientes variantes del refrán: "Porfía mata venado que no ballestero (o cazador) cansado"; "Porfía mata venado que no luengo dardo". Véase Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000.

[15] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Horta, Barcelona, 1943.

[16] A propósito de la función retórica de la cita remito a Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía de Cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

fórmula técnica especialmente interesante por dos razones: primero porque designa la porción textual siguiente remarcando su valor ejemplar y gnómico; segundo porque acude a un marbete —el de "enxemplo"— que fue usado con muchísima frecuencia por los autores más antiguos de "decires de refranes" (desde Macías a Pérez Gómez Patiño, pasando por Villasandino y Ferrand Manuel de Lando) para introducir las paremias con las que enriquecieron sus textos poéticos. La fórmula técnica apunta, pues, a una modalidad interpolatoria profusamente experimentada por los poetas de la generación gallego-castellana y semejante coincidencia no sorprende en un poeta como Alfonso Enríquez, que fue activo en el segundo cuarto del siglo XV y es el más temprano entre todos los que utilizaron el refrán "Porfía mata venado". Por otra parte, el hecho de señalar el segmento paremiológico tiene la función de destacar la alteridad del texto introducido, conforme a una técnica que, como veremos, se observa también en otras composiciones. El núcleo semántico en torno al que se articula el texto es la contraposición entre la falsedad de los maldicientes y la lealtad del amante, el cual se muestra convencido de que su perseverancia será premiada a pesar de las calumnias. El verso 7, "bien servir porfiará", contiene además un indicador léxico ("porfiará") que preanuncia el texto paremiológico, citado dos versos más abajo.

Alfonso Enríquez[17]

A quien plaz que vos sierva
seré, senyora, obligado;
¡a los otros dó mal grado!

Quiero ver quién cansará:
maldezir o bien servir;
maldezir sabrá dezir,
bien servir porfiará,
siempre se me membrará
<est'enxemplo quanto viva>
porfía mata venado
que no montero cansado.

2. El texto de Diego de León es una canción formada por una cabeza y dos coplas glosadoras. En el estribillo, núcleo lírico de la composición, se esboza una suerte de canto palinódico que parecería sugerir una renuncia al servicio de amor: el poeta, en efecto, declara haberse arrepentido de haber emprendido el camino amoroso. En las siguientes coplas reitera esta declaración pero reconoce no haber podido abstenerse de seguir dicha "carrera" y termina afirmando que habría hecho mejor en no atenerse al "exemplo" de "porfía mata venado". Nos encontramos aquí con la misma designación técnica que había usado Alfonso Enríquez (o un copista glosador), aunque esta vez el refrán se cite de una forma elíptica, contando con la notoriedad del mismo y la complicidad del público para identificarlo.

[17] Transcribo el texto de la edición de Paolo Pintacuda, "Un poeta *cancioneril* del XV secolo: Alfonso Enríquez", *Rivista di Filologia e Leterature Ispaniche*, II (1999), pp. 9-45. En todos los textos citados señalo en cursiva el fragmento paremiológico.

Diego de León[18]

Cobdiciando ser amado
me só puesto por carrera
do por cierto me valiera
más quedar que ser entrado.

De la qual por mi peccado,
si luego non me saliera,
ertamente yo muriera
mo desaventurado;
con todo m'an lagado
de ferida por manera
que mi vida desespera
con pesar afortunado.

El poder me fue privado
en lugar que resistiera
et que fablar yo quisiera,
mas mi seso fue turbado.
Mas lo meior fuera estado
para mí si lo fiziera
que este exemplo non siguiera,
ca *porfia mata venado*.

3. El decir de Carvajal es un poema de circunstancias escrito para consolar a un noble de Nola por haber sido abandonado por su dama. La rúbrica, "Por un gentil hombre, que se casó su enamorada", además, concreta la circunstancia de la composición, ya que apunta al matrimonio de la enamorada del señor de Nola con otro hombre. La función consolatoria se desarrolla en torno a la alabanza del comitente y al realce de sus virtudes; el poeta incita además a su destinatario para que se muestre discreto y comedido y no abandone el servicio, pues la perseverancia es el único recurso para conseguir el galardón. En este caso también se alude a la ejemplaridad del refrán gracias a una fórmula que lo contextualiza y realza su función gnómica ("y esto vemos cada día").

Carvajal[19]

De Nola Pedro señor,
ya se appropinqua el hora,
que, si sois buen amador,
pasaréis un grand dolor,

[18] Transcribo el texto de la edición de B. Dutton, *Cancionero castellano del siglo XV*, *op. cit.*, con algunas intervenciones: introduzco puntuación, signos diacríticos y separación de las palabras según el uso moderno.

[19] Véase Carvajal, *Poesie*, ed., intr. y notas Emma Scoles, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, pp. 158-159.

en ver casar vuestra señora.
¿Y podríades vos comportar
de ser oy presente d'ella,
viendo que a vuestro pesar,
la veredes oy besar
y en poder ageno aquella?
De cuerpo e disposición
vuestra persona es dotada,
mas la vuestra perdición
causa vuestra discreción
que non fue bien estillada.
¡O causa de desventura!
¡O mala dicha en amores!
Que muchos por tal figura
son cobiertos de tristura,
muy sentidos amadores.
Mas si sois mal venturoso
trabajad por ser discreto
con estudio porfioso,
con tristeza muy gracioso
tened vuestro mal secreto;
e así seréis loado,
viendo vuestra buena fama,
e serés menos penado,
e seredes más amado
de cualquier más linda dama.

Fin

Sed constante enamorado,
non dexéis vuestra porfía;
que, si fuiste malfadado,
porfía mata venado
y esto vemos cada día.

4. En el texto portugués del Coudel-moor, que contesta a una pregunta de Fernão da Silveira sobre el dilema de si dejar el servicio de amor, como le pide su ingrata dama y como desea una parte de sí, o seguir en él de acuerdo con el dictado del amor cortés. Frente a este espinoso y "perigoso" caso, el Coudel-moor le aconseja que persista en el servicio, ya que es preferible morir de amor más que arrepentirse por haber renunciado a él. Aquí también la cita del refrán, en su forma portuguesa, se sitúa al final de la composición, a manera de epílogo sentencioso; asimismo se apunta a la popularidad del dicho a través de la expresión "cos que dizem", que alude a la circulación oral del refrán y a su estatuto de fórmula proverbial y repetida.

Fernam da Silveira-Coudel-moor[20]

Pregunta de Fernam da Silveira ao Coudel-moor

Manda-me que a nam queira
nem sirva, quem eu mais quero,
a vontade estaa inteira,
tam firme, tam verdadeira
que deixá-la ser-m'aa fero.
Doutra parte o qu'ela manda
tanto fazê-lo desejo
qu'em gram cuidado me vejo:
hei-d'escolher ûa banda,
em ambas tenho gram pejo.

Seja por vós conselhado,
senhor, e eu servirei,
pois me vejo em tal cuidado,
em caso tam desastrado
que farei?

Reposta do Coudel-moor

Em caso tam perigoso,
tam grave, tam dovidoso,
qual é, senhor, este vosso,
nam vos podem nem vos posso
dar conselho proveitoso.
Mas o meu, se o tomardes,
é que compre nam soltardes,
mas jazer mui de remate,
ca mais vale qu'ela vos mate
que depois vós vos matardes.

Senhor, eu isto faria
como digo que se faça,
e meu mal confortaria
cos que dizem que *perfia*
mata caça.

5. Si en los cuatro textos comentados hasta ahora se ha notado una preeminente función argumentativa del refrán, un uso aún más connotado en el sentido de la sentencia y de la

[20] Véase *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, 4 vols., ed. Aida Fernanda Dias, Imprensa Nacional-Casa da Moneda, Lisboa, 1990, t. II, pp. 41-42.

corroboración discursiva, es el que se observa en una glosa de Pinar a la canción de fray Íñigo de Mendoza "Para jamás olvidaros". El tema de la canción es la desesperación generada por la conciencia de que el amor empezó con la vista de la dama. La glosa de Pinar amplifica el texto de fray Íñigo en 14 coplas de 9 versos, citando un verso del texto original en cada copla. La primera copla de la glosa desarrolla el tema de la ausencia (entendida aquí como imposibilidad de ver el objeto amado) y reitera el propósito de fidelidad amorosa y de perseverancia en el servicio alegando nuestro refrán, evidentemente por razones métricas, en una variante que invierte el orden del sujeto-predicado: "venado mata porfía". Es oportuno señalar que aquí también se alude al carácter popular del elemento citado ("que es lo que dize la gente") y una vez más la paremia constituye un recurso retórico de tipo argumentativo. En este caso, además, es muy significativo que "porfía mata venado" no sea el único refrán citado, sino el primero de una larga serie. El recurso a dichos populares en el seno de un texto interpretativo de tema amoroso adquiere aquí un significado aún más emblemático, ya que a la función argumentativa propia del refrán se añade la labor exegética y amplificadora del texto que lo incorpora.

Canción de fray Íñigo de Mendoça[21]

Para jamás olvidaros
ni ansias a mí olvidarme
para yo desesperarme
y vós nunca apiadaros,
"ay qué mal hize en miraros".

No pueden mis ojos veros
sin que me causen sospiros
mi forçado requeriros
mi nunca poder venceros.
Para siempre conquistaros
y vós siempre desdeñarme
para yo desesperarme
y vós nunca apiadaros
"ay qué mal hize en miraros".

La glosa es del dicho Pinar

Después de seros aussente
no siento qué es alegría
ni sé qué más me contente,
qué es lo que dize la gente:
"venado mata porfia".
Assí qu'entiendo de ser
porfioso en bien amaros

[21] Fray Ínigo de Mendoza, *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza,* Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, Alacant, 2008.

tanto que haré crescer
las fuerças a mi querer
para jamás olvidaros.

6. El refrán tuvo acogida también en dos textos muy parecidos entre sí en cuanto a estructura y práctica compositiva. Ambos se configuran como juegos cortesanos y citan sistemáticamente un fragmento lírico culto y un refrán en cada copla o segmento textual, en el que se divide el texto. El primero, transmitido por el *Cancionero de Herberay de Essarts*,[22] describe un imaginario viaje del Rey por ciudades hispánicas y no hispánicas, nombradas respetando un riguroso orden alfabético. Además de la ciudad, se nombran también el huésped (o los huéspedes), la comida, el *incipit* de un texto lírico y finalmente un refrán: todos comparten como inicial la misma letra del alfabeto, letra que cambia progresivamente en cada estrofa. En la copla que nos ocupa notamos que el refrán aparece por primera vez en su forma completa, como pareado de octosílabos, aunque la unicidad de la rima *—ado* denota que el autor no buscó una integración métrica entre la copla citadora y la paremia. En cuanto al proceso interdiscursivo, por otra parte, a pesar del carácter circunstancial y jocoso de la composición, es posible detectar algunos conectores semánticos entre el refrán y el texto que lo introduce: el verbo "rehuir", por ejemplo, tiene una acepción directamente relacionada con el léxico de la caza e indica la acción del animal de huir desandando sus propias huellas. Es bastante probable, pues, que el autor quisiese crear un juego alusivo al insertar un refrán que se refería precisamente al ámbito de la caza. Es más: la aplicación del verbo "rehuir" al sujeto "seso" parece sugerir una circunstancia precaria y mudable, en la que el intelecto y la sensatez pueden desaparecer repentinamente. El refrán se evoca, pues, casi como incitación a la constancia frente al peligro de que se afirme la tendencia opuesta ("y quien quiera redarguya").

Anonimo[23]
[...]

A Peníscola el Rey va
do nunca nos saca Dios.
Por huéspedes[24] tomará
Pascuales amos a dos.
Por ave le darán pago.
Esto sabe bien Valdés.
Mas en tanto Estevan Gago
le mató un puerco montés
que pesava libras tres.

[22] Véase Herberay de Essarts, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts, XVè siècle*, ed. Charles V. Aubrun, Féret, Bordeaux, 1951.

[23] *Ibid.*

[24] Enmiendo por "huespeda" de la edición que manejo, ya que el plural "Pascuales" sugiere una forma plural.

La fruta será pinyones
pero de palmas la lenya
[...]
que tinye bien como alhenya.
"Pues que soy a tu mandar"
será la cantica suya.
El refrán es de cantar
ante qu'el seso refuya
y quien quiera redarguya:
"*Porfia mata venado*
que no montero cansado".

7) A la zaga del anónimo autor del *Juego* transmitido por el *Cancionero de Herberay des Essarts*, Pinar compuso un texto de 506 versos, "Tome vuestra magestad", titulado *Juego trobado*, en el cual describe un juego de cartas. Cada copla está dedicada a un personaje de la corte, con una sensible prevalencia de princesas, infantas y damas: en cada estrofa aparece un elemento vegetal, uno animal, una canción y un refrán. Se trata de una modalidad compositiva jocosa, que debió de tener un modelo en el anónimo de *Herberay*. Aquí también, de hecho, la sistematicidad de la cita es estructuradora. La copla que inserta nuestro refrán está dedicada a la Infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos, y se abre con la alusión a un árbol que simboliza la firmeza. Por consiguiente no sorprende que, antes de introducir el refrán que encarna la entereza y la perseverancia, se atribuya al mismo la calidad de "apropiado":

Pinar, *Juego trobado* (ID6637)[25]
La de la Princesa de Portogal:

Tome Vuestra Realeza,
Princesa, Señora y tal,
por árbol nueva Firmeza
de su propio natural.
Y después tome un moral
y un cisne que esté con él,
cantando con boz igual:
"Donde amor hiere e cruel."
Y el refrán más apropiado:
"Porfía mata venado".

Aunque aparentemente extraños a la búsqueda de adherencia exegética que se ha apreciado en los textos anteriores, el anónimo del *Cancionero de Herberay* y el Pinar del *Juego trobado* llegan a integrar los elementos paremiológicos remitiendo a su valor ejemplar y creando una sutil red de alusiones y conexiones semánticas, con apuntes constantes a la popularidad de los refranes citados

[25] Véase Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958.

8) Más libre y azarosa, en cambio, parece la presencia del refrán en dos textos muy breves que también forman parte de juegos cortesanos. En el primer caso se trata de una invención transmitida por el *Cancionero de Londres* (LB1),[26] formada por un trístico de octosílabos y cuyo hemistiquio final alberga las dos palabras-clave del refrán ("mata porfía"):

Otro galán sacó una montera

Callen callen esos canes
cese [ya] la bozería
pues ya no *mata porfía.*

9) En el segundo caso nos las habemos con otro juego de naipes, esta vez compuesto por Fernando de la Torre. Como hemos notado en otras composiciones parecidas, la inserción de refranes es un proceso sistemático y estructurador. Estas coincidencias, naturalmente, además de ser indicio de la popularidad y de la fortuna de ciertos refranes, testimonian la presencia de un profundo diálogo intertextual entre los poetas castellanos del siglo XV, que acogen los mismos patrones formales y compositivos experimentando una amplia gama de variaciones. El texto de Fernando de la Torre cita nuestro refrán en la sección correspondiente al juego de espadas; la copla relativa a la carta quatro es una cuarteta que inserta la paremia en posición conclusiva:

Carta quatro[27]

A esto suelen dezir
con gesto muy sosegado,
ni por más me despedir:
porfía mata venado.

Las modalidades de re-uso de un refrán en el ámbito de una escuela poética tan convencional y rígidamente codificada como la castellana del siglo XV son complejas y heterogéneas. El efecto más trascendente que se produce con la técnica interpolatoria es la hibridación de códigos: la sencillez del refrán, en efecto, sirve de contrapunto al estilo culto predominante en la composición; la cita paremiológica, en suma, produce un efecto de contraste tonal que engendra sorpresa y extrañamiento en el público.

Sin embargo, en este proceso participa también la ironía: la cita de la paremia, de hecho, puede producir un efecto de distanciamiento estético con respecto a los cánones formales y estilísticos de la poesía cortés alta y constituye un impulso transgresor dentro del sistema, ya que tiende a contaminar sectores diferentes de la cultura y de la literatura.

Los fragmentos paremiológicos, sin embargo, no desempeñan sólo una función ornamental dentro del texto (como apuntaba Mal Lara en su *Filosofía vulgar*), ni su presencia está finalizada exclusivamente al virtuosismo formal y estilístico. Las inserciones constituyen a veces los núcleos temáticos en torno a los cuales se organiza el texto, verdaderas sugerencias interpretativas, que

[26] Véase *Cancionero del British Museum*, Biblioteca Vitual Joan Lluís Vives, Alacant, 2008.

[27] Véase María Jesús Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983.

estimulan la ilustración y el desarrollo exegético de una idea o de un motivo (como se ha visto en los primeros cinco textos del *corpus*). La estrofa que contiene el refrán viene a ser a la vez premisa, introducción y paráfrasis interpretativa del texto incorporado. De ahí que se detecten algunos apuntes léxicos que evidencian el lazo semántico entre estrofas de autor y elementos ajenos. La cohesión entre el texto y el segmento intercalado se explicita, pues, mediante una red de iteraciones léxicas, que dan lugar a una forma de dilatación semántica. Un tenue énfasis exegético, por otra parte, se detecta también en textos más jocosos y festivos, donde la práctica interpolatoria parecería un mero ejercicio de engaste.[28]

En un importante trabajo sobre los refranes,[29] Lázaro Carreter había destacado la naturaleza no literaria de las creaciones folclóricas subrayando que el proverbio no tiene su acto de nacimiento en la invención, sino en su absorción por parte de la comunidad. Toda creación literaria, en cambio, aspira a la originalidad y se basa en un uso creativo de la lengua. El estatuto lingüístico del refrán en el ámbito de la lírica del siglo XV, lo hemos visto, es esencialmente el de cita, enunciado repetido, texto anónimo y popularizado convocado en el seno de un texto literario original. El reconocimiento del refrán consiste en su lenguaje cristalizado y fijo, en la posibilidad de ser identificado dentro de cualquier otro discurso.

La alteridad de las paremias en los textos líricos, como se ha podido apreciar en este rápido *excursus*, debía destacar inmediatamente, ya sea por la diferencia del registro, ya sea porque los autores solían declarar y hasta exhibir dicha extrañeza definiendo los refranes seleccionados gracias a puntuales fórmulas designadoras. Pero un recurso compositivo que pretendía ser original e innovador se convirtió rápidamente en una práctica concurrida y difusa entre los poetas del siglo XV. La tendencia a la imitación y a la reproducción de modelos autorizados fomentó la difusión de moldes compositivos estandarizados, que creó un denso entramado de relaciones intertextuales. De ahí que tan frecuentemente se encuentre la misma arquitectura textual en obras de diversos autores, o el uso de la misma selección de refranes en composiciones diferentes o bien, como se ha visto en el caso de "Porfía mata venado", se observe cómo una misma paremia puede perpetuarse y resemantizarse en muchos textos a través de un mero juego de repetición.

[28] Aludo especialmente al anónimo del *Cancionero general, op. cit.* y al *Juego trobado* de Pinar.

[29] Véase Fernando Lázaro Carreter, "Literatura y folklore: los refranes", en *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, pp. 207-217.

REFLEXIONES EN TORNO AL MODELO DEL CABALLERO EN EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE

JORGE ZEPEDA
El Colegio de México

La poesía de Cancionero representa uno de los corpus textuales más difíciles de abarcar dentro de la literatura medieval española; esa extensión contrasta de inmediato con el número de composiciones y autores que han recibido atención de la crítica por medio de ediciones y estudios, y aún más con la lista de obras que gozan de la predilección del público lector. Incluso hoy, cuando puede apreciarse el vigor y la vigencia de esta escuela poética en el estudio de la literatura española, una gran parte de la tradición crítica se empeña en considerarla como *poesía menor*. Vale la pena preguntarse por la metodología específica que permite expresar un juicio de valor tan contundente en apenas dos palabras y que por lo general equivale a una petición de principio cuya pretendida solidez autoriza a quien hace uso de ella para pasar, sin más trámite, a tratar el asunto que en verdad le interesa cuando se trata de frecuentar un tema tan poco propicio a su criterio, regido por valores como la *perduración* y la *universalidad*.

Convendría dudar de esa universalidad o, al menos, de lo que desea encubrir bajo categorías tan aparentemente ecuménicas el responsable de un gusto concebido como elitista y, en realidad, poco atento a sus propias limitaciones estéticas e históricas. La situación, lejos de ser una práctica superada y bien delimitable dentro de la historia del estudio de la literatura medieval española —o, desde un punto de vista más amplio, de la literatura en lengua española— goza de un aura de distinción entre los que recurren al gusto individual como patrón definitivo de cualquier diferendo en el que puedan verse involucrados. Esta subjetividad adquiere, por operaciones discursivas, un peso inusitado en la conversación informal, que suele preludiar la resistencia a admitir su solipsismo irreductible y desdeñoso. Pese a ello, no es una actitud restringida al campo de los intercambios verbales, y después de considerar la opinión de Pedro Salinas sobre las "Coplas a la muerte de su padre" y el resto de la obra poética de Jorge Manrique será más fácil identificar las raíces que la sustentan:

> Juntas están en el volumen, juntas anduvieron en el alma de su creador. Entonces, ¿cómo nuestra sensibilidad apreciativa las separa tanto, las distancia y se resiste a tenerlas por criaturas del mismo mundo? Son del mismo autor y nos resistimos a la evidencia. ¿Será incapacidad de comprender el convivir en un ser humano de dos estados anímicos tan desemejantes? ¿Será por una tendencia intelectual a la simplificación? No lo creo. Porque nuestra sensibilidad, en esa su reacción primera, coincide con el juicio de valor. Cuanto más se lean, más claro está que, poéticamente, las unas valen muy poco y la otra está más allá de todo precio. No reside la explicación, para mí, sino en los raros funcionamientos de la tradición poética al operar en el alma de un poeta. Explicación psicológica, a fin de cuentas, porque toda explicación de la poesía vuelve, por muchos rodeos que se den, allí don-

> de el poema nació, al alma. Pero en la que entran, con gran persuasión aclaratoria, estas funciones, más específicas, de la tradición literaria.[1]

Que estas líneas figuren en uno de los escasos libros dedicados al estudio de la obra poética de Manrique, explica el prestigio al que puede apelar todo aquel deseoso de zanjar una discusión que, con toda seguridad, considerará estéril. Habría que sumar a esa escasez —tan a menudo vista como signo inequívoco de elitismo— el aura personal del autor y podrá percibirse que, al tratarse de un integrante de una de las promociones literarias más destacadas de la literatura española del siglo XX, el modelo de conocimiento por autoridades respalda siempre el desdén por la llamada *poesía menor* de Jorge Manrique. Tras esta constatación es visible el rastro de un círculo vicioso, pues el reducido número de estudios sobre el total de la obra del poeta se justifica por la autoridad del poeta Salinas, que se encarga de hacer partícipe a su lector de aquello que respalda con cada opinión cifrada en el párrafo citado; la validez del juicio de valor remite a una *sensibilidad* específica, y esa sensibilidad determina, a su vez, el juicio de valor. Bastaría, entonces, apelar a la sobreposición de la sensibilidad contemporánea a cualquier texto literario —aún a los provenientes del pasado remoto— para comprobar su validez y vitalidad. Este mecanismo autorreferencial es, sin embargo, un método no recomendable para quien tiene ante sí la tarea de contribuir a la escritura de una fracción tan importante de la historia de la literatura como es la medieval: Keith Whinnom previene contra este riesgo de convertir una percepción particular en un patrón universal que, en suma, impide que:

> [...] what could and should be a liberating experience, a communication with minds trapped, certainly, in their own conventions, but subscribing to a —for them— valid set of values, a communication which can assist us to perceive our own blinkers and extend our sympathies and discover the pleasure of other aesthetic *mores* —becomes a mirror in which we see only ourselves, esteeming most highly the writers who seem least foreign to us.[2]

Sería justo oponer, ahora, esa sensación de familiaridad con que el lector actual suele acercarse a las "Coplas por la muerte de su padre" a la profunda extrañeza, desazón o *desfamiliarización* que conducen a ese mismo lector a rechazar de una u otra forma la mayoría de la poesía de Manrique. Si, como Salinas postulaba hace más de sesenta años, esa diferencia entre ambos conjuntos es irreconciliable, lo necesario sería matizar aclarando que sólo lo es para el lector actual. La labor del historiador de la literatura tendría que consistir en crear conciencia de la distancia que separa al lector contemporáneo y al texto medieval y abandonar ese cómodo apriorismo que conduce a pensar que, por ser parte de la historia de Occidente, la cultura medieval puede ser subestimada al grado de imponerle los mismos intereses y preocupaciones de la cultura contemporánea.[3]

[1] Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 9-10.

[2] *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967, p. 24.

[3] A ese respecto, Hans Robert Jauss propone: "In order to become conscious of this otherness of a departed past, a reflective consideration of its surprising aspects is called for, an activity which methodologically entails the reconstruction of the horizon of expectation of the addressees for whom the text was originally composed. This second hermeneutic step meanwhile cannot in itself be the absolute goal of understanding, if the knowledge of the otherness of a distant text-world so gained is to be more than simply a sharpened variation of historical reification,

Los primeros seis versos de la copla XXXV de la composición más famosa de Jorge Manrique, ofrecen ocasión para reflexionar sobre la forma en que el deslumbramiento ante el *reflejo* de lo propio en un texto ajeno suele provocar que pasen inadvertidos los rasgos determinantes en su creación:

> —No se os haga tan amarga
> la batalla temerosa
> que esperáis
> pues otra vida más larga
> de fama tan gloriosa
> acá dexáis [...][4]

La tradición crítica ha resaltado, en distintas oportunidades, el tono deferente con que la Muerte interpela al maestre.[5] Pero quizá no se ha insistido suficiente en las implicaciones de ese discurso a partir del modelo social y cultural que le da sustento. Luis Suñén enfatiza que el de Rodrigo Manrique es un caso singular: "Es la muerte —una muerte personal y personalizada— la que invita a quien ha sabido vivir a saber morir con igual decisión. La muerte se sitúa en el plano que ha merecido quien ha de morir."[6] El respeto que la Muerte muestra a Rodrigo Manrique contrasta con el fin de todo aquello que la obliga a comportarse haciendo gala de cortesía; es el fin de la vida temporal, la que ha permitido al maestre hacerse de un nombre, y aunque al extinguirse dará lugar a la vida de la fama, exige, sin remisión posible, la renuncia al mundo y a sus certezas. Como un caballero que reta a otro, la Muerte ofrece a don Rodrigo la oportunidad de ganar no sólo la fama, sino la trascendencia; pero para que ello ocurra, éste ha de superar un último trance. Peter N. Dunn lo formula así: "Death is not a gentle experience [...]. We must notice, too, that although Rodrigo Manrique's confrontation of death is grave and dignified, death is offering him something not easily accepted, a *trago* and an *afrenta*. This image, then, is part of a central procession of images expressive of the ambivalent relation of life and death."[7] Esta situación ya era evidente en la arenga de la copla anterior:

> [...] —Buen cavallero,
> dexad el mundo engañoso
> y su halago;
> vuestro coraçón de azero

objectified through the contrast of horizons" ("The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 10, 1979, p. 182).

[4] "Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre", vv. 409-414, en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Vicenç Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993. Todas las citas de la poesía de Manrique provienen de esta edición y en adelante el número de los versos respectivos aparecerá entre paréntesis, tras cada cita.

[5] Entre otros, puede consultarse a Ramón Díaz, "La cortesía de Jorge Manrique con la muerte", *Papeles de Son Armadans*, XVI, LX, CLXXIX (1971), pp. 139-148; Luis Suñén, "Estudio", en su libro *Jorge Manrique*, EDAF, Madrid, 1980.

[6] L. Suñén, *op. cit.*, p. 139.

[7] "Themes and Images in the *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique", *Medium Aevum*, 33 (1964), pp. 179-180.

muestre su esfuerço famoso
en este trago.
Y pues de vida y salud
hezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sofrir esta afruenta
que os llama.
(XXXIV, vv. 397-408)

No es casual que la Muerte resalte el estatus social de aquél a quien se dirige. El exhorto a aceptar su final hace ver a Rodrigo Manrique que esfuerzo, valor y virtud son las tres cualidades a las que la Muerte apela para exhortarlo a trascender el mundo contingente de engaños y apariencias, al cual se opone su propia trayectoria. Esos valores, presentes en la recapitulación de las coplas XXV-XXXIII son la razón que invita a esperar de Rodrigo Manrique una actitud distinta a la de sus contemporáneos, cuya galería ocupa las coplas XVI-XXIV. Es la fama del maestre la que lo precede y el razonamiento de esta Muerte alegorizada le invita a responder al desafío que representa renunciar a sus merecimientos mundanos para aspirar a una trascendencia de índole superior. La tradición crítica ha mostrado ya la importancia de las "tres vidas" —la física, la de la fama, la "eternal"— dentro de la concepción de las Coplas.[8] Pero no puede decirse, teniendo en mente lo dicho hasta aquí, que la "poesía menor" goce del mismo atractivo entre especialistas y lectores; pareciera clara la renuncia de la crítica a explorar y frecuentar el resto de la poesía de Manrique con algo semejante a la asiduidad o aprecio que es palpable en cuanto se refiere a las "Coplas...". A pesar de la empatía que éstas han suscitado, la figura de Rodrigo Manrique no resulta del todo comprensible para el lector contemporáneo. Para Daniel Eisenberg, por ejemplo, "Las *Coplas* de Jorge Manrique enseñan que se gana el cielo con sangre de moros."[9] La pregunta obligada —antes de pensar quizá en debatir la idea de Cruzada— sería si en realidad la literatura *enseña* algo. Sin duda que, en el extremo opuesto del espectro ideológico al que se adscribe Eisenberg, quienes favorecen una lectura militante de las "Coplas..." pueden pensar en ellas como en un texto prácticamente doctrinal.[10] Por otra parte, la intolerancia que parece preocupar a Eisenberg (dada la formulación de sus objeciones) no es ni mucho menos la fracción más importante del "contenido" de las "Coplas...", como, espero, será evidente tras la lectura de este fragmento de la introducción de Vicenç Beltrán a su segunda edición de la poesía de Manrique:

[8] Stephen Gilman es el responsable de esclarecer este aspecto que vertebra la ética caballeresca y la moral cristiana en las "Coplas..." (véase "Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 13, 1959, pp. 305-324).

[9] "No hubo una Edad 'Media' española", en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval,* Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, p. 512.

[10] Véanse, entre otros, los siguientes artículos: Cristóbal Sarrias, "Jorge Manrique, quinientos años", *Razón y Fe,* 199, 976 (1979), pp. 523-524; Jesús María Vallarino, "Leer hoy a Jorge Manrique", *Razón y Fe,* 236, 1189 (1997), pp. 349-356.

> Más que un modelo de cristiano, Manrique levantó un modelo de caballero, adornado tanto del valor militar como de la habilidad cortesana y la ambición, la legítima ambición de quien desea mejorar la herencia recibida. El siglo XV fue pródigo en estos personajes para quienes la política y la guerra eran ni más ni menos que ocupaciones legítimas y nobles con que dar sentido a la vida y patrimonio al linaje. Es el mismo modelo de hombre que en Italia dio lugar a los *condottieri* y en toda Europa a la aparición de vigorosas figuras históricas difíciles de entender en otras épocas. La ética que encarna don Rodrigo, contra lo que pudiera esperarse, no es la ascética de *contemptu mundi*, sino la profana de la caballería. Aunque los argumentos procedan —eso sí— de la primera.[11]

Esa ética profana de la caballería resulta indispensable para comprender no solamente en qué se distingue Rodrigo Manrique de sus contemporáneos en la Península Ibérica, sino para aproximarse a la literatura medieval en busca de aquello que expresa su propia circunstancia antes que intentar hacerla pasar por los filtros de la mentalidad contemporánea.

Si a pesar de la insistencia con que las "Coplas..." son objeto de análisis y lectura pueden encontrarse casos tan claros de incomprensión, que no resultará extraño que la otra parte de la poesía de Jorge Manrique enfrente, incluso en la actualidad, un obstáculo en la actitud con que los especialistas la consideran.[12] Pareciera que las palabras condenatorias y expeditivas que de cuando en cuando reaparecen en el discurso crítico poseen mayor entidad que cualquier esfuerzo analítico para prescindir de esa etiqueta tan poco filológica como es "poesía menor". Jesús-Manuel Alda Tesán expresa su distancia con respecto a ella afirmando que: "No podemos decir que Manrique abriera nuevas salidas haciendo oír una música nunca oída en estos caminos trillados. Lo ritual y formulario atenúa su voz propia y frena la apertura hacia lo personal aunque no falten delicados momentos que acrediten la existencia de un gran poeta."[13] El paradigma de historia literaria, que se expresa en esta descripción, se basa en una perspectiva decimonónica que privilegia la *innovación* y la *individualidad* y no oculta las predilecciones como parámetro crítico; conforme a dicho paradigma, el prestigio descansa siempre fuera del texto literario, depende de la *persona* del autor. Para estudiar la obra de Jorge Manrique sería necesario olvidar la división maniquea entre la "gran obra" y la "poesía menor". Al seguir esa premisa podría avanzarse en la escritura de una historia de la literatura que se lea como un relato, primordialmente, sobre las obras, y no de esfuerzos regidos por el mero gusto arbitrario. Parecería necesario, para llevar a la práctica esas directrices, tomar en cuenta la siguiente propuesta:

[11] Introducción a Jorge Manrique, *Poesía completa,* Planeta, Barcelona, 1988, pp. XXVIII-XXIX.

[12] Puede verse cierta prolongación de los juicios en su contra en títulos como el del libro de Manuel Herrera, que más que designar anticipa una toma de postura (*Las obras menores de Jorge Manrique: su recepción y transmisión en los Siglos de Oro*, Diputación de Palencia, Palencia, 2006). Otras contribuciones recientes en este campo son los artículos de Giovanni Caravaggi, "Sobre las *Coplas póstumas* de Jorge Manrique", en Carmen Saralegui Platero y Manuel Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte: estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, Universidad de Navarra-Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 235-244; Antonio Cortijo Ocaña, "Notas a propósito del Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra", *Revista de Filología Española*, 83 (2003), pp. 133-144 y Ralph A. Difranco y José J. Labrador Herráiz ,"Bibliografía de la Poesía Áurea. Nota bibliográfica de la canción de Jorge Manrique 'Quien no estuviere en presencia'", *e Humanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 4 (2004), pp. 51-118.

[13] Introducción a Jorge Manrique, *Poesía,* ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1979, p. 34.

> El investigador de la literatura debe entender por qué una obra surgió en la época y, en su caso, gustó tanto ella, y no privilegiar el sistema o teorizaciones de la propia. Por eso, en ocasiones, puede parecernos ridículo Menéndez y Pelayo con su crítica decimonónica que condena todo lo que considera inmoral y anticatólico; por eso resultan tan precarios muchos análisis que parten de postulados ajenos a los períodos históricos donde suceden los fenómenos literarios —así la perspectiva marxista, psicoanalítica, y otras.[14]

En el campo de análisis y estudio de la literatura medieval, el mero ejercicio del *gusto* queda en evidencia de modo mucho más explícito que en cualquier otro periodo de la historia de la literatura. Es por eso que prolongar emanaciones suyas como la que divide la obra poética de Jorge Manrique en dos parcelas irreconciliables y carentes de nexo alguno, sólo puede redundar en perjuicio del conocimiento de la poesía de Cancionero, un objeto de estudio sobredeterminado por los prejuicios de la tradición crítica.

Pensar, acaso, en poemas como "Castillo de amor", obliga a considerar las metáforas que construyen la alegoría del título como algo más que licencias poéticas al uso.[15] Esos préstamos léxicos tienen un papel fundamental en las composiciones previas a las "Coplas por la muerte de su padre" y suponen una mínima unidad formal y significativa, a partir de la cual el poeta configura un sistema de referencias tan aparentemente elemental como la de la fortaleza en que se convierte quien se declara inexpugnable a cualquier avance y se presenta, por tanto, como un fiel amador:

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcançar de mí victoria
olvidança,
porque estáis apoderada
vos de toda mi firmeza
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerça mi fortaleza
ni a traición.

La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda de amores,
muy bien puesta,
y tiene dos baluartes
hazia el cabo que ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes,
un río mucho crescido
que es membrar.
(vv. 1-24)

[14] Lillian von der Walde Moheno, "La recepción: diversas proposiciones", en L. von der Walde Moheno (ed.), *op. cit.*, p. 496.

[15] El contraste entre la percepción contemporánea de la alegoría y su papel en la literatura medieval puede describirse así: "For the modern reader little more than a peculiar, abstract, and almost tiresome operation with personified concepts, allegory for the medieval public could represent not only the virtues and vices, but also the newly discovered inner world of the passions; not only the invisible hierarchy of religious instances, but also the happy world of fulfilled love which had been prefigured by troubadour poetry and illustrated in the *Roman de la rose*. That which alienates us through indistinctness, cataloglike excess, and a lack of tension is only the other side of a poetry of the invisible, which might well constitute the most unique characteristic of the alterity of the Middle Ages" (H. R. Jauss, *loc. cit.*, p. 194).

Cabría preguntarse si la desconfianza ante este tipo de alegorías no resulta incongruente cuando justo en las Coplas se alaba de manera tan encendida el discurso suasorio de la Muerte a Rodrigo Manrique.[16] Es claro que la distinción proviene de la forma en que el gusto literario vigente percibe la construcción de ambas. Es probable que haya en ellas más originalidad que tradición para usar los términos con que el estudio de Salinas ha cifrado este aspecto, pero sería pertinente dudar de la idoneidad de un lector contemporáneo en tanto lector postulado por la poesía de Manrique, puesto que su tendencia natural es proceder a una apropiación de sentido del todo indistinguible con respecto a la que pone en acción ante un texto actual. Estas reservas son las que suscitan la siguiente observación de Agustín Boyer: "El modo alegórico [...], por supuesto, remite a un modo de lectura. Para procesarlo es necesario activar un código específico. El poeta cuenta con un auditorio de iniciados y anticipa que éstos tienen el conocimiento de los registros lingüístico-culturales con los que transcodificar su texto."[17]A la luz de esta reflexión, lo sensato sería, quizás equilibrar la ecuación entre tradición y originalidad, puesto que esta última está sobrevalorada desde el advenimiento del Romanticismo.

Pero también es necesario averiguar si donde la tradición crítica ha visto un tono poético menor no se encuentra, en realidad, un problema de incapacidad perceptiva. Esto es, la clase de problema que suele serlo por partida doble, puesto que el individuo que observa no logra aceptar que está justamente, ante un problema que le concierne, sobre todo, ahí. María Morrás hace notar la recurrencia de imágenes y alegorías de índole castrense en la poesía de Manrique, desarrollada al extremo de poder enumerarla entre sus rasgos más acusados: "La imaginería militar y jurídica, sin que falten ejemplos en otros autores, son características de nuestro poeta por la frecuencia e intensidad con que acude a ellas. La primera permite a Manrique materializar la idea de que toda relación amorosa implica una lucha entre contrarios: hombre y mujer, razón y sensualidad, constancia y olvido, mudanza y lealtad."[18]

El lector original de Manrique encontraba efectivos estos procedimientos, y de hecho no solo le habrían parecido adecuados, pues ésta y otras composiciones y en la práctica la mayoría de su obra poética han llegado a la actualidad dentro del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, lo cual no ocurre con las Coplas, cuya transmisión textual sigue una trayectoria por completo distinta.[19] Parece evidente que el juicio estético de los contemporáneos del poeta no

[16] Pedro Salinas insiste en reivindicar las "Coplas..." por una razón válida desde el punto de vista de las afinidades, pero difícil de justificar desde la perspectiva de la historia de la literatura. Es dudoso que pueda disociarse una obra del género al que pertenece, al menos de la forma en que Salinas lo propone; las *grandes excepciones* ayudan a explicar, ante todo, los patrones de pensamiento de quienes las conciben: "Presente está esta tendencia, pero reducida a su forma más sobria, no ya alegorización sino dramatización, en el diálogo del Maestre y la muerte. Pero desecha el aparato de teatralidad, la hinchazón de tono, los plañidos retóricos, la fingida grandeza, aquella falsía esteticista, más superficial aún que la forma macabra, de ella nacida" (P. Salinas, *op. cit.*, p. 207).

[17] Agustín Boyer, "Registros semánticos y poesía de Cancionero: *castillo de amor, nao de amor* y *fragua de amor*", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura,* 8-9 (1993), p. 45.

[18] Introducción a Jorge Manrique, *Poesía,* ed. María Morrás, Castalia, Madrid, 2003, pp. 38-39.

[19] Vicenç Beltrán detalla los elementos que singularizan la ecdótica de la poesía amorosa y de circunstancias de Jorge Manrique: "En primer lugar, hemos de constatar algunos hechos de interés: sólo el *Cancionero general* contiene un número elevado de composiciones de Manrique —todas las conservadas menos dos—, la gran mayoría de las cuales no constan en ningún otro cancionero; por otra parte, sólo cuatro, como queda dicho, son ajenas a este cancionero. Ello invita a suponer que Hernando del Castillo hubo de disponer de un cancionero completo del autor, quizá uno particular del tipo de los que conservamos para el Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Juan del Encina o, con infinitamente menos medios, Juan Álvarez Gato. Desgraciadamente, la partición por géneros que

respalda las decisiones de quienes llaman menor a un conjunto de composiciones, cuyo mérito fue suficiente para integrarlas en una colección emprendida con el objetivo primordial de conservarlas para el disfrute de un individuo o grupo de individuos que no tenían dificultad alguna en apreciarlas.[20] Lo que el especialista actual tendría que proponerse es descubrir en ellas y en sus propias circunstancias las razones de su pervivencia.

A esas circunstancias, y a un episodio en particular dentro de ellas, remite la pregunta de Manrique, que figura como la composición número 40 en la edición más reciente preparada por Beltrán, la cual toma como tema —obviamente metafórico— la mejor manera de vadear un río. En una aportación reciente, María Morrás pone de relieve la importancia de la poesía cortesana como algo más que el juego frívolo y sin consecuencias que se ha querido ver en ella. La naturaleza de la poesía cancioneril —descrita de manera precisa a finales de los setenta por Keith Whinnom—[21] no sólo ofrece posibilidades para códigos en clave sexual, sino también para contenidos de índole política, como puede apreciarse por la oposición entre sendas respuestas proporcionadas a Manrique por Guevara y González de Córdoba.

> Entre bien y mal doblado
> pasa un gran río caudal;
> yo estó en cabo del mal

---

preside la edición de Castillo nos impide conocer con detalle cuál era su estructura original, que sólo podríamos reconstruir en algunos puntos" ("Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique", en Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV,* Universitat de València, Valencia, 1992, p. 170). A partir de los datos que aporta Beltrán, puede observarse que el *Cancionero* de Manrique existiría como tal aún antes de la aparición de testimonios textuales de las "Coplas a la muerte de su padre". Ese —todavía hipotético— soporte físico muestra la consolidación de Manrique como uno de los poetas de Cancionero más respetados como tal entre el público al que originalmente estaba destinado este tipo de poesía. El hecho no aparenta tener ningún impacto, pero la sola existencia de ese *Cancionero* bastaría para situar el rechazo de gran parte de la poesía de Manrique como la decisión *personal* que la tradición crítica se ha encargado de consagrar como un juicio estético inapelable, cuyo único referente concreto es un criterio de *gusto* y *circunstancia* que muy difícilmente puede aspirar a normar el estudio de la poesía de Cancionero. O, al menos, no debería seguir haciéndolo en una etapa como la actual, en la que ha cobrado tanta importancia la recuperación de la historia como elemento principal del análisis y crítica literarios.

[20] Pero ese goce por la poesía cancioneril está lejos de poder identificarse con el tipo de experiencia estética, primordialmente individual, privilegiada en la actualidad. Y ello lo hace notar Beltrán al enumerar algunas de las posibles situaciones sociales que el cultivo de la lírica del siglo XV tendría en su derredor: "Pero hemos de pensar además en otro tipo de ejecución oral. Las preguntas y respuestas, los debates, las glosas más o menos improvisadas de estribillos conocidos, de versos ajenos o de motes, el recordatorio oportuno de unos versos y la réplica inmediata (en suma, lo que llamaban *motejar*) revelan una sociedad donde la repentización poética, hoy reducida a ámbitos muy concretos de la cultura oral, era un valor públicamente reconocido alrededor de los príncipes, en las reuniones de sociedad y las fiestas de buen tono. No otro es el hilo conductor de obras tan significativas para la historia de la vida poética en el antiguo régimen como el *Roman de Guillaume de Dole,* de Jean Renart, a comienzos del siglo XIII, o como *El cortesano*, de Luis Milán, a mediados del XVI". Véase Vicenç Beltrán, "Los usuarios de los cancioneros", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LVIII, 675 (marzo 2003), p. 20.

[21] "[...] estamos ante una poesía intelectual, o, si se quiere, metafísica, una modalidad poética perfectamente legítima, y [...] no hacemos bien en juzgarla por criterios que no vienen al caso, ni en exigir que sea romántica, pintoresca ni apasionada. O sea, no hay que condenar a la poesía cancioneril porque no es lo que no pretende ser. Como luego veremos, los méritos que nos es lícito esperar en esta clase de poesía son: la concisión lapidaria, conceptos originales, ingeniosos y a veces picantes, y oportunas ocurrencias retóricas, métricas y verbales" (*La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos,* University of Durham, Durham, 1981, p. 17).

y el río no tiene vado.
Galardón, que era la puente,
es ya quebrada por medio;
qué me daréis por remedio,
que el nadar no lo consiente
la fuerça de la cresciente.

Respuesta de Guevara
Sea, señor, arriscado
vuestro pequeño caudal,
do puede el bien desigual
con aquél ser alcançado.
Y armad de importuna gente
una barca por remedio,
ca deligencia es un medio
que del pobre y más doliente
haze sano y muy prudente.

Respuesta de Gonçalo de Córdova

Bien amar nunca mudado,
serviçio firme, leal,
serán cantos agua y cal
para soldar lo quebrado.
Que quien siembra tal simiente,
tan por el cabo sin medio,
a la postre o al comedio
se sintirá lo que siente
el siervo leal y sirviente.
(vv. 1-27)

Comenta María Morrás, refiriéndose a esta composición, que "[...] el carácter abstracto del vocabulario amoroso, muchas veces de origen feudal, hace posible también la lectura política que se implica en la rúbrica del códice salmantino, donde se lee: 'Pregunta que hizo don Jorge sobre los hechos de Castilla'."[22] Sirve de fondo a este poema en particular el ataque de Jorge Manrique a Baeza —bajo el señorío del conde de Cabra por designio de los Reyes Católicos— para defender los derechos de Juan de Benavides, viejo aliado de su familia a quien el conde había desterrado. Tras fracasar, el poeta fue acusado de traición a los reyes y respondió de la única manera posible para acabar con las dudas sobre su fidelidad a los monarcas. Antonio Serrano de Haro condensa así la resolución del incidente, que una buena parte de la tradición crítica considera seminal para la composición de las Coplas, al lado, desde luego, de la muerte de

[22] "La ambivalencia en la poesía de Cancionero: algunos poemas en clave política", en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 356-357.

Rodrigo Manrique en noviembre de 1476:[23] "[...] D. Jorge fijará en la ciudad de Baeza cartel de desafío contra cualquier caballero o escudero fijodalgo que le acusare de 'deservicio' a los Reyes Católicos; y los soberanos estiman adecuada su actitud 'como todo noble fijodalgo es obligado consiguiendo la forma del fuero e costumbre de España'".[24] El poeta habría debido enfrentarse a todo aquel que sostuviera que con sus acciones en Baeza había incumplido su deber de acatamiento a la corona castellana. Al no presentarse acusador alguno los reyes lo absolvieron, hecho que ejemplifica la manera en que la costumbre y la ley se condensaban en el procedimiento judicial respectivo.

En esta oposición entre la lealtad estamentaria que Manrique debía a un antiguo aliado y la fidelidad a los reyes, se puede apreciar en qué medida el proceso de sometimiento de la nobleza —emprendido por Alfonso X al regular la institución caballeresca en la *Segunda Partida*— se consolidó solamente bajo el reinado de Isabel y Fernando, dos siglos después.[25] Para Morrás, el vínculo entre la superficie convencional de la pregunta de Manrique y el trasfondo político que la origina consiste en que

> En este contexto, la pregunta se entiende que alude a la gravedad de la acusación de deslealtad hacia los monarcas, con la insinuación de que todo ha sido culpa de las insidias de terceros [...] y mientras Guevara, como amigo, le propone una mediación de alguien de lealtad probada y reconocida ante los reyes (el barco), Córdoba, parte interesada en el litigio, le viene a exigir que demuestre la firmeza de su lealtad hacia los reyes, o mejor que repare lo que ya no existe [...] renunciando al antiguo enfrentamiento que lo había llevado a atacar las tierras del linaje del conde de Cabra (o a cometer algún otro acto que pudiera entenderse como un desafuero).[26]

A la luz de lo visto hasta aquí, las alegorías presentes a lo largo de este intercambio cobran una dimensión mucho mayor a la sospechada, cuando tras una lectura apresurada se opta por considerar a estos textos como un ejercicio más de sutilezas verbales, idéntico a tantos otros, imposibles de distinguir bajo criterios que ignoran con toda intención las características de una obra sin que, por otra parte, asome en ellos una conciencia verdadera de la entidad de aquello que rechazan.

Pero, incluso en aquello que esos estándares aparentemente aceptan y ensalzan, a menudo introducen elementos ajenos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando las lecturas sociologizantes

[23] Ángel Gómez Moreno explica, desmarcándose de las teorías más aceptadas, que las Coplas "[...] hubieron de ver la luz en el breve lapso que va desde la muerte de don Rodrigo (11 de noviembre de 1476) a la del poeta (23 de abril de 1479); puestos a afinar algo más, los estudiosos han hallado las circunstancias idóneas para la redacción del poema en el verano de 1477, aunque me parece más prudente apelar a la banda cronológica, suficientemente estrecha, que marcan los dos decesos" (Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Alianza, Madrid, 2000, p. 44).

[24] Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª ed. revisada, Gredos, Madrid, 1975, p. 78.

[25] Sobre este tema, Jesús Rodríguez Velasco ha aportado la perspectiva más esclarecedora (véase su libro *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996). Por su parte, Gladys I. Lizabe de Savastano hace una lectura detenida de los pasajes pertinentes del código alfonsí ("El título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico", en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 81-102).

[26] M. Morrás, *op. cit.*, p. 357.

presentan las "Coplas..." como un texto reaccionario y acomodaticio.[27] Lo que sus autores suelen perder de vista es que tanto la actitud de la familia Manrique, como la presentación de los hechos históricos y los méritos de don Rodrigo en su elegía, muestran una clara integración a la nueva dinámica impuesta por los Reyes Católicos y su centralización del poder político, que representa la última etapa de un largo proceso de reconstitución del Estado. Para comprender en qué medida los Reyes Católicos estaban conscientes de la necesidad de romper el ciclo de las continuas rebeliones de la nobleza castellana, es preciso traer a cuento las observaciones de Luis Suárez Fernández:

> Quizá el gran mérito de los reyes consista en no haberse dejado vencer por la tentación de todos los partidos triunfantes en una guerra civil; el sistema de pactos que aplican, como medio de fijar dentro de ciertos límites la acción de los señoríos, sirve para los amigos lo mismo que para los antiguos enemigos. Y si hubo cierta parcialidad, muy explicable, en el trato de unos y de otros nunca es escandalosa. Desde luego no existe el deprimente reparto de prebendas que era norma al término de cada etapa de la guerra civil.[28]

Bajo dichas condiciones, no es extraño que los Manrique hayan depuesto su actitud de oposición sistemática al poder real y se hayan sumado a los esfuerzos de pacificación del reino castellano, aunque no sin sacrificios —como la pérdida del maestrazgo de Santiago tras la intervención de la reina Isabel en el capítulo donde buscaban hacerse con el cargo Alonso de Cárdenas y Pedro Manrique (primogénito de Rodrigo Manrique), entre otros— ni sin aprendizajes de adaptación al nuevo orden, como el ataque a Baeza y sus consecuencias, del cual fue protagonista el mismo Jorge Manrique y cuyas huellas pueden apreciarse en el intercambio de preguntas y respuestas con Guevara y Fernández de Córdoba, al que acabo de referirme. Finalmente, la muerte del poeta el 24 de abril de 1479 durante una escaramuza frente al castillo de Garci Muñoz para someter a Diego Pacheco, marqués de Villena, ilustra la forma en que el destino final de Jorge Manrique se integra a la evolución política de Castilla.

Es mi interés señalar que la relectura aquí propuesta de la totalidad del *Cancionero* de Jorge Manrique, a partir de las coordenadas del modelo del caballero está lejos de ser mecanicista o determinista. La caballería fue para Manrique y para sus contemporáneos la circunstancia y el medio para sus acciones, no una referencia de segunda mano, ni mucho menos una abstracción metodológica, como —por otra parte— podría serlo en esta enunciación del tema como objeto de investigación. A este fin, resultará útil, probablemente, recordar las reflexiones que le sugería a Francisco Rico la relectura del *Prólogo general* de don Juan Manuel en vista de sus antecedentes genealógicos más probables:

[27] Julio Rodríguez Puértolas se distingue entre quienes han optado por esta interpretación de las Coplas: "Las pretensiones del poeta Manrique de hacer perdurable la figura de su padre más allá de la muerte, significan desviar la realidad histórica para después manipularla, es decir, utilizar la Historia como pretexto para una aparente des-realización y des-historización, para montar una nueva 'Historia' que, al tiempo de exaltar al individuo-héroe (Rodrigo Manrique), exalta también y necesariamente el clan oligárquico al que aquél —y el poeta— pertenecen, justo en un momento tanto de crisis personal y familiar como social" ("Jorge Manrique y la manipulación de la historia", en Ian Michael and Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate,* Dolphin Book, Oxford, 1986, p. 130).

[28] *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV,* 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, p. 259.

> [...] las disquisiciones de don Juan que hoy clasificaríamos bajo el epígrafe de «crítica del texto», situadas como están en el pórtico de sus *omnia opera*, nos interesan sobre todo por la medida en que nos descubren o confirman «modelos de cultura» con los que se identifica —pero no, desde luego, de modo exclusivo—, paradigmas que adapta y hace suyos, consciente o inconscientemente.[29]

Si para el infante don Juan Manuel la cultura universitaria y el prestigio del latín eran un referente y un verdadero ideal al que debía aspirar la producción escrita en lengua vulgar, para Jorge Manrique la caballería —sus códigos, sus rituales, sus valores— representaban el parámetro del medio social y cultural en que se desenvolvía.

Por último, quiero resaltar que me refiero a la poesía de Manrique no como "obras" o "poesía completa", sino como un conjunto denominado *Cancionero*. Los rótulos que he descartado, válidos cuando se trata de marcar la frontera entre la reconstrucción de un corpus disperso y la preexistencia de ese corpus como tal por voluntad y accionar del autor, resultan limitados desde la perspectiva de análisis que propongo. El conjunto de las composiciones de Manrique fue concebido desde una serie de códigos y elementos culturales de los cuales forma parte el modelo del caballero, cuya manifestación más evidente observaba ya Vicenç Beltrán hace veinte años. Tal vez sea tiempo de aproximar eso que algunos exquisitos todavía llaman "poesía menor" a las "Coplas por la muerte de su padre". La designación de *Cancionero* para la poesía de Jorge Manrique se desprende, entonces, de la cohesión unitaria que el modelo del caballero otorga a su obra a partir de léxico, metáforas, motivos y temas que pueden rastrearse en diversas funciones y medidas a lo largo de sus casi cincuenta composiciones.

[29] Francisco Rico, "Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo* general de don Juan Manuel", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer,* Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, p. 414.

LOS ORÍGENES REMOTOS DE LAS CANCIONES DE CUNA HISPÁNICAS, EN LA OBRA DEL ERUDITO HISPALENSE DEL SIGLO XVII RODRIGO CARO. DE LA *NAENIA* A LA NANA

MANUEL FERNÁNDEZ GAMERO
Fundación Machado

El reconocimiento de la importancia que la lírica popular ha ejercido en la creación de muchas obras literarias sabemos que ha sido lento y arduo, con profundas fluctuaciones históricas y no exenta de controversias, algunas de las cuales continúan en nuestra época; pero si ha habido un género lírico que por sus especiales características ha quedado particularmente soterrado, ése ha sido el de la humilde canción de cuna, que siempre estuvo al margen de las manifestaciones públicas, navegando las aguas subterráneas de la tradición oral intrafamiliar y aflorando sólo en leves imágenes, frases hechas, o motivos, que ha habido que rastrear en diversos géneros, como, por ejemplo, en las representaciones de retablos navideños, donde la devoción popular al Niño Jesús vistiera con ropaje religioso —"callad, fijo mío, chiquito"—[1] sus versos populares y sencillos, o, como en el caso que nos ocupa, adentrándonos en la mirada de un erudito del XVII, Rodrigo Caro, que se interesó por analizar sus huellas populares en una tradición que según nos atestigua se remontaba a más de dos milenios.

Su esfuerzo no tuvo ninguna repercusión continuadora en su tiempo y fue en 1882 cuando por primera vez aparecieron agrupadas en una sección propia las cuarenta y una "Nanas o coplas de cuna", como las denominó Francisco Rodríguez Marín al incluirlas al principio de sus *Cantos populares españoles*,[2] estudiando con criterios científicos la especificidad de este género lírico de la literatura popular[3] y atendiendo ya a pautas antropológicas ligadas a lo que modernamente se

[1] Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 1984, pp. 29-33. "En su afán por acercarse al pueblo y por enardecer su fe, los religiosos adoptan su lenguaje, su música, su poesía. A partir del siglo XIII se practica en casi toda Europa los *contrafacta* o versiones a lo divino de canciones profanas. No se sabe cuándo se inicia el cultivo de este género en España. Las muestras más antiguas parecen ser de la primera mitad del siglo XV y de Cataluña. [...] entre 1467 y 1481, escribe Gómez Manrique una 'canción para callar al Niño' [...] que debía cantarse al tono de una canción de cuna, de todos conocida."

[2] Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Francisco Álvarez y Cía, Sevilla, 1882-83, en sus cinco volúmenes se recogería la más exhaustiva y abundante recopilación de cantares de tradición oral realizada en España hasta esa fecha. Selecciona ocho mil ciento setenta y cuatro textos distribuidos no por su métrica, sino según su contenido. Fue reeditada en edición facsímil Atlas, en Madrid, en 1951 y en 1981. En Buenos Aires, en 1948, la editorial Bajel publicó una edición muy manejable agrupando los cinco volúmenes en uno solo. De esta última se ha hecho una reedición, en facsímil, preparada por Enrique Baltanás, Renacimiento, Sevilla, 2005. Asimismo, José María Alín ha realizado una edición antológica y estudio de esta obra, cuyos índices facilitan mucho la consulta, con el título de *"Cantos populares" de Francisco Rodríguez Marín. Antología*, núm. 1, Fundación Machado, Sevilla, 2005.

[3] Anteriormente, Cecilia Böhl de Faber, bajo el pseudónimo de *Fernán Caballero*, con una intención más didáctica y moralizante, había incluido una colección de 21 nanas populares, probablemente retocadas por la reco-

suele considerar como canciones relativas a las edades de la vida del hombre,[4] a diferencia de lo que estaba ocurriendo por aquel entonces en otros países europeos.

Además de esa breve, pero valiosa antología y de las interesantes anotaciones que nos presenta sobre las canciones de cuna, es precisamente Rodríguez Marín quien rescata del ángulo oscuro de la biblioteca, en que habían permanecido olvidados más de dos siglos y medio, los eruditos comentarios a las "reverendas madres de todos los cantares, y los cantares de todas las madres", que Rodrigo Caro (1573-1647), también insigne 'bachiller de Osuna' como el anterior,[5] había escrito en el Diálogo VI de su obra *Días geniales o lúdricos*,[6] que se supone terminada en 1626, y en la que, desafortunadamente para cualquier estudio comparativo, este autor no incluye ejemplos de nanas de su época en los que denomina como "Cantares de los muchachos: *Nina, Nina*, y *Lala, Lala*", quizá porque pensaba que estaban en el dominio de todos y no necesitaban ilustración o tal vez porque no las consideró dignas de estar a la altura de las explicaciones filológicas que hacía sobre la etimología de las voces 'naenia' y 'lalla', que documentaba en Horacio, Persio, Ausonio y otros clásicos, o por ambas cosas a la vez.

> Desta vez despacho con todo lo que resta de las menudencias comenzadas concluyendo los Ludicros pueriles con algunos cantarcillos cuya imitación o cuya sustancia hoy dura con no poca admiración de quien considera la instabilidad de las cosas humanas, que todas tienen mudanza y que se hayan en la república pueril conservado sin ella y lleguen a nuestra noticia y uso como estuvieron en antiquísimos tiempos.[7]

---

piladora y sin anotaciones, en sus *Cuentos y poesías populares andaluces coleccionados por Fernán Caballero*, Imprenta y Litografía de La Revista Mercantil, Sevilla, 1859.

[4] Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, "Post-Scriptum", incluido en el tomo V de los *Cantos populares españoles*, 1981, de Francisco Rodríguez Marín, p. 153, decía: "El señor Marín, considerando al pueblo, a que en mis primeros artículos llamaba la *humanidad niña*, como una sola personalidad, clasifica sus producciones según las distintas épocas de la vida, método que nos permite estudiarlas con cierta racional independencia unas de otras." También, Alejandro Guichot y Sierra en su capítulo sobre "El folklore andaluz", en *Noticia histórica del folklore* (1922), Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía-Unicaja-Fundación Machado, Sevilla, 1999, p. 370, dice que "la clasificación que ya habían iniciado Lafuente Alcántara y Fernán Caballero la ordenó y completó el señor Rodríguez Marín bajo la idea capital de la sucesión de las distintas épocas de la vida, considerando al pueblo como un individuo: coplas de cuna, rimas infantiles, adivinanzas y pegas, oraciones y ensalmos,[...]." Véase al respecto el estudio más actual de Joaquín Álvarez Barrientos y María José Rodríguez Sánchez de León en su *Diccionario de Literatura Popular Española*, Colegio de España, Salamanca, 1997.

[5] Rodrigo Caro era natural de Utrera (Sevilla) y se graduó en la Facultad de Cánones en la Universidad de Osuna (1590 a 1596), aunque otros datos apuntan a que culminó estos estudios en Sevilla. Por su parte, Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), nació en Osuna (Sevilla) y firmó algunos de sus artículos con el pseudónimo de "El Bachiller de Osuna". Llegó a ser Director de la Real Academia Española de la Lengua.

[6] Así, con 'lúdricos', recoge Rodríguez Marín el título en el capítulo que le dedica en sus *Cantos populares*, 1882, t. I: "Noticia de la obra inédita de Rodrigo Caro intitulada *Días geniales o lúdricos* y transcripción de uno de sus capítulos", pp. 39-59. La copia que consultó estaba en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Jean-Pierre Etienvre, en un completo estudio de la obra, dice que las copias manuscritas podían rondar la veintena y que se debía restituir el término 'lúdicros', que sería el original, ya que cree que el término utilizado por el ursaonense es un error de un copista del manuscrito que manejó. Su edición se presenta como: Rodrigo Caro, *Días geniales o ludricos*, 2 vols., edición, estudio preliminar y notas Jean-Pierre Etienvre, Espasa-Calpe, Madrid, 1978. En la p. LXI de su estudio explica que, por las alusiones cronológicas que aparecen en la obra, parece que fue escrita entre 1618 y 1626, con el título inicial de *Juegos de los muchachos*.

[7] Rodrigo Caro, "Cantares de los muchachos", en Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares*, 2005, p. 842.

Lo cierto es que Rodríguez Marín, además de dar noticia de la existencia de ese manuscrito inexplicablemente inédito para el mundo bibliográfico,[8] a través de las citas de los autores clásicos a las que había acudido Rodrigo Caro, de alguna manera pretendía establecer las bases de la continuidad de la tradición grecorromana de los arrullos líricos, que pasaba por los Siglos de Oro, con los hallazgos de la tradición oral moderna de finales del siglo XIX, realizados por él y por otros coetáneos suyos de países con lenguas románicas, con los que mantenía un fluido contacto epistolar.

Evidentemente, eran visiones distintas las que motivaban a ambos investigadores: Rodríguez Marín era un abanderado de la nueva ciencia folclórica[9] que, además de poseer una gran erudición humanística, valoraba las más humildes flores del saber popular y Rodrigo Caro era un paleógrafo de espíritu renacentista, cuyo humanismo le llevaba a preocuparse por indagar las pervivencias de las costumbres de su tiempo, que hallaba reflejadas en las lecturas de los libros clásicos sin ir más allá, pero fue el primer estudioso en el mundo hispano que se ocupó de dejar constancia de esos juegos de los muchachos y de las canciones de cuna, admirándose de que se hubieran conservado desde tiempos remotos, pues, como hemos leído, siendo conocedor de lo efímero de las creaciones humanas, se extrañaba de su pervivencia y añadía sobre las nanas:

> Digamos ahora de las reverendas madres de todos los cantares, y los cantares de todas las madres que son: Nina, Nina, y Lala, Lala: cuyo uso es tan natural que no habiendo que cantar, o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca, y se nos salen de ella sin cuidado ni artificio, y son tan bien contentadizas que se contentan con cualquier tono, y no extrañan ninguna voz por mala que sea; condición muy propia de madres.[10]

Esas palabras de Caro son importantes por lo que dicen y por lo que dejan entrever, ya que su admiración por esas 'canciones de madre' procede de comprobar que permanecen vivos en la memoria de la gente de su tiempo "algunos cantarcillos", que él indudablemente conocería de la tradición oral, aunque no los transcribiera; es decir, está hablando de composiciones populares de su época que reconoce similares a otras antiguas en cuanto a la letra o en cuanto al tema —o quizá sólo respecto al proceso o a la denominación— a los que encuentra en sus lecturas de los clásicos, en los que era considerado un maestro.

Por otra parte, me interesa destacar que ese repertorio hispano, que constituye su referente era de origen andaluz, dado que Caro era sevillano, nacido y afincado en Utrera, y muy amante de su patria chica, de lo que da reiteradas muestras en sus investigaciones y estudios. Fue estudiante y residente en Osuna, según queda dicho, y también en Sevilla capital, y, como sacerdote, además de en Sevilla, en la villa de Bornos, en la provincia de Cádiz, donde consta

[8] La repercusión de los *Cantos populares* de Rodríguez Marín influiría en que dos años más tarde, en 1884, la obra de Caro fuera publicada por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, aunque esta edición fue criticada por sus muchos errores a causa de la precipitación con que se quiso dar al conocimiento público en esas fechas y por la falta de erudición de quienes la prepararon. Hay que tener en cuenta también que para las ediciones modernas no se ha manejado su desaparecido original manuscrito, sino diversas copias muy posteriores.

[9] F. Rodríguez Marín, *Cantos populares, op. cit.*, t. I, en la p. 12 hace una explícita defensa del 'Folk-Lore' —siguiendo al introductor de estos estudios en España, Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo, op. cit.*— alegando que reportará grandes beneficios a todas las ramas del saber y ayudará "a reconstruir la historia y la cultura patrias".

[10] R.Caro, *Días geniales o lúdricos, op. cit.*, p. 842.

que fue fechado el manuscrito de *Días geniales o lúdicros*.[11] Desempeñó la función de abogado eclesiástico y sus intervenciones como visitador en diferentes litigios "le llevaron a los pueblos de la provincia de Huelva"[12] y por el mismo motivo, según su epistolario de visitas, recorre también diversas localidades de Cádiz y Sevilla.[13]

Después de conocer estos datos no es ocioso pensar, por tanto, que el repertorio de nanas que conocería de la tradición oral y "cuya imitación o cuya sustancia hoy dura", sería del ámbito geográfico en el que se crió y al que estuvo siempre ligado, o de donde, por sus estudios y actividades eclesiásticas, tuvo que permanecer más tiempo, es decir, en la Andalucía Occidental, pues, que sepamos, no pudo acudir a fuentes escritas que hicieran referencia a estas manifestaciones líricas en su tiempo por inexistentes.

También podemos deducir de sus palabras que:

a) Considera éstos como los cantos más antiguos de los que derivan los demás, pues los llama "las reverendas madres de todos los cantares". Es muy importante esta declaración, pues no olvidemos que ha sido escrita en las primeras décadas del siglo XVII, una época aún de plena vigencia del romancero tradicional y nuevo en la que proliferan las publicaciones antológicas de romances y canciones, que indudablemente debió conocer y, a pesar de ello, considera a las '*nina nina*' aún más antiguas. [14]

b) Piensa que por la "condición muy propia de madres" que los sustentan, éstos son "los cantares de todas las madres", aunque en los textos grecolatinos que acompaña aparezca reiteradamente la figura de la nodriza, aya o cuidadora del niño, pues en las clases acomodadas ésa era la norma habitual en la crianza y educación de los niños.

c) En estos cantos se usaban las expresiones "nina, nina, y lala, lala" cuando no recordaban la letra, por eso dice que su "uso es tan natural que, no habiendo que cantar, o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca, y se nos salen della sin cuidado ni artificio".[15] Esta apreciación coincide con la que, tres siglos después, haría nuestro gran poeta García Lorca cuando decía que "no hacía falta ninguna que la canción tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando sus duraciones y efectos."[16]

El experto musicólogo Felipe Pedrell coincide en estos extremos:

[11] A. Guichot y Sierra, *Noticia histórica*, *op. cit.*, p. 288.

[12] J. P. Etienvre, *Días geniales*, *op. cit.*, t. I, p. XIV, CVIII. Este editor y comentarista de la obra de Caro ha cotejado cuatro copias manuscritas y ha basado su edición en la más antigua, de 1694, de la Biblioteca Colombina, ms. 84-I-16, en la que Rodrigo Caro (que aparece en la portada como "Juan Caro Presbítero Rector del Colegio de la Sangre de N.S.J.C. de su Villa de Bornos y su Capellán") cierra su dedicatoria al Marqués de Tarifa con fecha 6 de agosto de 1626.

[13] Luis Gómez Canseco, *Rodrigo Caro: un humanista en la Sevilla del seiscientos*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986, p. 19: "Visitador de parroquias y conventos de fuera de Sevilla. 1622-1624, epistolario de las visitas desde Lepe, Cartaya, Moguer, Niebla, Osuna, Cañete, Arcos, Lebrija, Las Cabezas, Trebujena, Sanlúcar de Barrameda, Chipiona y Rota."

[14] Véase el detallado análisis cronológico de este proceso de formación, reconocimiento, auge, decadencia, olvido y revalorización del romancero, entre otros, en Pedro M. Piñero Ramírez, *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pp. 11-58.

[15] R. Caro, "Cantares de los muchachos", *op. cit.*, p. 842.

[16] Federico García Lorca, "Canciones de cuna españolas. (*Añada. Nana. Arrolo. Vou veri vou*)", en *Obras completas*, 22ª ed., Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1986, t. III, p. 287.

> Cuando la canción no tiene texto propio, las madres utilizan simples onomatopeyas, coplas o romances enteros de asunto ordinariamente religioso, y como a la acción de este género de cantos preside la idea del *descanso*, cuando el movimiento de lo que se canta es animado lo modifican dándole lentitud, y aun para producir no sólo el descanso sino la somnolencia precursora del sueño, destruyen el ritmo del compás, alternándolo con espacios de silencio, más o menos largos, si el *sueño* reparador del infante ha llegado.[17]

d) Creemos que la muy difundida forma actual 'nana', procedería de las que Caro menciona en su texto como 'nina nina' o 'naina naina', "como también suelo oír a los muchachos",[18] pero, dado que éste no las comenta expresamente, debemos suponer que quizá serían menos habituales en la zona otras expresiones muy extendidas en la actualidad como 'ro, ro' —que se ha sustantivado para denominar al género en determinadas zonas del ámbito hispánico con los nombres de 'arrorró', 'arrolo', arrurrú', 'arrurrupatas', o la expresión más difundida en Andalucía de 'ea, ea' o 'ea la ea'. Paradójicamente, de las formas 'nina nina' y 'lala lala' estudiadas por el humanista no han quedado testimonios escritos de su tiempo y, sin embargo, de 'ro, ro' sí hemos hallado muestras en Gómez Manrique, Gil Vicente, Lope de Vega y otros autores de su época y anteriores, que no incluyo en este artículo para no excederme en su extensión.

Hoy día podemos constatar que entre nosotros las fórmulas repetitivas construidas con las expresiones "ea, ea", "ea, o/a", "ro, ro", "vo, vo", "nana, nana", siguen siendo el interludio que mantiene el *continuum* del canto mientras la arrulladora recuerda la letra de la siguiente estrofa, que puede estar relacionada con la/s anterior/es o ser independiente, siendo esto último lo más frecuente. También se utilizan esas fórmulas para finalizar el canto cuando se va consiguiendo el objetivo de adormecer al niño, desacelerando el ritmo y con un decreciente pianísimo.

e) Respecto a la melodía, da a entender que la de cualquier canción era válida porque "se contentan con cualquier tono", lo que no excluye la existencia de melodías específicas para las '*nina, nina*'.

De igual forma, y como se explica en la cita de Pedrell inserta más arriba, en nuestros días es frecuente que los 'informantes' nos expliquen que, además de las nanas como tales, cantaban para adormir a sus hijos o nietos romances tradicionales como los de *Don Bueso*, *El quintado* o *Hermanas reina y cautiva*, o romances vulgares como *Lux aeterna*, *Los dos hermanos huérfanos* y otros romances de ciego, así como villancicos, bambas, fandangos, y otras diversas canciones tradicionales; me inclino a pensar que debido a las características rítmicas o melódicas de dichos cantares, o quizá a la existencia de algún motivo como la inclusión de una nana en la trama del relato, como ocurre en el romance de *Las dos hermanas*, o *Hermanas reina y cautiva.*

Algo parecido sucede en la tradición popular de Portugal. A título de ejemplo, recordemos que Leite de Vasconcelos comenta que en un romance muy divulgado en tierras lusas, *El Conde Alarcos*, se cuenta cómo la condesa, que va a ser asesinada por mandato del rey, canta con ternura a su hijo pequeño mientras le da el pecho:

> Mama, mama, meu menino!
> Êste leite é de pesar:

[17] Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, 3ª ed., Boileau, Barcelona, 1958, t. I, p. 57.

[18] R. Caro, "Cantares de los muchachos", *op. cit.*, p. 844.

amanhâ por esta hora
já m'estâo a degolar.

Mama, mama, meu menino!
Êste leite é de paixâo:
amanhâ por esta hora
já eu 'starei no caixâo.

Mama, mama, meu menino!
Êste leite é d'amargura:
amanhâ por esta hora
já estarei na sepultura.

y añade: "tais verso, embora nâo constituam pròpriamente *nina-nana*, ou cançao de acalentar, pertenecem à classe."[19]

También es común que el repertorio de la 'arrulladora' incorpore canciones de autor popularizadas en su época, de las que algunas coplas han iniciado un firme proceso de tradicionalización, que las equipara con composiciones de mayor antigüedad.

f) En cuanto a su tesitura y afinación, deja entrever que para ejecutarlas no se precisan grandes facultades vocales, pues "no extrañan ninguna voz por mala que sea".[20]

g) Y, sobre todo, lo que atrajo al erudito Rodríguez Marín es que Caro ofrece un amplio repertorio de citas de destacados autores griegos y latinos que le ayudan, y nos ayudarán, a constatar la antigüedad de esta tradición que estamos estudiando, a pesar de que algunas de esas citas contienen, según parece, determinados errores que precisan aclaración.[21]

Rodrigo Caro comienza el capítulo de sus "Cantares de los muchachos" afirmando: "Juzgo que el cantar que llamamos Nina, Nina, es la voz Naenia, que con poca corrupción persevera"[22] y documenta los significados que le otorgan los textos clásicos grecorromanos hasta su época. Comparte con su coetáneo Fernández de Córdoba[23] que, aunque en su época designara a las canciones para dormir a los pequeños, en su étimo procede de la voz latina '*naenia*', que era originalmente el canto que las plañideras "decían a los difuntos" y aclara que "llamóse así por

[19] José Leite de Vasconcelos, "Cançoes do berço. Segundo a tradiçao popular portuguesa", en *Opúsculos*, Impresa Nacional, Lisboa, 1938, t. VII-Etnología (Parte II), pp. 798-799. Este trabajo fue publicado por primera vez en la *Revista Lusitana,* X- 86 (1907).

[20] R. Caro, "Cantares de los muchachos", *op. cit.*, p. 842.

[21] Además del estudio de Jean-Pierre Etienvre ya citado, las notas que he podido consultar de un trabajo inédito del profesor don José Manuel Colubi Falcó, doctor en Geografía e Historia, catedrático de Griego, y traductor de obras clásicas en griego y latín, considero que son de gran interés para la mejor comprensión del corpus textual utilizado por Rodrigo Caro y me he permitido, con su autorización, añadir algunas de sus traducciones y aclaraciones léxicas respecto a los textos en que Caro se basó para indagar sobre los orígenes de la canción de cuna, en espera de la completa y pronta publicación de su interesante estudio. Le agradezco mucho la deferencia que ha tenido conmigo y la ayuda que sus comentarios me han prestado para la elaboración de este artículo.

[22] R. Caro, "Cantares de los muchachos", *op. cit.*, p. 842.

[23] Francisco Fernández de Córdoba, nacido en Baena y conocido con el sobrenombre de su cargo: Abad de Rute, murió en 1626 —el mismo año de la terminación de los *Días geniales* de Rodrigo Caro—, los diversos significados de 'naeniae' los comenta este autor en el capítulo XL de su *Didascalia multiplex*, 1615, p. 319 y ss.

la similitud que tiene con las cadencias de los que lloran".[24] Dice que Ovidio y Papinio Estacio usan '*naenia*' en el sentido de canto que se entonaba en las comitivas fúnebres. En Cicerón el significado se refiere a una elegía, o a un canto elegíaco, en alabanza de alguien, no directamente ligado a las exequias. Luego, Plauto, con sentido irónico y jocoso, desplaza aún más la acepción, llegando a considerarla como "el fin y remate de una cosa". En Horacio adquiere el sentido de 'canto', ligado a un "juego de pelota" y restringe su sentido a 'cantar infantil'. La cita que a renglón comenta Rodrigo Caro es de un texto mal transcrito de Catulo, que atribuye erróneamente a Tibulo, pero de su comentario deducimos que en el primer cuarto del siglo XVII la palabra, que aparecía ya con la forma '*naina*' "como también suelo oír a los muchachos", tiene la acepción de 'algo muy público', 'muy conocido de todos' y concluye: "De manera que así entre los romanos como entre nosotros, Nenia, o Nina, Nina, es cantarcillo y nombre de cantar",[25] quizá en el sentido en el que hoy hablamos de canciones infantiles, no restringido a las canciones de arrullo, aunque su argumentación finalmente confluye con la de José Justo Escalígero en sus *Lecciones ausonianas*[26] que considera que '*lala*' y '*nina, nina*' eran cantos de nodriza derivados de los que antiguamente hacían griegos y romanos.

En nuestro entorno más cercano, Portugal, Italia, o en algunas zonas de Francia, han arraigado formas que parecen derivarse de las estudiadas, pero incluso en otras culturas más alejadas como la rumana, búlgara y griega se encuentra lo que parece ser la evolución lingüística autóctona de las formas '*naenia*' y '*lala, lala*' como denominación, que continúa ligada a los arrullos dirigidos a los niños.

La expresión 'lala, lala', "hija de Lalo, Lalas, que significa dormir", dice Caro que la halla en Persio (34-62 d. C.)[27] como 'canto para dormir a los niños':[28]

> [...Aut cur non potius teneroque columbo]
> et similis regum pueris *pappare* minutum
> poscis et iratus mammae lallare recusas?

• ...o, mejor, ¿por qué, semejante al tierno palomo y a los hijos de los reyes, pides comerte una papilla y, airado, rehúsas el lala, lala, de la mama?

Este término 'LALLARE', de 'lala, lala', es una glosolalia[29] que claramente se refiere al canto de la madre a su hijo pequeño. Para que constatemos que en realidad su sentido es el de canción de cuna, toma Colubi un escolio al último verso que dice así:

[24] R. Caro, "Cantares de los muchachos", *op. cit.*, p. 843.

[25] *Ibid.*, p. 844.

[26] José Justo Escalígero, "Demetria a Probo, prefecto del Pretorio", en *Lecciones ausonianas*, *op. cit.*, t. II, p. 11.

[27] Persio, *Sátiras*, III, 16-18, ed. W. V. Clausen, Oxford Classical Texts, Oxford, 1956.

[28] R. Caro, "Cantares de los muchachos", *op. cit.*, p. 844. Critica Caro a los que pensaban que "lallarre era *lac suggere*, mamar" y apoya la opinión de Cornuto. El primer verso es una adición contextual del profesor Colubi, art. inéd., así como la traducción. Ha modificado la puntuación de Caro y ha corregido PAPARE, en el texto ofrecido por Rodríguez Marín. [Se señala la corrección en cursiva en el texto.]

[29] 'Glosolalia', entendida no como 'don de lenguas' con connotaciones religiosas, sino como recurso estilístico o retórico que destaca más el significante acústico, que la semántica de la palabra y que constituye un pseudolenguaje próximo a la aliteración, la onomatopeya... Es un término no incluido en el *DRAE*.

• Quae infantibus, ut dormiant, solent dicere saepe: lalla, lalla, lalla.
• Las cuales [las mamas] suelen decir a los niños, para que duerman, lala, lala, lala.

También en la tradición sefardí actual parece que quedan vestigios de esa forma expresiva. En una versión de Turquía[30] del romance *Hermanas reina y cautiva* se canta:

La reina pare a la hija,	la cautiva pare al hijo.
las comadres son ligeras,	trocan a las creaturas.
La reina en la camareta,	la cautiva en la cocina.
Allá, en medio la paridura,	cantica le cantaba:
— Lálo, lálo, tu mi espacio,	lálo, lálo, tu mi vista;
si tú eres la mi hija,	¿qué nombre te metería?
Nombre de una hermana mía	que se llamaba Vida.
Lálo, lálo, tú mi alma,	lálo, lálo, tú mi espacio;
¿si tú eres la mi hija	que hadas te hadarían?

¿Esa forma '*lalo lalo*' será una derivación del '*lalla lalla*' latino o pertenecerá a otra tradición?

Según el estudio comparativo realizado por el etnólogo rumano Petru Caraman en *Studii de etnografie si folclor*[31] establece dos fórmulas típicas que se usan en las canciones de cuna de su país y limítrofes: una es '*nani—nani*', a la que otorga un origen mediterráneo, románico, mientras que para la otra, '*liu—liu*', con variantes como '*lu lu*', '*liulea*', '*lulai*', que se halla entre los pueblos eslavos o germánicos, consideraba posible un origen indoeuropeo:

> Le refrain *nan -nani* est répandu chez nous [Rumanía], puis chez les Grecs, de façon sporadiques chez les Bulgares, étant présent aussi chez d'autres peuples d'origine romane, tandis que l'autre, *liu-liu*, occupe une zone qui se situe au pôle opposé, étant présent chez les peuples slaves ou germaniques. Se situant à la confluence des deux grandes zones, notre pays conserve naturellement les deux refrains. En ce qui concerne leur provenance, l'auteur considère que *nani-nani* est d'origine méditerranéenne, tandis que *liu-liu* semble indiquer une origine indoeuropéenne. Et dans un cas, et dans l'autre, ces deux refrains attestent l'origine ancestrale du bercement et des exclamations qui ont accompagné cette practique.

Unos ejemplos de estas nanas rumanas mencionadas por Caraman son:

1. Nani-nani, lulu-la,
yinu, somnu, di n lu la,
si ni-l du la casa ta
s-apoi iar adu-n lu aoa...[32]

[30] Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1971, p. 45, nº 50ª.

[31] Petru Caraman (1899-1980), *Studii de etnografie si folclor*, ed. Ovidiu Birlea y Ion H. Ciubotaru, Junimea, Iasi, Rumanía, 1997, pp. 420-421. La cita, está tomada de un resumen anexo "Etudes d'etnographie et de folklore", elaborado en francés por Iulian Popescu, pp. 418-428. [Agradezco al profesor Ion Talos, de la Universidad de Colonia (Alemania), el envío de este interesante estudio.]

[32] *Ibid.*, p. 28.

2. Hai liuliu, micule Tudose,
hai liuliu, liuliu!
Tata-I dus pe vale,
iar màmuta e pe cîmp.[33]

3. Hei, liulea cu mama
dragul meu fecioras!
Dacâ mi-ai adormi
mâcar timp de-o ora^,
de-o ora^sau douâ,
ìti va da Dumnezeu bine
si tie si mie
liulea, liulea...[34]

De la tradición inglesa, Masera toma una canción de cuna del siglo XIV, citada por Iona y Peter Opie, que usa la expresión 'lollai', próxima a estas últimas, que dice:

Lollai, lollai, litl child,
why weoistou so sore?
Nedis mostou wepw,
hit was iyarkid the yore."[35]

Algunos de los nombres que adopta la canción de cuna en diferentes países parecen corroborar las ideas de Caraman: en Inglaterra es '*lullaby*' (y en Estados Unidos de América, '*Lullubuy*'); en Suecia, '*llulla*'; en Dinamarca, '*llulle*'; en Holanda, '*llollen*', '*llullen*'; mientras que, como vimos, en Italia es '*ninna, nanna*'; en España, '*nana*', entre otros; y aunque en Portugal, se denominen '*acalantos*' o '*cantigas de arrolar*', sabemos que junto con Brasil también usa '*cantigas de ninar*' y que, por otra parte, el término lusitano '*nanar*' significa dormir.

En el País Vasco hay canciones de cuna —cuya denominación más conocida es *Lokantak*— que usan 'nana', otras 'ro ro' y también 'oba oba', pero hay una forma que oscila entre 'lua, lua', 'loa, loa' o simplemente 'lo lo lo' con la significación de 'duerme, duerme', expresiones que parecen más cercanas a las consideradas por Caraman como indoeuropeas:

1. Lua, lua, seintxu laztanoi;
lua, lua, bildurka;
goigoyan

[33] *Ibid.*, p.136.

[34] *Ibid.*, p. 156.

[35] Iona y Peter Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Clarendon Press, Oxford, 1951, p. 18. *Apud*, Mariana Masera, "Las nanas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIX-I (1994), pp. 199-219, p. 202: "the lullaby has been recognised as a literary form for six centuries, eves since, in the reign of Edward II, an Aglo-Irish priest wrote". Masera ofrece esta traducción de este texto y de la canción de cuna: "La canción de cuna ha sido reconocida como forma literaria desde hace seis siglos, cuando, en el reinado de Eduardo II, un sacerdote anglo-irlandés escribió: 'Lollai, lollai, pequeño, / ¿por qué lloras con tanta amargura? / Bien tienes que llorar, / desde siempre está prescrito...'"

daukak eure amatxuba,
kutunoi, eure begira.
¡Lua, lua!

Eure luazain yagon gotzonak
laster, bai eruango au;
donokijan
amaonduan baño
iñundeziñun obeto.
¡Lua, lua![36]

2. Loa, loa, txuntunrun berde,
loa loa masusta,
Aita gurea Gazteizen
da ama mandoan artuta: lo lo
Aita gurea Gazteizen
da ama mandoan artuta,
aita gureak diru asko
du ama bidean salduta: lo lo. [37]

3. Nire maitia lo, lo, lo
ez egin lorik basuan
eiztari onek eruan ez zaizen
erbiya zarialakuan.

Erbiya ortxe darama
erbi aundizak lepuan
erbi aundizak lepuan eta
nere maitia kolkuan. [38]

Lo apuntado parece sugerir que los estudios comparativos de las canciones de arrullo europeas, que pudieran ampliar el de Caraman, seguramente ofrecerían resultados llamativos sobre el género —y sobre otros campos de estudio más amplios como el sociolingüístico y el etnoló-

[36] Juan de Orue Matía, *Cancionero del País Vasco*, 2ª ed., A. Carmona, Madrid, 1971, p.12, del País Vasco, está igual en Juan Hidalgo Montoya, *Folklore musical español,* A. Carmona, Madrid, 1974, p. 454. "Duerme, duerme, niño del alma,/ duerme, duerme, corazón./ Reposa,/ que muy cerca de ti yo estoy,/ arrullándote con amor./ ¡Duerme, duerme! / Los ángeles que velan tu sueño/ con ellos te van a llevar./ Espera,/ que la vida le quitarás/ si a tu madre vas a dejar./ ¡Duerme, duerme!//"

[37] Resurrección Mª de Azkue, *Cancionero popular vasco*, 2ª ed. facs., Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1968, t. I, pp. 26-27, núm. 170. De Ataun (Guipúzcoa): "Sueño, sueño, chunchurrun verde; sueño, sueño, zarzamora; nuestro padre ha ido a Vitoria llevando a la madre en el macho. Nuestro padre ha ido a Vitoria llevando a la madre en el macho; nuestro padre tiene mucho dinero, habiendo vendido a la madre en el camino."

[38] José Miguel de Barandiarán y Ander Manterota Aldecoa, *Juegos infantiles en Vasconia*, Gobierno Vasco-Gobierno de Navarra, Bilbao, 1993, p. 116. De Elgoibar (Guipúzcoa).

gico—; pero, a pesar de su indudable interés, excede los modestos presupuestos de esta investigación actual.

Prosigamos ahora con una cita del galorromano Ausonio (310-395 d. C.),[39] que habla acerca de las nanas, usando el término 'LALLI', y de otras formas tradicionales de entretener y enseñar a los niños. Rodrigo Caro considera que es otra prueba fehaciente de la identificación de 'LALLI' con las canciones de cuna de su tiempo:

> Sic iste qui natus *tui*
> flos floscurorum Romuli,
> nutricis inter Lemmata
> *lallique* somniferos modos
> suescat *peritus* fabulis
> simul [et] iocari et *discere*. [40]

• Así éste, que ha nacido de ti, flor de las florecillas de Rómulo, entre cuentos de nodriza y somníferas cadencias de nana, instruido en fábulas, acostúmbrese a jugar y a aprender a un tiempo.[41]

Caro completa el comentario añadiendo que Escalígero[42] señala que las nodrizas en muchos lugares "inducen el sueño en los niños repitiendo a menudo eso: lala, lala":

> • Lallus est katadwkatismoj/ nutricum, *hoc* est naenia nutricum, quae pueris indicunt somnos, subinde hoc repetendo Lalla, Lalla, *quod et multis* locis nutrices hodie faciunt; unde lallare pueri dicebantur cum hac cantiuncula somno declinant oculos. Graece: kataeankatagieoaj dicunt et Italae, et Aquitane Mammae, seu nutrices pro eodem Nina, Nina quod et graecas factitasse *indicio* est Naenia illa quae graece vocabatur Nh/nion.
>
> • 'Lala' es el canto de las nodrizas, esto es, la 'nenia' de las nodrizas que inducen el sueño en los niños repitiendo a menudo eso: lala, lala, lo que hoy en muchos lugares hacen las nodrizas; de donde se decía que los niños 'lalaban' [se adormecían] cuando desvían sus ojos al sueño. En griego [voz inexistente] dicen también las ítalas y las mamas aquitanas, o las nodrizas, en vez del mismo 'Nina, Nina', lo que es indicio de que las griegas solían hacer la 'nenia' aquella que en griego llamábase Νηνιον. [43]

[39] Ausonio, *Epistolas*, X, ed. S. Prete, Teubner, Leipzig, 1988-93.

[40] El profesor Colubi corrige del texto de Ausonio que cita Caro: "est tuus", "Liliique" (de este último error ya da cuenta Caro), "peritis" (también fue corregida en Etienvre), en el último verso añade "et" antes de "iocari", y modifica "ludere". La traducción de Caro era: "Así, aqueste que es tu hijo / De Rómulo, flor de flores, / Entre las Lemmas del Ama / Cante tonos dormidores. / Soñoliento Lala, Lala,/ Que entre consejas entone, / Discretas para que aprenda / Entretenimientos nobles.//", en Rodriguez Marín, *Cantos populares*, *op. cit.*, p. 845.

[41] Traducción de J. M. Colubi, art. inéd.

[42] J. J. Escalígero, "Demetria a Probo, prefecto del Pretorio", *op. cit.*, t. II, p. 11.

[43] Traducción realizada por el profesor Colubi del texto de la edición de Etienvre.

Si antes hemos identificado 'lala' con canción de cuna, este último comentario de Escalígero, traído oportunamente por Caro, lo iguala con la antigua 'nenia' de los griegos, de la que cree que procede la 'nina, nina'.

Rodrigo Caro cita también para su argumentación sobre la antigüedad de las canciones de cuna a Nono de Panópolis (¿-410 d. C.),[44] quien, aunque no utiliza los términos anteriormente comentados, sí habla de una "melodía hechicera del sueño de los niños" —reflexión que muchos siglos antes había hecho Platón—:[45]

• Et puerorum resonans cantilenam incitatricem somni ambos dormientes sopivit nutricali arte.

Su texto original en griego, y su traducción, lo registra Colubi de esta forma:

• kai\ teke/wn kla/zousa me/loj qelkth/rion u(/pnou
a)mfote/rouj eu(/dontaj e)koi/mise maia/di te/xn$

• Y entonando una melodía hechicera del sueño de niños, a ambos, que iban adormeciéndose, logró dormirlos con arte de aya.

Como último ejemplo, añadiré una cita de Quintiliano (ca. 35-ca. 95),[46] que alude al filósofo estoico griego Crisipo (281-208 a. C.) del que dice que "inventó canto particular para amamantar los muchachos".

En la edición de Etienvre[47] leemos:

•...et Chrysippus etiam nutricum [illi] quae adhibetur infantibus allactationi, suum [quoddam] carmen adsignat.

Colubi además corrige ALLACTATIONI por ADLECTATIONI y presenta esta traducción:

• ...y también Crisipo asigna una canción suya a aquella de las nodrizas que se destina a los niños para su arrullo.

Son éstas algunas muestras que nos ofrecen una breve información sobre la ancestral costumbre de entonar cantos líricos para adormecer a los niños, actividad que en nuestra opinión

[44] Nono de Panópolis, *Dionisíacas*, 402-403, ed. L. R. Lind, Loeb Classical Library-Harvard University Press, Harvard, 1940, t. III.

[45] Platón, *Las leyes*, traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, t. II, 790 d-e, pp. 4-5. [h(ni/ka ga\ a)/n pou boulhqwsin katakoimizein ta\ dusupnounta twn paidi/wn ai mhterej, ou)x hsuxi/an...]. "Cuando quieren las madres dormir a los niños que tienen el sueño difícil, no les procuran tranquilidad, sino, al contrario, movimiento, al estar constantemente acunándoles en sus brazos, y tampoco silencio sino una melopea con que enteramente parece que están encantando a los niños, como en la curación de los enloquecidos por el frenesí báquico, por medio de este movimiento que es una combinación a un tiempo de la danza y del canto."

[46] Quintiliano, *Instituciones oratorias*, 10, 32, ed. M. Winterbottom, Oxford Clasical Texts, Oxford, 1998, t. I.

[47] J. P. Etienvre, *Días geniales, op. cit.*, t. II, p. 247. (Marco en cursiva los cambios gráficos respecto a la ed. de Rodríguez Marín y entre corchetes las adiciones).

han venido realizando esencialmente las mujeres y de la que probablemente fueran no sólo sus transmisoras y conservadoras, sino sus creadoras y transformadoras, y que, al igual que ellas, salvo contadas excepciones, esos cantos han quedado la mayoría de las veces marginados de la literatura escrita hasta épocas relativamente recientes. Las abundantes citas y comentarios del erudito sevillano Rodrigo Caro en su "Diálogo VI" de los *Días geniales* nos han ayudado a acercarnos a este campo y a poner en valor la primera aproximación escrita que se realizó sobre la pervivencia de este género lírico en la España de su época de lo que consideraba que era una tradición grecorromana, que, como hemos podido comprobar, se halla también en el origen de nuestra tradición actual.

USOS Y RELACIONES DE LA LÍRICA

LA COMICIDAD Y EL EROTISMO EN LOS BAILES DESHONESTOS DEL CANCIONERO VIRREINAL: MOTIVOS Y RECURSOS POÉTICOS[1]

Mariana Masera
Universidad Nacional Autónoma de México

El siglo xviii novohispano, sobre todo a partir de la segunda mitad, se distingue por un auge de las expresiones populares de todo tipo, donde predomina un tono jocoso-erótico, que se mezcla con un fuerte sentimiento anticlerical. Tanto los bailes como las coplas de contenido erótico-blasfemo y de gestos "obscenos" se encuentran entre las manifestaciones más perseguidas por la Inquisición.[2]

A diferencia de las fiestas oficiales, estos bailes populares se organizaban, muchas veces, de modo espontáneo y casi en cualquier parte. Se bailaba en las casas particulares de la ciudad, en las plazuelas, en las vecindades, en las casas de campo, en las cocinas, en las calles y en los callejones (de la Campana y de Palo ordo). A veces se introducen hasta en los conventos (*Pan de Jarabe*) y las misas oficiales (*El chuchumbé* y *Pan de Jarabe*). Se realizaban también durante las fiestas públicas populares como las tapadas de gallos y los fandangos donde se ponían ramadas. Es decir, según los registros, los bailes invadieron todos los ámbitos en la segunda mitad del siglo xviii.[3]

[1] Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que realizo con un proyecto sobre el cancionero novohispano, que incluye la edición crítica de los textos.

[2] En "el archivo inquisitorial se han localizado al menos 43 bailes distintos de los siglos xvii y xviii —la mayoría del periodo de 1766—1819, según las denuncias— cuya distribución geográfica y social fue generosa. Entre ellos sólo diez bailes fueron denunciados entre dos y doce veces: *El chuchumbé* (1766-1784), *El animal* (1767-1769), el *Pan de manteca* (1769-1796), *La cosecha* (1772 y 1778), el *Pan de jarabe* (1772-1796), *Sacamandú* (1778 y 1796), las *Seguidillas* (1784-1803), el *Jarabe gatuno* (1801-1807), el *Torito* (1803) y el *Vals* (1808-1817)." José Antonio Robles Cahero, "Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España", *Archivo General de la Nación, Boletín 8 (abril-junio 2005),* pp. 42-76, 63 y 65.

[3] La manera en que se bailan los bailes, los lugares y la gente que concurre se aprecian en diferentes testimonios de la Inquisición. A continuación sólo cito algunos que sirven de ejemplo. En 1767 se denuncia que *El chuchumbé* se baila y canta "en la casa de vecindad que se llama 'La colorada' en la cuarta calle del Reloj en el segundo patio en un cuarto abajo" por mujeres de mala reputación y soldados, durante la noche de un sábado. También se baila "en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado" (Inquisición, vol. 1052, exp. 2, fol. 298r) Y "otros sones como *El toro nuevo* y *viejo* los oyó en una fiesta para el dos de febrero en una "ramada las bailarinas que lo ejecutaban" (Inquisición 1410, exp. 1, fol. 73r-73v). Otro testimonio dice que un viernes en la noche "a las cinco y cuarto de la mañana oyó clara y distintamente que en la calle para donde mira la ventana de su celda, se estaba cantando y tocando en una guitarra el son conocido por el *Jarabe gatuno*" (Inquisición vol. 1411, exp. 9, fols. 37r-38v). Asimismo se señala que "entre la gente plebeya de esta ciudad y los pueblos comarcanos" el baile es tan frecuente que "creo no hay concurrencias de arpa y guitarra, espesialmente en las casas de campo, en las pequeñas de Jalapa y antigua Veracruz, en que no se vea bailar [...] no se contentan con ser malos en sus casas, sino que también son causa de que otras

La difusión y la frecuencia de las denuncias sobre los bailes muestran cómo, a pesar de la complejidad de la sociedad virreinal novohispana por la diversidad de culturas que albergaba en su territorio, la interacción entre las diferentes etnias habría también dado frutos en la creación de nuevas formas de convivencia cultural a la orilla del poder, las cuales servían como tegumento para la conformación de un imaginario novohispano.[4]

El auge de expresiones populares asociadas con lo erótico es similar en la Península donde, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando la seguidilla es dueña y señora de los teatros y de las plazas, hay una tendencia al "plebeyismo" por parte de las élites y una gozosa reinvención de lo propio por los populares en los temas y que se refleja en "el entusiasmo de todas las clases por la diversión que el baile y las canciones ofrecían."[5]

Los documentos inquisitoriales muestran la efervescencia de una cultura popular bullanguera, provocadora y satírica que se ve marcada por un erotismo exacerbado, obsceno tanto en España como en el virreinato. En la Península se persigue con ahínco la literatura, sobre todo la denominada galante, "que induce al deseo, a la pasión o al capricho, [....] la deshonesta y de mal ejemplo, [...] la que provoca al amor sensual y a acciones torpes [...] que es escandalosa y obscena."[6] Las palabras de los inquisidores españoles parecen tener eco en las de los inquisidores novohispanos, donde más que perseguir a la literatura galante se dedican a la prosecución de bailes escandalosos, obscenos y aún peor, blasfemos. Esto se observa en la carta que envía el comisario en Veracruz sobre El chuchumbé:

> y prebenir que hay relación en este santo Oficio de que en esa ciudadd se bailan, la referida tonada con movimientos y palabras desonestas, y probocatibas causando grabe escándalo, y ofensas que contra su Divina Magestad se cometen; y asi mismo hai relación de unos Rosarios y vestidos que tanvien se dice hay en esa ciudadd a la moda diablesca con abuso infernal: en cuya atención encargamos a nuestro comisario que luego que reciba esta informe a este santo Oficio con la mayor individualidad, en qué términos, con qué modales se practican los Baile sic] que se dicen

---

almas ofendan a Dios, por los gallos que arman las mas de las noches por las calles" (Inquisición, vol. 1297, exp. 3, fol. 22r-22v). Sobre el baile de *Los panaderos* se afirma en un testimonio que las "coplas y bailes que dice usarse en el día de los panaderos, suponiendo escándalo": Además de "haberse usado en varias casas de este lugar el baile y canto comúnmente llamado De *Los panaderos*", Asimismo revela que "pasó una patrulla de gente vulgar, con gallo que llaman, cantando a los que le parece *Los panaderos* [...]". "Llegado al cortijo percibió una noche que las cocineras bailaban y cantaban *Los panaderos*" y le informan que "se habían divertido toda un anoche en un fandango en donde, sin excepción de personas concurrentes, salían a bailar y cantar hombres y mujeres un son...." 19 de abril de 1779. "Otro fandango [...] en el que presenció el que declara [...] el que se cantase y bailase dicho son" (Inquisición vol. 1178, exp. 1, fols. 15v-24r). "En el teatro el Coliseo se baila en la obra *Reinar para morir* el son *La cosecha* y también se usan en el teatro *El temascate*, el *Pan de jarabe* y el *Pan de manteca*"(Inquisición vol. 1162, fols. 382r-382v).

[4] En el siglo XVIII también se considera que comienza "el vertiginoso desenvolvimiento de la música" (José María Neves, "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", en Isabel Aretz (coord.) *América Latina en su música*, Siglo XXI, México, 1980, p. 202).

[5] Antonio Sánchez Romeralo, "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII: el testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760", *Anuario de Letras*, 24 (1986), pp. 237-260, p. 259. Sobre el tema, José Manuel Pedrosa destaca lo poco que ha sido estudiado el cancionero popular del siglo XVII y comenta el tono erótico y satírico de los cantares. (José Manuel Pedrosa, "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España", *Culturas Populares*, 3 (2006), p. 27, http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf).

[6] José María Neves, "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", art. cit., p. 202.

de el Chuchumbé, que sean contrarios a la modestia, y buen exemplo (Inquisición 1052, exp. 20, fol. 296v).

Llama la atención en las frecuentes denuncias hechas ante la Inquisición, la minuciosidad de las descripciones del modo de bailar y los gestos considerados como lascivos y obscenos por ser ofensivos a las buenas costumbres. Un ejemplo de ello es la descripción de los movimientos que se realizan para bailar El chuchumbé:

> informado por dos sugetos me dizen que las coplas que rremití, se cantan mientras los otros lo bailan, o yá sea enttre hombres, y mugeres, o sean bailando quatro mugeres, con quattro hombres, y que el baile es con [insertado arriba: a]demanes, menèos, sarandeos, contrarios todos, a la honestidad, y mal exemplo de los que lo vèn, como asistentes por mexclarse en él, manoseos, de tramo, en tramo; ábrazos, y dar barriga, com barriga[7]

En otro proceso de un son también considerado deshonesto denominado *Los panaderos*, con una memoria, casi fotográfica, el denunciante describe el baile. Aquí sólo incluyo las descripciones de los gestos que aparecen en el papel requisado y que son similares a algunas que se realizan en la Península:[8]

[7] Notemos que la descripciones de cómo se baila el Fandango de acuerdo con Giuseppe Baretti: "Both men and women, while dancing, give a double clap with their thumbs and middle fingers at every cadence, and both dances (the Fandango especially) are rather made up with graceful motions and quick striking of their heels and toes on the ground, than with equal and continued steps. They dance close to each other, then wheel about, then approach each other with fond eagerness, then quickly retire, then quickly approach again, the man looking the woman steadily in the face, while she keeps her head down, and fixes her eyes on the ground with as much modesty as she can put on. (*Apud*, Sánchez Romeralo, "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII", *op. cit.*, p. 250). En tanto que Don Preciso explica con detalle cómo se bailan las seguidillas: "El ayre de la música es de tres tiempos, y está tan demarcado en sus compases, que nadie puede equivocarse, y por esto sucede que sin embargo de que a muy pocos jóvenes españoles se les dan las reglas del bayle nacional, no hay ninguno por más rudo que sea que no sepa dar sus golpes al compás; particularmente las mugeres entre quienes es de admirar cómo la naturaleza misma, o las influencias del país las inclina desde luego a redoblar los golpes de pies, o lo que nosotros llamamos *taconeos*, con unos movimientos de cuerpo y de brazos tan graciosos, como análogos de este género de bayle [...]

Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancias de unas dos varas, comienza el ritornelo o preludio de la música: después se insinúa con la voz de la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en qué solo deben ocupar quatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle y al quarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el bayle con las castañuelas o crótalos continuando por espacio de nueve compases que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo; y volviendo a cantar al entrar también el quarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven a mudar otra vez de puesto; y hallándose cada uno de los danzantes donde principió a baylar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda; y al señalar el noveno compás cesan a un tiempo y como de improviso la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio, y los baylarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos *Bien parado*" (*Apud*, Sánchez Romeralo, "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII", *op. cit.*, p. 247).

[8] Las descripciones de los bailes peninsulares que recuerdan aquellas hechas sobre los fandangos por Giuseppe Barretti y Don Preciso.

> Sale una mujer cantando y bailando desenvueltamente con estas coplas [...] Sale un hombre bailando y canta [...] Estos dos siguen baylando con todos los que fueren saliendo [...] Salen otro hombre y muger , y canta la muger [...] Canta el hombre. Salen otros dos hembra y macho. Canta la hembra (que no lo hiziera una bestia y si los judíos) [...] Canta el macho (que sólo los hereges) [...] Siguen bailando los cuatro. Salen otros dos como ha dicho, y siguiendo el mismo son, canto y estribillo, etcétera.[9]

Y se añaden al final del papel las siguientes indicaciones:

> van saliendo cuantos concurren al fandango, pero acompañado siempre hombre y mujer, y quedándose en puesto que les toca, bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres hasta que no queda grande ni chico.[10]

Gracias a la exhaustividad de los informantes de los inquisidores queda claro que la recepción de los sones como *El chuhumbé* era para un público de los estratos más bajos, de las castas de color "quebrado". Esto puede hacerse extensivo a otros textos, que fueron igualmente condenados por deshonestos o lascivos, como —y mencionando solo aquellos cuyo texto tenemos varias coplas— *La tirana*, *El catiteo*, el *Pan de Jarabe* y *Los mandamientos*.

> vien, que también me informan, que esto se baila, en casas ŏrdinarias, de Mulatas, y Gente de color quebrado; no en Gente seria, ni entre hombres circunspectos, y sí soldados, marineros y Broza (Inquisición 1052, exp. 20, fol. 298r).

El descaro de los gestos que imitan a la actividad sexual resultaba intolerable para la Inquisición, hecho que se complicaba aún más por la intensificación erótica de las palabras. La relación imitativa entre el lenguaje y los gestos que lo representan ha sido comentada por Freud en su libro sobre el chiste:

> Cuando un niño, un adulto poco cultivado [...] describen o comunican algo, puede verse fácilmente que no se contentan con hacer comprensible su representación por la elección de palabras apropiadas sino que exponen también el contenido de la misma por medio de movimientos expresivos, uniendo de este modo la expresión mímica a la verbal e indicando al mismo tiempo las cantidades y las intensidades.[11]

Ello por supuesto no quita el valor estético y la intención del divertimento, ya que los gestos corporales, lenguaje libre de censura, permite expandirse al máximo. En la Nueva España, y en el virreinato en general, el lenguaje corporal fue muy influido por las etnias africanas. De

[9] Antonio Robles Cahero, "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: danzas populares en el siglo XVIII novohispano", *Heterofonía,* 2 (1984), pp. 26-43, p. 34.

[10] Georges Baudot y María Águeda Méndez, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes (Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición en México)*, prol. Elías Trabulse, Siglo XXI, México, 1997, pp. 51-52.

[11] Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 2003, p. 194.

hecho, algunos bailes que llegaron a América, se impregnaron de nuevos elementos y regresaron a la Península con nuevos bríos como ha sido señalado por Alejo Carpentier:

> Las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirían una nueva fisonomía en América al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo*, en los movimientos; enriquecidas por los gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad.[12]

Los lugares donde se desarrollaron estos bailes también nos indican que la influencia del mundo de la "plaza" se propagó a otros ámbitos. En las censuras de los procesos se refiere que los bailes se hacían en las calles, en las casas, en los patios y llegaron incluso a cantarse y bailarse en los conventos y en la iglesia durante la misa.[13] Lo que se percibe es que los bailes no sólo se bailaron durante tiempos festivos organizados, sino también en tiempos y lugares esporádicos y espontáneos.[14]

En la temática de los sones considerados deshonestos se reúnen diversos aspectos que comprenden tanto lo jocoso-erótico, como un sentimiento anticlerical.[15]De antemano sabemos que al ser coplas destinadas para los bailes tendrían que ser de un tono lúdico para amenizarlo, quizás ello puede explicar que se utilice la ridiculización como una estrategia frecuente. Sin embargo, una de las condiciones para que la risa funcione es que los receptores debían decodificar el texto y conocer los referentes, es decir, estos sones contienen un rasgo de "actualidad" e incluso "noticioso". Por ejemplo los personajes mencionados o aspectos tratados frecuentemente se refieren a hechos del momento de su producción o se refieren a algún acontecimiento cercano en el tiempo. De allí que esos elementos cómicos asociados a los sucesos "recientes" sean difíciles de comprender *a posteriori.*

Si bien el erotismo y la comicidad expuestos en las coplas nos remiten a un mundo carnavalesco donde predomina lo bajo, lo corporal,[16] también en los textos de los sones perseguidos se destacan estrategias similares a las del chiste tendencioso, que de acuerdo con Freud reúne las siguientes características: "el chiste tendencioso será o bien *hostil* (destinado a la agresión, la sátira o la defensa) o bien *obsceno* (destinado a mostrarnos una desnudez)".[17] Además comenta

[12] Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 50-51. Se podría añadir que la imitación gestual presente en muchos de los bailes, tanto cortesanos como populares, podría ayudar a explicar por qué frecuentemente pasaron a formar parte del repertorio infantil y se tradicionalizaron dentro de él.

[13] De acuerdo con Bajtin, la cultura popular tenía su espacio. "De este modo, la cultura extraoficial tenía un territorio propio en la Edad Media y el Renacimiento: la plaza pública" y en él " se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial y de la lengua hablada por las clases dominantes" (Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1999, p. 139).

[14] En este sentido comenta Mijail Bajtin que "la cultura cómica de la Edad Media estaba esencialmente aislada en fiestas y recreaciones" (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, op. cit.*, p. 91).

[15] Sobre la risa comenta Marta Elena Munguía que "la risa es fenómeno multifacético, complejo, ligado a la heteroglosia, con una infinita capacidad de transmutación, de voces y de acentos" ("La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana", *Acta poética*, 27-1 (2006), pp. 187-212, p. 196.

[16] Véase también el artículo de Gabriela Nava "El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana", *Acta Poética*, 26, 1-2 (2005), pp. 373-398.

[17] Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente, op. cit.*, p. 93.

el estudioso que "el chiste tendencioso precisa, en general, de tres personas. Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto de la agresión hostil y sexual, y una tercera en la que se cumple la intención creadora de placer del chiste".[18] De acuerdo con lo anterior "no es el que dice el chiste quien lo ríe y lo goza [...] sino el inactivo oyente."[19] Es decir, "expresar la plena desnudez produce placer al primero y hace reír al tercero".[20]

En los sones estudiados, la mayoría de los textos están enunciados por una voz impersonal que señala lo ridículo del comportamiento al que se refiere. Con respecto a esto Freud explica que el chiste "hace posible la satisfacción de un instinto (el instinto libidinoso y hostil) en contra de un obstáculo que se le opone y extrae de este modo placer de una fuente a la que tal obstáculo impide el acceso".[21]

Asimismo, se puede percibir que coincide con el objetivo de las coplas de los sones lo que explica Freud sobre el uso de esta estrategia. De acuerdo con el estudioso "el chiste tendencioso es usado con especialísima preferencia para hacer viable la agresión o la crítica contra los superiores provistos de autoridad. El chiste representa entonces una rebelión contra la autoridad, una liberación del yugo de la misma".[22]

La rebeldía contra la opresión estaría muy presente en los textos, sobre todo no olvidemos que esto sones serían compuestos, generalmente, por los estratos marginales al poder, ello no excluye que fueran compartidos con otros estratos sociales; sin embargo, no habría que soslayar que también uno de los objetivos primordiales de estas manifestaciones era el placer.

La comicidad de los sones estribaría, pues, en la conjunción de varias estrategias en diferentes niveles que se ponen en juego en un mismo momento. Por un lado, el texto del cantar que recurre a elementos del chiste tendencioso, donde se exponen y ridiculizan a través de lo sexual a personajes de la sociedad, tipos, que desde antiguo son considerados como carnavalescos —como el cura, el soldado y la adúltera—; por otro lado, existe el lenguaje de los gestos provocativos que enfatizan el contenido sexual. Además habría que añadir la melodía musical.

En el aspecto verbal las coplas muestran también un lenguaje carnavalesco, donde existen "insultos, imprecaciones, juramentos, lemas populares", doble sentido, juego de palabras que se combinan con la hipérbole cómica, que puede llegar a ser una caricatura como la expresión del vigor sexual del jesuita o la copla donde se exagera la precocidad sexual del individuo.[23] Lenguaje que también es compartido por el chiste.

A continuación, y para mayor claridad en la clasificación, he reunido las coplas en grupos según la estrategia cómica que aparece, independientemente del cantar al que pertenezca. Dado que en algunos casos la utilización exclusiva de una estrategia en el texto es difícil, he agrupado las coplas de acuerdo con los rasgos más sobresalientes.

[18] *Ibid.*, p. 96.
[19] *Idem.*
[20] *Ibid.*, p. 97.
[21] *Idem.*
[22] *Ibid.*, p. 102.
[23] Véase Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética, sv. Carnaval*, Porrúa, México, 1997, p. 81.

1) La desnudez: enseñando los genitales. Una de las acciones repetida en las coplas, que ridiculizan a los personajes es mostrarlos cómo alzan o bajan la ropa para enseñar los genitales tanto de hombres como de mujeres. Sin embargo, no de cualquier persona, en los bailes estudiados se han elegido dos personajes muy conocidos por sus ardientes costumbres: el fraile y la panadera.[24]

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,[25]
con los ábitos alzados
enceñando el chuchumbé.[26]
(*Chuchumbé*)

Esta sí que es Panadera[27]
que no se sabe chiquear,
quítese usted los calsones
que me quiero festejar.
(*Los panaderos*)

[24] Un insulto común para humillar a la mujer durante el siglo XVIII en la Nueva España era el de "puta frailera" (Sonya Lipsett-Rivera, "Los insultos en la Nueva España", en Pilar González Aizpuru (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 2005, t. III, pp. 482-495, p. 488.

[25] La mala fama de los frailes de la Merced se encuentra registrada en dos obras muy conocidas. En el Lazarillo de Tormes en el Tratado IV, donde describe al fraile como: "Hube de buscar el cuarto, y éste fue un fraile de la Merced, que las mujercillas que digo me encaminaron, al cual ellas le llamaban pariente. Gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seglares y visitar". (*Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 110-111). Y en *La Lozana andaluza* donde se describe elocuentemente el físico del fraile "y estaba allí otra habacera [...] tragasantos [...] y trayé consigo un hermano fraire de la Merced que tiene una nariz como asa de cántaro, y el pie como remo de galera, que anoche la vino acompañar, ya tarde, y esta mañana, en siendo de día, la demandaba". Claude Allaigre anota que "los frailes de la Merced gozaban de una reputación pésima [...] que quizás se debiera tanto a lo que evocaba su nombre ('mercedario' o mercenario) como a su comportamiento real, pero el caso es que se les atribuía, en el folklore, hazañas poco religiosas". (Véase la ambigüedad del refrán recogido por Correas: 'Frailes de la Merced, pocos son, y lo hacen bien') "[...] El tamaño de su nariz y de sus pies induce a pensar en una correlación sexual muy elocuente (corriente era el juego nariz/pie/sexo en el Siglo de Oro)". Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. Claude Allaigre, Cátedra, Madrid, 2007, p. 195, n. 10. En la antigua lírica popular se hallan ejemplos como: "Si de mal de amores / muere la niña / ciruelita de fraile / la reçucita", Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, núm. 1835.

[26] *Chuchumbé*: Para nosotros la palabra sería más bien una invención ingeniosa de los que cantan y bailan, imitando la sonoridad de una palabra africana, para designar eufemísticamente a los genitales masculinos.

[27] La panadera tenía fama de ser una mujer lasciva y so todavía en el cancionero contemporáneo: "tiene la panadera / tres condiciones / embustera y borracha / y amiga de hombres." (*Cancionero popular gallego*, 2 vols., ed. Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1984. Asimismo, véanse otros ejemplos, en Mariana Masera "'Que non sé filar, ni aspar, ni devanar': erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero Hispánico Medieval*", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1999, pp. 215-231.

Este sí que es Panadero
que no se sabe chiquear,
lebante usted más las faldas
que me quiero festejar.
(*Los panaderos*)

El mostrar a la gente bajando o subiendo las vestimentas para mostrar sus órganos sexuales estaba considerado por las leyes de la Nueva España como un castigo y fue usado con frecuencia como un insulto, de hecho, si se hacía en un lugar público era mayor la humillación. Esta injuria fue realizada con mayor frecuencia por hombres contra mujeres, sobre todo los maridos con sus mujeres, a las cuales después de desnudarlas las apaleaban. Sin embargo, aunque en menor medida, también hubo casos de mujeres contra varones en las calles o mujeres contra mujeres que se realizaba preferentemente a la salida de la iglesia.[28] En las últimas coplas que mencioné, que pertenecen al son *Los panaderos*, se combina también el juego de palabras elaborado con la polisemia de la jerga de este oficio, ya que tanto "calsones" como "faldas" son diferentes tipos de panes. Y quien lo denunció seguramente lo ignoraba.[29]

2) Otra forma de lograr la burla erótica es por medio de juegos de palabras que conforman el doble sentido. En las coplas siguientes se aprovecha para lograr el objetivo de la risa el binarismo de la copla, ya que en los dos primeros versos se expresa una idea que a primera vista resulta neutral, pero que al conocerse la segunda parte de la copla se revela el verdadero significado erótico:

Esta vieja santularia
que va i biene a San Francisco:
toma el padre, daca el padre
y es el padre de sus hijos.
(*Chuchumbé*)

Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de esquadra,[30]
y todas las noches quiere
su merced montar la guardia.
(*Chuchumbé*)

Quando me parió mi madre,
me parió en un campanario,

[28] Lipsset-Rivera, "Los insultos en la Nueva España", *op. cit.*

[29] En este mismo sentido comenta Sergio Rivera Ayala, "Lewd Songs and Dances from the Streets of Eighteen-Century New Spain" en William H. Beezley, Cheryl English Martin y William E. French (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance*, A Scholarly Resource, Washington D.C., 1994, pp. 27-46.

[30] "*Cabos de esquadra.* Los soldados que hai en cada compañía, nombrados por el capitán para mandar en los quarteles, y salir mandando las esquadras, quando van a mudar las centinelas: los quales están ya essentos de hacer centinelas, y gozan más sueldo" (*Aut.*).

[tachada: y] quando vino la partera
me encontraron repicando.[31]
(*Chuchumbé*)

"Repique y repique",
le an puesto
a vuestra merced,
si no se enoja se lo diré.
(*Chuchumbé*)

Otra manera de aludir a los genitales es por medio del uso del pronombre neutro "lo", que es muy común desde el cancionero antiguo y puede aludir a diversos significados asociados con lo sexual.[32] Además se enfatiza el carácter obsceno de la copla cuando se agrega el verbo "comer" con la acepción sexual. En las coplas que tienen un vozarrón, más que voz femenina observamos la burla al marido que se va y también el desdén a la violencia entre los pretendientes —las puñaladas— que se generan por el sexo de la amada:[33]

Mi marido se fue al puerto
por hacer burla de mí,
él de fuerza a de bolver
por lo que dexó aquí.
(*Chuchumbé*)

Quando se fue mi marido
no me dejó que comer:
y yo lo busco mejor
bailando el chuchumbé.
(*Chuchumbé*)

Yo no tengo, no tengo
tú tienes, tienes,

[31] Las coplas que se cantan en el *Chuchumbé* las hallamos dispersas entre el cancionero mexicano y el cancionero de la Península de la región de Cantabria en la que se canta esta copla: "Cuando me parió mi madre, / me parió en un campanario, / cuando vino la partera / me encontraron repicando." (Fernando Gomarín Guirado, *Cancionero secreto de Cantabria*, Universidad de Cantabria, Santander, 1989, núm. 139, p. 65. Véase ahí mismo los números. 137, 138, 140, 141, y 142).

[32] Véase en Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro,* France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1975, los números: 12, 22,33, 35, 36, 61, 79, 125, 134, 135, 143. Asimismo comentan los autores que "Es muy frecuente en la literatura erótica este uso del pronombre neutro 'lo' para designar eufemísticamente el sexo, masculino o femenino [...] Desde chiquita me comía lo mío, y en ver hombre se me desperezaba" (Delicado, *La Lozana Andaluza, op. cit.*, p. 49). Igual sentido tiene "lo tuyo", "lo suyo", etcétera. Muy normalmente se emplea también "lo" cuando los dos géneros están confundidos: "no me lo hagáis, que ese lazo d'encima demuestra que no sois capón" (Delicado, *La Lozana Andaluza, op. cit,* p. 62).

[33] La violencia producida "por causa de la mujer" entre los pretendientes, recuerda a la violencia que ocurre en los corridos, por ejemplo los tres tiros que recibe Rosita Alvírez...

yo no te pido nada,
pero si quieres:
—Dámelo, chula,
que bien puedo comerlo,
que tengo bula.
(*Los Mandamientos ilustrados*)

En la esquina ai puñaladas
—¡ay, Dios, qué será de mí!—
que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí.
(*Chuchumbé*)

3) He considerado como otra categoría a aquellas coplas donde se representa a los personajes realizando una actividad sexual explícita. Generalmente, los genitales son designados con eufemismos que pueden pertenecer al ámbito de la comida "tocinos", de objetos de forma fálica como "surriago", recurrir a los juegos onomatopéyicos como "chuchumbé", o recurrir al ámbito animal, éste último, generalmente teñido de mayor procacidad:

En San Juan de Dios de Acá
son los legos tan cochinos
que cogen a las mujeres
y les tientan los tocinos.[34]
(*La tirana*)

El demonio de la china
del barrio de la merced
y como se sarandiava
metiéndole el chuchumbé.
(*Chuchumbé*)

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé
te he de soplar.
(*Chuchumbé*)

Que te pongas vien,
que te pongas mal,
con mi chuchumbé
te e de aviar.
(*Chuchumbé*)

[34] *tocino*: en Yucatán, la vulva de la hembra.

Y si no te aviare,
yo te aviaré
con lo que le cuelga
a mi chuchumbé.
(*Chuchumbé*)

El demonio del jesuita
con el sombrero tan grande,
me metía un surriago[35]
tan grande como su padre.
(*Chuchumbé*)

Animal furiozo, un sapo;
ligera, una largartija;
y más baliente es un papo[36]
que se sopla esta pixa.[37]
(*Chuchumbé*)

En San Juan de Dios de acá,
el enfermo que no mea
lo levantan unos legos
y le meten la salea.[38]
(*La tirana*)

En San Juan de Dios ...
el Prior se baja a la portería
para sacarles a todos
por detrás la porquería
(*La tirana*)

[35] El vocablo 'surriago' no se encuentra en el diccionario, pero sí *çurriaga*: "El açote con que el muchacho suele hazer andar el trompico, que es de una correa blanda que se la rodea primero y tirando rezio della, queda el trompico andando, y susténtale a curriagaços [...] La diferencia que ay entre açote y çurriaga es que ella es blanda, y para poner algún miedo y cuidado a los niños, y el açote es de cuero duro, para castigar hombres culpados" (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Catellana o Española* [1611], ed. Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943). En España aún hoy la voz zurriago, coloquialmente, designa al miembro viril (*Diccionario de la lengua española,* Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 2000).

[36] "*Papo*. Vulva de la mujer, las partes pudendas, el órgano sexual" (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1983). Véanse en Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, *op. cit.*, núms: 44, 102, 112, 130. Véase también el siguiente pasaje de *La Lozana Andaluza*, en que el personaje, hablando de un convivio, juega con el doble sentido: "LOZANA. —Yo porné mi papo. VALERIÁN. —¿Cuál, señora? LOZANA. —Todos dos, que hambre tengo". (Delicado, *La Lozana Andaluza*, *op. cit.*, p. 322).

[37] "*Pija*. Nombre vulgar que se le da al miembro viril" (Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, *op. cit.*)

[38] *salea:* Tiene diferentes acepciones sexuales; aquí se refiere al miembro viril y a la humillación hecha por los frailes. Véase Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, *op. cit.* núm. 121, n.v 4.

Con ésta y no digo más,
que les cuadre o no les cuadre
que aquí se acaba "la tirana"
pero no el carajo del padre.
(*La tirana*)[39]

En estas coplas se destaca el viejo tópico de los amores del fraile o religioso que tiene gran potencia viril, tema muy recurrente en el cancionero desde la Edad Media, "cargado de sentimiento anticlerical".[40]

4) Otro grupo lo conforman las coplas de la *malcasada* con tintes de adúltera o plenamente adúltera. Los dos personajes de gran tradición en la lírica. De la primera sabemos que fue influencia de la lírica francesa, en cuanto a la segunda —como ha señalado Cecilia López Ridaura— se ve positivamente a sí misma y deja en las coplas el sabor de la venganza. En tanto que la tercera copla habla del "mundo ideal" para dar rienda suelta a su lascivia.

Mi marido se murió
Dios en el cielo lo tiene,
y lo tenga tan tenido
que acá, jamás, nunca buelba.
(*Chuchumbé*)

En la esquina está parado
el que me mantiene a mí,
el que me paga la casa
y el que me da de vestir.
(*Chuchumbé*)

Y para alivio
de las casadas,
bibir en cueros
y amancebadas.
(*Chuchumbé*)

[39] "The images contained in the *Tirana* seem to have a simple goal: to destroy the official framework. Every couplet degrades the religious personnel, in this case, the Order of San Juan de Dios, by poking fun at their hierarchical symbols. This process gave the participants (both dancer and spectator) the capacity to demean the religious hierarchies. Within this context the religious order was removed from the center of official culture and relegated to the inferior plane. On this level, intimacies of a physical nature (sexual organs, excrement, and so on) were externalized so that the intimate became public. The modification of the official order contained within songs implied its negation and the affirmation of a new order." (Riviera Ayala, "Lewd Songs and Dances from the Streets of Eighteen-Century New Spain", *op. cit.*, p. 34).

[40] Veáse Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 107. Asimismo se puede consultar la tesis de maestría de Cecilia López Ridaura, "Personajes carnavalescos en la antigua lírica popular hispánica de asunto erótico amoroso", Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 34. Este tema tiene larga tradición en el cancionero e incluso en los tratados de magia como el *Malleus Maleficarum.*

6) Otro grupo de coplas lo conforman aquellas que parodian oraciones canónicas o la burla de una idea religiosa como los conocidos mandamiento de amor y las coplas del pan de jarabe donde se burlan de la condenación. Peter Burke considera que "cualquier lista de géneros de la cultura popular quedaría seriamente incompleta si omitiésemos la parodia, especialmente, la que satirizaba las formas religiosas",[41] cuyo objetivo no sólo era la burla a la religión, sino que al ser textos de estructura conocida servían como vehículo de nuevos mensajes. Es decir, se parte de un texto ya conocido y de carácter dogmático, para parodiarlo en el tono erótico. En el primer caso, las coplas que pertenecen al son de *Los Mandamietos*, se hace uso de la *contrafacta*, donde se utiliza un mecanismo de "desplazamiento o desconocimiento" de un texto conocido y a ellos se agrega el carácter de rebeldía y de reto de la burla de utilizar lo sagrado para lo profano. El segundo caso, como el del *Pan de Jarabe*, la burla se centra en el desafío a algún aspecto religioso en un texto nuevo. En este último también se asocia con el baile de el *Cuando*.

Escucha dueño querido
de mi discurso el intento,
cómo por ti he quebrantado
todos los diez mandamientos.

El primero, amar a Dios,
yo lo tengo ofendido,
pues no lo amo por amarte
bien lo sabes dueño mío.

El segundo, no jurar,
yo he jurado atrevido
no volver a tu amistad,
y jamás cumplo lo dicho.

El tercero, yo señora,
las fiestas no santifico
porque todas las ocupo
en gozar de tus cariños.

El cuarto honrar padre y madre,
y yo con tal desatino,
por estar en tu amistad
nunca les he obedecido.

El quinto, no matarás,
ya yo he quebrantado el quinto,
porque a celos matar quiero
a cuantos hablan contigo.

[41] Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 2005, p. 186.

El sexto, tú ya lo sabes,
la causa de andar perdido,
que es fuerza que en ocasiones
haga la carne su oficio.

El séptimo, no hurtarás,
si me fuera permitido,
hurtara cetro y corona
para ti dueño querido.

Mil testimonios levanto,
alevoso y fementido,
pues pienso que cuantos te hablan
solicitan tus cariños.

El noveno, no desear
la mujer de otro marido,
y en este punto señora es
donde más ciego vivo.[42]
(*Los Mandamientos*)

Señora, déme a su hija
que Dios da
ciento por uno.
(Mandamientos ilustrados)

No sé que tiene Pepa
tu santo
que siempre cae
en Cuaresma
que es tiempo santo.
(Mandamientos ilustrados)

[42] La misma versión pero a lo divino sobrevive en Tucumán donde la primer copla sirve para una décima de planta. "Cuatro son las tres Marías, / cinco los cuatro elementos, /ocho las siete cabrillas, / once los diez mandamientos // Entre raras luces bellas, / como reluciente aurora, / Dios puso a Nuestra Señora / en un palacio de estrellas. / Dejó su grandeza en ella / por mostrar lo que valía / en las altas jerarquías. / Y es por eso que ahora vemos: / con *la Reina de los cielos / cuatro son las tres marías.* // Cuando el mundo se formó, / San Bernardo predicaba / que entre las aguas andaba/ el espíritu de Dios. / Del cielo se oyó una voz, como claro documento: Dios nos daba el fundamento / de nuestro humano destino. / Son, con el fuego divino, / *Cinco los cuatro elementos.* //Cuando el Salvador nació, / una estrella reluciente, / a los Reyes de Oriente / hasta el portal los guió. / Del Jordán a las orillas, / sembrando mil maravillas / que so, con esta luz bella, / de tan luminosa estrella, / *ocho las siete cabrillas.*// Pecó Adán con Eva en Asia, / tentados por la serpiente; / por su culpa transparente / perdieron de Dios la gracia, / cayendo mortal desgracia / por no cumplir el precepto / que el Señor les tuvo puesto. / Y así son con este afán, / con el precepto de Adán / *once los diez mandamientos*". Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero Popular de Tucumán*, A. Baiocco, Buenos Aires, 1937, t. I, núm. 220. Véase el artículo de María Águeda Méndez, "Los Mandamientos de Amor en la Inquisición novohispana", *Caravelle*, 48 (1987), pp. 105-112.

Cuando veo una bonita,
para mí digo:
"Cómo a prójimo te amo
como a mí mismo";
pero si es fea:
"jamás he codiciado
mujer ajena".
(*Mandamientos ilustrados*)

Quando estés en los infiernos
ardiendo como tú sabes,
allás te dirán los diablos
¡Ay hombre, no te la acabes!
(*Pan de Jarabe*)

Quando estés en los infiernos
todito lleno de moscas
allá te dirán los diablos,
¡Ay ba, te dixe, de roscas!
(*Pan de Jarabe*)

Quando estés en los infiernos
todito lleno de llamas
allá te dirán los diablos
¡Ay ba la india! ¿Qué no le hablas?
(*Pan de jarabe*)

Ya el infierno se acavó
ya los diablos se murieron
ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos.
(*Pan de Jarabe ilustrado*)

Eres Marta la piadoza
en quanto a tu caridad:
que no llega pelegrino
que socorrido no va.
(*Chuchumbé*)

7) En otro apartado he incluido a las coplas donde el tema de la sexualidad ha quedado a un lado para dar paso a la burla sobre la crueldad y la avaricia de los clérigos:

En San Juan de Dios de Cádiz,
el enfermo que no sana

lo bajan al camposanto
y le cantan *La tirana.*

En San Juan de Dios de México,
el enfermo que se quexa
lo matan entre los legos
y le quitan lo que deja.
(*La Tirana*)

No olvidemos que estos textos se cantaban y bailaban dentro de un espacio de frontera, abierto, con reglas propias, un espacio donde estos textos funcionarían en plenitud: el baile. Ello no excluye que podrían cantarse solamente, aunque seguirían aludiendo a un contexto dancístico, y continuar siendo ofensivos y subversivos, de acuerdo con los inquisidores.

Hasta aquí he señalado cómo en algunos de los sones prohibidos por la Inquisición que tuvieron gran difusión en la Nueva España, se utilizan mecanismos para la comicidad similares a los del antiguo cancionero y a la literatura peninsular. Asimismo el tono obsceno conjunto con una temática impregnada de anticlericalismo corresponde exclusivamente al siglo XVIII tanto peninsular, como novohispano como lo demuestran las supervivencias.

Quiero enfatizar que, como se ha dicho, estoy de acuerdo en que existe rebeldía en estos cantares al exponer y exhibir, como en un chiste tendencioso y por medio del disparate, la similicadencia, y el doble sentido, a las autoridades como eran los religiosos jesuitas y mercedarios, además del teniente general Juan Villalba.[43] También existe el humor en exponer a los arquetipos carnavalescos como la adúltera o el soldado. Sin embargo, no hemos de olvidar que en esa risa también habría una búsqueda del placer momentáneo, que se intensificaría con las palabras de las coplas y con los gestos de los bailarines y la música. Y esta risa unificadora y desacralizadora crearía lazos entre los participantes que de otra manera eran imposibles.

Los sones prohibidos fueron un divertimento que reunió al margen del poder a los diferentes estratos sociales que entretejieron una cultura popular cuyas reminiscencias aún hoy llegan al cancionero actual. De allí que su estudio es indispensable para el conocimiento no sólo de las manifestaciones literarias, sino también de la conformación de un imaginario novohispano.

[43] Se refiere a Don Juan de Villalba y Angulo, teniente general, enviado por los Borbones en 1764 para organizar un ejército novohispano y quien es considerado como el fundador del ejército mexicano. La asociación del *Chuhumbé* con el mundo de los soldados la he estudiado en otra parte con detenimiento.

LA HERENCIA DE LA ANTIGUA LÍRICA HISPÁNICA EN LOS VILLANCICOS NOVOHISPANOS DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

Anastasia Krutitskaya
Universidad Nacional Autónoma de México

Covarrubias resume en tres oraciones toda la historia del villancico: los villancicos son de origen popular y posteriormente fueron "dignificando" hasta formar parte de la poesía culta; estas mismas canciones se integraron finalmente al oficio divino, celebrando las fiestas de Navidad y Corpus Christi. En 1737 el *Diccionario de Autoridades* define el villancico en los siguientes términos: "composicion de Poesía con su estrivillo para la Música de las festividades en las Iglesias", con lo cual denota, como también lo hizo Covarrubias, su origen popular. Esto indica que para el siglo XVIII el villancico se consideraba ya un género de uso exclusivamente religioso, destinado a cantarse en un acto ceremonial. Quedaba atrás la duda de fray Marín de la Vera, de la orden de San Gerónimo y autor de *Instrucción de Eclesiásticos*; el prior del Escorial se preguntaba en 1631 —fecha de impresión de su obra— si en la iglesia se podía cantar villancicos lícitamente; sin embargo, sus cavilaciones testimonian lo mucho que se difundió esta práctica en las festividades religiosas.

En el siglo XVII continúa la tradición del villancico profano que se cantaba con acompañamiento instrumental; aunque, por otro lado, se expande el repertorio de obras religiosas. La costumbre de sustituir los responsorios de los oficios de maitines por los villancicos en lengua vernácula en las grandes festividades religiosas, fue adoptada por algunos maestros de capilla desde fines del siglo XVI.[1] De esta manera se formaban juegos de villancicos, que contaban en total con nueve piezas, sustituyendo en cada uno de los nocturnos los tres responsorios, el último de los cuales frecuentemente se cambiaba por un *Te Deum*, y así el número de villancicos en un juego oscilaba de ocho a nueve.

Siguiendo el modelo de las catedrales de Sevilla o Toledo, todas las catedrales grandes que se edificaron en la Nueva España contaron con una capilla musical. En México el primer maestro de capilla, Juan Xuárez, fue nombrado en 1539.[2] Gracias al florecimiento de estas capillas, la música catedralicia alcanzó un esplendor y un auge asombrosos. Desde fines del siglo XVII y

[1] *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, p. XIII.

[2] Cabe mencionar que el villancico más antiguo que se conserva en el Archivo Musical de la Catedral de México data de 1693. Gran parte de partituras musicales de los primeros dos siglos de la capilla no se ha conservado. De acuerdo con la noticia que proporciona Jesús Estrada en su libro *Música y músicos de la época virreinal*, la cual seguramente proviene de las Actas del Cabildo de la Catedral de México, el mismo Cabildo de la Catedral "en el siglo XVII, atendiendo a la buena marcha de una bien lograda capilla musical, dictó una orden para deshacerse de un buen número de 'libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades', libros que se consideraban inservibles por contener música compuesta en 'época ya muy remota'": Véase Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SEP-Diana, México, 1980, p. 27.

a lo largo del XVIII la Catedral Metropolitana de México vio pasar a varios maestros de capilla: Antonio de Salazar, con el que —según los descubrimientos recientes— trabajó Sor Juana Inés de la Cruz,[3] Manuel de Sumaya, Mateo de la Roca, Ignacio de Jerusalem y Stella, Francisco Lopes. Los nombres de los autores de las letras de los villancicos no tenían la misma importancia para los integrantes del cabildo eclesiástico que para nosotros. Todas las obras son anónimas.[4] Existen testimonios de que en muchas ocasiones fueron los mismos maestros de capilla quienes compusieron la letra, pero en otras ocasiones ésta fue encargada a autores renombrados —como es el caso de Sor Juana— o acudían a los versos ya escritos e impresos por otros.

El Fondo Estrada del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana constituye la fuente principal del presente trabajo; el fondo consta de 122 partituras diferentes, de las cuales una es una pieza instrumental, ocho están en latín y todas las demás en español. Abarca principalmente las primeras tres décadas del siglo XVIII, que corresponden a los maestros de capilla Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya. Antonio de Salazar nació en 1650, aunque se desconoce dónde; residió en Puebla en 1679 y murió en México hacia 1715. En 1679 ganó la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Puebla. Desde 1688 ocupó el puesto de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México. La producción musical de Salazar es la mayor que se conoce de esta época de la Nueva España. Manuel de Sumaya fue su alumno y sucesor, y ejerció como su asistente desde 1703.[5] Manuel de Sumaya nació en 1682 y murió en 1755. Fue un niño prodigio y estuvo a cargo de la capilla de la Catedral Metropolitana desde la muerte de Salazar en 1715 hasta 1732, cuando pasó a Oaxaca, donde murió. El primer villancico conocido de Sumaya data de 1710. Compuso tanto música profana (la primera ópera en México) como sacra.[6]

Por su contenido, la distribución lírica de la colección puede organizarse de acuerdo con los siguientes temas:[7]

- Poesía marial (con el número más significativo de piezas en comparación con los demás temas)
- Navidad y Epifanía
- Temas hagiográficos o de santos
- Eucaristía

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, se abandona el nombre genérico de "villancico" para emplear otros como "oratorio armónico", "drama armónico", "oratorio sacro", "drama alegórico", etc.

El villancico religioso en la Nueva España como objeto literario no se ha estudiado mucho. Andrés Estrada Jasso publicó, en 1991, una recopilación de villancicos virreinales del siglo XVI

[3] Aurelio Tello, "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía", en Margarita Peña (comp.), *Cuadernos de Sor Juana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 163-187. También en *Pauta*, XVI, 57-58 (1996), pp. 5-26.

[4] Fue una práctica muy extendida desde el siglo XV. En todos los cancioneros musicales de la época se suele anotar el nombre del músico de las piezas, pero casi nunca el nombre del autor de la letra.

[5] Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, University of California Press, Los Angeles, 1974, pp. 61-63.

[6] Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1981, p. 114.

[7] Los temas que se destacan entre los villancicos de Sor Juana son el tema mariano (Asunción 1676, 1679, 1685 y 1690 y Inmaculada Concepción 1676 y 1689) y los villancicos del santoral (San Pedro Apóstol 1677 y 1683, San José 1690, Santa Catarina 1691 y San Pedro Nolasco 1677).

con una amplia introducción. Las fuentes principales para esta recopilación fueron los *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas,* de Fernán González de Eslava, editados por Margit Frenk (1989), los poemas que reunió y editó Alfonso Méndez Plancarte en los tres volúmenes de *Poetas novohispanos*, así como el *Cancionero general de obras del poeta Pedro de Trejo, plasenciano*, reimpreso por Méndez Plancarte y editado por Sergio López Mena en 1981. Existen varios interesantes trabajos sobre los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, como, por ejemplo, *Los villancicos de Sor Juana,* de Martha Lilia Tenorio. Otro destacado estudio que aportará nuevos elementos para la investigación sobre el tema, es la edición del cancionero de Gaspar Fernández, realizada por Margit Frenk y Pilar Morales.[8] Finalmente, Glenn Swiadon hizo su tesis de doctorado sobre *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, donde se incluyen textos novohispanos. Tal como en España, los musicólogos han avanzado mucho más que los investigadores literarios en este terreno. Como referencia obligada contamos con los trabajos del musicólogo peruano Aurelio Tello, quien publicó las *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya* y el primer tomo del *Cancionero musical de Gaspar Fernándes.* De la Catedral de Puebla fueron publicados recientemente los *Tres cuadernos de Navidad de Juan Gutiérrez de Padilla.* A estas recopilaciones se suman múltiples trabajos sobre la cultura y la música catedralicia en el Virreinato.

El villancico es la manifestación de todo un mundo cultural y de sus tradiciones; es un arte que conjunta la música, la poesía, la presentación y la representación. La caracterización del villancico religioso novohispano abarca necesariamente los siguientes aspectos: el papel de los villancicos en la cultura catedralicia, la inclusión de elementos populares, su complejidad genérica y su pertenencia a la religiosidad de la época; desde luego, siempre deben considerarse los aspectos literarios.

La época a la que pertenecen los textos analizados abarca el periodo inmediatamente posterior a la muerte de Sor Juana. Es de hecho con sus villancicos que se consolida el género del villancico barroco en la Nueva España (aunque falta mucho por definirlo). En los siglos XVI-XVII, la llamada *poesía cancioneril religiosa*, dentro de la cual caben poetas novohispanos rescatados —tales como Pedro Trejo o Fernán González de Eslava—, tenía, en palabras de Margit Frenk, "su repertorio de formas métricas, de temas y motivos, de imágenes y metáforas, de recursos estilísticos. Cada nuevo poema constituía una *recreación* a base de elementos bien conocidos".[9] Se trata de todo tipo de imitaciones: "citas textuales" o menciones, "analogías de diversos tipos" o correspondencias, divinizaciones, parodias, etc. La poesía cancioneril religiosa "prosperó en la época postridentina", pero, de acuerdo con Wardropper, el auge de la poesía contrahecha a lo divino va declinando a partir de mediados del siglo XVII.[10] Aunque formalmente el villancico de principios del siglo XVIII conserva la estructura de estribillo-coplas o introducción-estribillo-coplas, se abandona la práctica de tomar una canción popular y desarrollarla en la glosa. En los versos trasluce la estrecha fusión del conceptismo y culteranismo tan característica de la poesía barroca. Sin embargo, de uno a otro fragmento se dejan ver distintas citas textuales, refranes, analogías e incluso imitaciones de cancioncillas populares.

[8] Véase también Margit Frenk, "El *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla-Oaxaca)", en Mariana Masera (ed.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, Azul-Universidad Nacional Autónoma de México, Barcelona-México, 2004.

[9] Margit Frenk, "Introducción", en Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. Margit Frenk, El Colegio de México, México, 1989, p. 50.

[10] Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

En el villancico a la Natividad de 1701 el estribillo comienza:

—¡Va de vejamen, de fiesta y de chansa!
—¡Vaya, vaya, vaya,

Veremos que en una mojiganga cantada de *La renegada de Valladolid* de Diego Granados y Mosquera aparece una canción análoga: "—Vaya de fiesta. —Vaya de chaça. / —Vaya de bayle. —Vaya de dança. / —Dale al pandero. —Toca la gayta. / —Las castañetas. —Y las sonajas. / —Vaya de Encamisada. / —Vaya, vaya, y ande la Zangamanga"[11] (1484 *ter*). Continúa el estribillo de este villancico:

que esta noche es muy buena,
no siendo Pasqua,
pues le viene nasida
toda la gracia!

Aquí interviene otra cancioncilla popular: "Ésta sí que es noche buena, / en que nace el Niño Dios, / ésta sí que es noche buena, / ésta sí, que las otras no" (*NC*, 1291; *CFM*, IV-8707, *Canto de Nochebuena*, Guerrero).[12]

Otra analogía se podría establecer entre el estribillo del villancico a San Pedro de 1703 y algunos cantares populares. Dice el estribillo:

—¡Suenen, suenen, clarines alegres!
—¡Toquen, toquen, dulces tambores!
—¡Oigan, oigan, ruidosas tropas!
Y en alternado ruido
todos celebren
al pescador que diestro
dexó las redes.
Del clarín el tiriri,
del tambor el tororó,
y de la trompa, que haze armonía,
la tirarira, la tirarira.

Aquí se observa una de aquellas figuras retóricas que consisten en la semejanza de las palabras, o más concretamente *omiotópton*; trata de una configuración de palabras donde hay dos o más que se construyen con casos semejantes. En la versión popular este recurso se aplica de la siguiente manera: "¿Por dó passaré la sierra, / gentil serrana morena? // —*Tururururulá*, / ¿quién la passará? / —*Tururururú*, / no la passes tú. / —*Tururururé*, / yo la passaré. / Di, serrana, por

[11] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. De aquí en adelante como *NC*.

[12] Margit Frenk, *Coplas varias y varias canciones*, El Colegio de México, México, 1982. De aquí en adelante como *CFM*.

tu fee, / si naciste en esta tierra, / por dó passaré la sierra, / gentil serrana morena. / *Tiririrí*, / queda tú aquí. / *Tururururú*, / ¿qué me quieres tú? / —*Tororororó*, / que yo sola estó. / —Serrana, no puedo, no / que otro amor me da guerra. / ¿Cómo passaré la sierra, / gentil serrana morena?" (*NC*, 988 B). Otro ejemplo procede de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca: "Yo soy tíriri, tíriri, tina, / flor de la jacarandina; / yo soy tíriri, tíriri, taina, / flor de la jacarandaina" (*NC*, 1560).

Un caso más de analogías o correspondencias se encuentra en el estribillo de un villancico a San Pedro de 1710:

¡Ola, hao, marineros!,
vuestro sagrado Piloto y Maestre,
que prevenidos estéis,
porque, ayradas, tormenta amenazan
las ondas crueles.
Quien llama, pues diga, ¿qué manda?,
pues diga, ¿qué quiere?

Se conserva el primer verso de uno de los cantares populares que va así: "¡Hola, hao!, barquerito, barquero" (*NC*, 2232 *bis*). Y entre las correspondencias establecidas por Margit Frenk encontramos fragmentos de dos villancicos, el primero es de Sevilla, 1645: "—Ola ao, ola barquero. / —¿Quién llama? —Llega la barca. / —¿Quién á de pasar? —Quien puede[...]". De la Real Capilla de Lisboa (1690) procede una variante del anterior: "—Ola, hao, barquerito, barqero. / —¿Quién llama? /—Una niña que al mundo viene: /echa la barca. / —Pague la culpa[...]"

En más de una ocasión aparecen fórmulas de tipo "por aquí, por aquí, por allí", como en la cancioncilla "Por aquí, por aquí, por allí, / anda la niña en el toronjil; / por aquí, por allí, por acá, / anda la niña en el azahar" (*NC*, 1486), que se reproduce en el villancico a San Pedro de 1705: "¡A la mar, a la mar, / por aquí, por allí, por allá!". O bien aparece todo tipo de refranes. Veamos otro villancico a San Pedro de 1708:

¡Al agua, marineros,
navegantes, al agua!,
que donde todos pierden,
logra Pedro ganancias.

¡Al agua, al agua, al agua!,
que nada Pedro mucho
y, en tan grande borrasca,
sabe guardar la ropa
en mar de confianças.

En este caso hay hasta dos refranes en el mismo estribillo. El primero, registrado por Correas: "En lo que no se pierde nada, siempre algo se gana." Y el segundo también: "La gala del nadador es saber guardar la ropa".

Muchos investigadores han hablado de los aspectos teatrales de los villancicos religiosos. Margit Frenk, Robert Jammes, Manuel Alvar, para citar algunos. Entre estos autores Catalina

Buezo establece la continuidad entre las ensaladillas y mojigangas navideñas, vistas como el envés del auto sacramental, y los villancicos religiosos.[13] El villancico religioso se presenta como un género híbrido, que se asemeja a las mojigangas teatrales lo mismo en sus formas métricas y ritmos popularizantes, que en sus personajes (el alcalde de Alcorón, las gitanas, el negro, el portugués, sacristanes, alguaciles, estudiantes, etc.) y temas. Ambos géneros tienen la misma función de "intermedios de festividades mayores". Es decir, "los villancicos navideños se acomodan a los paradigmas del mal llamado teatro menor y cabe hablar de entremeses, bailes, jácaras y mojigangas *sensu stricto*, así como de sus diversas modalidades". Los villancicos dieciochescos siguen nuevos rumbos y se adaptan a los modelos de sainetes y fines de fiesta. Y lo que contribuyó al desarrollo de elementos dramáticos en los villancicos navideños —en primer lugar, el diálogo— fue la decadencia de los autos sacramentales a causa de las prohibiciones del Concilio de Trento relativas a las representaciones teatrales en el interior de los templos. Las observaciones de Buezo sobre los villancicos toledanos se confirman con otro ejemplo del Villancico a la Natividad de 1701, que se presentó en la Catedral Metropolitana. De acuerdo con lo que se anuncia en el estribillo, salen a la plaza del mundo diferentes sujetos alegóricos "que en forma" no tienen "sustancia". Cada copla anuncia a un personaje diferente: un gigante a la moda, una dama, un valiente, un soldado de lengua, una vieja. La última copla concluye que la chanza ya se acabó y que ahora la Iglesia Sagrada prosigue, en festejo del Nacimiento, cantando alabanzas.

Pero hablando de la polifonía textual y el paralelismo entre el género del villancico religioso y distintos géneros teatrales, lo primero que llama la atención son las exhortaciones o llamadas iniciales, que siempre se reproducen a través de la figura *epizeusis* o reduplicación. Como lo formula Nebrija, ésta ocurre "cuando una mesma palabra se repite sin medio alguno en un mesmo verso." Este recurso se usa sin medida en el teatro de la época, pero también se observa en diferentes cantares populares. Esto me permite suponer, que si en su momento la lírica popular se refugia en el teatro y los villancicos menospreciados por los poetas líricos abundan en las obras de Lope, Tirso o Mira de Amescua,[14] el villancico religioso hereda algunos elementos populares de la antigua lírica hispánica a través de las obras teatrales.

El estribillo de un villancico a Nuestra Señora de Guadalupe (1694) remata con los siguientes versos:

> —¡Afuera, afuera, afuera, aparta, aparta, aparta,
> que en México sus rayos reberveran!

"Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta, / que entran a correr sortija / labradores de la Sagra" es el comienzo de un romance atribuido a Lope de Vega, muy divulgado por entonces.[15] Fueron vueltos a lo divino por Ledesma los versos "...que entra el valeroso Niño / a casarse con el Alma", y se imitan en la *Mogiganga de la Renegada de Valladolid*. Aparecen también en el *Romancero espiritual* de José de Valdivieso. En algunos entremeses anónimos, Alín recuerda también este fragmento del *Quijote* (II, cap. LXI): "...al mesmo instante, alegraron también el

[13] Catalina Buezo, "Comparsas carnavalescas y *risus paschalis*: ensaladillas y mojigangas navideñas en forma de villancicos", en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Reichenberger, Kassel, 2004.

[14] Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, *op. cit.*, p. 303.

[15] José María Alín, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, London, 1997, p. 237. A partir de ahora como *CTLV*.

oído, el son de las muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, trapa, trapa, aparta, aparta, de corredores, que al parecer de la ciudad salían." Otro ejemplo proviene del romancero, del primer poema del ms. 17.689: "La magestad entra ya. / ¡Afuera, afuera, afuera! / Ya arremete la carrera. / ¡Aparta, aparta, aparta!".[16]

Otro ejemplo es un fragmento del villancico a San Pedro (1712):

¡Guerra, guerra, guerra,
ánimo a la batalla;
mui terrible es la culpa,
mayor la confiansa!
¡Ya llegan al estrecho,
al arma, al arma, al arma!

Una cancioncilla popular empieza con la misma exhortación: "¡Al arma, al arma, al arma! / ¡Oh, qué lindo cavallero! ¿Si tornará cedo?" (*NC*: 432). Pero ya entre las canciones del teatro lopesco se encuentran diferentes versiones: "¡Al arma! ¡Al arma! / ¡Al arma, pensamientos, / que quieren defenderse los deseos!" (*CTLV*, 229; en *Con su pan se lo coma*, III) "Coronad, soldados, / la ilustre cabeza / del valiente Ciro, / nuevo rey de Persia. / ¡Al arma, al arma, al arma! ¡guerra, guerra! / Toca la caja, y ríndase la tierra" (*CTLV*, 262). En la segunda canción aparecen las dos expresiones de nuestro villancico: "al arma" y "guerra".Otro ejemplo proviene del villancico a Nuestra Señora de Guadalupe (1713): "¡Al arma toquen, tiren, disparen!"; éste se utiliza muchas veces en las obras teatrales pero también podría tener como fuente una cancioncilla popular: "¡Que tocan al arma, Juana! / ¡Ola, que tocan al arma!" (*NC*, 1137).

Otras exhortaciones muy comunes son "¡Atensión, atensión!" (Nuestra Señora de Guadalupe, 1698) que encontramos tanto en el teatro de Calderón (*El año Santo de Roma*) como en distintas mojigangas de la época. "¡Venga, pues, venga!" (Concepción, 1698). "¡Hola, hola!" (Asunción, 1702) que aparece en una mojiganga anónima que se intitula *El organillo*:[17] "¡Hola, hola! / Este ya es otro cantar". "¡A la mar, a la mar, / que se anega la nave!" (San Pedro, 1705). Ésta última recuerda la cancioncilla: "¡A la mar, a la mar, / a ser pescador! / ¡A la tierra, a la tierra, / a ser pastor!" (*NC*, 1130). O bien la que apremia: "¡Vengan, vengan, / que llama Dios a su mesa" (Santísimo Sacramento, s/f), la cual se encuentra tanto en los autos sacramentales de Calderón como en los villancicos de Sor Juana. "¡Ay, qué gusto! ¡Ay, qué dicha[s]! / ¡Ay, qué contento!" y muchas otras.

Cabe destacar que mientras más avanza la época, menos detalles popularizantes se dejan ver en los textos. La abundancia de los mexicanismos en los villancicos a la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, cuando se refiere a la Madre de Dios como "maguey más venturoso de quantos en Yndias se hallan" (Guadalupe, 1728) resulta ser el único elemento estereotipado que proporciona un aire popular a los villancicos de Sumaya. Así, hacia mediados del siglo XVIII van desapareciendo las notas populares de los textos y la poesía de los villancicos se convierte en un ejercicio de puro artificio.

[16] *Ibid.*, p. 258. Sería interesante relacionarlo con un cantarcillo popular antiguo, aunque muy anterior a la época estudiada: "¡Fuera, fuera, fuera, / el pastorcico! / Qu´en el campo dormirás, / y no conmigo" (*NC*, 713).

[17] Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II. Edición*, Reichenberger, Kassel, 2005, p. 135.

LAS LAMENTACIONES EN ROMANCE EN *EL AUSTRIA EN JERUSALÉN* DE FRANCISCO DE BANCES CANDAMO. UN CASO DE LÍRICA TRADICIONAL

Emma Julieta Barreiro
Universidad Nacional Autónoma de México

Mi consideración sobre "las lamentaciones en romance" que usó Antonio de Bances Candamo (1662-1704) en su obra *El Austria en Jerusalén* (*ca.* 1691) pretende subrayar la importancia estructural, que adquiere esta forma lírica en clave bíblica al funcionar en esta obra dramática "historial" como lección ejemplar, en concordancia con el postulado del "decir sin decir" indicado por Bances en su texto de teoría dramática *Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689-1693).

• Lamentaciones en romance •

Lamentaciones en romance es un término que se refiere a versiones métricas en lengua romance sobre el texto bíblico de las Lamentaciones de Jeremías, en específico aquellas escritas en formas métricas relacionadas con la lírica popular o tradicional, como los octosílabos.[1] El único estudio detallado sobre versiones en prosa y verso en castellano de este texto bíblico escritas durante los siglos xvi y xvii se encuentra en la primera parte de la edición crítica de 1953 de Edward M. Wilson y José Manuel Blecua a los comentarios en verso y prosa de Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Jeremías castellanas* (ca. 1613).[2] Este estudio ha mantenido gran autoridad hasta

[1] Inicialmente tomé este término del musicólogo Carmelo Caballero Fernández-Rufete de la Universidad de Valladolid, quien lo usó en sus notas sobre el dúo "Ay, mísera de ti" en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, "Notas", audio CD *"Arded, corazon, arded": Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, p. 15; el audio CD fue reeditado por Opera Tres, CD1036OPE, 2002. Las notas y la música se publicaron en Juan de Serqueira, "Ay mísera de tí, Jerusalén" en *"Arded, corazón arded", Tonos Humanos de la península ibérica en el siglo XVII*, ed. y notas Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Las Edades del Hombre, Valladolid, 1999, pp. 45-46 [texto y comentarios] y pp. 63-166 [trascripción de la música]. Agradezco a Caballero Fernández-Rufete el haberme dado una copia de la música durante el Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, María Antonia Virgili y Carmelo Caballero Fernández Rufete (coords.), Universidad de Valladolid, Valladolid, febrero de 1995.

[2] Edward M. Wilson y José Manuel Blecua dedicaron la primera parte de su introducción a las *Lamentaciones de Jeremías castellanas* (ca. 1613) de Francisco de Quevedo a un amplio recuento de comentarios en castellano en prosa y versiones métricas de este texto bíblico en los siglos xvi y xvii. Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Hieremias castellanas*, ed. Edward M. Wilson y José Manuel Blecua, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, pp.xii-xxxix.

nuestros días.[3] La valiosa información aportada por Blecua y Wilson me permitió comenzar mi propia investigación sobre este tema y añadir algunos puntos a la consideración de las versiones métricas en castellano de este texto bíblico, especialmente en el panorama del siglo XVII.[4] Las versiones métricas de las Lamentaciones durante los siglos XVI y XVII se escribieron en una variedad de formas que incluyeron redondillas, coplas, tercetos, silvas y versos sueltos.[5] Los octosílabos prevalecen en las versiones populares, algunas de las cuales tenían música, tanto en el siglo XVI como en el XVII, pero en éste último se escriben versiones en formas métricas más sofisticadas. Por ejemplo, las versiones escritas en formas métricas de la poesía clásica o de la poesía italiana, como los versos sueltos de Quevedo o las silvas en la versión de Bernadino Conde de Rebolledo en sus *Los Trenos. Elegías Sacras* (1655) se dirigían aparentemente a un público cortesano;[6] otras versiones, como las *Lamentaciones del propheta Jeremias* de João Pinto Delgado (1627), escritas en "quintillas", o los "tercetos encadenados" de "Las nueve lamentaciones que de los Trenos el profeta Ieremías canta la Iglesia en el Oficio de la Semana Santa" de Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, que se incluyeron en la edición de 1643 de su *Las Obras en verso*, son una muestra del uso de formas métricas tanto de tipo popular como de tipo cortesano.[7] Pinto Delgado hace uso de la "quintilla", una forma métrica popular, en una sofisticada y notoriamente amplificada versión de los veintidós versículos de los dos primeros capítulos de las Lamentaciones (Lam 1 y Lam 2), la cual estaba probablemente dirigida a un público de cristianos nuevos o *marranos*. En contraste, el príncipe de Esquilache, hace uso de una forma métrica cortesana, los "tercetos encadenados", para escribir una versión simple y muy poco amplificada de los cinco capítulos de las Lamentaciones, que parecía estar dirigida a un público devoto de lectores fuera y dentro de la corte. Los "romances" y "coplas" (ambos octosilábicos) son las formas métricas populares más frecuentemente usadas en las Lamentaciones con música, que eran para cantarse

[3] Tanto el artículo de Valentín Nuñez Rivera sobre los versiones métricas de los salmos, como su más reciente artículo sobre la versión métrica de Quevedo sobre el Cantar de los Cantares, han sido de invaluable apoyo para mi investigación sobre versiones de las Lamentaciones. Valentín J. Núñez Rivera, "La versión poética de los salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda" en Begoña López Bueno (ed.), *La Oda*, Universidad de Córdoba-Universidad de Sevilla, Córdoba-Sevilla, 1993, pp. 335-82; Valentín Nuñez Rivera, "Quevedo y la traducción bíblica, (En torno al *Cantar de los Cantares*)", *La Perinola*, 10 (2006), p. 225. Sin embargo, Núñez Rivera señala: "No me ocuparé de los poemas jeremíacos atendidos suficientemente por Blecua y Wilson y hace poco por Natalio y Emilia Fernández." Pero el estudio de Natalio y Emilia Fernández no se ocupa de manera específica de los "poemas jeremíacos", sino que coteja de manera exhaustiva el texto de Quevedo con la Vulgata y el texto hebreo; se concentra en "la versión literal castellana [...] y en el comentario a la paráfrasis de los versículos" (p. 313), concluye que sobre el texto de Quevedo que "más que ante un comentario, nos encontramos ante una paráfrasis laudatoria de la Vulgata" (p. 328). Natalio Fernández Marcos y Emilia Fernández Tinajero, "¿Quevedo hebraísta? *Lágrimas de Hieremías castellanas*", *Sefarad*, 62 (2002), pp. 309-328.

[4] Mi investigación inicial sobre lamentaciones en romance fue parte de "Translated Tears: Exegesis and Politics in Versions of the Lamentations of Jeremiah in Seventeenth-Century England and Spain", tesis de MPhil, Universidad de Edimburgo, Edimburgo, 2005 y recientemente he profundizado en el estudio "Cuestiones de identidad cultural en versiones de las Lamentaciones de Jeremías de John Donne y Francisco de Quevedo", tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.

[5] Wilson y Blecua, "Introducción", *op. cit.*, pp.xii-xxxix.

[6] Bernardino Conde de Rebolledo, *Los Trenos. Elegías Sacras*, en *La Constancia victoriosa: Egloga sacra*, Colonia: [n.pub.] 1655.

[7] Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, "Las Nueve Lamentaciones que de los Trenos del Profeta Jeremias Canta la Iglesia en el Oficio de la Semana Santa" en *Las Obras en verso de Don Francisco de Borja*, Balthasar Moreto, Amberes, 1663, pp. 708-718.

y que varios autores llaman lamentaciones en romance.[8] Hay que subrayar que las versiones al castellano en metro o en prosa de las Lamentaciones de Jeremías se relacionan directamente con su uso litúrgico durante la Semana Santa; sin embargo, en algunos casos la relación se presenta de manera sutil, indirecta o, no existe. Por ejemplo, es sutil en los comentarios en prosa y verso de Quevedo, una defensa erudita de la Vulgata de San Jerónimo y de la lengua y nación española; está ausente en la versión del poeta *marrano* João Pinto Delgado mayormente a lectores no cristianos; y en los casos en los que las lamentaciones se incluyen en obras dramáticas, pueden enfatizar la pena de una pérdida importante, como los seis versos con los que Sor Juana parafrasea Lam 1.5 y Lam 1.6 casi al final de su *El divino narciso* (1690),[9] o tener un papel esencial en la estructura y de contenido de la obra, como "lamentaciones en romance" que Bances Candamo incluyó con música incidental al comienzo de su obra *El Austria en Jerusalén* (1691).[10]

• *El Austria en Jerusalén*, una "comedia historial" •

El Austria en Jerusalén es una *comedia,* una obra dramática en tres actos en verso polimétrico, donde se representa la cruzada histórica en la cual Federico II (rey de Suevia y Emperador del Sacro Imperio Romano) y el duque Leopoldo VI (duque de Austria) recobraron la ciudad de Jerusalén de manos de los turcos en 1214. Bances fue dramaturgo oficial de la corte de Carlos II (1665-1700), el último de los Austria y eso explica en "buena parte [...] los presupuestos artísticos de su teatro, un teatro que contaba con un público, el cortesano, limitado y muy definido en sus coordenadas ideológicas y estéticas".[11] En esta obra, apelando a los antepasados de los Habsburgo en las cruzadas, que lucharon por la recuperación del Santo Sepulcro en la Edad Media, Bances exalta la devoción y el heroísmo de la Casa de Austria, que reinó en España durante los siglos XVI y XVII y que llegó a su fin con la muerte de Carlos II.

Los escasos trabajos críticos sobre *El Austria*, o que mencionan esta obra, se han concentrado en dos aspectos: por un lado, Caridad Villar ha examinado el modo en el que Bances usa material histórico en esta obra, y aunque reconoce que la didáctica moral de la obra está dirigida en forma específica al rey, enfatiza que la utilización inadecuada de los hechos históricos se debe a la falta de fuentes confiables en la época de Bances.[12] Por otro lado, en sus artículos sobre el

[8] Otro ejemplo de esto son las lamentaciones en romance de Jaume Vidal (1606-1689) grabadas en el audio CD *Polifonia de L'Escola de Montserrat*, solistes, Capella i Escolania de Montserrat y Ensemble Ars Musicae, dirigido por Dom Ireneu Segarra, Koch Schwann 3-6485-2, 2000.

[9] El personaje de la Naturaleza Humana se lamenta la muerte del narciso llorando con las ninfas y los pastores y dice, "¡Oh vosotros, los que / vais pasando, atendedme, / que a mi dolor semeje! / Sola y desamparada / estoy, sin que se llegue / a mí más que el dolor, / que me acompaña siempre" (V, xiv, 1756-1763). Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino narciso*, ed. Robin Ann Rice, Eunsa, Pamplona, 2005, pp. 269-270. Agradezco al maestro José Luis Ibáñez y a los asistentes de la Cátedra Juan Ruiz Alarcón (sección dirección escénica 2008-1) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México que me hayan indicado esta referencia, además de haber hecho lecturas de *El Austria en Jerusalén* (I,i) en su cátedra.

[10] Francisco de Bances Candamo, *El Austria en Jerusalén, Poesías Comicas,* 2 vols., Blas de Villanueva, Madrid, 1722, t. II, pp. 100-149. Para las citas he modernizado las grafías de esta edición póstuma.

[11] Ignacio Arellano, "Introducción" en Francisco de Bances Candamo, *Cómo se curan los celos*, Dovehouse, Ottawa, 1991, p. 10.

[12] Caridad Villar Castejón, "Valoración Histórica de F.A. Bances Candamo. *El Austria en Jerusalén*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXIII (1979), pp. 545-565. Éste es el único artículo específicamente

drama político y cortesano de Bances, Ignacio Arellano ha descrito *El Austria* como un ejemplo representativo de las obras morales y didácticas que se escribieron durante el reinado de Carlos II.[13] Arellano propone que la adaptación moral de la cruzada histórica en esta obra cortesana se relaciona a la deliberada alteración de lo histórico con el propósito de subrayar que el papel de la historia en una obra dramática, es ser una herramienta fundamental para la educación de los príncipes, lo cual concuerda con la propuesta teórica de Bances de que la historia alcanza un nivel más alto cuando mediante la poesía y el drama representa las cosas como "deben ser" en lugar de presentarlas como un mero recuento de hechos cronológicos.[14] En este sentido, Arellano argumenta que la política en las obras de Bances se relaciona al decoro y a una filosofía político-moral basada en teóricos como el jesuita Diego Saveedra Fajardo (1584-1648), pero no pretende dar consejos al rey de manera directa, como otros críticos de Bances han propuesto, y considera a Bances un autor "áulico", más que un autor político.[15]

En ese sentido, la "filosofía política" que se presenta a lo largo de *El Austria en Jerusalén* aborda cuestiones como la noción de que el emperador es el centro político y religioso del imperio, la importancia de la acción y guerra en tiempos de crisis y la conversión —en el sentido específico de conversión a una sola religión, la católica apostólica romana— como eje fundamental de la hegemonía política y religiosa del Imperio. Por otro lado, como mostraré más adelante, se encuentran alusiones a la función edificante y moral no sólo del texto bíblico de las Lamentaciones de Jeremías, sino también de sus versiones en verso con música. Las Lamentaciones es un texto histórico del Antiguo Testamento en el cual se representa la caída de Jerusalén ante los Babilonios alrededor del año 586 a. C., entre los comentadores se ha señalado que entre las causas de la caída de Jerusalén está el que los monarcas no respetaron su religión y los malos

---

dedicado a *El Austria*; sin embargo, hace unos cinco años me enteré de que una estudiante de doctorado en la Universidad de Navarra había comenzado su tesis doctoral sobre esta obra, pero no he podido corroborar si ya la ha terminado o no.

[13] Ignacio Arellano, "Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo", *Criticón*, 42 (1988), pp. 169-192 (pp. 173, 175, 179-178, 186, 187-188); Ignacio Arellano, "Bances Candamo, poeta áulico. Teoría dramática y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro", *Iberomania*, 27-28 (1988), pp. 42-60 (pp.45-46 y 51). En su texto teórico *Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Bances clasifica las comedias en "amatorias e historiales" y considera que "las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso, eficacísimo, en los números para el alivio". Francisco de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Tamesis, Londres, 1970, pp. 33 y 36. Arellano considera que "En la cima de la eficacia ejemplar que pretende Bances conseguir en su reforma del teatro se colocan las historiales, género privilegiado también en la práctica". Arellano, "Introducción", *op. cit.*, p. 22. Arellano también indica "las modificaciones que se introducen en los datos históricos tienen por objeto dignificar o depurar la historia para conseguir una obra poética de mayor poder docente y ejemplar [...] he observado comedias significativas en este sentido como *El Austria en Jerusalén* o *¿Quién es quien premia al amor?*" Arellano, "Introducción", *op. cit.*, p. 26 y remite a sus artículos, "Teoría dramática y práctica teatral" y "Bances Candamo, poeta áulico".

[14] Bances indica "La Poesía llega después de la Historia y imitándola la enmienda, porque aquella pone los sucesos como son y ésta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección para aprender en ellos". Bances, *Theatro*, *op. cit.*, p. 25. Arellano da varios ejemplos de estos postulados de Bances en Arellano, "Introducción", *op. cit.*, pp. 24-27.

[15] Arellano indica "Lo áulico caracteriza mejor al teatro de Bances Candamo que lo político (si entendemos ese término en un sentido moderno de cuasi militancia partidista) a menos que demos a *político*, un sentido más general y abstracto, cercano al de 'filosofía política'". Arellano, "Bances Candamo, poeta áulico", *op. cit.*, p. 55.

consejeros;[16] algunos de sus versículos pasaron a formar una parte esencial de la liturgia católica de la Semana Santa mediante la lectura de los eventos en el Antiguo Testamento como *tipos* del Nuevo Testamento. Las versiones en prosa y metro de este texto con frecuencia, aunque no invariablemente, como señalé anteriormente, hacían referencia a su uso litúrgico en la Iglesia católica. En *El Austria en Jerusalén* las lamentaciones en romance son esenciales en la estructura de la novela y sí mantienen un vínculo con su uso litúrgico, aunque éste se manifieste al principio de la obra sólo de manera sutil con la canción en la primera escena.

En su estudio del repertorio teatral en la corte de Carlos II, R. Subirats sugiere que Bances ya había escrito *El Austria en Jerusalén* en 1693.[17] Esta sugerencia ha adquirido fuerza por los hallazgos que hizo Louise Stein de música especialmente escrita para esta obra en archivos directamente vinculados con los escenarios de la corte en Madrid.[18] Como sucedía con algunas obras que se producían y escribían específicamente para la corte, *El Austria* también conoció puestas en escena en otros centros de actividad musical y teatral fuera de la corte en Madrid. Alonso Cortés ha establecido evidencia de que esta obra se llevó a escena en Valladolid el 16 de enero de 1695 e inclusive más tarde en julio de 1717;[19] además, Carmelo Caballero ha encontrado en los archivos de la catedral de Valladolid música de Juan de Serqueira especialmente escrita para *El Austria en Jerusalén*.[20]

[16] La bibliografía sobre los comentarios al texto es extensa pero entre las recientes consideraciones se puede consultar a Ian Provan, *Lamentations*, Marshall Pickering, London, 1991, pp. 20-29 y un recuento de varios comentarios en Barreiro, "Translated Tears", *op. cit.*, p. 10.

[17] R. Subirats, "Contribution à l'etablissment du répertoire théatral à la cour de Phlippe IV et Charles II", *Bulletin of Hispanic Studies*, 79 (1977), pp. 412-413.

[18] Aparte de la música encontrada en la Catedral de Valladolid por Fernández Caballero-Rufete, las fuentes con la música especialmente compuesta para *El Austria* se pueden ver en el apéndice II de Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford Clarendon Press, Nueva York, 1993, pp. 362, 368, 373, 379 y 398. Stein indica que toda la música señalada en las acotaciones de esta obra se encuentran en el manuscrito MS Novena el cual perteneció a un gremio de actores y se preservó en la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, Iglesia Parroquial de San Sebastián en Madrid y considera este manuscrito el más extenso de música para comedias, además de ser la única antología que existe con canciones españolas para teatro. Stein, "Las convenciones del teatro musical y la herencia de Juan Hidalgo", en José Antonio Gómez (ed.), *Banced Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992-1995, pp. 53-54 y p. 360. Stein también indica que algunas de las canciones de esta obra se encuentran en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España en Madrid MS 13622, el cual tiene por título *Tomo de música vocal antigua*. Stein, *op. cit.*, pp. 61-69, 409 y *passim*. Stein indica que Fernández Caballero-Rufete ha estudiado este manuscrito. Stein, *op. cit.*, p. 359.

[19] Los primeros datos sobre escenificación de la obras los aportó Narciso Alonso Cortés, "El teatro en Valladolid", *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922) pp. 471 y 661, pero los datos más recientes han sido aportados por Stein y Caballero Fernández-Rufete.

[20] Carmelo Caballero ha indicado que existe evidencia bien documentada sobre la existencia de las Lamentaciones en romance en el archivo de la catedral de Valladolid. "El dúo del compositor lusitano [...] muy bien pudo ser utilizado en los servicios religiosos de la catedral de Valladolid, a pesar de su probable procedencia teatral [...] ya que se trata de una traducción al castellano de la primera lamentación del miércoles santo con un estribillo añadido. Por otra parte, el canto de 'lamentaciones en romance' en la catedral está plenamente documentado desde el magisterio de Miguel Gómez Camargo". Caballero Fernández-Rufete, *op.cit.*, "*Arded, corazon, arded*", p. 15.

• UNA *LAMENTACIÓN EN ROMANCE* EN EL SUEÑO DE UN REY •

El *Austria* comienza con una escena en la que se ve al rey Federico II (de Suevia y Nápoles) inquieto durante su sueño. Dos personajes, un sirviente y Manfredo (el sirviente personal del rey) explican que el sueño exaltado del rey se debe a la fatiga y preocupación que le causa recibir una carta del Papa Inocencio III, en la cual el Papa no sólo le da a Federico la noticia de la caída de Jerusalén, sino que también le pide ayuda para rescatar la ciudad Santa para la cristiandad recordándole "del celo con que murió en esa conquista su abuelo, el Emperador Federico el Grande" (I, ii,96-97). En la misma escena aparecen ("*en la parte superior del Teatro*") los personajes del profeta Jeremías y la ciudad de Jerusalén en una gruta,[21] quienes cantan una lamentación en romance, una versión métrica en castellano de las Lamentaciones de Jeremías, que consta de un *estribillo* y seis *coplas,* cuatro de las cuales son versiones castellanas en octosílabos asonantados, que siguen muy de cerca la fuente bíblica de la Vulgata.[22]

La música comienza con el estribillo, el cual inicia con una frase exclamativa dirigida a la miserable ciudad de Jerusalén y es cantado a dúo por la ciudad de Jerusalén y el profeta Jeremías:

Cant. los dos Ay mísera de ti, Jerusalén,
Llora, suspira, gime;
Y en ansia tan cruel,
Conviértete al Señor,
Procure el llanto:
Tu dolor, en tus lágrimas verter.
Dent. voz Ay, mísera de ti, Jerusalén!
(I.i,21-26)

El segundo verso del estribillo contiene cinco verbos que se relacionan al llanto ("Llora", "suspira", "gime'") y están dirigidos a la ciudad de Jerusalén en el modo imperativo de la segunda persona de singular. Esta fuerte invitación al llanto se refuerza con una amonestación en el verso final del estribillo, que también está en modo imperativo: "Conviértete al Señor". Este verso, en contraste con los otros en el estribillo que nos siguen de cerca al texto bíblico, es una referencia específica al versículo, Lam 5.22 "convertere ad nos Deum" de la versión de la Vulgata, el cual se usaba en diferentes secciones de la liturgia católica en latín de la Semana Santa.[23] El tema de la conversión se enfatiza al final de la obra, pues no sólo se logra la reconquista de la ciudad santa, sino que también los dos principales personajes turcos, Erminia e Ismen, se convierten al cristianismo. Es muy probable que esto último tenga como referencia la preocupación en la época

[21] Las acotaciones indican "[...]*se verá en una gruta Ieremias de Anciano Hebreo; y en el otro lado Ierusalen, Dina, en el trage Turquesco, con cadenas; y los dos cantan, sonando las sordinas*". (I, i)

[22] Véase apéndice.

[23] La selección de los versículos de este texto en composiciones musicales era diversa y asistemática en los siglos XVI y XVII, pero existía mayor familiaridad con los versículos Lam 1.1-5 por uso en la liturgia católica. José López-Calo, "Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano. Un Estudio sobre la melodía barroca española", *Anuario Musical,* 43 (1988), pp. 121-140 (122 y 124). Matilde Olarte Martínez indica un ejemplo de correspondencias entre los versículos de Lamentaciones y su uso en música polifónica y monódica española. Matilde Olarte Martínez, "Estudio de la forma lamentación", *Anuario Musical,* 47 (1992), pp. 81-101 (82-84).

de Carlos II del avance de los turcos en Europa y la estrategia de "una sola religión" como base tradicionalmente fundamental de la hegemonía política del imperio de los Habsburgo.

Cuando Federico despierta explica a su sirviente Manfredo que el sueño que ha tenido, donde cantan la ciudad de Jerusalén y el profeta Jeremías la caída de la ciudad Santa, ha sido inducido por su lectura del texto del Antiguo Testamento; con esa lectura específica buscaba consolación después de la pena y ansiedad que le había producido la carta del Papa:

> Dentro de la fantasía,
> el sueño mi idea asalta.
> Acabando de leer
> en la Escritura Sagrada,
> las tristes lamentaciones
> de Jeremías, que en ansias
> de Jerusalén la ruina
> lloran, como que la cantan.
> (I, i,35-40)

En estos términos, se enfatiza que el dormir agitado y el sueño inquieto del rey no fueron inducidos por ociosidad o desocupación, sino por las preocupaciones causadas por sus deberes. El rey Federico no sólo describe la manera en que se cantaban las Lamentaciones en su sueño, el dueto de la ciudad de Jerusalén y el profeta Jeremías (estribillo) alternado con el lamento de la ciudad de Jerusalén (versículos Lam 1.1 y Lam 1.2), sino que también indica que la música y el lamento eran tan conmovedores que su dolor se volvió más pesado y su sueño se convirtió en desvelo.[24] De manera por demás significativa y representativa del ideal de la prudencia en los consejeros reales, Manfredo le aconseja al rey no sumergirse en la melancolía y fantasía del sueño y le señala que la verdadera consolación para enfrentar las terribles noticias es tomar acción y recobrar Jerusalén.[25]

Durante la última parte de la primera escena en la primera Jornada de la obra, el duque Leopoldo de Austria le notifica al rey Federico que ha sido elegido Emperador del Sacro Imperio Romano, lo cual alienta a Federico, ahora Emperador, para embarcarse inmediatamente en la cruzada para recobrar el Santo Sepulcro en Jerusalén, que funge como el símbolo de la unidad cristiana. Logra esto en el último acto de la obra y hace su entrada a la ciudad de Jerusalén "*con manto Imperial, Corona de Espinas, Soga, y Cruz a cuestas*" (III, v), emulando el *via cruxis* de la pasión de Cristo en Jerusalén. Su "piadosa entrada" representa una lectura característicamente cristiana del texto del Antiguo Testamento, en la cual las lágrimas de la ciudad de Jerusalén y su pueblo se interpretan tipológicamente como el sufrimiento y las lágrimas de Cristo, y el Emperador Federico imita a Cristo en su entrada a la ciudad. De esta manera, la representación del sueño y las lamentaciones en la primera escena de la obra para tocar el tema de apoyar contra la embestida de los turcos por el frente austríaco a finales del siglo XVII, concuerda con el decoro

[24] "Las tristes lamentaciones / entre los dos alternaban, / gimiendo el Pueblo a sus ecos, / cuyo lamento acompañan, / ronco el ayre, en las sordinas/ y sordo el eco. en las cajas. / Aquí se hizo el dolor, peso, / que el corazón estrechaba, / y el peso, se hizo desvelo" (I, ii,169-177).

[25] "*Manf.*] Dexa ya de essa aprehension, / Señor, las imaginarias / especies, que al ver el Orbe / a Sion recuperada, / es el assumpto mayor, que pueden hallar tus Armas" (I, ii,183-188).

requerido para dirigirse al rey, que ya Diego Saavedra Fajardo (1584-1648) había indicado en la empresa XLVIII de su *Idea del Príncipe cristiano*, "lastimar con las verdades...más es malicia que celo...Aun Dios las manifestó con recato a los príncipes...por sueños...no claramente, sino en figuras y jeroglíficos."[26] Así, las lamentaciones en romance en el sueño de un príncipe son como figuras y jeroglíficos para con decoro ofrecerle al rey una filosofía político-moral que fundamentaba la hegemonía de su reino en la fuerza de su religión.

• Verosimilitud y decoro de las lamentaciones en romance en *El Austria en Jerusalén* •

Durante el desarrollo de la obra *El Austria* se dan diferentes referencias al texto de las Lamentaciones lo que hace que su función sea esencial en la estructura de la obra. Al final del primer acto, el duque Leopoldo de Austria le presenta a Federico al despojado rey de Jerusalén, quien busca apoyo para recuperar Jerusalén de los turcos y le promete a Federico que si logra realizar esta empresa, no sólo le concederá a su hija —quien todavía está en Jerusalén—, sino inclusive el mando de la ciudad misma y la herencia de los reinos que corresponden a su hija. Dentro del contexto político-didáctico-moral de la obra, resulta significativo que Federico señale que el haber conocido al despojado rey de Jerusalén es una lección de la providencia con respecto a la potencial caída de cualquier rey en cualquier tiempo, lo cual instruye al recientemente nombrado Emperador con prudente temor y moderación con respecto a las mudanzas de estado en el mundo.[27] Esto enfatiza la función de estas lamentaciones en romance como ejemplo aleccionador y la instaura claramente en la tradición de la poesía de ruinas de la época y fundamenta, a su vez, la función moral de la obra de Bances.

Aparte de la presencia de las lamentaciones en romance con música en la primera escena de la primera Jornada de la obra, hay diferentes instancias directas o indirectas al texto de las Lamentaciones a lo largo de la obra, que indican la recepción de esta lírica tradicional con música. Por ejemplo, la primera escena del segundo acto incluye uno de los otros cinco textos con música en la obra. La canción que abre esta escena es un dúo cantado por los personajes de Xarifa e Isabelle, dos sirvientes cercanas a Violante, la capturada hija del rey de Jerusalén. La canción consiste de nuevo en un refrán con coplas. El estribillo de dos líneas es cantado por Violante, "Acuérdame, memoria, el dolor mío / Y exhalaré mi pena en mis suspiros", al cual le siguen las coplas cantadas por las sirvientes.[28] El refrán vuelve a ser cantado por Violante y aunque ni el estribillo, ni las coplas provienen directamente del texto bíblico, Violante refiere, en los versos que se intercalan con la canción, a su costumbre de escuchar con música la narración de la caída de Jerusalén y a su efecto:

[26] Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Cristiano* en *Empresas Políticas*, 2 vols., Editora Nacional, Madrid, 1976, t. II, pp. 221-28, *apud* Arellano, "El teatro político", *op. cit.*, p. 183.

[27] "No sin providencia rara / os trajo el Cielo a mi Corte / el día que me enviaba / la noticia del Imperio, / para que así moderara / mi soberbia en vuestra ruina; / viendo en tan corta distancia, / que aquí un Imperio se pierde,/ si allí otro Imperio se gana; / porque yo con temor viva,/ y vivas con confianza" (I, iii, 424-434).

[28] [*Cant Isabell.*] De Jerusalen las Torres, / del tiempo padron antiguo, / de Árabes Lunas corona el Gran Soldan Saladino. / [*Cant Xarif*] La esfera del ayre, á un tiempo / rompen, y pueblan gemidos / de Cristianos, cuando pierden / el gran Sepulcro de Cristo" (II, iii).

Enternecida, por eso
gusté de oír repetido
el estrago de la Gran
Jerusalén, si examino
que *la Musica en los males,*
tan grandes, tan excesivos,
sólo divertirlos sabe,
cuando acompaña á sentirlos.
(II, i,)

Las sirvientes cantan de nuevo coplas en donde se vuelve a indicar la función admonitoria de las Lamentaciones y su vínculo con la poesía de ruinas.[29] Sin embargo, aquí me interesa también enfatizar que los versos citados de Violante en esta escena se relacionan y contrastan de manera directa con los versos en la primera escena del primer acto de la obra, en donde Federico habla sobre su sueño. Mientras Federico señala que la lectura del texto le ha producido un sueño donde el efecto de la música y el texto le producen desvelo y dolor pesado, Violante indica,"gusté de oir[lo] repetido" con música, puesto que "sólo divertirlos sabe, / cuando acompaña á sentirlos". Así, los sentimientos de misericordia y alivio ("divertir" los males) que son el efecto de las Lamentaciones en Violante como oyente, contrastan con el peso y desvelo que causan en Federico como lector. De cualquier manera, estas alusiones a la recepción de Lamentaciones, mediante la lectura o la transmisión oral, sugieren que tanto el texto bíblico de las Lamentaciones en latín por el uso litúrgico de la Biblia Vulgata, como sus versiones en romance, eran familiares tanto a los personajes de Bances, como a su público también.

Existe otro punto que puede considerarse como evidencia de la presencia de la lectura o transmisión de las versiones de las Lamentaciones en tiempos de guerra o crisis.[30] Hasta donde me ha permitido considerar mi investigación sobre *El Austria,* existen dos diferentes versiones de las lamentaciones en romance usadas en la obra de Bances. Ambas están escritas en coplas de octosílabos con rima asonantada. El texto A proviene de la edición de las obras dramáticas de Bances *Poesias comicas.*[31] El texto B, localizado por el musicólogo Carmelo Caballero, procede de los archivos de la catedral de Valladolid que contienen documentos sobre la música de representaciones teatrales en 1695.[32] El *estribillo* y la primera *copla,* que es una versión del Lam 1.1, son idénticas en el texto A y el texto B.

[29] "[*Cant. Isbell.*] "Solo queda de su estrago / La memoria en el castigo; / Pues aun hoy de su cadáver, Las ruinas son edificios. [Canta Xarifa] Dexa el tiempo a la sobervia, / en cada ruina un aviso; porque de tan grande estrago, aun el temor es indicio" (II, iii).

[30] Para el tema del uso de las Lamentaciones de Jeremías en tiempos de crisis ver Robin Martin-Achard y Paul Re'mi, *Amos and Lamentations. God's People in Crisis,* WMB. Eerdmans, Grand Rapids, 1984 y para Lamentaciones y la noción de crisis en el siglo XVII, ver Barreiro, "Translated Tears", *op. cit.*, pp. 12-15.

[31] (I, i, 21-64).

[32] Antonio de Bances Candamo y Juan de Serqueira, "Ay mísera de mí" en C. Fernández Caballero-Rufete, *op.cit.*, p.15

Texto A

Como yace triste, y sola,
ciudad de tanto poder,
la señora de las gentes,
viuda entre lutos se vé.

La Reyna de las provincias
tributo paga à otro Rey,
y à tanta barbara planta,
es alfombra de su Dosel,
Lam 1.1

De noche, y de dia llora,
y sus lágrimas vereis
en sus parpados quaxar,
y en sus mexillas pender

No ay quien la consuele, todos
la desconocen; porque
memorias de un Poderoso,
él las arruina al caer.
Lam 1.2

Piedra sobre piedra, en ruinas
no queda en su redondez;
donde aun el menor cimiento
padrón del estrago fue.

Ay miserable siglo,
pues que tuvo fin en él
de la hija de Sion,
el fausto, y la esplendidez

Texto B

Cómo yace triste y sola
ciudad de tanto poder!
las Señora de las gentes
viuda entre lutos se ve

La princesa soberana
que a las provincias dio ley,
reducida al vil tributo
tiene la cadena al pie
Lam 1.1

Llorando llora en su noche
de su delito, por quien
permanece en sus mejillas
llanto que amargura es

Sin consuelo, despreciada
de sus amantes se ve;
el que fue su fiel amigo
es ya su enemigo cruel.
Lam 1.2

Ni su capitán la puede
en su aflicción socorrer,
que entre extraña gente habita,
llena de cansancio infiel.

Ay miserable siglo,
pues que tuvo fin en él
de la hija de Sion,
el fausto, y la esplendidez

Siendo tantas sus angustias,
de la invasión al desdén,
todo a sus perseguidores
presa la llegan a ver.

Lloren de Sión las calles
cuando desiertas se ven
de virtudes, oh alma mía,
copia de Jerusalem.

Llore y lloremos todos,
pues con sangriento pincel
retratamos de la culpa
Reina es del humano ser.

El texto A, que aparte del *estribillo* contiene seis *coplas*, cuatro de éstas son una paráfrasis métrica muy cercana a versiones bíblicas en castellano del latín de Lam 1.1 y Lam 1.2.[33] A cada versículo bíblico les corresponden dos coplas. En el apéndice a este artículo se puede ver que las coplas sobre Lam 1.1 y Lam 1.2 intercalan una estrofa, también en octosílabos, en la que Federico se dirige a Jeremías y Jerusalén diciendo a las sombras de sus sueños que la tragedia narrada en profecía de las Lamentaciones de Jeremías y una voz que repite la primera línea del estribillo, "Ay misera de ti Jerusalén!", en endecasílabos. El efecto dramático de las palabras de Federico y de la voz que después del estribillo y entre las dos coplas de cada versículo bíblico, se apoya en la repetición de la primera línea del estribillo "Ay mísera de ti, Jerusalén!", la cual enfatiza la pena y en cierto sentido expresa conmiseración, por el dolor inflingido a Jerusalén.

La versión B, además del *estribillo* que es el mismo en la versión A, tiene ocho coplas, las cuales son una versión cercana a los versículos de Lam 1.1, Lam 1.2, Lam 1.3 y Lam 1.4, excepto la última que sintetiza el contenido de las anteriores y una intermedia, "Ay miserable siglo", que se vincula con el estribillo y se encuentra en las dos versiones.[34] Los cuatro versos de la primera copla son idénticos en A y B y difieren en el resto de las coplas. Una comparación simple entre los dos textos muestra que, aparte de las variantes de vocabulario, ambas proceden de la Vulgata, especialmente las coplas que corresponden a Lam 1.1 y Lam 1.2.[35] Sin embargo, el texto B en general incluye imágenes más amplificadas que A. Las últimas dos *coplas* de B se alejan del texto bíblico. Sin embargo, ni A ni B incluyen imágenes de mitología clásica. Algunas diferencias se encuentran en el vocabulario como el "Princesa" de A, que se convierte en el "Reina'" de B. Las amplificaciones son lo que distingue a cada texto, por ejemplo "alfombra de su Dosel" (Lam 1.1) de A contrasta con "...tiene la cadena al pie" (Lam 1.1) de B. A pesar de las diferencias, comparten el mismo tipo de métrica (coplas en octosílabos) y estilo (cercano al texto bíblico con variantes o amplificaciones basadas en otros versículos del mismo de las Lamentaciones o explicaciones de las imágenes y metáforas de éste). Tales características son comunes entre las lamentaciones en romance, de tipo popular. Por otra parte, el hecho de que existan al menos dos diferentes versiones sugiere que la música de Serqueira podría adaptarse a las versiones de las lamentaciones en romance con las que el público de la puesta en escena de la obra estuviera más familiarizado —excepto el estribillo cuya métrica es diferente a las de las coplas y el cual aparece idéntico en las dos versiones—. Existe una fuerte relación entre la situación dramática del sueño de Federico, el texto de las lamentaciones en romance y la música que le acompaña en la primera escena de *El Austria*, como se indicará con mayor detalle a continuación.

El compositor Juan de Serqueira parece haber tenido la intención de lograr la conjunción del verso y la música mediante una retórica musical que reflejara, "pintara", las imágenes y el contenido de los versículos de las Lamentaciones. Serqueira fue uno de los músicos y compo-

[33] No es aquí lugar para incluir un cotejo detallado de las versiones en castellano con la Vulgata pero si el lector consulta el apéndice de este artículo puede constatar claros vínculos del texto en castellano con el latín.

[34] En la grabación de "Ay, mísera de ti" citada anteriormente sólo se incluyen las cuatro primeras coplas.

[35] Véase apéndice.

sitores de más prestigio y talento entre aquellos que trabajaban para las compañías teatrales de Madrid, para las cuales trabajó casi por cincuenta años; su música se puede encontrar en obras de dramaturgos como Calderón de la Barca y Bances Candamo.[36] La estructura de estribillo con coplas que usa Serqueira para las lamentaciones en romance en *El Austria* es una forma musical característica del llamado *tono humano*, una composición para voz sola o varias voces con acompañamiento continuo.[37] El *tono humano* ocupa un papel esencial en el panorama musical de la Península Ibérica, especialmente en el repertorio de música teatral interpretado en la corte y círculos relacionados con la nobleza.[38] Durante el siglo XVII se fue dando una tendencia en el teatro español de incorporar cada vez más música, que culminará en la *Zarzuela* (un género específicamente español de la ópera) a principios de siglo XVII, en la cual se puede incluir a obras como *Amor de celos no matan* (1691) del propio Bances Candamo. Además de la lamentación en romance en la primera escena de *El Austria*, durante la obra hay otras instancias de canciones y música a lo largo de la obra, las cuales se pueden dividir en tres grupos: el uso de sordinas o trompetas para anunciar la entrada o salida de personajes de alto rango a través de los tres actos de la obra; la música instrumental que se usa especialmente al principio o al final de cada acto; y otras cuatro canciones para una voz o polifónicas (*tonos humanos*) que se usan a través de la obra.[39] Entre éstas, las lamentaciones en romance no son sólo la parte musical más larga de la obra, sino que, como argumento en este artículo, también forman un componente fundamental en la obra.

La música para las lamentaciones en *El Austria* está compuesta en un metro ternario común en los lamentos musicales de la época.[40] Otra característica es la relación cercana entre música y texto que se daba en los tonos humanos y se lograba mediante el uso del estilo silábico o casi silábico, con el cual se busca expresar los conceptos contenidos en el texto de una manera clara e inteligible. En el caso de las lamentaciones en el texto de Bances, aunque la melodía no tiene

[36] Juan Serqueira de Lima (también Sequeyra) (?-1726) fue un músico, arpista, guitarrista y compositor portugués. Louise Stein ha indicado que su música para teatro incluye canciones para *autos sacramentales*, para *bailes* y otros breve *entremeses* cómicos o *sainetes*; también compuso varias *cantadas* al estilo del siglo XVIII como las del compositor Literes; un *villancico*; una loa en el estilo recitativo operístico; y muchas otras canciones para obras, como su lamentación en romance incluida en *El Austria*. Agradezco a Louise Stein haberme enviado lo que luego se convertiría en su artículo Louise Stein, "Juan de Serqueira", en Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), *New Grove's Encyclopaedia of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001, con versión en línea www.grovemusic.com.

[37] Al avanzar el siglo XVII, los tonos polifónicos (usualmente en armonía de cuatro voces) comenzaron a perder prominencia en el teatro español (pero no desaparecieron completamente del escenario) y se dio el avance decidido del tono solo. Fernández Caballero-Rufete, *op. cit.*, p. 23.

[38] Para un estudio detallado al respecto véase Stein, *op. cit.*, *passim* (especialmente, pp. 66-257) y L. Stein, "Las convenciones del teatro musical y la herencia de Juan Hidalgo", *op. cit.*

[39] La música para las otras canciones de *El Austria* documentadas por Stein incluye: "Acuérdame memoria el dolor mío / y exhalaré mi pena", en MS Novena, p. 103, *a* 4; el tono solo para "De Jerusalén las torres" y para "Dando de sus manos / el nudo que se estreche", en MS Novena, p. 298; *a* 4, *apud* Stein, "Las convenciones del teatro musical y la herencia de Juan Hidalgo", *op. cit.*, p. 362 y p. 373; "De Jerusalen las torres / del tiempo padrón antiguo", en MS Novena, p. 104, Stein, *op. cit.*, p. 373; "Estandarte de la vida / insignia de nuestro Rey", en MS Novena, p. 105; *a* 4, *apud* Stein, *op. cit.*, p. 379; y "Salve santa ciudad / salve tú aquella", en BNM, MS 13622, fo. 226r y MS Novena, p. 104, *a* 4, hay dos versiones musicales para esos versos. Stein, *op. cit.*, p. 398.

[40] Fernández Caballero-Rufete, *op. cit.*, p.25. Fernández Caballero-Rufete también ha indicado que otro rasgo estilístico común de los *tonos humanos* es el de construcciones secuenciales, lo cual hace que su presencia se sienta tanto en el material melódico como en la base armónica subyacente. Fernández Caballero-Rufete, *op. cit.*, p. 283.

un uso complicado de intervalos para que el texto sea claramente entendido, las líneas melódicas de las coplas no siguen muy de cerca el texto e inclusive parece haber sido compuesta como la de las canciones estróficas, en las cuales diferentes textos se pueden cantar con la misma música, hipótesis que parece confirmarse por las dos diferentes versiones de las coplas que se ponían con la misma música. Sin embargo, las características armónicas y melódicas del estribillo siguen de cerca el texto: las largas notas asignadas a la interjección "Ay" enfatizan su dimensión afectiva; a las palabras "mísera de ti", les corresponde una melodía descendente en forma escalonada, que comienza en una sexta aumentada cuya tensión armónica se resuelve finalmente en la palabra Jerusalén, que casi es cantada en unísono por las dos voces del dúo, así como las palabras "Conviértete al señor" que le siguen, donde también la melodía evita los adornos para en forma clara y contundente enfatizar uno de los temas esenciales de la obra.[41] Por otro lado, aunque la tercera frase musical del estribillo consiste de una melodía simple —sin las figuras dactílicas o hemiolas comunes en el estilo barroco— la cual corresponde a las palabras "procure el llanto" y "ansia tan cruel"; sin embargo, Serqueira les asignó una figura melódica descendente y disonancias armónicas de paso, las cuales son rasgos típicos en los lamentos musicales contemporáneos y van acordes con las palabras del estribillo. Así, logra entablar una relación cercana entre la música y el texto al combinar estrategias retóricas comunes en la época, tanto en el estribillo como en la forma musical más flexible que usa para las coplas. En ambas es posible entender el texto en forma clara y se logra expresar el afecto que corresponde al texto del lamento. Esto produce una canción altamente afectiva al comenzar la obra.

En el contexto de "las recomendaciones al rey para que actúe en la lucha contra los moros, en el campo de la política mediterránea",[42] la afectividad, la capacidad de la música para mover las pasiones, de las lamentaciones en romance en *El Austria en Jerusalén* funciona de acuerdo al postulado teórico de Bances, el cual indica:

> Son las Commedias de los Reies vnas historias viuas que, sin hablar con ellos, les han de instruir, con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el Ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte?[43]

El "gran arte" del "decir sin decir" de Bances se plasma en su uso de las lamentaciones en romance en *El Austria* en relación a las nociones dramáticas de "verosimilitud y decoro en la

[41] Caballero hace énfasis en "el interés musical en el estribillo [...] en esta sección va a hacer uso del máximo de sus recursos técnicos y expresivos a su alcance [...en algunos casos] el estribillo presenta una estructura formada por varias subsecciones, determinadas métrica y musicalmente, las cuales normalmente responden a la diversidad de afectos mostrados en el texto [...] la relación entre música y texto [se basa] en el predomino de un estilo silábico o casi silábico que redunda en una gran inteligibilidad de los conceptos expresados." Caballero Fernández-Rufete, *op. cit.*, pp. 18-19.

[42] Arellano, "Bances Candamo, poeta áulico", *op. cit.*, p. 51.

[43] Bances Candamo, *Teatro de los theatros*, *op. cit.*, p. 45. Arellano da cuenta de y critica varias interpretaciones de estas palabras de Bances e indica "me parece que ese 'decir sin decir', ya desde su mismo contexto, no es una confesión de astucia ni una declaración de intenciones políticas especiales, como creen los mencionados estudiosos. Más bien se trata de una restricción de la crudeza con que el dramaturgo podría presentar sus lecciones [...es] todo lo contrario de una denuncia más o menos 'subversiva' o escandalosa. Se trata de una llamada al necesario respeto con que hay que hablar a los reyes." Arellano, "El teatro político y áulico de Bances", *op. cit.*, pp. 182-83. Coincido con la postura de Arellano.

depuración de la historia por la poesía".[44] Louise Stein ha indicado que la representación en el teatro español contemporáneo de canciones conocidas se usaba con el propósito de producir verosimilitud (un rasgo esencial en el barroco español en general) mediante el reconocimiento de elementos que fueran atractivos o produjeran respeto entre el auditorio.[45] José María Díez Borque ha señalado también que,

> la incorporación de textos cantados en latín y castellano, tanto en los autos sacramentales como en la misa, apuntan a alcanzar un mayor grado de persuasión en la representación dramática o musicalizada de los mensajes; así, la caducidad de la vida, la tristeza y el sentimiento de culpa por los pecados cometidos y otros misterios doctrinales o teológicos alcanzan efectos sobre el público, sea este activo o pasivo, al ser conmovidos sus afectos.[46]

En estos términos, la música y texto de las lamentaciones en romance *El Austria* conllevan dimensiones morales, de devoción y edificante de la *comedia historial* y realzan su verosimilitud teatral, la cual "está específicamente vinculada con las ceremonias litúrgicas de la Semana Santa en la Iglesia católica, en las cuales versiones de las Lamentaciones de Jeremías eran una parte fundamental",[47] pero también con la filosofía política que parece haberle interesado a Bances subrayar en esta obra.

Se puede concluir que el texto de las Lamentaciones de Jeremías le era familiar en latín a un público habituado a la liturgia católica en esa lengua; sin embargo, las versiones en romance del texto, con música o sin música, tienen una presencia clara que se refleja en las alusiones indicadas por los personajes de Federico y de Violante a la recepción del texto, oral (con o sin música) o mediante la lectura. Además del respeto vinculado con el texto bíblico es claro que esta lírica tradicional de clave bíblica se relacionaba con la ejemplaridad de la poesía de ruinas para advertir sobre la mudanza de estados a los monarcas. Su presencia con música añade también deleite al decoro didáctico del arte de Bances y hace eco del despliegue de grandeza en la corte de los Habsburgo mediante la música en la capilla real, al que parece hacerse referencia también en *El Austria*:

> [*Federico*] La música, que en el Culto
> Divino, en dulces cadencias
> Mi Capilla inunda.
> (III, i)

[44] Arellano aborda este tema subrayando que para que una pieza dramática resulte ejemplarizante debe tener como requisitos la verosimilitud y el decoro, por lo que la depuración de la historia se da mediante la poesía. Arellano, "Introducción", *op. cit.*, pp. 24-27.

[45] Stein, *Songs of Mortals*, *op. cit.*, pp. 6-7.

[46] José María Díez Borque, "Función de los textos cantados en el teatro religioso del Siglo de Oro" ponencia presentada en el Congreso de Música y Poesía de 1995 en la Universidad de Valladolid y reseñada en Emma Julieta Barreiro (reseña), "Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750", en *Boletín de la ENM*, 52-53 (1995), pp.4-6 (p.4).

[47] Stein, "Las convenciones del teatro musical y la herencia de Juan Hidalgo", *op. cit*, p. 13.

[*Violante*] [...] El Coro,
que en mi capilla se emplea
en los Divinos Oficios.
(III, i)

Las referencias a la interpretación de la música vocal en las capillas reales tanto de Federico, Emperador del Sacro Imperio Romano, y Violante, reina de Jerusalén, quien se convertirá en esposa de Federico, aluden a la reconocida práctica de actividades musicales en las capillas reales de los monarcas de la casa de Austria, la cual ha sido documentada como uno de los mayores intereses de Carlos II.[48] La fórmula musical barroca de coplas con estribillo en el dúo de las lamentaciones en *El Austria en Jerusalén* contrasta con la práctica polifónica litúrgica comúnmente asociada a las Lamentaciones a la que parecen aludir estos personajes, pero tanto en la tradición polifónica, "El Coro", como en el tono humano de la obra, se reconoce un poder afectivo indiscutible de este texto. Así pues, el papel estructural de las lamentaciones en romance en esta obra es esencial y se relaciona al poder persuasivo de la música y la poesía para la enseñanza ejemplar y moral del Emperador al escuchar la advertencia de las ruinas de Jerusalén para actuar en imitación de Cristo; así se le advierte al monarca mediante sueños, música y verso que su grandeza política se fundamenta en la devoción religiosa, un postulado fundamental para la Casa de Austria.

[48] Para el interés de Carlos II en la música y el teatro y la contribución de Bances a este interés, véanse los diversos artículos en José Antonio Gómez, *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992-1995.

• Apéndice •

El Austria en Jerusalén (ca. 1693) de Francisco de Bances Candamo[49]

I, i

Cant. los dos
Ay mísera de ti, Jerusalén,
Llora, suspira, gime;
Y en ansia tan cruel,
Conviértete al Señor,
Procure el llanto: tu dolor
en tus lágrimas verter
Sordinas y caja ronca

Dentr. Voz.
Canta Jeremías
Ay mísera de ti, Jerusalén
Cómo yace triste, y sola,
Ciudad de tanto poder,
la señora de las gentes,
viuda entre lutos se ve.

Canta Jerusalén
La Reina de las provincias
tributo paga à otro Rey,
y à tanta bárbara planta,
es alfombra de su Dosel
Sordinas

Los dos
Ay mísera de ti, Jerusalén

Voz
Ay mísera de ti, Jerusalén

Federico
Jeremías, yà he mirado
cumplir tus lamentaciones;
Jerusalén tus prisiones
he sabido, y he llorado.

Jeremías
De noche, y de día llora,
y sus lágrimas veréis
en sus parpados cuajar,
y en sus mejillas pender.

Jerusalén
No ay quien la consuele,
todos la desconocen; porque

[49] Francisco de Bances Candamo, *El Austria en Jerusalén*, en *Poesías Comicas*, 2 vols., Blas de Villanueva, Madrid, 1722, t. II, pp. 100-149.

memorias de un Poderoso,
él las arruina al caer.

Los dos Ay mísera de ti Jerusalén.
Voz Ay mísera de ti Jerusalén, & c.
Sordina

Jeremías Piedra sobre piedra, en ruinas
no queda en su redondez;
donde aun el menor cimiento
Pardon del estrago fue.

Jeremías Ay miserable siglo,
pues que tuvo fin en él
de la hija de Sión,
el fausto, y la esplendidez.

Cant. los dos Ay mísera de ti, Jerusalén,
Llora, suspira, gime;
Y en ansia tan cruel,
Conviértete al Señor,
Procure el llanto: tu dolor
en tus lágrimas verter:

Ay mísera de ti, Jerusalén

Vulgata.[50]

Aleph Lam 1.1.
Quomodo sedit sola civitas plena populo
facta est quasi viuda domina gentilium
princeps provinciarum facta est sub tributo

Beth Lam 1.2
plorans ploravit innocet et
lacrimaed eius in maxillis eius
non est qui consoletur eam ex omnibus caris
eius omnes amici eius spreverumnt eam et
facta sunt inimici.

"Lamentació en romance", Jaume Vidal (1606-1689)[51]

[50] *Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem*, Deutsche Bibelgeschellschaft, Sttutgart, 2004.

[51] Jaume Vidal, "Lamentació en romance", audio CD *Polifonia de L'Escola de Montserrat*, solistes, Capella i Escolania de Montserrat and Ensemble Ars Musicae, dirigido por Dom Ireneu Segarra, Koch Schwann 3-6485-2, 2000.

Como está ya la ciudad
de la gran Jerusalén
sola y llena de pesares
de su pasado placer.

La Reina de las Provincias,
la Princesa de Israel,
la Señora de las Gentes
sola y huérfana se ve.

Perlas vierten sus mejillas,
que fueron de Rosicler,
sin que de sus hijos uno
algun consuelo le dé.

Sus amigos despreciaron
su amistad y su querer,
y el que mayor amigo era
su enemigo mayor es.

En Rama como solía
vuelve a llorar otra vez,
del cuchillo riguroso,
sus hijos muertos, Raquel.

Los caminos de Sión
lloran porque ya no ven
quien venga a solemnizarlos
como en otro tiempo fue.

En los despojos del Templo,
sin respetar a la ley
enemigos extranjeros
satisfacieron su sed.

Sus puertas estan caídas
y sus murallas también
sus hijos llevan cautivos
en poder de alieno rey.

De Sión los montes altos
son ya los de Gelboé
cubiertos de roja sangre,
coronados de ciprés.

A las piedras enternece
llorando Jerusalén,
piden pan sus tiernos hijos
y no hallan quién se lo dé.

Jerusalén, Jerusalén:
Conviértete a tu Dios y Señor.

ENTRE AGUANIEVE Y AGUARRÁS: LAS COPLAS LÍQUIDAS EN EL SON JAROCHO

Caterina Camastra
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente trabajo se propone dar una posible lectura del simbolismo del agua en las coplas jarochas, tratando de apegarse al enfoque sugerido por Gilbert Durand: "de un modo antropológico, es decir, a la vez con humildad científica y amplitud de horizonte poético".[1] El universo poético del son jarocho puede ser definido como un "imaginario", y, a su vez, el imaginario puede ser entendido como un espacio virtual, un mundo posible, amueblado (como diría Umberto Eco) por una serie de elementos inmersos en una red de relaciones: los símbolos. Cualquier cosa que se diga acerca de ellos siempre será parcial e incompleta, puesto que en eso reside su misma naturaleza; Paul Ricoeur hace notar que "el símbolo es el movimiento del sentido primario que nos pone en contacto con el sentido latente, y así nos asimila a lo simbolizado, sin que nosotros podamos llegar a dominar intelectualmente la similitud".[2] Definir el símbolo como movimiento del sentido equivale a decir que es elemento de la semiosis, la constitución del sentido que hace inteligible la praxis social, la instauración del mundo humano.

Según una hermosa definición del mismo Ricoeur,

> Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo 'cósmico' (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), 'onírico' (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último 'poético', o sea que también *recurre* al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto.[3]

Durand, en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, insiste en el papel del espacio en la imaginación simbólica, llegando a asignarle un poder metafísico de eternidad en contraposición al tiempo: "el espacio sirve para eso porque la función fantástica no es más que eso, reserva infinita de eternidad contra el tiempo."[4] Para él, la función simbólica construye un espacio representativo que proyecta la acción humana en el espacio perceptivo; "toda mitología", concluye, "viene a apoyarse antes o después en una 'geografía' legendaria."[5] Dicha geografía se

[1] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Taurus, Madrid, 1981, p. 385.

[2] *Apud* Renato Prada, *Literatura y realidad*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Veracruzana, México-Puebla-Xalapa, 1999, p. 492.

[3] *Apud* Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968, p.16.

[4] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, *op. cit.*, p. 389.

[5] *Ibid.*, p. 394.

vuelve historia, tradición, seña de reconocimiento: "el ambiente geográfico [...] tiene una lectura y vivencia ya 'reglamentada' por los símbolos heredados."[6] En el caso que nos ocupa, estamos hablando de una tradición local (o que, por lo menos, empieza y se asume como tal), en la que el paisaje regional es, con mayor razón, una de esas "densas zonas *míticas* de la realidad."[7]

Las relaciones del espacio cotidiano con el espacio mítico son más complejas de lo que pudieran parecer. El espacio cotidiano es, a su vez, construido por una praxis y un discurso, y en él no tiene cabida sólo el entorno inmediato. No siempre el símbolo "extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea", como dijo Ricoeur. La región del Sotavento, cuna del son jarocho, comprende una variedad de escenarios geográficos: llanos, sierras, ríos, esteros y mar. Éste último ha jugado un papel tan importante en la conformación económica y cultural de la región, que está presente hasta tierra adentro, hasta donde no se ve. No se ve, pero llega su eco, sobre las rutas de los puertos, *puertas* abiertas en los dos sentidos. Antonio García de León subraya:

> En todos esos puertos, la densidad en el mundo del espacio urbano y los muelles se combinaba con la existencia de un *arrière-pays*, un territorio interno rural e inmediato que acumulaba y conservaba, conforme iban llegando, las influencias exteriores, pero sin dejar tampoco de modificarlas y recrearlas. Así en el Caribe la historia general invadió la historia local y esta última es inseparable de los espacios geoeconómicos a gran escala, estableciéndose una relación particular entre región y espacio mayor, lo que también va a permitir la conformación de variedades regionales.[8]

En el espacio de las historias, el mar se mueve con absoluta libertad. Fernando Guadarrama nos lo pintó "a veces azotando contra la costa y a veces contra los cerros, y he visto barcos enormes aventurarse hasta los volcanes, en noches de luna llena y temporal". Alfredo Delgado Calderón nos contó otra historia, en la que resuenan los mismos ecos:

> Si extiendes el mapa del sur de Veracruz, y remontas la corriente del Coatzacoalcos, encontrarás a cosa de 50 kilómetros varias rancherías más allá de Hidalgotitlán: El Arrozal, El Corchal, Malota, San Carlos y varias más. La zona se encuentra entre selvas y pantanos. Sobre uno de los afluentes, el Coachapa, encontrarás las rancherías de El Macayal, La Majahua y El Manatí. En El Manatí se encuentra uno de los tres cerros principales de la cuenca del Coatzacoalcos. Son tres cerros que no rebasan los 200 m de altura: El Manatí, Salinas y La Encantada. En esas rancherías dicen que hace varios años vieron un navío navegar por las nubes con las velas desplegadas. Dicen también que hay bolas de lumbre que vuelan por las noches entre uno y otro cerro; y que cuando va a llover las entrañas de los cerros rezumban.

Hay coplas en las que el mar se revuelve con las aguas dulces, en un horizonte líquido donde la voz lírica fluye y navega, se desplaza dueña del elemento:

[6] Abilio Vergara Figueroa, "Horizontes del imaginario. Hacia un reencuentro con sus tradiciones investigativas", en Abilio Vergara Figueroa (ed.), *Imaginario: horizontes plurales*, Conaculta-INAH, México, 2001, p. 61.

[7] Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 78.

[8] Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*, Siglo XXI, México, pp. 43-44.

Soy la montaña y el mar
y soy la niebla que viaja,
agua que lloviendo baja
y vuelve al mismo lugar.[9]

Yo soy marinero
desde la colina,
soy el aguacero
entre la neblina.[10]

El arte de la navegación se vuelve símbolo de una sabiduría vital más general, la de la conciencia valiente, así nos lo dijo Samuel Aguilera: "No le hablamos a mi padre pero él supo que habíamos conocido el mar, que regresábamos curados, reconstruidos en todos los fragmentos en que nos quiso convertir el miedo. Creo que me hice fuerte". En las coplas, el paso de la conciencia a la jactancia es rápido:

Dicen que soy marinero,
que no me duele el dolor,
que navego en un lucero
y que soy gobernador,
recorriendo el mundo entero
en un buque de vapor.[11]

No te trabes, lengua mía,
no te vayas a turbar,
nadie acierta antes de errar
y, aunque la fama se juega,
el que por gusto navega
no debe temerle al mar.[12]

Balajú,[13] siendo guerrero,
se embarcó para guerrear.

[9] Comunicación personal de Fernando Guadarrama (30 de abril de 2005).

[10] Ramón Gutiérrez Hernández. Copla cantada por el autor en el taller de jarana del Patio Muñoz, Xalapa, Veracruz, el 2 de junio de 2005.

[11] Copla de Irineo Vázquez Bravo. Comunicada por Samuel Aguilera, 5 de mayo de 2005.

[12] *El Balajú,* en *Versos para más de 100 sones jarochos*, ed. Juan Meléndez de la Cruz, Comosuena, Xalapa, 2004, p. 19.

[13] "En el XVIII era un tipo de fragata rápida usada para el contrabando (en los documentos de la época aparece asociada a los franceses de la Louisiana como *balahouk*). Proviene del nombre de un pez rápido y oportunista que sigue a los pescatores, llamado *balajú* en Puerto Rico: es una palabra de origen taíno puertorriqueño" (Antonio García de León, *El mar de los deseos*, *op.cit*, p. 144). Otro parentesco etimológico, o por lo menos fonético, remite a un enigmático personaje de los muchos nombres: *Mambrú*, *Mambrún*, *Membruno*, el duque de *Malborough*, *Malborouk*. Balajú se fue a la guerra en Veracruz, así como "Membruno se va a la guerra" en Nuevo México (Vicente T. Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 187) y *Malborouk s'en va-t-en guerre* en una canción francesa del siglo XVIII.

Le dijo a su compañero:
—Vámonos a navegar,
a ver quién llega primero
del otro lado del mar.[14]

Cruzar el mar es una acción simbólica, que puede significar la habilidad para superar los obstáculos.[15] Véase la siguiente décima "de ocasión", un género de los más socorridos en esta estrofa. En este caso, la ocasión es el cumpleaños de un amigo:

Con gran viento fui embarcado
viniendo allá por Galicia,
porque me dieron noticia
que tu santo es celebrado
y, sin haber preguntado,
he llegado muy ufano.
Julián, no vine temprano
porque me detuvo el mar,
pero ahora te vine a obsequiar con la jarana...
con la jarana en la mano.[16]

En el horizonte simbólico del son jarocho, la sabiduría se relaciona con el elemento líquido de varias maneras. Las aguas dulces consuelan y alegran, como en *El aguacero* y *El aguanieve*:

Dime qué es este son
que tanto quiero,
siente en tu corazón
el aguacero.
Ay, ay, ay ,ay,
que cuando llueve
al corazón más duro
se le conmueve.[17]
Cuando menudito llueve
yo siento mucha alegría:
el corazón se me mueve,

[14] *El Balajú*, Grupo Los Vega, programa de radio *Encuentro de jaraneros*, Radio Más, Veracruz, 107.7 FM, 12 de septiembre de 2002.

[15] Para el simbolismo del mar en la lírica hispánica, véase Mariana Masera, *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics,* tesis doctoral, Queen Mary and Westfield College, University of London, London, 1995, p. 144 y ss. Este trabajo es una referencia importante también para el estudio de otros símbolos y motivos mencionados en el presente artículo (el agua y el amor, la fuente, la lluvia, el pañuelo mojado, la morena, los cabellos), así como por la comprensión del funcionamiento del símbolo en la lírica antigua y tradicional.

[16] *Justicias*, Grupo Pajapan, en *Pascuas y Justicias*, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento-Conaculta-Ediciones M, sin indicación de lugar y fecha.

[17] Copla de Gilberto Gutiérrez. *El aguacero*, Grupo Mono Blanco, *El mundo se va a acabar*, FONCA-Urtext, México, 1997.

sintiendo el agua tan fría.
¡Qué bonita es la aguanieve!

En otro son, *El ahualulco*,[18] el agua dulce guarda secretos pícaros. Las coplas retoman unos tópicos tradicionales de la poesía hispánica, la fuente y el pañuelo como lenguaje cifrado, símbolos de intimidad amorosa:

Si quieres, conmigo vente,
que te vas a divertir,
pues te llevaré a la fuente
a ver el agua salir.

Yo quisiera y no quisiera
y no sé si usted querrá,
que mojara su pañuelo
y me diera la mitad.[19]

Sin embargo, paralelas al ritmo arrullador, a los murmullos de aguacero y aguanieve, corren aguas bravas con sonido de latigazo: el aguarrás, un oxímoron, agua que quema.

A mí no me quema mamá,
a mí no me quema papá,
a mí no me quema na'a
ni la candela,
ni el aguarrás.[20]

La copla es un estribillo del son *La candela*, punto focal de una constelación de resonancias simbólicas. García de León cuenta que se trata de

> Un antiguo 'aire de La Habana' que se cantaba en todo el Caribe y que hoy se canta en Veracruz, también de tema absolutamente marinero: el encendido de la candela en la cubierta de los navíos, un ritual litúrgico oficiado por el contramaestre, en donde la candela que se mantenía avivada en cubierta representaba el hogar, la seguridad, el fuego como referencia terrestre.[21]

Durand también habla de "la morada sobre el agua", "la intimidad náutica": "en medio de las peores travesías, la existencia tranquilizante de un 'rincón de amor a la lumbre'".[22] Y sin embargo, aquí el símbolo tiene otro matiz: la candela quema, es un castigo y una amenaza. El tono de desafío del yo poético en el estribillo ("a mí no me quema nada") contrasta con lo que una voz externa, con autoridad de narrador, relata en las coplas:

[18] "El nombre significa 'henchido de agua'" (Mariana Masera, "Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jerigonza en México", *Acta Poética*, 26 (2005), p. 332, n. 14).

[19] *El ahualulco*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 15-16.

[20] *La candela*, Grupo Mono Blanco, *Sones jarochos vol. V*, Pentagrama, México, 1983.

[21] Antonio García de León, *El mar de los deseos*, *op. cit.*, p. 97.

[22] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, *op. cit.*, pp. 237-239.

Una niña se embarcó
en un barquito de vela
y cuando a tierra llegó
se quemó con la candela,
jugando con la candela
una niña se quemó.

Una niña se robó
el pirata Lorencillo
y en el barco se quemó
jugando con el cerillo,
con la punta del cerillo
una niña se quemó.[23]

Una niña se embarcó
en un barquito francés.
El contramaestre le dice:
—Pon cuidado con los pies,
porque luego hasta maldices
la lumbre que no la ves.

Una niña se quemó
en la lancha 'el güero Vega
y con eso se enseñó
que con lumbre no se juega,
una niña se enseñó.[24]

Lumbre y *juego* remiten al tema de temas, el amor, en su faceta de peligro más que de calor de hogar. La *niña* de las coplas es el yo poético del estribillo, quien probablemente no *se enseñó*, si es que *se quemó* —el público decidirá a quien creerle—. En otra variante del estribillo, la voz ya no se pone tan guapa y admite su dolor:

A mí sí me quema mamá,
a mí sí me quema papá,
a mí sí me quema todo
con el calor que tú me das
hasta los besos que no me das.[25]

Esta voz femenina, que lleva la jactancia y el desafío a un nivel de *hybris* merecedor de un castigo a fuego (o de la transformación en un ser monstruoso, como veremos más adelante), está emparentada con "the girls who have escaped the protective restrictions of social conduct

[23] *La candela*, Grupo Mono Blanco, *Sones jarochos vol. V*, *op. cit.*
[24] *La candela*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 37.
[25] *Ibid.*, p. 36. Variante escuchada en fandangos.

and ventured out to the mountain, where they were burned by the wind" [26] de la poesía española antigua. Estas muchachas que se aventuran, ya sea hacia las montañas o el mar, son las famosas morenas, de hermosas y celebradas cabelleras. Durand señala que "desde el momento en que ondula, la cabellera entraña la imagen acuática, y viceversa".[27] El mismo autor subraya que "*lo arquetípico del lazo* viene a sobredeterminar subrepticiamente la cabellera"[28], sin olvidar la "importante correlación etimológica entre 'atar' y 'embrujar'", entre los poderes de "la mujer fatal y mágica".[29]

Así, la niña que supuestamente un pirata se robó, zarpó de las costas del Mediterráneo antes que del Caribe, con los moros antes que con los franceses o con Lorencillo:

> Allega, morico, allega,
> con el barco a la ribera.
>
> Allega, moro, con tiento,
> Dios te dé próspero viento,
> buen viaje a salvamento
> con que salgas acá fuera.[30]

La misma voz femenina habla en una copla del siglo XVII:

> Vida de mi vida,
> si bien me quieres,
> desta tierra me saques
> y a otra me llebes.[31]

Ya en el siglo XX, contesta una voz masculina:

> Ella parada en la puerta,
> yo sentado en el camino:
> yo no soy el que la lleva,
> ella es quien se va conmigo.[32]

La arquitectura de la copla se funda en paralelismos, simetrías y contrastes: estructuras bimembres preferidas por la poesía barroca y popular, "juego conceptista de paralelismos y antí-

[26] Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985, p. 151.

[27] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, *op. cit.*, p. 93.

[28] *Ibid.*, p. 100.

[29] *Ibid.*, p. 101.

[30] *Apud* Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, *op.cit.*, p. 157.

[31] Luis de Briceño, *Método mui facilísimo para aprender a tocar la guitarra a lo español*, ed. facsimilar Pedro Ballard Impresor del Rey, Minkoff Reprint, (Paris) Genève, (1626) 1972, p. 16.

[32] *La contradicción*, Grupo Los Cojolites, *El conejo*, Argos Música, México, 2001.

tesis, que se remonta a la poesía culta del Renacimiento español".[33] El quiasmo formado por los pronombres personales que encabezan los versos (*ella / yo / yo / ella*) se despliega en oraciones coordinadas, con sintaxis paralela. El sentido se define a través de parejas de elementos en oposición semántica: *parada / sentado, puerta / camino, yo no soy / ella es, la lleva / se va conmigo*. En el último binomio, el cambio gramatical del implícito "ella" de objeto a sujeto es fundamental: la voz lírica niega el verbo transitivo "lleva" con toda su histórica carga de jerarquía e hipocresía, a favor de "se va", que requiere de otro sujeto al mismo nivel de libre albedrío.

El mar, en este entramado simbólico, es un hilo que une entre sí a las damas oscuras del son jarocho: la morena, la niña de *La candela*, la petenera y la lloroncita. La morena lo trae en su cabellera y en la sensualidad de sus movimientos, en el mecerse de unos aretes largos de gitana, en el poder de unos brazos que arrullan hasta el mar mientras matan de amor al yo poético:

> El mar se quedó a dormir
> en tus aretes de plata,
> sé que me voy a morir
> en brazos de una mulata,
> en brazos de una mulata
> el mar se quedó a dormir.[34]

La morena acaba por sobreponerse a otra figura femenina simbólica: la sirena.[35] Así la llama su amante en una antigua estrofa española:

> Díceme que le da pena
> el ser en extremo ingrata;
> que le da vida y le mata
> éste mi color morena;
> y llamándome sirena,
> él junto a mí se adurmió;
> ¿sí le recordaré o no?[36]

El son jarocho recoge el mismo motivo simbólico. Hilando unas coplas sueltas podemos llegar a vislumbrar una historia:

> En la mar busqué la arena
> y no hallé la perla fina,
> sólo encontré la sirena

[33] Margit Frenk, "Prólogo", en *Cancionero folklórico de México. Vol. 1. Coplas del amor feliz*, El Colegio de México, México, 1975, p. XXIV.

[34] *La morena*, Grupo Son de Madera, *Son de Madera*, Urtext, México, 1997.

[35] Véase Félix Báez-Jorge, *Las voces del agua. El simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1992, para una exposición brillante y erudita de varios de los temas mencionados en este artículo con respecto a las sirenas (las sirenas morenas, las sirenas y la música, las sirenas sabias y maestras, las sirenas y el pecado).

[36] Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, *op.cit.*, p. 23.

tocando su mandolina
y cantando la morena.[37]

Cuando escucho la morena
me dan ganas de llorar:
me recuerda la sirena
que la canta por la mar.

Que la canta por la mar
para formar un encanto,
como ella no puede amar
su cantar más bien es llanto,
por eso cuando la canto
me dan ganas de llorar.

Si en el mar se escuchan voces
son voces de la sirena,
y sólo las reconoces
si de amores tienes pena.

Quien de amor no tiene pena
no se puede imaginar
cuánto sufre la sirena,
que tiene prohibido amar
purgando así una condena.[38]

La morena-sirena no sólo es causa de dolor ajeno: ella también sufre. Como la niña que se quemó con la candela, sufre la punición de su soberbia y atrevimiento. Por desobedecer a sus padres, es transformada en un ser monstruoso.[39] Cuenta más de su historia en los versos de *La petenera*, son que gusta mucho cantar. En las coplas de este son, los marineros reaparecen en calidad de testigos privilegiados, otra vez depositarios de un saber especial:

Hay una hondura en el mar
donde habita una sirena.
Un marinero, al pasar,
víspera de noche buena,
dice que la oyó cantar
la pena y la que no es pena.

[37] Patricio Hidalgo Belli (comp.), *El canto de la memoria*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2004, p. 84.

[38] *La morena*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 90.

[39] Entre los nahuas del sur de Veracruz se cuenta que una mujer fue transformada en sirena por desobecer a sus padres (como en la leyenda mediterránea del pece Nicolao), o bien por contravenir la prohibición religiosa de bañarse en Jueves Santo. Véase Félix Báez-Jorge, *Las voces del agua*, *op. cit.*, pp. 125-128.

La sirena de la mar
me dicen que es muy bonita,
yo la quisiera encontrar
pa' besarle su boquita,
pero como es animal
no se puede naditita.

La sirena está encantada
porque desobedeció,
no'más por una bañada
que en Jueves Santo se dio,
en la semana sagrada.[40]

Dicen que la petenera primero fue una mujer de Petén, España. Tal vez fue una cantante o actriz que llegó a los escenarios de América, tal vez sólo una de las muchas encarnaciones de la nostalgia de los marineros.

La sirena no es un símbolo unívoco. Si por un lado es una figura trágica, que sufre y hace sufrir, por otra parte tiene su lugar entre los seres sabios que en las coplas jarochas aconsejan e instruyen a los humanos, como el pájaro carpintero o San Pedro. En la siguiente copla el yo poético aprende escuchando el diálogo entre una sirena y un pez, humanizado en sus cuitas:

Estando yo recostado
en lo fresco de la arena,
oí la voz de un pescado
que le dijo a la sirena:
—Cuánto trabajo he pasado
por amar a una morena.[41]

La sirena anda "tocando su mandolina / y cantando la morena". Es maestra de los músicos y de los trovadores, junto con los pájaros: todos son encantadores. El campo y el mar pueden turnarse en el papel de geografía mágica, lugar de origen y razón de orgullo:

Señores, no sé cantar
porque fui criado en el monte:
a mí me enseñó a gorjear
la calandria y el zenzontle
y el pájaro cardenal.[42]

[40] *La petenera*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 104. Acerca del motivo del baño en Jueves Santo, véase la nota anterior.

[41] *Ibid.*, p. 104.

[42] Copla de la versada de Elías Meléndez, en Arturo Barradas Benítez y Patricia Barradas Saldaña (comps.), *El hilo de mis sentidos. La versada tradicional jarocha en el Municipio de Playa Vicente, Veracruz*, PACMYC-Sexto Piso, México, 2003, p.58.

Señores, no sé cantar
porque soy criado en la arena:
¿quién me enseñó a versar?
la calandria y la sirena.[43]

Para la voz poética es difícil igualar el arte de la sirena. Debe aprender de los sabios marineros:

Petenera, petenera,
quién te pudiera cantar,
ojalá que yo pudiera
siquiera medio entonar,
como canta la sirena
cuando sale a medio mar.

La petenera, señores,
nadie la sabe cantar,
sólo los marineritos
que navegan por la mar.[44]

El canto de la sirena es un motivo homérico que ha corrido con especial suerte en el panorama simbólico del pensamiento hegemónico occidental. En la tradición patrística, por ejemplo, el canto de cualquier mujer es la peor arma en manos del Mal. Dice San Agustín: "La mujer esparce la peste del deseo; unas veces se deshace en sonrisas, ora ofrece caricias, y lo más venenoso de todo, se complace en tocar la cítara o en cantar, ante cuyo canto es más tolerable escuchar al basilisco cuando silba."[45] La cítara, la mandolina o la jarana, todas son "costillas del diablo",[46] y cuantimás en manos de una mujer. La cultura popular, por su parte, en este caso se apropia del símbolo subvirtiendo su carga ideológica. En las coplas jarochas, la sirena es dueña y trasmisora del arte de cantar. En la copla siguiente, que se pregonaba en el juego de la lotería, el mismo arte es alegremente enarbolado como bandera de independencia y libertad:

La sirena en la mar cantaba,
luciendo so cotón pinto:[47]

[43] Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, *op.cit.*, p. 152.

[44] *La petenera*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, pp. 103-105.

[45] Jaime Cuadriello, "Serpientes y animales venenosos. Introducción", en Filippo Picinelli (ed.), *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, El Colegio de Michoacán-Conacyt, Zamora-México, 1999, p. 19.

[46] Alfredo Delgado Calderón señala un edicto obispal relativamente reciente (1892), conservado en la archivo parroquial de Chinameca, Veracruz, que dice que "el mismo demonio, padre de la música [...] es el autor de los bailes". También comenta que la jarana había sido definida "costilla del diablo" por las autoridades eclesiásticas de la zona. Véase su artículo "El diablo y el fandango", *Son del Sur*, 4 (1997), p. 29.

[47] Según la página web del San Antonio Museum of Art, fuente de la copla, *coton pinto* significa *best frock*, es decir *mejor vestido*: la sirena iría ataviada de gala. Francisco Camacho (correo electrónico, 20/03/2005) propone otra etimología: *cotonpinto* es uno de los nombres que en algunos lugares (Oaxaca, por ejemplo) designa el mismo

—Yo a ninguno le hago mal
ni tampoco me les hinco,
traigo versos pa' cantar,
docientos sententa y cinco.[48]

La mar y las aguas en general están vinculadas simbólicamente con el amor,[49] como se ve, por ejemplo, en las siguientes coplas de *La Bamba*:

De arribita del río
bajan las aguas,
el que tú a mí me quieras
del cielo baja.[50]

Las mujeres son nubes,
los hombres mares,
los amores la lluvia
y el sol pesares.[51]

Como ya vimos, hay de aguas a aguas. Algunas arrullan, otras azotan. "Su cantar también es llanto": en un momento de su ciclo simbólico, el elemento líquido se materializa en lágrimas. En el son *La Lloroncita* encontramos la versión jarocha de la Llorona, personaje que anda rondando por el imaginario colectivo mexicano desde las apariciones de Tonantzin (¿o era la Virgen de Guadalupe...?), lamentando la pérdida de sus hijos y su templo entre las ruinas de Tenochtitlán. A veces la llorona causa el llanto, como en la siguiente copla, donde la segunda voz la sobrepone a otra dama oscura que ya conocemos:

Soy el noble peregrino
que me paro a meditar.
Ay, qué largo está el camino,
ya pronto quiero llegar,
porque esa linda llorona / morena
de amor me puede matar.[52]

---

juego de la lotería, "pues se realizó sobre una cobija multicolor, haciendo apuestas de dinero". Propone también una variante de los *versos pa' cantar: pesos pa' contar*.

[48] San Antonio Museum of Art, http://www.sa-museum.org [fecha consulta: noviembre 2004].

[49] Véase, por ejemplo, el artículo de Marco Antonio Molina en Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario de México*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora-Aguascalientes, 2003.

[50] *La bamba*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 24.

[51] Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, *op. cit.*, p. 29.

[52] *La Lloroncita*, Grupo Los Parientes de Playa Vicente, *Sonando y haciendo son*, Pentagrama, México, 2002. La variación es entre primera y segunda voz.

Ya vimos cómo el repertorio de la sirena incluye los sones de la morena y la petenera. También le canta a la llorona, ya que el marinero de la copla "dice que la oyó cantar / la pena y la que no es pena", es decir, un verso de *La Lloroncita*:

> La pena y las que no es pena
> todo es penar para mí,
> ayer penaba por verte
> hoy peno porque te vi.[53]

Si el viaje, por mar o por tierra, puede significar huida y libertad, el mar puede también volverse una prisión, un símbolo de ausencia y desesperación. El monótono vaivén de las olas representa "the perpetual flow of sorrow"[54] en otra copla española:

> Van y vienen las olas, madre,
> a las orillas del mar:
> mi pena con las que vienen,
> mi bien con las que se van.[55]

Algo parecido sucede con un estribillo del son jarocho *Las olas del mar*, que se relaciona más explícitamente con el motivo de la cárcel del amor:

> Soy preso de este aposento
> sólo por quererte amar,
> y oigo las olas del mar
> que no cesan ni un momento.[56]

A veces, en la cárcel, la llorona es la única compañía que alivia (o, tal vez, agrava) la soledad absoluta del preso. Esta figura se vuelve una especie de personificación de la tristeza misma, el intelocutor de un yo poético que en realidad habla solo:

> Ay de mi llorona,
> ¡pero qué infelicidad!
> Ya me llevan, ya me traen
> preso para la ciudad,
> con grillos y con cadenas,
> cautivo y sin libertad.[57]

[53] Copla cantada por Ramón Gutiérrez Hernández en el taller de jarana de El Patio Muñoz, Xalapa, Veracruz, 2004.

[54] Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, *op. cit.*, p. 9.

[55] *Ibid.*, p. 8.

[56] *Las olas del mar*, Grupo Son de Madera, *Son de Madera*.

[57] *Los ymposibles* / *La Lloroncita*, Grupo Ensamble Continuo, en *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco en el son jarocho*, Urtext, México, 2004.

Cuando yo estaba en prisiones
solito me entretenía,
contando los eslabones
que mi cadena tenía:
si eran pares o eran nones,
eso sí no lo sabía / yo solito lo sabía.[58]

En la plurivalencia de los símbolos, el ritmo de las olas del mar puede representar también el contrario de la desesperación: el consuelo, la aceptación de lo inevitable:

Qué culpa tiene la flor
de haber nacido en el campo
la culpa la tengo yo
por haberte amado tanto
pero las olas del mar
consolando están mi llanto.[59]

Hasta las mismas lágrimas no siempre desempeñan siempre un papel negativo. Como las olas del mar, a veces representan el alivio:

Ay de mi llorona,
pero déjame llorar,
que sólo llorando puede
mi corazón descansar.[60]

En términos de construcción del imaginario, es interesante la historia del rescate y recreación del son *Las olas del mar*, tal como nos la contó Francisco Ramírez *Chicolín*, uno de sus protagonistas. Estamos hablando de la zona de Playa Vicente, municipio que, pese a su nombre, está bastante lejos de la costa.

> [Es] la historia que cuenta la desgracia de un pobre peón o campesino al enamorarse de la hija del hacendado o el patrón. En esa época era imperdonable que los pobres se fijaran en las mujeres hijas del patrón. A él, por pertenecer a la clase humilde, lo encierran en la cárcel de San Juan de Ulúa, y a ella, para que se olvidara del pobre campesino, la mandan al extranjero. Y dice, o cuenta, la historia, inventada por un servidor y Arturo Barradas, que, estando preso este personaje en San Juan de Ulúa, las olas del mar azotaban las paredes de la prisión, y compuso este son; además que creemos por convicción que era un excelente jaranero, y se inspiró en los golpes del mar contra el muro de su prisión. Esta es la imaginacion de dos pobres jaraneros, Arturo y Chicolín. La realidad de este son es que la música y parte del estribillo nos los proporcionó un viejo requintero (y, sin temor a equi-

[58] *La Lloroncita*, Grupo Zacamandú, *Antiguos sones jarochos*, Discos Pueblo, México, 1995. La variación es entre primera y segunda voz.

[59] *Las olas del mar*, Grupo Los Parientes de Playa Vicente, *Sonando y haciendo son*.

[60] *La Lloroncita*, Copla cantada por Ramón Gutiérrez Hernández en el taller de jarana de El Patio Muñoz, Xalapa, Veracruz, 2004.

vocarme, el mejor de la cuenca del Papaloapan), don Chico Hernández, que se acordaba nada más de un pedacito de estribillo, la parte que dice: "oigo las olas del mar que no cesan ni un momento". Y luego nos mostró algunas partes de la música. Tuvimos el atrevimiento de hacer algunos versos y redondear la musica, y quedó esto que hoy conoces como *Las olas del mar.*

La musicalidad de los sones de mar no recoge sólo los ecos del ritmo de las olas, sino también los ruidos de los oficios: ecos de las zalomas, "un tipo de canción de trabajo que se interpretaba al remar, al izar las velas, al levar las anclas, al pescar a la almadraba, y en otras labores que requerían de movimientos repetidos y rítmicos".[61] Varios estribillos son moldeados por un recuerdo de ese ritmo, marcado por la repetición de ciertas palabras. A veces son palabras con un sentido, como en el siguiente estribillo de *El Balajú*:

Iza, marinero, iza,
iza para Barlovento,
yo también fui marinero
y navegué contra el viento,
tuve gustos muy cabales
pero áquel era otro tiempo.[62]

Otras veces el recuerdo es sonido puro, onomatopeya rítmica:

Ay, a la 'ela
y más a la 'ela,
golpe de mar,
barquito de vela,
dime, mi bien,
para dónde me llevas,
si para España
o para otras tierras,
o a navegar
al mar para afuera.[63]

Este estribillo se canta en un son llamado *El Fandanguito*, posiblemente el más nostálgico y desgarrador de todos los sones de marinería en modo menor. Reaparece la voz femenina con ese ambiguo verbo "llevar". Toda la nostalgia está concentrada en un topónimo, "España", y la voz lírica ha trocado la jactancia por la incertidumbre de un destino desconocido que se encuentra "al mar para afuera".

Finalmente, en otros estribillos del mismo son el eco persiste tan sólo en la estructura de repeticiones de la estrofa, aun cuando el mar ha desaparecido de la semántica y la unidad de tono simbólico se debe a otra irradiación de sentido. En esta copla vuelve el tema de temas, el mal de amor:

[61] Antonio García de León, *El mar de los deseos*, *op. cit.*, p. 93.
[62] *El Balajú*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 21.
[63] *El fandanguito*, Grupo Son de Madera, *Son de Madera.*

Tú que me diste,
bala perdida,
en mero centro
de mi guarida,
tú que me diste,
bala certera,
en mero centro
de mi trinchera.[64]

El fandanguito a veces termina volcándose sobre sí mismo. Entre los temas que canta están la música y la poesía mismas:

Que me gusta *El fandanguito*
nada más por su trovar,
con su suave jaranear
y el pespuntear del requinto,
morena, sal a cantar,
éste es tu son favorito.[65]

El fandanguito se canta
con desbocada pasión,
arrugado el corazón
y anudada la garganta.
Hasta la calma se espanta
en la tierra del empeño,
y de un suspiro me adueño
y lo gozo con encono...
Cuando *El fandanguito* entono
siempre se me escapa un sueño.[66]

Entre los oficios acuáticos que pueblan estos sones, destaca uno aparte del marinero: el pescador. Como el marinero, es depositario de una especial sabiduría. En la copla que sigue el pescador es casi el último baluarte del mundo conocido, del mundo humano, antes del misterio "al mar para afuera", que queda más allá del horizonte de la estrofa:

Un cuerpo se aleja triste
rumbo a las olas del mar,
un pescador lo desviste,
otro lo mira pasar,

[64] Copla de Patricio Hidalgo Belli, cantada por Benito Cortés Padua, Rancho Luna Negra, Isla de Tacamichapan, Jáltipan, Veracruz, abril 2005.

[65] *El fandanguito*, Grupo Siquisirí, *Siquisirí vol. II. Homenaje*, Discos Mariposa Satín, México, sin fecha.

[66] Décima de Enrique Barona, "Fandango / El fandanguito", Grupo Ensamble Continuo, *El espíritu barroco en el son jarocho*.

el horizonte no existe,
ese ya es otro cantar.[67]

El pescador puede ser como el pájaro carpintero, como el guapo, como el Cupido, en fin, como toda figura sabia del son —hábil con la palabra, y galán—. El de la copla siguiente alardea, alegre fanfarrón:

Ya preparé mi atarraya
y también mi rededón,
para cuando tú te vayas
me dejes tu corazón
enredado en una malla.[68]

Ya vimos cómo el mar y el campo, en ocasiones, se unen en el espacio imaginario del son jarocho. Así, el que recorre los caminos de tierra es tan sabio (y tan fanfarrón) como el marinero y el pescador. Las siguientes coplas son estribillos de *El Balajú*:

Ariles y más ariles,
ariles de aquel que vino
a darle agua a su caballo,
se le murió en el camino.
Ariles y más ariles,
ariles del carrizal,
me picaron las avispas
pero me comí el panal.[69]

Ariles y más ariles,
ariles, que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera.[70]

La presencia del mar en estos estribillos es sutil y se concentra en la palabra *ariles*, por su repetición rítmica como por su sentido. "Ariles y más ariles o sea soñé que soñaba, el estado de ensoñación que tenían los marineros después de muchos días de no ver tierra firme", nos dice José Ángel Gutiérrez, del grupo Matanga. El marinero de estos estribillos sueña en tierra, y sueña sueños guajiros y pícaros.

[67] *El fandanguito*, Grupo Son de Madera, *Son de Madera*.

[68] Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, *op. cit.*, p. 126.

[69] *El Balajú*, Grupo Los Vega, programa de radio *Encuentro de jaraneros*, Radio Más, Veracruz, 107.7 FM, 12 de septiembre de 2002.

[70] *El Balajú*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*, *op. cit.*, p. 19. En otro son marinero, *La petenera*, se canta un estribillo casi idéntico: "Ay soledad, soledad / soledad que yo quisiera / que usted se volviera anona / y que yo me la comiera, / madurita, madurona / que del palo se cayera" (*La petenera*, en *Versos para más de 100 sones jarochos*,*op. cit.*, p. 103). El tema erótico de la mujer-fruta aparece en varios sones, como *La piña* o *La guanábana*.

* * *

El simbolismo ligado al mar en el son jarocho es, finalmente, muy complejo y hasta contradictorio. El mar puede ser un tormento y un obstáculo, representar la distancia y la nostalgia, o bien la prisión. Por otro lado, puede proporcionar consuelo, volverse un aliado, propiciar la huida, el viaje hacia la libertad. Los personajes que lo habitan (el pescador, el marinero, la sirena) son depositarios de una especial sabiduría. El sonido de las olas se confunde con el ritmo mismo de la música.

LA LÍRICA TRADICIONAL Y LA MUJER

LA MUJER PEQUEÑA: TÓPICO Y FUNCIONES EXPRESIVAS EN LA LÍRICA TRADICIONAL DE MÉXICO

Aurelio González
El Colegio de México

Más de la mitad de las coplas reunidas en el *Cancionero folklórico de México* tratan directamente o están relacionadas de alguna manera con el tema del Amor. Esto no sorprende de ninguna manera, ya que lo mismo encontraríamos al revisar cualquier corpus de poesía lírica amplio de cualquier otra región. Desde luego también es obvio que no todas las coplas amatorias tienen el mismo tratamiento o enfoque del tema.

También en la vida real el Amor es un elemento presente con amplia incidencia en las relaciones personales, sobre todo en la época moderna donde ya existe una gran codificación sociocultural preexistente al respecto, aceptada y cuyo origen se remonta a la Edad Media con los modelos de amor cortés y amor petrarquista. En este sentido, al tratar el tema del Amor, aunque sea en coplas y canciones líricas no podemos olvidar que además de ser un sentimiento complejo presente en las colectividades humanas, de manera casi natural en las relaciones materno-filiales, también es una construcción cultural de las relaciones de pareja con sus tópicos y motivos recurrentes y por lo mismo difícil de definir, a pesar de su abundante presencia en la tradición literaria y social de cualquier comunidad moderna; esto hace que se busque, en el momento de tratar de definirlo, por una parte la vía de las comparaciones o símiles, y por otra, la de los símbolos y las metáforas. Este mecanismo no es raro en la lírica de cualquier tipo pues, como nos dice Margit Frenk: "En las canciones europeas no hay por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal".[1]

Por otra parte hay que tomar en cuenta que las coplas son poesía lírica (descriptiva en la mayor parte de los casos) que busca expresar con una economía del lenguaje, algo que se llama Amor y que corresponde a un sentimiento y una sensación complejos; la copla entonces nos hablará con un lenguaje que por ser creación literaria contiene múltiples significados, y aquí podríamos recordar las palabras de Octavio Paz cuando nos dice que "La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro",[2] esto es especialmente cierto cuando se trata de una expresión literaria cuya misma condición implica un grado de obscuridad conceptual.

En relación con lo amoroso la tradición del elogio de la mujer pequeña se remonta en el tiempo, baste recordar que el Arcipreste de Hita ya habla de la mujer pequeña en el episodio

[1] Margit Frenk, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/ Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, p. 162.

[2] Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pp. 53, 56.

de Doña Garoza en el *Libro de buen amor*[3] y se puede considerar un tópico de la poesía lírica tradicional mexicana, y más aún llega a ser un verso formulístico. La descripción de la mujer pequeña y hermosa se condensa en una copla como la siguiente, en la cual se le relaciona además con otro tópico, en este caso floral:[4]

> Eres chiquita y bonita,
> y así como eres te quiero;
> pareces amapolita
> en el mes de enero.[5]

Esta forma de comparación también la encontramos en el romance infantil conocido en México como *Hilitos de oro*, y en España como *Hilo portugués*. En otras coplas, el ser pequeña es algo que parece tener que ser disculpado:

> Eres chiquita y bonita (*mamá*),
> y así como eres te quiero,
> y te querré siempre así (*¡ay, mamá*),
> como quiero al carbonero.
> (I-152, *El carbonero*, Durango)

Como es muy frecuente en la lírica amorosa mexicana, las características físicas de la mujer se expresan por medio de comparaciones con la Naturaleza. Así la expresión relativa al tamaño de la mujer implica comparaciones más o menos poéticas:

> Eres chiquita, Cecilia,
> como un grano de cebada;
> como eres tan agraciada,
> yo te quisiera tener
> y en mi vista retratada.
> (I-481, *La Cecilia*, Hidalgo)

Si revisamos el *Cancionero folklórico de México* a propósito del tamaño de la mujer objeto del amor, lo primero que encontramos es que la expresión que se prefiere para definir a la mujer pequeña es "chaparrita". Incluso varios de los apartados del cancionero usan este término

[3] 1606-1617, hay que tomar en cuenta que en su elogio de la mujer pequeña el Arcipreste no piensa en una mujer ideal, sino en una mujer en relación con el amor sensual.

[4] Sobre las comparaciones de este tipo puede verse Aurelio González, "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana", en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional,* Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 323-332.

[5] I-150, *Bonito San Juan del Río*, Bajío, Michoacán, Jalisco; *Al pasar por tu ventana, La calandria*, Estrofa suelta, Zacatecas, Quintana Roo, Oaxaca. Todas las coplas están tomadas de Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de procedencia.

para identificarlo: NOS AMAMOS, 1. "Con mi chaparrita al lado"; RECUERDOS, 1. "Me encontré una chaparrita".[6] El término chaparra originalmente designaba a la persona rechoncha.[7] En las coplas mexicanas no es frecuente el uso del término sin diminutivo. Sólo encontramos un par de casos:

Chaparra, cuerpo de rosa,
cachetitos de manzana,
ya vistes lo que ha pasado:
todo ha sido por quererte;
a mí me has descreditado,
y a ti te desean la muerte.
(I-594, Estrofa suelta, Puebla)

Ya con ésta me despido,
cantando con mi guitarra;
yo soy afecto a Cupido
y me voy con mi chaparra;
el hombre que quiere mucho
sólo del diablo se agarra.
(II-3969, *Los paseos de Santa Anita*, s/l)

En este último caso el uso del término parece estar condicionado por la rima con guitarra y agarra, pues no hay otra indicación sobre la apariencia de la mujer.

No hay que olvidar que uno de los recursos más claros para introducir al receptor en el campo de la afectividad es el uso reiterado de los diminutivos con valor afectivo activo, mecanismo que utiliza ampliamente la transmisión oral, independientemente o en concordancia con el uso que tenga este mismo recurso en el habla cotidiana. De la afectividad ha dicho Bally que "es la señal exterior del interés personal que sentimos por la realidad".[8] Ejemplos del uso de diminutivos en las coplas mexicanas se pueden encontrar muchísimos (chiquita, palomita consentida, boquita, ojitos, delgadita, conchita del mar, cinturita...). Diminutivos, que, a veces, se utilizan para neutralizar el efecto de lo que puede interpretarse de una expresión provocativa o incluso malsonante:

A la noche voy allá,
voy a ir muy queditito;
si pregunta tu mamá,
le dices que es un gatito,
que se ha subido a tu cama,
y a comerse un ratoncito.
(I-1759, *El fandanguito*, San Luis Potosí)

[6] Véase M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. I.

[7] *Diccionario de la Real Academia Española*, *sv.* chaparra.

[8] Charles Bally, *El lenguaje y la vida*, trad. Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1972, p. 154.

Trigueñita de mi vida,
dice tu mamá que qué haces,
que si no tienes que hacer,
que me beses y me abraces.
(I-1527, *Trigueñita*, Coahuila; *Mariquita*, Jalisco;
Estrofa suelta, s/l)

El uso del diminutivo es el que le da al término chaparra su tono afectivo y lo convierte en un verso formulístico en la forma "Chaparrita de mi vida", lógicamente muy abundante para designar a la mujer amada o deseada, aunque en muchos casos no desaparece la carga significativa de mujer pequeña, lo cual a veces queda implícito:

Soy tirador, que a las aves
les tiro en la loma;
chaparrita de mi vida,
pareces una paloma.
(I-98, *El tirador*, Jalisco)

Chaparrita de mi vida,
no te hagas la remolona;
como al cielo no te subas,
yo te he de llevar, paloma.
(I-565, *Cielito, cielito azul*, s/l)

En esta forma el verso aparece en distintas coplas presentes en canciones tan distintas como *La tercera carta*, *A los ángeles del cielo*, *Qué milagro, chaparrita*, *Vengo a cantarte, mi vida*, *La zamba*, *Cielito, cielito azul*, *El Cihualteco* o el *Jilguero desvanecido*. Además que se encuentra con variantes poco significativas en otras canciones.

Es precisamente por su tono afectivo, presente en el lenguaje cotidiano al margen de la expresión poética popular, y por ser un tópico o lugar común para definir a la amada en la canción, que la expresión admite múltiples variantes y valores afectivos. Así por ejemplo la chaparrita no solamente es "de mi vida", también puede ser "de mi corazón":

Cuando mueves tu linda figura
se me llena el alma de embeleso,
y quisiera de amor darte un beso,
chaparrita de mi corazón.
(I-159, *Ya no lloverá, pelonas*, s/l)

o de mi amor:

Una carta escrita en oro
te mandé desde Celaya,
y otra muy bien dibujada
te mandé de Moroleón,

y con la tercera carta
te mandé mi corazón,
pa que sepas que te amo,
chaparrita de mi amor.
(I-520, *La tercera carta*, s/l)

o sencillamente consentida:

Chaparrita consentida,
sólo por ti doy mis pasos;
si estás mal correspondida,
hazme el corazón pedazos:
¿para qué quiero la vida,
si no me arrullo en tus brazos?
(I-939, *La sandía*, s/l; Estrofa suelta, Michoacán)

La mujer, la chaparrita de la canción, también va a ser adjetivada y definida por comparación con elementos de la naturaleza como flores o frutas. Una comparación que llama la atención es la que relaciona chaparrita con "cuerpo de uva", expresión popularizada a partir de una canción de Esperón y Cortázar que cantaba Jorge Negrete y que llevaba precisamente ese título,[9] probablemente haciendo relación con el significado original de pequeña y rechoncha. En las coplas tradicionales también aparece la siguiente variante que relaciona a la mujer con el color de la uva en una referencia un tanto absurda, pues es claro que la mujer no puede ser verde y en caso que se refiriera al color sonrosado de las mejillas no parece muy afortunado, pues el color de las uvas que no son blancas es más bien es amoratado:

Chaparrita color de uva,
cuerpecito de manzana,
compañera de la luna,
lucero de la mañana.
(I-120, *Vengo a que me desengañes*, Nuevo León;
Estrofa suelta, Distrito Federal)

Las chaparritas pueden asociarse con otros elementos tópicos como expresión elogiosa y para tener una valoración extraordinaria, como cuando se establece la relación con el tópico del oro:

¡Ay!, chaparrita de oro,
¡quién fuera cigarro de hoja,
para que tú me prendieras,
y acabarme en tu boca!
(I-816, Estrofa suelta, Sonora)

[9] Una forma reciente de canción popular es la composición de Joan Sebastián que dice: "Chaparrita cuerpo de uva / cinturita de gallina / ya no hagas más aerobics / tu figura me fascina".

El término chaparrita se convierte casi en un sinónimo de novia, enamorada o mujer amada cuando se acompaña del posesivo "mi" o de la expresión "tengo":

Es muy bonita mi chaparrita
cuando se va al templo a rezar;
todos le dicen la Virgencita,
la de los labios de coral.
(I-2003, *Las alteñitas*, Jalisco)

Yo tengo una chaparrita,
que me espera en Ejcala,
de esas de zapato bajo
y de enaguas de percal.
(I-2140, *La chaparrita*, s/l)

En las dos coplas anteriores el término chaparrita define a la mujer amada, en el primer caso con una comparación hiperbólica con la Virgen complementada con el tópico de los "labios de coral" y en la segunda, por el contrario, subrayando la sencillez campesina de la enamorada.

En otras coplas el término se mantiene sin ninguna definición o atributo y simplemente es la definición de la mujer que se desea, valora o corteja:

¡Oh!, qué noche tan serena
para salirme a pasear
con mi chaparrita al lado
por las orillas del mar.
(II-2821, *Un dolor que tengo aquí*, Zacatecas)

En otros casos el término chaparrita puede formar parte de una enunciación que incluye la definición de belleza:

Chaparrita, chula linda,
yo te quiero muy bastante,
yo seré siempre tu amante,
y aunque me cueste la vida.
(I-1837, *La caña brava*, s/l)

o de alguno de sus atributos como los ya mencionados "labios de coral". Otra copla en la que el término chaparrita va aparejado con los labios que quiere besar el enamorado es la siguiente, en la cual es el diminutivo el que da la carga afectiva:

Qué bonita chaparrita,
yo me la voy a llevar,
para besar su boquita
y de su amor disfrutar.
(I-2379, *Ojitos negros chinitos*, s/l)

o puede relacionarse con los ojos negros, también tópicos.

Qué bonita chaparrita
china de los ojos negros,
por bonita y cariñosa
mañana la voy a ver.
(I-2177, *Chaparrita de los naranjos*, Tamaulipas, Nuevo León)

Qué bonita chaparrita
de ojitos negros chinitos;
la quiero por seriecita
y por sus negros ojitos.
(I-2055, *Ojitos negros chinitos*, s/l)

Desde luego que el llamar chaparrita a la mujer no excluye añadir otras virtudes o defectos como este caso:

—Chaparrita, pico dulce.
—¿Pos cuándo me lo probó?
—Ayer tarde en el ojo de agua (*chaparrita de mi vida*):
¡qué pronto se le olvidó!

Ayer tarde en el ojo de agua,
y ahora dígame que no;
mire qué memoria tiene (*chaparrita de mi vida*),
y ahora dígame que no.
(I-1751, *Qué milagro, chaparrita*, Zacatecas)

En otras ocasiones el término chaparrita mantiene como significado primario el de la mujer pequeña y el que la mujer sea bajita abre la puerta para alusiones burlescas o picarescas o con doble sentido sexual:

Mi mujer es chaparrita,
porque nació en un verano,
pero tiene una cosita
que no me cabe en la mano.
(II-5360, Estrofa suelta, Sonora)

¡Alma mía de Santa Anita
y de San Miguel el Grande!
Me dijo una chaparrita:
"¡Qué cuerpo de usted tan grande!"
(II-5379, *Corrido de Guanajuato*, s/l)

Segunda despedidita
le voy a echar a Rufina:
la mujer que es chaparrita,
cuando no alcanza, se empina.
(I-5448, *Chilena de Jamiltepec*, Oaxaca;
La Malagueña curreña, s/l)

Finalmente también se encuentra en México la definición de la mujer, muy difundida en toda la tradición hispánica, como "alta y delgada":

Eres alta y delgada,
blanca paloma,
parecida a la vara
del Rey de Roma.
(I-153, *La bamba*, Oaxaca)

Pero como era de esperarse en la tradición mexicana esta definición de la mujer puede cambiar y volverse chaparrita y delgada, desplazando completamente el sentido original de chaparra como rechoncha a simplemente baja de estatura, pero delgada y bella:

Es delgada y chaparrita,
de figura angelical,
tiene un lunar en la boca
para más atormentar.
(II-2017, *Amorcito consentido*, s/l)

Es claro que aunque es dominante la imagen de la mujer pequeña, alguno también le ha cantado a la mujer grande, aunque no muy seriamente:

Lo que sí les aseguro,
porque ya me voy a ir,
no me llevo a mi grandota,
sólo por no verla ir;
que trayendo aquí pistola
yo también me sé morir.
(II-3953, *Eres alta y delgadita*, Michoacpán, Guanajuato)

Claro que no falta el enamorado que tiene gusto por la chaparrita debido a que él también es de corta estatura, aunque con posibilidades de cumplir:

Si es chaparrita,
soy chaparrito,
y si es grandota,
¡qué más me da!

Me les hago a la medida
para mayor facilidad.
(I-2580, *La burra elotera*, s/l)

En algunos casos los enamorados de las coplas pueden tener gustos totales y no excluir a nadie pues afirman:

Me gustan las altas
y las chaparritas,
las flacas, las gordas
y las chiquititas;
me encantan las chatas
de caras bonitas;
me gustan las suegras
que no sean celosas;
me encantan las chatas
poco resbalosas,
que tengan hermanos
que no sean celosos,
(II-5044, *El aventurero*, s/l)

y desde luego pueden rechazar a las chaparritas:

Al pasar por Zapotiltic
me dijo una chaparrita:
—¿Qué dice?, señor, ¿me lleva?,
ya tengo mi maletita.
—No, señora, no la llevo,
ya tengo a quien llevar.
Y así lloraba la ingrata,
porque se quería enganchar.
(II-5175, *El tren*, Jalisco)

Esta rápida revisión nos permite ver cómo la lírica tradicional mexicana, a partir de un tópico muy difundido en todo el ámbito hispánico de la mujer pequeña, crea su propia expresión: "chaparrita" con una gran riqueza expresiva que va del verso formulario tópico a la variación extrema, que le permite adquirir nuevos significados, útiles tanto en expresiones románticas como en aquellas burlescas o picarescas.

DE MUJERES INGRATAS, FALSAS Y MENTIROSAS: COPLAS SENTENCIOSAS

María Teresa Ruiz
Universidad Nacional Autónoma de México

Los corpora utilizados como muestra representativa para esta ponencia fueron seleccionados del tomo II del *Cancionero folklórico de México*. Las versiones de las coplas que consulté forman parte de la sección "No hay amor correspondido", de ese conjunto a su vez, seleccioné 15 coplas como muestra representativa para este análisis. Los títulos de las canciones a las que atañen dichos textos son: *El jarabe*, *Dios a la mujer formó*, *El querreque*, *Las chivarras*, *La cucaracha / El mosquito*, *La viborita*, *Ya no lloverá, pelonas*, *La oveja perdida*, *La sandía*, *El nuevo tejón*, entre otras estrofas sueltas. Coplas que fueron recogidas de fuentes orales y escritas: hojas sueltas, cancioneros populares, manuscritos y grabaciones, todas ellas como diría Beatriz Mariscal pertenecientes "lo mismo al campo tradicional que al popular, a la cultura letrada y a la iletrada".[1]

Las coplas que he seleccionado abarcan el siguiente espacio geográfico: Michoacán, Hidalgo, Veracruz, Distrito Federal, y algunas muestras de la zona del Bajío que provienen de la recolección que hizo Higinio Vázquez Santana en 1925 y en 1940. Asimismo incluyo algunas versiones donde no se especifica su lugar de procedencia, pues no siempre se contaba con ella.

En el tomo II, *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor,* subclasificación correspondiente a la visión negativa del amor, abundan las mujeres arrogantes, ingratas, traidoras, ausentes, indiferentes, presumidas, orgullosas, peleoneras, entre muchos otros adjetivos que les adjudican las voces masculinas.

Los temas que comprende mi análisis abordan dentro de esta misma línea la ingratitud, la falsedad y la mentira según el hablante que pone en acción sus "pensamientos" en detrimento de la imagen femenina. Basándome en el apartado que lleva por título: "Todas son falsas", de acuerdo a mi tipología yo agregaría: "Todas son ingratas", "Todas son mentirosas" y "Todas son peligrosas".

La copla, dice Aurelio González en su Introducción del libro *La copla en México*,[2] es la unidad fundamental de la canción lírica..."el *Cancionero* [...] publicó estrofas o coplas desglosadas de las canciones con las cuales suelen cantarse. Por una simple razón las estrofas son autónomas, independientes, no necesariamente van ligadas a la canción".[3]

[1] "Coplas mexicanas a la muerte" en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp.17-26.

[2] "Introducción", *op. cit.*, pp. 11-13.

[3] *Cancionero Folklórico de México*, Margit Frenk (dir.), El Colegio de México, México, 1977, t. II, pp. XVII-XVIII.

De las coplas seleccionadas parto entonces, según mi tipología, del siguiente subtítulo:

"Todas son ingratas":

No soy moneda de cobre,
no soy moneda de plata;
tengo mi orgullo de pobre,
que ante nadie se abarata;
el hombre vale por hombre
y la mujer por ingrata.
(II-4755, *La oveja perdida,* s/l)

La mujer ingrata, la mujer desagradecida, la que olvida y desconoce los favores o beneficios recibidos en contraste con el verso: "el hombre vale por hombre" que deja entrever cómo la voz masculina habla de la superioridad de los varones con respecto a las mujeres. Éstas son desvalorizadas.

¡Qué bonito huele a lima!,
¡qué fresca estará la mata!
A que usted no me adivina,
de una mujer y una gata,
si la gata es más indina
o la mujer más ingrata.
(II- 4757, *La sandía,* Michoacán)

En este caso los versos que dicen: "si la gata es más indina / o la mujer más ingrata" nos remiten a otro texto también del dominio público, el refrán que reza: "Entre la mujer y el gato, ni a cual ir de más ingrato".

Dios a la mujer formó
para que al hombre cuidara,
pero le aseguro yo
que si a todas las quemara,
la leña le diera yo,
aunque no me la pagara.

Pues Dios con su gran poder
de todo el mundo le dio
lo menos que podía ser,
yo no sé lo que pensó
aquella mujer ingrata
por quien el hombre pecó.
(II-4741 *Dios a la mujer formó,* s/l)

La culpabilidad de Eva es heredada a sus descendientes femeninos. El pecado original ha tenido una influencia negativa en el papel desempeñado por la mujer en la civilización Occidental.

Este sistema de creencias que muchos pueblos han compartido, son resultado de un proceso histórico. Sistema de valores, prejuicios, antivalores, que determinan nuestro comportamiento a través de imágenes establecidas por rasgos ideológicos y culturales.

Como segundo apartado de este análisis planteo el subtítulo:

"Todas engañan":

Al formar Dios la mujer,
luego luego engañó a Adán;
y si eso hizo la primera,
las demás, ¡qué más harán!
(II-4763a, *El jarabe,* s/l)

En esta copla impersonal, las artimañas y astucias femeninas son tales, que ninguna mujer puede ser vencida por un hombre. Cabe añadir a este respecto la sentencia citada en el "Poema acróstico sobre la mujer perfecta", del libro de los *Proverbios* de la *Biblia*:

"La gracia de la mujer es engañosa, y su bondad no es más que astucia".[4]
Yo de la mujer no creo
sus palabras engañosas,
porque yo bien comprendo y veo
que nunca salen las cosas
a medida del deseo.
(II-4761, *La guasanga*, Tepehuacán de Guerrero, Hidalgo)

El "yo" del hablante vierte sus opiniones en torno a la figura femenina.

La primera la hizo Dios,
y ésa engañó al padre Adán;
cuando a ésa la hizo Dios,
las demás ¡cómo serán!
(II-4763b, Estrofa suelta, s/l)

La alusión a personajes bíblicos tiene una razón de ser, son referencias culturales compartidas por los países cristianos como es el caso nuestro. Según el *Génesis* y algunos mitos griegos, Eva y Pandora respectivamente, son protagonistas de la inconciencia femenina y marcan el destino de sus descendientes. Adán y Epimeteo son seducidos y se dejan arrastrar por ellas.

[4] "Poema acróstico sobre la mujer perfecta", *Proverbios*, en *Biblia de Jerusalén*, trad. Andrés Ibáñez, Desclée de Brouwer, Barcelona, 1966, p. 853.

El engaño es un tema que encontramos en muchos relatos, baste citar como ejemplo el cuento del "Barlam" en *Sendebar* o *Libro de los engaños de las mujeres*,[5] que a su vez se inspira en el cuento 582 de las *Mil y una noches* donde el Jalifa ofrece a Abu-l-Hassán a Caña de Azúcar (la esclava de Siit Sobeida) para desposarse con él.[6]

Pasemos al apartado "Todas son peligrosas":

> Hay víboras que son crueles,
> su ponzoña es peligrosa;
> son como las mujeres,
> como la flor venenosa.
> (II-4742, *La viborita*, s/l)

Esta copla es impersonal, el tiempo utilizado es el presente, quizá con la intención de darle vigencia o permanencia al texto, la estrofa inicia con un planteamiento donde más que igualar a la mujer al plano de un animal, se hace con la intención de subrayar lo despiadada que es para concluir con una paradoja: "flor venenosa" que remite al atractivo visual en contraposición al daño mortal que puede producir.

De la asociación entre equiparar a la mujer con el diablo encontré numerosas coplas entre las que cabe destacar:

> Dicen que el baile, el cariño,
> y el amor de una mujer
> lo inventó una noche el diablo
> cuando no tenía que hacer.
> (II- 4743, *Ya no lloverá, pelonas*, s/l)

> Son ángeles las mujeres,
> dice el apóstol San Pablo,[7]

[5] Véase *Sendebar* o *Libro de los engaños de las mujeres*, intr., notas y selec. José Fradejas Lebrero, Castalia, Madrid, 1990.

Cuento 16: "Ejemplo del marido labrador, su mujer y los ladrones que la engañaron arteramente". En este relato hay una doble burla o engaño, el marido es engañado por la mujer quien a su vez es engañada por los ladrones, con quienes, además, tuvo una aventura.

[6] Véase *Las mil y una noches*, trad. Rafael Cansinos Sáenz, Aguilar, México, 1988, t. III.

Sitt Sobeida advirtió que Abu-l-Hasán no le quitaba la vista de encima a Caña de Azúcar, una de sus esclavas; le dice al sultán, su esposo, que los case. El joven matrimonio despilfarra el dinero que han recibido como regalo de bodas hasta quedar sin nada. Para volver a recibir dinero, ambos planean hacer pasar por muerta a la pareja respectivamente; Abu-l-Hasán se presenta ante el Sultán para darle aviso de la muerte de su esposa, y Caña de Azúcar se presenta ante Sobeida, también para darle la noticia. Finalmente cuando el sultán escucha a Sobeida decir que ha muerto Abu-l-Hasán, piensa que su mujer es tan insensata como las demás mujeres porque cree que lo quiere engañar.

[7] Este verso nos remite a la "Primera epístola a los Corintos" de San Pablo cuando habla sobre el ornato de las mujeres, específicamente sobre el porqué ésta debe cubrirse la cabeza cuando está orando: "He aquí por qué debe llevar la mujer sobre la cabeza una señal de sujeción: por razón de los ángeles". *Biblia de Jerusalén*, *op. cit.*, p. 1540.

pero al fin son hijas de Eva
y valedoras del diablo.
(II-4744, Estrofa suelta, s/l)

Por un lado son "ángeles", contraponiéndose a la imagen "valedoras del diablo", o sea, son fascinantes pero también destructoras. La presencia del diablo relacionado con la mujer es un tema recurrente en muchos textos literarios, la mujer-diablo-monstruo: baste citar como ejemplo la leyenda de Peleo y Tetis registrada por Píndaro (Nemeas, mediados del s. v a.C. y después por Estacio, Aquileida, 80 92) donde Peleo vence a la ninfa marina Tetis en un combate en el que ella se transforma en distintos seres diabólicos, o Flavio Filóstrato II (La vida de Apolonio de Tyana, hacia el 200) donde se relata cómo el joven Menipo es impulsado al matrimonio por una *lamia* (monstruo con rostro de mujer y cuerpo de dragón). Apolonio descubre que Menipo ha perdido la razón por amor y acusa a la mujer el día de la boda de ser una lamia que lo que quiere es comer y beber su sangre.[8] Los dramas *Las paces de los reyes y la judía de Toledo*[9] de (1616) de Lope de Vega y el drama de Calderón de la Barca *La hija del aire* (1664).[10]

Las mujeres son el diablo,
parientes de Lucifer:
se visten por la cabeza,
se desnudan por los pies.
(II-4745, *La cucaracha*; *El mosquito*, Veracruz)

La mujer con un carácter demoníaco no sólo se vincula eróticamente al hombre, sino que lo desvía de sus intereses, lo socava y su moral queda en entredicho ante los ojos de los demás. La mujer-diablo lleva a la desgracia al hombre.

"Todas son falsas y mentirosas"

Papeles son papeles,
cartas son cartas,
palabras de mujeres,
todas son falsas.
(II-4760, Estrofa suelta, México, D. F.)

Dicen los *Huehuehtlahtolli o Discursos de los ancianos*, recogidos por fray Andrés de Olmos:

"Cuídate mucho de la mentira y falsedad: no es recto, no es bueno. Nadie puede vivir bien al lado de las personas, si tal es su conducta: con ella arroja a las personas al muladar, al esterco-

[8] Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980, p. 338.

[9] Esta obra está inspirada en una leyenda de una joven judía muy hermosa, fría, interesada y calculadora que seduce a Alfonso VIII de Castilla y lo aleja de sus obligaciones, de sus funciones en el gobierno y de su familia.

[10] Inspirado en la historia de la reina de Asiria, Semíramis, nos muestra a una reina sedienta de poder, desenfrenada y prepotente.

lero" (Olmos, Ms de Washington, f. 106 v s).[11] Tomando como punto de partida esto, el verso: "Todas son falsas", bien podría interpretarse como: "cuídate del influjo pernicioso de la mujer, arrójala al muladar, al estercolero".

Para mentir, las mujeres
nos enredan bien los pies;
cuando no pasean con uno,
pasean con otros tres.
(II-4779, *Las chivarras,* Bajío)

San Agustín dividió de acuerdo con diferentes niveles de gravedad, la mentira, dependiendo del efecto que pudiera tener ésta sobre los demás:

La mentira que perjudica a alguien sin que el mal esté compensado. La mentira que es nociva para uno, pero útil para otro. La mentira por el sólo placer de engañar. La mentira que se dice con la finalidad de agradar o divertir. La mentira que no perjudica a nadie y que tiene cierta utilidad al evitar casos extremos. En suma, se puede mentir por miedo o por un afán de hacerse valer ante los demás; se puede mentir por venganza con la finalidad de hacerle daño a los otros,[12] lo que nos llevaría a concluir que el verso que dice: "Para mentir, las mujeres" equivale a que las mujeres utilizan la mentira sólo por el placer de engañar.

¡Ay de aquel que a las mujeres
les da el amor y el dinero!
cuando menos se lo piense
se queda en el puro cuero.

Por eso yo vivo errante,
sin confiar en la mujer:
cariñitos de un instante,
y no volverlas a ver.
(II-4795, *La verdolaga*, Estrofa suelta, Bajío)

A propósito de lo que sobre este tema ha expuesto Octavio Paz en relación a que "Mentimos por placer y fantasía"[13] podemos decir que la mentira relacionada con el amor, es un juego donde se mezclan el placer y la falsedad.

"Áhi les va la despedida"

En el prólogo del tomo II *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor* se comenta lo siguiente a propósito de las coplas sentenciosas: "En las coplas sentenciosas serias [...] se puede generalizar sobre el amor desde un punto de vista más o menos 'imparcial' o con un enfoque

[11] Ángel María Garibay, *La Literatura de los aztecas*, Joaquín Mortiz, México, 1979.

[12] Véase "La mentira. Contra la mentira" en *Obras completas de san Agustín*, trad. Lope Silleruelo, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1986, t. XII.

[13] Sobre este tema véase "Máscaras mexicanas" en *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

'positivo', entusiasta, o desde una vivencia 'dolorosa', o bien una actitud 'escéptica' o francamente 'negativa'".

Cabe aclarar que de este grupo las que yo seleccioné no fueron aquellas que hablaran del amor, sino las que nos remitieran a la imagen negativa de la figura femenina, o sea, su enfoque no es ni imparcial ni positivo, además la actitud del hablante es agresiva e hiriente.

En los casos citados cuando las coplas son impersonales dan información basándose en referentes culturales religiosos, mientras que cuando son personales el transmisor habla de "sus experiencias" e incluso se puede dar el caso de que hable en boca de otros. La voz masculina por la posición que adopta y por la actitud que tiene se muestra a sí misma dejando entrever el desprecio que siente por el sexo opuesto, es revanchista al exponer sus "pensamientos", se venga de ella ubicando al sexo masculino en una posición de superioridad.

PIQUE ENTRE SEXOS EN LAS COPLAS DE COLUMPIO

José Pedro López Sánchez
Universidad de Sevilla

Bajo el título de esta comunicación se recoge y estudia un buen número de coplas de columpio, conocidas en la comunidad andaluza, principal referente de estas muestras, como coplas de bamba.[1] Este tipo de canciones gozan de una especial singularidad, no sólo por localizarse básicamente en esta zona geográfica, sino también por tratarse de coplas que se entonaban alrededor de un juego, el columpio, que se constituía en verdadero foco generador de relaciones y tensiones.

El argumento central de estas coplillas es sin duda el del amor con sus múltiples vertientes y motivos, tal y como ha acontecido en la lírica popular de todos los tiempos, desde los primeros balbuceos en lengua romance de las jarchas mozárabes hasta las más recientes creaciones. Es obvio que no todas las coplas amatorias van a tratar el tema con el mismo enfoque. Uno de los motivos fundamentales de estas breves canciones que se interpretaban durante el vaivén de las mecidas y que se circunscribe dentro del ámbito del amor, es el del pique entre los miembros del sexo opuesto como veremos en breve. Y es que, como bien dice Carlos H. Magis, "el amor es la preocupación fundamental de toda esta poesía, y casi la totalidad de los temas posibles parecen existir en función de esta vivencia capital".[2]

Sería conveniente antes de continuar describir sucintamente en que consiste este juego y toda la parafernalia que rodeaba el columpio. Llegada la fiesta de carnaval, una de las actividades que cobraba especial relevancia y que más atraía a los jóvenes de la mayoría de los pueblos sevillanos era el juego de la bamba.[3] Estas bambas o columpios se erigían en grandes espacios abiertos, calles y plazas de pueblos, a veces en el campo o caminos a las afueras de las localidades, apartadas generalmente unas de otras, pues cada grupo de mozos y mozas levantaban sus propias bambas. Para elaborarla amarraban los extremos de una cuerda en las ramas consistentes de los árboles formando una comba, o bien se clavaban en el suelo unos maderos, dos verticales y uno horizontal, y a éste último se le ataban los extremos de la soga, en cuyo centro se sentaba la joven.[4] Para acabar con su estructura sirva como ejemplo esta cancioncilla que compendia su construcción:

[1] Este estudio se centra básicamente en las coplas de bamba recogidas por mí en la comarca sevillana del Aljarafe y que aparecieron publicadas en *Las coplas de bamba. Fiesta y canción*, Sodemi, Ciudad Real, 2003.

[2] Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España / México / Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 66. Véase también Pedro M. Piñero, "La canción de cuna, entrecruce de ritmos, temas y motivos", *Estudios de Literatura Oral*, 2 (1996), p. 201.

[3] Si bien, como recoge Rodríguez Marín, era frecuente su uso en las fiestas y celebraciones públicas, pero lo más propio era ponerlas por carnestolendas y prácticamente perduraba hasta el verano. (Véase Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid, 1981, t. IV, p. 281).

[4] Ya Covarrubias, a comienzos del siglo XVII, refiere su elaboración y uso: "una soga fuerte y doblada que se echa sobre alguna viga del techo y subiéndose en ella una persona, las demás la bambolean de una parte a otra parte,

La bamba se hace en la calle
o en cualquier encrucijá:
dos palos con una soga
pa poderse columpiar.

Solía ser por las tardes cuando los jóvenes de ambos sexos se congregaban en torno a la bamba y allí comenzaba la ceremonia de acercamiento a la mujer. Estas bambas eran verdaderos focos de encuentro, el marco idóneo dónde entablar relación con los miembros del sexo opuesto, todo ello fusionado con lo lúdico.

En este juego únicamente la mujer era la que se subía y se paseaba en la bamba mientras que los mozos se contentaban con mecerlas. Hay que decir que éste era un divertimento de adolescentes, "ceremonias de pubertad" en palabras de Leach,[5] pues como refiere Brenan "sólo la gente en edad casadera estaba autorizada a tomar parte en la ceremonia".[6] Durante el balanceo se entonaba una serie de coplillas por las otras muchachas allí presentes, ocasionalmente por los hombres, cuyas letras giraban en torno a la propia bamba, a cuestiones sociales, sobre la familia y otras (las que nos interesan en esta ocasión) revelaban los escarceos amorosos de los jóvenes asistentes, todas ellas cargadas de intención, agudas, ingeniosas, vivaces, no faltas de picardía y casi siempre con un tono jocoso y festivo. Habitualmente, y dependiendo del número de chicas que esperaban su turno para montarse, se le cantaban de tres a seis coplas a cada una, momento en el que se bajaba y se montaba otra continuándose con el mismo ritual.

Adentrándonos ya en el tema de este estudio, se advierte cómo estas coplillas contienen mensajes que, lejos de restringirse al ámbito personal y de lo intransferible, manifiestan opiniones o valoraciones generalizadas y aceptadas tradicionalmente. De este modo la mujer denuncia a los hombres fundamentalmente por su veleidad e inconstancia, mientras que los hombres centrarán sus quejas en la falsedad de las mujeres, ridiculizando algún defecto físico, moral o extravagancias de ellas. Este tipo de muestras se circunscriben dentro de una línea de canciones llamadas "canciones de sátiras y burlas" de las que la literatura en lengua castellana cuenta con numerosos ejemplos y con los que estableceremos su relación. Como rasgo común a todas ellas, es su marcado tinte de humor muy característico, que la convierte en un tipo de canción desinhibidora muy apropiada para este tipo de encuentro y juego.

Antes de proseguir con las coplas que las mujeres dirigían a los hombres debemos advertir cómo hay una serie de faltas comunes que se imputa un sexo al otro sin distingo, como puedan ser la falsedad o la escasa constancia y fidelidad en las relaciones amorosas, además, muchas de ellas, pueden ser cantadas tanto por hombres como por mujeres pues el sujeto lírico no aparece implícito.

El tema dominante en nuestras coplillas cuando la mujer se convierte en protagonista locutora es el de la censura a los hombres fundamentalmente por su doblez, descaro y poca formalidad. Así ocurre, por ejemplo, en estas coplas:[7]

---

y en Andaluzía es juego común de las moças, y la que se columpia está tañendo un pandero y cantando". (Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, Alta Fulla, Barcelona, 1987, *s.v.* "*columpio*".

[5] Véase Edmund Leach, *Cultura y comunicación*, Siglo XXI, Madrid, 1985, p. 49.

[6] Gerald Brenan, *Al sur de Granada*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 73-74.

[7] Todos los ejemplos de coplas de bamba proceden de mi libro *Las coplas de bamba. Fiesta y canción*, *op. cit.*; la numeración que aparece debajo de ellas remite a este libro.

Si la mar fuera de tinta
y el cielo de papel doble,
no se pudiera escribir
lo falsos que son los hombres.
(Nº 288)

Partí una, partí dos,
partí tres, salieron vanas.
La vergüenza de los hombres
son como las avellanas.
(Nº 289)

La lechuga en el bazar
Santa Rita la florece,
la vergüenza de los hombres
se ha perdido y no aparece.
(Nº 292)

El hombre no cumple lo que promete; una vez que alcanza su objetivo se olvida de sus promesas, de sus palabras, no es capaz de mantener una relación estable con su pareja. Por ello reclaman al varón una actitud más comprometida y honesta. Sirvan como ejemplo estas muestras que dejan traslucir este pesar:

Por qué vienes, por qué vas,
por qué mientes cuando hablas.
Por qué, mocito, a tu edad
tienes tan poca palabra
y eres tan informal.
(Nº 260)

Al hombre que está queriendo
y no cumple su palabra,
qué le quiten los calzones
y le pongan unas enaguas.
(Nº 263)

Además se le atribuye un carácter superficial, mucha apariencia, pero luego su interior está vacío. Esta valoración negativa aflora en estas coplas con las que las jóvenes picaban el orgullo del hombre:

A Sevilla voy a ir
en busca de un sevillano,
porque los que hay por aquí,
mucha paja y poco grano.
(Nº 314)

Los mocitos de hoy en día
son como el pavo real:
muchas alas, mucho pico
y poca formalidad.
(Nº 306)

A las anteriores propiedades masculinas hay que añadirle otra de no menor importancia como es la de no poner pasión o de no implicarse en su totalidad en esa relación, a la que ellas se entregan sinceramente y con plenitud. Ello da pie en no pocas ocasiones para reprenderles su crueldad y dureza de corazón, que no ablanda por nada. El esquema de este tipo de coplas se basa frecuentemente en la antítesis, lo que da un mayor realce a ese choque de interés de ambos bandos:

Sentí frío al darme un beso
y tú sentiste calor.
Me besaste con los labios,
yo a ti con el corazón.
(Nº 216)

Yo sembré en tu pecho un nardo,
lo regué con ilusiones,
olvidando que en las piedras
no pueden brotar las flores.
(Nº 265)

A veces, si por casualidad la experiencia vivida por la joven ha sido negativa, su resentimiento contra el hombre llega incluso hasta la descalificación personal y deriva la provocación en el insulto fácil:

Te quisiera ver Manolo
en la rueda de vapor.
Carita de sinvergüenza,
tipito de maricón.
(Nº 313)

Todos los Juanes son tontos
y el que no es tonto es chalado.
Yo tuve un novio Juan
y por tonto lo he dejado.
(Nº 294)

Igual importancia poseía el grupo de coplas en las que las jóvenes censuraban a los mozos por no saber callar y airear sus conquistas. Por eso, a modo de sentencia, cantaban las mujeres de nuestros pueblos:

El hombre para ser hombre
ha de tener tres partías:
Querer mucho, hablar poco
y no alabarse en la vía.
(Nº 370)

Con la misma intención aparece en el entremés intitulado *La habladora y el casamentero* publicado en Zaragoza en 1640 dentro de *Entremeses nuevos de diversos autores*, donde se canta:

Los lenguados, madre,
están en el mar,
y los deslenguados
en la tierra están.
(*NC*, 2649)[8]

Bien es cierto que en ocasiones era la mujer misma quien fomentaba esa desconfianza en ellas reconociendo sus artimañas y provocando el desconcierto en el hombre como reflejan estas coplas:

Amor mío, come y bebe,
tú por mí no tengas celos,
que puedes estar más seguro
que el agüita en un harnero.
(Nº 304)

La mujer que quiere a dos
no es tonta que es advertía,
si una vela se le apaga
la otra le queda encendía.
(Nº 371)

Copla antagónica de esta otra que aparecía en el *Cancionero classense*, en el siglo XVI, y que posiblemente fuera cantada por hombres:

La mujer que a dos quiere bien
Satanás, Bercebú, Barrabás la lleve, amén.
(*NC*, 1754)

Cuando este pique degeneraba subiendo el tono de la refriega y las jóvenes veían amenazados sus argumentos, pues los mozos con sus coplas parecían que estaban ganando la partida,

[8] Todos los ejemplos citados pertenecientes a los siglos XV a XVII proceden de Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Citaré: *NC* y el número del cantar que le corresponde.

éstas se reivindicaban con el canto de una serie de tonadas con las que se autoalababan y restituían el ambiente festivo:

Yo sé cantar y bailar
y tocar la pandereta,
y el que se case conmigo
tiene la fiesta completa.
(Nº 186)

Me dijiste que era fea
y al espejo me miré,
y algún salerito tengo
y a algún tonto engañaré.
(Nº 187)

De la raíz de un olivo
salió mi madre serrana,
y como yo soy su hija,
salgo de la misma rama.
(Nº 191)

En definitiva, y para concluir con estas canciones de mujer y femeninas en el sentido que las concibe la profesora Frenk, en cuanto que son canciones en las que el yo poético es claramente de mujer y expresan puntos de vista específicamente femeninos,[9] coincidimos con ella al afirmar que

> lo que quizá más llame la atención en el cancionero popular es el desenfado y la libertad con la que se expresan a menudo sus protagonistas femeninas. La hablante de las canciones de amor es una muchacha soltera, y su monólogo —tantas veces dirigido a la madre o al amigo— suele ser una explosión de sentimiento totalmente ajena a las convenciones sociales, una expresión directa y franca de sus deseos, sus urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos.[10]

Trataremos ahora de observar la visión que el hombre manifiesta en estas coplas sobre la mujer y los mecanismos más habituales para desprestigiarlas, aunque rara vez se llega a los extremos de la descalificación misógina pues prima el deseo de afectividad antes que el de denigrarlas. El grupo más nutrido de estas canciones es aquel en el que se hace burla de las jóvenes que están en el columpio; o bien centran sus chanzas en el aspecto físico, en lo poco agraciado de las mozas, ridiculizando algún defecto físico, moral o extravagancias de ellas, como comprobamos en estas piezas:

[9] Véase Margit Frenk, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 353-354.

[10] *Ibid.*, p. 357.

La niña que está en la bamba
parece una candileja,
y las dos que están tirando
parecen una alcuza vieja.
(Nº 282)

De las dos que está(n) en la bamba
una es más chica que otra,
una parece un barril
y otra parece una bota.
(Nº 277)

La niña que está en la bamba,
cara de limón podrío,
que se parece a mi gato
cuando está descolorío.
(Nº 284)

Recordemos esta copla de bamba recogida por Rodríguez Marín donde se aprecia este aspecto:

La qu' está en er columpio
tiene unos pies,
que paresen escobas
de montañés.
Tiene unos ojos
que paresen ochabos
yenos de mojo.
(6989)[11]

Dentro de este apartado podríamos circunscribir a otro conjunto de cancioncillas que tratan el tema de la niña precoz. Prácticamente por todo el Aljarafe sonaban estas letras:

Eres más chica que un huevo
y ya te quieres casar,
anda, ve y dile a tu madre
que te enseñe a remendar
los calzones de tu padre.
(Nº 276)

La niña que está en la bamba
tiene el culito cagao

[11] F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, *op. cit.*

y su madre se lo limpia
con un trapito mojao.
(Nº 275)

O bien se hace hincapié en las carencias personales, en la soledad y desamparo en que se encuentra la mujer; todo ello con la intención de bajarle los humos:

Anita de las Anitas
no te pongas más caireles,
que ya sabemos de sobra
que tu novio no te quiere.
(Nº 303)

Isabelita bonita,
hija de un corregidor,
no te pongas tantos moños
que tu padre ya murió.
(Nº 297)

La niña que está en la bamba
no tiene padre ni madre
ni novio que vaya a verla
ni perrito que le ladre.
(Nº 202)

Otro grupo importante de coplas centran su crítica en la familia, para zaherir con mayor fuerza a la joven se le recuerda la condición de su familia. Sonaba en las bambas:

Tu madre no ha sido buena,
tú tampoco lo serás.
De mal trigo, mala harina,
de mala harina, mal pan.
(Nº 387)

Tonta tú, tonta tu madre,
tonta tu abuela y tu tía;
cómo quieres que te quiera
si eres de la tontería.
(Nº 332)

Otro de los reproches habituales a la mujer es el uso, cuando no el abuso de aceites, cremas y demás potingues para enmascarar algún defecto. Así reza en esta copla:

Eres más negra que un tubo,
más negra que una morcilla,

y te quieres poner blanca
a fuerza de mantequilla.
(Nº 279)

Esta queja se puede hacer extensible también al uso de prendas ostentosas que realcen su figura, sin importar los sacrificios que deban realizar sus progenitores:

En lujo y en esmeralda
tienes gastao un dineral,
tu madre por las esquinas
pidiendo limosna va,
dime si ésta es tu doctrina.
(Nº 255)

La mujer a lo largo de la historia ha sido generalmente acusada por su ligereza en el amor, y por su poco apego a permanecer en el hogar. Esta actitud conduce inevitablemente a los celos y al deseo del hombre de corregir, reeducar y controlar este comportamiento, pues el varón debe proteger su honor y éste "es un asunto de hombres y depende de la conducta de las mujeres".[12] Entraríamos de lleno en el tema de la "guarda" de la dama. Esta circunstancia queda patente en estas coplas:

Quítate de la ventana
no me seas ventanera,
de la ventana no sale
ninguna cosita buena.
(Nº 244)

El sol le dijo a la luna
que se fuera a recoger
que a deshoras de la noche
no anda ninguna mujer.
(Nº 246)

Hernán Núñez en sus *Refranes* hacía hincapié en este detalle y hacía decir a una dama:

Ni soy buena ni soy mala,
ni se me tienen los pies en casa.
(*NC*, 1881 bis)

[12] Georges Duby, "El modelo cortés", en *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Taurus, Madrid, 1992, p. 186.

Y Velásquez de Velasco, en un cantarcico portugués de la época áurea recoge:

O homem que a moler nâo garda
merce de trazer albarda.
(*NC*, 1816)

Poner el amor en la mujer es algo aventurado pues es de poco sabio confiar en su firmeza cuando son de espíritu liviano y mudable. Ello desembocará en el desengaño cuando se descubra la auténtica realidad:

Yo creí que era yo sólo
el que tu jardín regaba,
y ahora veo que son muchos
los cubos que sacan agua.
(Nº 205)

Eché leña en tu corral
a ver si tú me querías,
y cómo ya no me quieres,
devuélvemela que es mía.
(Nº 229)

Se mueven por el interés, no se fijan en las cualidades humanas del hombre, sino que se dejan deslumbrar por el brillo del dinero. De esta forma advierte un joven la falta de razón, el poco juicio de la mujer:

La mujer que se enamora
de la ropa y no del hombre
es una tonta perdía,
porque la ropa se rompe
y el hombre es pa to la vía.
(Nº 386)

Es este un asunto muy recurrente en la literatura popular de todos los tiempos. Podríamos citar numerosas muestras al respecto. Sirva como ejemplo esta cancioncilla manuscrita del siglo XVII que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid:

La mujer más hermosa
el hombre más feo
le parece un ángel
si trai dinero.
(*NC*, 2601)

O este otro ejemplo de mediados del siglo XVI recogido por Mal Lara en su *Filosofía Vulgar*:

Dios me dé marido rico,
siquiera sea borrico.
(*NC*, 2605)

Un grupo muy importante de canciones interpretadas por los hombres es aquel en el que se compara a la mujer con distintos seres, generalmente animales, y con la inestabilidad de la climatología invernal para resaltar su poca constancia en las relaciones amorosas. Como es habitual en este tipo de canciones populares nuestros protagonistas optarán por términos de comparación con referentes en su realidad cotidiana.[13] Suelen comenzar con el cliché inicial "A la mujer la comparo",[14] como podemos observar en las siguientes coplas:

A la mujer la comparo
lo mismo que a la liebre,
que el galgo la corretea,
si no la coge, la pierde,
y si no la manosea.
(Nº 382)

A la mujer la comparo
lo mismo que a la gallina,
que en faltándole un gallo
para otro corral camina.
(Nº 379)

A la mujer la comparo
con los días del invierno:
ya está oscuro, ya está claro,
ya está nublado y lloviendo.
(Nº 381)

Este último es un tópico muy frecuente en contra de la estabilidad de la mujer. En un romance del siglo XVII titulado "De la cárcel del amor" se insiste en esta actitud:

La mujer y el tiempo
son de un mismo ser:
que si el tiempo se muda,
también la muger.
(*NC*, 1749)

[13] Véase Aurelio González, "Los términos del amor en coplas mexicanas", en Pedro M. Piñero (ed.), *De la canción de Amor Medieval a las soleares*, Fundación Machado-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 410.

[14] Sobre el esquema de estas coplas que se inician con este verso cliché puede verse Beatriz Garza Cuarón, "Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico", en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 508-509.

Como se ha podido observar a lo largo de este estudio, estas coplillas presentan una configuración formal sencilla basada casi en exclusividad en la cuarteta octosilábica arromanzada,[15] en la que la gracia y el buen tono corren parejos. Evidentemente salta a la vista que más que una expresión dramatizada de repulsa a la mujer o al hombre, lo que se observa es un enfrentamiento lúdico entre ambos para ver quién queda por encima del otro, todo ello ayudado por un afán vitalista, por el aire humorístico de estas coplas y el clima de inmediatez y complicidad entre los participantes.

[15] Sobre la importancia de la cuarteta en la lírica de tradición moderna puede verse ente otros: Pedro M. Piñero, "El carbonero. Ejemplo de canción en serie", en *Lírica Popular / Lírica Tradicional*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 218-219. Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, p. 168. En el mismo sentido Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 27, quien considera que "la copla o cuarteta octosilábica constituye la forma más característica de la lírica popular moderna". También Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, New York, 1956, p. 541, la califica como "la más corriente de las estrofas populares. Se cuentan por millares en las colecciones folklóricas. Puede decirse que su abundancia compite con la de los refranes".

"YO ME CASARA CONTIGO, / PERO ¿CON QUÉ TE MANTENGO?": LOS JURAMENTOS DE AMOR Y LA COMIDA

Claudia Carranza
Universidad Nacional Autónoma de México

El tema de la comida en las coplas amorosas del *Cancionero Folklórico de México* tiene una gran importancia e interés. Investigadores como Margit Frenk, Aurelio González, Mariana Masera, José Manuel Pedrosa,[1] entre otros, ya han señalado la variedad y riqueza de los símbolos, tópicos y motivos gastronómicos que se pueden apreciar en las coplas de esta magnífica recopilación. Los alimentos, es cierto, se citan constantemente en el cancionero para referirse a diferentes formas del proceso amoroso. Así, por ejemplo, uno de los tópicos más comunes es el de comparar al ser amado con determinadas frutas, especias o dulces que, en la mayoría de los casos, el poeta asegura poder alcanzar. Ejemplos de este tipo de composición serían las siguientes:

Soy el gavilán,
busco qué comer,
y si no me dan,
yo lo agarraré.
(I-2700, *El gavilán del Sur*, Hidalgo)[2]

Manzana, ¡quién te comiera
Acabada de cortar,
Con ese color por fuera
Y tu sabor sin igual!
(I-1499a, *La zarzaparrilla,* Veracruz)

[1] Sobre este asunto, véase Aurelio González, "Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas", *Caravelle*, 71 (1985), pp. 107-118. Con el tema del cortejo y la comida, véanse los artículos de Mariana Masera, "'Tírame una lima / tírame un limón': las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana", en *Jornadas Filológicas 1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 369-380; José Manuel Pedrosa, "Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito", *Revista de Literaturas populares*, VI-I (2006), pp. 96-127 y Donají Cuéllar, "'Pájaros de cuenta': caracterización de un personaje", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 73-93.

[2] A partir de ahora el número romano indica el tomo y el árabigo el de copla de Margit Frenk (dir.), *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985; mientras que el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)]* (Margit Frenk, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003) aparecerá citado en adelante como *NC* seguido del número de texto.

Determinadas frutas o verduras, como el chile, la tuna o el durazno suelen utilizarse como metáfora del ser amado o de sus atributos; en muchas ocasiones, incluso, los alimentos tienen un significado simbólico que puede ser rastreado en la antigua lírica popular, en donde, como en la actualidad, este tipo de referencias aludían al cortejo y al acto sexual. Como señala Mariana Masera, "el lenguaje erótico se aleja del simbolismo y tiende hacia el doble sentido, dando como resultado una acotación del símbolo al contenido sexual como el tópico de 'cortar la flor o el fruto', o el 'comer'".[3] Los verbos de alimentación y las frutas llegan a tener, de esta forma, un sentido erótico de posesión; su significado, aunque no se diga abiertamente, se sobreentiende,[4] como se puede apreciar en coplas que dicen:

Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso;
no le hace que sea trigueña:
será mi gusto y por eso.
(I-2738, *El durazno*, Veracruz, Zacatecas)

Mientras que en la segunda parte de este texto, el poeta se muestra más explícito en sus deseos, la primera parte se maneja en el plano simbólico que es más frecuente en este tipo de composiciones. Ambos aspectos de la comida, tanto el real como el simbólico, están presentes en las composiciones que trataré en el presente trabajo. Me centraré, sin embargo, en las coplas que hablen de la comida en términos reales, aunque sin dejar de lado la posible interpretación simbólica, metafórica o simplemente de doble sentido que estas puedan llegar a tener y que deben tomarse en cuenta en todo momento. Para el análisis me he basado en las coplas que aparecen en los tomos I y II del *Cancionero folklórico de México*, el último, principalmente, me fue de gran utilidad, puesto que los temas en los que voy a detenerme suelen dar lugar a composiciones de desamor, de misoginia, de rechazo o de promesas amorosas, en un tono desenfadado que permite la burla o la mordacidad. Aun así, también encontramos versos en los que las promesas y juramentos de amor son más amables.

Me gustaría, también, señalar que los verbos de alimentación, tales como "cenar", "comer", "mantener" o "invitar", fueron claves en esta investigación puesto que ambas hacen alusión a esta necesidad básica en todos los seres vivos. Así, por ejemplo, tomemos la siguiente canción, cuya interpretación simbólica parece inexistente:

Me enamoré de una muchacha
que se llamaba Cristina;
tanto me fue a querer,
que metíase a la cocina,
para darme de cenar
cinco piernas de gallina.
(I-2500, estrofa suelta, Puebla)

[3] Mariana Masera, "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo", en Aurelio González (ed.), *La copla en México,* El Colegio de México, México, 2007, pp. 189-203.

[4] Mucho se ha dicho de los verbos que tienen que ver con la alimentación y que implican la posesión sexual de la persona amada, véase Cuéllar, "'Pájaros de cuenta': caracterización de un personaje", *op. cit.*, p. 86.

A menos que las cinco piernas de gallina tengan un doble sentido que yo no alcanzo a descifrar, el autor sólo está describiendo la generosidad de su amante en términos poéticos. Este tipo de composiciones son sorprendentes en una sociedad tan machista como es la mexicana, en donde el hombre es quien por lo regular invita a la mujer. A pesar de ello, existen no pocas composiciones con este tema:

Que me gusta esa mujer:
voy a ver si la consigo,
porque me haga de comer,
aunque no duerma conmigo:
y lo que quiero es tener
que al llegar yo, esté servido.
(II-5170, *El lelito*, Veracruz)

Pero existen muchos más casos en los que el amante se mantiene tan sólo de los besos y el amor de una mujer, como ocurre en la siguiente estrofa:

Mi vida, tú eres la aurora
cuando viene amaneciendo;
si me has de querer ahora,
no me tengas padeciendo:
dame la comida ahora,
no cuando me esté muriendo.
(I-1110, estrofa suelta, Oaxaca)

Coplas como la anterior son comunes en las estrofas que aparecen consignadas en el tomo I, las otras, en cambio, en donde se hace referencia a la comida como un medio de subsistencia, aparecen en el tomo II del cancionero, bajo el título de coplas de desamor. Ello podría deberse a que la objetivación del amor resulta en su degradación, concepto éste último, bajtiniano, que puede ser entendido en un sentido, tanto positivo como negativo, de "'comunión' con la vida y con las necesidades naturales del cuerpo". El tema de la comida del ser amado, como hecho real, que alude a la subsistencia de la persona, suele desembocar en lo burlesco, lo mordaz o lo satírico.[5]

Así, la objetividad del mensaje, supuestamente amoroso, resulta sorprendente, puesto que devela una "realidad" que se despega del tratamiento lírico más frecuente en la poesía amorosa de tradición cortés. Tal vez uno de los mejores ejemplos de este tipo de "degradación", puede observarse en el episodio en el que don Quijote se encuentra con una labradora a quien cree, por engaños de Sancho Panza, su Dulcinea. El episodio, se detiene en características tan cotidianas

[5] Cuando utilizo la palabra "*degradar*", me refiero a lo que Bajtín describió como "entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación" (Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 2002, p. 25).

como el olor a comida de la muchacha: "Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma" (*Don Quijote*...: II-10).

La referencia a la comida, es, de esta forma, una manera de rebajar al ser amado, que en la lírica cortés aparece encumbrado; pero también, y más aún en la lírica, se rebaja al propio emisor del texto que se presenta como un personaje grosero y vulgar, que pone más atención a la comida que a su vida amorosa, así podemos comprobarlo en una estrofa como la siguiente, recogida por Mendoza en el siglo XX:

> Nadie lo podrá negar,
> muy hombrote fui con ella;
> la verdad, me hacía gran mella
> cuando se ponía a cenar.
> Un grano de nixtamal
> se comía la muy tirana;
> uno y medio en la mañana...
> Un dineral me costó;
> se mostró orgullosa Juana
> por tres días que no comió. [6]

En la pasada estrofa podemos observar una de las principales características de la mayoría de las coplas que hablan sobre la comida, es decir, siempre se ofrece al emisor alimentos baratos, cuando no desperdicios o comida de animales.

El lenguaje en general, parece más coloquial en este tipo de composiciones y es muy frecuente encontrar mexicanismos que añaden un tono coloquial a cada texto. Los autores, en general, utilizan un lenguaje llano, muchas veces vulgar y en ocasiones hasta grosero para amplificar la comicidad o la insolencia de sus canciones. Citando a Frenk, podría decirse que la mayoría de los poemas, "sin dejar de serlo, están como platicados", y en eso, diría yo, yace parte de su atractivo; "se logra en ellos, por voluntad artística, una manera normal de hablar". [7]

El lenguaje, que en la mayoría de los casos, "quiere ser literario y se esmera por parecer elegante", es, en estrofas como las que tratamos aquí, "llano, casi de tipo cotidiano, que llama las cosas por su nombre habitual" que muchas veces "subraya ciertos elementos coloquiales y deriva a veces, ya hacia el lenguaje conscientemente rústico, ya hacia el lenguaje que gusta de las palabras fuertes".[8]

Estos recursos no son para nada ocasionales, puesto que las canciones que trato en este caso se esfuerzan, precisamente, por derribar las imágenes poéticas del amor cortés: "Casi no hay ni comparaciones o metáforas deliberadamente poéticas, ni símbolos, ni adorno retórico alguno. Si no me equivoco, es este el lenguaje que predomina en las coplas del *Cancionero folklórico de*

[6] Vicente T. Mendoza, *La décima en México. Glosas y valonas*, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1947, núm. 419.

[7] Margit Frenk, "Aproximación a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, p. 151.

[8] Debemos tomar en cuenta, sin embargo, el hecho de que, como dice la autora, estamos "calibrando el lenguaje a partir de nuestra conciencia lingüística, no de la de los hablantes y cantantes mismos" (*Idem*, p. 155).

México".[9] Así, tomemos como ejemplo la siguiente estrofa, en la que el emisor se queja de una manera sencilla de los tratos de su suegra:

> Cuando paso por tu casa (Llorona)
> compro pan y voy comiendo,
> pa que no diga tu madre (Llorona)
> que de hambre me estoy muriendo.
> (II-4911a, *La Llorona, El príncipe heredero*,
> Distrito Federal)

Pero vayamos por partes, puesto que quisiera hablar de la preocupación por la comida partiendo de diferentes facetas del cortejo amoroso. Podríamos comenzar, de esta forma, con las promesas, que serían el punto inicial del cortejo amoroso. En este nivel, encontramos juramentos como el siguiente:

> El cielo tengo por techo,
> no más el sol por cobija,
> dos brazos pa mantenerte,
> un corazón pa tu vida;
> ve, corre y dile a tus padres
> a ver quién da más por su hija.
> (I-701, *No soy monedita de oro*, s. l.)

En contraposición al tono amoroso de la estrofa anterior, tenemos aquellas coplas, de humor ofensivo, según clasificación del cancionero, en las que el emisor se dirige a su pretendida con palabras como las siguientes:

> Estás como mi vaca,
> reflaca, y no lo sabías,
> pero si tú me quisieras
> conmigo hasta engordarías.
> (II-5225, *La vieja presumida*, s.l.)

En estos casos, también existe la posibilidad de que las promesas se queden en nada, tal como ocurre en estrofas como la siguiente:

> Yo me casara contigo,
> pero ¿con qué te mantengo?
> Sólo que comas zacate,
> como una burra que tengo.
> (II-5206a, *El novillo despuntado, La burra elotera, María, María, La Sanmarqueña*, estrofa suelta, Oaxaca, Guerrero, Distrito Federal, Yucatán)

[9] *Ibid.*, p. 151.

No hay lugar a dudas del tono socarrón que utiliza el autor de esta copla cuyos versos cité en el título del presente artículo. Esta estrofa en particular tiene varias versiones[10] y hace unos días, incluso, le escuché una estrofa similar a Raúl González, en donde la burra era mula y el zacate era olote. En Internet encontré algunas otras versiones de este texto, algunas con la particularidad de que la mujer da respuesta a la estrofa:

Yo me comeré el zacate,
tú, pencas de maguey,
y así estaremos parejos
yo de burra y tu de büey.

Una copla similar a la primera fue transcrita en *El diario* de Chihuahua como una "charra", es decir, un cuentecillo cómico particular en el Norte de México. El que transcribe los versos dice de ellos "que si bien no trasuntan mucha inspiración, sí mucha cautela y precauciones":

Yo te quisiera querer
pero con qué te mantengo
sólo que comas camotes
como una cochi que tengo.[11]

En otro diálogo, hallado también en el ciber espacio,[12] encontré la misma propuesta del hombre a la mujer, con la variante de que el animal que come zacate es "una mula que tengo". La respuesta en este caso es bastante menos ingeniosa que la anterior pero no menos graciosa:

No me lo puedo comer
porque me duele la muela,

[10] Sigo los criterios empleados en el *Cancionero* en cuanto al sentido de la palabra versión como "toda aparición u ocurrencia de un mismo texto, ya sea igual a otras ocurrencias, ya presente frente a ellas discrepancias de mayor o menor envergadura. Llamamos variante a cada una de las discrepancias verbales que diferencian una versión de otra o de otras" (Frenk, "Introducción", *CFM*, *op. cit.*, p. xxvii).

[11] *El diario de Chihuahua en línea*, consultado el 19 de octubre de 2007.

[12] Otra versión del mismo diálogo la encontré en una página peruana (El Comercio.com.pe, sección de Alonso Rabi do Carmo, "Clavo y canela", consultado el 19 de octubre de 2007), en donde se afirma que la siguiente canción es una clase de canción llamada *cumumana*:

Mujer.— De mi casa me han botau
y no tengo dónde ir.
Llévame contigo, cholito,
ya no quiero más sufrir.
Hombre.— Negrita, yo te llevara,
¿pero con qué te mantengo?
sólo que con algarroba,
como una burra que tengo.
Mujer.— De la algarroba me trayes
prepararé algarrobina.
Y si me ayudas un poco
hasta te daré propina.

mejor comételo tú
o que lo coma tu abuela.[13]

El diálogo bien podría ser parte de una topada —aunque sería arriesgado suponer que este es su origen—, contexto donde, según Claudia Avilés, es común que se haga referencia a la comida en un tono burlesco, y se animalice al contrincante con nombres como: "coyota hambriada" o "burra panzona".[14]

Como sea, el zacate aparece en otra canción del tomo I del cancionero, en donde el sujeto de quien se habla es el amor:

Mi amor es como el conejo,
sentido como el venado;
no come zacate viejo
ni tampoco muy trillado:
come zacatito verde,
de la punta serenado.
(I-2569, *El conejo*, *Indita del alma*, Nayarit, Sonora, Coahuila, Oaxaca)

Difícilmente estos versos pueden tener algo que ver con el diálogo anterior. Pero llama la atención la coincidencia léxica.

Volviendo a nuestro tema, encontramos otras coplas en las que el hombre no ofrece ni el zacate ni el olote y sí demuestra el cinismo más absoluto cuando dice:

Si quieres ser mi mujer,
te tienes que acostumbrar:
no a dejar de trabajar,
sino a dejar de comer.
(II-4997, estrofa suelta, Yucatán)

De hecho, no faltan las coplas en las que se aconseja no alimentar a la mujer:

A las mujeres, quererlas
y no darles de comer,
darles palos como burras
y agua caliente a beber.
(II-4835, estrofa suelta, Oaxaca)

[13] Estas coplas son calificadas como "bombas" por el recopilador. Véase: http:ar.answers.yahoo.com/question/index?qid=20060702145355AAUftPa.

[14] A pesar de lo cual, dice la autora, no se debe abusar de los insultos, "el buen comportamiento se hace indispensable" en la mayoría de los momentos de la fiesta. Cuando el trovador se sale de la norma, su equivocación sólo está aceptada justificándola por su inexperiencia (Claudia Avilés Hernández, "Revisión temática de las 'coplas que no son de amor' en relación con la décima", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 295 y 297).

Llama la atención, en estas coplas, que las comparaciones se refieren al género equino en ambos casos.

Como sea, parece que la mujer también responde cuando dice, en otra estrofa del *Cancionero* "yo ser casada no quiero: / sola me he de mantener" (II-4733).

Después de las propuestas, de las discusiones y del rechazo sobrevendría el despecho del amante, que, entre otras cosas, llega a cobrar la comida que se empleó para enamorar al destinatario:

> Medio de queso te di
> en prueba de matrimonio;
> si no te casas conmigo,
> dame mi [queso], demonio.
> (II-5028, estrofa suelta, Distrito Federal)

También puede pasar que el hombre muestre su orgullo aclarando que él ya tiene quien lo mantenga, en más de un sentido:

> Sembré una mata de yerbabuena,
> y se me volvió quelite;
> amor, ya no me atormentes,
> que ya tengo quien me [in]vite.
> (II-4168, estrofa suelta, Guerrero)

En muchísimos casos, el despechado se queja de la ingratitud de la amada bien con un lenguaje llano:

> Vale más querer a un perro
> que no a una ingrata mujer,
> que el perro es agradecido
> cuando le dan de comer.
> (II-4756, estrofa suelta, s. l.)

bien mediante metáforas como la siguiente:

> Ingratas, crueles fortunas,
> he llegado a comprender
> que al nopal lo van a ver
> sólo cuando tiene tunas.
> (II-4785c, estrofa suelta, Oaxaca)

Y tampoco faltan, según vemos, las coplas sentenciosas en las que se advierte sobre las mujeres malvadas e interesadas, pero también las hay sobre aquellos individuos que "no dan ni pa' frijoles" (a sus mujeres), pero sí, en cambio, "a cada rato palos".

Pero hay quienes aún, después de las advertencias, aceptan el compromiso, y en este caso surgen las coplas de desilusión, más comunes en la voz femenina:

Me enamoré de un catrín
por ver si me remediaba,
pero ¡ay, qué pobre catrín,
todos los días ayunaba.
(II-5149, *Los papaquis*, Jalisco)

El ayuno en este caso tiene, seguramente, un significado más allá de la comida; no ocurre lo mismo en las estrofas siguientes, en las que la mujer se queja:

Me veo rodeada de hijos
y todos piden pan
y mi marido ingrato
no sabe trabajar.

A media noche llega
pidiendo de cenar,
sin haber dado un tlaco
ni para desayunar.
(II-5161, *La recién casada*, San Luis Potosí)

En muchísimas ocasiones también tiene que responder a la grosería, tópicos o prejuicios del hombre, que cuestiona sus métodos para mantener. Recordemos, en este sentido, una estrofa como la que sigue, en donde él le dice a ella:

—No vengas a presumir
con zapatos de catrina:
¿no te acuerdas que en el rancho
te picaban las espinas?

Y ella le responde:

—Me espinaba, porque tú
ni huaraches me comprabas;
hoy me visto como quiera
y a ti no te pido ni habas.
(II-4226, *Par de mulas*, s. l.)

Otro ejemplo de un diálogo, en el que también encontramos una mención a la manutención habla justamente de los casos en los que ella desprecia al amante porque no tiene ninguna aspiración laboral:

—Pensará la tarasquilla
que le tengo de rogar.

—Ni yo tengo para qué
mantener a un haragán.
(II-4115, *Los papaquis*, Veracruz)

La negación a mantener al otro es el principal asunto de las siguientes estrofas:

Cuando tuve, yo te tuve,
te mantuve y te di;
hoy no tengo, ni te tengo,
ni mantengo, ni te doy (sic).

Búscate otro que te tenga,
te mantenga y te dé;
yo no tengo, ni te tengo,
ni mantengo, ni te doy (sic).
(II-4256, *Serían las dos*, s. l.)

Estas estrofas tienen una gran similitud con una composición, recogida por Margit Frenk en su *Nuevo corpus*:

Quando no tenía, dávate;
aora que tengo, no te daré;
ruega a Dios que no tenga,
porque te dé.
(*NC*: I-1439 *ter* A)

Para finalizar con esta relación de las formas de subsistencias en el *Cancionero Folklórico de México*, quisiera señalar los casos en los que el poeta prefiere la comida al amor. Este tópico, aunque menos recurrente, se encuentra también ilustrado en la mencionada recopilación:

¡Qué triste es amar
sin ser amado!
Pero es más triste acostarse
sin haber cenado.
(II-5502, estrofa suelta, Morelos, Sonora, Distrito Federal)

El tono simple y hasta infantil de la pasada estrofa puede apreciarse en otra copla, proveniente de una página de Internet:

Me gustan tus ojos café,
porque me llenan de esperanza;
pero más me gustan los frijoles
porque me llenan la panza.
(Oaxaca)

También en este caso, podemos comparar este tipo de personajes con los que aparecen en la antigua lírica hispánica, en donde la mujer pregunta al hombre: "Dí, pastor, ¿quiéreste casar?", y éste responde con la mayor simpleza: "Más querría pan" (*NC*, I-1212).

Otro caso interesante de coincidencias con la lírica antigua, se puede apreciar en las coplas del cancionero de México que advierten sobre la incapacidad de los músicos para mantener a su amada:

> nunca le digas que sí,
> porque te dará de comer
> do, re, mi, fa, sol, la, si.
> (II-5480, estrofa suelta, Distrito Federal)

La semejanza de este texto con la siguiente estrofa del *Nuevo corpus* es interesante y nos podría llevar a discusiones varias:

> Si el pan se me acaba,
> ¿qué comeré?
> Sol, sol, fa, mi, re.
> (*NC*: I-1210)

Pero, a pesar de lo tentador del tema, concluiré esta exposición con estos versos, aunque aún quedan muchas cosas que decir sobre la comida y el amor en el cancionero. Por lo pronto espero haber señalado algunos de los principales ejemplos del tópico de la comida en el plano de la sátira y la burla.

TRES ERAN, TRES...
ADÚLTERAS Y CORNUDOS EN LA LÍRICA POPULAR

Cecilia López Ridaura
Universidad Nacional Autónoma de México

El título de este trabajo remite a un pequeño poema que aparece en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*,[1] publicado por Margit Frenk hace unos años, en el que, junto con los cinco volúmenes del *Cancionero folklórico de México*,[2] me basé para este trabajo.

Se trata de una de esas rimas que están estrechamente ligadas a un cuento que las contextualiza y les da sentido, y, aunque en ese cuento en realidad no hay un adulterio, el poema, fuera de ese contexto, menciona una de las principales características de la pareja de personajes de los que voy a hablar, es decir, que se trata de una pareja integrada por, al menos, tres personas:[3]

[1] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. (Al citar sólo indicaré *NC* y el número de versos.)

[2] Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1973-1985. (Indicaré en adelante sólo el tomo, el número de copla y la canción, así como el lugar de procedencia.)

[3] Una versión completa del cuento la recogió Fernán Caballero y aparece en el catálogo tipológico de Aarne-Thompson con el número 1410:

Había un hombre que era tejedor; tenía una mujer muy buena y muy viva, pero le había dado la manía de ser celoso y de figurarse que su honrada mujer le podía faltar. Una mañana, sabiendo que su mujer había ido a confesar y queriéndose cerciorar de si sus sospechas eran ciertas, se puso un hábito de fraile y se sentó en el confesionario.

Llegó la mujer, que lo había conocido, y le dijo:

—Acúsome, padre, que he tenido amores con un mozo, después con un viejo y después con un fraile.

—Vete de aquí —le dijo el fingido fraile—, no hay absolución para tales delitos.

Fuese en seguida a su casa y se puso a tejer; pero como estaba tan rabioso, empezó a cantar para que le oyese su mujer:

Acúsome, padre, con mucho descoco,
que he tenido amores con un hombre mozo,
después con un viejo, después con un fraile;
y teje que teje, y dale que dale.
A lo cual ella, en la misma tonada, contestó de esta suerte:
Si te lo dije fue por ser verdad,
puesto que te quise en tu mocedad,
ayer siendo viejo, y hoy siendo fraile;
y teje que teje, y dale que dale.
Con lo cual quedaron tan amigos por ciento un años.

(Maxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, EDI-6, Madrid, 1982, p.60)

Tres eran, tres:
un mozo i un viexo i un fraile después.
(*NC*, 1455 ter)

La adúltera y el cornudo aparecen ampliamente representados en los poemas cómicos de la lírica antigua. En ellos podemos identificar rasgos del carnaval bajitiniano, rasgos que, como veremos, tenderán a desaparecer en la lírica folclórica moderna.

A estos personajes, que se implican mutuamente, los une el vínculo matrimonial, uno de los sacramentos más importantes de la iglesia, considerado la base de la sociedad y, de hecho, la única forma realmente válida para acceder al sexo, ya que, estrictamente hablando, todo acto sexual realizado fuera del matrimonio y sin fines reproductivos era considerado como pecado por las autoridades religiosas.

Cuando el sexo se lleva a cabo por los integrantes de la pareja matrimonial, pero no entre ellos, se está hablando de una trasgresión muy seria. Sin embargo, el adulterio no es igual para los hombres que para las mujeres. Históricamente, siempre ha habido un doble patrón a la hora de juzgarlo: la actividad extramatrimonial del hombre se tolera en mayor o menor grado, mientras que la de la mujer es duramente castigada.[4] De ahí que las figuras del adúltero y la cornuda estén prácticamente ausentes de la poesía burlesca.

Los motivos de este doble patrón están relacionados con el papel de la mujer en la sociedad y con la idea de que la naturaleza femenina era débil, desbordante de sexualidad y muy propensa a caer en el pecado. El problema era que en semejante ser residía, por un lado, la honra del marido (o de los hombres de la casa), y por otro, la descendencia de la especie. Así, son principalmente dos los motivos por los que el delito de adulterio es más grave en las mujeres que en los hombres: uno es de orden práctico, casi económico (la sucesión hereditaria de los bienes y del apellido),[5] y el otro de orden moral y social (la honra del marido), ya que la mujer, al cometer un adulterio, está cuestionando la autoridad y la virilidad de su esposo, al que convierte en un personaje ridículo y despreciable, digno de aparecer en la lírica burlesca.

La adúltera, esta mujer que reúne los conceptos que el imaginario masculino (principalmente el que viene de la iglesia, que consideraba casi sinónimos: la mujer, la lujuria y el engaño) aparece en la literatura de todos los tiempos y en todos los géneros; sin embargo, el tratamiento que recibe en la lírica cómica popular dista mucho del que se le da en otros géneros, en los que

[4] Sirva como ejemplo lo que dice Cristina Segura Graíño, analizando los documentos jurídicos de la Andalucía de la baja Edad Media: "Sobre la moralidad hay varias disposiciones en el Fuero Real, estableciéndose, en este aspecto, una diferencia con el fuero de Úbeda. La violación y el adulterio están penados muy duramente: el primero, con la muerte del violador; en el segundo caso, el castigo no es tan duro, pero *se justifica al hombre que asesina a su mujer y al amante de esta si se les encuentra juntos.* Como *novedad* encontramos que el Fuero Real *contempla la existencia del adulterio masculino. El hombre que no haya sido fiel a su mujer no podrá luego acusarla a ella en caso de infidelidad*" (Cristina Segura Graíño, "Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)", en *La condición de la mujer en la Edad Media,* Universidad Complutense, Madrid, 1986, p. 129). Los subrayados son míos: a pesar de que se contempla el adulterio masculino, el castigo a la mujer por el delito (la posibilidad de asesinarla) es desproporcionado con respecto al del hombre: aguantarse los cuernos, dado el caso.

[5] Nicole Castan, hablando de la criminalidad de las mujeres, dice: "El adulterio es un acto subversivo por excelencia, puesto que, en sociedades tan atadas al principio de legitimidad, amenaza con introducir la confusión en el orden de transmisión del apellido y del patrimonio" (Nicole Castan, "La criminal", en Arlette Farge y Natalie Zemon Davis (eds.), *Historia de las mujeres de occidente,* Taurus, Madrid, 1992, t. III, p. 490).

es despreciada y condenada. El personaje de la adúltera en la lírica de carácter burlesco no trata de mostrar un tipo cotidiano, sino un estereotipo que se acerca más a la cultura cómica que a un retrato moral, de manera que el personaje de la mujer que engaña a su marido está visto (casi siempre por ella misma) en sentido positivo o neutro. No hay un sólo poema del *Nuevo corpus* en el que se ataque el comportamiento de esta mujer.

En cambio, el cornudo es un personaje ridículo,[6] *y en este sentido es un tipo cómico*, al que Bajtín asociaba al "rey destronado, al año viejo, al invierno en fuga".[7] Aunque la adúltera es quien realiza el acto denigratorio, la responsabilidad —y, por tanto, la burla— recae en el marido, que es el que tenía la obligación de "guardarla". El marido que, por definición, es el represor de la lujuria instintiva de la mujer, termina siendo víctima de ésta, que se venga maldiciéndolo y haciéndole adulterio.

Así lo vemos en uno de los orígenes etimológicos del vocablo "cornudo" que aventura Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*,[8] diciendo que proviene de *"corde nudus*, porque no tiene corazón ni ánimo para mirar por el honor suyo".[9] Es decir:

> O homem que a molher não garda
> merce de trazer albarda.
> (*NC*, 1816)

También podría venir de que "los antiguos llamaron al marido de la adúltera cabrón; porque la cabra, con su lascivia, no se contenta con el ayuntamiento de un solo macho, y así llamaron a la tal cabra y al hijo espurio" lo que relaciona al marido engañado con el animal con cuernos.

Pero independientemente de su origen etimológico, Covarrubias define "cornudo" así:

> Es el marido cuya mujer le hace traición, juntándose con otro y cometiendo adulterio. Esto puede ser de dos maneras: la una cuando el marido está inorante dello, y no da ocasión ni lugar a que pueda ser; y por este tal se dijo que el cornudo es el postrero que lo sabe, y compárase al ciervo, que no embargante tenga cuernos, no se deja tratar ni domesticar. Otros que lo saben o barruntan, son comparados al buey, que se deja llevar del cuerno, y por eso llaman a éste paciente; no sólo porque padece su honra, sino también porque él lo lleva en paciencia.[10]

Los cuernos y, por extensión, todos los animales que los tienen son el principal símbolo asociado al marido de la adúltera:

[6] Es decir, siguiendo el refrán recogido por Correas y que también se basa en un cuentecillo tradicional en el Siglo de Oro, "tras cornudo, apaleado" (Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, *op. cit.*, p. 65).

[7] Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998, p. 216 y Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1975, pp. 343-344.

[8] Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, Madrid, 1995, *sv.* *"cornudo"*.

[9] También dice Covarrubias que su origen puede estar relacionado con que la mala fama del cornudo se extiende rápidamente, como si lo pregonaran con un cuerno (trompeta). *(Idem)*.

[10] *Idem*

Cabras ay en el mal lugar,
cabras ay.
(*NC*, 1825)

Tienen los ke pobres son
la desgracia del kabrito:
o morir kuando chikito,
o llegar a ser kabrón.[11]
(*NC*, 1832)

¡K'avrá sido mi marido!
¡K'avrá sido!

Mi marido fue a la arada,
i no á venido:
¡k'avrá sido!
(*NC*, 1826 A)

Este último poema con la particularidad de ser el único de los cantos de adulterio de la antigua lírica en los que la voz de la adúltera recurre, para referirse a su marido, a un calambur, juego de palabras que, raro en la poesía popular, no lo es tanto en la culta o semiculta, en el que se forma un juego de palabras en las seguidillas "con eco":

Para nuestro plato,
gusto i vestido,
ermanas, hagamos *gamos*
nuestros maridos.
(*NC*, 2625)

Mi marido y el tuyo
oy van al Soto,
y con estos conciertos, *ciertos*
son nuestros toros.
(*NC*, 2626)

Además de los orígenes de "cornudo" que vimos antes, Covarrubias registra otro totalmente distinto y que aparece con frecuencia en los poemas que estamos analizando:

> Sin embargo de todo lo dicho, el nombre de cornudo tiene, según algunos, origen de un avecilla dicha *curruca*, de la cual le dieron el nombre de *corruo*, y corrompido el vocablo cornudo. En el nido désta, el cuclillo pone sus huevos, hurtando los de la curruca y comiéndoselos; de dónde nació

[11] Motivo que sobrevive en la tradición folclórica mexicana: "Quién tuviera el venturón / como lo tuvo el cabrito, / que se murió de chiquito / para no llegar a grande" (*CFM*, IV-9898).

el dar la vaya a los caminantes los vendimiadores, diciéndoles: *cu, cu*, significando por esto que el cuclillo, conviene a saber el adúltero, que queda poniendo los huevos en su nido y que él ha de criar los hijos ajenos por suyos.[12]

Esta definición es bastante confusa porque si el cuclillo es el que se come los huevos ajenos y deja los suyos para que otro los críe, ese nombre debería referirse al amante y no al cornudo, como bien señaló Julio Caro Baroja. El mismo Covarrubias en el apartado d*e cuclillo* señala que "es engaño común pensar que al marido de la adúltera le conviene este nombre". Ahora, Correas en su *Vocabulario* explicaba que "'Kukú' es la boz i kanto del kuklillo rrepetida, i tiénela el vulgo tomada por cornudo, i para notar d'ello a uno dicen 'kukú', por lo ke alude a 'kuerno', que es su comienzo".[13] El caso es que el cuclillo y su canto aparecen frecuentemente refiriéndose al cornudo:

—¡Cucú, cucú, cucucú!
—¡Guarda no lo seas tú!
(*NC*, 1817 A)

¡Cómo canta de mal son
aquel páxaro pardillo!
¡Dalo a Dios, qu'es el cluquillo!
(*NC*, 1818)

Y, con cierto juego de palabras, en la cuarteta tardía semipopular, en la que, además, se menciona otro tópico relacionado tradicionalmente con las mujeres casadas: su también insaciable interés material:

A Cupido han dividido
por arte de Berçebú:
a los hombres cupo el *Cu*
y a las mugeres, el *pido.*
(*NC*, 2389)

Probablemente se trate del verdadero cuclillo (el que pone los huevos en el nido ajeno) el pajarito alcahuete que responde:

—Dime paxarito, ke estás en el nido,
¿la dama besada pierde marido?
—No, la mi señora, si fue en escondido.
(*NC*, 1618)

[12] Covarrubias, *op cit., s.v. "cornudo"*.
[13] *Cf. Nuevo corpus,* 1817 A, sección "contextos".

Covarrubias registra otro tipo de cornudos, menos ridículos y bastante más despreciables; se refiere a aquellos que

> no pueden dejar de barruntar algo, pero disimúlanlo, porque hallan cuando vienen a su casa lo que ellos no han comprado ni traído a ella, de joyas, arreos, vestidos. Tiene crédito su mujer y pídele dineros para jugar, y dísele que los busque prestados.[14]

Pero a este tipo de cornudo la lírica popular no le puso mucha atención, como sí lo hizo la lírica culta. Recuérdese por ejemplo la famosa cuarteta (con calambur) del conde de Villamediana dedicada a un famoso cornudo que dice:

> Qué galán que entró Vergel
> con cintillo de diamantes
> diamantes que fueron antes
> de amantes de su mujer.

• ¿Por qué? Razones del adulterio •

En los poemas de la antigua lírica popular se refleja que las mujeres eran adúlteras por varias razones. Quizá la más mencionada es por estar malcasada, pero también aparecen la venganza, el interés o simplemente su naturaleza.

Si el matrimonio en general no tenía nada que ver con los sentimientos de los contrayentes, ya que era una decisión de los padres y las razones eran más bien económicas y sociales, en el caso de las mujeres esta circunstancia era aún más arbitraria. Así, en la lírica antigua oímos el lamento de estas mujeres casadas con un hombre al que no aman y que a veces, además, no las satisface:

> Desde niña me casaron
> por amores que no amé:
> mal casadita me llamaré.
> (*NC*, 226)

> ¡Desdichada, mal hadada,
> peor casada!
> ¡Mi marido no tiene nada,
> nada, nada![15]
> (*NC*, 234 *bis*)

[14] Covarrubias, *op. cit.*, *sv.* "*cornudo*".

[15] Este canto lleva por título "Chiste de vna rezién casadica con vn marido potroso, la qual ansí se quexa" (*NC*, apartado "contextos"), donde potroso es el enfermo de potra, que Covarrubias define como "cuasi putrida, es cierta enfermedad que se cría en los testículos y en la bolsa dellos", así que cuando la mujer dice que "no tiene", no se refiere a bienes materiales.

De este tipo de matrimonios sale el festivo canto de las casadas que solicitan un amante joven y vigoroso:

Albrisias os pido, señores,
de una nueva que á benido:
que pueda tomar amores
la que tiene mal marido.
(*NC*, 1815 *bis*)

Vemos entonces que, en la imagen de la mujer en la cultura cómica popular, el adulterio es una forma de rebeldía, de venganza; así, no es de extrañar que en la mayor parte de los poemas sea la voz de la adúltera la que no sólo se burla de su marido (en todos sentidos), sino que, además, hace alarde de su engaño, oponiéndose así al orden establecido, a la mediocridad de su pareja, a sus celos, su avaricia, su estupidez, etcétera.

Así, al marido avaro, la mujer le advierte:
Mandásteisme saia de grana,
i aora dáismelo de buriel:
si el cu n'os cantare en casa,
no me llamen a mí muger.
(*NC*, 1794)

Como sucede en muchos otros géneros literarios donde aparece este personaje, la mujer se burla con frecuencia de la estupidez de su marido, estupidez que a veces puede llegar a ser tan evidente que da lugar al siguiente diálogo entre marido y mujer:

—Cornudo soys, marido.
—Muger, ¿y quién os lo dixo?
(*NC*, 1829 *ter*)

En ocasiones, como en este poema, la burla de la adúltera raya en el cinismo:

Marido, buscá otra rrenta,
que vale cara la cornamenta.
(*NC*, 1830)

Hay poemas burlescos, con claras alusiones a la impotencia sexual del hombre, en los que la mujer trata de convencer a su marido de lo razonable que resulta a fin de cuentas que ella se consiga un buen amante:

No tengáis, marido, a mal
que de lo que a vos os sobra
haga bien y buena obra.
(*NC*, 1827 *ter* B)

Ante esto, el esposo no tiene más remedio que reconocer que

> Por eso es uno cornudo:
> porque pueden más dos que uno.
> (*NC*, 1932 *bis*)

• ¿Cómo? Formas y lugares del adulterio •

Al contrario de lo que se refleja en la lírica amorosa no burlesca, en la que los encuentros amorosos tienen lugar con frecuencia en un medio natural, al aire libre, los espacios geográficos de la mujer casada eran bastante limitados y los poemas con los que estamos trabajando reflejan esta realidad: la casada estaba ubicada en el ámbito de la casa, sus alrededores y la iglesia. Debido a esta limitación geográfica, la mayoría de los adulterios femeninos se producen precisamente en estos espacios, y el más frecuente, en los cuentos y romances, por ejemplo, es la casa, el espacio privado que equivale a la mujer y a su cuerpo.[16] Si el espacio sagrado del hogar simbolizaba la castidad de la mujer, y cuando se abre la puerta se da acceso a la casa, entonces simbólicamente la mujer que abre la puerta está dando acceso a su cuerpo o, más específicamente, al interior de su cuerpo,[17] que es a lo que evidentemente alude este poema:

> Ábreme, casada,
> que es la noche escura,
> que no perderás nada
> por la abertura.
> (*NC*, 1710)[18]

Pero para que la mujer tuviera su casa —y su cuerpo— a su disposición, era necesaria la ausencia del marido. La literatura de la Edad Media y el Renacimiento está llena de ejemplos de las tretas de las que se vale la adúltera para distraer al marido en tanto ella se encuentra con su amante. También los poemas de la antigua lírica popular manejan este tópico:

[16] Louise Vasvari muestra cómo en diferentes idiomas existen frases relativas a la casa para referirse a la mujer, lo que habla de la universalidad de esta asociación (Louise O. Vasvári, *The heterotextual body of the "Mora morilla"*, Papers of Medieval Hispanical Research Seminar, Queen Mary and Westfield College, No. 12, University of London, London, 1999, p. 72).

[17] Alzieu *et al.* registran la acepción de la puerta como una metáfora del órgano sexual femenino. (Pierre Alzieu, Robert Jammes e Iván Lissorgues (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984, números 81 y 133). Además del trabajo ya citado de Louise Vasvari, el sentido erótico de la puerta también ha sido estudiado por Mariana Masera en *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, Tesis Doctoral, Queen Mary and Westfield College, University of London, London, 1995, pp. 309-317.

[18] Masera analiza el motivo del canto del hombre que pide a la mujer que le abra la puerta, *exclusus amator*, y las razones que el amante aduce para que lo dejen entrar, entre las que están la lluvia (o la humedad) y la oscuridad de la noche. "'Llaman a la puerta / espero yo a mi amor' Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico" en Tatiana Bubnova y Luisa Puig (eds.), *Encomio a Helena*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 347-348.

Mientras el santero va por leña,
t'a por agua por allá, santera.
(*NC*, 1701)

La mujer aprovecha la ausencia del marido o es ella misma la que lo aleja de la casa con algún pretexto para poder recibir a su amigo. Uno de estos pretextos es que vaya a buscar un remedio para la esposa enferma, por ejemplo, unos *chirlosmirlos,* que no se sabe exactamente qué son, pero que en cualquier caso están muy lejos:

Mi marido fue a la mar,
chirlos mirlos fue a buscar,
para mí, ke no tengo mal:
¡echá i bevamos!
(*NC*, 1828 B)

Dice José Manuel Pedrosa que Hernán Núñez, en sus *Refranes o proverbios en romance*, ya recogía lo que presentaba como un chiste dirigido contra los que inventaban cosas y que decía: "Mi marido fue a la mar, chirlosmirlos a buscar". Años después, Juan de Mal Lara vuelve a registrar los versos y comenta: "Los que salen de su tierra traen cosas que contar y fingen cosas y vocablos como esto de los chirlos mirlos. Y assí dice la muger que va su marido a la mar... a buscar cosas que no ay en el mundo".[19] Así, el marido que dice:

Fui al mar i vin del mar,
no ai qué dar,
chirlos mirlos vo a buscar.
(*NC*, 1828 A)

es el que luego tendrá que cantar el estribillo:

Miedo m'é de chiromiro,
¡a la hé!
que del chiromiro miedo m'é.
(*NC*, 1992)

Otro de los pocos lugares a que tenía libre acceso la mujer casada era la iglesia. La adúltera aprovecha también este espacio como lugar de encuentro con su amante, así este poema cuyo primer verso nos ubica dentro del tema del adulterio:

Abaxad, marido, las sienes
y no deys oýdo a ruynes:
vos dexadme yr a maytines.
(*NC*, 1830 *ter*)

[19] *Cf.* José Manuel Pedrosa, "'Mi marido fue a la mar, chirlos mirlos a buscar': sentido y pervivencia de un chiste cantado en el Renacimiento y Siglo de Oro", *Iberoromania*, 41 (1995), p. 17 y *NC*, 1828 B: "correspondencias".

En el canto anterior no se menciona quién es el amante, pero perfectamente podía ser el mismo cura.

• ¿Con quién? Los amantes de la adúltera •

Como dije al principio, la pareja matrimonial que estamos trabajando está formada por, al menos, tres personas: el adúltero o la adúltera, su cónyuge y el o la amante. Estos últimos tienen, en la lírica antigua, un papel más bien incidental dentro del conflicto, y sin embargo son personajes que también han sido estereotipados, sobre todo en otros géneros como el romancero y el teatro.

El tópico, ligado a la realidad, de que los galanes prefieran los favores de las mujeres casadas,[20] no aparece en ninguno de los poemas de la antigua lírica popular; en cambio, hay un ejemplo en las seguidillas y coplas tardías y será muy abundante, como veremos, en el cancionero folclórico mexicano moderno:

> Las blancas y las morenas
> todas me parecen buenas,
> y en rigor,
> ninguna mujer mejor
> que las mujeres ajenas.
> (*NC*, 2610)

Si la iglesia era uno de los pocos lugares públicos a los que tenía acceso la mujer casada, la adúltera no podía menos que aprovechar esta circunstancia y tener por amante al cura, hombre libidinoso y bien dotado, uno de los grandes personajes de la poesía burlesca. Cuando este personaje se combina con la adúltera, se incrementa el carácter transgresor del adulterio, lo que hace que sea un tema favorito de la literatura popular. No es de extrañarse, entonces, que entre los pocos poemas en los que se menciona explícitamente la condición del amante de la adúltera figura, en primer lugar, el religioso, como en estos dos poemas:

> El abbad y su manceba,
> y el herrero y su muger
> de tres güevos comen sendos:
> esto ¿cómo puede ser?
> (*NC*, 1459)

> El kura y el sakristán,
> el barvero i su vezino,
> todos muelen en un molino:
> ¡i ké buena harina harán!
> (*NC*, 1848 B)

[20] Esto, por razones de seguridad, ya que era menos probable que una mujer casada tuviera alguna enfermedad venérea y, en caso de quedar embarazada, el niño podría pasar por hijo de su marido.

Ambos textos tienen rasgos de adivinanzas, sobre todo el primero, que termina con la característica frase de *¿cómo puede ser?*[21] La respuesta al enigma que plantea este poema la da Sebastián de Horozco, quien lo recoge en su *Teatro universal de proverbios*: la mujer es al mismo tiempo la manceba del abad y la esposa del herrero.[22]

En el segundo poema hay dos personajes masculinos y un símbolo. Explica Correas: "El sakristán es el barvero, el kura, el vezino; kon ke, pareziendo kuatro, no son mas de dos".[23] Sabemos que el molino simboliza el lugar del encuentro amoroso, y que el moler, como muchas otras actividades rítmicas, está asociado al acto sexual.[24] Así, podemos deducir que al hablar del mismo molino se refiere a que los dos se acuestan con la misma mujer.

• Adúlteras y cornudos en la tradición moderna mexicana •

En el *Cancionero folklórico de México* encontramos 82 estrofas que tratan sobre el adulterio, pero el tono es completamente distinto al que hemos observado, sobre todo en lo que se refiere a la adúltera. Al perderse la supremacía que tenía la voz femenina en la antigua lírica hispánica, se ha operado un cambio en la forma en la que se ve el adulterio. Si bien el cornudo sigue siendo el personaje ridículo de antaño, la adúltera ya no tiene nada de festiva y se ha convertido en un objeto que el amante[25] usa para presumir su virilidad. Vemos en el cancionero que este personaje ha derrocado a la mujer infiel de su posición protagónica y es ahora su voz la que nos relata los adulterios.[26]

Ya no es la adúltera la que le pone los cuernos a su esposo, ahora es el amante el que sonsaca a la casada y desafía al marido:

> Yo soy el gavilancillo,
> que me la vengo a llevar:
> avísele a su marido
> que me la salga a quitar.
> (II-3860, *El gavilancillo, El riflero, El tigre*, Jalisco)

> Anda dile a tu marido
> que lo quiero conocer,
> pa quitarle las de chivo
> y ponerle los de buey.
> (II-5255, *El huizache*, Distrito Federal)

[21] *Cf. NC*, 1460-1461.

[22] *Cf.* Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 Estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 321.

[23] *Apud NC*, 1848 B: "contextos".

[24] Mariana Masera, *Symbolism...*, *op. cit.*, p. 323.

[25] Al que en México conocemos con el nombre genérico de "El Sancho".

[26] En 32 de las 82 coplas, es el amante el que habla, ya sea de la casada o del marido, lo que representa el 38% de las coplas encontradas.

El símbolo de los cuernos está presente igual que antes, pero en esta tradición aparecen nuevos animales cornudos, ausentes en la lírica antigua, como son el venado, el chivo y el buey.[27] Así en dos de las coplas en las que es el cornudo quien habla:

No porque los ves grandotes
creas que por eso me enfado:
si yo los tengo de chivo,
tú los tienes de venado.
(III-6892, *Yo ya me voy*, Jalisco)

Pa cuando se casen, les cuento este cuento,
jóvenes y viejos, oigan lo que siento:
María la que ardía y María la fría
me hicieron tamales de chivo y lejía.
(II-5142, *Las dos Marías*, Michoacán)

Donde aparece una expresión muy mexicana: "hacerle a alguien de chivo los tamales"; significa engañarlo, defraudarlo, porque los tamales no llevan carne de chivo; tradicionalmente se aplica específicamente al engaño amoroso, al adulterio.

En la siguiente estrofa podemos aún reconocer, sin embargo, a la conocida adúltera de la lírica antigua, burlona y astuta a la hora de engañar a su marido, pero en lugar de ser ella la que habla, una voz impersonal lo hace por ella:

Marieta se fue a los toros,
la llevó su querido,
pero al ver salir al toro
creyó que era su marido.
(II-5630, *Marieta*, s. l.)

También, como en la tradición antigua, se alude a la impotencia sexual del marido como una de las razones por las que las mujeres se dejan seducir por un amante:

La suerte a los dos nos toca,
piensa sólo en mi querer;
tu marido ya no sopla:
tú irás a ser mi mujer.
(II-4925, *Por una mujer casada*, s. l.)

El matrimonio sigue implicando necesariamente el adulterio en la poesía burlesca de esta tradición, por ser el engaño algo inevitable dada la naturaleza femenina:

Se dice que el matrimonio
tiene su luna de miel;

[27] En México "buey" significa, además de cornudo, estúpido.

mas la luna tiene cuernos,
conque así, dispense usted.
(II-5003, estrofa suelta, Distrito Federal)

Como hemos visto, los personajes del cornudo y la adúltera se han desdibujado en la tradición moderna para dar el lugar protagónico al galán fanfarrón, conquistador de las casadas. Esto puede deberse a que a la lírica le sucedió lo mismo que dice Chevalier con respecto a los cuentos de adúlteras: "Posiblemente se vaya borrando poco a poco en el corazón de los hombres el miedo ancestral que les inspiran desde épocas remotas las hijas de Eva".[28] Pero también es posible que el papel del amante esté más acorde con el prototipo del mexicano, conquistador, borracho, parrandero y jugador, que es el principal personaje de todo el cancionero folclórico mexicano.

La adúltera y el cornudo, se nos presentan en la antigua lírica como personajes transgresores tanto del matrimonio como de las relaciones de pareja. Vemos a la adúltera como un personaje que lleva el papel activo dentro de la relación, rol tradicionalmente jugado por los hombres; el cornudo, en cambio, es el que sufre pasivamente las acciones de su mujer, aunque sea él mismo el que tiene la culpa, ya sea por no cuidar su casa y su mujer como es debido, ya por no poder satisfacer sexualmente a su esposa. Ambos personajes se pueden calificar de carnavalescos, ella en el sentido de elemento transgresor de la moral oficial, rígida y fragmentaria: la mujer mala, libidinosa, engañadora y adúltera era, desde el punto de vista de la iglesia, una realidad que estaba determinada por la propia naturaleza femenina. Pero la adúltera de los poemas burlescos se ríe de esta visión oficial, y su voz festiva, carnavalesca, convierte el adulterio femenino en objeto de injuria y alabanza. En cuanto al cornudo, se constituye en un tipo cómico que representa, al rey destronado, participante del mundo del revés carnavalesco.

Independientemente de la concepción real que se tenía de la mujer en los siglos XV a XVII, los poemas de adulterio se basan en un lugar común, una burla típica inventada por hombres para burlarse de otros hombres, por medio de la voz femenina de sus livianas mujeres, ya que, al paso del tiempo, podemos ver que sobrevive la burla hacia el cornudo en la lírica moderna mexicana, pero ahora es explícitamente un hombre, con mucha frecuencia el amante de la esposa, el que se burla del marido engañado.

Finalmente, vemos en estos poemas que el adulterio estaba tan íntimamente ligado a la naturaleza femenina y era tan inevitable y común en la visión cómica del mundo de la España renacentista, que en el *Cancionero musical de Olot* aparece este poema que pongo a modo de conclusión:

Sólo Adán en el mundo, *morena,*
no tubo cuernos, *zon, zon,*
porque no tubo Eva, *morena,*
con quién ponerlos, *zon, zon.*
(*NC*, 2627)

[28] M. Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, *op. cit.*, p. 69.

LÍRICA INFANTIL

LA ADIVINANZA: UN BREVE POEMA ENTRE LA LÍRICA INFANTIL Y LA COPLA

María Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Para Aurelio González, por el reto y la amistad

La adivinanza que conocemos desde nuestra infancia se distingue por ser una composición lírica breve de tipo popular y tradicional que ha sido definida de múltiples maneras. Para algunos, su esencia reside en el hecho de ser un ejercicio intelectual, un juego en el que se reta a un contrario de forma ingeniosa para que resuelva un enigma o problema, en el cual puede o no presentarse una clave, a veces verdadera, otras falsa o encubierta; para otros es un breve poema lírico con el que se fomenta, principalmente en los niños, el gusto por la versificación y la rima. Este último aspecto es el que me interesa destacar, en tanto es bien sabido que la adivinanza sensibiliza a los niños y jóvenes con la poesía y fomenta en ellos el gusto por la palabra, el ritmo y la rima, además de que los familiariza con imágenes abstractas, creadas a partir de tropos y figuras retóricas que adquieren forma en su imaginación y despiertan en ellos nuevas y maravillosas maneras de ver el mundo.

Antonio Alatorre en "De folklore infantil"[1] afirma que los niños se sienten seducidos por la rima: "Lo que pasa es que algunos la olvidan al hacerse adultos. El amor a la rima indica que los niños tienen muy fresca, muy reciente, la experiencia del lenguaje." Es precisamente en este gusto por el lenguaje en donde la adivinanza encuentra su espacio de solaz, como bien lo dice el autor refiriéndose al bello libro de José Moreno Villa, *Lo que sabía mi loro*: "En él metió su infancia. O por lo menos esa parte de la infancia que va asociada con la risa y la sonrisa, con el ritmo, con el juego —y con el juego más emocionante de todos: el lenguaje."[2]

Dos especialistas reconocidos en el género de la adivinanza, José Luis Gárfer y Concha Fernández comentan que: "Primero fue el acertijo y, cuando éste se arropó con el verso, nació la adivinanza, una pequeña y valiosa joya poética de nuestra literatura popular."[3] Ambos géneros coinciden en plantear una pregunta ingeniosa, sin embargo el acertijo lo hace en prosa y la adivinanza en verso y ésta, además, dentro de una estructura más compleja y elaborada, con parámetros más definidos en su construcción, apuntalada mediante tropos, figuras retóricas, juegos

[1] Antonio Alatorre, "De folklore infantil", *Lírica infantil de México. Artes de México,* 162, (1973), p. 45.

[2] *Ibid.*, p. 35.

[3] José Luis Gárfer y Concha Fernández, *Adivinancero antológico español,* Ediciones del Prado, Madrid, 1994, p. vii. Gárfer y Fernández fueron quienes, en 1983, acuñaron el adecuado término de "adivinancero" para las colecciones de adivinanzas, siguiendo la tradición de términos como cancionero, refranero, romancero, etc.

de palabras y rimas que encubren el objeto a dilucidar. De ahí que en la adivinanza destaque el uso de un lenguaje simbólico y rimado con el que se logra conformar "un rodeo de palabras, una descripción metafórica",[4] en el que se esconde la clave a resolver, que queda envuelta, "arropada" como ellos señalan, en imágenes poéticas, haciendo que la realidad cotidiana y cercana se transforme en un juego y que éste se exprese en verso.

En el Prólogo a su *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII),* Margit Frenk comenta que decidió incorporar "muchas rimas o canciones registradas en los refraneros" al comprobar que en ellos había un "cierto número de composiciones de seis o más versos, a menudo pareados, de métrica irregular, que por su misma extensión no pueden considerarse refranes", de acuerdo a las definiciones clásicas de "refrán" y añade:

> Composiciones de este tipo formaban sin duda parte del folclor poético español de aquel tiempo, y me parece que tienen interés especial. Pertenecen probablemente al conjunto de *rimas*, o textos que no se cantaban, sino se decían, como las adivinanzas, las rimas infantiles, las coplas geográficas, meteorológicas, agrícolas y, en general, la mayoría de las coplas refranescas.[5]

Para la estudiosa existe una estrecha relación entre este tipo de composiciones y el cancionero antiguo, propiciada por "varios elementos poéticos", tales como la brevedad, la autonomía, la rima, las aliteraciones, los paralelismos, entre otros. Y comenta, además, que consta que algunos se cantaban y muchos tienen lo que ella llama "aire de canción", por su estructura métrica, por sus aliteraciones, o "por un ritmo marcado, que alguna vez les confiere un tono de rima infantil". Cantadas o "entre dichas" o, como las califica Ángel Gómez Moreno, "poema recitado a medias y a medias cantado",[6] estos géneros líricos forman, sin duda, parte del acervo cancioneril de tradición popular en tanto comparten muchos de sus elementos esenciales.

Elementos que, asimismo, están presentes en la adivinanza como iremos viendo a lo largo de este trabajo en el que me interesa rescatar, sobre todo, el aspecto lírico del género y, por ende, con la poesía propia del cancionero folklórico, en especial con la copla y lo que la asemeja a ella. De ahí que muchos de los ejemplos que elegí de mi *corpus* sean "cuasi-coplas" o "adivincoplas", un poco en el sentido de roce genérico que plantea Yvette Jiménez de Baéz en su artículo "La copla entre géneros".[7] Basten dos bellos textos para abrir camino en los que la adivinanza se construye en cuartetas plenas de imágenes poéticas, ya metafóricas, ya descriptivas:

Una nube blanca
paso por el mar
y ningún marinero
la pudo atrapar. La luna

Corriendo, corriendo,
me di un tropezón.

[4] Gárfer y Fernández, *Adivinancero temático español. Vegetales,* Taurus, Madrid, 1993, p.11.

[5] Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 20.

[6] Ángel Gómez Moreno, "Margit Frenk y su *Nuevo corpus", Revista de filología española*, LXXXVII (2007), p. 186.

[7] Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007.

Por darte la mano,
te di el corazón. El corazón

Porque, finalmente, éstas como otras muchas adivinanzas son pequeños poemas en los que privan el ritmo y la rima adornando la intención lúdica. No es ésta, sin embargo, una regla que defina la estructura de la adivinanza en general, son sólo algunos rasgos en los que, gracias a ella, se acerca, casi rozándola, a la copla. Algo que no tendría por que sorprendernos al ser ambas parte de la tradición lírica oral y por ello mantener lazos comunes, a la vez que conservan su sentido e identidad propios.

Carlos Nogueira afirma que uno de los aspectos menos atendidos sobre el género adivinansístico es precisamente el de su valor poético, generalmente ignorado por los teóricos, que no consideran que, pese a su brevedad —primero de los elementos señalados por Margit Frenk—, la adivinanza conlleva una retórica, una estilística y una poética propias, en tanto está escrita generalmente en verso y sigue los parámetros ligados a éste, tales como la métrica, el ritmo, la rima, y se apoya en: recursos estilísticos y retóricos (imágenes, metáforas, comparaciones, antítesis, paradojas, sinonímias, entre otros); métricos y fonéticos (rima final o interna, aliteraciones, asonancias) y morfosintácticos (repeticiones, paratextos, vocabulario concreto, arcaísmos, populismos, oralismos, etcétera).[8]

La adivinanza, además, suele constituir una unidad autónoma, —segundo elemento señalado por Margit Frenk— característica que comparte con otros géneros colindantes como la copla y el refrán, y muchos de los elementos propios de la poesía lírica tradicional popular como son los versos de arte menor, las cuartetas octosilábicas de rima asonante o consonante cruzada —tercero de los elementos—, el uso de la forma paralelística —quinto elemento referido—, del símil, la metáfora, la metonímia, la alegoría, la dilogía, la analogía, y el desglose lingüístico, entre otros, tales como: la anáfora, la imagen, la onomatopeya, el calambur, la antítesis, la paradoja o, de recursos estilísticos como las aliteraciones, repeticiones, ya sean estas por reduplicación, anadiplosis, paronomasia, sinonimia o por la creación de nuevos lexemas.

Dadas las múltiples posibilidades, léxicas y retóricas, y los varios aspectos comunes entre estos géneros líricos breves intentaré, por ahora, sólo analizar algunos en los que la adivinanza y la copla se encuentran, sin olvidar que, por el carácter eminentemente oral de las adivinanzas desde sus orígenes, su léxico tiende a ser de dos tipos: poético o cotidiano.[9]

El primero, el poético, lo encontramos en los textos en que los elementos orientadores o desorientadores se construyen a través de un lenguaje pleno de tropos o figuras retóricas. El segundo, el cotidiano, que apela generalmente a lo que Yvette Jiménez de Baéz describe como "otro tipo de composición lírica" cuyo

[8] Carlos Nogueira, "Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa", *Revista de Literaturas Populares,* IV-2 (2004), p. 336.

[9] Margit Frenk señala que el lenguaje en las coplas, en cambio, suele ser de tres tipos "el lenguaje que quiere ser literario y se esmera por parecer elegante; el lenguaje llano, casi de tipo cotidiano, que llama a las cosas por su nombre habitual y, finalmente, otro que, partiendo de ese lenguaje cotidiano, subraya ciertos elementos coloquiales y deriva a veces, ya hacia un lenguaje conscientemente rústico, ya hacia un lenguaje que gusta de las palabras fuertes." ("Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folklóricas mexicanas", en A. González (ed.), *La copla en México, op. cit.*, p. 151).

> [...] valor expresivo no procede tanto de una individualidad interior, sino más bien de una *particularidad afectiva que se manifiesta en códigos colectivos,* ligados con tendencias, estrategias propias de la tradición popular que el sujeto poético asume, y de la cual selecciona los componentes necesarios para expresarse.[10]

Para los propósitos del presente trabajo, en el que, como mencioné, deseo privilegiar la función poética, atenderé obviamente al primero de ellos, el que guarda estrecha relación con el verso, el ritmo y la rima, sus formas y sus recursos, todo ello a partir de los tres rubros señalados por Nogueira como característicos de la adivinanza, que aparecen en la copla: la forma breve, la autonomía, y el apoyo en recursos como la rima, la aliteración, el paralelismo, entre otros. Todo lo cual contribuye a que una y otra forma lírica compartan un similar esquema de construcción, aunque conlleven una muy distinta función dado el género al que pertenecen.

En la adivinanza hay una gran riqueza métrica reflejada en características tales como: la presencia de estructuras simétricas, el predominio de la versificación irregular, la acentuación variable, la sucesión regular de períodos rítmicos, la ausencia de encabalgamientos, la diversidad de formas isosilábicas o heterosilábicas.

Los versos suelen ser octosilábicos, aunque hay hexasílabos y pentasílabos, y se encuentran en estrofas de dos a cuatro versos, pero pueden llegar a veces a tener seis u ocho versos. Esto último sucede más frecuentemente en el caso de las adivinanzas cultas, de las cuales no me ocupo por ahora, que en las populares.

Además, como hemos visto se puede apreciar una cierta tendencia de la adivinanza a acercarse a las cuartetas octosilábicas, de rima asonante o consonante cruzada, y en el uso frecuente de la forma paralelística.

Al respecto, en el mencionado prólogo del *Cancionero Folklórico de México* Margit Frenk señala a la cuarteta octosilábica como la forma más común de la lírica hispánica y entre sus características menciona que estas aparecen regularmente divididas en dos partes: la primera, en la cual los dos primeros versos constituyen una unidad y, la segunda, otra distinta. Añade además que: "Entre ambas partes pueden existir relaciones de muy diversos tipos, desde el lazo estrecho [...] hasta la inconexión total, pasando por múltiples modalidades intermedias".[11] Características asimismo presentes en la adivinanza, con el añadido de que en ésta justo ahí suele esconderse el secreto a descubrir.

> En cada mes me renuevo
> y no abandono mi senda,
> aunque me ladren los perros
> y me canten los poetas. La luna

O estos otros ejemplos en los que la idea a desarrollar, o el secreto encubierto, va quedando entrelazado a lo largo de la cuarteta:

[10] Yvette Jiménez de Báez, "La copla entre géneros", en Aurelio González (ed.), *La copla en México, op. cit.*, p. 233.

[11] *Cancionero folklórico de México. Coplas del amor feliz,* El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xxiv.

Te adorno en la primavera,
en otoño te alimento,
te refresco en el verano
y en invierno te caliento. El árbol

En el campo me crié,
dando voces como loca,
me ataron de pies y manos,
para quitarme la ropa. La oveja

Por la calle van vendiendo
agua, leña y que comer.
A qué no me lo adivinas
ni de aquí al amanecer. El coco

Soy una buena señora,
donde me plantan estoy
y cuando me dan la mano
buena puñalada doy. La espina

Mi padre tiene un dinero
que no lo puede contar,
mi madre tiene una sábana
que no la puede doblar. El cielo y las estrellas

Al dar la vuelta en la esquina
tropecé con un convento,
las monjas iban de blanco
y el sacristán en el centro. La boca

Otras adivinanzas curiosamente siguen el esquema de la seguidilla con lo que dan mayor flexibilidad de versificación y rima al género, sin apartarse de sus orígenes orales y populares.

Con mi cara encarnada
y mi ojo negro
con mi vestido verde
el campo alegro. La amapola

En mi casa hay un pozo
con una soga,
que tendida no alcanza,
doblada sobra. La boca y el brazo

En muchas de ellas la rima es consonante:

Agua de las verdes matas,
tú me tumbas,
tú me matas,
tú me haces andar a gatas. El pulque

Y en otras aparece la rima consonante cruzada:

Por fuera soy espinoso
tengo dentro una pepita
para ponerme sabroso
me cuecen en una ollita. El chayote

Soy alguacil de las damas
y ministro singular,
ando cargado de varas,
sin prender ni castigar. El alfiletero

Prieto, boludo y panzón,
sea joven o sea viejo;
costillas sobre el pellejo
tiene el duro barrigón. El barril

Algunas recurren a la forma paralelística:

En la ventana soy dama,
en el estrado señora,
en la mesa cortesana
y en el campo labradora. El agua

Un árbol con doce ramas,
cada rama cuatro nidos,
cada nido siete pájaros
y cada cual su apellido. El año, las estaciones, los días

En mi casa tengo un árbol,
ese árbol tiene un nido,
ese nido tiene un hilo,
jalo el hilo y chilla el nido. La campana

Y otras se construyen con el esquema de acumulación:

Ventana sobre ventana,
sobre ventana balcón,

sobre balcón una dama
y sobre la dama una flor. La piña

Cimiento sobre cimiento,
sobre cimiento una caja,
sobre la caja una cruz,
sobre la cruz un molino,
sobre el molino una luz. El cuerpo humano

Telita sobre telita,
sobre telita un telar,
sobre el telar una tela,
sobre la tela un telar. La cebolla

Las hay que recurren al *leixa prend,* al repetir el último vocablo del verso al principio del siguiente:

Casquete, sobre casquete,
casquete de paño fino,
no lo aciertas en un año,
ni en dos, si yo no lo digo. La cebolla

Todos pasan por ella,
ella no pasa por nadie.
Todos preguntan por ella,
ella no pregunta por nadie. La calle

Sombrero sobre sombrero,
sombrero de rico paño,
él que no me lo adivine
de plazo le doy un año. La cebolla

Podemos asimismo observar que son múltiples los recursos de versificación o los estilísticos y retóricos (imágenes, metáforas, comparaciones, antítesis, paradojas, sinonimias, etcétera), que predominan para dar a la adivinanza su estructura, contenido y sentido.

Veamos algunos ejemplos de adivinanzas en las que aparecen algunas de estas figuras en las que la estructura coincide con la de la copla.

En el siguiente ejemplo, además de la presencia de la anáfora, tenemos rima cruzada, consonante y asonante:

Calabaza pomponaza
llena de pomponacieros,
con tripas de calabazas
y manos de caballeros. El armadillo

O en las que aparece la más frecuente de las figuras retóricas, la metáfora:

Águila que andas volando
sin alma y sin corazón
a los vivos les das vida
y a los muertos salvación. La abeja

Santa Rita va volando
con las tripas va colgando
y un señor cascariento
por atrás la va empujando. La aguja, el hilo y el dedal

Esta misma, además en su versión pícara o sin referentes "a lo divino"

Una viejita y un vejete
jugaban al metetete,
la viejita que se descuida
y el viejito que se lo mete. La aguja y el hilo

Respecto a la comparación en estos poemas breves, Margit Frenk señala que: "La coherencia interna de los estilos tradicionales se manifiesta igualmente en el recurso frecuente a ciertos tipos de comparaciones ("pareces ...", "eres como ..." [12] o "si yo x, tú x", "tiene x y no es x"), entre otras formulas recurrentes, que suelen presentarse como entradas propias de la copla tradicional y que nos llevan a pensar en el esquema de la adivinanza cuando se describe algo por comparación.

Una cárcel bien cuidada,
con soldados de marfíl,
dentro está la viborita,
que es la madre del mentir. La boca

Entre dos paredes blancas
hay una flor amarilla,
que se puede presentar
al mismo rey de Castilla. El huevo

Su madre es tartamuda
y su padre buen cantor.
Tiene su vestido blanco
y amarillo el corazón. El huevo

Por último, cabe destacar que, como he afirmado en otros trabajos sobre el género, nada contribuye más a la conformación y a la pervivencia de la adivinanza que su esencia poética, ya

[12] *Idem.*

que por ser verso es ante todo bella, además de fácil memorización por ser rítmica, melódica, y, sobre todo abierta y flexible, lo que la hace capaz de aceptar infinitas variaciones léxicas o temáticas. De ahí que en ella encontremos sobre todo la presencia de recursos morfosintácticos tales como las repeticiones, paratextos, vocabulario concreto, arcaísmos, populismos, oralismos, entre otros muchos más.

El léxico utilizado en la adivinanza es, como antes señalé, el poético y el cotidiano, por lo que requiere de dos niveles distintos de decodificación. Con el lenguaje se juega, en tanto constituye, como lo afirma Alatorre, la materia prima del juego, en el que las palabras, sean éstas sustantivos comunes o propios, adjetivos, verbos, e incluso grupos léxicos pueden y deben fungir, en aras del mismo, como sustitutivos o innovadores, creando con ellas nuevos significados y connotaciones.

En las adivinanzas, al igual que se trastoca el sentido, con frecuencia se altera el orden sintáctico, más aún cuando en este juego del lenguaje la secuencia puede contribuir a develar el objeto. De ahí la presencia de asociaciones comparativas o adversativas, con las que se contraponen verbos, pronombres, sustantivos, adverbios, o adjetivos tanto en su sentido, como en otro distinto que no le corresponde. En la composición de la adivinanza observamos un gusto por el uso de estructuras acumulativas que van ayudando en la construcción del objeto referido y a la marcación del ritmo. Esto puede lograrse, según Pedro Cerrillo,[13] de tres maneras: por encadenamiento, por enumeración o por adición.

Canta pero no en la misa
tiene corona y no es rey
tiene espuelas, no es jinete,
puedes decirme ¿quién es? El gallo

Anda perro cacarizo,
pariente de Barrabás,
para que andas aventando
esa niña por detrás. El dedal y la aguja

En un campo verdeguín
hay un potro potranquín,
rubia la cola, rubia la crín.
¡Qué lindo potro potranquín! El maíz

En el monte de Capo
mataron al indio Lines,
por ser la letra tan grande
quiero que me lo adivines. El capulín

[13] Pedro C. Cerrillo, *Adivinanzas populares españolas (Estudio y antología)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla- La Mancha, 2000, pp.46-47.

La adivinanza suele basarse para su construcción en especial en el cuerpo de la misma, dejando a un lado las fórmulas de introducción y finales, éste es el espacio donde se concentra su contenido medular, el que le da sentido y que suele formularse en verso, en todos o muchos de los elementos propios de la poesía lírica tradicional popular como son: los versos de arte menor, las cuartetas octosilábicas, de rima asonante o consonante, en ocasiones cruzada, en el uso de la forma paralelística, de la comparación, de recursos retóricos tales como el símil, la metáfora, la metonimia, la alegoría, la dilogía, la analogía y el desglose lingüístico, entre otros, y comparte además con algunos, como la copla y el refrán, características como la de la brevedad y la autonomía.

Muchos de los ejemplos aquí incluidos pueden ser, sin duda, cantados como coplas dentro de una canción si sólo atendemos a su estructura de cuartetas con ritmo y rima propias, y, curiosamente, al igual que la copla viaja de una canción a otra con enorme tranquilidad, la adivinanza se mueve hacia uno u otro significado en la respuesta oculta, dándole con ello un trasfondo semántico múltiple a partir de una propuesta base. Interesante aspecto de movilidad y adaptabilidad compartidas sobre el que hay que reflexionar y que, sin duda, tiene mucho que ver con la función oral de ambos.

Sin embargo, como bien sabemos, la adivinanza cumple otra función y tiene otro propósito en el que reside su valor y su razón de ser, pues además de ser poesía, de compartir con la lírica tradicional desde la antigüedad hasta nuestros días su belleza y sentido, cumple una función lúdica y didáctica, en tanto a la vez que entretiene enseña, es reto y "castigo" y, sobre todo, constituye una maravillosa caja de sorpresas con la que no sólo los niños, sino también los adultos aprendemos y gozamos.

De ahí que la adivinanza, como haya sido, es y seguirá siendo parte de nuestro acervo lírico tradicional. En ella se nos presenta un código lúdico-poético, que ha sido gratamente asimilado y trasmitido a través de las generaciones y culturas, sin menoscabo de supervivencia, enriquecimiento y valor, lo que ha propiciado su capacidad de crearse y recrearse para gozo de quienes disfrutamos del juego ingenioso, que en ella se oculta. Juego ingenioso que contribuye a desarrollar la imaginación y la capacidad de comunicación de quien lo practica, además de incrementar su acervo léxico y su sensibilidad en el manejo del lenguaje y el ritmo, y lo que es más importante de permitirle un mejor y más sensible acercamiento a la poesía.

TAN "INFANTIL" NO SERÁ: UNA VISIÓN DE MUNDO EN RIMAS DE Y PARA NIÑOS

Rodrigo Bazán Bonfil
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Para Teresa Miaja (que me inició en éstos, tan malos pasos)
e Íñigo (cuyo entusiasmo al cantar refrenda el mío por la vida).

Pretendo relacionar y comparar la lírica popular de los siglos xv al xvii con la que hoy se ofrece a los niños y, para ello, cruzaré por los que entiendo como puntos intermedios: una antología de la lírica infantil mexicana (*Naranja dulce, limón partido*), el *Cancionero folklórico de México* y alguna reflexión de García Lorca sobre las nanas infantiles; sin duda, un arco amplio que, por lo mismo, invita a empezar si hemos de sacar algo en limpio.

Debe ser claro, entonces, que se trata de *corpora* cuya construcción poética y mecanismos de transmisión suponen fuertes diferencias y que, asimismo, éstas reducen a bosquejos las "visiones de mundo" que puedan inferirse a partir de los textos; no pretendo, pues, decir que los *arrullos* compartan metas ni situación performativa[1] con las grabaciones de los Hermanos Rincón o el grupo Bandula. Pero espero establecer de manera igualmente clara que si no lo hago es porque, en principio y al menos desde la perspectiva con que este trabajo se ha hecho, los *arrullos* lo son siempre en la medida en que sus textos trenzan la melodía con el ritmo físico del balanceo paterno hasta alcanzar el tono que encante al niño mientras, por contraste, las *nanas* y las "canciones infantiles" se definen como tales o no en función de la postura que se adopte frente al problema, puesto que sus textos permiten igualmente que la categoría excluya todos aquellos que no aluden ni invocan al sueño, o que permanezca abierta y considere otras coplas que pueden usarse llegado el caso:

Palomita blanca
que andas a deshora
el padre está en casa
del niño que llora.

Palomita negra
de los vuelos blancos,

[1] Desde mi perspectiva, la *performance* constituye la forma del mensaje en tanto incluye las palabras y frases, sonoridades y ritmos que la caracterizan como *acto de habla* único e irrepetible sujeto a una situación de comunicación dada. Véase al respecto Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada, Madrid, 2006, pp. 40-41.

está el padre en casa
del niño que canta.
(Alba de Tormes)[2]

Y que, de hecho, se usan al margen del significado que adquieran sus versos en otro contexto cuando, como en el ejemplo anterior y para extremar la situación, la *nana* es una advertencia al amante de la madre (poético o real) para que no llegue a casa porque el marido está en ella.

Así pues, lo que pretendo es mostrar cómo, en tanto lírica vinculada con los niños (y las necesidades de sus padres), en ambos ejemplos hay contenidos educativos comunes. Dice García Lorca al respecto:

> La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efectos. Pero la madre [aunque en el fondo emplee la misma técnica] no quiere ser fascinadora de serpientes. Tiene necesidad de la palabra para mantener al niño pendiente de sus labios, y no sólo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo entra de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo.[3]

"Entrarlos de lleno en la realidad del mundo" es, así, el eje común y más allá del romanticismo con que Lorca enfrentaba estos materiales —que puede documentarse en el texto con los asertos donde propone el acervo tradicional como patrimonio exclusivo de los pobres quienes, a su vez, son la encarnación de "el pueblo"[4]— se muestra a nosotros como una necesidad paterna a veces relacionada con el sueño de los hijos y, muchas otras, con la transmisión oral de una moralidad propositiva compartida por la comunidad en la que hijos y padres se insertan.[5]

Su manifestación puntual es, por fortuna, mucho menos conceptuosa que la descripción propuesta —como debe serlo porque atiende las necesidades diarias de los transmisores— y espero mostrarla con los siguientes ejemplos cuyo tono de "amenaza" aparente no es, en reali-

[2] Federico García Lorca, "Las nanas infantiles", en *Obras completas*, 2 vols., ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1974, t. I, p. 1059. Citado en adelante como "Las nanas", seguido por la página.

[3] *Ibid.*, pp. 1048-1049.

[4] "No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida. [...] Son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país. Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernaldo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: 'Solo estás y solo vivirás'" *Ibid.*, p. 1047.

[5] Entiendo "como propositiva toda postura moral que cimiente un tratamiento narrativo tal que permita al receptor formar un juicio propio en torno a la historia, partiendo de su propia conciencia y no de lo que la voz narrativa opine o plantee como significado de la historia". Y la contrasto "con lo que ocurre en los textos que [...] parten de una postura normativa que supone una moralidad única, universalizable *y, sobre todo, universalizada* tanto para los personajes como para el emisor y el receptor cerrando el espacio de valoración que los otros textos mantienen indeterminado". Véase al respecto Bazán, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003, pp. 135-136.

dad, sino este mecanismo de inserción en el mundo que enfrenta al niño con un ser de origen inexplicable: *el coco*, cuya representación desdibujada (*id est*, su grado de abstracción poética) produce los miedos "cósmicos que lo moverán a refugiarse en el sueño aunque la invitación se haga de modo poco prudente":[6]

Duérmete niño, duérmete ya
porque viene el coco y te comerá;
calla muchacho duérmete poco a poco
guarda, niño, porque viene el coco[7]

Duérmete niño
que viene el coco
y se lleva a los niños
que duermen poco.[8]

E incluso cuando las versiones substituyan al coco con referentes más concretos pero no menos amenazantes:

Duérmete niñito
que ahí viene el coyote
y te va a llevar
como al guajolote.
(*Naranja dulce,* 192)

Duérmete niñito
ya viene el nahual
y a los que no duermen
se los quiere llevar.
(*Naranja dulce,* 193 Oaxaca, 1930)

La inserción en el mundo se completa entonces —o consiste en— aquello que los transmisores desean enseñar a los niños: por ejemplo que *también* los adultos tienen sueño o que deben trabajar:

Duérmete niñito
que tengo que hacer
lavar tus pañales
ponerme a coser

[6] Véase García Lorca, "Las nanas infantiles", *op. cit.*, p. 1050.

[7] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, copla 2047 ter, p. 1482. En adelante indico entre paréntesis *NC* y el número de texto.

[8] Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, ilustraciones Iliana Fuentes, El Colegio de México, México, 1979, copla 191, p. 94 (Monterrey, 1979). En adelante citado como *Naranja dulce*, seguido del número de copla.

una camisita
que te has de poner
el día de tu santo
Señor San Miguel.
(*Naranja dulce,* 186)

Duérmete, mi niño,
que tengo que hacer,
lavarte la ropa,
ponerme a coser.
("Las nanas", p. 1049: Salamanca, Tamames)

Tengo sueño, tengo sueño,
tengo ganas de dormir.
Un ojo tengo cerrado,
otro ojo a medio abrir.
("Las nanas", p. 1054: Murcia)

que dormir es ya una "orden" (y que éstas existen aunque en este caso seguramente no será acatada):

—Quiquiriquí
—Calla, bobo, que no es para ti.
(*NC*, 2055)

Basta de jugar
basta de reír
cierre ya los ojos
y quédese así.
(*Naranja dulce* 190)

O que en el mundo hay situaciones "no aptas para menores" que, sin embargo, pueden ser parte de su vida si el amante de la madre (poético o real) se presenta en casa cuando el marido/padre está en ella:

El que está en la puerta
que non entre agora,
que está el padre en casa
del neñu que llora.

Ea, mi neñín, agora non,
ea, mi neñín, que está el papón.

El que está en la puerta
que vuelva mañana,

que el padre del neñu
[no] está en la montaña.

Ea, mi neñín, agora non,
ea, mi neñín, que está el papón.
("Las nanas" 1058-1059: Asturias 1)

Temas ajenos, por tanto, a lo que normalmente pensamos como invocación al sueño a partir de los cuales hago un corte en el material reunido y expongo la convergencia entre el *Nuevo Corpus* y algunos materiales contemporáneos. Dejo, pues, de lado lo que restaría de *Naranja dulce* y el *Cancionero Folklórico de México*, y lo hago en función de esa transmisión oral de la moralidad paterna que mencioné, pues mientras el primero reúne canciones, romances, juegos, fórmulas de sorteo, adivinanzas, fiestas y villancicos, no hay en el otro, coplas que pudiéramos llamar "infantiles", sino aquellas dedicadas al arrullo del niño con la separación consecuente que su tratamiento supone. Si a ello agregamos que los últimos textos reúnen coplas tradicionales mientras los dos primeros se centran en la lírica popular, el corte quedará justificado, espero. [9]

El *Nuevo Corpus* incluye cuatro coplas sobre caracoles que, por conservadas en la lírica popular contemporánea, me dejan empezar a plantear el problema justamente porque no lo ilustran... Esto es, porque el tratamiento que se da al motivo en la lírica dedicada a los niños es, hoy, aparentemente el mismo: una descripción que no pretende sino convertirse en imagen pero que, por lo mismo, tiene la estatura poética de las que prefería Lorca cuando decía que "hablar [...] de las hadas [cumplía un] deber de propagandista del sentido poético, hoy casi perdido por culpa de los literatos y los intelectuales, que han esgrimido contra él las armas humanas y poderosas de la ironía y el análisis";[10] dicen los pareados:

Sal, karakol,
kon los kuernos al sol.
(*NC*, 2080 A)

Karakol, karakol,
saka los kuernos al sol.
(*NC*, 2080 B)

Caracol, caracol, caracol,
saca tus yjuelos al rayo del sol.
(*NC*, 2080 C)

[9] En contraste con una obra tradicional, cuya existencia misma presupone la de una estética colectiva con la que los transmisores y receptores se identifican al punto de poder apropiársela y alterarla en cada nueva emisión, la lírica popular debe entenderse únicamente como aquella que "tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo" (Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional", en *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 79-80). Véase al respecto Bazán, *Hacia una estética del horror en romances violentos*, *op. cit.*, pp. 24-25.

[10] García Lorca, "Las nanas infantiles", *op. cit.*, p. 1048.

Caracol, Caracol,
tiende tu cuello al raio del sol.
(*NC*, 2080 D)

Y sin embargo, viendo lo que la lírica expresamente construida para niños del siglo xx agrega:

Caracol, col, col
sal de tu casita
que es de mañanita
y ha salido el sol

Caracol, col, col
vuelve a tu casita
que es de nochecita
y se ha puesto el sol

Lo primero que uno se pregunta es hasta dónde era necesaria la instrucción dada al caracolito, hasta dónde se trata o puede tratarse de un arrullo (viendo la segunda cuarteta) y hasta dónde, en realidad, estas versiones contemporáneas están más cerca de ser material escolar que una canción verdadera en el sentido de ser algo que un niño quiera recordar porque lo encuentra interesante.

Las descripciones de Lorca en la conferencia a la que me referí antes me gustan mucho, pero no me ciegan: tengo clara su inexactitud, recuerdo la advertencia que hace él mismo al inicio diciendo que no quiere definir, sino subrayar, y en algún punto los términos que considera "poéticos" me dan escalofrío porque hallo innecesario un adjetivo como "inefable" para referir a lo que se construye con palabras. Estoy convencido, sin embargo (o quizá porque veo todo esto) de que no iba mal encaminado al decir que "el niño posee íntegra la fe creadora [carece de] la semilla de la razón destructora [... es] inocente y, por tanto, sabio [de modo que] comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética";[11] y creo, además, que de no estar teñidas por esa visión rosácea con la que el Romanticismo empañó lo tradicional desde el momento en que lo llamó Folk-lore, la sencillez a la que Lorca remite y de la que gustan tanto los niños es un elemento suficiente para explicar las diferencias entre una construcción tradicional y las que se ofrecen "hoy" (desde hace 30 años, al menos, durante mi propia infancia) a los niños mexicanos de clase media medianamente "cultivada"; *id est*, a los hijos de los universitarios.

El otro ejemplo que alcanzaré a tratar ahora, una lagartija, se plantea —en contraste con el caracol y en ambos *corpora*— como un personaje en situaciones dramáticas que, me parece, remiten a lo que Lorca decía sobre la distinta situación performativa, la meta que con uno u otro canto puede conseguirse y la forma en que esto afecta la definición genérica de lo que llamamos *nana*:

> Nótese cómo al niño recién nacido no se le canta la nana casi nunca. Al niño recién nacido se le entretiene con el esbozo melódico dicho entre dientes, y en cambio, se da mucha más importancia

[11] *Ibid.*, p. 1053.

> al ritmo físico, al balanceo. La nana requiere un espectador que siga con inteligencia sus accidentes y se distraiga con la anécdota, tipo o evocación de paisaje que la canción expresa. El niño al que se canta ya habla, empieza a andar, conoce el significado de las palabras y muchas veces canta él también.[12]

Asumo, pues, que esto es así —porque me consta, además, que cuando un niño ya habla, canta; y que una vez que camina no vuelve a dormirse jamás con un simple arrullo—, y encuentro entonces que mientras los pareados del *Nuevo Corpus* hablan de una lagartija-madre:

> Sal, lagartixa,
> que matan a tu hixa;
> sal al sol, sal,
> ke te la llevan a kemar.
> (*NC*, 2081)

la canción de los Hermanos Rincón es eso: una canción estrófica dialogada y no esta situación dramática tan condensada como absolutamente imprecisa que se ofrecía en la cuarteta anterior:

> —Lagartija, lagartija,
> ¿quién te comió la colita?,
>
> —El gato sí, el gato no,
> porque solita se me cayó;
> el gato no, el gato sí,
> para escaparme yo se la di.
>
> —Lagartija ya verás,
> tu colita crecerá,
> si viene el gato te quedas quieta,
> entre las hojas te haces la muerta,
> viene la mosca y te despierta,
> no pierdas tiempo si pasa cerca.
> (Los Hermanos Rincón, *Lagartija*).

Luego, porque cantada es una *tarantela*, la segunda canción refleja, el menos desde mi perspectiva, el deseo de sus compositores de que los niños conozcan "otras culturas" y aprendan, de paso, que las colas de lagartija crecen solas otra vez o que éstas (las lagartijas, que no sus colas) comen moscas... programa de educación continua y difusión de la ciencia cuan loable y respetable que se quiera, paradójicamente, en el caso de mi propio hijo —un niño de dos años en el momento en que este texto se escribía— no da fruto, pues aunque la canta a gritos esta canción se conoce en mi casa como *la del gato* que, desde su perspectiva, es un personaje muchísimo más importante que la misma protagonista.

[12] *Ibid.*, p. 1049.

Parece, o al menos eso es lo que he querido mostrar, que la lírica específicamente diseñada para uso "infantil" nada tiene que ver —por su actitud didáctica (de moral normativa) hacia los niños (y sus padres)— con la crianza y educación sentimental que ofrece la lírica tradicional. Pero parece, también, que comparten metas en tanto poesía que forma una visión de mundo en los niños; en tanto mecanismos de inserción en una realidad, que, por lo que se ve, a veces es real y muchas otras invento de alguna buena conciencia urbana que espera mostrar a los niños cómo es la vida en el campo, aun si lo hacen con la misma visión idealizante con que Garcilaso dibujó a Salicio y Nemoroso:

> Un niñito chiquitín
> tiene una vaca pintita,
> él es mi amigo Martín,
> ella se llama Bonita.
> La vaquita de Martín
> va bajando la ladera,
> va sonando su "tin tin",
> va camino a la pradera.
>
> (Los Hermanos Rincón, *La vaquita de Martín*)

E incluso cuando no calculan que por ritmo —y emparentada con la canción de cuna que Lorca veía perfecta: una que repetiría dos notas entre sí, alargando su duración y efectos—, al final del día sus usuarios más aventajados cantan con mucho mayor gusto el coro que cualquier otra parte de la letra... quizá, justamente, porque es la única parte que no tiene sentido:

> Mu, mu, mu,
> tin, tin, tin,
> la vaquita de martín,
> con su mu, mu, mu,
> con su tin, tin, tin,
> la vaquita de Martín,
> Lala lalalá lalá lalá lalá lalá,
> Lala lalalá lalá lalá lalá lalá.

ASPECTOS DEL CANCIONERO INFANTIL Y JUVENIL DE TRANSMISIÓN ORAL PORTUGUESA[1]

Carlos Nogueira
Universidade de Lisboa

La riqueza y la diversidad de los textos poéticos infantiles y juveniles (entendidos aquí como aquellos que son producidos, transmitidos y actualizados por niños) exigen abordajes rigurosos y atentos (de naturaleza antropológica, psicosociológica, psicoanalítica, literaria, lingüística, musical, etc.), con vistas al conocimiento de sus múltiples zonas oscuras.

A partir de entrevistas efectuadas en escuelas, aldeas y ciudades portuguesas, sobre todo pertenecientes al área metropolitana de Porto, entre 1993 y 2007, he reunido un *corpus* de poemas orales, que niños y adolescentes adoptan, producen y actualizan en el ambiente escolar y en el extraescolar. Con dicho corpus a la vista, procuro definir las grandes líneas de la morfología textual y su liga con otros códigos artísticos, a través de un proceso analítico de manifestación gradual de la tesitura formal del discurso y de los segmentos o residuos de sentido —estéticos, culturales, antropológicos, pragmáticos, psicolingüísticos, subversivos, etc—. Signo de la vitalidad de los lenguajes verbal, musical y corporal, cada una de estas canciones es en sí misma la señal de una capacidad mental muy propia del ser humano, que desde antiguo reacciona ante la urgencia innata de interrelacionar simbólica y metafóricamente el máximo posible de elementos del medio en el que vive.

Aceptada y utilizada por los estudiosos de la literatura oral portuguesa, la designación de "rimas infantiles" (*retahílas*, en España; *comptines*, *formulettes* o *jeux de mots*, en Francia; *filastroche*, en Italia, y *nursery rhymes*, *school rhymes* o, incluso, *mother goose rhymes*, en Inglaterra, para enumerar apenas algunas designaciones corrientes en la tradición europea) no es del todo funcional, puesto que existen textos poéticos no rimados que deben ser considerados. Un concepto de "rimas infantiles" demasiado riguroso puede revelarse reductor para el acervo a estudiar. La denominación de Martha Cardoso y Augusto Pinto, "folclor infantil", que engloba las referidas expresiones no rimadas, tampoco es satisfactoria, si consideramos el término *folclor* en su auténtica acepción: "la literatura folclórica es totalmente popular mas no todo producto popular es folclórico. La contemporánea se aparta del folclor. Le falta el tiempo".[2] En esta designación no caben, por lo tanto, los numerosos textos producidos actualmente por los niños, en general muy distintos de las rimas infantiles tradicionales, muchas de ellas sólo conocidas hoy por la franja poblacional de mayor edad.

Más allá de lo anterior, la designación es demasiado abarcadora para nuestro campo de trabajo, porque envuelve prácticas lúdicas diversas, verbales y no-verbales (juegos como el piojo y

[1] Traducción de Raúl Eduardo González.

[2] Luís da Câmara Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, José Olympio-MEC, Río de Janeiro, 1978, p. 22.

la macaca). Incluye pero no especifica el dominio que nos interesa: el lenguaje infantil, rimado o no. Destaco, así, la expresión de Vera Vouga,[3] "arte verbal infantil", dada su magnitud pertinente. Por otro lado, considerando la función desempeñada en estos textos por el ritmo (Aristóteles afirmaba que la lengua de la poesía es una lengua de ritmo), que es muchas veces el principal elemento estructurador, se justifica plenamente la sustitución de "rimas" por "rítmicas", propuesta por Arnaldo Saraiva.[4] Por todo esto —y sin dejar de lado tampoco la incongruencia del adjetivo en el sintagma "rimas *infantiles*", pues considero la edad de los utilizadores-autores (hasta los 14 ó 15 años, e incluso hasta los 17 ó 18, en el caso de las dedicatorias)—, si bien la expresión "rimas infantiles" tiende a imponerse, por comodidad y por su utilidad, sobre todo para nombrar textos específicos, no puede competir con la única designación que no resulta equívoca: *poesía oral infantil* o *infantil-juvenil*. Lo esencial de esta textualidad emerge así: su dimensión de fabricación o de acción, en lo que se remonta al vocablo griego *poiesis*, como objeto en sí mismo o *poiema*; la modalidad material de su existencia, la oralidad; y el grupo de edad, con todo lo que eso implica, en las diversas áreas de desenvolvimiento, de los productores-emisores. (Curiosamente, tal vez por influencia de la expresión *nursery rhymes*, usada desde mediados del siglo XIX en Inglaterra y luego en multitud de países, nadie que sepamos hasta hoy la defendió o usó con convicción irrestricta).

La adecuación del término *cancionero* al repertorio literario oral infantil y juvenil, en un artículo, en una conferencia o en el aula, se hace sin dificultad, con la complementación de su sentido a través de constituyentes adjetivales como "de transmisión oral", "oral infantil-juvenil" o, que el acervo fuera inequívocamente folclórico, "tradicional" o de "tradición oral". La operatividad de esta terminología viene, sobre todo, de su posibilidad intrínseca de sugerir lo que aquí es técnicamente vital: la enunciación del texto estético-literario se concilia, en mayor o en menor grado, con la formación de sonidos musicales, que se distribuyen convincentemente por los sistemas métrico y prosódico (en cuanto, de acuerdo con los sentidos griego y latino del concepto, todo lo que se relaciona con la prolación del enunciado es su edificación como objeto sonoro y musical). Así, pues, considero que para el análisis de estas canciones, debe considerarse el texto lingüístico así como los otros niveles de significación que contribuyen para la efectividad del acto comunicativo.

Contrariamente a lo que sucede en la literatura canonizada, que es apreciada en la intimidad de la lectura y la recepción individuales, estos textos orales sólo se realizan inscritos en prácticas cotidianas, que son consubstanciales a los momentos de ocio. La necesidad de expresión y sus especificidades semánticas y técnico-estilísticas no desencadenan por sí solas la existencia de esta literatura, integrada en un extracontexto social y cultural concreto. El texto verbal registrado por escrito es apenas la evocación, el reflejo gráfico de un organismo vivo transmitido por vía oral, efímero, anónimo, colectivo y, por consecuencia, sujeto a alteraciones constantes.

El juego representa el momento privilegiado de concreción del cancionero infantil; es la instancia que refleja y subvierte lo real, manifestando, a través del proceso de ejecución, su relación con niveles contextuales de naturaleza social, geográfica, situacional, generacional, etc., responsables de múltiples percepciones de la realidad. Cada nueva *performance*, sea hablada o cantada, dependiendo de los componentes extratextuales, puede crear potencialmente un nuevo

[3] Vera Vouga, "Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)", *Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas*, II-IV (1987), pp. 75-92.

[4] Arnaldo Saraiva, "Rimas infantis", *Jornal de Notícias* (26 de noviembre de 1989), p. 72.

mundo poético, a partir de la reformulación de las estructuras semántico-pragmáticas constantemente cuestionadas.

Los versos —formulísticos— son favorecidos por una continua contextualización, al ser el antecedente de prácticas culturales cuya funcionalidad los mantienen como válidos. Las "fórmulas de selección" (o de "eliminación", si privilegiáramos más los procesos y menos el resultado) o los juegos de dedos (en que interactúan el niño y el adulto) son por eso mismo uno de los sectores de las rimas menos afectados por la erosión debida a los nuevos hábitos. Adquieren así pleno significado poemas-miscelánea como el siguiente, formado por fragmentos dotados de autonomía semántica, más capaces de nutrir una composición-mosaico nueva:

—Pico, pico, saranico,
Pico, pico, saranico,
Quem te deu tamanho bico?
—Foi a filha da rainha
Que está presa na cozinha.
Salta a pulga na balança,
Dá um berro, vai a França;
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se há-de esconder?
[...]

[—Pico, pico, saranico,
Pico, pico, saranico,
¿quién te dio tamaño pico?
—Fue la hija de la reina,
que está presa en la cocina.
Salta la pulga en la báscula,
da un rugido, se va a Francia;
los caballos, a correr;
las muchachas, a aprender,
¿cuál será la más bonita,
que se debe de esconder?]

(Juego de dedos, diciéndose, en su caso, "jugar al bonito", o juego de rueda. Var.: "Sarabico, bico, bico", *Cancioneiro Popular de Baião*, t. II, p. 263.)

Lo que, por lo tanto, se totaliza es el texto virtual, no los paradigmas sucesivamente erguidos del núcleo invariante, que persiste, por lo menos en una escala mínima, tanto en la estructura superficial como en la profunda, a pesar de las diferencias propias de cada *performance* y de cada sincronía. En algunas fórmulas, la voz traspone los límites del lenguaje articulado, organizándose en cadenas de significantes que valen por el sentido de *nonsense*, por la musicalidad, por una sugestión o resonancia de lenguaje críptico y mágico. Estructuras de pura vocalización, como: "Pim-po-ne-ta, / Ápta-pta-ptucha-plim", que conforman un poema acabado, conviven

con segmentos aliterantes y asonantes, activados sobre todo por el imperativo de la rima final ("*Áta ita à*, / Quem está livre, livre está; / Eu fugi por ali, / Tu fugiste por acolá"; "*Ita à*, / *Ita, ita, ita à*, / Quem está livre, / Livre está").

Constituyentes vitales del material poético, la sonoridad de los vocablos y el sistema rítmico-métrico producen un lenguaje singular y lúdico que tiende a subalternar los sentidos referenciales y lógicos. Ya en la primera infancia, como se sabe, el *nonsense*, característica fundadora del lenguaje infantil, se encuentra sobre todo fonológicamente motivado, instituyéndose como juego sobre la materia sonora: materia pura, en los comienzos de esa edad, cuando el sin-sentido es un mundo plástico, moldeable, un magma que se abre a los procesos imaginativos y a las imágenes visuales inefables, a inesperadas expresiones vocales y corporales que son una fisiología e una fisonomía de la palabra-cuerpo.

En fases más avanzadas, los *anfiguris* ('jitanjáforas') dicen que el único sentido posible es el de la contingencia (que puede ser absurda, inaceptable del todo). Marcados por paradojas que se nos imponen en cada nuevo elemento del enunciado, estos textos representan, a través de la técnica del "mundo al revés", la multiplicidad y el absurdo cómico-trágico de los fenómenos de la vida:

Era-não-era,
andava lavrando,
recebeu carta
de seu tio Fernando.
Seu pai era morto,
sua mãe por nascer,
que havia o moço de fazer?
Deitou os bois às costas,
pôs o arado a correr.
Quis saltar o arado,
saltou um valado.
Se não era cão,
mordia-lhe o cajado.
Entrou numa horta,
viu um pessegueiro
carregado de maças.
Tirou avelãs.
Veio o dono dos pepinos:
-Ó ladrão de meus marmelos!
Atirou-lhe uma pedra,
acertou-lhe num artelho,
Escorreu-lhe o sangue até ao joelho.

Era-no-era,
andaba labrando,
recibió carta
de su tío Fernando.
Su padre había muerto;

su madre, por nacer,
¿que debía el muchacho hacer?
Tendió los bueyes a las costas,
puso el arado a correr.
Quiso saltar el arado,
saltó un vallado.
Si no era perro,
le mordía el cayado.
Entró en una huerta,
vio un melocotón
cargado de mazas.
Tiró avellanas.
Vio al dueño de los pepinos:
-¡Hey, ladrón de mis membrillos!
Le tiró una piedra,
le dio en un dedo del pie,
le escurrió la sangre hasta la rodilla.

Las cancioncillas que podemos llamar "*lengalengas* con palmas" forman un grupo numeroso; en ellas, el texto lingüístico, la música vocal, los gestos, los movimientos corporales y la danza generan un sistema artístico coherente: el texto es cantado como confirmación y apoyo rítmico de un juego realizado entre dos niñas. Mientras cantan el poema, colocadas una frente a la otra, ejecutan movimientos de palmas de frente y cruzadas; al mismo tiempo, refuerzan el significado de ciertos vocablos o sintagmas a través de una mímica variada y expresiva. El estudio de la retórica de los gestos que acompañan este tipo de textos permite comprender mejor el cuadro de los valores socioculturales de las niñas involucradas: no es casualidad que el fingimiento de un beso sea una de las situaciones que se presentan con más frecuencia.

La decadencia de estos juegos es un fenómeno relativamente acentuado —mas no su extinción irreversible[5] (ninguna sociedad tecnológica implicará la desaparición de las rimas infantiles)— sobre todo en las grandes ciudades, donde han sido substituidos por prácticas recientes desencadenadas por las nuevas relaciones de convivencia de los jóvenes, como los deportes y los juegos de computadora. Como quiera que sea, los juegos infantiles mantienen su vigencia dada su funcionalidad, que favorece una adaptación dinámica a las condiciones de vida de nuestros días.

Esta rima infantil, por ejemplo, a la que suman otras relativas a destacados héroes como Popeye y aquellas que retoman canciones de telenovelas, desciende directamente de una serie televisiva de dibujos animados, que evidencia que la televisión y los juegos-rimas no representan para los niños dominios antagónicos, sino, más bien, estrechamente dialogantes:[6]

[5] Además, lo hemos dicho ya en otros lugares, al auxiliarse cada vez más de la rima infantil tradicional como instrumento pedagógico-didáctico, la enseñanza institucionalizada, con particular incidencia en la primera infancia, está contribuyendo a (re)producir una parte importante del folclor literario portugués, cuyas repercusiones en el tejido socio-humano podrán ser evaluadas dentro de algunos años, luego de la necesaria maduración, a través de investigaciones rigurosas.

[6] Véase Ana Pelegrín, "Literatura oral infantil", *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 166-167 (1995), "Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas", pp. 124-129.

Willy Fó foi dar a volta,
a volta ó mundo,
oitenta dias,
oitenta noites.
Conheceu princesa Arrós,
visitou Norte, Sul, Este, Oeste.
(*dá-se uma volta e repete-se a lengalenga*)
(*Cancioneiro Popular*, t. II, p. 275)

Willy Fó fue a dar la vuelta,
la vuelta al mundo,
ochenta días,
ochenta noches.
Conoció a la princesa Arrós,
visitó Norte, Sur, Este, Oeste.
(*se da una vuelta y se repite el* lengalenga)

La comunidad infantil es portadora de un patrimonio común que la defiende de las agresiones del mundo adulto autoritario y coercitivo. En la calle, en el patio o en el recreo, esta *langue* extra-individual y de existencia potencial, actualizada en cada *parole*, otorga al niño la posibilidad de acceder a otro mundo, en el cual puede existir *distintamente*: un mundo privilegiado, constituido por una representación (más o menos paródica o seria) de la realidad, reflejada en juegos que integran lo lúdico, el conocimiento, el goce estético, así como su sensibilidad lírica, narrativa y dramática.

El lenguaje poético-tradicional sufre transformaciones en su apariencia, ya que muestra imágenes, motivos y léxico que se adecuan a los nuevos tiempos. Permanecen, con todo, recursos como el diálogo, el soliloquio, la onomatopeya, la enumeración, el encadenamiento, la reiteración, la rima y el ritmo, generalmente binario.

En conclusión: la poesía infantil y juvenil de transmisión oral se presenta como un universo complejo de formas y de sentidos que podemos analizar y aprehender, pero sólo si lo abordamos con las debidas precauciones descriptivas y hermenéuticas, evitando omisiones y errores de metodología y de enfoque teórico-analítico, como los que se desprenden de una perspectiva que subordina demasiado los textos a los juegos de gestos y olvida, o ignora que cada sistema guarda correspondencia con el otro. A través de este patrimonio común y siempre fuera de lo común, centro de identidades y diferencias, la comunidad infantil y juvenil se posiciona ante un mundo profundamente plurívoco, lo metaforiza, lo fragmenta y lo pluraliza, descubriendo en él facetas insospechadas, misteriosas o sobresalientes. Los principios correlativos identidad / alteridad del sujeto —en cuanto continuo relacional y dinámico, a un tiempo biológico, simbólico y cultural— confluyen en la identidad de este género especial de la poesía oral, de la cual él es emisor y receptor, creador y creación, entidad que moldea y se amolda. En los objetos poéticos del cancionero infantil y juvenil se entrecruzan formas de la identidad personal y social, potenciadoras, a su vez, de manifestaciones del otro (un *otro-yo mismo* o un *otro-otro*). Queda al adulto (investi-

gador, educador)[7] acercarse sin prejuicios a estos órganos de expresión del cuerpo-espíritu (para muchos no más que uno de los limbos en que se divide la literatura oral), con la convicción de que, al captar algunos de los contornos de esta *escuela poética oral*, particularmente en lo que toca a la imagen del otro en la construcción del propio yo, comprenderá mejor la idiosincrasia y la esencia de la infancia y de la juventud. Con esto, podremos tal vez reaprender a procurar los sentidos de la magia de la palabra artística, el encuentro lúdico-afectivo y cognitivo con la densidad y el peso propios (siempre diferentes, a cada contacto) de cada cosa, la (re)creación de mundos (ir)reales de todo tipo. Esto es: podremos, por ventura, adultos habituados a subordinar el binomio lenguaje verbal / lenguaje del cuerpo a un real-ireal totalitario, recuperar el don de la ingenuidad (consciente, en este caso) que ve y dice lo que de ningún otro modo puede ser entrevisto y dicho. Porque es ilimitado el poder salvador de la palabra oral y tradicional.

[7] Sobre el aprovechamiento pedagógico-didáctico de la literatura oral infantil, véase el sugestivo estudio de Jean-Noël Pelen y Christiane Savary, "Utilisation de la littérature orale enfantine a des fins pedagogiques: une expérience de contage et milieu scolaire", *Cahiers de Littérature de Orale*, 33 (1993), pp. 145-166; véase también el trabajo de Maria Jose Costa, *Um continente poético esquecido: as rimas infantis*, Porto, Porto, 1992, pp. 133-169.

RAZONES DEL DISPARATE: LAS RIMAS DE NIÑOS Y PARA NIÑOS COMO GESTO DEL LENGUAJE

José Manuel Mateo
Universidad Nacional Autónoma de México

De las rimas de niños y para niños incluidas en el *Nuevo corpus* hay un grupo que convoca la atención por el carácter enigmático de su procedimiento inicial. Son textos que arrancan con una sucesión rítmica prácticamente despojada de significado o que sólo conserva la lógica de la coordinación sintáctica y fonética. No incluyo en el conjunto que me interesa comentar las composiciones donde la sucesión sonora es claramente onomatopéyica o incorpora palabras *enteras*[1] cuya reiteración configura un patrón rítmico. Ejemplos de uno y otro caso son los siguientes:

—Quiquiriquí.
—Calla, bobo, que no es para ti.
(*NC*, 2055)[2]
[Contexto: Baile o juego del gallo][3]

Sana, sana,
cul de rana.
(*NC*, 2053 A)
[Contexto: "Ensalmo de muchachos que dizen a otro escupiéndole en lo herido, burlando"]

Me quedo sólo con las rimas donde el contenido semántico del verso inicial ha desaparecido casi por completo o sólo se le evoca, pero, por decirlo así, sin que la materia fónica mantenga ningún compromiso con él. El significado en estos casos queda incompleto o varado en una zona de inestabilidad. Podríamos decir que está "en proceso de disolución",[4] como afirma Bajtin respecto de la imagen grotesca del cuerpo; o incluso en camino de configurarse. No encuentro

[1] Aplico el adjetivo casi como si se tratara de números: un entero es el número que consta de una o más unidades, a diferencia de los quebrados (que expresan una o varias partes alícuotas a su unidad) y de los mixtos (compuestos por enteros y quebrados).

[2] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. II, p. 1489. En adelante cito como *NC* seguido del número de texto.

[3] El contexto de enunciación de los cantares se basa en la información reunida en el aparato crítico del *Nuevo corpus;* para este caso véase Margit Frenk, *Nuevo corpus, op. cit.*, p. 1489.

[4] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* ed. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998, p. 30.

en esas construcciones sinsentido estricto sino suspensión, un estado de latencia donde el sentido, ese "modo específico de significancia"[5] todavía no es engendrado por el *discurso*, aunque, eso sí, se presiente. El disparate, de hecho, no precisa del sinsentido absoluto, sino de diferentes grados de desorden poético "tanto en el nivel estilístico como en el temático".[6]

No comparto en principio la idea de que construcciones como éstas privilegien las cualidades puramente acústicas y mucho menos que puedan ser reducidas a una "cantinela o sonsonete", cuya única función sea marcar "el compás" con el que habrá de pronunciarse o cantarse la rima al principio de un juego o como parte constitutiva del mismo.[7] Las secuencias rítmicas y sonoras pueden relacionarse efectivamente con la posibilidad de devolverle "a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico";[8] el problema es que tal operación no ocurre sólo por virtud del sonido, sino precisamente porque la lógica del lenguaje sigue presente en lo que aparenta ser pura sonoridad.

Como ocurre con otras manifestaciones de la lírica tradicional, las rimas de niños y para niños son parte de un *acontecimiento* donde "el gesto completa el significado", donde "la gestualidad evidencia el poder del cuerpo, al mismo tiempo mediador natural de la comunicación oral y del sistema significante".[9] Son textos que forman parte de una *obra*[10] donde los elementos no son accesorios o complementarios sino coincidentes. Pensar que las secuencias sonoras se hallan en el margen del juego, que únicamente lo motivan, lo inician o inauguran el espacio colectivo reduce el texto a un nivel de eficiencia pragmática y lo alejan del terreno de la construcción poética.

Esta perspectiva, que aparentemente puede abandonarse sin complicaciones, persiste incluso cada vez que se valora el papel de la concatenación rítmica. Carlos Nogueira,[11] por ejemplo, da cuenta del *corpus* reunido por él durante 14 años, en el cual están presentes rimas producidas y actualizadas por niños y adolescentes de Baião (distrito de Porto, Portugal). La descripción y el análisis de la morfología textual que realiza ayudan a comprender y repensar "los textos poéticos infantiles", es decir, los que son "producidos, transmitidos y actualizados por los niños";[12] pero en una parte del análisis Nogueira mantiene la postura de que "la secuencia de sonidos, que no

[5] Émile Benveniste, "Semiología de la lengua", en *Problemas de lingüística general,* trad. Juan Almela, Siglo XXI, México, 1999, t. II, p. 67.

[6] Verónica Gabriela Nava, siguiendo a Periñán y Pedrosa, en "'Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca", *Revista de Literaturas Populares,* 4-2 (2004), p. 274.

[7] Pedro Cerrillo Torremocha, "Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil", en *Lírica Popular de Tradición Infantil,* portal temático de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portal/Platero/portal/lirica/clasificacion.shtml, 23 de octubre de 2007.

[8] Alfonso Reyes, "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales,* Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 198.

[9] Carlos Nogueira, "Para uma poética da poesia oral infantil e juvenil", *Culturas Populares. Revista Electrónica* (4), enero-junio de 2007, p. 6. La traducción es mía.

[10] Uso el término en el sentido que le da Zumthor: "es aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora: texto, sonoridades, ritmo y elementos visuales; el término abarca la totalidad de los factores de la *performance*" (Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral,* versión castellana de María Concepción García Lomas, Altea-Taurus Humanidades-Alfaguara, Madrid, 1991, p. 83).

[11] C. Nogueira, "Para uma poética...", *op. cit.*

[12] *Ibid.* p. 2.

forman parte de un contexto puramente verbal, integra un proceso artístico que encuentra en la actitud corporal su principio organizador fundamental".[13]

Que el cuerpo se integra sustancialmente a la *obra* es una consideración en la que se puede concordar sin objeciones, pero no es allí donde la secuencia sonora se organiza fundamentalmente. El verbo, el texto oral, participa de la obra sin que eso le impida cobrar valor y anunciar o presentir la dirección del *acontecimiento* al que se encuentra asociado. Al afirmar esto no pretendo insistir en la preeminencia del logos ni destacar la palabra por encima de los otros elementos que intervienen en la *performance* de las rimas infantiles. Lo que deseo proponer es que a pesar de todo, el *fono* no antecede al sentido como pura "potencia fisiológica"; no "le prepara el medio en el que aquel se enunciará",[14] sino que uno y otro se hayan entrelazados, pues en toda fonación humana es posible captar una dirección hacia el lenguaje, es decir hacia la relación, no necesariamente con los otros presentes, sino con algo que está fuera, antes o después de uno y que se pretende alcanzar. La palabra también es voz y por ello cuerpo, materia humana que se prolonga para establecer los lazos colectivos que sostienen la posibilidad de la convivencia, del vivir comunitario, ya sea con los ausentes, los contemporáneos o los todavía por venir. Pero la palabra también es voz porque rompe o resquebraja el instinto de conservación que anima el lenguaje.

No en balde Alfonso Reyes vio en ese "género de poema o fórmula verbal",[15] que bautizó como jitanjáforas,[16] elementos dignos de temer por quienes sólo confían en la potencia creadora de la lengua. Conviene repasar algunas líneas del perfil que ofrece Reyes sobre estas construcciones poéticas para ejemplificar la desazón que puede provocar el desbordamiento del sonido, aparentemente restaurado como sola potencia orgánica. "Hay horas —dice— en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas sombras que las imitan".[17] "No son ya creaciones literarias... de esas que el oficio ejercita, no. Ni figurines mandados a hacer para el escaparte del poeta, no. Son huéspedes ociosos del alma, hongos de la pesadilla".[18] La proliferación de esta especie es imputable al "ímpetu léxico de Adán", y su destierro deriva de un castigo divino que las condenó a vagar "como barcos vacíos", señalados "con la recelosa bandera negra". Así se explica "el ripio que no engendra, y el enigma que no concibe aunque vive hinchado de nada".[19]

Semejante poder para provocar inquietud, para alterar el orden —divino— del lenguaje, viene precisamente de pensar que las construcciones sonoras están llenas "de todo lo que no es substancia".[20] Aunque este mismo sentimiento tiene la cara opuesta, pues el miedo ante el vacío

[13] *Ibid.* p. 9.

[14] P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral, op. cit.* p. 28.

[15] Reyes, "Las jitanjáforas", *op. cit.*, p. 197.

[16] Reyes tomó el término de un poema de Mariano Brull; tal palabra inventada, comenta, "casualmente va bien con metáfora, de la que viene a ser nuevo sesgo, y se presta a derivaciones fáciles, como la jitanjafuria... y la jitanjaforia o acceso y flujo de jitanjáforas" (*Ibid.*, p.197-198). Alfonso Reyes escribió varios textos sobre el género entre 1929 y 1930 y los refundió en un ensayo donde compara las construcciones "de carácter popular, y muchas veces infantil" con las que son "expresión propiamente literaria" (*Ibid.*, p. 200). Aunque algunas de sus consideraciones ya no pueden sostenerse, lo cierto es que se trata de un estudio muy interesante y divertido donde se puede encontrar un esfuerzo de clasificación de las construcciones rítmicas y sonoras, muy útil, documentado y absolutamente disfrutable.

[17] *Ibid.*, p. 195.

[18] *Ibid.*, p. 196.

[19] *Ibid.*, p. 192.

[20] Gracián *apud* Reyes, "Las jitanjáforas", *op. cit.*, p. 192.

que engendra el *fono* es la alegría y la exaltación de quienes apuestan por la *oralidad* como *vocalidad* donde "se acaba todo logocentrismo".[21] Entre uno y otro extremo, me parece, es donde se encuentra el texto verbal, ya se trate de las rimas infantiles o de otras manifestaciones poéticas orales. Sin embargo la zona franca donde el sonido del lenguaje es *substancia* y cuerpo se vuelve menos opaca precisamente en las construcciones rítmicas y sonoras que los niños pronuncian o cantan, ya sea embebidos por el juego o envueltos en situaciones paradigmáticas.

Se puede ver en estas fórmulas verbales la persistencia de la palabra mágica, de un componente "esotérico, brujeril", como plantea Pedro César Cerrillo siguiendo a Gabriel Celaya, quien advierte en la formulación "una, dona, tena, catena, quina, quineta" un modo "esotérico o mágico de decir: una, dos, tres, cuatro, cinco".[22] Quizá la cuestión sea así de sencilla, pero tal postura sólo reforzaría la idea de que el texto verbal, a fin de cuentas, resulta accesorio para la oralidad, pues quedaría subrayado el carácter utilitario de las fórmulas rítmicas y sonoras.

Con respecto a la *utilidad* de las expresiones poéticas, Araceli Campos se ocupó de analizar la composición métrica y acentual de una serie de oraciones, ensalmos y conjuros recopilados a partir de las denuncias y procesos que la inquisición novohispana emprendió "contra oficiantes y simpatizantes de la magia" entre 1600 y 1630;[23] su análisis mostró menos regularidades y más tendencias rítmicas, así como la convivencia de éstas con porciones ausentes de ritmo. Para ella estas características deben relacionarse, efectivamente, con el "carácter pragmático" de las composiciones, pues los ensalmos, oraciones y conjuros están hechos para servir en prácticas y rituales mágicos, que buscan producir un efecto en favor del peticionario y muchas veces en perjuicio de terceros.

En las rimas infantiles también puede identificarse una circunstancia que determina el momento de la enunciación o el canto: ayudar a dormir (*NC*, 2048 bis), ofrecer una golosina (2069), enseñar a establecer la hora del día o a contar (2111 A, 2111 B y 2185 *bis*), escoger a un compañero de recreo (2141) o sortear los puestos o el orden de intervención (2143 C). Y todas estas situaciones en general están asociadas al juego. Puede interpretarse que la situación es también el propósito de las rimas o que éstas constituyen el primer paso para establecer la zona o el ambiente propicio para la actividad lúdica. Pero creo que más exactamente la construcción verbal se ha desembarazado en estas composiciones de cualquier utilidad, servicio o recompensa porque ella misma es juego, un ejercicio libre y divertido que se ajusta a determinadas reglas, previstas o no, y que halla sentido en el flujo mismo de su configuración, dictada por la corriente del lenguaje que anima el encadenamiento fónico. Cuando se dice:

> A la *run run* y a la *ne ne,*
> y al *tururururú,* que ya se duerme.
> (*NC*, 2048 bis)

Estamos ante una configuración desconcertante, sea porque el verso de arranque parece estar fuera de razón y regla —por su excesiva sonoridad y reiteración— o porque reta la solicitud *a priori* de contenido. Para decirlo pronto, estamos frente a un disparate, producido por la

[21] P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral, op. cit.*, p. 28.

[22] P. Cerrillo, "Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil", *loc. cit.*

[23] Araceli Campos Moreno, "El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos", *Revista de Literaturas Populares,* 1 (2001), p. 70.

ausencia de significados concordantes dentro del texto verbal. Los *ociosos* huéspedes del lenguaje *(run run, ne ne, tururururú)* sólo podrán entenderse plenamente si coinciden con los movimientos del arrullo; pero también es cierto que presenciamos una voluntad discursiva que se manifiesta en el uso *correcto* de preposiciones, artículos y de la conjunción que abre el segundo verso. Este uso correcto está asociado a estructuras del lenguaje que se mantienen firmes a pesar del sinsentido que se cobija en la vivacidad de los sonidos: recuerda la fórmula *a la una, a las dos y a la tres* (mucho más *lógica,* pero igualmente enigmática), empleada para advertir que estamos a punto de emprender una acción o dando la pauta para que otro la emprenda.

El disparate es todo un género, con raíces que llegan a la Edad Media y una enorme difusión en la España renacentista; como botón de muestra, José Manuel Pedrosa cita el pliego de cordel *Disparates muy graciosos,* impreso en el siglo XVI.[24] Tanto las estructuras poéticas de esa recopilación como muchas otras se asocian al porqué literario, el cual se caracteriza por construirse como una "serie infinita, abierta *ad libitum*", que mediante anáforas iniciales —recurrentemente la forma verbal *vi*— articula "una ristra" de unidades "homocategoriales".[25] Los casos citados por Pedrosa, a propósito del vínculo probable de esta forma con *El Aleph* de Borges, son seminarrativos o descriptivos, lo mismo que los comentados en otros dos ensayos recientes;[26] a diferencia de esos casos, los que por mi parte propongo como disparates no adicionan unidades al infinito ni cuentan nada: a su falta de contenido suman la ausencia de relato, prosopografía o etopea,[27] y cada uno anuncia el pronto final de la serie. Comparten sin embargo la anáfora como figura de construcción, en cuanto repiten elementos que articulan la sintaxis. Pondré como ejemplo una fórmula de sorteo que antecede el juego y cuenta con numerosas supervivencias, de acuerdo con la información que ofrece Margit Frenk en su *Nuevo corpus,*[28] y como podemos ver si regresamos a la cita de Gabriel Celaya que ofrecimos líneas arriba:

> De una, de dola, de tela, canela,
> çumaque, de vela, de vela velón:
> cuéntalas bien, que las onze son.
> (*NC,* 2111 B)

La preposición *de,* aunque se reitera, no persigue un fin acumulativo ni enfático; en cambio, sí produce la *idea* de serie y la sensación de que ésta podría continuar si no fuera porque la secuencia misma prevé su final cuando el ritmo marcado por la amplitud de la insistente sílaba *la* deja paso a la contundencia de la rima aguda. El significado se asoma brevemente en el verso inicial con la aparición de la palabra *una,* cuyo género establece la personalidad completa del

[24] José Manuel Pedrosa, "Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 14 (1996), p. 219.

[25] Periñán *apud* José Manuel Pedrosa, "Borges y la retórica del disparate...", *op. cit.,* p. 219.

[26] El ya citado de Verónica Gabriela Nava y uno de Cristina Castillo Martínez, "Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lírica popular del Siglo de Oro", *Culturas Populares. Revista Electrónica,* 4 (2007), p. 12.

[27] Entiendo por prosopografía la descripción del aspecto de una persona (o de un personaje); por etopea, la descripción de las pasiones o costumbres. Anoto como ejemplo de lo primero los versos citados por Nava: "una niña de huesos / de filigrana" (*op. cit.,* p. 282); y de lo segundo, los citados por Castillo: "Como sé que te gusta / el arroz con leche" (*op. cit.,* p. 2).

[28] *Op. cit.,* pp. 1521-1522.

vocablo: no se trae a cuento la serie numérica, sino el flujo horario, que convencionalmente pueden ser de doce periodos, aun cuando la serie pueda repetirse sin fin aparente. La estructura simétrica de los elementos que forman los dos primeros versos de la rima se corresponde con la sustitución de los nombres de las horas, que se hayan presentes gracias a sus *fantasmas*: la similitud sonora de las palabras *dola, tela, canela* produce el milagro de la transmigración entre lo abstracto del tiempo y la materialidad textil, el aroma de las especias y muy probablemente la compañía humana que implica la palabra *dola,* asociada al parecer con el juego conocido como *pídola,* en el que los niños o muchachos van saltando encima de otro que se encuentra encorvado.[29] El nombre de un arbusto o probablemente de una sustancia resinosa da pie a una nueva construcción reiterativa, que ya no guarda ninguna relación semántica con el primer verso: el disparate se completa en esta suspensión del significado sólo para dar el salto hacia la conclusión prevista: no sólo la rima está por concluir, sino el tiempo mismo que se hace presente merced a la incongruencia ("que las onze son").

Esta rima y las otras que he comentado me llevan a pensar en lo abstracto como una inmersión en las capacidades del cuerpo, antes que en un obstáculo entre los mundos de la creación poética o intelectual y aquel terreno donde diariamente transitamos, según nuestras costumbres o nuestras capacidades motoras. Es por ello que propongo reconsiderar la idea de que el disparate —narrativo, sonoro o rítmico, pero siempre lírico— puede interpretarse como una trasgresión semántica o lógica que contribuye "a crear la idea del mundo al revés";[30] o bien se trata de una "deformación paródica" de un género previo.[31] Tampoco convengo del todo en que se trate propiamente de reformulaciones irónicas o paródicas de otros géneros de la lírica "con un abanico de gradaciones que pueden llegar a operar con el sinsentido como elemento poético o comunicativo" persiguiendo fines "humorísticos y festivos".[32]

Quizá el horizonte donde se mueve el disparate y al que éste nos llama es el que en efecto anima "la concepción carnavalesca", como apunta Verónica Gabriela Nava, pero siempre y cuando no se entienda por ello exclusivamente una de las refracciones del carnaval, aquella donde la vida "es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio".[33] Considero que no es la oposición lo que Bajtin destaca a propósito de lo grotesco; no insiste en la lucha de elementos que se niegan entre sí o que recíprocamente se destruyen, ni plantea el carnaval sólo como "un universo de lo corporal revitalizante".[34] En el carnaval, la diferencia, la contradicción entre la vida y el arte, por ejemplo, de hecho desaparece; en realidad aquél es "la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego"; mientras dura, es la vida "la que juega e interpreta su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios... la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada".[35] Todo en el carnaval apunta hacia un "porvenir aún incompleto";[36] y más que de oposición al mundo oficial o a las

[29] *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, *sv.*

[30] Castillo Martínez, "Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara...", *op. cit.*, p. 5.

[31] *Ibid.*, p. 2.

[32] Pedrosa, *apud* Nava, "Como era mentira / podía ser verdad", *op. cit.*, p. 274.

[33] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, op. cit.*, p. 29. Nava cita de este modo a Bajtin: "Para explicar estas canciones es necesario entender la vida desde la concepción carnavalesca, como 'un proceso ambivalente, interiormente contradictorio'" (Nava, "Como era mentira / podía ser verdad", *op. cit.*, p. 279).

[34] *Ibid.*, p. 284.

[35] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, op. cit.*, pp. 12-13.

[36] *Ibid.*, p. 15.

autoridades dominantes —que sin duda se hace patente—, "todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnados... "de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades";[37] contradicción sí, pero más ambivalencia y convergencia, pues en el realismo grotesco "lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible".[38]

En este contexto, la degradación significa "comunión",[39] transferencia entre el plano material y el abstracto que generalmente viaja de "lo elevado" a lo "corporal";[40] generalmente, pero no siempre: en los versos iniciales de las rimas infantiles comentadas ese paso ocurre en un plano prácticamente de igualdad, pues la concatenación sonora sin contenido semántico posee la "densidad concreta de la voz" su "carácter táctil"[41] y a la vez se configura *como gesto del lenguaje,* como anuncio del sentido que viaja por las venas disparatadas de la lírica infantil aún en sus líneas más desprendidas de significado:

> Sansobuque,
> de rabo de quque.
> (*NC*, 2143 A)

Esta rima consigue atraer las palabras a un plano semántico casi nulo donde, sin embargo, se concreta un empeño del lenguaje por aflorar, por manifestarse como flujo de articulaciones y designios: los nombres de quienes participan en el acuerdo que implica la rima no importan, tampoco su edad o adscripción, cada uno se va estableciendo en el espacio del juego como irrupción de sonido: mientras el niño o niña que dijo, dice o dirá las sílabas de estos versos señala a los otros, les asigna un sitio en un orden colectivo —cósmico, si se quiere—; va destruyendo las pretensiones de significación que todavía animan la construcción adnominal y da estatuto lingüístico a *sansobuque,* porque no se trata de una fonación ajena al espacio humano, sino de una floración del mundo como tránsito del significado, como posibilidad gozosa de la disgregación que libera la conciencia, el pensamiento y la imaginación, los cuales "quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades".[42]

[37] *Ibid.*, p. 16.
[38] *Ibid.*, p. 23.
[39] *Ibid.*, p. 25.
[40] *Ibid.*, p. 24.
[41] P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral, op. cit.*, p. 12.
[42] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, op. cit.*, p. 50.

LA CANCIÓN, LA VOZ, EL LUGAR Y OTROS TÓPICOS

"NO SÉ SI SERÁ VERDAD / LO QUE TODO EL MUNDO DICE". LA VOZ QUE ACEPTA Y LA VOZ QUE SE OPONE A LA EXPERIENCIA COLECTIVA EN LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA

Nieves Rodríguez Valle
Universidad Nacional Autónoma de México

Es sabido que la canción popular mexicana cuenta con una serie de recursos: temas, motivos y fórmulas fijas de la tradición poética colectiva a la que pertenece;[1] y que entre los recursos de que se sirve el compositor se encuentra la experiencia colectiva estructurada bajo la forma de frases sentenciosas directas, o bajo la forma indirecta o metafórica de los refranes.

Los dos géneros, el lírico popular y el paremiológico se tocan, se utilizan, se generan continuamente. Como veremos, la lírica toma de la paremiología no sólo el contenido conceptual y formal, sino también la capacidad argumentativa que aporta este género. El grupo de textos que aquí trataremos son aquellos en los cuales la experiencia colectiva está marcada a través de: "dicen", que, aunque en sí mismo expresa vaguedad, tiene tal peso que se vuelve la advertencia de que un otro colectivo es el que ha formulado primero un juicio, una verdad. El "dicen" implícito o explícito que introduce una paremia, libera al que la utiliza de toda responsabilidad, pero, en estas coplas, el que canta parece renunciar a este privilegio, pues la voz representada por el "yo" tiene algo que decir al respecto; así, en estas coplas hay un "dicen", pero también un "digo"; un yo frente a una colectividad.

Este recurso estilístico presenta dos vertientes generales con consecuencias completamente distintas: aquella en la cual la voz que canta utiliza la experiencia colectiva como base de su argumento, y aquella en la que se expone la frase para oponerse a ella y dar su propio y particular punto de vista. Así, las fórmulas que utilizan estas coplas pueden sintetizarse en: "Dicen, y yo convengo" y "Dicen, pero yo digo".

En el primer caso: "dicen, y yo convengo", la utilización de una sentencia o un decir colectivo como primera premisa le sirve al que canta como apoyo para exponer sus puntos de vista, basándose en el poder de la sabiduría ancestral que carga con el paradójico anonimato pero con la contundente experiencia. Con todo este poder argumentativo, ¿quién podría cuestionar al que canta esta estrofa de *El jarabe*?:

> Eso dicen los ancianos
> que han vivido más que yo:

[1] Cf. Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1982, t. III, p. xvi; en adelante se citará indicándose el tomo y el número de copla.

que las tunas se maduran,
pero los nopales no.
(III-8471, El jarabe, s.l.)[2]

Bajo este amparo, como sucede en el discurso oral y en los otros géneros que utilizan a las paremias para argumentar, la voz que canta puede justificar su conducta o darle una explicación convincente; así sucede en la siguiente estrofa que comienza citando a la paremia como fuente de sí misma: "dice un dicho":

Dice un dicho muy certero,
que por verdadero enfada,
que en casa del jabonero
el que no cae resbala,
y no seré yo el primero
de darme una resbalada
(III-6620, estrofa suelta, Oaxaca)[3]

Aunque no haría falta remarcar la veracidad de lo que se dice a través de un "dicho", el "yo" comenta que de tan verdadero enfada. En los dos casos anteriores, tanto la sentencia metafórica que "dicen los ancianos" como "el dicho muy certero" están registrados en el refranero mexicano; lo cual nos indica que por lo menos en una cierta comunidad lingüística, el receptor reconoce y comparte su contenido.

El esquema puede invertirse siendo el remate sentencioso el que lleva a la generalización, en la que, si se utiliza un refrán conocido no es necesario incluir el "dicen"; como en la siguiente copla en la cual el que canta inicia afirmando su aceptación, conviniendo con la verdad de un refrán registrado desde *Seniloquium* (siglo XV) en el refranero hispánico:[4]

Eso mismo digo yo,
pero usted me la ganó:
"El buey solito se lame,
pero amancornado, no".
(III-8472, estrofa suelta, Oaxaca)

El que canta está de acuerdo en que vale más ser soltero, pues así es libre de ir adonde quiera ya que no está atado. En el refranero mexicano encontramos también una variante cercana a la copla: "El buey solo, bien se lame; mancornado se horca o se muere de hambre".[5]

[2] "Las tunas se maduran, pero los nopales no", Herón Pérez Martínez, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, El Colegio de Michoacán-Conaculta, Zamora, 2002, p. 236.

[3] "En casa del jabonero, el que no cae resbala", *ibid*, p. 189.

[4] En México se adoptó la variante "solito" por "suelto" (libre) del refrán: "Buey suelto bien se lame", Jesús Cantera Ortiz de Urbina y Julia Sevilla Muñoz, *Los 494 refranes del* Seniloquium, Guillermo Blázquez, Madrid, 2002, núm. 60.

[5] H. Pérez Martínez, *Los refranes del hablar mexicano*, *op. cit.*, p. 154.

Con esta misma lógica argumentativa el yo masculino de la siguiente estrofa de *El fuereño* elige rematar su argumentación con un refrán popular al que está encaminada la rima de toda la estrofa:[6]

Yo soy el que siempre fui,
mi palabra siempre vale;
me gusta cantar así,
y no hay quien me lo reclame;
el que por su gusto es buey
hasta la coyunda lame.
(III-6805, *El fuereño*, s. l.)

El peso de la tradición puede utilizarse también de manera eficiente para el cortejo amoroso. La voz masculina intuye que la mejor manera de convencer a la mujer es tomar las inobjetables sentencias ajenas y tradicionales y las utiliza para expresar a la amada la verdad de su amor. En las siguientes coplas encontramos un yo que, a partir de la sentencia, le da un carácter hiperbólico a su propio sentimiento, y de este modo, lo que "dicen" le sirve para comparar su amor con lo que la comunidad tiene en más estima:[7]

Dicen que no hay más gloria
que la del cielo:
tú para mí eres gloria (cielito lindo),
porque te quiero;
te quiero tanto,
que si tú fueras gloria (cielito lindo),
yo fuera santo.
(I-267*b*, *Cielito lindo, El ausente*, Veracruz, Hidalgo)

En el caso de la siguiente copla, la introducción está matizada, pues son las "malas lenguas" las que "dicen"; la voz que canta utiliza la metáfora para presentarse como 'muerto por amor':

Dicen las malas lenguas
que el que ha matado
en los ojos del muerto
queda grabado;
y yo convengo,
porque en mis ojos, niña,
siempre te tengo
(I-480, *Cielito lindo*, Veracruz)

[6] "El que por su gusto es buey, hasta la coyunda lame", Herón Pérez Martínez, *Refranero mexicano*, Academia Mexicana-Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 231.

[7] Véase "Dicen que no hay más gloria / que la del cielo: / tú para mí eres gloria, / porque te quiero" (I-267*a*, *Cielito lindo,* Veracruz).

¿Quién podría resistirse ante esto? Estas "malas lenguas" que dicen que "el que ha matado en los ojos del muerto queda grabado" sostienen quizá una creencia popular, no un refrán, ni una sentencia; sin embargo, es la fórmula: "dicen... y yo convengo" la que permite la posibilidad de la argumentación.

Otras veces se logra un resultado jocoso como en las siguientes coplas, en las que el yo no está directamente enunciado aunque sí implícito:

Dicen que al que poco pide
poco a poco hay que irle dando;
dime a qué horas, vida mía,
después, ahí dices cuándo.
(I-1098,*¡Viva quien sabe querer!*, s. l.)

Dicen que ya el amor
ya no es pecado,
porque Nuestro Señor
lo ha perdonado.
¡Qué buena [idea]!
Así podré querer
a cuantas vea.
(I-2551, *Cielito lindo*, s. l.)

Como ha observado Raúl Eduardo González en las seguidillas folclóricas de México, estas coplas "a veces expresan una sentencia que parece ser digna de tomarse en cuenta, mientras que en otras ocasiones expresan mensajes que aun con la apariencia de ser dichos en serio, contravienen el sentido común".[8] La copla, entonces, parece jugar repitiendo una fórmula a la que se puede añadir un contenido cualquiera. Si se plantea de entrada el "dicen" y tras él una generalización metafórica, lo que sigue suele contagiarse del peso de verdad contundente e incuestionable.

Ahora bien, la libertad conceptual que tiene la lírica, permite también que el yo no sólo apoye el argumento (real o creado) que pertenece a la comunidad o se apoye en él, sino que dude de él, lo matice o lo contradiga.

En la siguiente estrofa de *El siquisirí*, la voz que canta comienza por plantear la duda acerca de la veracidad de lo que el impersonal "todo el mundo" dice, pero, finalmente, acepta y cree en esa verdad:

No sé si será verdad
lo que todo el mundo dice;
yo creo que es realidad
que sin mentira se dice:
que aquel que Dios se la da
San Pedro se la bendice.
(III-8436, *El siquisirí*, Veracruz)

[8] Raúl Eduardo González, *La seguidilla folclórica de México*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Morevallado Editores, México, 2006, p. 105.

Este es un refrán hispano registrado por escrito quizá por primera vez por Pedro Vallés, en 1549: "A quien Dios se la da, san Pedro se la bendiga".[9] La variante, que por deber rimar con "dice" es "bendice", en la copla matiza al refrán pues de ser una advertencia para que el poder religioso o civil acepte lo que Dios envía, aquí se vuelve una afirmación.

El yo puede matizar el sentido o el alcance de la sentencia y con ello imprimir un carácter jocoso, como en estas coplas de *El gusto*, en las que, como en otros casos en que la paremia es muy conocida se obvia el "dicen", y el yo está implícito, diluido a través de conjunciones adversativas:[10]

Todo cabe en un jarrito,
sabiéndolo acomodar;
no más que sea grandecito,
porque puede reventar.
(III-8440, *El gusto*, Puebla)

Y al gusto lo nombran "gusto",
y al apelativo "llanto";
el que padece de susto
no puede morir de espanto;
el padecer es muy justo:
poquito, pero no tanto.
(III-8557, *El gusto*, Hidalgo)

Lo mismo ocurre con la siguiente copla, en la cual el comentario de la voz que canta (indudablemente masculina) es una extensión burlesca; en esta ocasión sí está presente el "yo digo" que complementa al absoluto "todos dicen":

Los enemigos del alma
todos dicen que son tres,
y yo digo que son cinco,
con mi suegra y mi mujer.
(IV-9733, *Ya no lloverá, pelonas*, s. l.)

Una vez presentada la duda o el matiz, pasemos a la vertiente en la cual la experiencia colectiva se trae a la copla para oponerse a ella, utilizando de manera general la fórmula: "Dicen, pero yo digo". De este modo, parecería que la voz que canta se coloca en contra de la convención, y así, se individualiza, pues su sentir y su experiencia son distintos a los de su tradición. Con lo cual quedaría demostrado, lo que también la sabiduría popular ha expresado: "En este mundo traidor / nada es verdad ni mentira: / todo es según el color / del cristal con que se mira" (III-8528, estrofa suelta, Veracruz). Es aquí donde el género lírico parecería distinguirse del sentencioso,

[9] Pedro Vallés, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, Juana Millán, Zaragoza, 1549, f. [9]v.

[10] "Todo cabe en un jarrito, sabiéndolo acomodar. Refrán popular de índole exclamativa que aconseja no desesperarse y obrar en todo con orden, cuidado y paciencia para lograr lo que uno se ha propuesto", H. Pérez Martínez, *Refranero mexicano*, *op. cit.*, p. 258.

pues en el refranero se argumentaría con otro refrán contundente pero de sentido opuesto; en la lírica popular, en cambio, parece que se parte de una verdad consensuada para oponerse a ella. Reitero el "parece", pues al analizar estas coplas podemos observar que la sentencia a contradecir no sólo no es una paremia, ni una frase hecha que exista con independencia de la copla, a veces puede acercarse a algún tópico, pero, por lo general no expresan un sentir o un parecer comunitario, sino todo lo contrario. Sin embargo, a primera vista, o a primera "oída", quien escucha se deja llevar por la inercia de la estructura encabezada por el "dicen"; es decir, lo que está en juego es la utilización de la capacidad argumentativa como un recurso retórico. Por ejemplo, el contenido puede acercarse a algunos tópicos como en los siguientes ejemplos en los cuales frente a un solo "dicen" el "yo" aparece varias veces:

Dicen que de tanto amar
suele nacer el olvido;
pues digo en particular:
yo no he podido olvidar
a un amor que yo he querido.
(I-2102, estrofa suelta, Hidalgo)

Dicen que el gusto se acaba,
pero yo digo que no;
y si el gusto se acabara,
gusto no tuviera yo:
el gusto nunca se acaba,
el que me acabo soy yo.[11]

Dicen que el que es casado
apesta a muerto,
y yo les aseguro
que eso no es cierto:
eso no es cierto,
porque yo soy casado,
pero no apesto.
(II-5096, estrofa suelta, s. l.)

El contenido también puede alejarse de tópicos tradicionales creando sentencias que se atribuyen a un comunitario, pero que le sirven al compositor para exacerbar su sentimiento. La siguiente copla parte de que las despedidas no se sienten, y podemos preguntarnos ¿quiénes han dicho esto?:

Dicen que no se siente
una despedida:

[11] Recopilada por Rosa Virginia Sánchez. Véase también: "Dicen que el gusto se acaba: / yo no lo quiero creer. / Paseándome por la playa, / mirando el agua correr, / acércate a la muralla, / y mira qué linda mujer" (I-2404, *El gusto*, Hidalgo).

dile al que te lo cuente
que se despida.

(II-4614a, *Cielito lindo, Dicen que no se siente la despedida*, Veracruz)

La siguiente variante aclara sin lugar a dudas que se está hablando de la despedida del ser amado:

Dicen que no se siente
la despedida:
dile al que te lo cuente
que se despida
del ser que adora,
y verá que se siente
y hasta se llora.

(II-4614b, *Cielito lindo*, Veracruz)[12]

Estas coplas tienen antecedentes en el cancionero hispánico antiguo, pues esta voz que se levanta para expresar que sus propios sentimientos no responden a lo que "dicen" se encuentra registrada en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular.*[13] Veamos las afirmaciones que el "yo" contradice: la primera obedece al tópico de que la ausencia es enemiga de amor:

Dicen que la ausencia
cura los males;
pues los míos no cura:
son incurables.

(*NC*, 2587)

En la siguiente se deja ver la conveniencia de atajar los males a tiempo:

Dicen que son dulces
los desengaños,
pero yo los tengo
por muy amargos.

(*NC*, 2465)

[12] Cf. otras variantes: "Dicen que no se siente / la despedida: / dile a quien te lo dijo / que se despida: / al decir sus adioses / a quien se adora / sabrá lo que se sufre, / lo que se llora" (II-4614c, *La despedida*, estrofa suelta, Michoacán); "Dicen que no se siente / la despedida, / dile al que te lo cuente / que eso es mentira: / cuando se adora, / no tan sólo se siente, (o "si es que se...,") / si hasta se llora", recopilada por Rosa Virginia Sánchez.

[13] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la lírica popular antigua. Siglos XV a XVII*, Universidad Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003; en adelante se citará como *NC* indicando el número correspondiente.

Sin embargo, veamos la canción que sigue:

Dícenme qu'el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.

Dícenme qu'el amor no fiere
ni con fierro ni con palo,
mas a mí muerto me tiene
la que traigo de la mano.

Dícenme qu'el amor no fiere
ni con palo ni con fierro,
mas a mí m[u]erto me tiene
la que traigo d'este dedo.
(*NC*, 621)

¿Quiénes dicen que el amor no hiere?, ¿quiénes le han dicho esto en particular al que canta? Nada cercano se encuentra en el refranero. En la poesía amatoria culta se expresa lo contrario, pues generalmente, ésta parte de la capacidad de herir que tiene el dios amor con el hierro de sus flechas. Por ejemplo, en la poesía culta de Sor Juana, encontramos en la voz del mismo Narciso (Dios) estos versos:

Osadamente el Amor
quiso mostrar lo que puede
con sus saetas, herir;
pues ¿quién me pudo inducir
a que tan penoso viva,
sino, con su fuerza activa,
el Amor que puede herir?[14]

El "dícenme qu'el amor no fiere" parece ser una manipulación; no es la tradición, quizá pueda ser alguien que no ha amado; o quizá lo que ocurre es que esta voz masculina necesita plantear algo falso, con la fuerza contundente del falso "dicen" para hacer su expresión más dramática. Inventa una convención, postula lo contrario de lo que siente para dar mayor tensión y efecto a su sentimiento; y lo pone en la voz de un comunitario que parece se lo está diciendo al que canta en particular, creando así un mayor efecto lírico.

El esquema: "Dicen...más a mí", "Dicen... pero yo", "Dicen... más yo digo que es mentira", es el que resulta interesante y convincente, no sólo para expresar los sentimientos sino algunos hechos, como en la siguiente cancioncita:

Dicen que el alfiler
que se da por despedida,

[14] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, I Lírica personal*, ed. Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, vv. 1604-1613, p. 73.

mas io digo qu'es mentira:
que se da por bien querer.
(*NC*, 1997 *bis*)

En la canción popular mexicana, la fórmula llega a plantear su absoluto desacuerdo: "Dicen... pero yo digo que no"; como en el siguiente caso en el cual se toma una afirmación sencilla como que el mar es grande, para plantear la afirmación de que si el "yo" no ha vivido la experiencia, entonces ésta no es real:

Dicen que la mar es grande,
pero yo digo que no,
que si la mar fuera grande,
desde aquí la viera yo.[15]

"Dicen... pero yo digo que no" se convierte en el esquema generativo y en la estructura integral de canciones como *El coco* y *La iguana,* lo que permite la introducción de las múltiples variantes. En *El coco* el yo tiene sus propios gustos ante lo que se expresa como un parecer comunitario:

Dicen que el coco es muy bueno,
guisado en especia fina,
pero yo digo que no;
es más buena la gallina.
(IV-9095, *El coco*, Veracruz)

Dicen que el coco es muy bueno,
guisado y allá en Perote,
pero yo digo que no:
que es más bueno el guajolote.
(IV-9096, *El coco*, Veracruz)

Dicen que el coco es muy bueno,
guisado en especia de agua,
y yo digo que es mentira:
que es más buena la chachagua.
(IV-9097, *El coco*, Veracruz)

En *La iguana*, la voz que canta expresa que su propia experiencia contradice lo que los demás dan por hecho. La experiencia colectiva advierte de un peligro: "la iguana muerde"; sin embargo, el que canta ha desafiado la advertencia y así, la acción individual conjura los temores comunitarios. El primer verso suele mantenerse e iniciar con "dicen", mientras que el segundo mantiene el "yo digo" y va variando la continuación:

[15] Recopilada por Raúl Eduardo González, en *La seguidilla folclórica de México, op. cit.*

Dicen que la iguana muerde,
yo digo que no, que no:
yo agarré una por la cola,
no más la lengua sacó.
(III-5852, *La iguana*, Veracruz)

Dicen que la iguana muerde,
yo digo que no es verdad:
yo agarré una por la cola
y me la comí en pipián.
(III-5853, estrofa suelta, Distrito Federal)

Dicen que la iguana muerde,
yo digo que son guayabas:
yo agarré una por la cola,
y en los llanos de Orizaba.
(III-5856, *La iguana*, Veracruz)[16]

Otra canción funciona en forma similar. En *El caimán*, la propia experiencia también desmiente lo que "le dicen" al que canta; en esta canción no está explícito el "yo digo", sin embargo, la propia experiencia personal que se describe, como en el caso anterior, muestra la oposición con lo que el yo comunitario le ha expresado:

Me dicen que no hay caimán
en ese río de Horconcitos:
ayer que me fui a bañar
—iba con mis hermanitos—
allí encontré al caimán,
con caimana y caimancitos.
(III-5910, *El caimán*, San Luis Potosí)

Me dicen que no hay caimán
en la poza del otate;
ayer que me fui a bañar
y pasé pa el otro lado,
ahí conocí al caimán
con un pescado en 'l ayate.
(III-6047b, *El caimán*, San Luis Potosí)

Me dicen que no hay caimán
en una vieja isleta:
ayer me fui a bañar

[16] Esquema que se repite en la canción "Dicen que los sapos": "Dicen que los sapos muerden / agarrándolos en 'l agua: / yo agarré uno el otro día, / y no más los ojos pelaba" (III-5851, *Dicen que los sapos*, Zacatecas).

con mi querida Julieta,
allí conocí al caimán,
paseándose en bicicleta.
(III-6241b, *El caimán*, Huasteca)[17]

El mecanismo de exponer lo que "dicen" es de gran utilidad para el que canta; el valor del sentir y pensar comunitario le permite argumentar, y también permite que el yo se individualice para expresar que está de acuerdo con la verdad de las sentencias pues la ha comprobado a través de su propia experiencia. En el diálogo entre el yo y la comunidad se valora la verdad, la mentira, la propia percepción de la realidad, el propio gusto, la propia experiencia, lo que el yo está sintiendo. Lo que "dicen" corresponde al género paremiológico, que es la expresión de lo colectivo; la lírica, en cambio, busca la expresión de lo individual: "Bien estuviera el dicho, / si lo hubiera dicho yo" (IV-9880a, estrofa suelta, Distrito Federal). La ironía consiste en que el deseo de rompimiento, de individuación, es universal; el que canta plantea su oposición a lo que "dicen"; sin embargo, representa muchas voces, de ahí su carácter popular y tradicional.

Pero, en algunas coplas encontramos que lo que se plantea como que otros "dicen" es falso, ya que no refleja la experiencia colectiva. Es, en realidad, algo que se crea para establecer una oposición respecto a lo que siente. La segunda ironía consiste, entonces, en que quien representa la experiencia real colectiva no es el "dicen" sino el "digo". Lo que vuelve ficticia esta separación entre lo individual y lo colectivo.

Estas coplas utilizan como recurso retórico la capacidad argumentativa de la paremiología; sólo necesitan poner en la supuesta voz de la comunidad una premisa del argumento para que todo fluya según lo que se quiera expresar.

Concluyo con esta décima de Raúl Eduardo González, compuesta para glosar el título de este trabajo:

Dicen que dicen decir
decires que tanto escucho
que los dichos dicen mucho
al que bien quiere vivir,
y para mejor salir
del paso, es bueno que avise
que si el canto contradice
al decir, en realidad
no sé si será verdad
lo que todo el mundo dice.

[17] Una versión más, de la Huasteca: "Me dicen que no hay caimán / en la poza más cercana; / ayer que me fui a bañar / acompañando a tu hermana / allí me encontré al caimán / espulgando a la caimana", recopilada por Rosa Virginia Sánchez.

LA VOZ DEL GALÁN Y EL ELOGIO DE LOS OJOS. JUEGO DE MIRADAS

MONTSERRAT RAMÍREZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En la actualidad, los estudios de poesía medieval han puesto especial atención en la creación de origen femenino, pues se ha observado que, con frecuencia, la voz proviene de una joven protagonista. Esta presencia es común en diversas tradiciones líricas europeas, lo que "ha sido considerado como un rasgo arcaizante".[1] En la Península Ibérica, la expresión de la mujer aparece en las *jarchas* mozárabes, en las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas y en las cancioncitas recopiladas durante los siglos XV al XVII,[2] en las que destaca la perspectiva de la muchacha en el amor, que exclama su pasión sin ningún impedimento psíquico ni moral, contrariamente a lo esperado, por la sumisión en la que se encontraba durante la Edad Media. También porque acentúa el uso de los símbolos como figura poética, entre otros rasgos. Sin embargo, se ha extendido tanto su consideración, que existe una predisposición a identificar la lírica de tipo tradicional con una voz femenina;[3] dejándose de lado la voz masculina, y la canción de amor popular cuenta con ella, es verdad que se vale de tópicos líricos de la canción cortés y sus conceptos sobre el amor, pero no puede ser ignorada, ni tampoco debe subordinarse a la voz del trovador, pues presenta temas y expresiones característicos de la tradición.[4]

[1] Mariana Masera, *"Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001, p. 13. Véase Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1985, p. 79.

[2] Menciono sólo algunos análisis que se han hecho sobre la poesía popular antigua: Ria Lemaire, *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Rodopi, Amsterdam, 1988; Doris Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, Peter Lang, New York, 1988; Miguel Ángel Pérez-Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Castalia, Madrid, 1989; Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990; Margit Frenk, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro" y "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista", en su libro *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 353-372 y pp. 373-386, respectivamente y el trabajo de Mariana Masera, citado antes, entre otros.

[3] Fernando Cabo Aseguinolaza, "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", en Vicenç Beltrán (coord.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, PPU, Barcelona, 1988, p. 228.

[4] Muy pocos estudios han atendido el discurso masculino; tenemos el breve artículo recién citado de Fernando Cabo Aseguinolaza, en el que dice: "Refiriéndose concretamente a la lírica castellana, uno de los hechos que más parece alejarla de las otras tradiciones peninsulares es la presencia cuantiosa de villancicos cuya voz poética corresponde a un varón". El autor afirma que existe una perspectiva y unos temas masculinos, pero no especifica cuáles son. Posteriormente, Mariana Masera publicó el artículo "'Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva'. La voz masculina en la antigua lírica tradicional", *Medievalia*, 31 (2000), pp. 47-57, que complementa su trabajo sobre la voz femenina; en éste ya encontramos algunos tópicos masculinos. Entre otras interesantes anotaciones, ella concluye que la voz masculina tiene la necesidad de marcar textualmente sus canciones, y, por tanto, diferenciarlas de

Hemos de comprender el tema del amor en la antigua lírica popular como una manifestación concreta, erótica y la mayoría de las veces placentera. Se centra en el periodo de la mocedad del ser humano, cuando se exalta el descubrimiento de las emociones vividas. Es un amor que abarca un amplio panorama, pues incluye las perspectivas de mujeres y de hombres, con sus peculiares intereses y puntos de vista, que muchas veces se complementan.

Quiero ahora abordar las manifestaciones líricas en torno a los ojos y las miradas que, en parte, asumen un trasfondo cortesano. Sabemos que la lírica popular ejerció gran influencia en la cancioneril de los siglos XV hasta el XVII, pero debemos admitir que también hubo una corriente contraria. "Probablemente, el cancionero popular admitió, reelaboró y continuó temas, giros, e incluso formas, del cortesano".[5] El poder de la mirada es un tema literario amatorio de todos los tiempos, fue tratado ampliamente durante la Edad Media por la poesía culta. El brote amoroso del trovador cortesano surgía repentinamente, como un flechazo a partir de la belleza de su dama. Era "amor a primera vista", una manifestación del sentido de la vista, el único considerado por la lírica cancioneril frente a su carácter conceptuoso. Las miradas entre los enamorados se convertían en un medio para comunicarse. La participación activa la tenía la dama, quien aceptaba o rechazaba al amante, volviendo a sus ojos dictaminadores. Por su parte, el vate cancioneril aguardaba recibir una mirada de correspondencia amorosa, aunque a veces la demandaba. Sus ojos tenían un lugar importante, siendo la puerta por la que entraba el enamoramiento y, al ser este una desdicha, frecuentemente, eran objeto de su condena y se los destinaba al llanto.[6]

En la voz femenina, aparecen antiguas expresiones líricas en las que los ojos son el motivo central. Los ojos que enferman, como metáfora del llanto, aparecen en la *jarcha* que dice: "¡Tanto amare, tanto amare, / *habib*, tanto amare! / Enfermaron olios nidios / e dolen tan male".[7] También los vemos en *cantigas de amigo*, en donde los ojos son siempre los de la enamorada y lloran en todos los casos.[8] He aquí a la niña que habla de amores en términos de desdicha y sufrimiento, semejante al martirio amoroso del poeta cortesano.

En las cancioncitas de temática amatoria que registra Margit Frenk en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, fuente primaria del presente trabajo, el tema de los ojos surge en la voz femenina y en la masculina, cada una lo aborda desde su propio punto de vista. Los recursos poéticos en torno al juego de miradas de la lírica cancioneril fueron asimilados por la popular, sobre todo en la voz del galán. Además, es común encontrarlos unidos a otros temas y formas representativos de la visión masculina del amor. Vayamos analizando.

---

la voz femenina, lo que significaría que, en general, el locutor de la antigua lírica se identificaría en un principio con la voz femenina. Finalmente, presenté una tesis de Maestría con el tema 'Morenita, mirarte deseo'; *La voz masculina en la antigua lírica popular hispánica*, Universidad Nacional Autónoma de México, en el 2006.

[5] José María Aguirre, *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1965, p. 7.

[6] *Ibid.*, p. 15.

[7] Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid, 2001, (*jarcha* número 9).

[8] Juan Victorio, *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Ediciones de la Discreta, Madrid, 2001, pp. 49-50.

• La voz del galán y el elogio a los ojos •

Toda poesía amatoria en boca de varón celebra la belleza de la amada. El hombre que considera físicamente atractiva a una mujer la deleita con regalos verbales ingeniosos, con la finalidad de ganar su voluntad. Fue una forma también común en la lírica culta.[9] De acuerdo con Nicasio Salvador Miguel, la mujer elegida no era solo hermosa, sino "la más hermosa", lo que explica las hipérboles.[10] En la antigua lírica popular, el discurso amatorio masculino que gira en torno a la mujer, se vale del elogio en su forma más expresiva: el requiebro, que funciona como declaración de amor o, por lo menos, de admiración. Surgen un par de semejanzas entre la lírica culta y la popular: la primera consiste en que, a pesar de su gran belleza, la mujer nunca es descrita, puede aparecer su rostro, donde ocupan un lugar destacado los ojos, pero en lo habitual, el piropo se extiende a toda la figura, al aspecto general, que indica una imagen femenina valorada.[11] En segundo, en ambas líricas la belleza femenina tiene efectos eróticos poderosos en el hombre que la observa.

Las siguientes cancioncitas son requiebros que van directamente a los ojos de la amada:

> Lindos ojos avéys, señora,
> de los que se usavan agora.
> (*NC*, 108)[12]

> Luz amores de la niña
> que tam linduz ujuz ha
> ¡ay, Diuz, quien luz averáa!
> (*NC*, 251)[13]

[9] Como indica Pierre Le Gentil: "Une des formes de chanson amoureuse que l'on rencontre le plus fréquemment, dans le recueil de Baena et dans les cancioneros postérieurs, est celle que l'on pourrait appeler la chansons d'éloge, dénommée parfois dans les rubriques, cantiga de loores", en su libro *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Plihon, Rennes, 1949, p. 96.

[10] Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid, 1978, p. 272. La cualidad de la hermosura crea la expresión "más fermosa que deessa", un paradigma de uso retórico archirepetido en el *Cancionero de Estúñiga*.

[11] Por lo general, la canción popular en forma de piropo describe a la amada en su totalidad. Se vale de los siguientes adjetivos: *bonita, linda, hermosa, galana, garrida* y *lozana*. En lo que respecta a la lírica cancioneril, Keith Whinnom opina: "Aunque teóricamente es la belleza de la dama lo que despierta el deseo del poeta [...] no se halla nunca el menor intento de describirla". Véase su trabajo titulado *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham, 1981, p. 41. El poeta se vale de vocablos como: *beldad, linda* o *hermosura*.

[12] Todas las canciones están tomadas de Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Citado como *NC* seguido por el número correspondiente al texto.

[13] Cf. canciones números: 109, 112, 250, 361, 368, 370, 374 y 543. Sin deíctico, cf. número 111.

• La voz de la moza y el merecimiento de sus ojos •

En la canción cortesana, la amada es receptora y destinataria del requiebro, del que el hombre es actor y agente; sin embargo, en la de tipo tradicional la mujer se manifiesta con su propia voz, entonces, no solo recibe los piropos sino que se siente acreedora de los elogios. El elogio a la belleza del amado es un recurso ajeno a la voz femenina; sin embargo, en lo que Margit Frenk ha definido como travestismo poético, las mujeres hablan de su amor casi en los mismos términos que los trovadores del suyo, hasta el punto de elogiar la hermosura de su amado.[14] Veamos este ejemplo, que como excepción, confirma la regla citada:

Minino fermoso,
morro por querer
vosos lindos ollos,
que eu quisera ter.
(*NC*, 332)

El estilo de esta cancioncita parece imitar a otra, esta sí en voz masculina; como en la anterior, se trata el amor en términos tristes y autocompasivos, que nos recuerdan al caballero mártir del amor cortés:

Menina fermosa,
naon os posso ver:
que ista naom es vida, ¡ay, ay, ay!,
para seu sofrer.
Ay, que não veijo a minina!
Chorai, meos olhos, de la naom ver.
(*NC*, 431 B)

Según Mariana Masera, "La mujer construye la mayor parte de su discurso sobre sí misma, por ello no debe sorprender que una de las marcas elegidas para la voz femenina sea el autoelogio".[15] La canción que a continuación expongo es emitida por una muchacha que alardea sobre el valor de sus ojos en términos monetarios, como metáfora de su belleza:

Mis ojuelos, madre,
valen una ciudade.
Mis ojuelos, madre,
tanto son de claros,
cada vez que los alço
merescen ducados.
Ducados, mi madre.
Valen una ciudade.

[14] M. Fenk, *Lírica española de tipo popular*, *op. cit.*, 2006, p. 376.
[15] M. Masera, "*Que non dormiré sola, non*", *op. cit.*, 2001, p.78.

Mis ojuelos, madre,
tanto son de veros,
cada vez que los alço
merescen dineros.
Dineros, mi madre.
Valen una ciudade.
(*NC*, 128)

Veamos esta otra, en la que los ojos de la niña valen por representar su hermosura; y, aún más, por encarnar su sentimiento amoroso, que da sentido a su existencia:

Por vida de mis ojos,
el cavallero,
por vida de mis ojos,
que bien os quiero.
(*NC*, 331 A)[16]

• Tópicos cultos y el motivo de los ojos •

La muerte de amor

El elogio a los ojos se ha constituido como un rasgo de la voz masculina. De este modo, surgen cancioncitas que tratan este aspecto unido a uno de los tópicos centrales de la literatura medieval castellana y característico del género masculino, el *morir de amor*, frase hiperbólica que indica otras facetas del enamoramiento. Morir de amor se convirtió en una manifestación literaria profunda y sincera, sumamente lograda y explotada en todos sus recursos por el poeta cancioneril; le valió como elemento indispensable en el pesimismo característico de sus expresiones: ya anhelándola como única salida frente al dolor, ya para culpar a la dama de tal desdicha y mover su conmiseración. Es una expresión que comprende una polisemia eufemística, pues la conducta amorosa se basaba en el éxito de la discreción, entonces, morir de amor indicaba el deseo amoroso e incluso el momento del éxtasis.[17]

Así, encontramos una voz masculina de la lírica tradicional que se coloca como víctima, no de una dama cruel e inalcanzable sino de la *niña, moza* o *amiga*. El galán perdidamente enamorado condensa su sentimiento en la belleza de los ojos de su amada:

[16] Cf. canción número 331 B.

[17] K. Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril, op. cit.*, p. 35. Según este autor, el doble sentido del lenguaje se presenta en palabras como 'morir', que indica la culminación sexual. Los poetas cortesanos echaban mano de estas metáforas, la dificultad estribaba en que lo hacían con una sutileza y una ambigüedad increíbles. Asimismo, quienes han estudiado el simbolismo de los términos de la lírica de tipo tradicional, han asentado que *morir de amor* es una expresión arcaica asociada con el orgasmo. Paula Olinger lo explica así: "When the individual dies, so does the individual identity. When the individual merges with another in the sexual act, individual identity is likewise lost. Hence orgasm and death symbolize transformation". Véase *Images of Trasformation in Traditional Hispanic Poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985, pp. 57-58.

En todo sois bonica,
y en los ojos mucho más;
¡ay, ay, que me matáis!
(*NC*, 109)[18]

Los ojos que matan a mí
días ha que los no vi.
(*NC*, 566)[19]

También puede ser la "mirada que mata de amor":

No es menester sino sólo mirarme
para matarme;
no es menester sino que me miréis
para que me matéis.
(*NC*, 366)

"En el cancionero popular sólo matan de amor las mujeres a los hombres, y no viceversa, lo cual comprueba el origen cortesano del tópico. Por otra parte observamos que éste ha llegado a un alto grado de asimilación al estilo popular".[20] Las mujeres sabían que su físico causaba efectos turbadores en los hombres, llegándose a identificar con la victimaria:

Son tan lindos mis cabellos,
que a cien mil mato con ellos.
(*NC*, 126)[21]

La moza se sentía tan responsable de su "delito", que se creía merecedora de recibir el mismo castigo, con lo que trivializa por completo el tema:

Si de amores mato a Juan,
si le mato, matarme an.
(*NC*, 186)

La pena de amor y los ojos

"La queja es [...] la juglarización de un tema culto".[22] El sentimiento de tristeza del poeta enamorado residía en la negativa de la dama, pero también en la imposibilidad de realización del amor, por no haber conciliación posible con la religión cristiana.[23] Entonces, el caballero se

[18] Con el tópico *Matar de amor* y el deíctico *ojos*, encontramos además las siguientes canciones con marca textual: 249, 360, 374, 426 B.

[19] Canciones sin marca textual, cf. números: 334, 372 A, 372 B y 428.

[20] Margit Frenk, *ibid.*, p. 54.

[21] Cf. canciones números: 124, 129, 181, 185 A, 185 C, 284 y 285.

[22] José María Aguirre, *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*, *op. cit.*, p. 28.

[23] Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, *op cit.*, p. 287.

concentraba en su propio sufrimiento del que surgían lamentos y lloros. La voz masculina de la lírica tradicional absorbió fórmulas de autocompasión trovadorescas, como las siguientes, en donde los ojos de la amada la representan:

Ums olhos que eu vi,
alí, alí,
mal penam a mi.
(*NC*, 248)[24]

¡Ava los tus ojos,
linda morena!
¡Ávalos, ávalos,
que me dan pena!
(*NC*, 370)

Los ojos del galán

Como indiqué, por los ojos del poeta entraba el amor, los consideraba las tristes víctimas a las que debía reprochar las penas sufridas. Aparece esta idea en manifestaciones líricas masculinas de tipo popular y debe considerarse como una incrustación más de la lírica culta:

Namoráronse mis ojos
de vuestra hermosura, ¡hahé!,
mal enamoraronsé.
(*NC*, 327)[25]

Los ojos del caballero tendían al llanto,[26] es decir, expresaban su tristeza más plásticamente por el lloro o por los gemidos;[27] lo cual puede llegar a ser un rasgo de una voz emisora masculina, siempre y cuando se presente en contextos que muevan a valores significativos del amor cortés, como la conmiseración, la culpa, la contención amorosa o la propia heroicidad:[28]

[24] Cf. canciones números: 327, 352.

[25] Cf. canciones números: 116, 428 y 645.

[26] Se trata de un legado más de la lírica cancioneril. Véase, por ejemplo, el villancico que inicia con los versos: "No llorés, mis ojos tristes, / si podéis..." de Juan Fernández de Heredia, *Cancionero general de Hernando del Castillo. Antología temática del amor cortés*, ed. de José María Aguirre, Anaya, Salamanca, 1971, p. 102.

[27] Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, *op. cit.*, p. 289. O, como indica este autor, por una mezcla de "lágrimas et plegarias", "gemidos et sospiros", considerados como un bien por ser provocados por la dama.

[28] Dados los límites de este trabajo, no me ha sido posible incluir el llanto de la voz femenina, que también está presente en la antigua lírica popular, pues la experiencia triste del amor no es privativa de la voz masculina. Sólo apunto que es muy distinto el llanto de la mujer, que alude a los símbolos y no se justifica, aparece espontáneo, como parte de una experiencia personal, como se describe en esta cancioncita: "Mirava la mar / la mal casada, / que mirava la mar / cómo es ancha y larga" (341). Entonces, supondríamos una voz femenina en esta otra: "Dejadme llorar / orillas del mar." (597)

Não choreis, meus olhos,
despoys chorareis.
(*NC*, 439)[29]

No lloréis, casada
de mi coraçón,
que pues yo soy vuestro,
yo lloraré por vos.
(*NC*, 440)[30]

Al estilo cancioneril, los ojos del enamorado también representan su fidelidad, junto con el corazón, lugar en el que residían los sentimientos. Son los órganos preciosos que pondrá en garantía de su constancia amorosa.[31]

Vuestros son mis ojos, Isabel,
vuestros son mis ojos
y mi coraçón tanbién.
(*NC*, 328)[32]

Juego de miradas

En el contexto cortesano, la presencia de la dama tenía un efecto turbador ante el pretendiente, ¿qué podemos esperar de su mirada?, le resultaba definitivamente avasalladora. A veces, el hombre demandaba miradas a su amada, pero también pedía que las detuviera, por imposibles de resistir; asumía una actitud ambivalente en estas peticiones: por un lado ansiaba el galardón; por otro, esperaba que la amada fuera firme en sus virtudes cristianas. Veamos al galán de la lírica popular manifestarse en las mismas circunstancias:

[29] Cf. canciones números: 431 B, 435, 593, 594, 612, 618.

[30] El tema de la casada es clásico en la lírica románica y característico de la voz masculina que estudiamos. Aparecen con fuerza y variedad un grupo de canciones dedicadas a la mujer casada y a la mal casada, responde al problema del matrimonio, contrariedad personal de la malmaridada, en la que el hombre aparece como testigo y héroe sentimental. Constituye una respuesta amplia a los lamentos de la mujer infeliz en el matrimonio.

[31] Véase el capítulo 4 de *La poésie lyrique*, de P. Le Gentile, y el detallado análisis de Cline, "Heart and eyes", *Romance Philology*, 25 (1972), pp. 263-297, en el que considera que el tópico de la lírica provenzal "el corazón y los ojos", que ocurre en el momento del encuentro cara a cara de los enamorados, y se resume en la conocida fórmula "amor a primera vista", que proviene de diversas fuentes literarias: la árabe, la greco-latina, la hebrea y la cristiana.

[32] Veamos una promesa de fidelidad en el momento de la partida, se trata de un juego retórico mediante los ojos del enamorado:

Aunque pase gran trecho del mar,
a mis ojos no he de olvidar,
por los míos, que quedan allá.
(*Nuevo corpus* 541)

Niña, erguídme los ojos,
que a mí enamorado m'an.
(*NC*, 361)[33]

Abaxa los ojos, casada,
no mates a quien te mirava.

Casada, pechos hermosos,
abaxa tus ojos graciosos,
no mates a quien te mirava.

Abaxa los ojos, casada,
no mates a quien te mirava.
(*NC*, 374)

Aquí, el discurso masculino tiene un estilo dominante, como se observa en el uso de los verbos en modo imperativo. Por su parte, la mujer sabía que la belleza de sus ojos y su propia voluntad al moverlos causaba efectos en su enamorado, como en este ejemplo: "Por una vez que mis ojos alçé / dicen que yo le maté"(185 A).[34]

La referencia al modo de mirar entre los enamorados es frecuente en canciones de esparcimiento y recreo del amor, las cuales no tienen ya nada que ver con las costumbres cortesanas, son mucho más frescas y divertidas; en ellas se plantea igualdad entre los enamorados. Son canciones que pertenecen a la sección IX del *Nuevo corpus*, en donde el discurso se refiere al goce de la vida sexual en términos desfachatados, de burla, o hasta obscenos:

Mirándome está la niña
por las verjas de un verde balcón;
con los ojos me haze del ojo,
con el dedo me dize de no.
(*NC*, 1624)

Yo vestím'el mi gaván
por la donzella;
ella ojo en el balandrán,
yo el ojo en ella.
(*NC*, 1625)

[33] Cf. canciones con marca textual números: 250, 363, 365, 367, 368, 370, 373, 426. Otras canciones sin marca textual, pero que tienen como rasgo solicitar la mirada del otro en señal de correspondencia amorosa son: 362, 363, 367, 421 y 645.

[34] Cf. versión C. Muy curiosa es la versión B, en voz masculina: "Por una vez que mis ojos alçé / dicen que la enamoré"; que podría tratarse de una parodia.

El juego erótico alude a un doble sentido en la vestimenta, pues el balandrán[35] además de ser una vestidura que solían usar los eclesiásticos, es una "especie de zamarra", "piel de carnero",[36] que alude al miembro viril; lo que sugiere que la doncella en cuestión está mirando la erección.

Rasgos de la lírica tradicional: el color de los ojos de la niña

En las cancioncitas citadas, el galán elogia los ojos de su amada, pero no los describe, como tampoco lo hace el poeta de la corte. No sabemos cómo son sus pestañas, su brillo o tamaño. Sin embargo, surge un rasgo distintivo, que alude a su color, que puede ser claro[37] u oscuro. En el primer caso los ojos se presentan azulados, aunque el adjetivo garzo es preferido, o verdes; en el segundo los califica *morenos*. Los colores atañen al simbolismo característico de esta lírica.

Los ojos claros corresponden a los gustos y la moda convencional de la corte; muchas veces el estereotipo de belleza de la clase dominante se extendía al resto del pueblo. Como afirma Margit Frenk, el campesino asumía elementos de la cultura aristocrática, lo que le daba cierto halo de prestigio.[38] Aunque es verdad que también, dentro de las comunidades labriegas, había mujeres con ojos claros. Por otro lado, también forman parte de la leyenda y el folclor, pues se relacionan con cierta diosa del agua que tiene los ojos "imposiblemente verdes".[39] Observemos los siguientes cantarcillos del pretendiente que elogia los ojos de color claro. En cuanto a su simbolismo, el verde se asocia al paisaje fecundo y abundante; y el garzo, a un rasgo característico de un ave acuática, una de las preferidas para designar a la amada:

> Sois fermosa e tudo tendes,
> senão que tendes os olhos verdes.
> (*NC*, 112)[40]

> Ojos garços ha la niña:
> ¡quién ge los namoraría!
> (*NC*, 250)

> Verdes são os campos
> de cor do limão:

[35] *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa, Madrid, 2001, *sv.*

[36] Manuel Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del castellano antiguo. Léxico español medieval y del Siglo de Oro*, Alfonsípolis-Alderabán Ediciones-Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 2002, p. 60.

[37] Referido a los ojos, el adjetivo "claros" es convencional en la tradición petrarquista, empezando por el propio *Canzoniere* (Véase el artículo de Álvaro Alonso, "Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero de Urrea* al de Pedro de Rojas", *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario (2005), pp. 235-246, específicamente en la p. 239). Sin embargo, en el *corpus* que aquí trabajamos no aparece ni una sola vez. En este sentido no hay influencia italianizante.

[38] M. Frenk, *Lírica española de tipo popular*, *op. cit.*, p. 57.

[39] Egla Morales Blouin, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, p. 81.

[40] Con marca textual, cf. números: 262, 368, 384, 543 y 1624.

assi são os olhos
do meu coração.
(*NC*, 96)

Surge otro elemento lírico típicamente tradicional, que se asimila perfectamente a toda la parafernalia de índole cortesana: *los ojos morenos*. Éstos nos remiten inmediatamente a la morena, tan apreciada por el galán de la lírica popular. La morena era simbólicamente aquella mujer experimentada en lo sexual;[41] desde un plano inconsciente, "la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor [...]".[42] De manera parcial los ojos morenos designan al prototipo de belleza femenina que los porta, pues más allá de presentar los rasgos físicos de la amada, se vinculan al plano del deseo. Los ojos morenos son elementos eróticos valiosos para el galán, se convierten en doble marca de su discurso: como elemento de belleza que se elogia y como símbolo. La siguiente cancioncita es una invitación del hombre a la amiga al encuentro amoroso:

Ojos morenos,
¡quándo nos veremos!

Ojos morenos
de bonica color,
soys tan graciosos,
que matáys de amor.
d'amor, morenos,
¡quándo nos veremos!

Ojos morenos,
¡quándo nos veremos!
(*NC*, 426 B)[43]

Los *ojos morenos* pueden aparecer también unidos a los tópicos cancioneriles que hemos visto, "matar de amor" y "la vida penada":

Perdíme por conoceros,
ojos morenos,
perdíme por conoceros.
(*NC*, 352)

[41] Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001, pp. 93-94.
[42] M. Masera, *"Que non dormiré sola, non", op. cit.*, 2001, p. 107.
[43] Cf. versión 426 A.

Ojos morenicos,
irm'é yo a querellar
que me queredes matar.
(*NC*, 360)[44]

El erotismo característico de los ojos morenos se le atribuye también a los ojos negros. La voz masculina tiene preferencia por el adjetivo *morenos* sobre *negros*; la cual corresponde al uso convenido del calificativo *moreno* frente al de *negro*, no empleado para referirse a las personas en el castellano peninsular de la Edad Media. *Los ojos negros* únicamente aparecen en la siguiente cancioncita de temática amatoria:

Unos ojos negros vi:
¡ay, que me matan, señores, aquí!
(*NC*, 249)

El tema de los ojos en los antiguos cantarcillos tradicionales de temática amatoria tiene como trasfondo el contexto de la poesía cortés, sobre todo en cuanto a las manifestaciones que giran en torno a las miradas. No es extraño que el único de los sentidos que considera la lírica culta haya sido tan bien asimilado por la popular. Aparecen otros tópicos del amor cortés, que aluden al martirio del enamorado, unidos al tema de los ojos. Efectivamente, son características de la cultura cortés que entran de lleno en las expresiones folclóricas, distinguiéndose en la voz masculina, que se identifica con la del trovador y sus virtudes como caballero; pero también en la femenina, que responde al declarar que sus miradas son causa de la pena amorosa de su enamorado hasta su última consecuencia.

La lírica popular pone énfasis en los ojos de la amada como elemento que se elogia, con sus característicos requiebros. Cabe indicar que la voz masculina dirige su discurso al objeto amado, en marcado contraste con la lírica cancioneril, donde el poeta habla sobre sí mismo y sus estados psíquicos. Además, en la breve descripción de los ojos, brotan los colores, elementos simbólicos y determinantes de su carácter tradicional. Por su parte, la mujer se manifiesta meritoria del elogio en general, y de los ojos en particular. En la experiencia del amor, lo masculino y lo femenino se complementa, como en estas canciones en torno a los ojos y las miradas, fieles testimonios de la vitalidad amatoria de cada género.

[44] Cf. canciones números: 252, 426 B y 649.

AMANTES "SO ELL OLIVAR" Y "DEBAJO DE LA HOJA DE LA LECHUGA". DEL SIMBOLISMO DE LA CANCIÓN ANTIGUA A LA REALIDAD FANTÁSTICA DE LA CANCIÓN MODERNA. *LAS TRES HOJAS* DE LORCA

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
Universidad de Sevilla y Fundación Machado

• GARCÍA LORCA OYE UNA CANCIÓN POPULAR QUE LE ENTUSIASMA •

Cuenta Isabel García Lorca que su hermano Federico había oído en El Fargue, localidad a unos kilómetros al nordeste de Granada, la siguiente canción popular:

Debajo de la hoja
de la verbena
tengo a mi amante malo,
¡Jesús, qué pena!

Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo a mi amante malo
con calentura.

Debajo de la hoja
del perejil
tengo a mi amante malo,
no puedo ir.[1]

El joven poeta, encantado con el hallazgo, se lo comunicó de inmediato a Manuel de Falla, según recuerda Isabel en las páginas de su precioso libro:

> La unión y compenetración de don Manuel con Federico fue muy profunda, y juntos recorrieron muchos pueblos para recoger canciones populares. Cuando Federico encontró la "Canción de las tres hojas" en El Fargue y, entusiasmado, se la cantó, don Manuel creyó que era una composición

[1] Federico García Lorca, *Primeras canciones, Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Colección de canciones populares antiguas,* ed., introd. y notas Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1981 (t. V de las *Obras*), p. 158. El texto es prácticamente el mismo en todas las ediciones del poeta.

de Federico, no una cosa popular. Para convencerle, no tuvo más remedio que pedir el coche a mi padre y llevarlo a oír cantar la canción.[2]

En la edición lorquiana, en efecto, la canción se viene publicando con el rotulillo de *Las tres hojas* ajeno a la tradición popular, donde se difunde sin título fijo, como es lo más habitual en este género. Es un convencionalismo gratuito que los editores repiten y que no sería nada improbable que se debiera a una decisión del propio poeta granadino. Lo cierto es que se trata de una canción popular que se encuentra todavía hoy por numerosas comarcas hispanas, y no sólo con estas tres estrofas que Lorca oyó y publicó entre los poemas que forman su *Colección de canciones populares antiguas,* sino también con otras que él, al parecer, no llegó a conocer. El texto más antiguo conservado —hasta donde yo sé— corresponde a la tradición moderna y apareció en Murcia, en 1783:

Debaxo de la hoja
del verde limón,
está Alifonsa mala,
quién fuera Dotor.[3]

En los años en que el poeta de Fuentevaqueros oyó la canción, ya era bien conocida por otras zonas peninsulares en diferentes recreaciones, como la siguiente, según colecciones de entonces:

Debajo de la hoja
del verde limón
está mi amante malo.
¡Jesús qué dolor![4]

Nosotros mismos hemos grabado en pueblos andaluces otras muestras de la canción, unas con variantes de las mismas coplas oídas de los informantes granadinos por Lorca:

Debajo de la hoja
del perejil
está mi amante malo,
se va a morir.

Debajo de la hoja
de la verbena

[2] Isabel García Lorca, *Recuerdos míos,* ed. Ana de Gurruchaga, pról. Claudio Guillén, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 125.

[3] *Correo literario de Murcia,* martes, 28 de mayo de 1783, según Justo García Soriano, *Vocabulario del dialecto murciano,* C. Bermejo, Madrid, 1932 (reimpr.1980). Tomo el dato de Daniel Devoto, "Naranja y limón" en *Textos y contextos,* Gredos, Madrid, 1974, pp. 415-458 (cita en p. 425, nota 5).

[4] Eusebio Vasco, *Treinta mil cantares populares,* 4 vols., Valdepeñas, Imprenta Mendoza, 1929-1932, t. II, núm. 4609, p. 196, *apud* D. Devoto, "Naranja y limón", *op. cit.*, p. 425.

está el pobre malo
¡Mira qué pena!

Mientras que otras son versiones diferentes que el poeta, a buen seguro, no conoció:

Debajo de la hoja
del culantrillo
está mi amante malo,
¡osú, Dios mío!

Debajo de la hoja
del culantrillo
está mi amante malo
con tabardillo.[5]

Según los datos que tengo, la canción parece que goza de buena difusión por tierras peninsulares, sobre todo por el Sur. No tendría nada de extraño que a su aceptable difusión por Andalucía hubiera contribuido a la divulgación en la propia obra del poeta como ha ocurrido con otras canciones que, tomadas del acervo común, Federico popularizó en su época y se siguen cantando con cierta vitalidad todavía, a pesar de que los tiempos actuales no sean nada propicios para mantener canciones tradicionales en la zona meridional de la Península.

Esta canción popular, compuesta por seguidillas, sigue un esquema estrófico de tipo paralelístico con una estructura abierta (quiero decir heteroestrófica), que admite un número variable de coplas que se suceden sin ningún orden fijo. Se trata, ni más ni menos, de una serie de seguidillas paralelísticas, como las que se cantaban sin estribillo en los Siglos de Oro, según los cancioneros de aquellos años. Esta serie de seguidillas seriadas estaban enlazadas por el desenvolvimiento de un mismo tema y la disposición paralelística de sus coplas, tal y como podemos ver en este ejemplo tomado del *Cancionero musical de Turín* (1585-1605):

Cómo retumban los remos,
madre, en el agua
con el fresco viento
de la mañana.

Cómo retumban los remos
d'oro y marfil
con el fresco viento
del señor San Gil.

Cómo retumban los remos
d'oro y cristal

[5] Recogido de una zambomba de Jerez de la Frontera (Cádiz) por Cristina Soler (dic. 1990); publicado ya en Pedro M. Piñero Ramírez, "*Las tres hojas.* Una muestra de canción paralelística", *Euskera,* XLVII-2 (2002), pp. 465-482 (p. 471).

con el fresco viento
del señor San Juan.

Cómo retumban los remos
de plata y oro
con el dulce nombre
del bien que adoro.[6]

En la tradición moderna, estas series de seguidillas enlazadas por el sistema paralelístico con desarrollo de un tema se hallan en no pocas zonas panhispánicas, y es en México donde —por los datos que yo tengo, pero puede que esté equivocado— se han recogido más muestras de este tipo de canción seriada, que también las hay en Argentina y en España, entre otros lugares.[7] En la tradición actual estas series pueden articular sus seguidillas con estribillos, y así las recogimos nosotros en algunos enclaves de Andalucía, como la versión de Arcos de la Frontera que se actualiza con preciosos estribillos de fuerte sabor tradicional:

Debajo de la hoja
de la verbena
está mi amante malo
¡Jesús, qué pena!
¡Ay amor, ay amor, ay amante!
¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay amor, matita de romero!
¡Ay amor, que olvidarte no puedo!

Debajo de la hoja
del perejil
está mi amante malo
y no puedo ir.
¡Ay amor, ay amor, ay amante!
¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay amor, matita de romero!
¡Ay amor, que olvidarte no puedo!

Debajo de la hoja
de la lechuga
está mi amante malo
con calentura.
¡Ay amor, ay amor, ay amante!

[6] Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, núm. 2349. Citaré: *NC* seguido del núm. de entrada.

[7] Véase Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 604-610.

¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay amor, matita de romero!
¡Ay amor, que olvidarte no puedo!
Con el pico picaba la hoja,
de la hoja picaba la flor.
¡Ay de mi amor, cuándo lo veré yo!
¡Ay de mi amor, hasta la oración![8]

Fácilmente se pueden señalar otros elementos que configuran el estilo de esta canción popular, entre los que destaca el comienzo de las coplas en fórmula, recurso muy extendido en la lírica de la tradición oral de siempre. "Todas las coplas con el comienzo estereotipado *Debajo de* son amorosas [cito a Beatriz Garza Cuarón]; las hallamos en México, España, Colombia, Argentina, Santo Domingo".[9]

Además —escribía yo en un artículo que dediqué al análisis de algunos aspectos de esta canción, aparecido no hace mucho—[10] la estructura gramatical de estas coplitas no puede ser más sencilla, y se caracteriza por el empleo de un vocabulario propio del habla común, una sintaxis muy elemental, con frases cortas de llamativa brevedad expresiva. La estructura se desenvuelve en una configuración binaria básica de gran simplicidad,[11] en la que predomina, en buena medida, el factor rítmico sobre el semántico y el sintáctico, dividida la estrofa en dos partes o segmentos (A+B), donde A (versos primero y segundo), contiene la presentación de la hoja en cuestión con esa formulilla de comienzo ya indicada ("Debajo de la hoja / de la verbena", "de la lechuga", "del perejil"), y B (versos tercero y cuarto) en el que se da cuenta de la enfermedad del amigo, unas veces ampliando la noticia con algún detalle ("tengo a mi amante malo / con calentura"), y otras añadiendo una consecutiva o adversativa que ofrece datos sobre la situación o los sentimientos ("tengo a mi amante malo, / ¡Jesús qué pena!"; "tengo a mi amante malo, / no puedo ir"). Esta organización básica primaria responde a un movimiento de vaivén: digo A y añado B. Su ritmo binario nos conduce, a buen seguro, a los orígenes orales de la lengua poética, y se mantiene prefigurando, de modo preferente, las estructuras de las manifestaciones poéticas populares a lo largo de los siglos. En palabras de Sánchez Romeralo: "El binarismo parece ser el elemento dinámico dominante que mueve y configura el decir poético de la oralidad popular".[12]

[8] Publicado en Pedro M. Piñero, *"Con agua de toronjil.* Del cancionero popular arcense de José María Capote", en *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José Mª Capote Benot,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 42-43, y *"Las tres hojas.* Una muestra de canción", art. cit.

[9] "Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico", en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig,* El Colegio de México, México, 1992, p. 513.

[10] Pedro M. Piñero, "Lorca, transmisor de canciones populares de la tradición moderna: *Las tres hojas*", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca, (Poesía popular y escrituras poéticas en España, 1898-1936,* núm. monográfico coordinado por José Manuel Pedrosa y Mario Hernández), 39-40 (2006), pp. 60-61. De este artículo tomo, muy en resumen, estos primeros datos de mi exposición.

[11] Véanse Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico,* Gredos, Madrid, 1969, pp. 157 ss., y Margit Frenk, "Configuración del estribillo popular renacentista" (1977), en *Poesía popular hispánica. 44 estudios,* Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 404-412.

[12] Antonio Sánchez Romeralo, "El villancico, como texto oral", en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984),* 2 vols., José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, t. I, p. 74.

De ese trabajo, como digo, dedicado al análisis de la canción, análisis que naturalmente no voy a repetir aquí, también diré —para lo que ahora interesa— que asimismo me detuve en señalar las conexiones —las huellas evidentes, por demás— de este texto con algunos temas y motivos de la lírica popular antigua, en especial con el de la ausencia del amado por enfermedad. La coplita actual:

> Debajo de la hoja
> del perejil
> tengo a mi amante malo,
> no puedo ir

se configura en torno al mismo eje temático de la enfermedad del amante de tantas otras cancioncitas populares conocidas desde la Edad Media hasta hoy.

E POSAMOS SO ELL OLIVAR: UN MOTIVO MUY DOCUMENTADO EN LA TRADICIÓN ANTIGUA

Conviene atender, ahora, a otras cuestiones que, a mi parecer, podrán iluminar algo más el proceder de Lorca, y de varios de sus compañeros de grupo, ante la canción lírica popular que les llegaba aún tan fresca y con tanta facilidad en aquellos decenios de principios del siglo XX. Habrá que volver para ello la vista muy atrás. La canción popular transcrita por Federico desarrolla —a su manera, como veremos algo más adelante— un viejo motivo que forma parte del gran tópico del *locus amoenus*: el amante —en este caso enfermo, a buen seguro que de amor— espera debajo de las ramas a la amada.

En un tiempo determinado —la primavera— y en un espacio concreto —el huerto/jardín, la orilla del río, el pie de una fuente o manantial, etc.—, se produce el encuentro de los enamorados en la literatura medieval desde años muy tempranos, y eso por no salirnos de los testimonios en lenguas romances y para no remontarnos al mundo clásico. Este encuentro se da, de modo preferente, a la sombra de un árbol. Escribía Curtius: "El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa".[13]

Los testimonios europeos son, como decimos, muy tempranos. Desde los siglos XI y XII, en plena Edad Media, los elementos de la naturaleza, tan presentes en la vida del hombre de la época, se incorporan a la literatura con sus valores connotativos. La naturaleza ha logrado tener una consideración trascendental, entre otras cosas porque la Iglesia, en las predicaciones y en los comentarios de los textos sagrados, echa mano, una y otra vez, del *spectaculum naturae,* siguiendo, sobre todo, la doctrina de San Pablo: "desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, son conocidos mediante las criaturas".[14] Valga, por el momento, un solo ejemplo, un pasaje del tratado *De amore* (ca. 1200) de Capellanus, en el que unos amigos se entregan apaciblemente a conversar acerca del amor, bajo la sombra de un pino, elemento

[13] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. I, p. 280.

[14] *Romanos,* I, 20. Cito por *Sagrada Biblia,* ed. Eloíno Nácar y Alberto Columga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1959, p. 1224. Véase Mercedes Brea y Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1998, pp. 114-115.

imprescindible del *locus amoenus*: "Cierto día en que estábamos sentados bajo la sombra de un pino de extraordinaria altura y muy frondoso, nos abandonamos por completo al ocio del amor esforzándonos por examinar sus preceptos en una animada discusión".[15]

La primera obra castellana que, dando muestra del tópico, sitúa a los amantes a la sombra de un árbol es la *Razón de amor,* escrita en el siglo XIII. Apenas iniciado el poema, el escolar, en abril (el mes preferido de la estación primaveral) y en la hora de la siesta (momento ideal para que el amante se recoja en soledad), se echa a reposar bajo un olivo: "En el mes d'abril, despues de yantar, / estaua so un olivar". Más adelante tiene lugar el encuentro del clérigo con la doncella que, del mismo modo, se produce a la sombra de un olivo:

> Junniemos amos en par
> e posamos so ell olivar.
> Dix-le yo: "Dezit, la mja senor,
> si ssupiestes nu[n]ca d'amor."
> Diz ella: "A plan, con grant amor ando,
> mas non connozco mi amado..."[16]

En la cultura medieval, como en general en la tradición antigua, el simbolismo de los árboles estaba muy vivo y era especialmente elocuente, pues:

> Cada región tenía sus árboles sagrados [escribe Ria Lemaire], tales como el roble anglosajón, el tilo germánico, el avellano francés, la "avelaneira" y el "pinho" gallego-portugés. En primavera, las mujeres se reunían bajo ellos para bailar danzas eróticas que constituían invitaciones dirigidas a los jóvenes para realizar juegos eróticos.[17]

En una cantiga de Ayras Nunez, de la segunda mitad del siglo XIII, la joven invita a sus amigas, todas enamoradas, a bailar con ella, bajo el avellano florido, el gozo del amor:

> Bailemos nós ja todas tres, ay amigas,
> so aquestas avelaneyras frolidas,
> e quen for velida como nós, velidas,
> se amigo amar,
> so aquestas avelaneyras frolidas
> verrá baylar.[18]

Y del juglar Johan Zorro, quizá contemporáneo del anterior si es que no vivió años antes, se nos ha conservado otra cantiga *da bailada* en la que las mozas danzan igualmente "sô aques-

[15] Andreas Capellanus, *"De amore". Tratado sobre el amor,* texto original, trad., pról. y notas Inés Creixell, Vidal-Quadras, Sirmio, Barcelona, 1990, p. 199.

[16] Cito por la edición de Enzo Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la "Razón de amor",* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1993, vv. 11-12 y 104-109, pp. 67 y 70.

[17] "Relectura de una cantiga de amigo", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 32 (1978), p. 293. Tomo la cita de E. Franchini, *El manuscrito de la "Razón de amor", op. cit.*, p. 276.

[18] Cito por Carlos Alvar y Vicenç Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa,* Alhambra, Madrid, 1985, p. 351.

tas avelaneyras frolidas", árbol del amor preferido de la poesía gallego-portuguesa.[19] Mientras que en otra cantiga del citado Ayras Nunez, la madre aconseja a su hija que baile ante el amigo debajo de un granado: "Por Deus, ay mha filha, fazed' a baylada / ant' o voss' amigo, de so a milgranada".[20] Y claro, estas danzas traen a veces consecuencias irreparables, como descubre una madre cuando ve que su hija vuelve con la ropa destrozada: "Fosyes, filha, eno baylar / e rompestes i o brial".[21]

El olivo es el árbol del amor por excelencia en la poesía hispana, sobre todo en la vieja lírica popular. Escribe Margit Frenk que "el olivo y el huerto de olivos —*olivar* tenía ambos sentidos— era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma".[22] Y en la cultura europea poseía un rico repertorio de significaciones simbólica.[23] Así se sinceraba una muchacha con su madre a la que cuenta sus amores bajo el olivo:

So la rama, ninha,
so la oliva.

Levantéme, madre,
manhanicas frías,
fuy colher las rosas,
las rosas colhía,
so la oliva.

(*NC*, 314 bis)

Protegida por el olivo, debajo de sus ramas, una muchacha, en el desamparo de su tremenda soledad, desahoga su dolor y llora a gritos estremecedores la muerte del amigo, en una de las canciones más sobrecogedoras de la tradición antigua; en los versos del poemita el árbol halla total justificación. La versión conservada por Esteban Daza en su *Libro de mvsica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso,* fechado en 1576, dice así:

[19] Tomo el texto de Vicenç Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo,* PPU, Barcelona, 1987, núm. 25, p. 69.

[20] *Ibid.*, núm. 12, p. 55.

[21] Pero Meôgo, cito por *ibid.*, núm. 36, p. 81.

[22] Margit Frenk, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez,* Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, p. 165, ahora en su *Poesía popular hispánica, op. cit.*, p. 334.

[23] El valor emblemático del olivo en la cultura occidental es, en efecto, vario: en Grecia, dedicado a Atenea, simboliza la castidad; en Roma, consagrado a Júpiter y Minerva, representa la sabiduría, mientras que en el cristianismo pasa a ser emblema de la paz y, en muchos textos medievales, también de la abstinencia; pero asimismo, en las letras medievales (por toda Europa, no sólo por la meridional) "es un símbolo del oro y del amor" (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* Herder, Barcelona,1988, *s. v.* "*olivo*"). Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina, op. cit.*, p. 264, y Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval,* Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990, pp. 240-241; y para el valor simbólico en la lírica popular, M. Frenk, "Símbolos naturales en las viejas canciones", art. cit., pp. 334-335. Añádase a todo esto la interpretación figurada del olivo (y del manzano) de André Michalski expuesta en una ponencia que no he leído, pero cuyo contenido sintetiza Stephen Reckert (*Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental* (1993), versión española ampliada por el autor, Gredos, Madrid, 2001, p. 140 y nota).

Gritos dava la morenita
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo
so el olibar,
que las ramas haze temblar.
(*NC*, 499 A)[24]

Lo curioso es que el olivo —y continúo extendiéndome en esta mirada por la tradición antigua—, a pesar de ser una especie tan propia de la flora de la ribera mediterránea, estaba también muy considerado entre los árboles del amor europeos más allá de las regiones meridionales, a buen seguro, como apuntó el gran romanista Curtius, por motivos retóricos.[25] En la septentrional Cornualles, tan alejada del Mare Nostrum, Tristán, asediado ya por la vigilancia de su tío el rey Marke, se cita con Isolda siguiendo los consejos de Brangaene: "Aguardad a la sombra del olivo y prestad atención". Pues en el jardín real "había un olivo de tamaño considerable que se erguía cerca del manantial, de ramas suficientemente bajas y no obstante de una buena anchura". Y cuenta la historia que "Así fue que él e Isolda, su señora, se encontraron junto al manantial a la sombra del árbol, confiados y aprovechando una buena ocasión por lo menos ocho veces en el plazo de ocho días, y ello sin que nadie se diera cuenta ni hubiera ojo que lo viera".[26] Y en un poema del francés antiguo (siglos XII y XIII), aparece un caballero en brazos de su amada al pie de la copa protectora de un olivo: "souz l'onbre d'un olivier / entre les braz s'amie".[27]

Había también en la lírica hispana, como se sabe, otros árboles, y no pocos, a cuya sombra se acogían los amantes, en intimidad compartida o apartados cada uno en soledad a la espera del amigo o para rumiar sus amorosos sentimientos o lamentar la separación dolorosa o, lo que es peor, llorar el rechazo del otro. Una muchacha confiesa su encuentro de amor bajo una encina, en aquella preciosa canción conservada en el *Cancionero musical de palacio*: "So ell enzina, enzi-

[24] Creo ver un eco de esta canción antigua en esta coplita del cancionero flamenco: "En mitad del olivar / le daba gritos al cielo / y el cielo sin contestar" (Juan A. Fernández Bañuls y José M. Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz* (1983), Signatura Ediciones, Sevilla, 2004, p. 104).

[25] "Los olivos son frecuentísimos en la literatura medieval del Norte; aparecen en la poesía amorosa latina de los siglos XII y XIII, y también, en gran número, en la épica francesa. ¿De dónde proceden? Simplemente de los ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad" (R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 264).

[26] Sigo la versión de Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda,* ed. Bernd Dietz, Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 280, 282 y 281. En la novela del escritor alsaciano los amantes se cobijan bajo la sombra de los árboles en más de uno de sus encuentros amorosos; con toda clase de lujos la bella Isolda prepara la llegada de su enamorado para entregarse a él en uno de los episodios más arriesgados de sus atormentadas relaciones: "Buscó una sombra que fuera adecuada a lo que pretendía: una sombra que le ofreciera protección y ayuda para llevar a cabo su plan, y que le permitiera gozar del fresco y de la soledad. En cuanto la hubo encontrado, hizo que arreglaran allí una espléndida y hermosa cama. Almohadones y sábanas, púpura y seda, ropa de cama principesca fueron generosamente extendidos sobre la cama. Cuando el lecho estuvo preparado tan bien como supo, la rubia Isolda se acostó encima de la cama. Hizo entonces que se retiraran todas las doncellas a excepción de Brangaene. Entonces envió a Tristán un mensaje en el que le decía que no dejara por ningún concepto de hablar de inmediato con Isolda en ese lugar. Él actuó del mismo modo que Adán. El fruto que su Eva le ofrecía lo cogió, y comió con ella la muerte" (pp. 342-343).

[27] Tomo el texto de E. Franchini, *El manuscrito de la "Razón de amor", op. cit.*, p. 278.

na, / so ell enzina" (*NC*, 313). En otros cantarcillos, los amantes están protegidos por los álamos, como en éste que publicó Correas en su *Arte de la lengua española castellana,* de 1625: "Debaxo del verde alamillo / mi dulze amor se durmió" (*NC*, 2307), o este otro que recogió Covarrubias en su *Tesoro,* en el que la moza se tiende bajo su sombra:

Orillitas del río,
mis amores, ¡e!,
y debaxo de los álamos
me atendé.
(*NC*, 461)

Igual de discretos son los mimbres para el encuentro amoroso de los jóvenes: "Mimbrera, amigo, / so la minbrereta" (*NC*, 5 B). A la sombra de un laurel, como tantas otras doncellas de la tradición antigua y de la moderna, encuentra por fin la fogosa Melisenda, insomne por su pasión amorosa, los placeres del amor con el conde Airuelo, según una versión del romance conservada en un pliego de cordel:

Desque esto oyera el conde luego conocido la ha;
fuese el conde para ella, las manos le fue a tomar
y a la sombra de un laurel de Venus es su jugar.[28]

Por no salirnos del romancero, hasta el ciprés sirve para las relaciones amorosas, y más si los amantes hallan cobijo en un rosal que crece a sus pies:

Tomárala por la mano y para un vergel se van:
a la sombra de un ciprés, debajo de un rosal,
de la cintura arriba tan dulces besos se dan,
de la cintura abajo como hombre y mujer se han.[29]

No sólo árboles, también los enamorados preservan su intimidad ocultos por los arbustos, como los cañaverales que los protegen según una canción de la farsa de Gil Vicente titulada *Inês Pereira*: "Canas do amor, canas, / canas do amor" (*NC*, 311).

Entre las diversas canciones que cantaba una pastora lamentando su desdichado amor, y que —según el texto que se nos ha conservado de Ayras Nunez— un trovador engarzó en su cantar al modo como lo haría luego el Marqués de Santillana (o Suero de Ribera) en el conocidísimo *Villancico a unas tres fijas suyas,* hay una que nos parece oportuno recordar aquí. Ahora no se trata de ningún árbol concreto, específico de la flora de una región determinada, sino de un "ramo" genérico, pero, y esto es lo más importante, que está "verde y florido". Verde, por su simbólico poder regenerador, como la naturaleza en primavera, y florido, por la entrega amorosa de la pareja:

[28] *Romance de Melisenda insomne,* en Pedro M. Piñero, *Romancero,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, vv. 39-41, p. 264.

[29] *Romance del Conde Claros, ibid.*, vv. 45-48, p. 275.

Solo rramo verd'e frolido
vodas fazen a meu amigo;
choran olhos d'amor![30]

Ha escrito Stephen Reckert, que en más de una ocasión ha defendido que lo simbólico se sustenta en una realidad y en un contexto que facilitan su significación metafórica:

> Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaleda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso.[31]

A nuestro parecer, el más suntuoso encuentro amoroso de amantes bajo un árbol-cobertor, en este caso un espléndido rosal, escrito en toda la literatura española, quizá se halle en una novelita caballeresca del siglo XVI titulada *Libro del rey Canamor,* que no me puedo permitir citar por extenso a pesar de su extremada belleza. Es un texto soberbio, precioso, con el final gozoso de los amantes, y que aquí viene como anillo al dedo: "Y desque Exceleonesa las [se refiere a las criadas] vio bien arredradas, entró con Turián so el rosal, y allí hizo Turián todo su contento con la infanta y fue el amor doblado a ambos a dos; y fallóla acabada donzella y el cuerpo muy aderezado".[32]

No sólo tenemos los testimonios literarios del medievo y de los siglos XVI y XVII con las canciones populares que se nos han conservado, de donde proceden las muestras textuales transcritas; contamos también con innumerables documentos gráficos conservados en los códices medievales, sobre todo ilustraciones de miniaturas que representan cuadros de amor en que, en la mayoría de los casos, los amigos se encuentran debajo de unos árboles. Son escenas galantes, algunas en la máxima intimidad de la comunicación amorosa. No pocos de estos árboles, esquemáticamente pergeñados por el miniaturista, están florecidos. Y como una buena parte de la literatura occidental se ocupa del amor en sus múltiples facetas —de la teoría y definición más complejas a las realizaciones más explícitas— las escenas "so el árbol" son numerosas. Baste un solo ejemplo.

Del riquísimo *Codex Manesse,* uno de los más bellos del Medioevo (primera mitad del siglo XIV), conservado en la Biblioteca de la Universidad de Heildelberg, se pueden destacar varias escenas de encuentros felices a la sombra de los árboles: en una, el caballero, un cazador (¿ha logrado ya la pieza que más perseguía?), descansa recostado sobre el regazo de la dama que lo acaricia dulcemente (por supuesto, el árbol está florecido); en otra, también al abrigo de ramas y

[30] C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa, op. cit.*, núm. 163, p. 348.

[31] S. Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre, op. cit.*, p. 138. De modo que lo simbólico —como el mismo crítico británico ha puesto de manifiesto en más de una ocasión— se sustenta en una realidad y en un contexto que facilitan su significación metafórica (p. 137).

[32] *Libro del rey Canamor,* en *Historias caballerescas del siglo XVI,* 2 vols., ed. Nieves Baranda, Turner, Madrid, ("Biblioteca Castro"), 1995 (Capítulo XXXIIII, "De cómo Turián y la hija del emperador se ovieron en uno, por sotil industria de Turián en la huerta del emperador", pp. 93-96).

flores, dos amantes se obsequian; en la última que quiero recordar, un clérigo, a cubierto de las ramas de un árbol florido, hace la corte a su amiga.[33]

Hay, como se ve, muchos árboles (con frecuencia cargados de flores) en todas estas ilustraciones medievales, y no es nada extraño porque el árbol, lleno de connotaciones eróticas en la cultura occidental, manifiesta su potencialidad más fecunda cuando está en flor. Como en esta cultura, desde los textos mitológicos grecorromanos, se ha desarrollado la metáfora en la que el árbol es a la vez árbol y mujer, cuando está florido viene a reflejar el deseo de la dama de establecer relaciones amorosas que la lleven a dar frutos. No es nada sorprendente, pues, que en numerosos textos de lírica tradicional europea, en cuyos versos se entremezclan vegetación y sexualidad, la actitud y comportamiento de los amantes tengan como prioridad la preservación y continuación de la vida.[34]

No cabe la menor duda de que el motivo de los amantes a cubierto de los árboles estaba bien divulgado en el pasado, y su significación erótico-amorosa no se le escapaba a ningún lector, por analfabeto que fuera. Que los amantes se hallen *debajo de* un árbol era preludio inexcusable de la seducción amorosa que se anunciaba. Así se expresaba Maritornes:

"Y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas [de los libros de caballerías], que son muy lindas, y más cuando cuentan que está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda".[35]

• El motivo en la canción de la tradición moderna •

Bien, ¿qué ha pasado en la tradición moderna? El motivo con buena parte de su carga simbólica, ha superado, como en otros casos, las fronteras de la tradición antigua hasta llegar a nuestros días, y aunque con menos vigor permanece en la poesía contemporánea.[36] Así se oyen canciones en las que los sujetos líricos se encuentran protegidos al pie de las copas de algunos árboles; pero ahora, en estos tiempos de la tradición moderna, al olivo se añaden el limón y el naranjo como árboles preferidos para estas situaciones relacionadas directamente con el amor, y tanto en la literatura popular como en la culta estos cítricos y sus frutos tienen una muy marcada connota-

[33] Véase René Nelly, *Trovadores y troveros,* trad. Esteve Serra y Jordi Quingles i Fontcuberta, Olañeta, Palma de Mallorca, 1987, ilustraciones núms. 115,125 y 128.

[34] Véase Roberta Ann Quince, "'Por las ramas': dos alegorías en las *Primeras canciones* de García Lorca", en *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y literatura de nuestro tiempo,* A. Machado Libros, Madrid, 2000, pp. 68-71. La autora se autoriza con Stephen Reckert, *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Tradicional Verse,* King's College, London, 1970.

[35] *Quijote* I, xxxii, p. 370, de la ed. Francisco Rico, 2 vols., Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

[36] No me referiré en este apartado a los textos europeos de los tiempos modernos que desarrollan el motivo, pero son tan numerosos como los hispanos. Una sola muestra, muy alejada por cierto de nuestras fronteras; con relativa frecuencia las baladas húngaras tradicionales comienzan con la escena de una doncella, como la bella Ilona de tantos poemas, bajo un árbol, preferentemente el manzano: "La manzana es dulce; / la sombra del manzano, agradable. // A su sombra está sentada / Márton, la bella Ilona" (versión de *La muchacha que fue conducida al cielo* de Diószeg, Moldavia, vv. 2-3, en Óscar Abenojar, *La balada húngara y el romancero español: hacia un estudio comparativo de la baladística paneuropea,* tesis doctoral no publicada, dirigida por José M. Pedrosa y presentada en la Universidad de Alcalá, 30 de noviembre de 2007, p. 145).

ción erótica.[37] Los versos citados a continuación son de un canto de boda conservado en Tetuán donde la muchacha casadera espera la llegada inminente del novio:

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por aí vendría...[38]

Por tierras santanderinas se canta todavía esta bella coplita, testimonio moderno de situaciones de siempre:

Sentados a la sombra
de un verde limón
había dos amantes
en conversación.[39]

Las muestras de situaciones bien parecidas —el amante, a cubierto por las ramas de "un verde limón" busca la soledad para sumergirse en sus cuitas amorosas— se hallan también en la canción hispánica de tierras americanas, este es un texto de México:

Al pie de un verde limón
puse a madurar un higo.
¿Qué dice tu corazón,
se queda o se va conmigo?
¿Qué, no te da compasión
de verme a tus pies rendido?[40]

Naturalmente otros árboles son asimismo los encubridores de enamorados en las canciones modernas hispanas publicadas ya en las primeras colecciones de los tiempos modernos. Este es un ejemplo de la segunda mitad del siglo XIX recogido por Rodríguez Marín:

A la vera de un sauce,
Junto a una fuente,
Suspiraba un amante
Por verse ausente.

[37] Véase el artículo de D. Devoto, "Naranja y limón", art. cit.

[38] Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971, núm. XVI A, p. 240. Se conoce una versión del siglo XVIII ("De baso del limón la niña"), publicada por Samuel Armistead y Joseph Silverman, "El cancionero judeo-español de Marruecos en el siglo XVIII (*incipits* de los Ben-çûr)", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 22 (1973), pp. 280-290, núm. 2.

[39] Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander,* 2ª ed. (1ª ed. 1948-1955), 4 vols., Diputación Provincial, Santander, 1980, t. II, núm. 81.

[40] En Rosa Virginia Sánchez García, "Hacia una tipología del son en México", *Acta Poética* 26 (2005), pp. 399-424 (p. 403).

Y así decía:
—¿Cuándo volveré a verte,
Bien de mi vida?[41]

Por supuesto que también abundan las muestras de canciones en las que se repite la imagen del amante a la sombra del olivo, como en tantos textos de la tradición antigua hispana. Ésta acompaña a una danza de San Leonardo en la comarca de Los Cameros sorianos:

Al verde, al verde,
al verde retamar,
pulidito andar.
Mi amante duerme
a la sombra de aquel olivar,
pulidito andar.[42]

Cito a continuación un cantarcillo conservado en el repertorio granadino actual, que arranca con el inicio en cliché que ya conocemos:

Debajo de los laureles
tiene mi niña la cama;
sale el sol y la despierta,
sale la luna y la llama.[43]

La formulilla de comienzo está suficientemente documentada en el rico cancionero flamenco, como en el ejemplo siguiente:

Debajo de este arbolito
me veo llorando,
si no me quieres, compañera mía,
moriré rabiando.[44]

Por traer aquí un ejemplo hispanoamericano, presento una copla de la tradición moderna argentina:

Debajo de un palo santo,
aquí me pongo a cantar,

[41] *Cantos populares españoles* (1882-1883), 5 vols., Atlas, Madrid, 1981, t. III, núm. 3582.

[42] Tomo el texto de Javier Asensio García, Helena Ortiz Viana y Fernando Jalón Jadraque, "Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria", *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), 38 pp. (núm. 18, p. 15).

[43] María Luisa Escribano Pueo, y otros, *Cancionero granadino de tradición oral,* Universidad de Granada, Granada, 1994, p. 51, núm. 61.

[44] J. A. Fernández Bañuls y J. M. Pérez Orozco, *La poesía flamenca, op. cit.*, p. 176.

¡pobre mi china,
no la hagan llorar![45]

Y ésta procede del cancionero mexicano, para que no quede duda de que cualquier árbol sirve para las citas de los amantes:

Debajo de un cocotero
te dije que te esperaba;
creí que tenías vergüenza,
y veo que no tienes nada.[46]

Naturalmente, en el cancionero portugués (o brasileño) nos encontramos asimismo con muestras de motivo tan extendido:

Namorei uma velha,
debaixo de uma ramada;
até os cachos se riam
dos beijos qu'a velha dava.[47]

Cuando Federico García Lorca —es tiempo ya de que volvamos a él— escribe su poema *La Lola* está recreando, muy consciente de todo el valor simbólico y de la larga tradición que lo sustenta, el motivo centenario de la muchacha *bajo el naranjo en flor*:

Bajo el naranjo lava
pañales de algodón.
Tiene verdes los ojos
y violeta la voz.
¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor![48]

• De *so los árboles* a *debajo de la hoja de la lechuga*. O del simbolismo de la realidad a la realidad fantástica de lo absurdo •

No sería nada extraño que cuando Lorca oyó por primera vez en El Fargue la canción de *Las tres hojas*, su entusiasmo, comunicado de inmediato a Manuel de Falla —según he dejado dicho en los comienzos de este trabajo— en buena parte se debiera a que entendió que el simbolismo de esas coplas populares estaba en la órbita del de las viejas canciones medievales en las que amantes, solos o acompañados —como acabamos de ver— se refugian bajo los árboles, al tiempo que

[45] Tomado de B. Garza Cuarón, "Los clichés iniciales", art. cit., p. 513.

[46] Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, t. II-4232.

[47] En Carlos Nogueira, *Cancioneiro popular de Baião*, *Bayam*, 7-10 (2002), Cooperativa Cultural de Baião-Fonte do Mel, Baião, núm. 1975.

[48] *Poema del cante jondo* (1921), en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1964, p. 317.

en esa cancioncita, como en otras de la tradición hispánica, se crea un ambiente de fantasía y de irrealidad, un microcosmos en cierto modo mágico e ilógico —un amante enfermo debajo de la hoja del perejil—, que ofrecía un camino ya frecuentado por donde el poeta transitaba muy a gusto y se encaminaba sin forzar mucho las cosas hacia las nuevas maneras poéticas del surrealismo.

Con toda la finura crítica que tenía, García Lorca captó, a buen seguro, que estas canciones populares presentaban en sus versos algunos elementos que por las décadas de 1920 y 1930 tanto apreciaron los poetas españoles, acogidos entonces a la moda poética que les llegaba de Francia: me refiero en especial al esfuerzo de lograr en el poema una mayor limpidez semántica, con la eliminación de lo superfluo y de los grumos conceptuales, y al uso moderado del automatismo combinado con la presencia equilibrada de imágenes y metáforas atrevidas.[49] Y es que la lírica popular de la tradición hispana contenía ya, desde mucho tiempo atrás, algunos de los elementos, ingredientes y técnicas que, por aquellas fechas, extendía como una novedad el movimiento poético dirigido por André Breton y ejemplificado en la obra de Louis Aragon.

Curiosamente la tradición y la revolución que suponía el surrealismo se daban la mano en algunas de estas coplitas populares con las que tanto disfrutaron esos escritores, en especial Rafael Alberti y, claro es, el propio Federico García Lorca.[50] Ambos aprovechan esta clara y misteriosa corriente de poesía vertiéndola en no pocas de sus canciones; se afanan en la recuperación de la ingenuidad y espontaneidad de estos cantares, al tiempo que se sienten cautivados por las audaces metáforas y las imágenes ingeniosas. Los poetas de aquella generación encontraron en las coplas de la tradición popular muchos elementos y no pocas imágenes que ofrecían al poema un cuadro de fantasía y un ambiente de irrealidad vigentes mucho antes de que el surrealismo como tal movimiento se fijara en Europa y los pusiera de moda. La literatura española, en especial la lírica popular, está abierta a lo mágico e irracional, y en sus versos se hallan, en efecto, sorprendentes metáforas e imágenes irracionales. "El pueblo ama el disparate salado y chispeante —escribía Carlos Bousoño—, aunque carezca de sentido, y por eso las situaciones que en su lírica presenta, suelen ser imprevistas o ya imposibles y verdaderamente visionarias".[51]

De una conferencia que Alberti pronunció en Berlín, en 1932, sobre "La poesía popular en la lírica española contemporánea", me interesa destacar este párrafo que apoya de lleno lo que estamos diciendo:

> Algún tiempo después, volvió a caer sobre unos cuantos poetas otro nuevo mote: el de surrealistas[...] Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo— existía ya desde mucho antes de que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahí-

[49] Véase Vittorio Bodini, *Poetas surrealistas españoles*, 2ª ed., trad. Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 1982, y José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976, pp. 29 y 38.

[50] Véase Alejandro A. González Terriza, "Surrealismo, folclore y poesía del 27", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40 (2006), pp. 113-133.

[51] Carlos Bousoño, 2ª ed., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968, p. 204.

las, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido.[52]

Lo que se dice en los versos de la canción de *Las tres hojas* que tanto gustó a Federico, sólo se entiende —si es que tuviera que "entenderse"— desde lo ilógico. Es un mundo un tanto absurdo, incomprensible, pero de un gran atractivo justamente por la fuerza mágica de la "realidad" fantástica que desprenden sus imágenes expuestas con los mínimos recursos. De la realidad cotidiana, apegada a lo inmediato verificable —hortalizas y plantas tan comunes y tan populares en toda la Península como la lechuga, el perejil, la verbena, y situaciones tan frecuentes como la enfermedad del novio y la intranquilidad de la muchacha, todo ello sustentado en un motivo simbólico muy consolidado en las letras hispanas desde la Edad Media, los amantes bajo los árboles— se ha pasado a la "magia cotidiana", por emplear palabras del propio André Breton.[53] En esos versos la palabra poética se dirige a la figuración de lo ilógico, no a la razón de lo lógico. Es ese mundo, tan repleto de sensaciones, de la canción popular, sobre todo de la canción infantil, que transita a veces por los mismos espacios que la poesía surrealista, lo que entusiasmó a Lorca, lo que entusiasmaba a los poetas de su grupo. Su afición por la canción popular es de todos conocida y él mismo la había expresado con absoluta claridad en aquella preciosa conferencia sobre "Las nanas infantiles", que pronunció en La Habana, en 1930:

> En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. Mientras una catedral permanece anclada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía.[54]

Federico iba una y otra vez al venero de esta poesía popular en la que hallaba la plasmación —desde luego hay que reconocer que en dosis mínimas— de ese mundo casi visionario y mágico, de canciones antiguas como la de la *Pájara pinta*, tan difundida por toda la geografía lírica peninsular y varias veces recogida en sus obras:

> Estando la pájara pinta
> sentadita en el verde limón...
> con el pico movía la hoja,
> con la cola movía la flor.

[52] En *Prosas encontradas (1924-1942)*, recogidas y presentadas por Robert Marrast, Ayuso, Madrid, 1970, pp. 97-98. Tomo la cita de José M. Capote, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda, op. cit.* p. 47. También la recoge A. A. González Terriza, "Surrealismo, folclore y poesía del 27", art. cit., p. 117. Este sugerente trabajo me sirve de referencia y guía en lo que digo en estas páginas.

[53] *Magia cotidiana*, Fundamentos, Madrid, 1989.

[54] En *Obras completas, op. cit.*, pp. 91-108 (p. 92).

¡Ay! ¡Ay!
¿Cuándo veré a mi amor?[55]

Eso cuando no recreaba el viejo tema de "el mundo al revés", que documentado ya en las letras clásicas continúa activo en las canciones infantiles de ahora en las que los pequeños transmisores disfrutan luciendo la habilidad para invertir el orden natural en las retahílas que entablan jugando a los contrarios, en largas enumeraciones de imposibles en las que levantan un mundo rebosante de fantasías.[56] Escribe Lorca:

Los borriquitos están volando.
Sus sombras van por los tejados.
Los peces vienen de paseo
Con bastones y sombreros.
El director de la música
Se enamoró de la luna.
¿Dónde estarán desde ayer
Las tres niñas del marqués?
¡Pisa la raya de la rayuela!
¡Coge la flor de su cabeza! [...][57]

De siempre las transformaciones que se encuentran en la poesía folclórica, de modo especial en las canciones infantiles, han fascinado a los lectores, a los receptores, y no digamos a los lectores-poetas, que han encontrado en esos versos populares fuentes de inspiración, pues de ellos han tomado imágenes recreadas en sus poemas. Y estas canciones se oyen fácilmente en nuestros días —como se oyeron en los suyos— por todos los rincones de la geografía de la lírica popular hispánica. En cierto modo, estas canciones forman parte del gran apartado de las conocidas como "disparatadas", si entendemos el *disparate* como la composición poética basada en el absurdo y en la quiebra continua del sentido lógico.[58] Unas muestras: Arcadio de Larrea recogió de una chiquilla sevillana, en la misión que realizó entre 1948-1949, esta cancioncita que como tantas del repertorio infantil tiene sus puntas de disparate (podemos decir ahora, con visos surrealistas), y desde luego ofrece un mundo de fantasías:

[55] *Los títeres de cachiporra,* en *Obras completas, op. cit.*, cuadro VI, pp. 762 y 766. Lorca sintió un gran atractivo por esta cancioncita popular que recuerda en otras obras suyas: "Noche", *Poemas sueltos,* y *Mariana Pineda,* estampa II, esc. III (*Obras completas,* pp. 604 y 826, respectivamente).

[56] Véase Ana Pelegrín, *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas,* Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996, pp. 88-89. Para el desarrollo del tema en el mundo clásico, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina, op. cit.*, pp. 143-149.

[57] *Canciones tontas del niño y su madre. Apéndice de canciones (1920-1925),* en *Canciones y Primeras canciones,* ed. de Piero Menarini, Espasa Calpe, Madrid, 1986, p. 290.

[58] Los primeros testimonios del *disparate* en el cancionero hispano son del siglo XV y Juan del Encina da varios ejemplos en su repertorio lírico; se encuentran a lo largo de los Siglos de Oro entre los versos de entremeses y difundidos en pliegos de cordel. Véase Blanca Periñán, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Giardini, Pisa, 1979. Reúne un interesante repertorio de esta clase de canciones José Manuel Pedrosa, "Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*", *Dicenda,* 14 (1996), pp. 215-233.

En la calle hay una piedra
y en la piedra un tomate
y en el tomate un espejo
y en el espejo un amante.

Esta otra cancioncita del repertorio folclórico mexicano se sitúa en la órbita de las coplas que forman *Las tres hojas*; en sus versos un amante se esconde nada menos que debajo de un tulipán:

Debajo de un tulipán
dejé mi amor escondido;
cállate, no digas nada,
que siempre me voy contigo.[59]

A principios de la década de 1940, Schindler dio a conocer esta otra canción seriada que repite la misma estructura e idénticos esquemas compositivos que la que estamos analizando, en la que del mismo modo se deja entrever el aire de irrealidad que encontró tan amplia acogida y gran desarrollo en los poemas del movimiento surrealista:

Debajo de la pompa
de tu camisa
pasaré yo el invierno
muerto de risa.

Debajo de la pompa
de tus enaguas
pasaré yo el invierno
aunque nevara.

Debajo de la pompa
de tu refajo
pasaré yo el invierno
y el mes de marzo.

Debajo de la pompa
de tu mandil
pasaré yo el invierno
y el mes de abril.[60]

[59] M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. I.

[60] Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal,* Hispanic Institute, New York, 1941, p. 8. (Hay una reciente edición castellana, *Música y poesía popular de España y Portugal,* Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1991).

Por otro lado, la canción popular había ensayado con todo éxito, mucho antes que determinados movimientos de la poesía lírica contemporánea, el automatismo de la forma a través de la rima que conducía el poema al mundo del "azar objetivo", que es uno de los conceptos clave del discurso bretoniano y está íntimamente relacionado con ella. La palabra que nuclea la estrofa hace aflorar, de modo automático, el otro término que la configura; en las coplas que conforman la canción que estudiamos: verbena/pena, lechuga/calentura, perejil/no puedo ir. La rima forma los enlaces profundos de términos que la lógica de lo habitual repugna por extraños, los pone en consonancia, los hace rimar.[61] Y este enlace, tan inesperado por lo absurdo, sitúa la canción en el mundo de lo mágico y maravilloso.

Puede que me equivoque, pero me parece que no ando muy descaminado al suponer que Federico —no sé si de modo consciente o simplemente porque había dejado que su subconsciente campara a sus anchas con absoluta libertad— cuando escribió algunos de sus poemas surrealistas varios arquetipos y más de una de las imágenes y metáforas que hallamos en sus versos tienen sus fuentes de inspiración en la canción popular. En estos poemas Lorca mostró, por decirlo con palabras de Vittorio Bodini, "su capacidad de verificación inmediata del sentimiento poético en el sentimiento popular, en las raíces de la tierra y de la sangre".[62] Y esto creo que es lo que ocurre en algunos de los poemas del *Romancero gitano,* compuesto entre 1924 y 1927, y publicado en 1928:

> En la copa de un olivo
> lloran dos viejas mujeres.
> El toro de la reyerta
> se sube por las paredes.[63]

Lo mismo que en *Vals de las ramas*, de *Poeta en Nueva York,* obra decididamente surrealista. El poema es representativo de la etapa final del libro; superados ya tanto vacío y tanta muerte, sus versos se abren tímidamente a la felicidad posible, y entonces, recuperadas la espontaneidad e ingenuidad que hallaba en las canciones populares, presenta un mundo de imágenes menos violentas, de metáforas más comprensibles dentro del marco contextual del ambiente de fantasía. En su configuración han encontrado un hueco los motivos, la concepción absurda de la realidad fantásticamente imaginada de algunas canciones populares, como la de *Las tres hojas* que oyó en El Fargue:

> Cayó una hoja
> y dos
> y tres.
> Por la luna nadaba un pez.
> El agua duerme una hora
> y el mar blanco duerme cien.
> La dama
> estaba muerta en la rama.

[61] Véase González Terriza, "Surrealismo, folclore y poesía del 27", art. cit., pp. 131-132.

[62] *Poetas surrealistas españoles, op. cit.*, p. 67.

[63] *Reyerta,* en *Romancero gitano,* cito por *Obras completas, op. cit.*, p. 429.

La monja
canta dentro de la toronja.
La niña
iba por el pino a la piña [...][64]

Ni más ni menos: aunando motivos tradicionales y tan bien asentados en la cultura y la poesía medievales —por un lado, los amantes bajo los árboles y, por otro, la ausencia del amigo por enfermedad—, con imágenes irreales e ilógicas, esta canción popular de *Las tres hojas* descubre al lector situaciones imposibles, absurdas, con enfermos de amor a cubierto de diferentes plantas de los huertos peninsulares. En realidad, los ha trasladado a los espacios de la fantasía, que tanto maravillan a los niños y a la gente sencilla, pero también a los poetas, sobre todo a aquellos para los que la poesía era precisamente un estado de *infancia sostenida* como fue el caso de Federico.

Lorca con su obra dignificó la poesía popular. No sólo cantando estas cancioncillas y romances que eran conocidos por sus contemporáneos en la Granada de sus primeros años, sino —y esto es lo más significativo de su poesía— transformando el notable material poético que le llegaba de la tradición. Asimiló, en muchos de sus poemas —me refiero de modo especial a sus primeros libros— los ritmos y formas externas, los recursos retóricos y de estilo, conservó una buena parte de su vocabulario y mantuvo el espíritu, la ingenuidad y la frescura que animan estas canciones del pasado.[65] Pero, además, a medida que las nuevas corrientes poéticas procedentes de más allá de los Pirineos se iban aclimatando en la Península y algunos de los escritores españoles las aceptaron como suyas, junto a varios de sus compañeros de generación Lorca encontró en coplas de la poesía popular las muestras primeras de cómo un mundo ilógico, absurdo y onírico había logrado su formulación lírica en la canción del pueblo, sobre todo en la canción infantil. Y por eso varios de los poemas de sus últimos libros ofrecen al lector la influencia y las huellas de estas coplitas populares que se habían situado, *avant la lettre*, en la órbita del surrealismo.

Al poeta granadino le atrajo, de modo irresistible, lo absurdo de las situaciones y lo disparatado del mundo lírico popular, lo ilógico de la canción infantil. "Debajo de la hoja / de la lechuga / está mi amante malo", ¿cómo entender estos versos si no es aceptando su vinculación a motivos tradicionales, su vago valor simbólico, pero a un tiempo su ilógico sentido literal propio de la canción popular, sobre todo infantil? "En García Lorca —escribe Margit Frenk— las reminiscencias de la antigua lírica de tipo popular aparecen entreveradas con los ecos, más abundantes, de la canción popular actual, sobre todo de la infantil".[66] El folclor le proporcionó, primero, las bases de un estilo personal que lo ha singularizado entre los poetas de su tiempo, y, luego, le facilitó el camino para adentrarse por el surrealismo procedente de Francia.

[64] En *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, ed. Eutimio Martín, Ariel, Barcelona, 1981, p. 285, con la variante "Cayó una rama" (v. 1) en *Obras completas*, pp. 528-529.

[65] Véanse, entre otros trabajos, Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 67-98, y D. Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", *Filología*, 2 (1950), pp. 292-341.

[66] *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México, 1971, p. 46.

ENTRE BIZNAGAS Y HUIZACHES: LA COPLA LÍRICA EN EL DESIERTO

Mercedes Zavala Gómez del Campo
El Colegio de San Luis

Con la intención de contribuir a la delimitación y caracterización de regiones o zonas folclóricas de México, he estudiado (desde el análisis de las formas narrativas) una región que he llamado "centro-noreste" que comprende parte del Altiplano; para los fines de estas páginas, amplío esta zona a toda la zona desértica del altiplano o norte del país.

Es bien sabido que una gran parte del territorio mexicano se ubica en lo que geográficamente se llama Aridoamérica donde, en comparación con otras zonas del país, las culturas prehispánicas tuvieron menos influencia en el proceso de mestizaje; en parte debido a que la mayoría de los grupos que ahí habitaban—aunque bien organizados—se dedicaban a la caza, recolección y trashumancia o seminomadismo, además de mantener una línea guerrera que se defendió de los colonizadores durante varios siglos.[1] Con el paso del tiempo, esta amplia zona tuvo como principal característica la explotación de minas y la consecuente construcción de pueblos mineros, caminos reales, etc. Asimismo, se repobló de otros grupos indígenas llevados por los colonizadores como tlaxcaltecas, nahuas y otomíes que completaron el mestizaje. Se tienen pocos documentos sobre la procedencia de los peninsulares que llegaron a estas áridas zonas; se sabe que grupos de sefarditas portugueses se asentaron en la zona de lo que se llama desierto chihuahuense que comprende gran parte del altiplano así como vascos y castellanos, entre los grupos más numerosos. Sin embargo, la permanencia de estos peninsulares fue más o menos irregular debido a los constantes cambios en la explotación minera; ya fuera porque el trabajo no rendía los frutos esperados y decidían volver a la Península o viajar al centro de la Nueva España buscando mayor suerte en otras empresas y lugares menos inhóspitos; o porque posterior al auge minero en una localidad determinada (recuérdese que hubo sitios como Real de Catorce que llegaron a tener su propia Casa de Moneda) solía producirse una caída económica que obligaba a los peninsulares a emigrar a otras regiones; además de cambios de índole política y administrativa que implicaban la movilización de fuertes núcleos de españoles.

Para hablar con mayor precisión, al decir 'desierto' en estas páginas me refiero a parte de los estados de Chihuahua, Coahuila, Durango, Zacatecas, San Luis Potosí y Nuevo León, los límites de tan vasta zona serían al norte la zona fronteriza; al sur, la Sierra Gorda y el Bajío; al este, la Sierra madre oriental y la Huasteca; y al oeste, la Sierra madre occidental. Se trata de una zona que durante la Colonia contó con varios caminos reales que comunicaban a los principales centros mineros con el Bajío y el centro de lo que fue la Nueva España; sin embargo, los caminos hacia otras zonas como la huasteca potosina se establecieron mal y muy tarde en el siglo XIX; aún

[1] Recuérdese que los grupos de chichimecas y apaches constituyeron enormes y constantes obstáculos tanto para los grandes capitanes como para los evangelizadores.

a fines del siglo XX, la comunicación entre los distintos poblados del altiplano potosino era básicamente por vía férrea y en precarias condiciones. También hay que añadir que, desde la época colonial, las comunidades de esta región viven una especie de aislamiento debido a las enormes distancias así como al difícil asentamiento por lo árido de la zona.

En estas páginas reviso la presencia de la copla lírica en el desierto,[2] esto como parte de una investigación—aún en curso—que consiste en elaborar un acervo de literatura tradicional de la zona, razón por la que me permito sugerir antes que aseverar.

Basta echar un vistazo al índice geográfico del *Cancionero folklórico de México* para advertir que las coplas procedentes de esta amplia zona ocupan un breve espacio en comparación con las procedentes de la huasteca, Veracruz, Oaxaca, Jalisco, Michoacán, etc. Por señalar algunos números que ilustren la diferencia: mientras que sólo en Veracruz hay recogidas 2,145 coplas y en Oaxaca 1,592, la suma de coplas de la región desértica que comprende los estados arriba mencionados es de 162. En el propio estado potosino, la región media y la huasteca dieron al *Cancionero* un total de 691 coplas, mientras que del altiplano sólo se recogieron 17. Si bien podemos pensar que se trata de una recopilación que no pudo, por diversos motivos, recopilar ejemplos suficientes de esta zona, es evidente que el *Cancionero folklórico* es una muestra más que representativa; además, trabajos más recientes muestran esta misma tendencia de escasez de copla lírica o preferencia por otros géneros en la región.

En términos generales, podemos decir que la copla lírica—especialmente entendida como estrofa suelta o copla "viajera"—tiene poca difusión en la zona; es más fácil encontrar estrofas que formaron parte de una canción romántica o revolucionaria y que la tradición ha privilegiado conservándolas en la memoria de manera independiente; a menudo, los informantes de estos versos reconocen la canción de procedencia, tal como constaté a fines de los ochenta en toda la zona del altiplano potosino donde viven—casi de manera independiente—estrofas de canciones como la polca *Qué bonita mi Juanita* o *Paloma blanca*, *La varsoviana*, *Margarita*, *La rielera*, entre otras. Por ejemplo:

> Y cuánta naranja tirada,
> cuánto limón por el suelo;
> cuánta muchacha bonita
> cuánto flojo sin dinero
> (estrofa suelta, Ahualulco, San Luis Potosí)[3]

Esta copla forma parte de *El huizache*, *El baulito*, *Que viva la rumba*; también vive como estrofa suelta en regiones de Jalisco, Michoacán, Hidalgo y Puebla y, como señala Margit Frenk, está bastante difundida por el mundo ibérico.[4]

[2] El corpus que utilizo es el *Cancionero folclórico de México*, cuyos cinco volúmenes se publicaron entre 1975 y 1985 bajo la dirección de Margit Frenk en El Colegio de México. Seleccioné las coplas que por su lugar de procedencia pertenecen a esta región que he llamado 'desierto'.

[3] Informó: Telésfora Vidales, 84 años, ama de casa, Ahualulco, San Luis Potosí, recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 26 de octubre de 1986.

[4] Como ejemplo de su difusión, Frenk cita los versos recogidos en Braga (Portugal): "*Tanto limão, tanta lima, / tanta laranja no chão! / Tanta cachopa bonita, / nenhuma na mia mão!*", Margit Frenk, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, p. 161.

Si atendemos la temática de las coplas revisadas, advertimos tres asuntos: religioso, histórico y amoroso. Del primero, el *Cancionero* recoge de la zona una veintena de coplas que son muestra de los distintos tipos de copla religiosa: de alabanza, rogativas, de saludo o despedida, de historia religiosa, etc. Asimismo, este reducido grupo de coplas ilustra—de manera general—la forma de vida de los cantos religiosos en nuestro país: por un lado, versos que proceden de villancicos navideños o alabados que se han difundido lo suficiente como para permanecer en la memoria de las comunidades como estrofas sueltas, por ejemplo:

Del tronco nació la rama
y de la rama, la flor;
de la flor nació María
y de María, el Redentor.
(IV-8650a, estrofa suelta, Saltillo, Coah.)[5]

Y, por otro, estas coplas muestran los dos estilos que caracterizan a los cantares religiosos de nuestro país: uno, un estilo tradicional con el empleo de recursos poéticos poco complejos; las comparaciones y metáforas se realizan con términos casi coloquiales, la alusión a los personajes sagrados como el Niño Jesús, la Virgen María, los santos, etc., es mediante un lenguaje sencillo, familiar, pleno de adjetivos y, en suma, análoga en estructura, recursos y motivos a la copla tradicional de temática profana:[6]

Del cielo viene bajando
una flor de mil colores
para que nos acompañe
la Virgen de los Dolores.
(IV-8941, *En el portal de Belén,* Saltillo, Coah.)

O bien, con un estilo que denota un origen culto y cuyo lenguaje suele ser rebuscado, característica que predomina en las coplas que versan sobre historia religiosa, por ejemplo:

De aquel pecado primero
que hizo nuestro padre Adán
el Mesías profetizado,
el pecado borrará.
(IV-8619, *En el portal de Belén*, Saltillo, Coah.)[7]

[5] A partir de esta copla cito como fuente el *Cancionero* e indico con número romano el tomo; el número de copla con que aparece en dicha publicación; en ocasiones añado el título de la canción de la que forma parte si es el caso y, finalmente, el lugar de procedencia.

[6] Véase más adelante la copla I-2085 en la que se ensalza la belleza de la amada de manera muy similar a como aquí se alude a la Virgen.

[7] Como lo muestra la procedencia de las coplas 8941 y 8619 con frecuencia hallamos estrofas de ambos estilos combinadas en un mismo canto, mezcla que también se presenta en la canción lírica en general e incluso en géneros narrativos como el corrido.

Por su carácter o contenido religioso, estas coplas tienen menos variaciones que las coplas dedicadas a temas profanos y escasos rasgos regionales o locales; la mayor variación suele darse en la música (por ejemplo los cantos navideños para pedir posada cuyos versos son muy similares en todo el país pero se entonan con distintas melodías). La particularidad regional en este ámbito se aprecia en los cantos dedicados a los santos patrones de las distintas localidades o bien en coplas que forman parte de una celebración específica de una región, tal como sucede con "La Rama" en Veracruz.

Segundo, las coplas que tratan asuntos vinculados con la historia de México, especialmente como parte de canciones revolucionarias tales como *La Adelita*, *La rielera, Los Dorados,* o *La china maderista*, cuyos versos delatan—casi siempre—una condición obligada de los "llamados a la lucha" que sufren la ausencia de la amada:

> El corazón del dorado
> se hizo para padecer;
> con su cuete bien fajado
> nada tiene que temer.
>
> (IV-9378, estribillo *Los Dorados*, Villa de Aldama, Chih.)

aunque en algunos ejemplos hallamos el deseo de involucrar a la amada en los acontecimientos:

> Si tú me quisieras
> como yo te quiero,
> iríamos los dos
> a pelear con Madero.
>
> Si vieras, chinita,
> cuanto te quiero,
> nomás porque dices:
> '¡Qué viva Madero!'
>
> (IV- 9392 y 9393, *La china maderista*, Zacatecas)

Y tercero, las coplas de asunto amoroso. Del corpus estudiado, este grupo es el más numeroso y rico, razón por la que me detengo en su revisión. Las coplas de amor presentan rasgos que marcan una constante en la región: la mayoría las hallamos en el tomo dos del *Cancionero*; es decir, tratan del amor no correspondido o del desamor. Pero si hemos de hablar de desamores y desdichas es porque en algún momento aquello funcionó y fue feliz. Sin embargo, la expresión de esa felicidad, de ese estado anímico que en otras regiones se manifiesta mediante coplas metafóricas y el empleo de variados recursos poéticos para dar cuenta de tan anhelado estado, aquí, la parquedad gana y apenas hay una exclamación de alegría:

> Una naranja sazona
> y otra está sazonando;

¡qué bonito es el amor
cuando se está comenzando!
(II-4512, *Ya está la sala regada*, Chihuahua, Chih.)

mediante una comparación[8] que privilegia una sola etapa de la fruta: cuando está madurando, llegando a su punto; y, una sola etapa del amor: el inicio.

Asimismo, para lograr la imagen de la mujer amada más que exaltar su belleza, los versos la idealizan:[9]

Del cielo viene bajando
un arco lleno de flores,
y en medio del arco viene
la dueña de mis amores.
(I-2085, *Desde lejos tierras vengo*, Castaños, Coah.)

o acaso una visión más pragmática y terrenal en la que el hombre expresa su preferencia:

Las rubias las hizo Dios
y las morenas, el cielo;
que vayan con Dios las rubias,
que yo a las morenas quiero.
(I-2591a, *De la arena nace el agua*, Coahuila)

Del Norte es la estrofa —más narrativa que lírica— que ha recorrido todo el país expresando la perseverancia y la voluntad por conseguir el bien deseado:

Si Adelita se fuera con otro,
le seguiría la huella sin cesar;
si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.
(I-2272, *La Adelita*, Chihuahua)

Pero las coplas de amor del desierto revelan una condición que se torna irremediable o insalvable: la ausencia. Los versos no dan cuenta de una relación continua sino interrumpida constantemente:

Lucero de la mañana,
préstame tu claridad,

[8] Como la mayoría de las coplas en que se relaciona amor y naturaleza, esta copla muestra la estructura característica de la lírica tradicional en la que los dos primeros versos aluden a la naturaleza y los dos últimos al amor y donde la relación simbólica se establece explícita o implícitamente.

[9] Nótese que estos versos son análogos a los que componen la copla citada en que se alude a la Virgen de los Dolores (véase arriba copla IV-8941).

para seguirle los pasos
a esa joven que se va.
(I-2201, *Vuelve, vuelve, duraznito*, Mazapil, Zac.)

Chatita, por tus amores
he perdido hasta la tierra,
mas no olvides que te quiero,
aunque me vaya a la sierra.
(I-582, *Trigueñita*, estrofa suelta, Mayrán, Coah.)

Ausencia que refuerza el sentimiento de deseo y que valida la petición, casi exigencia, de entrega por parte de la amada:

Desde lejos tierras vengo,
de pelear con la sirena;
ahora que vengo rendido,
dame tus brazos, morena.
(I-1480, *Desde lejos tierras vengo*, Castaños, Coah.)

Cuando salgo del trabajo,
qué rendido y qué placer;
lo rendido se me quita
sólo con venirte a ver.
(I-468, *Cuando salgo del trabajo*, Monterrey, NL.)

Voces masculinas que quieren decir "me lo he ganado" o "merezco que me correspondas" aunque parezca casi un ruego. Ese sentimiento de ausencia o dificultad por acceder al bien amado propicia que el hombre exprese directamente sus deseos.[10] Así, el amante declara abiertamente sus intenciones:

¿Qué dicen esos ojitos?
y ahora tú ya me dirás;
comprométete conmigo
y haz a un lado a los demás.
(I-988, *Vuelve, vuelve, duraznito*, Zacatecas)

Qué milagro, chaparrita,
qué milagro que nos vemos;
mañana a las diez nos vamos
con eso la decidemos.
(I-1372bis, *Qué milagro, chaparrita*, Zacatecas)

[10] No en vano se dice que la gente del norte es franca y directa, que no se anda con rodeos.

Yo tu amor es el que quiero,
dinero, lo sé ganar;
para casarme contigo
dinero voy a buscar.
(I-1200, 744, *El pelado*, San Luis Potosí)

Poco hay de ese amor feliz que nos muestra el *Cancionero* mediante cientos de coplas. Aquí, parece que siempre se trata de un amor sufrido, un amor que duele sin que se transforme en placer o gozo; y así lo dice el hombre a la mujer amada:

Soy de la peña más alta,
donde da temprano el sol;
soy prietito y no lo niego
hoy que sufro de tu amor.
(II-3264, *Qué milagro, chaparrita*, Zacatecas)

Estado de ánimo que el hombre admite y asume como condición inherente al amor sin que esto le reste hombría, sin importarle que se conozca su situación; por el contrario, como en la siguiente copla —mediante el tópico del ave mensajera— pide que se difunda:

Pavo real que eres correo
y que vas a Real del Oro,
si te preguntan qué hago,
pavo real, diles que lloro
lagrimitas de mi sangre
por una mujer que adoro.
(II- 3571b, estrofa suelta, Coahuila)

Impera una visión negativa de la relación amorosa, como si ésta siempre estuviera condenada al fracaso:

Los sueños de enamorados
se tiñen de oro y de plata;
por más que estén afianzados,
el viento los desbarata.
(II-3264, *Las estrellas del cielo*, Chihuahua)

donde el éxito se ancla en lo irreal, en los adornos, en el sueño, nunca suficientes para transformarse en realidad. O bien, como aludía una de las primeras coplas citadas en este trabajo, la felicidad en una relación amorosa sólo es posible en su inicio.

Las coplas parecen expresar la conciencia del amor desdichado como única posibilidad ante la cual el hombre si bien puede sentirse contrariado, suele decirlo con cierta tranquilidad mediante ese lenguaje directo y llano que lo caracteriza:

Abre tus puertas, chinita,
ahora que te vengo a ver,
dime si estás enojada,
para nunca jamás volver.
(II-3094, *Ya me voy, chaparrita*, Coahuila)

Vengo a que me desengañes
o a que me des mi retiro
para no andarme rodeando,
si ha de ser tu amor fingido.
(I-409, II-3092, *Vengo a que me desengañes*, Nuevo León)

De noche vienes, de día te vas,
dime , morena, con quién estás;
y si tu amor a otro hombre das,
a mí los celos me matarán.
(II-3129, *Las fuentes*, Chihuahua)

Yo soy el hombre, mujer,
que onde quiera te ando espiando;
yo soy el hombre, mi bien,
que onde quiera te ando hablando;
dime si no me has de amar,
pa seguirme emborrachando.
(II-3089, estrofa suelta, San Luis Potosí)

Sin embargo, el amante también es susceptible de transformar esa soledad y desesperación en venganza, especialmente cuando se trata de una ruptura por engaño; por ejemplo, los siguientes versos en los que aparece el antiquísimo motivo de limpiar la honra como justificación de sus actos:

La traición que me jugaste,
traidora mujer ingrata,
la ha de lavar mi puñal,
el de puñito de plata.
(II-4291, *Las estrellas del cielo*, Chihuahua)

De la arena nace el agua
y del agua, el aguardiente,
y de la mujer traidora
nacen los hombres valientes.
(II-4572, *De la arena nace el agua*, estrofa suelta, Coahuila)

O bien, ante la impotencia, surge la necesidad de disfrazarse con una dureza que castiga con la indiferencia:

Soy como el agua del río;
todo se me va en correr;
como con naiden me engrío,
a naiden siento perder.

(II-4018a, Coahuila)

o con el olvido, tópico que no hace sino subrayar la falsedad de ese supuesto desprecio, tal como lo muestran diversas estrofas de la canción *Mariquita*, procedente de Mayrán, Coah., donde los versos finales:

Ni sentido ni agraviado,
ni por eso he de llorar,
el que me enseñó a querer
también me enseñó a olvidar.

resultan contradictorios con los que le anteceden:

Por mi parte, muchas gracias
del tiempo que nos quisimos;
que algún día recordarás
de los gustos que nos dimos.
[...]
Te juro por mi salud,
sin que te llames a engaño,
que me han seguido en el año
otras mejores que tú.

Según lo ejemplos que he revisado y la información recabada de otras fuentes,[11] la temática del amor contrariado o desamor predomina sobre otros temas en la región; sin embargo, es cierto que existen otras voces que expresan, por ejemplo, el amor desde la voz femenina, el amor feliz y el orgullo norteño expresados en canciones como *El carbonero* o *La china maderista*; y unos cuantos ejemplos de coplas de humor inofensivo. Respecto de la mujer como sujeto enunciador en las coplas de amor, hay que recordar que —como señala Mariana Masera— una característica de la lírica panhispánica moderna en comparación con la lírica antigua es "la reducción de la voz femenina al mínimo", además de que "En este cancionero [el mexicano] el personaje femenino tiene presencia a través de las canciones puestas en boca de hombres; depende de que esa voz masculina la mencione y la describa".[12] Sin embargo, se conservan ejemplos en los que la voz femenina es la que enuncia los versos. Así, algunas de las coplas que suelen componer la canción *El carbonero*, expresan la voz clara de la joven enamorada, sobretodo ilusionada:

[11] Por ejemplo diversos cancioneros callejeros, trabajos de campo que he realizado, información proporcionada por informantes y habitantes de la región, etc.

[12] Mariana Masera, "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, p. 199.

El primer amor que tenga (mamá)
ha de ser de carbonero;
y aunque me tizne el vestido (mamá)
pero con mucho dinero.
(I-2685, Durango)

y dispuesta establecer las medidas necesarias para lograr su deseo como, por ejemplo, la relación madre-hija:

Te voy a hacer tu casita (mamá),
con piedritas de hormiguero,
para que vivas solita (ay, mamá)
y yo con el carbonero.
(II-5091,Durango)

Aún más difícil es encontrar casos en los que la voz femenina dialogue con la masculina como en la siguiente copla donde la mujer no atiende la petición y argumentos del pretendiente:

—Mariquita, dame un beso,
tu mamá me lo mandó.
—Mi mamá mandará en mí,
pero en mi boquita no.
(II-4195, *Mariquita, La china maderista*, Coahuila)

Expresión clara de rechazo que subraya el carácter individual de las decisiones y sentimientos de la joven en materia amorosa. Aunque la voz femenina deniega explícitamente la propuesta, esta copla dialogada tiene un dejo humorístico —poco común, por lo que he advertido, en los versos femeninos— que acaso restan fuerza a la negativa. Por otro lado y no obstante la reducida presencia de la voz femenina en la lírica moderna, dentro de las escasas coplas de humor inofensivo de esta zona que recoge el *Cancionero*, hallamos versos que sintetizan la imagen —aunque pueda ser parcial y pasajera— que tiene la mujer del hombre:

Alacrán de Durango,
cola de cuatro cañutos,
¿qué me le das a los hombres
que me los vuelves tan brutos?
(II-5524, estrofa suelta, Chihuahua)

En esta rápida revisión destaca, además del amor desdichado, la ausencia de un elemento constante en otras regiones: la naturaleza. Quien no conoce la flora del desierto puede sorprenderse ante la belleza de formas y colores de las flores de casi todas las plantas cactáceas (maguey, sahuaro, gorbernadora, huizache, biznaga, yuca, candelilla, candelero, etc.) así como de su diversidad y utilidad cotidiana para los habitantes de la región. Sorprende, pues, no hallar versos que canten su belleza o que sirvan de metáfora para aludir a la mujer, tal como ocurre en numerosas coplas del Bajío, la Huasteca, el Sotavento, la Costa Chica, etc.; voces que sí han elegido esta

naturaleza para expresar sus sentimientos, naturaleza quizás no ajena pero por lo menos no propia de su región, por ejemplo:

Hermosa flor de biznaga,
pulido jardín de andemos,
¿qué quieres, mi bien, que yo haga,
si estar juntos no podemos?
El corazón se me parte
cuando por dicha nos vemos.
(II-3029, estrofa suelta, Costa Chica, Oaxaca)

Quisiera ser espinita
de tu precioso huizache,
para darte una espinadita
en ese pie sin huarache,
hermosísima rosita,
morada flor de toloache.
(I-826b, *El indio*)

Quisiera ser espinita
de tu verde nopalera,
para hacerte una señita
sin que tu mamá nos viera.
(I-827a, *Cuatro esquinas tiene un catre*)

Al pie de un verde mezquite
me puse a sestear un poco;
no sé qué yerba me distes,
que me estoy volviendo loco;
¿dónde te encuentras, cabrona,
que no me das otro poco?
(I-860, estrofa suelta, Costa Chica, Oaxaca)

Finalmente, al hablar de la copla lírica en el desierto, es inevitable aludir a la canción cardenche o cardencha, manifestación que amalgama tres o cuatro voces a capela sin ningún tipo de instrumentación y que trata especialmente de temas sobre la desdicha amorosa aunque también incorpora —con un ritmo menos entrecortado o menos silencios intercalados— el corrido acardenchado. Es una tradición del desierto coahuilense y parte de Durango, especialmente de la comarca lagunera. Recientemente se han rescatado acervos de esta manifestación que dan cuenta, por un lado, que se trata de un fenómeno sobretodo musical ya que gran parte de las letras son adaptaciones de canciones procedentes de otras regiones (especialmente de Durango y Zacatecas de donde emigraron muchos campesinos a la comarca lagunera) y, por otro, que se trata de una tradición vigente que se ha transmitido por varias generaciones y que, en el caso del corrido 'acardenchado' —como le llaman en la zona—, sigue expresando los acontecimientos locales. La razón del nombre la explica González Domene así: "Cuando el filoso cardo de la

planta del desierto se clava, dejando el chuzo adentro de la herida, se produce la hinchazón, el dolor y la queja...por eso le llamaron canción cardencha o cardenche".[13] José Salinas Uribe la considera "la más sincera expresión de canto que posibilita un desierto como el de la Comarca Lagunera [...] donde la marginación social y vital se expresan en los vestigios de adobe y acequias envejecidas: los ejidos de la Laguna".[14]

Acaso sus versos más representativos sean los que forman la estrofa:

> Yo ya me voy
> a morir en los desiertos;
> me voy del ejido
> a esa estrella marinera.

que se une a otras más que mantienen el mismo estilo que habíamos detectado en la copla de toda la árida región. Así lo confirman, por ejemplo, Arturo Chamorro en "Tres generaciones en el cancionero fronterizo"[15] y Guillermo Hernández en "El corrido norteño: transmisión oral, impresa y fonográfica"[16] que coinciden al señalar que en esta zona hay una preferencia por el tono de despojo, abandono y soledad, aun cuando al día de hoy se escuchen cantar —por medios electrónicos o a los propios habitantes— canciones procedentes de grupos norteños, canción ranchera y hasta cumbia.

Para terminar sin reiteraciones, sólo queda apuntar la necesidad de una urgente y sistemática recopilación de acervos regionales, de preferencia como resultado de trabajos de campo que permitan sustentar y apoyar lo que resulta evidente en México: la existencia de diversas regiones folclóricas con características propias y la conservación de recursos, temas y motivos comunes a la tradición panhispánica.

[13] En "Prólogo" a *La canción cardenche*, Dirección General de Culturas Populares-Ayuntamiento de Torreón, Torreón, 1991.

[14] José Edgar Salinas Uribe en "La canción cardenche en *La Cantina* Lila Downs", *op. cit.*, p. 37.

[15] *Música en la frontera norte. Memorias del coloquio de Historia de la Música en la frontera Norte*, Comité Mexicano de Ciencias Históricas-Conaculta, México, 1985, pp. 183-192.

[16] *Ibid.*, pp. 219-230.

EL OLIVAR COMO *LOCUS AMOENUS* EN EL CANCIONERO CONTEMPORÁNEO DE LA ACEITUNA

ANTONIO JOSÉ PÉREZ
Fundación Machado

Los elementos que las Retóricas clásicas estimaban definitorios del *locus amoenus* —el agua, la flora, el canto de las aves y la brisa— se hicieron presentes de nuevo en el cancionero folclórico del siglo XX, cancionero que como tonada de trabajo ritmaba las arduas tareas de la recolección de la aceituna en Andalucía y animaba los divertimentos nocturnos de aceituneros y aceituneras. A todos esos tópicos literarios, hay que sumar el potencial simbólico de un árbol tan central como el olivo para la cultura occidental.

Lejos de nosotros está la intención de establecer una secuencia de correlaciones literarias que llevarían desde la antigua lírica hasta un cancionero folclórico cuyas calidades poéticas no son exquisitas, pero sí queremos dejar patente que la fuerza de determinados tópicos literarios unidos a los valores simbólicos del olivo han permitido la recreación moderna de tópicos esenciales de la literatura culta de Occidente.

Ernst Curtius en su fundamental obra *Literatura europea y Edad Media Latina* definió el concepto de *locus amoenus* como "un paraje hermoso y umbrío, sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo, a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa"[1] y la profesora Margit Frenk estima que el olivo puede considerarse el árbol emblemático del amor de la vieja lírica popular española, y como otros símbolos naturales continúa renaciendo en la poesía popular española y portuguesa de nuestros días,[2] por lo que no es de extrañar, que el cancionero contemporáneo que surgió alrededor de la recolección de la aceituna recurriera a muchos de los tópicos literarios de la antigua lírica. Como ya hemos señalado en el cancionero del siglo XX y en la antigua lírica el olivo, o el olivar en otros casos, era el espacio privilegiado en el que se producía el encuentro entre los amantes.

El olivo como árbol del amor aparece ya en Teócrito que escribe: "Cantarás más dulcemente donde yo estoy, bajo este olivo silvestre y entre estos árboles; aquí cae el agua fresca, gota a gota; aquí hay césped y ese lecho de hojarasca que ves, y se escucha el chirrido de los grillos..."[3] en la poesía amorosa de los siglos XII y XIII, y posteriormente, en la épica francesa. Para Curtius la explicación de la aparición frecuente en la literatura medieval del Norte de un árbol tan ajeno a su medio natural hay que ir a buscarla en los ejercicios retóricos de la Antigüedad tardía que

[1] Ernst Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad., Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. I, p. 280.

[2] Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 Estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 330.

[3] Teócrito, *Idilios*, Aguilar, Madrid, 1973, t. V, pp. 31-49.

los poetas recreaban. De ahí la presencia de los olivos en la poesía amorosa de los siglos XII y XIII y en la épica francesa.[4] En ese espacio amoroso, el olivo es el centro alrededor del cual gira el resto del paisaje y uno de los árboles que constituye la vegetación del punto de encuentro de los amantes para toda la antigua lírica europea. Con esa consideración lo encontramos en la poesía latina tardía de los siglos XII y XIII. A ello hay que añadir que durante el Medievo simbolizaba al oro y al amor.[5] El olivo ha sido desde muy antiguo la planta por excelencia de la civilización mediterránea. En la Grecia clásica (al igual que en la civilización latina, posteriormente), el olivo poseía un estatuto privilegiado que alcanzaba incluso a la esfera del mito (Atenea, diosa terrestre, fue quien llevó, en pugna con el dios del mar, Poseidón, la planta del olivo a la Acrópolis) y que concernía a lo sagrado, a las empresas memorables o a las distinciones honoríficas. De este modo, las estatuillas de las divinidades domésticas eran talladas en madera de olivo, el bosque sagrado de Olimpia era un olivar, a los vencedores de los Juegos se le ponían coronas de olivo, y el lecho nupcial de Ulises y Penélope estaba excavado en el tronco de un olivo:

> Corté luego el ramaje al olivo de gráciles hojas
> y mondé de raíz para arriba su tronco, pulido
> lo dejé por el bronce con arte y destreza, reglélo
> a cordel como pata de cama, le abrí los taladros
> y empezando por ello hice el lecho completo...[6]

En el bíblico *Libro de los Jueces* leemos: "¡Pusiéronse en camino los árboles para ungir un rey que reinase sobre ellos y dijeron al olivo: ¡Reina sobre nosotros!"; y, en el cristianismo, el aceite de olivo mezclado con los bálsamos, el crisma, se utiliza en numerosos ritos litúrgicos: bautismo, confirmación, orden sacerdotal y en la unción de los enfermos.

En los textos de la literatura en castellano, el olivar también aparece como marco privilegiado para el desahogo erótico de los clérigos que intervienen en *Inés Pereira* y en el *Cancionero de Burlas provocantes a risa*, publicado en Valencia en 1519, una dama lujuriosa dice a su esclavo negro, al que ha tomado por amante:

> Canta, si quieres cantar
> aquel cantar singular
> que dezias n' l olivar
> cuando plantabas la planta.

Para el autor del *Roman de la rose*, la fuente de la vida pasa entre las raíces del olivo al que llama "árbol de salvación"; y en el *Roman de Lope de Moros* el encuentro amoroso entre el protagonista y una hermosa dama es protegido por las amables ramas de un olivo.[7] Alzieu recoge este poema de intenso fragor sexual que también retoma el tópico "bajo el olivo":

[4] E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, *op. cit.*, t. I, p. 264 y 272.

[5] Cfr. Margit Frenk, "Símbolos naturales", en Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica popular. Lírica tradicional Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, Sevilla, 1998, p. 161.

[6] Homero, *Odisea*, Rialp, Madrid, 2001, vv. 195-199.

[7] *Romania*, XVI (1987), pp. 368 y ss, *apud* Manuel Calderón, *La lírica de Gil Vicente*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 189.

Debajo de un olivo fructuoso
por do se van mil vides retorciendo,
con gran lujuria vide estar hodiendo
a una dama un galán furioso.[8]

Para la antigua lírica, el olivar también es sinónimo de espacio consagrado al amor, como vemos en esta cancioncilla que Vélez de Guevara introdujo en su comedia *La luna de la sierra* y que Margit Frenk recogió en el *Nuevo corpus*:[9]

En los olivares
de junto a Usuna
púsoseme el sol,
salióme la luna.
(*NC*, 1073)

La recolección de la aceituna desplazaba en Andalucía hasta mediados del siglo XX, fuera de sus domicilios a grupos de hombres y mujeres jóvenes que convivían en estrecha cercanía durante largos meses en medio del olivar durante el día, y en las gañanías de las haciendas andaluzas durante la noche:

Van los mozos de ronda
cuando no hay luna,
pisando en la vereda
las aceitunas.[10]

Estos versos parecen rememorar aquellos otros de la antigua lírica y que se publicaron el *Cancionero musical de Módena* (siglos XVI-XVII):

Que no hay tal andar
por el verde olivico,
que no hay tal andar
por el verde olivar.[11]
(*NC*, 1117)

[8] Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983, p. 21.

[9] Luis Vélez de Guevara, *La luna de la sierra*, II (*Flor de doze comedias*, f. 15). También en Manuel Coelho, entremés *Reprensiones de un alcalde* (en su *Musa entretenida de varios entremeses*, Coimbra, 1658, p. 189). Existe una comedia de Andrés de Claramonte titulada, *Famosa comedia de Santa Teodora. Púsoseme el sol, salióme la luna*. Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003. En adelante citado como *NC*.

[10] Manuel Moreno Valero, *El Olivar de los Pedroches (Tradiciones y Folklore)*, Tipografía Católica, Córdoba, 1987, p. 277. En adelante citado como *El Olivar* seguido del número de página.

[11] En algunas poblaciones del norte de Soria aún se puede escuchar: "Al verde, verde / al verde retamar / pulidito andar. / Mi amante duerme / a la sombra de aquel olivar/ pulidito andar" (Javier Asensio García, Helena Ortiz Viana y Fernando Jalón Jadraque, "Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria", *Culturas populares. Revista Electrónica*, 4 (2007).

Los cantos aceituneros acompasaban las duras tareas del vareo y recogida de la aceituna pero, llegado el descanso, en las horas nocturnas —tras la jornada de trabajo en la que hombres y mujeres convivían en los laboreos y descansos bajo las copas de los olivos— se dedicaban a entonar canciones que distrajeran el descanso y que simultáneamente favorecían el cortejo de las aceituneras por los mozos. Por todo ello, no es extraño que gran parte de las coplas aceituneras identifiquen al olivar y a su entorno geográfico como el espacio del amor por excelencia donde los jóvenes se enamoran y se desenamoran. El tiempo y el lugar de la aceituna, no dejaban de ser tiempo y espacio de excepción donde muchas de las normas sociales que delimitan la posición de cada sexo se debilitaban o desaparecían: "El encuentro del hombre y de la mujer en una soledad se prestaba a distintos desarrollos en cuanto los sexos se encarnaban en una edad, una condición social y un lugar concretos [trasladando] a una geografía histórica el *locus amoenus* del jardín del amor".[12] Como bien señala Margit Frenk: "En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo [...] sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se les mencione de manera expresa. Del mismo modo siempre que nos topemos con árboles, hierbas [...] podemos estar casi seguros de que funcionan como símbolos..."[13]

El agua no podía faltar en el espacio del amor de la antigua lírica popular y culta y tampoco es ajena a la lírica del olivar donde se expresa de forma tajante el binomio inseparable que encarnan en la lírica folclórica el agua y la pasión amorosa:

> En nuestra Sierra Morena
> en medio de un olivar,
> hay una fuente que mana
> agua de amor natural.
> (*El Olivar*, p. 230)

La otra columna indispensable del *locus amoenus* clásico es la presencia de un entorno primaveral, de un paisaje donde las flores pujan en un conjunto lleno de verdor. Los cantos aceituneros no desprecian el paisaje que les rodea y recurren a él para dejar patentes las urgencias amorosas de la aceitunera ante la indiferencia o la estupidez del hombre requerido:

> Las retamas florecidas,
> con el brezo y el romero,
> y el capullo de mi novio
> *tó* el día con el manijero.[14]

[12] Véase Alberto Blecua, "De la *Razón de Amor* a un sueño anónimo del siglo XVI", en *Studia in honorem profesor Martín de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1987, t. IV, p. 155.

[13] M. Frenk, *Poesía popular hispánica*, *op. cit.*, p. 331.

[14] Josefina Santos, *Coplas Jarotas*, Ayuntamiento de Villanueva de la Reina, Jaén, 1987, p. 77.

Alusión a la vegetación que recuerdan aquellos otros versos de la antigua lírica:

Romerito florido
coge la niña,
y el Amor de sus ojos
flechas cogía.
(*NC*, 2276A)

—Digas, morena garrida,
¿quándo serás mi amiga'
—Quando`sté florida la peña
D`una flor morena.
(*NC*, 703)

Junto al agua y el paisaje, las aves, mensajeras del amor, también venían a conformar el espacio para el amor de la literatura clásica, de forma semejante a como nos salen al paso en nuestras coplas aceituneras:

Los zorzales no se asustan,
cuando en Sierra Morena,
junto a ellos van cantando
alegres, las aceituneras.
(*El Olivar*, p. 272)

En su definición, Curtius nos hablaba del "soplo de la brisa", una brisa con significado muy distinto a los valores con claras connotaciones sexuales que adquiere el viento en la antigua lírica popular. La brisa y el viento también tienen un protagonismo, no pequeño, en el cancionero folclórico que ahora analizamos:

Al airecito solano
que viene de la ribera
le tengo que preguntar
que si me quieres de vera.
(*El Olivar*, p. 230)

En ese lugar para el amor que construyen el agua, la flora y la brisa, sólo falta que surja la comunicación entre los amantes, que en nuestro caso, unían el carácter de trabajadores a su condición amorosa. Las coplas aceituneras acuden a un tópico tan literario como la comunicación de los amantes a través de la mirada, a través del eterno lenguaje silencioso de los ojos:

Esa ramita de olivo,
talador que estás talando,
la cortas para que vea
a ese que está vareando.
(*El Olivar*, p. 232)

El cancionero aceitunero, en fin, insiste una y otra vez, olvidando el marco laboral que lo origina, en un deseo evidente de idealizarlo, de ennoblecerlo, insiste, decimos, en el olivar como lugar privilegiado para el encuentro de los jóvenes amantes:

Yo estoy cogiendo aceitunas,
mi novio está vareando,
y entre ramita y ramita
su querer me va dejando.[15]

Ese olivito que ves
tiene dulce la aceituna,
mi novio y yo le contamos
las hojas, una por una.
(*El Olivar*, p. 181)

Tan indisociables son para la lírica popular amor y olivar que la voz femenina requiere con reiteración a una confidente tan querida para la lírica antigua, la madre, para que la lleve al olivar porque de lo contrario no podrá culminar sus impostergables ansias amorosas:

Llévame, madre,
de aceitunera,
que yo no he visto
Sierra Morena.
(*El Olivar*, p. 273)

O en estos otros versos en los que no contemplar el lugar del amor, Sierra Morena, se iguala claramente al hecho de no haber experimentado los goces del encuentro amoroso.

La que no tiene novio
no siente pena,
porque espera encontrarlo
en Sierra Morena.
(*El Olivar*, p. 274)[16]

La situación, en algunas coplas, de la aceitunera "bajo el olivo" nos permite, de nuevo, enlazar este cancionero folclórico con otros tópicos literarios:

A la sombra de un verde olivito
donde mi morena se paró a descansar.
Yo le dije: —Morena, graciosa, ven aquí, ven acá.
(*El Olivar*, p. 218)

[15] *Idem.*

[16] Cfr. "Madre, aquellas sierras / llenas son de flores, / encima d'ellas / tengo mis amores" (*NC*, 72C).

El cliché introductorio *bajo un árbol* funcionaba como un indicio claro para el lector/oyente de que a continuación se sucedía una escena de seducción amorosa.[17] Una vez fijada esta fórmula locativa se repetía en innumerables coplas de la lírica popular. Fórmula cuyo origen podemos remontarlo al *Cantar de los Cantares*, paradigma bíblico del erotismo en el que el clímax del amor tiene lugar *sub arbore*:

> Bajo el manzano te desperté,
> allí donde tu madre te dio a luz
> con dolores de parto.[18]

Incluso la Maritornes cervantina —mujer de agitada vida amorosa, pero no precisamente paradigma de doncella enamorada, como ya sabemos— elige de los episodios caballerescos aquellos que se desarrollan bajo un árbol como los más cercanos a sus emociones lectoras: "Y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas [de los libros de caballerías], que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndole la guarda".[19]

También, como era esperable, en los cuentos populares andaluces:

> ...Y la niña cogió, andar, andar, andar por los montes. Y ya que iba oscureciendo, se quedó abajo un chaparro dormida. Y al otro día, pasó el rey, que iba de cacería. Se estaba durmiendo abajo un chaparro, dice:
>
> —Oij, oij, qué niña más guapa.[20]
>
> —Eso era que el príncipe tiene que encontrar novia, y para eso ha de ir muy lejos, muy lejos, adonde hay un jardín con muchos naranjos.[21]

Con este valor de cobijo de los amantes[22] aparece en la *Razón de Amor* y en un texto que recoge Margit Frenk en su *Nuevo corpus:*

[17] Cfr. Beatriz. Garza, "Los clichés iniciales en la lírica popular", en Beatriz Garza e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México. 1992, p. 513.

[18] L. A. Schökel y J. Mateos (eds.), *Nueva Biblia Española*, Cristiandad, Madrid, 1977, Cantar de los Cantares, 8, 5-6. De modo que cuando en el *Cancionero sevillano* leemos: "So la mimbrera, mimbrera, / so la mimbrera", villancico no cabe duda de las connotaciones eróticas. También: "Migallejo está so la rama, / su carilleja Menga le llama" (*NC*, 13). O en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: "Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada, / allí te di a mano..." (*Apud* Alonso Galvarriato y Rosales, *Primavera y Flor de la Literatura Española*, Selecciones del Reader's Digest, Madrid, 1966, t. I, p. 323). O este villancico que aún se puede oír por tierras aragonesas: "Si nos diera usted aguinaldo / le contaríamos a usted / lo que le pasó a María / debajito de un laurel".

[19] Cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978, p. 393.

[20] José Luis Agúndez, *Cuentos populares sevillanos*, Fundación Machado, Sevilla, 1999, t. II, p. 246.

[21] *Las tres naranjas y el amor*, en A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*, Anaya, Madrid, 1974, t. I, p. 115.

[22] Cfr. "Los amantes se despiden / al pie de la verde oliva; / como la oliva es amarga, / amarga la despedida" (José Manuel Pedrosa, *Cancionero de las montañas de Liébana*, Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, Santander, 1999, p. 71).

Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.
(*NC*, 499)

El cancionero insiste en este marco de encuentros hasta erigir al olivar como el jardín de amor o jardín de las delicias:

No voy sola, no voy sola,
al jardín del olivar;
no voy sola, no voy sola
mi amor me va a acompañar.[23]

Esta conjunción amor-sexo-olivar reaparece en los líricos contemporáneos, en especial en aquellos que profundizaron en los cauces de la lírica tradicional. Así F. García Lorca escribe:

La niña del bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura...[24]

o Rafael Alberti:

Sin que te sienta tu madre,
salte por la puerta falsa
y vente a los olivares...[25]

La tradición lírica popular es aún más precisa y ha creado un cliché que iguala al olivar con la situación de los enamorados, en nuestro caso, olivareros, bajo el árbol. Este tópico ha llegado a la lírica popular moderna hispánica, tanto en España como en Hispanoamérica. Tópico al que no es tampoco ajeno el romancero hispánico de la tradición moderna:

So la rama, ninha,
so la oliva.

Levantéme, madre,
manhanicas frías,
fuy colher las rosas,

[23] Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Nieto y Compañía, Madrid, 1920, p. 150.

[24] Federico García Lorca, *Canciones*, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1978, t. I, p. 315.

[25] Rafael Alberti, *El amor y los ángeles*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 21.

las rosas colhías,
so la oliva.
(*NC*, 314)

De ella se crió una oliva, de él un rico olivar;
uno crece, otro crece, los dos crecen a la par,
cuando el aire los menea los dos se iban a abrazar.[26]

En todo este proceso de idealización que estamos dibujando, la mujer puede ser comparada con el olivo si se le atribuyen tanto los encantos naturales del árbol como sus beneficios: sombra protectora, cobijo ante la lluvia y productor de frutos. La identificación del árbol con la aceitunera conduce a otra igualdad, la de la mujer con sus frutos —aceituna, oliva—, permitiendo esta unión que la voz popular hable del amor, del cortejo amoroso, igualándolo a la labranza. La mujer aparece descrita como árbol protector, que libra de los rigores del sol a su enamorado o se comparan sus cabellos a las ramas del olivo:

Morenos son tus cabellos
con olivas adornaos,
y a tos los aceituneros
los tienes enamoraos.[27]

Otras coplas semejan los beneficios del amor en la belleza de la mujer a las repercusiones que la labranza tiene en la lozanía del olivo:

El olivo bien plantado
siempre parece olivera,
y la mujer casada
debe parecer mozuela.[28]

De forma similar, en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, el protagonista compara a su amada Casilda con un olivar cargado de frutos:

El olivar más cargado
de aceitunas me parece
menos hermoso.[29]

[26] Pedro M. Piñero, *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 300.

[27] J. Santos, *Coplas*, *op. cit.*, p. 80.

[28] Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego (poesía cordobesa de cante y de baile)*, Ayuntamiento de Priego, Priego (Córdoba), 1990, t. III, 2176.

[29] Lope de Vega, *Peribáñez*, Crítica, Barcelona, 1993, vv. 46 y ss.

De forma excepcional, el aceitunero puede aparecer equiparado al fruto, a la oliva, buscando la cercanía de las manos de su amada:

¡Ay, quién fuera aceitunilla
de mollar o de ecijano,
para que esa aceitunera
me cogiera con sus manos!
(*El Olivar*, p. 222)

El noble y verdadero amor no siempre es la culminación de los encuentros. En un contexto amoroso ahora sí privado de toda idealización, los favores sexuales pueden convertirse en valor de trueque económico en un marco donde la aceitunera puede intercambiar promesas amorosas por la ayuda del varón en el tajo:

Una aceitunera, madre,
me dijo que si quería
cogerle las salteadas
que ella me lo pagaría.[30]

Y el lenguaje amoroso se torna soez y el erotismo procacidad:

Apañando aceituna
te vi de culo.
No he visto chimenea
que eche más humo.[31]

Queremos atender, por último, al hecho de que los matices dramáticos que acompañan la mayoría de las veces a la aparición del olivar en la antigua lírica, aunque están ausentes en el cancionero folclórico de la aceituna, sí tienen una función básica en las letras del cante flamenco gitano-andaluz en las que el olivar se desvincula de la actividad laboral y colectiva para recuperar los significados connotativos de soledad y dramatismo que poseía en la antigua lírica. Así, si en aquella lírica escuchábamos:

Gritos daba la morenica
sola en el olivar,
que las ramas hace temblar.
(*NC*, 499)

[30] J. Santos, *Coplas*, *op. cit.*, p. 81.

[31] Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano, *Por la calle van vendiendo... Cancionerillo de Encinasola*, Fundación Machado-Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 2001, p. 59.

La copla flamenca canta:

> En mitad del olivar
> le daba gritos al cielo
> y el cielo sin contestar.[32]
>
> O esta otra:
> Vente conmigo
> a las retamas
> de los olivos.[33]
>
> A Alcalá tú me llevaste
> y m'ejaste tiraíta
> en medio los olivares.[34]

El cancionero moderno que surgió alrededor de la recogida de la aceituna en los campos andaluces recrea de forma espontánea muchos de los tópicos que la lírica tradicional y la literatura culta han ido atesorando en el transcurso de su ya larga existencia: el encuentro de los amantes, el olivar como lugar fértil para el amor, la belleza del entorno natural, el agua y el verdor de los árboles y plantas como elementos básicos de este paisaje, la comunicación entre los amantes... Asimismo, recibió a través del árbol totémico, el olivo, toda la simbología que dicho árbol tenía en la cultura occidental.

[32] Juan Alberto Fernández Bañuls y José Mª Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Fundación Machado-Signatura, Sevilla, 2003, p. 104.

[33] *Ibid*, p. 139.

[34] *Ibid*, p. 91.

TIPOS Y FUNCIONES DE LAS AVES EN LAS COPLAS DE MÉXICO: ÁGUILAS, AGUILILLAS Y GUACAMAYAS

Donají Cuéllar
Universidad Veracruzana

El aviario que reúne el *Cancionero folklórico de México* (5 vols.) constituye un valioso material para explorar el imaginario poético tradicional, pues suelen ser metáforas o símiles de variados y divertidos tipos de hombres y mujeres, como el valedor, el mujeriego, el bravucón, el cantante, el enamorado, el "pajaro de cuenta", la "hombreriega", la remilgosa, la presumida, la esquiva, etc., o bien cumplir con funciones específicas como transmitir mensajes, ser confidente de secretos de amor, sanadora de heridas de amor, etc. De igual manera, las aves se emplean en la elaboración de viñetas, paisajes y personajes de varias facetas como la guacamaya. Una revisión exhaustiva de águilas, aguilillas y guacamayas de nuestro *Cancionero* nos permite dar cuenta de ello.

Esta revisión también nos permite observar que, por lo general, el imaginario poético tradicional procede analógicamente, pero, en ocasiones, también de una manera que parece caprichosa, como en el caso del águila, ave que puede ser mensajera, confidente de secretos de amor, sanadora de heridas de amor, depredador de mujeres, metonimia del emblema nacional, símbolo de la fortaleza y seguridad en el amor, parte del paisaje sentimental de los amantes y símil de la mujer esquiva. Sin embargo, lo que aparentemente es caprichoso responde a la poética de la variación que caracteriza a la poesía de tradición oral y, en general, a las artes colectivas. No hay que olvidar que la copla es un género vivo que se sigue cantando en México, sea en un fandango, una topada, al calor de unas copas compartidas con amigos, en la cantina, en fin, en ambientes de carcajada y algarabía, de picardía y doble sentido, en suma, festivos.

El propósito de estas líneas es describir una muestra de los tipos de aves que podemos encontrar en el *Cancionero* y las funciones poéticas que cumplen; parto de las que empiezan con la letra a y luego paso a la g por razones de espacio. Desde luego, hay muchísimas aves más de la b a la z, cuyas funciones son muy parecidas a las que trataremos ahora y cuyo análisis queda pendiente para un estudio que preparo sobre las aves del *Cancionero* de la a a la z, y que espero sea de utilidad para comenzar a investigar la poética del *Cancionero*.

Veamos pues, los tipos de águila que encontramos y las funciones poéticas que cumplen. El águila se emplea como ave mensajera; el mensaje que el hablante le encomienda al ave va dirigido a la amada; en la siguiente copla, tenemos un mensaje de amor desconsolado por ausencia de la amada:

> Y águila, levanta el vuelo
> y dile al ángel que adoro
> que en mí no cabe consuelo:

de día y de noche lloro,
porque la quise y la quiero.
(II-3572, *El pájaro cú*, Veracruz)

Los mensajes que se encomiendan al águila también pueden ser de amor afortunado y el emisor, en el siguiente caso, es de género femenino:

Águila que vas volando,
que vas para Nuevo León
le dices a mi negrito
que me mande el corazón.
(I-2291, estrofa suelta, Zacatecas)

El águila también es confidente de secretos de amor. En la copla siguiente, el divertido hablante, —cuya voz debe ser masculina por el contexto y quizá por un problema de transmisión o transcripción es femenina—[1] le confía al águila que ha elegido a una mujer entre muchas "flores" por ser la "reina de amores", en un tono que no deja de evocar al "pájaro de cuenta" en su faceta seductora:

Y en el campo y sus verdores
alegre se paseará;
divertida entre las flores
al águila le dirá
que eres la reina de amores.
(I-75, *El buscapiés*, Veracruz)

En nuestro *Cancionero*, los "pájaros de cuenta" son acosadores sexuales y están representados por aves rapaces como el zopilote, el águila y el gavilán, o de aves que no lo son, pero que se comportan como tales (el palomón, el gorrión, la guacamaya, el cardenal, el gallo, el pollo y el pájaro). El acoso sexual que llevan a cabo asume formas como la seducción, la cacería, el rapto, la depredación, que implica la posesión sexual —instintiva, con violencia o con sentido utilitario—, el desecho de la hembra y su posterior humillación. Los "pájaros de cuenta" suelen dar voz a las emociones del mujeriego, el enamorado, el ávido sexual y el depredador.[2]

[1] Carlos H. Magis explica que la confusión de géneros se debe a que los cantores se apartan de los cánones de la lírica folclórica, pero ello no implica el detrimento de "la capacidad referente de las formas trastocadas", sino que "significa que la lírica folclórica responde también a la libertad esencial de la expresión poética y que nuestro sistema de convenciones es una norma que admite cierta flexibilidad"; a este fenómeno lo denomina "principio de indiferenciación genérica". *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969, p. 356.

[2] Se trata de un personaje ambivalente en el que conviven, conflictivamente, la misoginia y la dependencia hacia las mujeres. En su papel de seductor atrae a las mujeres con formas galantes, ingeniosas, pícaras, prometedoras o burdas; en su faceta depredadora, las toma por la fuerza para utilizarlas sexualmente y destruirlas física y moralmente; en tanto amante rendido y patético o "pájaro nalgón", es vulnerable a la burla, al desprecio y al abandono, proclive a la súplica y a padecer penas de amor. Donají Cuéllar " 'Pajaros de cuenta': caracterización de un personaje' ", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 73-93.

En el caso de la copla anterior, el águila funciona como confidente y, al mismo tiempo, como "pájaro de cuenta", pues como indican los primeros versos, aunque este personaje se muestra "divertido entre las flores", ha elegido a "la reina de amores". Tal es el secreto que el águila guarda.

La copla siguiente es el único caso que encontramos del águila como sanadora de heridas de amor. En ella, el hablante solicita, en lenguaje metafórico, que el águila le proporcione hilo para zurcir sus heridas:

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para curar
este corazón herido.
(I-2117, estrofa suelta, s/l).

El águila también se usa para representar, por analogía, al depredador de mujeres, aquél que las utiliza sexualmente y las desecha. En esta copla en que el hablante se identifica con el águila, éste expresa con arrogancia que utiliza sexualmente a las mujeres para desecharlas sin el menor miramiento y que éstas puedan ser utilizadas por otros machos:

Soy águila pinta y parda
que en los tunales me siento;
las pico y las picoteo
y las dejo para otro hambriento,
que tenga más necesidad,
que yo ni agravio ni sentimiento.
(II-4039, copla de lotería para El águila, Oaxaca)

El águila también se emplea en la elaboración del paisaje sentimental de los amantes, en la que destaca su aguda mirada. En esta copla, el hablante invita a la amada a fugarse con él y, ante la expectativa de ser denunciado, le advierte que ni las águilas podrán encontrarlos:

Negra, como bien te portes,
a mi patria vas a dar;
si nos quieres criminar
y si nos ponen exhorte,
por nosotros no han de dar
ni las águilas del norte.
(I-1288, zapateado, Veracruz)[3]

[3] Hay otra copla que destaca la agudeza visual de las águilas, aunque en este caso, el hablante le advierte a la amada que las águilas la encontrarán:

Negrita, tú no te cortes,
oye bien lo que te digo:
que como malo te portes,
dices si te vas conmigo,

El águila suele utilizarse como metonimia del emblema nacional en coplas con valor plástico que se resuelven en instantáneas fotográficas y viñetas, en coplas de humor irónico y en otras con valor paremiológico. En ellas, el águila se emplea como metonimia del emblema nacional que lleva el papel moneda y la bandera, junto con el nopal y la serpiente. La copla siguiente recrea humorísticamente el momento en que el águila del escudo nacional que lleva el papel moneda, se dispone a ser captada por el lente fotográfico:

El águila, siendo animal,
se retrató en el dinero,
para subir al nopal
pidió permiso primero.
(III-6043, *Guadalajara en un llano*, Distrito Federal, Michoacán; estrofa suelta, San Luis Potosí)[4]

En el siguiente estribillo, el hablante recrea humorísticamente la génesis del escudo nacional plasmado en la bandera, en versos que se resuelven plásticamente en una graciosa viñeta:

Yo soy de San Luis Potosí;
el nopal dibujó, enterito,
donde el águila paró,
y su estampa dibujó
en el lienzo tricolor.
(IV-Ap.158, San Luis Potosí, s/l)

El vuelo del águila y la soledad del nopal, aluden por metonimia, al detrimento de la soberanía de México, pues se trata de una copla que insinúa la pérdida de buena parte del territorio nacional que sufrió México durante el régimen de Santa Anna. En estos versos de humor irónico que claramente apuntan a la sátira, el hablante expresa su desacuerdo ante este infortunio del siglo XIX que, en su momento, toda la nación lamentó. En este contexto, el detrimento del escudo nacional representa el detrimento de la nación:

Ya el águila se voló,
ya el nopal quedó solito,

---

y las águilas del monte
van a poder dar contigo.
(I-1289, *Cuando a despedirme fui*, Veracruz)

[4] Otro ejemplo parecido:
La águila, siendo animal,
se retrató en el dinero:
pidió licencia primero
al Congreso General.
(IV-9411, *Desde la sierra se ven*, Baja California)

ya Santa Anna pegó el grito,
ya el Congreso se acabó.
(IV-9422, *Ya el águila se voló*, s/l; estrofa suelta, s/l)

En la copla con valor paremiológico que tenemos, el águila se utiliza como metonimia del emblema nacional que llevan las monedas mexicanas. La imagen del águila fundida en la plata sirve para simbolizar la fortaleza y la seguridad del amor:

El amor, yo te aseguro,
no tan fácil se desata,
porque queda tan seguro
como el águila en la plata.
(II-4367, Mariquita IV, s/l)

Finalmente, nuestro corpus también recoge un águila que se emplea como símil de la mujer esquiva:

Sal como águila triunfante
y alza tu rápido vuelo;
saca tu espada brillante
y corta los hilos del miedo:
ya no hagas penar a tu amante.
(I-1089, estrofa suelta, Hidalgo)

Hasta aquí es claro que el imaginario poético tradicional es fecundo en atribuir géneros y funciones al águila de acuerdo con sus necesidades expresivas. Como se puede advertir, el arte de estas composiciones no radica en la lógica de sus enunciados ni de sus procedimientos (analógicos o no), sino en su eufonía y en su carácter lúdico. Las coplas pueden no hacernos sentido, pero casi siempre suenan bien y son divertidas, de tal suerte que la finalidad de estos poetas parece ser hacer reír, divertir a su público.

Procedimientos parecidos a los anteriores podemos encontrar en los casos del águila imperial, el águila negra, el águila real y las aguilillas. El águila imperial también se emplea como metonimia del emblema nacional en coplas de diferentes tipos y tonos. En nuestro corpus tenemos una copla de elogio y amor a la patria, en la que el águila imperial recibe el tratamiento de la mujer amada:

Eres tú la más pulida
de la nación coronada.

(Recitado)
Eres tú la más pulida
y de la nación coronada,
eres del viento realzada;
tu imagen da nueva vida
y te verás revestida

en el trono de la amada;
en todo eres muy cabal,
de mi amor tienes la llave,
como reina de las aves,
el águila imperial.
(IV-Ap. 209, *Eres tú la más pulida*, Veracruz)

Otra cuyo valor plástico se resuelve en viñeta en que el águila imperial recibe un tratamiento humorístico que raya en la carcajada:

En el monte, siendo chico,
me espantó a mí un animal,
y ahora, grande, me explico
que era el águila imperial,
con la serpiente en el pico,
parada en ese nopal.
(IV-9331, *La morena I*, Veracruz)

Y, finalmente, otra cuyos primeros versos sirven de entrada a la *performance* del cantante:

El águila en el nopal
se siente muy orgullosa;
si se muriera mi suegra,
¡ay, qué vida tan dichosa!
(IV-9782, *Las chivarras II*, s/l)

El águila negra representa ante el público al valedor, al mujeriego y al bravucón en coplas de presentación en las que el cantante ostenta diferentes cualidades. En el primer caso, el cantante se presenta como valedor, es decir, como una persona de quien puede obtenerse ayuda, protección o apoyo[5] y, al mismo tiempo, como mujeriego:

Aquí está el Águila Negra,
pa lo que ustedes gusten mandar;
amigo soy de los hombres
y de las hembras, pos ya ni hablar.
(III-6669, estribillo de *El Águila Negra*, Michoacán)

En el segundo caso, el cantante se presenta como un temible bravucón que anda "ajustando cuentas":

[5] En México, valedor significa amigo, cuate; persona de quien se obtiene ayuda, protección o apoyo. Cf. Luis Fernando Lara (dir.), *Diccionario del español usual en México*, El Colegio de México, México, 2002, (2ª. reimp.), *sv. "valedor"*.

Ahora fui tras el infierno,
ya llegó el Águila Negra,
y viene ajustando cuentas:
no se pongan a temblar.
(III-6811, *El Águila Negra*, Michoacán)

El águila real representa varios tipos humanos tradicionales: el mejor cantante, el enamorado y el mujeriego en coplas que contienen el cliché "Eres tal cosa" y "Yo soy tal otra", que por lo general emplea el cantante en estribillos y coplas que se sitúan en el contexto amoroso para presentarse ante su público. En el siguiente estribillo, el cantante se representa ante la amada como águila real que además expresa llanamente su deseo de posesión forzada:

Eres mi prenda querida,
mi prenda tendrás que ser;
yo soy el águila real
que canta cual debe ser.
(I-317, estribillo de *El pájaro cú*, Distrito Federal)

En otras coplas de presentación que contienen el cliché "ya llegó fulano de tal", el cantante se caracteriza como águila real para presentarse como el más astuto, pues la expresión "ya el águila real llegó" es equivalente:[6]

Señores, me había dormido,
la ausencia me dispertó.
¡Ave María!, ¡gavilanes!
Ya el águila real llegó.
(IV-Ap.183, *Señores, me había dormido*, Distrito Federal)[7]

La expresión "ya llegó el águila real" varía según las intenciones del cantante. En la copla anterior, el propósito de éste es únicamente presentarse ante el auditorio, pero hay otras que tie-

[6] En México, la expresión "ser águila" significa ser hábil, ágil o astuto. Cf. Lara, *Diccionario del español usual en México*, *op. cit.*, *sv.*

[7] Otro ejemplo:

¿Dónde el bálsamo quedara
con que ungieron al Señor?
Esto deseo saber yo:
si en la tierra o en el agua.
¿Qué contiene aquella vara
que a San José floreció?
La respuesta espero yo
con siete cielos contando;
águila que andas volando,
ya el águila real llegó.
(IV-Ap.183, *Señores, me había dormido*, Distrito Federal)

nen una segunda intención. En la siguiente copla se advierte que el hablante, además de ordenar silencio para empezar la *performance*, también trata de impresionar a las mujeres, haciéndoles saber que las de su gusto son las "aguilillas" [8] ponedoras:

Ésas son las que me gustan,
que ponen sobre el nidal.
¡Asilénciense, aguilillas,
ya llegó su águila real!
(II-4010, *Las pollas*, Guanajuato)

En el estribillo que sigue, la caracterización que el hablante hace del águila real corresponde a la del enamorado, pues lleva consigo flores y amores:

Eres un águila real,
que en el pico lleva flores,
en las alas azucenas
y en el corazón amores.
(I-99, estribillo de *El águila real*, s/l)

En esta copla de presentación, el hablante se sirve del águila real y del gavilán para caracterizarse a sí mismo como mujeriego en un tono a todas luces jactancioso:

Soy águila real del monte,
gavilancillo del viento;
soy amante de las morenas
también de las que encuentro,
con dinero, no con señas:
amigos, por áhi va el cuento.
(I-2598, estrofa suelta, *Chiquita te vas criando*, Oaxaca)[9]

Al igual que el águila, el águila real se emplea para representar, por analogía, al depredador de mujeres en coplas que establecen un paralelismo conceptual entre la rapacidad del ave y el hablante. Las siguientes coplas ilustran un ambiente amoroso decadente en el que el amante,

[8] Se llama aguilillas a las mujeres de andar picado y menudito. Promiscuamente se dice a veces "aguilillo". Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, 2ª. ed., Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1988, t. I, *sv.* "aguilillas".

[9] En la copla siguiente, que no funciona como presentación, tenemos otro ejemplo de la caracterización del enamorado:

Ya el águila real voló
de un jardín de Guanajuato;
a mí me quieren tres chicas
y a mi compañero cuatro.
(I-2745, estrofa suelta, copla de lotería para *El águila*, Oaxaca)

además de abandonar a la mujer, la humilla con expresiones orientadas a socavar su integridad. En el primer caso que tenemos, el amante le advierte a la mujer que no se le vuelva a aparecer y se burla de ella mandándola a que busque quien la "ribetee" porque se anda "deshilachando", es decir, que busque ayuda para reparar su lamentable estado:

Ya el águila real voló
el nopal quedó temblando.
Ya nuestro amor se acabó:
no te andes atravesando;
busca quién te ribetee,
porque te andas deshilachando.
(II-4260, estrofa suelta, Oaxaca)

En el segundo caso, la humillación no es menor. Además de expresar su desamor y advertirle que no lo busque más, el amante devalúa el amor que ella le diera y le deja entrever que ya tiene tratos con otra mujer:

Ya el águila real voló,
el nopal quedó temblando.
Ya no te quiero, ya no:
no te andes atravesando;
el amor que tú me distes
por cuartilla lo ando dando;
no digas que por desprecios:
por lo bien que ando quedando.
(II-4261, estrofa suelta, Oaxaca)

En el tercero, la ofensa es menor y consiste en desdeñar el amor de la mujer, advirtiéndole que no volverá con ella porque hacerlo implicaría una afrenta ante Dios, así como la imposibilidad de encontrar otra mujer:

Ya el águila real voló
del nopal para la higuera.
¿Qué se dijera de mí,
que yo contigo volviera?
No habría Dios para mí,
ni amor que me quisiera.
(II-4073, estrofa suelta, Oaxaca)

Páginas atrás señalamos que, de acuerdo con Francisco J. Santamaría, aguilillas es la denominación que reciben las mujeres de andar picado y menudito. En nuestro corpus la denominación se extiende a las mujeres en general en coplas humorísticas que interpelan al auditorio femenino. En esta copla la voz aguilillas es una metáfora de las mujeres que está al servicio del humor irónico del cantante, pues la aplica a mujeres "piernudas", cuando en realidad las aguilillas son menudas y graciosas:

Aguilillas piernas gordas,
águilas que andan volando;
yo me mato con el muerto,
y con las que están velando.
(III-6914, *Aguilillas*, Vázquez Santana, 1931)

Aguililla también es una metáfora aplicada a la mujer "hombreriega" que emplea su astucia para tener siempre un amante disponible. En esta copla pícara de carácter descriptivo, la astucia consiste en la discreción, previsión y diligencia con que la mujer actúa:

La mujer que quiere a dos
es discreta y entendida;
le concedo la razón,
ella es más que una aguililla:
si una vela se le apaga,
la otra le queda encendida.
(II-4456*b*, *El venadito*, s/l)

Asimismo, aguililla también es metáfora del mujeriego, en esta copla humorística y jactanciosa que destaca las andanzas amorosas, a juzgar por la descripción de sus actitudes ("echándoselas", es decir, presumiendo), acciones (andar paseando) y pícaras solicitudes (irse a andar al monte):

Todos 'tan en el estrado,
los novios en la pandilla,
cuando llegó la aguililla
echándoselas de lado:
"Donde quiera me he paseado,
yo no he sido escandalosa";
le dijo a la mariposa:
"Vámonos a andar al monte",
y le respondió el cenzontle:
"Hoy se casa un cuitlacoche"
(IV-Ap.130, *Casamiento del cuitlacoche*, Zacatecas)

Las aguilillas también se emplean para aludir a las depredadoras de gavilanes. En esta copla humorística, el hablante, que se identifica con el gavilán, afirma que teme que lo maten las aguilillas y deja entrever que estas aves son superiores a los gavilanes, pues no les permiten volar en el mismo territorio que ellas:

A mí me quieren matar
por esta calle real;

donde andan las aguilillas
no vuela ni un gavilán.
(III-6785, *La palomita II*, s/l)[10]

"Aguililla chillona" se usa para representar a la mujer remilgosa en esta copla humorística, de probable contexto amoroso, en la que se intuye el requiebro o cortejo previo del hablante:

Una aguililla chillona
me quiso tronar el pico,
y le contesté: "Pelona,
no soy pobre ni soy rico;
soy puritito costeño,
no me agrando ni me achico".
(III-6756, *El toro rabón*, Oaxaca, Guerrero)

Por último, me interesa presentar a una de las aves más preciadas del *Cancionero*: la guacamaya, por cuanto representa graciosos personajes de los géneros femenino y masculino. En tanto ave preciada, los cantores suelen destacar la belleza de su colorido plumaje, el cual resulta tan atractivo que llegan a obtenerla mediante su compra, como indican las siguientes coplas:

En un palomar sentada
vi una guacamaya pura,
de seis colores pintada,
de muy bonita figura,
verde, blanca y colorada,
morada, pinta y oscura.
(III-5740, *La guacamaya*, Veracruz)

Paseándome por la playa
y vi a bordo de un vapor
áhi compré una guacamaya,

[10] Otras versiones parecidas:

Donde están las aguilillas
no rifan los gavilanes,
ni las naguas amarillas,
aunque les pongan olanes.
(III-6801*a*, *El jarabe II*, s/l; *Los tulises*, Zacatecas)

Me subí al cerro más alto
para devisar los planes.
Donde riscan aguilillas
no mandan los gavilanes,
ni las naguas amarillas,
aunque se pongan olanes.
(III-6801*b*, *El venadito*, Distrito Federal; estrofa suelta, s/l)

con su pluma de color
y en su pecho una medalla.
(III-5804*a*, *La guacamaya*, Veracruz)[11]

Otra de las cualidades que los cantores destacan de la guacamaya es su vuelo. Podría decirse que la guacamaya es el ave voladora por excelencia, que los cantantes retratan al emprender el vuelo o la invitan a volar:

Estaba la guacamaya
parada en un carrizuelo,
sacudiéndose las alas
para levantar el vuelo.
(III-5742*a*, *La guacamaya,* Veracruz)[12]

Vuela, vuela, guacamaya,
que en el campo me la hallé,
que aquí está esta guacamaya;
de la manera que estaba
eso sí no lo diré
(III-5741, *La guacamaya*, Oaxaca)[13]

[11] Otro ejemplo:
Pasé solo por la plaza
y vi a bordo de un vapor;
paseándome por la playa,
áhi compré una guacamaya,
con su pluma de color
y en el pecho una medalla.
(III-5804*b*, *La guacamaya*, Veracruz)

[12] Otros ejemplos:
Estaba la guacamaya
parada en un platanar,
sacudiéndose las alas
para empezar a volar.
(III- 5743, *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca)

Estaba la guacamaya
parada en un tepozonte,
sacudiéndose las alas
para volar a otro monte.
(III-5744, *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca)

[13] Otro ejemplo:
Vuela, vuela, vuela,
vuela, pa la playa;
por el camino nos vemos,
cantando "La Guacamaya"
(III-7721, estribillo de *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca)

Y es tanto el gusto de la guacamaya por volar, que en ocasiones puede llegar a desgastar sus bellas alas:

Pobrecita guacamaya,
ya se cansa de volar;
se le acabaron las alas
por andar en el palmar.
(III-5873, *La guacamaya*, Veracruz, Zacatecas)

No obstante su belleza,[14] la guacamaya puede aparecer retratada humorísticamente como un ave infecta de insectos parasitarios, como en la copla siguiente:

Estaba la guacamaya
parada en un frijolillo,
sacudiéndose las alas
porque tenía pinolillo.
(III-5745, *La guacamaya*, Veracruz)[15]

En otras coplas igualmente humorísticas, la guacamaya aparece retratada como un ave clueca y holgazana y, eventualmente, friolenta:

Yo tenía mi guacamaya,
que siempre estaba culeca,

[14] Como éstas:

En un palomar sentada
vi una guacamaya pura,
de seis colores pintada,
de muy bonita figura:
verde, blanca y colorada,
morada, prieta y oscura.
(V-Ant. 48, *La guacamaya*, s/l)

En un palomar sentada
vi una guacamaya pura,
de seis colores pintada,
de muy bonita figura,
verde, blanca y colorada,
morada, pinta y oscura"
(III-5740, *La guacamaya*, Veracruz)

[15] Otro ejemplo:

Estaba la guacamaya
parada en un guachilote,
sacudiéndose las alas
porque tenía pepeyotes
(III- 5746, *La guacamaya*, Veracruz)

y de tanto estar echada,
ya tenía la cola chueca.
(III-5825, *La guacamaya*, Veracruz)

¡Ay!, revuela, vuela, vuela,
vuela, vuela para el río:
verás a la guacamaya
tirititiando de frío.
(III- 5872, estribillo de *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca)

En tanto metáfora o símil del hombre, la guacamaya representa al seductor, al paseador y al depredador. El símil del seductor y el paseador se expresan en coplas encabezadas por el cliché "quisiera ser... para":

Quisiera ser guacamaya,
pero de las amarillas,
para que así fueras tú
al pueblo de la Mixtequilla.
(I-805, *La guacamaya*, Veracruz)

Ser quisiera guacamaya,
pero de las coloradas,
para pasear en la playa
sábado y de madrugada.
(I-809, *La guacamaya*, Veracruz)

Cuando se trata de una guacamaya macho, las coplas suelen representar al depredador de frutas; es decir, al "pájaro de cuenta" por excelencia, cuya acción característica es "picar"[16] y "comer" pitayas con singular fruición, como se canta en las siguientes coplas:

Yo tenía una guacamaya
en una jaula de lata,
y la rompió la canalla
con el pico y con la pata
pa comerse una pitaya,
que reservaba mi tata.
(III-5839, *La guacamaya*, Veracruz)

[16] Otro ejemplo:
Vuela, vuela, vuela,
vuela para el mar,
y verás la guacamaya
que me picó al volar.
(III- 5912, estribillo de *La guacamaya*, Veracruz)

Ándale, guacamayita,
deja de tanto volar:
se acabaron las pitayas,
ya no las podrás hallar.
(III-5937, *La guacamaya*, s/l)[17]

Cuando se trata de una guacamaya hembra, las coplas suelen representar a distintos tipos de mujeres: seductoras,[18] esquivas[19] y presumidas,[20] pero siempre susceptibles de ser cortejadas y complacidas en sus caprichos:

Guacamaya, si me quieres,
ven y vamos al palmar,
y si no te gusta allí,
nos iremos a la mar.
(1-1318, *La guacamaya*, Veracruz)

[17] Otra variante:
Pobrecita guacamaya,
¡ay, que lástima me da!
Se acabaron las pitayas,
¡ahora sí qué comerá!
(III- 5871, *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca, Zacatecas)

[18] Otros ejemplos:
Una guacamaya pinta
le dijo a una azul turquí:
"Si al cabo me has de querer,
¿por qué no dices que sí?"
(I-1103, *La guacamaya*, Veracruz, Guerrero, estrofa suelta, s/l)

Una guacamaya pinta
le dijo a una colorada:
"Vámonos para mi tierra
a pasar la temporada".
(I-1297, *La guacamaya*, Veracruz, 1958, Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Zacatecas, *La cucaracha*, Guerrero, Distrito Federal, estrofa suelta, Oaxaca)

[19] Un ejemplo con varias guacamayas:
Ahora son tres guacamayas
que se han quedado viudas,
que cuando uno las pretende
parece que les habla Judas.
(II-5275, *La guacamaya*, Veracruz)

[20] Otro más:
¡Si vieran cuando se pone
el sombrero pa lucirse!
Parece una guacamaya
forrado con el *chemisse*.
(IV-9759, *El rosario de mi suegra*, s/l)

En un buen número de coplas la guacamaya se emplea como metáfora de la mujer a la que le gusta volar hasta el cansancio:

Ya no vueles, guacamaya,
vente acá pa descansar,
porque en tu casa se enojan
si yo te llevo a pasear.
(I-1367, *La guacamaya*, Zacatecas)

El vuelo de la mujer alude a su afición por relacionarse con los hombres que encuentra en su camino.[21] Su afición por los hombres se expresa jocosa y claramente en la copla siguiente:

Una guacamaya pinta
espiaba que amaneciera,
para darse un agarrón
con un pájaro cualquiera.
(III- 6039, *El palo verde*, Jalisco)

Podría decirse que la guacamaya es un "ave de paso", pues, aunque disfruta a los hombres, no le interesa permanecer con ellos, sino seguir siendo libre; de ahí el carácter huidizo y pragmático que se le atribuye en las siguientes coplas:

Yo tenía una guacamaya
y amarrada por un pie,
y como era tan canalla,
se me desató, se fue
[...]
que algún día te agarraré
[...]
(III-5838, *La guacamaya*, Veracruz)

Estaba la guacamaya
parada en un cornizuelo,

[21] Otra variante:

Vuela, vuela, vuela,
vuela hasta la playa,
por el camino nos vemos
cantando "La guacamaya"
(V- Ant. 48, *La guacamaya*, s/l)

Vuela, vuela, vuela
vuela pa la playa;
por el camino nos vemos,
cantando "La Guacamaya"
(III- 7721, estribillo de *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca)

sacudiéndose las alas
para levantar el vuelo
cuando tú mismo te vayas.
(III-5742*b*, *La guacamaya*, Veracruz)

En tanto "ave de paso", la guacamaya cambia de lugar con suma facilidad, sea para ganarse la vida o sin razón alguna, como ilustran estas coplas:

Una guacamaya pinta
le dijo a una de alas verdes:
"Si quieres tener dinero,
vámonos con los rebeldes".
(IV-9400, estrofa suelta, s/l)[22]

Como dijo la guacamaya
al pájaro azul turquí:
"Vámonos a la chingada,
¿qué estamos haciendo aquí?"
(IV-9930, estrofa suelta, Distrito Federal)[23]

Sin embargo, no todas las guacamayas son "aves de paso"; también hay guacamayas que hacen nido y tienen compañeros borrachos, como se indica en estas coplas:

Y en un árbol muy erguido
quise cortar una guaya;
me subí sin hacer ruido

[22] Otros ejemplos:

Una guacamaya vieja
le dijo a una más muchacha:
"Si quieres ganar dinero,
vamos pa Guayalejo" (*sic*).
(IV-9401, *La guacamaya*, Oaxaca)

Una guacamaya vieja
le dijo a una más muchacha:
"Si quieres tener dinero,
vámonos con los del hacha"
(IV- 9402, *La guacamaya*, Veracruz, Oaxaca)

[23] Aunque en estas coplas el "ave de paso" es de género femenino y parece ser inofensiva, en esta copla de despedida encabezada por el cliché "Soy como...", el "ave de paso" es de género masculino y es tan peligrosa como el alacrán:

Soy como el ave de paso,
semejante al alacrán;
aquí se acaban cantando
los versos del "Gavilán".
(III-7712, *El gavilán II*, Hidalgo)

y cogí una guacamaya
que estaba echada en su nido.
(II- 5393, *La guacamaya*, Veracruz)[24]

La guacamaya se fue
a buscar su guacamayo,
y lo encontró echando copas (negrita)
con su amigo el papagayo.
(III- 6033, *La guacamaya*, Veracruz)

De esta forma, observamos que las aves que hemos revisado cumplen distintas funciones poéticas, entre las que destacan la presentación del cantante y la representación de tipos humanos tradicionales insertos en un contexto amoroso que puede fluctuar del cortejo a la humillación, pasando por momentos que pueden ir desde lo sublime hasta lo vulgar y por tonos jactanciosos, despectivos y pícaros. Funciones tradicionales como la mensajería de las aves ahora sólo la encontramos en el águila, pero no podemos afirmar que sea exclusiva de ella, pues también hay otras aves que cumplen la misma función, como la chuparrosa, la paloma, el pavo real y el ave en general.[25] Los tipos humanos más frecuentes entre las águilas son los depredadores de mujeres, el cantante, el mujeriego, el enamorado, el valedor y el bravucón; pero estos tipos tampoco son exclusivos del águila pues también pueden serlo otras aves como el gavilán, el gorrión, la guacamaya, el gallo, el pollo y el pájaro en general.[26] Las aguilillas representan indistintamente mujeriegos y "hombreriegas", mientras que la guacamaya tiene varias facetas masculinas y femeninas, orientadas a la seducción, la depredación, el libre ejercicio de la sexualidad e incluso a "hacer nido".

Así pues, en nuestras coplas no parece haber un principio poético estricto, sino más bien un criterio bastante flexible que responde a la poética de la variación de la poesía de tradición oral. En el caso que nos ocupa, tenemos que los tipos humanos mencionados a menudo son representados por varias aves, con las que no siempre guardan una relación analógica, y que la función de mensajería es atribuida a varias aves. Todo parece indicar que el arte de la composición no radica en la lógica de sus enunciados ni en su apego a la tradición, sino en su eufonía y en su carácter lúdico; las coplas pueden no hacernos sentido, pero casi siempre suenan bien y son divertidas, aunque puedan llegar al disparate. La finalidad del cantante suele ser hacer reír, divertir a su público, sobre todo si se trata de algún poeta vernáculo que "en el aire las compone"; es decir, que es portador de una cultura eminentemente oral. Claro está que esta no es ninguna conclusión definitiva, pues hace falta revisar el aviario del *Cancionero* de la b a la z y tener presente que aunque agotemos el corpus, sólo lograremos conclusiones generales, pues no hay que olvidar que la copla es un género que sigue vivo en nuestro país.

[24] Otro ejemplo parecido:
En los cerros se dan tunas
y en las barrancas pitayas;
en los huevos de los palos
anidan las guacamayas.
(III- 5719, *La guacamaya*, Veracruz; *El cubilete*, s/l)

[25] Véanse, por ejemplo, de la chuparrosa: I- 2296; de la paloma sólo cito tres ejemplos entre muchos I- 508, 2279a y 2280; del pavo real: II- 3571*a*, 3571*b*, V- *Ant.* 35; del ave en general, I-362 y II-3079.

[26] En el citado artículo "'Pajaros de cuenta': caracterización de un personaje" pueden verse los ejemplos correspondientes.

EL CANCIONERO TRADICIONAL EN LA TIERRA CALIENTE DE MICHOACÁN

Raúl Eduardo González
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

El mote de *Tierra Caliente* ha sido empleado desde la época del Virreinato para designar diversas regiones de nuestro país, tanto costeras como de tierra adentro, que se caracterizan por recibir a manos llenas la bendición del Astro Rey. En el estado de Michoacán, se reconocen dos *tierras calientes*, cercanas geográfica y culturalmente, pero con sus diferencias en ambos renglones. La primera se localiza en la cuenca media del río Balsas, en la confluencia de los estados de Guerrero, Michoacán y el Estado de México; la segunda, en la cuenca media y baja del río Tepalcatepec, subsidiario del Balsas, se ubica prácticamente por entero en tierras de Michoacán, aunque comparte una pequeña franja con el Estado de Jalisco, entidad que, por cierto, ha sido considerada con poca justicia como la única cuna del *mariachi*, aun cuando la tradición musical de la que se desprende ese tipo de conjuntos musicales es común a ambos estados.

La Tierra Caliente a la que me refiero aquí es una comarca baja y plana del occidente de México, rodeada de montañas, que se ubica en la zona centro-occidental de Michoacán, al suroeste de Morelia, la capital del estado. Las tierras en esta región de alrededor de seis mil kilómetros cuadrados[1] son buenas para la agricultura, y para irrigarlas se aprovechan los escurrimientos del Eje Neovolcánico y de la Sierra Madre del Sur, que dilatan el caudal del río Grande o Tepalcatepec, que fluye con dirección al este y se incorpora al Balsas. Hoy en día, ambos nutren el embalse de la presa de Infiernillo.

Si bien la agricultura intensiva ha propiciado el crecimiento de núcleos urbanos en el valle de Apatzingán[2] (asiento de grandes haciendas ganaderas y agrícolas desde finales del siglo XIX), con el desarrollo de muchos ejidos que han atraído la migración de gente de otras regiones del estado y del país, la población en la Tierra Caliente ha sido histórica y típicamente rural, y se ha establecido sobre todo en rancherías dispersas y escasamente pobladas, en las faldas de las sierras.

En este tipo de asentamientos se han cultivado tradicionalmente la música, el baile y la poesía, con fines religiosos y de diversión, en el ocio de cada día y en ocasiones festivas como las bodas, que son un espacio para el desarrollo del arte popular, en lo que se conoce como *baile de tabla*, una fiesta comunitaria que se realiza encima y en torno a una tabla o a una artesa dispuesta sobre el piso para zapatear en ella. Los conjuntos que ejecutan la música en ese ámbito, conocidos como de arpa grande están conformados por instrumentos de cuerda (arpa, violines, guitarra

[1] Luis González y González, *La querencia*, Secretaría de Educación Pública, Morelia, 1982, pp. 101-103.

[2] Las comunidades mayores (según cifras del censo del año 2000) son, justamente, Apatzingán (93,756 habs.), Nueva Italia (30,508 habs.) y Tepalcatepec (14,888 habs.).

de golpe y vihuela); sus miembros suelen ser en muchos casos habitantes de la propia ranchería o de otra, contratados para el efecto o que ejecutan la música por solidaridad.

El desarrollo económico que se ha vivido en la zona, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha atraído no sólo trabajadores agrícolas, sino, asimismo, músicos de origen ranchero, que se han asentado, principalmente, en la ciudad de Apatzingán, y que han ejercido y ejercen hasta nuestros días el trabajo musical (en algunos casos en combinación con el del campo) de forma profesionalizada, en los restaurantes y cantinas de la localidad, contratados por campesinos y comerciantes para tocar por pieza o por hora; esto ha sido posible debido al auge que han tenido en la región cultivos como el algodón , el ajonjolí, el melón, el limón y el mango, y otros que, si bien son muy rentables, su comercio resulta ilícito hasta la fecha.

Entre los géneros poético-musicales que ejecutan los conjuntos de arpa grande se encuentran canciones líricas no bailables, llamadas *rancheras*, también conocidas en la región como *rastrojeras*, *charaperas* o *guamileras*; se encuentran, asimismo, los *corridos*, tanto los que dan cuenta de los sucesos de héroes locales, como los pertenecientes al repertorio más popular a nivel nacional, y las *valonas*, tradicionalmente, glosas en décimas que son recitadas con acompañamiento instrumental.

Junto con estas últimas, el repertorio más característico de los conjuntos de arpa grande está integrado por las canciones bailables, el *jarabe ranchero* y los *sones*, que han sido considerados como elementos de identidad cultural por propios y extraños. Ambos géneros están constituidos típicamente por coplas, cuyo canto se alterna con partes instrumentales y, asimismo, con el baile de una pareja de hombre y mujer. Con estas mismas características generales, se encuentran jarabes y sones en otras regiones mestizas, principalmente, del centro del país, de una costa a la otra.

La diferencia entre el son y el jarabe se encuentra en la proporción entre el contenido musical y el poético en ambos: en el caso de los sones, éstos son prácticamente de uno a uno, pues, luego de una introducción instrumental, por lo general correspondiente a una parte o a la melodía completa del canto, se suceden partes instrumentales y cantadas; éstas, con o sin estribillo, el cual puede estar constituido por la mera repetición de la estrofa cantada, por una estrofa distinta o por el *jananeo*, una forma de estribillo tarareado a dos voces que se caracteriza por su entonación aguda en extremo, con frases del tipo *¡Ay!, la la lá, ¡Ay!, na na ná* o *ay, tiraná.*

En el jarabe ranchero, en cambio, la balanza se inclina hacia el contenido musical; se trata de un género de carácter monoestrófico conformado por una sucesión de temas instrumentales breves que culminan con la salmodia de una copla, en el marco de un pasacalle, *paseo* o *descanso*, durante el cual la pareja de bailadores suspende el zapateado y el baile con saltos que caracteriza el resto de la pieza. Cada una de las partes instrumentales con su correspondiente copla es conocida tradicionalmente como *jarabe*. Lo más común hoy en día es que el jarabe ranchero esté integrado por tres partes o jarabes (en tal caso, se habla de un "jarabe largo"), aunque puede constar sólo de dos ("jarabe corto"). Generalmente, una sola pareja de bailadores debe ejecutar la pieza completa, aunque en los bailes de tabla muy concurridos podía haber sustitución de parejas y el número de jarabes o partes podía crecer. Las coplas que se recitan en los descansos o paseos son cuartetas de octosílabos, salvo la última, que es siempre una cuarteta de hexasílabos; los versos de las coplas son recitados del primero al último, sin repeticiones ni añadidos, a una sola voz.

El baile de los sones guarda estrecha correspondencia con su composición poético-musical: durante las partes instrumentales, la pareja zapatea vigorosamente sobre la tabla marcando el compás de la música (algo que se complementa con el palmoteo que se ejecuta sobre la tapa

del arpa); en las partes cantadas, los bailadores realizan una mudanza o descanso, lo que permite al público escuchar las coplas, y a la pareja de baile, descansar del zapateado. Durante las partes instrumentales, la pareja puede ser sustituida por otra; en un baile de tabla, la duración de un son depende, justamente, del número de parejas que suban a la tabla: mientras haya bailadores, la ejecución debe continuar.

Es importante recalcar el calificativo que se emplea en la designación popular en la Tierra Caliente: se llama jarabe *ranchero,*[3] porque, efectivamente, todo apunta a que el género, más que de los habitantes del valle de Apatzingán, era patrimonio de la gente de las sierras y las laderas aledañas; todos los testimonios que he encontrado sobre buenos bailadores y violinistas ejecutantes de jarabe se refieren a gente de origen ranchero. En el campo, el género mantiene un carácter abierto a la inclusión y repetición de temas instrumentales, mientras que en el ámbito escénico, en las fiestas cívicas y escolares donde el jarabe se ejecuta en las poblaciones mayores, se ha perfilado una versión estándar o vulgata. Otro tanto sucede en el caso de los sones.

Desde los primeros testimonios, que datan de la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentran elementos poéticos en las coplas del jarabe que se han mantenido hasta nuestros días en el jarabe ranchero de Michoacán: en primer lugar, la presencia de cuartetas de octosílabos y de hexasílabos que se recitan solas, no seguidas de otras coplas —y, sobre todo, la combinación de ambos tipos de estrofas en el mismo jarabe. En segundo lugar, el hecho de que las coplas suelen hacer gala de ingenio; abunda en muchas de ellas el espíritu jocoso, desenfadado, *picantito*, con sugerencias de carácter erótico, y su temática gira, sobre todo, en torno al amor o el elogio de la belleza femenina:

No sólo en las muy bonitas
se inclina mi voluntad,
porque hay unas trigueñitas
que hasta calentura dan,

la propuesta amorosa:

Una tarde en un verano
corté una calabacita;
y!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano.

Otro versito nomás
y luego me voy saliendo;
no vaya a venir tu dueño
y dirá que qué ando haciendo.

[3] "Se entiende por *ranchero* al habitante de núcleos de población (ranchos) formados [...] por dos o tres familias, separados entre sí por una distancia promedio de seis kilómetros, y de los centros urbanos hasta por 50" (Esteban Barragán López, *Más allá de los caminos. Los rancheros del Potrero de Herrera*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1990, p. 22); *rancho*: hacienda o finca de campo, pequeña, modesta o humilde (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos* [1959], Porrúa, México, 2000, *s.v.*). También se conoce a este tipo de asentamiento como *ranchería*.
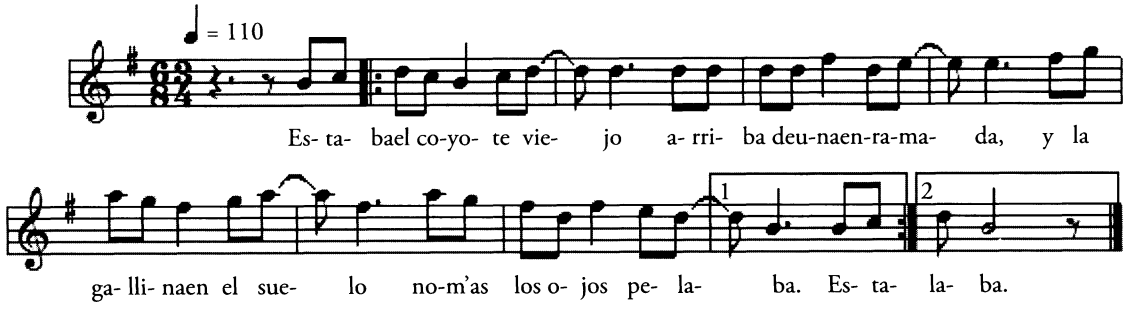
Y, como en el caso anterior, las referencias al propio baile del jarabe:

> Qué bonito es el jarabe
> paseando yo mi caballo:
> esta arpa es de Apatzingán,
> mi sombrero es de Sahuayo,

En el caso de los sones, la liga entre poesía y música resulta mucho más estrecha, pues en ellos las coplas no son recitadas al cabo de una ejecución instrumental, sino cantadas siguiendo la armonía y la rítmica de aquellas e, incluso en ocasiones, la misma melodía. Prevalece el ritmo musical sobre el prosístico, puesto que se trata de un género destinado al baile, de manera que el texto poético y el canto se ven generalmente adaptados al ritmo y a las partes bailables.

La forma estrófica más empleada es, por mucho, la cuarteta de versos octosílabos,[4] en particular, la cuarteta romanceada. Este tipo de coplas suelen ocupar de manera fundamental el espacio de la estrofa, y sólo excepcionalmente se presentan como estribillos en los sones, pues la variedad de formas estróficas en los estribillos suele ser mucho mayor. En términos generales, el espacio para cantar las coplas tiene una extensión de 16 compases musicales; cada verso octosílabo suele abarcar dos compases, de manera que lo más común es que en el cantar las coplas se enuncien con ocho versos; así a diferencia de lo que sucede en el jarabe, en los sones suele repetirse la estrofa al cantarla, y, en ocasiones, se agregan versos estereotipados en la entonación, para completar el espacio correspondiente. El estribillo o jananeo, en los sones que lo presentan, abarca, asimismo, 16 compases, y suele aparecer con una melodía distinta de la de la copla.
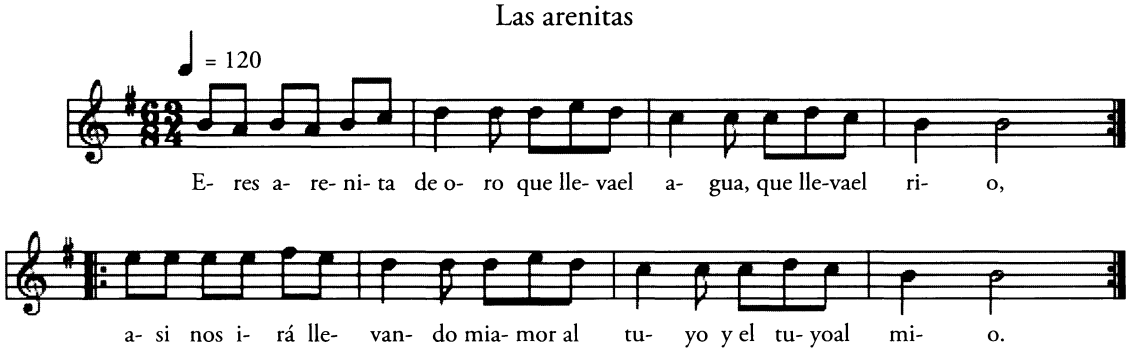
El coyote viejo



Cada son sigue formas distintas para completar el espacio musical referido: la más usual para la enunciación de la copla se da al cantar los versos del primero al último para luego repetirlos en el mismo orden (*El coyote viejo*); asimismo, es muy común que se canten los dos primeros versos, que se repitan en el mismo orden, para cantar luego los dos últimos, también seguidos de la repetición correspondiente (*Las arenitas*). De esta manera, la organización del canto se da a

[4] El corpus de mi tesis, poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán cuenta con 419 coplas, de las cuales 367 hacen las veces de estrofa en la canción (87.6%), mientras que 52 juegan el papel de estribillo (12.4%); de las 106 canciones que he estudiado, 82 se integran con este tipo de estrofas, lo que equivale a 77.4% del total.

partir de unidades de dos y algunos de sus múltiplos (4, 8, 16), condicionadas por la argumentación musical; poesía y música quedan ensambladas así en una conformación por pares que no sólo está presente en la enunciación sino, asimismo, en la sintaxis y en la semántica de las coplas.



Lo anterior queda ilustrado en la conformación dialógica, típica de las coplas tradicionales, en las que suele presentarse la organización de la copla por pares de versos: así sucede en el caso de una solicitud, por ejemplo, donde es frecuente que en el primer pareado se apostrofe al destinatario, para plantear la petición en el segundo. Como lo ha hecho notar Margit Frenk al referirse al estilo del cancionero mexicano en general, al apostrofar a un interlocutor, que puede ser un animal o un fruto, se pone de manifiesto el placer que tienen estas canciones por la reiteración de palabras al comienzo de las coplas;[5] así encontramos que, justamente, la palabra repetida puede ser el nombre del personaje aludido:

Frijolito, frijolito,
frijolito enredador,
no te vayas a enredar
como se enredó mi amor.
(*El frijolito*)

En el diálogo a manera de pregunta-respuesta, la organización de los contenidos por pares de versos resulta muy común: la pregunta suele ser planteada en los primeros dos, mientras que la respuesta aparece en los dos últimos. Este modelo dialógico con dos intervenciones en la conversación es típico de las cuartetas terracalenteñas:

—Será, su jabalí
¿dígame quien se lo dio?
—A mí nadie me da nada,
mi dinero me costó
(*El jabalí*)

[5] Margit Frenk, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, p. 159.

En coplas sin diálogo, el binarismo se hace presente también, por ejemplo, al expresar en los dos primeros versos una acción que conduce a un resultado (expresado en los dos timos); este es un modelo muy común en las coplas terracalenteñas, que puede darse a través de las expresiones *voy a* o *quisiera* / *para* o sus equivalentes; aquí la acción es referida en futuro, las mayoría de las veces, a la manera de un deseo que habrá de consumarse. Tal es el caso de las siguientes coplas de *El pajarillo* en las que el cantor expresa su anhelo de ser un animal, lo que le permitir estar más cerca de su amada y platicar con ella:

Quisiera ser pajarillo
de las alitas azules,
para platicar contigo
sábado, domingo y lunes.

Quisiera ser pajarillo
de las alitas moradas,
para platicar contigo
toditas las madrugadas.

De gran productividad en el cancionero terracalenteño y mexicano es el esquema siguiente, del son de la gallina, en el cual el cantor expresa su intención de cruzar el ave de su corral con algún tipo de gallo, para que los pollitos resulten con determinadas características:

Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón
para que salgan los pollitos
alegres del corazón.

Pero tanto como alegres, los pollos del *copetón* pueden resultar elegantes,[6] por supuesto, "de chaqueta y pantalón —según la versión tan extendida en el cancionero mexicano (III-6055)[7] y en la Tierra Caliente—; los del colorado han de ser bonitos y enamorados mientras que los del cotorrino,[8] borrachos de puro vino Esto, según las coplas terracalenteñas, pero si atendemos a lo que dice el cancionero mexicano, veremos que en Veracruz se canta que los pollos del gallo de Jalapa han de salir calientes como su papa (III-5827); según una colección impresa, los demás gallos de la bola saldrán con un copete en la cola (III-5830) y los del gallo de Durango serán empleados para el fandango (III-6056). Una copla recogida en San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, dice que los pollos de un gallo de la Veta han de nacer nada menos que con chinos y peineta (III-6054).

[6] *copetón*: "úsase familiarmente como sustantivo, aplicado siempre con cierta intención de censurarlas por orgullosas, a las personas distinguidas y de viso, o que se dan aires de tales" (F. Santamaría, *op. cit.*, *s.v.*).

[7] Las coplas referidas en este párrafo provienen de Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 2003.

[8] *cotorrino*: "con pico como de cotorro acaso también en alusión a *cotorro*, hombre o mujer entrados ya en años, particularmente si permanecen célibes" (F. Santamaría, *op. cit.*, *s.v.*).

El binarismo puede presentarse también cuando los dos primeros versos plantean una idea que se refuerza en los dos últimos, siguiendo una relación de causa-efecto —y aquí aparece nuevamente la repetición en el comienzo del verso inicial:

Becerrero, becerrero,
se fue para La Huacana;
allí me dicen que está
en los brazos de Mariana.

La idea del primer pareado puede verse refutada en el segundo, sea que aparezca el nexo *pero*... al inicio del mismo:

El mulato en la barranca
canta, canta con esmero,
pero cuado menos piensa
se lo pesca el pajarero,
(*El pajarerito*)

o que quede implícito:

Yo vide salir un bulto
de las raíces de una higuera;
ese bulto no era nada,
era culebra pollera.
(*El revientaesquinas*)

Hay que añadir que en muchas descripciones se procede por la comparación con elementos de la naturaleza que poseen una carga simbólica. Según lo ha establecido la folclorista portuguesa Maria Arminda Zaluar Nunes,[9] la comparación suele corresponder, asimismo, a la estructura bimembre de la copla: los primeros dos versos presentan el referente del mundo natural, mientras que en los dos últimos aparece el tema fundamental, ligado a la imagen de la naturaleza por semejanza o por oposición; aquí también, como en el caso anterior, la comparación puede estar antecedida de un nexo:

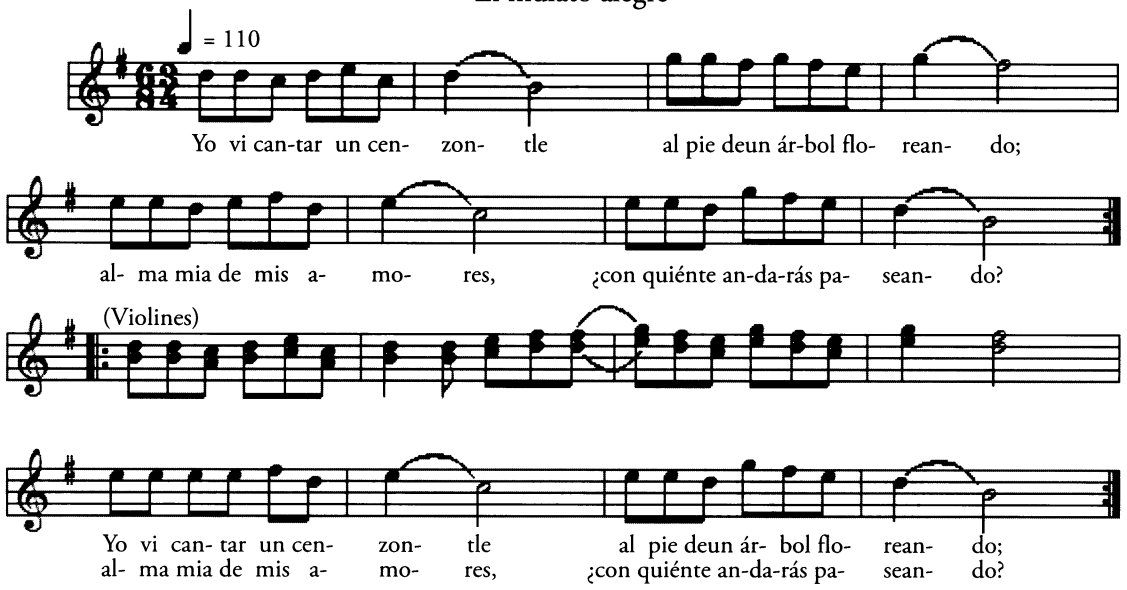
Saucitos de la alameda
se mecen con el aire,
así se mecen los celos
dentro de mi corazón,
(*Los saucitos*, Jalisco)

o bien, las partes de la copla pueden quedar yuxtapuestas, de forma que la comparación queda implícita, con lo que el nexo no resulta tan claro y el sentido de la imagen parece oscurecerse:

[9] "Introdução", en J. Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro popular português*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1975, t. I, pp. xxiii-xxiv.

Yo vi cantar un cenzontle
al pie de un árbol floreando;
alma mía de mis amores,
con quien te andarás paseando?
(*El mulato alegre*)

El mulato alegre



En virtud de las repeticiones del canto, el símbolo aparece más de una vez en la enunciación, de forma que la audición puede devenir en una auténtica *lectura* que posibilita el repaso del texto, como lo hace el lector silencioso de un poema escrito cuando vuelve la vista a los versos que lo han conmovido o a una imagen cuyo referente puede no quedar claro en la primera ojeada. El acercamiento al símbolo es por esto, entre otras cosas, mucho más sencillo para un auditorio iletrado; según lo ha descrito Stephen Reckert:

> un público lector acostumbrado al pensamiento analógico será en la práctica más fácilmente despistado que el público oyente, en gran parte analfabeto, al que en efecto se dirige el poema: un público que se siente en su elemento con el simbolismo —método de comparación intuitivo y sintáctico— más que con las estrategias intelectuales y analógicas de la metáfora, con síntesis más que con análisis, y con la lógica de los sentimientos más que con la del entendimiento. A un público así le tiene sin cuidado admitir que un símbolo pueda representar al mismo tiempo conceptos no sólo diferentes sino hasta contradictorios.[10]

La liga entre poesía, música y baile en el cancionero tradicional de la Tierra Caliente —como en el de otras regiones del mundo hispánico— resulta, pues, tan fuerte como sutil; el ámbito festivo o recreativo en el que suele ser actualizado permite no sólo el jolgorio sino, asimismo, el

[10] Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001, pp. 123-124.

goce estético y la transmisión de valores profundos (como los que el símbolo y el ritmo poseen) entre los miembros de la comunidad; su comprensión resulta en un proceso complejo, cuya base se encuentra un fino entramado en el que se entretejen diversas artes tradicionales.

En este breve panorama he querido mostrar la relación de la poesía de tradición oral con la música y el baile, un aspecto relativamente poco estudiado en las canciones populares, pero que sin duda resulta de importancia, toda vez que el texto poético se encuentra imbricado en un discurso mayor, en constante transacción con las otras artes para devenir en canción.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, José María, *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1965.

AGÚNDEZ, José Luis, *Cuentos populares sevillanos*, Fundación Machado, Sevilla, 1999.

AGUSTÍN, San, *Obras completas de san Agustín*, trad. Lope SILLERUELO, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1986.

———, *Confesiones*, Paulinas, Bogotá, 1980.

ALATORRE, Antonio, "De folklore infantil", *Lírica infantil de México. Artes de México*, 162 (1973), pp. 35-46.

ALBA ZANCAJO, José Luis, "El campo semántico 'camino' en la poesía medieval española", en Manuel CRIADO DE VAL (coord.), *II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, 3 vols., AACHE, Guadalajara-Madrid, 1987.

ALBERTI, Rafael, *El amor y los ángeles*, Cátedra, Madrid, 2003.

ALBINO PIRES, Natália, "Referências antroponímicas e toponímicas em romances de tradição oral moderna portuguesa editados entre 1828 e 1960", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007).

ALCALÁ ORTIZ, Enrique, *Cancionero popular de Priego (poesía cordobesa de cante y de baile)*, Ayuntamiento de Priego, Priego (Córdoba), 1990.

ALÍN, José María, *Cancionero Tradicional*, Castalia, Madrid, 1991.

———, *"Cantos populares" de Francisco Rodríguez Marín. Antología*, Fundación Machado, Sevilla, 2005.

———, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.

——— y María Begoña BARRIO, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, London, 1997.

ALONSO, Álvaro, "Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero de Urrea* al de Pedro de Rojas", *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario (2005), pp. 235-246.

ALONSO, Dámaso, Eulalia GALVARRIATO y Luis ROSALES, *Primavera y flor de la literatura hispánica*, Selecciones del Reader's Digest, Madrid, 1966.

ALONSO CORTÉS, Narciso, "El teatro en Valladolid", *Boletín Real Academia Española*, IX (1922), pp. 471-661.

ALTAMIRANO, Magdalena, "Los antropónimos en las canciones populares antiguas", en Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, Mariana MASERA y Teresa MIAJA (eds.), *Los bienes si no son comunicados no son bienes*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2006, pp. 15-31.

ALVAR, Carlos, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza, Madrid, 1991.

———, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1971.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, *Diccionario de Literatura Popular Española*, Colegio de España, Salamanca, 1997.

ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.

———, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro,* France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1975.

ARELLANO, Ignacio, "Bances Candamo, poeta áulico. Teoría dramática y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro", *Iberomania*, 27-28 (1988), pp. 42-60.

———, "Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo", *Criticón*, 42 (1988) pp. 169-192.

ARETZ-THIELE, Isabel, *Música Tradicional Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1946.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Nobleza del Andaluzia*, Sevilla, 1588, reimpresión facsimilar de Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1975.

ARRAS, Jean de, *Melusina o La noble historia de Lusignan*, trad. y pról. Carlos ALVAR, Alianza, Madrid, 1999.

ASENSIO, Javier, Helena ORTIZ VIANA y Fernando JALÓN JADRAQUE, "Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007).

ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed. aumentada, Gredos, Madrid, 1970.

AUSONIO, *Epistolae*, ed. Sextus PRETE, Teubner, Leipzig, 1978.

AVILÉS HERNÁNDEZ, Claudia, "Revisión temática de las 'coplas que no son de amor' en relación con la décima", en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 289-297.

AZKUE, Resurrección María de, *Cancionero popular vasco*, Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1968.

BÁEZ-JORGE, Félix, *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1992.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio FORCAT y César CONROY, Alianza, Madrid, 1987.

———, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

———, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. KRIÚKOVA y Vicente CAZCARRA, Taurus, Madrid, 1975.

BALLY, Charles, *El lenguaje y la vida*, trad. Amado ALONSO, Losada, Buenos Aires, 1972.

BALTANÁS, Enrique y Antonio José PÉREZ CASTELLANO, *Por la calle van vendiendo... cancionerillo de Encinasola*, Fundación Machado-Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 2001.

BANCES CANDAMO, Francisco de, *Cómo se curan los celos*, ed. Ignacio ARELLANO, Dovehouse, Ottawa, 1991.

———, *Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. MOIR, Tamesis, London, 1970.

———, *El Austria en Jerusalén*, en *Poesías Cómicas,* 2 vols., ed. Blas DE VILLANUEVA, Madrid, 1722, pp. 100-149.

BAÑOS VALLEJO, Fernando, "La más antigua lírica popular castellana: otra tipología", *Archivum*, 41-42, (1991-1992), pp. 33-64.

BARANDIARÁN, José Miguel de y Ander MANTEROTA ALDECOA, *Juegos infantiles en Vasconia*, Etniker Euskalerria-Eusko Jaurlaritza-Gobierno de Navarra, Bilbao, 1993.

BARRADAS BENÍTEZ, Arturo y Patricia BARRADAS SALDAÑA (comps.), *El hilo de mis sentidos. La versada tradicional jarocha en el Municipio de Playa Vicente, Veracruz*, PACMYC-Sexto Piso, México, 2003.

BARRAGÁN LÓPEZ, Esteban, *Más allá de los caminos. Los rancheros del Potrero de Herrera*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1990.

BARREIRO, Emma Julieta, "Translated Tears: Exegesis and Politics in Versions of the Lamentations of Jeremiah in Seventeenth-Century England and Spain", tesis de MPhil, Universidad de Edimburgo, Edimburgo, 2005.

BARROS DIAS, Isabel de, "Suaves ventos e bons casamentos no seio da cristandade hispânica. Esposas benfazejas e nefastas na cronística ibérica dos séculos XIII-XIV", en *Portugal und Spanien: Probleme (k)einer Beziehung / Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros*, ed. T. BRANDENBERGERN y H. THORAU, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005, pp. 23-38.

BASCOM, William R., *Contributions to Folkloristics*, Arcana Publications, Meerut (India), 1981.

BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes (Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición en México)*, prol. Elías TRABULSE, Siglo XXI, México, 1997.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.

BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen-Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, 2 vols., Picard, Paris, 1977.

BELTRÁN, Luis, *Razones de buen amor*, Fundación Juan March-Castalia, Madrid, 1977.

BELTRÁN, Vicenç, *Poesía española. 2. Edad Media y cancioneros*, ed. Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, Crítica, Barcelona, 2002.

———, "Los usuarios de los cancioneros", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LVIII, 675 (marzo 2003), pp. 19-20.

———, "Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos", en Manuel MORENO y Dorothy SEVERIN (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, University of London, London, 2005, pp. 9-58.

———, "El alba de Nuno Fernandez Torneol", en *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 2007, pp. 195-215.

———, "*Bel m'es quan la rosa floris*: Anthropologie et poétique des saissons au plein Moyen Âge", *Studi Medievali*, 48 (2007), pp. 65-104.

———, "Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria", en Pedro M. PIÑERO (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, Sevilla, 1998, pp. 113-135.

———, "Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique", en Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Josep Lluís SIRERA (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universidad de Valencia, Valencia, 1992, pp. 167-188.

BEN-AMOS, Dan, "Hacia una redefinición de folclor en contexto", en Cristina CARRETERO y Dorothy NOYES (eds.), *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folclor y cultura popular en USA*, Oiartzun, Sendoa, 1999, pp. 35-53.

BENJAMÍN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

BENVENISTE, Émile, "Semiología de la lengua", en *Problemas de lingüística general*, trad. Juan ALMELA, Siglo XXI, México, 1999.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1997.

BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.

BERNIS, Carmen, "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144 (1959), pp. 199-228.

BEZLER, Francis, *Les pénitentiels espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Aschendorff, Münster, 1994.

———, "¿El ogro y el niño o el arco y la pala?", *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), pp. 43-46.

Biblia de Jerusalén, trad. Andrés IBÁÑEZ, Desclée de Brouwer, Barcelona, 1966.

BIELLA, A., "Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella", *Cultura Neolatina*, 25 (1965), pp. 236-267.

BIZZARRI, Hugo, *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media (Castilla, siglo XIII)*, SECRIT, Buenos Aires, 2000.

BLANCO, Domingo, "Del desafío improvisado a la canción tradicional", en Carlos ALVAR, Cristina CASTILLO, Mariana MASERA y José Manuel PEDROSA (eds.), *Lyra mínima. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 267-277.

BLECUA, Alberto, "De la *Razón de Amor* a un sueño anónimo del siglo XVI", en *Studia in honorem profesor Martín de Riquer*, Quaderns Cremá, Barcelona, 1987, t. IV, pp. 155-171.

BLECUA, José Manuel y Edward M. WILSON, "Introducción", en Francisco DE QUEVEDO, *Lágrimas de Hieremias castellanas*, ed. de Edward M. WILSON y José María BLECUA, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, pp. vii-xxxix.

BÖHL DE FABER, Cecilia [Fernán Caballero], *Cuentos y poesías populares andaluces coleccionados por Fernán Caballero*, Imprenta y Litografía de La Revista Mercantil, Sevilla, 1859.

BORJA, príncipe de Esquilache, Francisco de, "Las Nueve Lamentaciones que de los Trenos del Profeta Jeremias Canta la Iglesia en el Oficio de la Semana Santa" en *Las Obras en verso de Don Francisco de Borja*, Balthasar Moreto, Amberes, 1663, pp. 708-718.

BORREL, Jean-François, "Pueblo y literatura. España, siglo XIX", en Florencio SEVILLA y Carlos ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia-Asociación Internacional Hispanistas-Fundación Duques de Soria, Madrid, 1999, t. II, pp. 49-66.

BOTTA, Patrizia, "Glosario del *Corpus* de Margit Frenk (2, Análisis)", en Jesús SERRANO REYES (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena", Baena, 16-20 abril 2002*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, t. II, pp. 329-344.

———, "Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional", en Lía N. URIARTE (ed.), *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las "V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval", Buenos Aires, 21-23 agosto 1996*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1999, pp. 208-219.

———, "El léxico de la poesía cortés", en Lillian von der WALDE MOHENO, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.

———, "La memoria lingüística: el léxico del *Nuevo Corpus* de Margit Frenk", leído en *Lyra Minima IV* (Salamanca, 20-23 octubre 2004), inédito.

———, "El léxico del *Lazarillo*", *Olivar*, 11 (2008), pp. 39-54.
———, "El léxico de los romances del *Cancionero General*", en Antonio CHAS AGUIÓN y Cleofé TATO GARCÍA (eds.), *"Siempre soy quien ser solía": estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, Universidade da Coruña, Coruña, 2009.
BOYER, Agustín, "Registros semánticos y poesía de Cancionero: *castillo de amor, nao de amor* y *fragua de amor*", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 8-9 (1993), pp. 39-47.
BREA, Mercedes y Pilar LORENZO GRADÍN, *A Cantiga de amigo*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1998.
BRENAN, Gerald, *Al sur de Granada*, Siglo XXI, Madrid, 1986.
BRICEÑO, Luis de, *Método mui facilísimo para aprender a tocar la guitarra a lo español*, ed. Facsimilar Pedro BALLARD, Impresor del Rey, Paris, 1626, Minkoff Reprint, Genève, 1972.
BUEZO, Catalina, "Comparsas carnavalescas y *risus paschalis*: ensaladillas y mojigangas navideñas en forma de villancicos", en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Reichenberger, Kassel, 2004.
BURKE, J. F., "Juan Ruiz, the *Serranas*, and the rites of spring", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 5 (1975), pp. 13-35.
BURKE, Peter, *Popular Cultura in Early Modern Europe*, Harper & Row, New York, 1981.
———, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 2005.
CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, "Notas", audio CD *"Arded, corazon, arded": Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Opera Tres, Valladolid, CD1036OPE, 2002.
——— y María Antonia VIRGILI (coords.), *Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.
CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", en Vicenç BELTRÁN (coord.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 218-228.
CABRALES ARTEAGA, José M., *La poesía de Rodrigo de Reinosa*, Institución Cultural Cantabria, Santander, 1980.
CÁCERES FREYRE, Julián, *Robert Lehmann-Nitsche*, Instituto Nacional de Antropología-Instituto Argentino-Germano, Buenos Aires, 1969.
CALDERÓN, Manuel, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1993.
———, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996.
CALLEJA GUIJARRO, Tomás, "¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?", en Manuel CRIADO DE VAL (ed.), *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*, SERESA, Barcelona, 1973, pp. 371-388.
CÂMARA CASCUDO, Luís da, *Literatura oral no Brasil*, José Olympio-MEC, Río de Janeiro, 1978.
CAMPOS MORENO, Araceli, "El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos", *Revista de Literaturas Populares*, I (2001), pp. 70-93.
Cancioneiro geral de Garcia de Resende, 4 vols., ed. Aida Fernanda DIAS, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, Visor Libros, Madrid, 1993.

Cancionero de Burlas provocantes a risa, Valencia, 1519.

Cancionero del British Museum, Biblioteca Virtual, Joan Lluís Vives, Alacant, 2008.

Cancionero general de Hernando del Castillo. Antología temática del amor cortés, ed. José María AGUIRRE, Anaya, Salamanca, 1971.

Cancionero musical de Palacio, ed. José ROMEU FIGUERAS y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, ed. musical Higins ANGLÈS, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1947-1965.

Cancionero musical de los siglos XV y XVI, ed. Francisco ASENJO BARBIERI, Madrid, 1890; edición facsímil del Centro de Cultura de la Generación del 27, Málaga, 1987.

Cancionero musical de Palacio, ed. Ana María ÁLVAREZ PELLITERO, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993.

Cancionero popular gallego, 2 vols., ed. Dorothé SCHUBARTH y Antón SANTAMARINA, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1984.

CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús y Julia SEVILLA MUÑOZ, *Los 494 refranes del* Seniloquium, Guillermo Blázquez, Madrid, 2002.

CAPELLANUS, Andreas, *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. y trad. Inés CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Quaderns Crema, Barcelona, 1985.

CARAMAN, Petru, *Studii de etnografie si folclor*, ed. Ovidiu BIRLEA y Ion H. CIUBOTARU, Junimea, Iasi (Rumanía), 1997.

CARAVAGGI, Giovanni, "Sobre las *Coplas póstumas* de Jorge Manrique", en Carmen SARALEGUI PLATERO y Manuel CASADO VELARDE (eds.), *Pulchre, bene, recte: estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, Universidad de Navarra-Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 235-244.

———, Monica VON WUNSTER, Giuseppe MAZZOCCHI y Sara TONINELLI, *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Japadre, L'Aquila, 1986.

CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1965.

———, *La estación de amor: (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Taurus, Madrid, 1979.

CARO, RODRIGO, *Días geniales o ludricos*, ed., est. y notas Jean-Pierre ETIENVRE, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

CARRASCO URGOITI, María de la Soledad, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, estudio preliminar de Juan MARTÍNEZ RUIZ, Universidad de Granada, Granada, 1989.

———, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.

———, "'Allega, morico, allega'. Notas sobre un villancico del siglo XVI y sus glosas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 35 (1979-1980), pp. 101-112.

CARRIZO, Juan Alfonso, *Cancionero Popular de Tucumán*, A. Baiocco, Buenos Aires, 1937.

CARVAJAL, *Poesie*, ed. Emma SCOLES, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967.

CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía de Cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

CASTAN, Nicole, "La criminal", en Arlette FARGE y Natalie ZEMON DAVIS (dirs.), *Historia de las mujeres de Occidente: del Renacimiento a la Edad Moderna*, Taurus, Madrid, 1992, t. III, pp. 487-501.

CASTAÑEDA, Vicente y Amalio HUARTE, *Nueva colección de pliegos sueltos*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1933.

CASTILLO, Hernando del, *Cancionero general, Valencia, 1511*, ed. Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, Real Academia Española, Madrid, 1958.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, "Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lírica popular del Siglo de Oro", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio de 2007), 12 pp.

CATALÁN, Diego y Flor SALAZAR, *Romancero Vulgar y Nuevo*, Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid, 1999.

Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

CEÑAL, Néstor, Inés CUELLO, Jorge NOVATI e Irma RUIZ, *Antología del Tango rioplatense*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1980.

CERRILLO, Pedro, *Adivinanzas populares españolas (Estudio y antología)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

———, "Lírica popular de tradición infantil", en *Sobre didáctica de la lengua y la literatura. Homenaje a Arturo Medina*, Escuela Universitaria "Pablo Montesino", Madrid, sf., pp. 465-472.

——— y Jaime GARCÍA PADRINO (coords.), *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.

CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César, "Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil", en *Lírica Popular de Tradición Infantil*, portal temático de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, ed. Luis Andrés MURILLO, Castalia, Madrid, 1978.

——— *Don Quijote*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

CHAMORRO, Arturo, "Tres generaciones en el cancionero fronterizo", en *Música en la frontera norte. Memorias del coloquio de Historia de la Música en la frontera Norte*, Comité Mexicano de Ciencias Históricas-Conaculta, México, 1985, pp.183-192.

CHÊNERIE, Marie-Luce, "Le motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XIIè et XIIIè siècles", en *Mélanges Ch. Foulon*, I. Plihon, Rennes, 1980, pp. 99-104.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

CHEVALIER, Maxime, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, EDI-6, Madrid, 1982.

CHICOTE, Gloria, "Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular", en Gloria CHICOTE y Miguel DALMARONI (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2008.

CIROT, Georges, "La maurophilie littéraire en Espagne au XVIè siècle", *Bulletin Hispanique*, 40 (1938), pp. 150-157, 281-296 y 433-447; 41 (1939), pp. 65-85 y 345-351; 42 (1940), pp. 213-227; 43 (1941), pp. 265-289; 44 (1942), pp. 96-102 y 46 (1944), pp. 5-25.

CLINE, Ruth H., "Heart and eyes", *Romance Philology*, 25 (1972), pp. 263-297.

CLOSE, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá, 2007.

COMBET, Louis, *Recherches sur le 'Refranero' castillan*, Société d'Édition 'Les Belles Lettres', Paris, 1971.

CONTAMINE, Philippe, *La guerre au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.

CORREA, Pedro, *Los romances fronterizos. Edición comentada*, 2 vols., pról. Manuel ALVAR, Universidad de Granada, Granada, 1999.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis COMBET, rev. Robert JAMMES y Maïte MIR-ANDREU, Castalia, Madrid, 2000.

CORTIJO OCAÑA, Antonio, "Notas a propósito del Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra", *Revista de Filología Española*, 83 (2003), pp. 133-144.

COSTA, Maria José, *Um continente poético esquecido: as rimas infantis*, Porto, Porto, 1992.

———, "Folclore infantil", en Martha CARDOSO y Augusto PINTO (eds.), *Folclore da Figueira da Foz*, Tipografia de José da Silva Vieira, Esposende, 1911, pp. 220-306.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española 1611*, Castalia, Madrid, 1995.

———, *Tesoro de la lengua castellana*, Alta Fulla, Barcelona, 1987.

———, *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. Martín DE RIQUER, Altafulla, Barcelona, 1993.

———, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Horta, Barcelona, 1943.

CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, María, "Literatura tradicional y subliteratura: Romancero oral y Romancero de pliego", en Luis DÍAZ VIANA (coord.), *Etnología y Floklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1986, pp. 203-226.

CRUZ, San Juan de la, *Cántico espiritual*, Crítica, Barcelona, 2002.

CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas, I Lírica personal*, ed. Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

———, *El divino Narciso*, ed. Robin ANN RICE, Eunsa, Pamplona, 2005.

CUADRIELLO, Jaime, "Serpientes y animales venenosos. Introducción", en Filippo PICINELLI, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, El Colegio de Michoacán-CONACYT, Zamora-México, 1999.

CUÉLLAR, Donají, "'Pájaros de cuenta': caracterización de un personaje", en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 73-93.

CURTIUS, Ernst, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. Margit FRENK y Antonio ALATORRE, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.

DE LORRIS, Gillaume, *El libro de la rosa*, trad. Carlos ALVAR y Julián MUELA, Siruela, Madrid, 1986.

———, *Roman de la Rose*, 3 vols., ed. Félix LECOY y Jean DE MEUN, Champion, Paris, 1965-1970.

DEL VECCHIO, Giorgio, "Le voyage à la *Sierra*", en Rica AMRAN (coord.), *Autour du "Libro de buen amor"*, Indigo & Côté-femmes, Paris, 2005, pp. 195-214.

DELGADO CALDERÓN, Alfredo, "El diablo y el fandango", *Son del Sur*, 4 (1997), pp. 28-30.

DELICADO, Francisco, *La Lozana Andaluza*, ed. Claude ALLAIGRE, Cátedra, Madrid, 2007.

DEYERMOND, Alan D., "El hombre salvaje en la novela sentimental", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 17-42.

DI STEFANO, Giuseppe, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993.

———, "Gaiferos o los avatares de un héroe", en Andrés SORIA ORTEGA y Juan PAREDES NÚÑEZ (eds.), *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, Granada, 1985, pp. 301-311.

Díaz de Montalvo, Alonso, Meynardo Ungut Alamano y Lançalao Polo, *Partidas*, Sevilla, 1491, reimpresión facsimilar de Lex Nova, Valladolid, 1988.

Díaz, Ramón, "La cortesía de Jorge Manrique con la muerte", *Papeles de Son Armadans,* XVI, LX, CLXXIX (1971), pp. 139-148.

Díaz Roig, Mercedes, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.

—— y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, ilustraciones Iliana Fuentes, El Colegio de México, México, 1979.

Díaz Viana, Luis, *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*, Sendoa, Oiartzun, 1999.

——, "La invisibilidad del folclor contemporáneo: Nuevas formas de transmisión de la cultura popular", en *Folclore y sociedad. III Jornadas Nacionales*, Universidad Complutense-C.I.O.F.F.-Ministerio de Educación-Cultura y Deporte, Madrid, 2006, pp. 135-150.

——, "Sobre una didáctica de las otras culturas", en Luis Díaz Viana (coord.), *Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural*, Sendoa, Oiartzun, 1997.

——, "La aldea fantasma: Problemas en el estudio del folclor y la cultura popular contemporáneos", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares,* VIII-1 (2003), pp. 29-46.

——, *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*, Castilla, Valladolid, 1997.

——, "La invención del concepto de 'cultura tradicional' en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito", en Luis Díaz Viana y Matilde Fernández Montes (comps.), *Entre la palabra y el texto. Problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*, Sendoa, Oiartzun, 1997, pp. 11-32.

——, "Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: Folklor, literatura y oralidad", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica,* 16 (2007), pp. 17-33.

——, *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid, 2003.

——, "La resistencia popular en tiempos de globalización: Noticia y memoria de la catástrofe", *Iberoamericana*, 24 (2006), pp. 99-110.

——, *Aproximación general a la Literatura de Cordel. Palabras para el pueblo*, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid, 2000.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.

Díez Borque, José María "Función de los textos cantados en el teatro religioso del Siglo de Oro", ponencia presentada en el Congreso de Música y Poesía en la Península Ibérica, febrero de 1995 en la Universidad de Valladolid, Emma Julieta Barreiro (reseña), "Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750", *Boletín de la ENM*, 52-53 (1995), pp. 4-6.

Díez Garretas, María Jesús, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983.

Difranco, Ralph A. y José J. Labrador Herráiz, "Bibliografía de la Poesía Áurea. Nota bibliográfica de la canción de Jorge Manrique 'Quien no estuviere en presencia'", *e Humanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 4 (2004), pp. 51-118.

Domínguez Ortiz, Antonio, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Revista de Occidente, Madrid, 1978.

DUNN, Peter N., "Themes and Images in the *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique", *Medium Aevum,* 33 (1964), pp. 169-183.

DUBY, Georges, "El modelo cortés", en *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 186.

DUNDES, Alan, "Who Are the Folk?", en William R. BASCOM (ed.), *Frontiers of Folclor*, Westview Press, Boulder (Colorado), 1977, pp. 17-35.

DURÁN, Agustín, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Atlas, Madrid, 1945.

DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968.

———, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Taurus, Madrid, 1981.

DUTTON, Brian, *Cancionero castellano del siglo XV*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990.

EARNSHAW, Doris, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, Peter Lang, New York, 1988.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 2002.

EISENBERG, Daniel, "No hubo una Edad 'Media' española", en Lillian VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 511-520.

ESCALÍGERO, José Justo, "Demetria a Probo, prefecto del Pretorio", en *Lecciones ausonianas.*

ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Real Academia Española-Unicaja, Madrid, 1991.

ESSARTS, Herberay de, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts, XVe siècle*, ed. Charles V. AUBRUN, Féret, Bordeaux, 1951.

ESTRADA, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SEP-Diana, México, 1980.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y José María PÉREZ OROZCO, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Fundación Machado-Signatura, Sevilla, 2003.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Abad de Rute, Didascalia multiplex*, Lyon, 1615.

FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio y Emilia FERNÁNDEZ TINAJERO, "¿Quevedo hebraísta? *Lágrimas de Hieremías castellanas*", *Sefarad*, 62 (2002), pp. 309-328.

FERREIRA LOEBENS, Jucélia, "Escrituras populares brasileñas y españolas. Las carpetas de adolescentes desde una perspectiva comparada", *El Filandar. O Fiadeiro,* 16 (2005), pp. 16-20.

FRAILE GIL, José Manuel, Notas CD, *Cantares de Lines Vejo,* Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2006.

FRANCIA, María de, *Lais*, intr., trad. y notas de Carlos ALVAR, Alianza, Madrid, 1994.

FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

FRENK, Margit (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985.

———, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975.

———, *Coplas varias y varias canciones*, El Colegio de México, México, 1982.

———, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1984.

———, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987.

———, "Introducción", en Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. Margit Frenk, El Colegio de México, México, 1989.
———, "Mucho va de Pedro a Pedro (Polisemia de un personaje proverbial)", en *Scripta Philologica in Honorem Juan Lope Blanch*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991-1992, t. III, pp. 203-220.
———, *Suplemento*, Castalia, Madrid, 1992.
———, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, The Kate Elder Lecture, 4, University of London-Department of Hispanic Studies, London, 1993.
———, "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/ Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 159-182.
———, *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid, 2001.
———, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
———, "El *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla-Oaxaca)", en Mariana Masera (ed.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, Azul-Universidad Nacional Autónoma de México, Barcelona-México, 2004, pp. 17-32.
———, "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 373-386.
———, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
———, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
———, "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 373-386.
———, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas", en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 151-163.
——— y Antonio Rodríguez Moñino, *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Castalia, Valencia, 1952.
Frenzel, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980.
Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 2003.
Fuente Fernández, Francisco Javier, *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez Pelayo*, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1957-1961.
———, "¿Santillana o Suero de Ribera?", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962) pp. 437-448.
Fuero juzgo en latín y castellano, Real Academia Española, Madrid, 1815.
Gallego Dueñas, Francisco Javier, "Sobre la rapiña y el botín en las campañas de Fernando III en el valle del Guadalquivir", *Fernando III y su época. Actas IV Jornadas Nacionales de Historia Militar (Sevilla, 9-13 mayo 1994)*, Diputación Provincial-Cátedra General Castaños, Sevilla, 1995, pp. 239-252.
García Castro, Diego, *Seniloquium. Refranes que dicen los viejos*, ed., trad. e intr. Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés, Universitat de València, Valencia, 2004.

García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*, Siglo XXI, México, 2002.

García Fitz, Francisco, *Castilla y León frente al Islam. Estrategias de expansión y tácticas militares (siglos XI-XIII)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

———, "El cerco de Sevilla: reflexiones sobre la guerra de asedio en la Edad Media", en Manuel González Jiménez (ed.), *Sevilla 1248. Congreso internacional conmemorativo de 750 aniversario de la conquista de la ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León*, Centro de Estudio Ramón Areces, Madrid, 2000, pp. 115-154.

García Herrero, María del Carmen, "La voz de Marién, antes llamada Dueña", en *Del nacer y del vivir*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005, pp. 225-234.

García Lorca, Federico, "Canciones de cuna españolas. (*Añada. Nana. Arrolo. Vou veri vou*)", en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1986.

———, "Las nanas infantiles", en *Obras completas*, 2 vols., ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1974, pp. 1043-1061.

García, Michel, *Repertorio de príncipes de España y Obra poética de Pedro de Escavias*, Instituto de Estudios Jienenses, Madrid, 1972.

———, "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la *serrana*", en A. Baldissera y G. Mazzocchi (eds.), *I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, Unipress, Padova, 2005, pp. 25-41.

García, Miguel, "Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos" en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2008.

García-Valdecasas, Amelia, *El género morisco en las fuentes del 'Romancero General'*, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Diputación de Valencia, Alzira, 1987.

Gárfer, José Luis y Concha Fernández, *Adivinancero popular español I*, Taurus, Madrid, 1983.

———, *Adivinancero antológico español*, Ediciones del Prado, Madrid, 1994.

———, *Adivinancero temático español. Vegetales*, Taurus, Madrid, 1993.

Garibay, Ángel María, *La Literatura de los aztecas*, Joaquín Mortiz, México, 1979.

Garribba, Aviva, "La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica (*Corpus* de Margit Frenk)", en Jesús Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'. In memoriam Manuel Alvar*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, pp. 345-360.

Garza Cuarón, Beatriz, "Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico", en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 495-537.

Gaunt, S., R. Harvey y L. Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, D.S. Brewer, Cambridge, 2000.

Giese, Wilhelm,"Zum 'wilden Mann' in Frankreich", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 56 (1932), pp. 491-497.

Gilman, Stephen, "Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), pp. 305-324.

GOMARÍN GUIRADO, Fernando, *Cancionero secreto de Cantabria*, Universidad de Cantabria, Santander, 1989.

GÓMEZ CABIA, Fernando y Fermín HEREDERO SALINERO, *Antología de dedicatorias. Lírica popular actual de los adolescentes,* Colección Soláster, Ferrol, 2001.

GÓMEZ CANSECO, Luis, *Rodrigo Caro: un humanista en la Sevilla del seiscientos*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986.

GÓMEZ, José Antonio, *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992-1995.

GÓMEZ MORENO, Ángel, "Margit Frenk y su *Nuevo Corpus*", *Revista de Filología Española*, LXXXVII-1 (2005), pp. 179-195.

GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert JAMMES, Ediciones Hispano-americanas, Paris, 1963.

GONZÁLEZ, Aurelio (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007.

———, "Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas", *Caravelle*, 71 (1985), pp. 107-118.

———, "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana", en Carlos ALVAR, Cristina CASTILLO, Mariana MASERA y José Manuel PEDROSA (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional,* Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 323-332.

———, "Los términos del amor en coplas mexicanas", en Pedro M. PIÑERO (ed.), *De la canción de Amor Medieval a las soleares*, Fundación Machado-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 409-418.

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, *La seguidilla folclórica de México*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Morevallado Editores, México, 2006.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *La querencia*, Secretaría de Educación Pública, Morelia, 1982.

GOYRI, María, "Los romances de Gazul", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953) pp. 403-416.

GUICHOT y Sierra, Alejandro, *Noticia histórica del folklore*, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía-Unicaja-Fundación Machado, Sevilla, 1999.

GUIDO Y SPANO, Carlos, *Poesías completas*, Maucci Hermanos, Buenos Aires, 1911.

GUTIÉRREZ TUÑÓN, Manuel, *Diccionario del castellano antiguo. Léxico español medieval y del Siglo de Oro*, Alfonsípolis-Alderabán Ediciones-Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 2002.

HAMOS, Andrea, "The Poetic Tradition of the Drunken *Comadres*: Lyric and Ballad Congeners", *La Corónica*, 14-2 (1986), pp. 194-212.

HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Cligès-Chrétien de Troyes, Paris, 1984.

HART, Thomas R., *La alegoría en el "Libro de buen amor"*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.

HERNÁNDEZ, Guillermo, "El corrido norteño: transmisión oral, impresa y fonográfica", en *Música en la frontera norte. Memorias del coloquio de Historia de la Música en la frontera Norte*, Comité Mexicano de Ciencias Históricas-Conaculta, México, 1985, pp. 219-230.

HERRERA, Manuel, *Las obras menores de Jorge Manrique: su recepción y transmisión en los Siglos de Oro,* Diputación de Palencia, Palencia, 2006.

HIDALGO BELLI, Patricio (comp.), *El canto de la memoria*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2004.

HIDALGO MONTOYA, Juan, *Folklore musical español,* A.Carmona, Madrid, 1974.

HOMERO, *Odisea*, Rialp, Madrid, 2001.
HUGO, Victor, *El hombre que ríe*, Yoyousa, Bogotá, 2004.
IGLESIAS OVEJERO, Ángel, "Figuración proverbial e inversión de los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares", *Criticón*, 35 (1986), pp. 5-98.
———, "Figuración proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto", *Criticón*, 28 (1984), pp. 6-91.
JAKOBSON, Roman y Peter BOGATYREV, "Le folklore, forme spécific de création", en Tzvetan TODOROV y Roman JAKOBSON (eds.), *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973, pp. 59-72.
JAMESON, Fredrick, *Late Marxism*, Verso, Nueva York, 1990.
JAUSS, Hans Robert, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 10 (1979), pp. 181-229.
JEANROY, Alfred, *Il trovatore Cercamon*, ed. V. TORTORETO, STEM-Mucchi, Modena, 1981.
JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, "La copla entre géneros", en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 231-259.
KIRBY, S. D., "Juan Ruiz's *Serranas*: The Archipriest-Pilgrim and Medieval Wild Women", en J. S. MILETICH (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 151-169.
KÖHLER, Erich, "Marcabrus *L'autrier jost'una sebissa* und das Problem der Pastourelle", *Romanistisches Jahrbuch*, 5 (1952), pp. 256-268.
KÖHLER, J., *Der Ursprung de Melusinensage, eine ethnologische Untersuchung*, Eduard Pfeiffer Leipzig, 1895.
KRAUSS, Werner, *Die Welt im Spanischen Sprichwort*, Reclam, Leipzig, 1975.
La canción cardenche, Dirección General de Culturas Populares-Ayuntamiento de Torreón, Torreón, 1991.
La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II. Edición, Reichenberger, Kassel, 2005.
La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga, ed. Nicasio SALVADOR MIGUEL, Alhambra, Madrid, 1978.
LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*, Universidad de Granada, Granada, 1989.
LAPESA, Rafael, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957.
———, "Las serranillas del marqués de Santillana", en *El comentario de textos. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1983, pp. 243-276.
———, *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1997.
LARA, Luis Fernando (dir.), *Diccionario del español usual en México*, El Colegio de México, México, 2002.
Las mil y una noches, trad. Rafael CANSINOS SÁENZ, Aguilar, México, 1988.
Lazarillo de Tormes, ed. Francisco RICO, Cátedra, Madrid, 1994.
LÁZARO CARRETER, Fernando, "Literatura y folklore: los refranes", en *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, pp. 207-217.
LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Slatkine, Genève-Paris, 1981.
———, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949.
LE GOFF, Jacques y Emmanuel LE ROY LADURIE, "Mélusine maternelle et défricheuse", *Annales Économies-Sociétés-Civilisations*, 26 (1971), pp. 587-622.
LEACH, Edmund, *Cultura y comunicación*, Siglo XXI, Madrid, 1985.

LEFORESTIER, A. y Raymond FOULCHÉ-DELBOSC, "Note sur deux seranillas du Marquis de Santillane", *Revue Hispanique*, 36 (1916) pp. 150-158.

LEHMANN-NITSCHE, Robert, *La Ramada. La leyenda de Santos Vega*, Catálogos, Buenos Aires, 2002.

——— [Víctor Borde], *Textos eróticos*, Librería Clásica, Buenos Aires, 1981 [Iª ed. Leipzig, 1923].

LEITE DE VASCONCELOS, José, "Cançoes do berço. Segundo a tradiçao popular portuguesa", en *Opúsculos*, Impresa Nacional, Lisboa, 1938.

LEJEUNE, Rita, "L'extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine", en *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Marche Romane, Liège, 1979, pp. 121-139.

LEMAIRE, Ria, *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

LIPSETT-RIVERA, Sonya, "Los insultos en la Nueva España" en Pilar GONZALBO AIZPURU, *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 2005, pp. 482-495.

LIZABE DE SAVASTANO, Gladys I., "El título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico", en María Eugenia LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca,* Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 81-102.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Revista de Archivos-Bibliotecas y Museos, Madrid, 1957.

LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, *Personajes carnavalescos de la antigua lírica popular hispánica de asunto erótico-amoroso*, tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro *Las coplas de bamba. Fiesta y canción*, Sodemi, Ciudad Real, 2003.

LÓPEZ-CALO, José, "Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano. Un Estudio sobre la melodía barroca española", *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 1-20.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999.

LORENZO GRADÍN, Pilar, *La canción de mujer en la lírica medieval,* Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990.

Los Hermanos Rincón, *Lagartija*, corte # 10 en *El niño robot*, Pentagrama PCD 1119, México, s.f.

———, *La vaquita de Martín*, corte # 1 en *La vaquita de Martín*, Pentagrama PCD 080, México, s.f.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Demófilo*, "Post-Scriptum", en Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid, 1981.

MAGIS, Carlos H., *La lírica popular contemporánea. España / México / Argentina*, El Colegio de México, México, 1969.

MAL LARA, Juan de, *Filosofía vulgar*, 3 vols., ed., prol. y notas Ángel VILANOVA, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958.

MANCINI, M., *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Liviana, Padova, 1976, pp. 195-215.

MANRIQUE, Jorge, *Poesía,* ed. María MORRÁS, Castalia, Madrid, 2003.

———, *Poesía completa,* ed. Vicenç BELTRÁN, Planeta, Barcelona, 1988.

———, *Poesía completa*, ed. Ángel GÓMEZ MORENO, Alianza, Madrid, 2000.

———, *Poesía,* ed. Vicenç BELTRÁN, Crítica, Barcelona, 1993.
———, *Poesía,* ed. Jesús-Manuel ALDA TESÁN, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1979.
———, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre,* ed. Vicenç BELTRÁN, Bruguera, Barcelona, 1981.
MARINO, Nancy F., *La serranilla española: Notas para su estudio e interpretación*, Scripta Humanistica, Potomac (Maryland), 1987.
MARTIN-ACHARD, Robin y Paul RE'MI, *Amos and Lamentations. God's People in Crisis*, WMB. Eerdmans, Grand Rapids, 1984.
MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Nieto y Compañía, Madrid, 1920.
MASERA, Mariana, "Las nanas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* XLIX-1 (1994), pp. 199-219.
———, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, tesis doctorado, Queen Mary and Westfield College, University of London, London, 1995.
———, "'Tírame una lima / tírame un limón': las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana", en *Jornadas Filológicas 1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 369-380.
———, "'Que non sé filar, ni aspar, ni devanar': erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero Hispánico Medieval*", en Concepción COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1999, pp. 215-231.
———, "'Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva'. La voz masculina en la antigua lírica tradicional", *Medievalia*, 31 (2000), pp. 47-57.
———, *"Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001.
———, "'Llaman a la puerta / espero yo a mi amor' Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico", en Tatiana BUBNOVA y Luisa PUIG (eds.), *Encomio a Helena*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 337-358.
———, "Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jerigonza en México", *Acta Poética*, 26 (2005), pp. 313-349.
———, "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo", en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*, El Colegio de México, 2007, pp. 189-203.
MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan, *Versos para más de 100 sones jarochos*, Comosuena, Xalapa, 2004.
MÉNDEZ, María Águeda, "Los Mandamientos de Amor en la Inquisición novohispana", *Caravelle*, 48 (1987), pp. 105-112.
MENDOZA, Fray Íñigo de, *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza,* Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, Alacant, 2008.
MENDOZA, Vicente T., *La décima en México. Glosas y valonas*, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1947.
———, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poeta líricos castellanos*, 10 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1943-1944.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *El Romancero español*, The De Vinne Press, New York, 1910.
———, "La primitiva poesía lírica española", *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid 1957, pp. 197-269.
———, "El Romancero fronterizo y el Romancero morisco" en *Islam y cristianismo. España entre las dos culturas*, ed. Álvaro GALMÉS DE FUENTES, Universidad de Málaga-Fundación Menéndez Pidal, Málaga, 2001, pp. 615-623.
———, "Poesía popular y poesía tradicional", *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 51-99.
———, *Estudios sobre el Romancero*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
———, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, "Adivina, adivinanza... en la tradición popular mexicana", en Pedro IBÁÑEZ (coord.), *Memoria de Nuevo Mundo. Castilla—La Mancha y América en el Quinto Centenario*, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1992, pp. 223-234.
———, "La adivinanza en la tradición folclórica mexicana", en *Varia lingüística y literaria, 50 años del CELL*, El Colegio de México, México, 1997, t. III, pp. 133-147.
MOLINA, Marco Antonio, "'A la mar se parecen / los que se aman'. Semejanzas entre los enamorados y el mar en la lírica tradicional mexicana", en Herón PÉREZ MARTÍNEZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ (eds.), *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán- Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora-Aguascalientes, 2003.
MORALES BLOUIN, Egla, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
MORENO VALERO, Manuel, *El Olivar de los Pedroches (Tradiciones y Folklore)*, Tipografía Católica, Córdoba, 1987.
MORRÁS, María, "La ambivalencia en la poesía de Cancionero: algunos poemas en clave política", en Juan CASAS RIGALL y Eva María DÍAZ MARTÍNEZ (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 335-370.
MUNGUÍA, Marta Elena, "La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana", *Acta Poética*, 27-1 (2006), pp. 187-212.
NAHÓN, Zarita, *Romances judeo-españoles de Tánger*, ed. Samuel G. ARMISTEAD y Joseph H. SILVERMAN, colab. Oro Anahory-Librowicz, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977.
NAVA, Gabriela, "El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana", *Acta Poética*, 26 (2005), pp. 373-398.
———, "Como era mentira / podía ser verdad. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca", *Revista de Literaturas Populares*, 4 (2004), pp. 271-287.
NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, New York, 1956.
NEUMANN, Erich, *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, Princeton University Press, Princeton, 1955.
NEVES, José María, "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", en Isabel ARETZ (coord.), *América Latina en su música*, Siglo XXI, México, 1980.
NOGUEIRA, Carlos, "Para uma poética da poesia oral infantil e juvenil", *Culturas Populares. Revista Electrónica* (4), enero-junio de 2007.

———, "Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa", en *Revista de Literaturas Populares,* IV (2004), pp.328-339.

———, *Cancioneiro Popular de Baião, Bayam,* 7-10 (2002), Cooperativa Cultural de Baião / Fonte do Mel, Baião.

Nueva Biblia Española, ed. de L. A. SCHÖKEL y J. MATEOS, Cristiandad, Madrid, 1977.

NUÑEZ RIVERA, Valentín, "Quevedo y la traducción bíblica, (En torno al *Cantar de los Cantares*)", *La Perinola*, 10 (2006) 225-242.

———, "La versión poética de los salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda" en Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *La Oda*, Universidad de Córdoba-Universidad de Sevilla, Córdoba-Sevilla, 1993, pp. 335-82.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, "Estudio de la forma lamentación", *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 81-101 (82-84).

OLINGER, Paula, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro, *Os filhos de João I*, Guimaräes Editores, Lisboa, 1983.

ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

OPIE, Iona Archibald y Peter OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Clarendon Press, Oxford, 1951.

ORUE MATÍA, Juan de, *Cancionero del País Vasco,* A. Carmona, Madrid, 1971.

PANÓPOLIS, Nono de, *Dionisiacas*, ed. L. R. LIND, Loeb Classical Library, London, 1940.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956,

———, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Cancionero y obras en prosa*, Gedruckt für die Gesellschaft für rom. Literatur, Dresden, 1907.

PEDRELL, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Boileau, Barcelona, 1958.

PEDROSA, José Manuel, "La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria", *Romanische Forschungen*, 105 (1993), pp. 110-117.

———, "La canción báquica de *La borracha* en las tradiciones orales lusohispánicas", *Brigantia,* 14 (1994), pp. 79-96.

———, "'Mi marido fue a la mar, chirlos mirlos a buscar': sentido y pervivencia de un chiste cantado en el Renacimiento y Siglo de Oro", *Iberoromania*, 41 (1995), pp. 17-27.

———, "Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph", Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 14 (1996), pp. 215-233.

———, "La siega accidentada: una canción disparatada del siglo XVII y sus supervivencias folklóricas modernas", *Revista de Folklore*, 215 (1998), pp. 162-163.

———, *Cancionero de las montañas de Liébana (Cantabria)*, pról. Fernando GOMARÍN GUIRADO, Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, Santander, 1999.

———, "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España", *Culturas Populares* 3 (septiembre-diciembre 2006).

———, "Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito", *Revista de Literaturas populares*, VI-1(2006), pp. 96-127.

PELEGRÍN, Ana, "Literatura oral infantil", *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 166-167 (1995), "Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas", pp. 124-129.

PELEN, Jean-Noël y Christiane Savary, "Utilisation de la littérature orale enfantine a des fins pedagogiques: une expérience de contage et milieu scolaire", *Cahiers de Littérature de Orale*, 33 (1993), pp. 145-166.

PÉREZ, Martín, *Libro de las confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española*, ed. crítica, intr. y notas de A. GARCÍA Y GARCÍA, B. Alonso RODRÍGUEZ y F. CANTELAR RODRÍGUEZ, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, El Colegio de Michoacán-Conaculta, Zamora, 2002.

———, *Refranero mexicano*, Academia Mexicana-Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, "Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *Serranillas* y los *sonetos*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 189-197.

———, *Poesía femenina en los Cancioneros,* Castalia, Madrid, 1989.

PERIÑÁN, Blanca, "Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos", *Miscellanea di Studi Ispanici*, 16 (1968), pp. 5-138.

PERSIO, *Satires*, ed. W. V. CLAUSEN, Oxford Classical Texts, Oxford, 1956.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

PINTACUDA, Paolo, "Un poeta *cancioneril* del XV secolo: Alfonso Enríquez", *Rivista di Filologia e Leterature Ispaniche*, II (1999), pp. 9-45.

PIÑERO, Pedro M., "El carbonero. Ejemplo de canción en serie", en *Lírica Popular/ Lírica Tradicional*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998.

———, *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

———, "La canción de cuna, entrecruce de ritmos, temas y motivos", en *Estudios de Literatura Oral*, 2 (1996), pp. 189-202.

PLATÓN, *Las leyes*, traducción, notas y estudio preliminar José Manuel PABÓN y Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960.

POCIÑA LÓPEZ, Andrés José, "As serranilhas populares de Gil Vicente", en M. J. BRILHANTE, J. CAMÕES, H. REIS SILVA y C. ALMEIDA RIBEIRO (eds.), *Gil Vicente 500 años depois. Actas do Congresso Internacional Universidade de Lisboa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2003, pp. 249-259.

POPESCU, Iulian, "Etudes d'etnographie et de folklore", en Petru CARAMAN, *Studii de etnografie si folclor*, ed. Ovidiu Birlea y de Ion H. Ciubotaru, Junimea, Iasi (Rumanía), 1997, pp. 418-428.

PRADA, Renato, *Literatura y realidad*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Veracruzana, México-Puebla-Xalapa, 1999.

PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

PROVAN, Ian, *Lamentations*, Marshall Pickering, London, 1991.

PUERTO, Laura, "Poesía cortesana en pliegos: la desarticulación paródica de los códigos cancioneriles en Rodrigo de Reynosa —o de Linde—", Vicenç BELTRÁN y Juan PAREDES (eds.),

Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 703-714.

QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*, ed. Michael WINTERBOTTOM, Oxford Clasical Texts, Oxford, 1998.

RAMÍREZ CASTAÑÓN, Montserrat, "Antroponimia femenina en la antigua lírica popular hispánica", en Lillian VON DER WALDE MOHENO, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, El Colegio de México-Universidad nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.

REBOLLEDO, Bernardino Conde de, *Los Trenos. Elegías Sacras*, en *La Constancia victoriosa: Egloga sacra*, Colonia, 1655.

RECKERT, Stephen, *Beyond Chrysanthemus. Perspectives on Poetry. East and West*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 66-123.

———, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001.

———RENART, Jean, *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, ed. Rita Lejeune, Droz, Genève, 1936.

———, *Nueve lais bretones y La sombra*, intr. y trad. de Isabel de Riquer, Siruela, Madrid, 1987.

REY DE GUIDO, Clara y Walter Guido, *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989.

REYES, Alfonso, "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 190-230.

———, *La experiencia literaria*, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. XIV.

RICO, Francisco, "Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo* general de don Juan Manuel", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, pp. 409-423.

RIQUER, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., trad. Carlos ALVAR, Planeta, Barcelona, 1975.

RIVERA AYALA, Sergio, "Lewd Songs and Dances from the Streets of Eighteen-Century New Spain", en William H. BEEZLEY, Cheryl ENGLISH MARTIN y William E. FRENCH (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance*, A Scholarly Resource, Washington, D.C., 1994, pp. 27-46.

RIVERA MANESCAU, Saturnino, "Coplas del siglo XVI, sobre el tema *La vaquera de Morana* del Marqués de Santillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 49 (1946) pp. 59-68.

ROBLES CAHERO, José Antonio, "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: danzas populares en el siglo XVIII novohispano", *Heterofonía*, 2 (1984), pp. 26-43.

———, "Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España", *Archivo General de la Nación, Boletín 8* (abril-junio 2005), pp. 42-76, 63 y 65.

RODADO RUIZ, Ana M., *'Tristura conmigo va'. Fundamentos del amor cortés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

RODRIGO, Antonina, "Romances de ciego por tierras ibéricas", *Historia y vida*, 47 (1971), pp. 104-115.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., *Cuentos al amor de la lumbre*, Anaya, Madrid, 1974.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, Francisco Álvarez y Cía., Sevilla, 1882-83.

———, *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid, 1981.

———, *Cantos populares españoles,* ed. de Enrique Baltanás, Renacimiento, Sevilla, 2005.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Jorge Manrique y la manipulación de la historia", en Ian MICHAEL y Richard A. CARDWELL (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate,* Dolphin Book, Oxford, 1986, pp. 123-133.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. A. L.-F. ASKINS y Víctor INFANTES, Castalia-Editora Regional de Extremadura, Madrid, 1997.

ROSBOCH, María Rosa, *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*, Edulp, La Plata, 2006.

RUANO, Eloy Benito, *Los infantes de Aragón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952.

RUBIO GARCÍA, Luis, *Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1991.

RUIZ, Arcipreste de Hita Juan, *Libro de buen amor*, ed. Jacques JOSET,Taurus, Madrid, 1990.

———, *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988.

RUÍZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, "Itinerarios y geografía en la obra de Gonzalo de Berceo", en *I Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (Madrid, julio 1992), pp. 211-221.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Empresas Políticas*, 2 vols., Editora Nacional, Madrid, 1976.

SALAS, Horacio, *El tango*, Emecé, Buenos Aires, 2004.

SALAZAR, Ambrosio de, *Espejo general de la gramática en diálogos*, Chez Lovys Lovdet, Rouen, 1614.

SALAZAR, Flor, "De la escritura a la memoria", en José Jesús DE BUSTOS (coord.), *Textualización y oralidad,* Seminario Internacional del Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor Libros, Madrid, 2003, pp. 188-207.

SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1981.

SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974.

SALINAS URIBE, José Edgar, "La canción cardenche en *La Cantina* Lila Downs", en *La canción cardenche*, Dirección General de Culturas Populares-Ayuntamiento de Torreón, Torreón, 1991, pp. 36-37.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, "Las serranillas de Don Íñigo López de Mendoza", en Juan CASAS RIGALL y Eva María DÍAZ MARTÍNEZ (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 287-306.

SAN PEDRO, Diego de, *Obras completas. III. Poesías*, ed. Dorothy S. SEVERIN y Keith WHINNOM Castalia, Madrid, 1979.

SÁNCHEZ, Montserrat, "*'Morenita, mirarte deseo' La voz masculina en la antigua lírica popular hispánica*", tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El Villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.

———, "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII: el testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760", *Anuario de Letras*, 24 (1986), pp. 237-260.

SANTAMARÍA, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos* [1959], Porrúa, México, 2000.

———, *Diccionario general de americanismos*, 2ª. ed., Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1988.

SANTILLANA, Marqués de, *Poesías completas*, ed. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Alhambra, Madrid, 1983.

———, *Poesía lírica*, ed. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Cátedra, Madrid, 1999.

SANTOS, Josefina, *Coplas Jarotas*, Ayuntamiento de Villanueva de la Reina, Jaén, 1987.

SARAIVA, Arnaldo, "Rimas infantis", *Jornal de Notícias* (26 de noviembre de 1989).

SARRIAS, Cristóbal, "Jorge Manrique, quinientos años", *Razón y Fe*, 199-976 (mayo de 1979), pp. 523-524.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, "Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)" en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 121-133.

Sendebar o *Libro de los engaños de las mujeres*, intr., notas y selec. José FRADEJAS LEBRERO, Castalia, Madrid, 1990.

SERQUEIRA, Juan de, "Ay mísera de tí, Jerusalén", en *'Arded, corazón arded', Tonos Humanos de la península ibérica en el siglo XVII*, ed. y notas Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Las Edades del Hombre, Valladolid, 1999.

SERRANO DE HARO, Antonio, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª ed. revisada, Gredos, Madrid, 1975.

SIMÓ, Meritxell, "Sexualidad y contacto entre culturas en la literatura medieval: del motivo de la bella sarracena al erotismo oriental del *Tirant lo Blanch*", en *Sexualidad y contacto entre culturas*, Icària, Barcelona, 2008, pp. 63-86.

SPITZER, Leo, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 54 (1934), pp. 237-270; traducido en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 103-160.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *La méthode philologique*, trad. Carlos ALVAR, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1982, t. I, pp. 91-119.

———, "Pour une histoire de la 'serrana' péninsulaire: la 'serrana' de Sintra", en *La méthode philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise. I. La poésie*, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cutural Português, Paris, 1982, pp. 91-120, traducción de "Per una storia della serrana peninsulare: la 'serrana' di Sintra", *Cultura Neolatina*, 26 (1966), pp. 105-128.

———, "Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Paloma GARCÍA ALONSO y Carmen MARTÍN DAZA (eds.), *Actas. II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1992, pp. 89-102.

STEIN, Louise, "Las convenciones del teatro musical y la herencia de Juan Hidalgo", en José Antonio GÓMEZ (ed.), *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992-1995, pp. 177-217.

———, "Juan de Serqueira", en Stanley SADIE y John TYRELL (eds.), *New Grove's Encyclopaedia of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001, con versión en línea www.grovemusic.com.

———, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford Clarendon Press, New York, 1993.

STEVENSON, Robert, *Christmas Music from Baroque Mexico*, University of California Press, Los Angeles, 1974.

STURM, Harlan, "Las otras serranillas del cancionero", *Anuario Medieval* (Nueva York), 1 (1989) pp. 167-180.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*, 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975.

———, *Relaciones entre Portugal y Castilla en la época del infante don Enrique (1393-1460)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960.

———, *Los Reyes Católicos. La expansión de la fe*, Rialp, Madrid, 1990.

SUBIRATS, R., "Contribution à l'etablissment du répertoire théatral à la cour de Phlippe IV et Charles II", *Bulletin of Hispanic Studies*, 79 (1977), pp. 401-479.

SUÑÉN, Luis, *Jorge Manrique*, Edaf, Madrid, 1980.

TELLO, Aurelio, "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía", en Margarita PEÑA (ed.), *Cuadernos de Sor Juana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

———, "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía", *Pauta*, XVI-57/58, (1996), pp. 5-26.

TEÓCRITO, *Idilios*, Aguilar, Madrid, 1973.

TERRERO, José, "Paisajes y pastoras en las Serranillas del Marqués de Santillana", *Cuadernos de Literatura*, 7 (1950), pp. 169-202.

THIOLIER-MÉJEAN, Suzanne, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XIIè siècle à la fin du XIIIè siècle*, Nizet, Paris, 1978.

TOMASSETTI, Isabella, "Procesos intertextuales e interdiscursivos en los decires de refranes", en Jesús CAÑAS MURILLO, Javier GRANDE QUEJIGO y José ROSO DÍAZ (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.

———, *'Mil cosas tiene el amor': el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 2007.

TORRÓ, Josep, *El naixement d'una colònia. Dominació i resistència a la frontera valenciana (1238-1276)*, Universitat de València, Valencia, 1999.

VALLARINO, Jesús María, "Leer hoy a Jorge Manrique", *Razón y Fe*, 236-1189 (1997), pp. 349-356.

VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes*, Imprenta Alemana, Madrid, 1917.

———, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, Juana Millán, Zaragoza, 1549.

VASVARI, Louise O., *The Heterosexual Body of the 'Mora Morilla'*, University of London, London, 1999, pp. 32-40.

———, "The Geography of Escape and Topsy-Turvy Literary Genres", en Scott D. WETSREM (ed.), *Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination*, Garland, New York-London, 1991, pp. 178-192.

VEGA, Carlos, *Las canciones folklóricas argentinas*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1965.

VEGA, Lope de, *Peribáñez*, Crítica, Barcelona, 1993.

VERGARA FIGUEROA, Abilio, "Horizontes del imaginario. Hacia un reencuentro con sus tradiciones investigativas", en Abilio VERGARA FIGUEROA (ed.), *Imaginario: horizontes plurales*, Conaculta-INAH, México, 2001.

VICENTE, Gil, *Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão "fac-similada" da edição de 1572*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1928.

VICTORIO, Juan, *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Ediciones de la Discreta, Madrid, 2001.

VIDAL, Jaume, "Lamentació en romance", audio CD *Polifonia de L'Escola de Montserrat*, solistes, Capella i Escolania de Montserrat and Ensemble Ars Musicae, dirigido por Dom Ireneu SEGARRA, Koch Schwann 3-6485-2, 2000.

VILLAR CASTEJÓN, Caridad, "Valoración Histórica de F. A. Bances Candamo. *El Austria en Jerusalén*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 33 (1979), pp. 545-565.

VOUGA, Vera, "Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)", *Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas*, II-IV (1987), pp. 75-92.

WALDE MOHENO, Lillian von der, "La recepción: diversas proposiciones", en Lillian von der WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 491-510.

WARDROPPER, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

WASSERSCHLEBEN, Wilhelm, *Die Bussordnungen der abendländischen Kirche*, Halle, 1851.

WHINNOM, Keith, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham, 1981.

———, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967.

WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba. Antología bilingüe*, selección, introducción y traducción Manuel VILLAR RASO, Alianza, Madrid, 1996.

WORMS, Burkhardt: "¿Has hecho esos arquitos para chicos u otros juegos para niños y los has echado a la bodega o al granero para que jugasen con ellos los trasgos y los gnomos, los cuales, como recompensa, te traerían las provisiones de otros y te enriquecerías?", en Oronzo GIORDANO, *Religiosidad popular en la alta Edad Media*, Gredos, Madrid, 1983.

ZAHAREAS, Anthony N. y Carolina PEREIRA, *Itinerario del "Libro del Arcipreste": Glosas críticas al "Libro de buen amor"*, Seminary of Hispanic Medieval Studies, Madison, 1990.

ZALUAR NUNES, Maria Arminda, "Introdução", en J. Leite DE VASCONCELOS, *Cancioneiro popular português*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1975, t. I, pp. xxiii-xxiv.

ZINATO, Andrea, "'Can con ravia de su dueño traba': fonti, varianti e fortune letterarie di un proverebio iberico", *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia*, XXXVI (1997), pp. 623-645.

ZINK, Michel, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Bordas, Paris, 1972.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, versión castellana de María Concepción GARCÍA LOMAS, Altea-Taurus Humanidades-Alfaguara, Madrid, 1991.

———, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada, Madrid, 2006.

Lyra Minima: *del cancionero medieval*
al cancionero tradicional moderno,
se terminó de imprimir en octubre de 2010
en los talleres de Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.
Azucenas 10, col. San Juan Xalpa, 09850 México, D.F.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

ISBN: 978-607-462-200-3



EL COLEGIO DE MÉXICO