

*Lyra Minima: entre la historia,
la literatura y la antropología.
Estudios en homenaje a Margit Frenk*

Mariana Masera (coord.)



Boletín de Literatura Oral
Número extraordinario 2 (2019)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative
Commons Attribution 4.0 International license*.

Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.

En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2019 de la edición:
Universidad de Jaén
Mariana MASERA
Boletín de Literatura Oral, vol. extraordinario, n.º 2
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vextrai2

DIRECTOR

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIA DE REDACCIÓN

Miriam Pimentel García (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)

Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

[†]Samuel G. Armistead (University of California, Davis)

[†]Alan D. Deyermont (Queen Mary and Westfield College, Londres)

Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)

Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)

Aurelio González (COLMEX, México)

Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)

Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)

Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

Joseph T. Snow (Michigan State University)

Índice

PRESENTACIÓN

Mariana MASERA	
Introducción.....	7

ARTÍCULOS.....	13
----------------	----

I. De la antigua lírica popular hispánica al cancionero moderno

Carlos Alberto CARRANZA	
Un elogio de los sentidos: la manifestación del cuerpo en la antigua lírica popular hispánica.....	13
Anastasia KRUTITSKAYA	
Villancicos que se cantaron en la catedral de México.....	23
Caterina CAMASTRA	
«¡Aprender de las poblanas!» Figuras, imaginarios y prácticas sociales en los versos alrededor del teatro entre los siglos XVIII y XIX.....	41
Donaji CUÉLLAR	
Supervivencias del amor cortés en el bolero hispanoamericano.....	57
Grissel GÓMEZ ESTRADA	
«Ella por mí se anda, se anda, y yo por ella... también»: la risa en coplas de la chilena.....	73

II. Lyra minima en el cancionero infantil panhispánico

Honorio VELASCO	
Saber y adivinar. Las adivinanzas como juego de la criptificación y el desvelamiento.....	85
Cristina CAÑAMARES TORRIJOS y Ángel Luis LUJÁN ATIENZA	
La lírica popular infantil en los cancioneros de la Segunda República...	119
Pedro CERRILLO TORREMOCHA y César SÁNCHEZ ORTIZ	
Presencias y referencias del cancionero infantil en el teatro de García Lorca.....	137
María Jesús RUIZ y Graciela PELEGRÍN	
Retahílas y canciones infantiles de procedencia europea en el exilio americano.....	147

III. Entre la voz y el pliego: literatura popular impresa del siglo XVI al XX

Santiago CORTÉS	
Pliegos de cordel en títulos de comedias: juguetes poético- editoriales.....	157
Cecilia LÓPEZ RIDAURA	
«Que sosiego no encuentre»: impresos damnificatorios.....	165

Grecia MONROY	
Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.....	195
Ana Rosa GÓMEZ MUTIO	
«Bonitas y escogidas canciones»: estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos.....	203
Ricarda MUSSER	
Historia(s) en movimiento: La Primera Guerra Mundial como evento de medios populares en España y México.....	217
<i>IV. Canciones, adivinanza y símbolos: nuevas propuestas de estudios</i>	
Mariana MASERA	
Los símbolos en la antigua lírica popular hispánica: hacia un diccionario de símbolos y motivo.....	229
Elena GONZÁLEZ-BLANCO, Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN y Gimena DEL RIO RIANDE	
La poesía medieval como objeto de estudio en el siglo XXI: evanescencia y fijación en el medio digital.....	253
Gloria CHICOTE	
La <i>Colección de folklore de 1921</i> : los múltiples autores de la lírica popular.....	265
María Teresa MIAJA DE LA PEÑA	
Hacia un adivinancero iberoamericano	275
<i>V. La historia, el mito y el rito en los géneros breves</i>	
Raquel FUENTES	
Canciones y ritos de cumpleaños.....	287
Pascual MARTÍNEZ SOPENA	
La conquista de Antequera (1410). Reflexiones sobre la construcción de la memoria en la Castilla bajomedieval.....	295
<i>VI. La cultura popular y la antropología como proyecto humanizador</i>	
Miguel Ángel CARVAJAL CONTRERAS	
Del estudio de la oralidad al patrimonio inmaterial como horizonte: entrevista a Luis Díaz Viana sobre su trayectoria y la Antropología en Castilla y León	311

Introducción

Mariana MASERA

(UDIR, UNAM)

marianamasera@yahoo.com.mx

ORCID ID: 0000-0002-5092-1292

Los estudios sobre los géneros breves de la tradición oral de carácter no narrativo, designados por el erudito Stephen Reckert como *Lyra Minima*, han aumentado notoriamente en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI. Sobre todo, a raíz de la publicación de trabajos esenciales como el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, cuya primera edición apareció en 1987 y, la segunda, corregida y aumentada, en 2003.

La necesidad de conocer estos géneros ha llevado a los especialistas a nuevas propuestas y revisiones de viejos temas, no solo a través de rigurosos trabajos filológicos, sino también gracias a las nuevas recopilaciones hechas en campo y a los estudios de carácter comparatistas e interdisciplinarios en el ámbito panhispánico.

El presente volumen propone desde una perspectiva interdisciplinaria —que incluye, entre otras, la historia, la literatura y la antropología— una aproximación distinta sobre la *lyra minima* a través del tiempo y en amplias geografías. Además, se suman a ello propuestas originales que utilizan las nuevas tecnologías digitales para su análisis.

Los trabajos de Margit Frenk sobre *lyra minima*, desde 1942 hasta ahora, han sido esenciales para la definición y estudio del cancionero de tipo popular y tradicional desde la Edad Media hasta el siglo XXI. Inclusive estos estudios fueron y siguen siendo detonadores de numerosas investigaciones que han abierto camino a las nuevas aproximaciones para el análisis de la lírica oral y la cultura popular. Los ensayos de este volumen son un pequeño reconocimiento a tan vasta obra y generosa sabiduría.

Las discusiones sobre la idoneidad de los términos *tradicional*, *oral* o *popular* siguen vigentes entre los estudiosos, dado que su elección refleja posturas distintas ante las expresiones, sus formas de producción y los circuitos de circulación. La presente edición tiene, asimismo, como objetivo distinguir y reconocer la gran labor del investigador Luis Díaz Viana, quien ha señalado a lo largo de los años la trascendencia de incorporar a los estudios de la tradición oral una perspectiva interdisciplinaria, sobre todo desde la antropología.

El volumen ha sido dividido en seis secciones donde se han agrupado los ensayos de acuerdo con la temática abordada y en orden cronológico. La primera sección titulada «De la antigua lírica popular hispánica al cancionero moderno» se compone de seis trabajos que abordan el cancionero panhispánico entre los siglos XV al XXI. El primero, de Carlos Alberto Carranza, denominado «Un elogio de los sentidos: la manifestación del cuerpo en la antigua lírica popular hispánica» describe cómo en las cancioncitas la manifestación de los sentidos está presente de forma constante asociado con su carácter oral. El recorrido que realiza el investigador muestra la presencia de los cinco sentidos siempre vinculados a las relaciones interpersonales; hombre y mujeres manifiestan sus deseos corpóreos e invitan al lector-escucha a entrar al mundo lúdico de los cantares como

rememoración de sus propias experiencias y anhelos. El segundo ensayo, de lirica virreinal del siglo XVII, de Anastasia Krutitskaya, se centra en los «Villancicos que se cantaron en la Catedral de México, siendo maestro de capilla Francisco López Capillas: de la tradición oral a la tradición impresa». La investigadora destaca la compleja red entre la oralidad y la escritura a través de la inserción de los cantarcillos tradicionales —como refranes, adivinanzas, nanas, acertijos— que son adoptados y adaptados a los fines de la composición y conforman un conjunto poético propio. El tercer ensayo, también de tema virreinal, sobre composiciones teatrales entre los siglos XVIII y XIX, de Caterina Camastra, se titula «¡Aprender de las poblanas! Figuras, imaginarios y prácticas sociales en los versos alrededor del teatro entre los siglos XVIII y XIX». La autora describe cómo en la Nueva España circularon versos de tipo popular cuyo tema principal fueron los chismes «de los famosos actores o actrices» donde se alabaron o denostaron a estas figuras; actrices como Manuelita, «La Lechuga», quien en sus composiciones revela ya una nueva era. El cuarto ensayo de Donají Cuéllar, de lleno en el siglo XX, traza las relaciones entre los antiguos tópicos nacidos en las cortes de la baja Edad Media hasta las canciones populares tales como el bolero, como queda expresado en el título «Supervivencias del amor cortés en el bolero hispanoamericano»; los tópicos transformados a través de las diversas escuelas poéticas llegan a estos boleros que durante décadas sirvieron a la educación sentimental del amplio público de los medios masivos. Esta primera sección la cierra el artículo de Grissel Gómez Estrada «'Ella por mí se anda, se anda, y yo por ella... también': la risa en coplas de la chilena», en donde se analizan las coplas cantadas y los versos recitados de las chilenas con base en la categorización de Carlos H. Magis y otros autores que le permiten revisar los mecanismos poéticos que generan parodias, disparates, burlas en el cancionero folklórico de México.

El segundo apartado denominado «*Lyra minima* en el cancionero infantil panhispánico» está compuesto por cuatro ensayos con temas asociados a géneros que abordan la infancia, como las adivinanzas y las retahílas, en los distintos ámbitos geográficos y en el tiempo. En el primer trabajo titulado «Saber y adivinar. Las adivinanzas como juego de la criptificación y el desvelamiento», Honorio Velasco estudia la estructura poética de la adivinanza, de la que señala existen dos procedimientos principales para lograr su funcionamiento: la encriptación y la develación, recursos que permiten gozar del juego a los usuarios. En el segundo ensayo, «La lirica popular infantil en los cancioneros de la Segunda República», Cristina Cañamares Torrijos y Ángel Luis Luján Atienza estudian la lirica infantil y sus rasgos poéticos en dos cancioneros compilados durante la Segunda República española por María Rodrigo y Elena Fortún (1934) y José Luis Sánchez Trincado y Rafael Olivares Figueroa (1935), respectivamente. En el ensayo se muestra la continuidad, por un lado, de las composiciones infantiles con la tradición, y, por otra, revela los criterios utilizados muy acordes al espíritu de la época donde existe también una intención de incluir composiciones de poetas del momento. En línea con el trabajo anterior, Pedro Cerrillo Torremocha y César Sánchez Ortiz analizan las «Presencias y referencias del cancionero infantil en el teatro de García Lorca», donde se muestran las preferencias de este autor por las rimas infantiles arcaicas, posible influencia de sus lecturas, y de rimas contemporáneas de la tradición que le despertaba especial fascinación; los autores añaden también nuevos elementos para conocer el folclore en la obra del poeta granadino. El último ensayo de este apartado, que pertenece a las investigadoras María Jesús Ruiz y Graciela Pelegrín, trata de «Retahílas y canciones infantiles de procedencia europea en el exilio americano». Las investigadoras revisan un corpus de 23 libros publicados durante la Segunda República española y de algunos

integrantes en el exilio, y estudian las formas poéticas señalando muchas de aquellas tomadas de libros y otras de la tradición. El contexto americano brindó nuevas formas de recreación que permitieron una «nueva vida» de los textos y sus versiones en la tradición oral.

En el tercer apartado titulado «Entre la voz y el pliego: literatura popular impresa: del siglo XVI al XX» se hallan aquellos trabajos que estudian los pliegos populares y la tradición oral. Santiago Cortés Hernández abre esta sección con el artículo «Pliegos de cordel en títulos de comedias: juguetes poético-editoriales» donde el investigador estudia las composiciones poéticas con base en títulos de comedias; más allá de su valor estético, su propia estructura genera reflexiones profundas sobre la literatura popular, como por ejemplo, cómo los títulos se convierten en fórmulas, bloques constructivos, que se cargan de sentido, y, gracias a la repetición, recurren al reconocimiento y memoria de los oyentes. El segundo ensayo, de Cecilia López Ridaura, «“Que sosiego no encuentre”: impresos damnificatorios», realiza un estudio diacrónico sobre conjuros impresos con el fin de lograr, a través de una maldición, el desasosiego del amado que no corresponde al usuario. La diversidad de los textos y la comunidad de motivos que se analizan, así como su permanencia en el tiempo a través de las diversas culturas, señalan a estos conjuros como un importante filón para los estudios de los géneros breves de la literatura popular. Por su parte, Grecia Monroy se aboca al estudio de los impresos populares mexicanos de fines del siglo XIX y principios del XX, como señala el título «Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo». Principalmente reflexiona sobre las hojas producidas entre los años de 1910 y de 1911 que abarcan el último año del periodo denominado «el porfiriato» y la revolución mexicana. El análisis arroja un conjunto común de recursos con otros impresos, como el formato y el tema político, con la diferencia de que en la hoja se manifiestan discursos que permiten reconocer por una parte un «discurso histórico popular, patriótico, pasional y exaltado» compartido con otras naciones en este periodo, y, por otra, la construcción de un imaginario popular que pervive hasta nuestros días. El cuarto ensayo, también dedicado a los impresos populares, de Ana Rosa Gómez Mutio, titulado «‘Bonitas y escogidas canciones’: estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos», escudriña en las características poéticas, tanto formales como temáticas, de los textos líricos que se publicaban en la serie de cuadernillos. Además, señala su diversidad, la gran difusión y el énfasis dado por el editor al dedicarlo al público femenino. La sección finaliza con el ensayo de la investigadora Ricarda Musser, que tiene como objetivo estudiar la Primera Guerra Mundial «en los medios populares de España y México en forma de fotografía, caricatura y texto», sobre todo en las polifacéticas revistas ilustradas de la época que muestran en la multiplicidad de sus fuentes la incipiente globalización de los medios.

Los estudios sobre la *lyra minima* desarrollados a lo largo de estas décadas permiten realizar nuevas aproximaciones y desarrollar corpus con las tecnologías actuales, cuyo impulso es detonar estudios, crear redes e invitar a los investigadores a involucrarse en trabajos colaborativos, como se puede apreciar en el cuarto apartado de este volumen titulado «Canciones, adivinanza y símbolos: nuevas propuestas de estudios». La sección la encabeza el artículo de Mariana Masera, quien señala la relevancia de los símbolos y motivos como rasgos diferenciadores de la lírica tradicional. De ahí la importancia para los estudios de *lyra minima* de la creación de un diccionario de símbolos como repositorio digital que posibilite comprender al mismo tiempo la diversidad de estos recursos poéticos, y entender su funcionamiento como redes semánticas de construcción de significados. El segundo ensayo reflexiona sobre la

relación de la antigua lírica con las nuevas tecnologías como queda expresado en su título «La poesía medieval como objeto de estudio en el siglo XXI: evanescencia y fijación en el medio digital» de Elena González-Blanco, Clara I. Martínez Cantón y Gimena del Rio Riande, quienes reflexionan sobre la aplicación de las humanidades digitales a los corpus de poesía medieval y las características que emergen de esos objetos de «frontera». Además, exponen la propuesta de una base como POSTDATA que tiene el propósito de «ordenar el universo post-parentético de la *digitalidad* con el fin de que la *constelación* de objetos digitales que estudia pueda ser interoperable»: sin duda una reflexión muy rica para los filólogos. En el tercer ensayo, «La Colección de folklore de 1921: los múltiples autores de la lírica popular», Gloria Chicote estudia la colección mencionada que tuvo el fin de consolidar una cultura «argentina y criolla» frente al embate de las nuevas migraciones con sus diversas lenguas. Los resultados son más de 88,000 folios con un gran caudal de materiales producidos de manera muy heterogénea. La investigadora reflexiona, ante esta puesta por escrito de la literatura oral, sobre la importancia de las intermediaciones realizadas en cada texto y su repercusión en la consideración sobre el término de autoría, esencial para la investigación de la literatura popular. Cierra este apartado el ensayo denominado «Hacía un adivinancero iberoamericano» de María Teresa Miaja de la Peña. La investigadora y especialista en el género de adivinanzas repasa la vigencia del término en las colecciones desde principios del siglo XX y propone una metodología de clasificación para emprender la construcción de un adivinancero de carácter iberoamericano que incluya también composiciones en lenguas indígenas.

En el quinto apartado se incluyen los trabajos que comprenden «La historia, el mito y el rito en los géneros breves». En el primer estudio, que pertenece a Raquel Fuentes y se titula «Canciones y ritos de cumpleaños», se analizan todos los elementos presentes durante la celebración del onomástico y se señalan sus funciones sociales como simbólicas en las diversas culturas. Cierra esta sección el ensayo de Pascual Martínez Sopena denominado «La relación entre fronteras, guerras y baladística. La conquista de Antequera (1410). Reflexiones sobre la construcción de la memoria en la Castilla bajomedieval». El historiador propone una reflexión sobre las condiciones en que se desarrolló la producción genéricamente «literaria» más que sobre la propia producción, esto es, trata sobre el ambiente y el contexto en que se elaboró y se difundió. Con un minucioso y rico recorrido señala el investigador cómo la conquista de Antequera, realizada por el infante Fernando, generó numerosos textos literarios cuyo simbolismo político y social permitió su circulación desde ámbitos locales hasta allende el mar como parte de la memoria social.

Cierra el volumen la entrevista al distinguido investigador Luis Díaz Viana realizada por Miguel Ángel Carvajal Contreras de la Universidad de Granada. La entrevista nos muestra el recorrido intelectual de uno de los investigadores más importantes en España, cuyos aportes a los estudios de la cultura popular han sido determinantes para la generación de nuevos trabajos desde una perspectiva interdisciplinaria.

El estudioso describe sus inicios en la antropología, así como señala su trayectoria intelectual a través del tiempo en las distintas instituciones. De acuerdo con Díaz Viana: «los dirigentes del franquismo reinventan una tradicionalidad rural y la imponen, y visten uniformadamente a los “rústicos” por fuera, pero también por dentro les reforman para que sean esa España, ese tipo de España que quieren».

La antropología es una disciplina que invita a cuestionar a la cultura, como destaca el investigador:

la Antropología a menudo estorba, porque es crítica y se plantea la noción de la cultura en su conjunto: es reflexión sobre la cultura y, entonces, no suele agradar a los poderes establecidos; interesa mucho más cosificarla, objetualizar la cultura al servicio sobre todo de un pasado, que se supone que fue así y que se ha mantenido inalterable.

Este volumen es una invitación al lector a realizar el recorrido de la *lyra minima* en amplias geografías, a través de miradas y disciplinas diversas que destacan su belleza y complejidad.



Un elogio de los sentidos: la manifestación del cuerpo en la antigua lírica popular hispánica

Praise of the senses: the manifestation of the body in old Spanish popular lyrical poetry

Carlos Alberto CARRANZA

(UNAM)

caralcar@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9589-9589

ABSTRACT. This paper aims to study the manifestations of the body in a representative corpus of old Spanish popular lyrical poetry. The person who reads a text decodes it from their own experiences; that is, the question is reading as a deductive exercise intended to understand the development of the senses over the centuries. The latter require the accumulation of one's own sensations in order to enrich the act of reading in a common area: the text. I propose in this article that the reader addressed in the text, remember or imagine, through its senses, that which is part of our world.

RESUMEN. Este trabajo se propone estudiar las manifestaciones del cuerpo en un corpus representativo de la antigua lírica popular hispánica. Quien lee decodifica el texto a partir de sus propias experiencias, es decir, se trata de leer como ejercicio deductivo para comprender el desarrollo de los sentidos a través de los siglos y que exigen del cúmulo de propias sensaciones para enriquecer la lectura en un ámbito común: el texto. Se propone, pues, que en los textos aquí retomados se interpela al lector para que recuerde o imagine, a través de sus propios sentidos aquello que forma parte de nuestro mundo.

KEYWORDS: senses, body, popular lyrical poetry

PALABRAS-CLAVE: sentidos, cuerpo, lírica popular

Para Margit Frenk, siempre.

Les oreilles sont voie doiz
par ou s'an vienta u cuer la voiz
'Las orejas son el camino y el canal
por donde la voz llega al corazón'
(Yvain, Chrétien de Troyes)

¿Qué cantaron las sirenas en la Odisea? ¿Cómo serían las voces y las palabras que, quizá, percibió Ulises? De ese misterio, Homero, ni ningún otro poeta, nos ha dejado algún indicio. Estas son preguntas formuladas hace mucho tiempo por el estudiioso Alberto Manguel y que aún nos despiertan mucha curiosidad (Manguel, 2009). Ese canto, la música y las palabras, son los elementos que llegan al corazón de quien los percibe, como también lo anota el epígrafe. Así, quienes sabemos que existe ese canto a través de la lectura, participamos del misterio que solo Ulises podría describir y de quien solo tenemos la fiera reacción del silencio. Sin embargo, nada detiene a nuestra imaginación para que le demos una melodía a esas voces.

La impresión de lo que se lee genera en el cerebro una complicidad, un vínculo, entre los sentimientos, la memoria y los sentidos, lo cual se constituye en nuestra decodificación del texto y la evocación de las experiencias personales que se proyectan en la comprensión de la lectura¹; por ello, sin el importante papel de los sentidos que se erigen como canales de la percepción, nuestro centro maestro, el cerebro, no trascendería la alusión a los aspectos que involucran al cuerpo, para luego alcanzar construcciones mentales complejas, las que nos llevan a crear y disfrutar de expresiones artísticas que desbordan los sentidos y, sin duda, nos permiten llegar al ámbito de la llamada experiencia estética planteada en la Teoría de la Recepción. Hans Robert Jauss, uno de sus creadores, señaló que «en el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye solo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez.» (Jauss, 68). Nuestra lectura también despierta esa fuerza creadora que evoca sabores, olores, texturas... Y solo así podríamos preguntarnos, ¡cuántos posibles sabores encierra en la magdalena de Proust al ser remojada en una taza de té!

Será justamente ese poder creativo el que anima a quienes leemos-escuchamos las canciones, textos poéticos, de nuestras propias sirenas: las de la antigua lírica popular hispánica. Así se genera la complicidad entre los que disfrutamos las cancioncitas pertenecientes a esta lírica y aquello que se insinúa en cada una de ellas. Paul Zumthor planteaba que «el texto auditivamente recibido engendra la conciencia común» (187). Así, las canciones que hablan, por ejemplo, de algunos sabores, involucran en la dimensión simbólica de un término a sus lectores-escuchas.

Por ello, en un simple ejercicio deductivo, la literatura se constituye como una puerta para la comprensión del desarrollo de los sentidos a través de los siglos y que exigen del cúmulo de nuestras propias sensaciones para enriquecer la lectura en un ámbito común: el texto. La experiencia estética puede convertirse, a su vez, en el entendimiento de nuestro cuerpo en movimiento, que es lo que refiere Sánchez Romeralo al plantear:

hay que colocar esta abundancia de verbos de movimiento, con su contenido lógico y psíquico afectivo. Una poesía en donde los personajes y la naturaleza rara vez son pensados estáticamente (se viene, se anda, se sube, se baja, se entra, se sale, se baila, se corre), ¿cómo no va a resultar una poesía extraordinariamente tensa y dinámica? donde tanto se hace y tanto se camina (1967: 562)

Por extensión, podremos decir que también son los sentidos puestos en acción los «caminos y canales» que provocan una mayor intensidad de aquello que se percibe en las cancioncitas de la antigua lírica popular hispánica gracias a la evocación de los sabores, texturas, sonidos, olores e imágenes que aparecen en el ámbito lúdico y de las burlas de la antigua lírica popular hispánica. Dice Margit Frenk² que «muchas de estas canciones respiran alegría y euforia, goce de la vida, desenfado, malicia, abierta picardía [...] (y) no hemos podido cerrar los ojos a tanta cancioncita pícara» (Frenk, 2006: 311) que, sin duda, aún nos muestra amplios temas de estudio. Por ello, gracias a la «poética de no decirlo todo, para así dejándose a sí mismo abierto, decir mucho más» —según Sánchez

¹ «Para Ramón y Cajal no existían librerías de recuerdos: los recuerdos son las sinapsis, son efímeros, pura química. Y, sin embargo, vuelven [...] Sí, parece que disponemos de un almacén de libros de entre cuyos lomos podemos seleccionar uno y buscar entre párrafos o fotografías que nos retrotraen a otros momentos...» (Morón, 2016).

² Cabe señalar que los ejemplos analizados en el presente trabajo pertenecen a su monumental *Nuevo Corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* que será referido como NC.

Romeralo—, se abre la posibilidad de disfrutar de una experiencia compartida. Así, se genera un terreno común en el que necesitamos de la imaginación para apropiarnos de aquello que expresa por medio de los sentidos. Quizá sea relevante decir que, si bien «ante nuestros ojos surgirá una poesía bastante distinta de la que habíamos imaginado y descrito» (Frenk, 2006: 313), al ampliar su estudio a la dimensión simbólica de los textos, a la fuerte carga sexual y erótica, además de su sentido carnavalesco, la manifestación del cuerpo aún puede ser un misterio por seguir descubriendo.

Señala Gabriela Nava que «la cultura carnavalesca explota diversas formas de expresión verbal para reírse, jugar y burlarse del mundo cotidiano. La voz carnavalesca se puede transfigurar en insulto, mentira, chiste, disparate o perogrullada, por mencionar algunas formas. Pero, en realidad, las composiciones carnavalescas no se ajustan a modelos cerrados...» (Nava, 2008: 135). Así, los modelos abiertos a los que se hace referencia, también nos permite interactuar con la enunciación de aquello que evoque el mundo sensorial experimentado por nuestro cuerpo.

De esta manera se establecen una diversidad de referentes en los que la coincidencia entre estos poemas y los lectores se ve intensificada en su significado al conocer su propio contexto³. Canciones en las que se «dejan oír el murmullo de aquella rutina cotidiana o el grito alegre de las fiestas a través de sus protagonistas». Son textos que nos presentan «ciertas maneras especiales de sentir el mundo» (Frenk, 2006: 19) y, además, que nos invitan a disfrutar de su propia novedad y el reconocimiento de nuestras evocaciones sensoriales. Observaremos textos que nos presentan toda su intensidad en pocas palabras, de manera escueta y puntual, una «poesía culta [que] desarrolla y elabora los temas, describiendo puntualmente los que perciben los sentidos o lo que halaga, atormenta, serena o exalta el alma», a decir de Rafael Lapesa (1967: 115).

¿Cuáles son los sabores que orbitan en esta lírica? En la misma respuesta se intuye que los sabores son indissociables al comer y beber. Además, gracias a los numerosos estudios que existen al respecto⁴. Es el propio Bajtin quien describe al cuerpo en pleno movimiento al señalar que:

En el comer (...) el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarra el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas (...) El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo. (Bajtin, 1989: 252-253)

El mundo se transforma en sabores, en formas que se diluyen en nuestra boca para multiplicar su propio sentido. En un primer momento, observamos el sabor en un sentido figurado, a partir de metáforas llenas de picardía. Por ejemplo:

³ «Juguetona, burlesca, soez o trágica, la musa popular de la Edad Media española se complacía a menudo en dar la espalda a las leyes y normas que pretendían imponer los grupos dominantes de la sociedad. Contraviniendo, en sus cantares, esos preceptos, el pueblo campesino reivindicaba su propia identidad y la relativa autonomía de su cultura y se creaba un espacio suyo, diverso, en medio de la miseria material: un espacio de liberación y de alegría, donde la vida podría adquirir un sentido» (Frenk: 41).

⁴ Esta canción puede tener una connotación erótica, pues, como ya señalé, el comer se asocia con la unión sexual con frecuencia; por lo que se entiende que el amante insta a la mujer casada a que se afane en el acto sexual. En esta canción se asocian dos necesidades vitales del ser humano, que revelan la presencia de la visión carnavalesca, asociada al mundo corporal y material. Según Bajtín, la importancia de la comida y bebida en el carnaval radica en que ambos elementos tienen una función «unificadora» y «rejuvenecedora» en la comunidad (Castillo, 2015: 367).

Vase todo el mundo
tras el liberal,
que el bocado axeno
siempre sabe más
(NC 2015)

¿Cuál será el sabor de la infidelidad? Solo quienes la han provocado sabrán que ese «bocado axeno» tiene tantos sabores como posibles dificultades. En otra canción, el sabor del pan recién horneado se refiere al momento de la iniciación sexual de una muchacha:

Frío haze:
No me plaze;
pan kaliente:
bien me sabe,
i a la lumbre bien me huelgo,
i en la kama bien me estiendo;
moza lozana:
¡konmigo en la kama!
(NC 1581bisB)

En otras cancioncitas sí se hacen referencias directas a los sabores de aquello que se constituye el mundo culinario de esta lírica. Sin perder el sentido figurado —erótico, sexual—, se habla, por ejemplo, de una yerba que se usaba en la elaboración de muchos platillos:

Bengo de la güerta
y boi al jardín,
no ai cosa que sepa
como el perejil
(NC 1614)

En el jardín, *locus amoenus* del encuentro amoroso, es donde se disfrutará del «sabor» de esta planta que es de uso común y a la que se atribuyen poderes afrodisíacos (Mackay, 2004, 92). En las siguientes canciones la connotación sexual es evidente; la cual, además, se intensifica al asociarla al sabor dulce de sus referentes, la miel y la manzana, con la picardía característica de esta lírica:

¡Ay, quán dulce es la manzana!,
¡ay, quán dulce es, que no agra!
(NC 1615)

Besóme el colmenero,
que a la miel me supo el beso.
(NC 1619A)

—¿De qué tenéis dulce el dedo?
—De que he sido colmenero.
(NC 1937bis)

Son numerosos los estudios que tratan acerca de la carga sexual que existe en simbolismo de las manzanas, peras y naranjas en este repertorio; por cierto, en el último texto cabe señalar cómo se enuncia el «dulce sabor» del amante experimentado. Ahora bien, la alusión a ciertos platillos también aparece en algunos poemas, por ejemplo:

Salsa de almodrote
no es buena kolazón:
tibirirranrán, tibirirranrón
(NC 1934)

Según la RAE, el almodorote es una salsa que se hace con base en aceite y una mezcla de ajos, queso y otras cosas que se usaba para sazonar las berenjenas⁵. Tan solo baste imaginar esa mezcla de sabores para deducir que dicha salsa estaría lejana de ser un alimento ligero para comerse en ayunas. Y en este otro caso:

Hike, heke, hoke:
Pan tostado con arrope.
(NC 1943ter)

Si el arrope era una suerte de jarabe que se endulzaba con frutas, calabaza o miel blanca, con facilidad podremos imaginar su sabor.

En la siguiente cancioncita se presenta una de las figuras retóricas más empleadas para hacer más compleja la exposición de los sentidos:

Casar, casar:
Suena bien y sabe mal.
(NC 2037bis)

Que los casados nos hablen de esta figura poética y nos compartan cuál podría ser tal sabor. Sin embargo, el texto nos brinda la ocasión para acercarnos al sentido del *oído*. ¿Qué es lo que se «escucha» en estos textos? La voz es lo que prevalece. En contraste, las referencias directas a la percepción de los sonidos generados por la gente son escasas. Por ejemplo, lo cotidiano se refleja en el toque a difunto de las campanas:

Tañen a misa,
rrepikan a dos:
murióse una viexa,
¡perdónela Dios!
(NC 1778)

Uno de los aspectos que sobresale es, paradójicamente, la falta de este sentido —real o fingida; el sentido lúdico de estas canciones adquiere una mayor intensidad cuando esto ocurre, provocando pícaros y socarrones equívocos:

Decía la moça al cura:
—¡Bonito, que soy donzella!
Y él era sordo y dava en ella.
(1859bis)

⁵ Se consultó la versión electrónica del Diccionario en el siguiente vínculo: <<http://dle.rae.es/?id=1zWH88g>>

—¿Kómo estáis, kasada?
—Barriendo i rregando kada mañana.
—¿Kómo estáis, os digo?
—A la azeña fue mi marido.
—¿Vos trasoídes?
—Una hanega y dos zelamines.
—¿Sois sorda?
—Buena i gorda.
—¡Válate el diablo kon la muxer!
—Dios vaia con él.
(NC 1920)

La aparición de los personajes de la Iglesia no podía faltar si se habla de textos burlescos como lo observamos en el primer texto. Mención especial es la que merece el personaje femenino del segundo texto al provocar la desesperación masculina con poquísimas palabras. En el siguiente texto, aprovechando la sinestesia transitaremos a otro de los sentidos:

Arredráos porque os oya,
que a palabras gordas
tengo las narices sordas.
(NC 1950)

¿Qué serían esas «palabras gordas» que provocan tal repulsión? Las «narices sordas» parecerían que no las quieren escuchar; pero tampoco olerlas, lo que nos lleva a sospechar de mal aliento. Que cada quien recuerde a esa persona de palabras gordas con quien preferimos hablar a larga distancia. Es importante señalar la relación del olfato con la dimensión carnavalesca de las flatulencias. No hace falta describir los olores, baste con referir lo grotesco de aquello que lo provoca:

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

Aunque soy viejo cuitado,
Mis tres vegaditas hago.
Para quitar el deseo,
antes que me aqüeste meo,
estando en la cama peo,
quando me levanto cago:
mis tres vegaditas hago.
(NC 1897B)

Ni de malva, buen vencejo,
Ni de estíercol, buen olor,
Ni de moço, buen consejo,
Ni de ramera, buen amor.
(NC 2003B)

Ahora es turno de la vista que, junto con el gusto, es de los sentidos más privilegiados en la antigua lírica popular hispánica. Gracias a las diversas alusiones acerca de la mirada, las imágenes que se presentan están definidas por su movimiento y riqueza visual, sin perder su dimensión burlesca y crítica social. Por ejemplo, en esta cancioncita en la que se habla del clero:

¡Ai!, Señor, i tú lo ve
en kuál kasa ai más dinero:
¡en kasa del krego!
(NC 1783A)

Bajo esta misma lectura se presentan los siguientes ejemplos, en los que se hace cierto énfasis en la descripción del comportamiento masculino:

Si siendo Thomico
a todo me aplico,
en siendo Thomé
¡mirad qué haré!
(NC 1874)

Aunque me veis pikariko en España,
señor soi en la Gran Canaria.
(NC 1891)

Y bajo una mirada mucho más pícara:

—¡Ai de mí, ke la miré!
¿I a dónde la besaré?
—En el ojo del trasé.
(NC 1953)

—Perro de muchas bodas,
no puedo veros.
—Ni io a vos,
boda de muchos perros.
(NC 1970)

Es importante señalar que el privilegio de la vista también se presenta en la voz femenina. Aunque se hace un mayor énfasis en la descripción femenina con un tono burlesco, no se puede omitir el tono burlesco y quizá abiertamente sexual:

Mírame, Migel, kómo estoi bonitika:
Saia de buriel, kamisa de estopika.
(NC 1882)

Migallejo vido una dama,
No sabe el bovo cómo se llama.
(NC 1920)

¡Cómmo no le andaré yo, mesquina,
tan desmayda!

Dixo la niña al pastor:
—Mira, pastor, qué tetas.
Dixo el pastor a la niña:
—Más me querría dos setas,
mi currón, mi camarrón,
mi cayada e mi almarada
y mi yesca, mi eslabón.
(NC 1634)

También en algunos de los poemas se presenta la ausencia del sentido, es decir, una posible ceguera que, al igual que con la sordera, intensifica su sentido lúdico:

Quien me mirare
y mal me desea
de los ojos ciegue,
que nunca más vea.
(NC 1985)

—Vallestero tuerto,
¿qué aves avéis muerto?
—Si ésta mato tras que ando,
tres me faltan para cuatro.
(NC 1919Bis)

Alúmbrame ese candil,
Que no veo nada:
Que ni sé si es alguazil,
Si cabo d'esquadra.
(NC 1942)

El ciego que nunca vio,
como no sabe que's ver,
no bive tan sin placer
como el que después cegó.
(NC 2004)

Y, finalmente, el tacto. Un sentido que permea todo el cuerpo, el tacto permite referirnos a las texturas, formas, temperaturas, el tamaño de las cosas, por mencionar algunos aspectos:

Delicada soi, delicada:
Tanto lo soi, que me pica la saia.
(NC 1809)

No sé qué me pica
en el carcañal,
que me haze mal.
(NC 1645A)

El codico me arde, madre,
madre mía, el codo me arde.
(NC 1646bis)

Sin duda, los juegos de palabras dotan de un significado erótico que se intuye en el verbo picar. Y, por otra parte, la íntima relación erótica del codo como un eufemismo del coño⁶. En este mismo sentido, también se hallan canciones en las que el cuerpo mismo es el objeto erótico del tacto, expresado en imágenes que despiertan una sonrisa de complicidad ante la intimidad de las acciones:

No quiere Marcos
que se toque a su mujer a papos,
y ella decía
que a repapos se tocaría.
(NC 1797)

—Marikita, ¡kómo te tokas!
—A la fe, madre, como las otras.
(NC 1653bis)

¡Quedito, no me toquéis,
entrañas mías!,
que tenéis las manos frías.
(NC 1687)

De esta manera, el tacto ofrece una diversidad en el significado de los textos en los que el sentido lúdico permite formar en nuestra mente imágenes llenas de picardía.

Así, en todos los textos presentados se interpela al lector para que recuerde o imagine, a través de sus propios sentidos aquello que forma parte de nuestro mundo. Por ello, la dimensión oral de esta lírica nos lleva a localizar los mecanismos que lograron su efectiva transmisión; Walter Ong al señalar que «las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano» (Ong, 2016, 48) nos permite acercarnos a la principal experiencia de las personas con su mundo a través de los sentidos. Gracias a esto, en la antigua lírica popular hispánica, la representación de dichas experiencias se nos muestra una como una serie de textos «que no se ajusta[n] a modelos cerrados» —señalados por G. Nava— gracias al espíritu lúdico o burlesco que permea en la mayoría de las canciones. Es el mundo cotidiano⁷ percibido y codificado a través de los sentidos que, a su vez, producen el efecto del cuerpo en movimiento que condensa su significado en la palabra relacionado con lo sensoria. Invitemos a nuestras propias sirenas a beber el té acompañado de una magdalena, mientras las convencemos de que nos revelen el secreto de su propio canto.

⁶ Para profundizar con respecto al tema, consultar el artículo «El codo ardiente: testimonios de un eufemismo erótico de los Siglos de Oro» señalado en la bibliografía.

⁷ «la lírica carnavalesca no se lamenta de la miseria diaria, por el contrario, prefiere reírse de ella en sus narices y le echa en cara todas sus fallas y errores» (Nava: 144).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJIN, Mijaíl (1989): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y C. Monroy, Madrid, Alianza Editorial.
- CASTILLO, Estela (2015): «Del comer y beber en la antigua lírica popular hispánica: la presencia de la cultura cómica popular», *Lemir*, 19, pp. 361-376.
- Diccionario de la Real Academia Española*, versión electrónica: <<http://www.rae.es/>>
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols., México, FCE y El Colegio de México.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE.
- JAUSS, Hans Robert (1971): «La historia literaria como desafío de la ciencia literaria». En *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Gumbrecht, et.al., Trad. Hans U. Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Salamanca, Anaya, pp. 37-114.
- LAPESA, Rafael (1967): *De Berceo a Guillén*, Barcelona, Gredos.
- MACKAY, Judith (2004): *Atlas del comportamiento humano. Sexualidad y prácticas sexuales en el mundo*, Madrid, Akal.
- MANGUEL, Alberto (2009): «El secreto de las sirenas», *Nexos*, 1 enero. URL: <<http://www.nexos.com.mx/?p=12888>>
- MORÓN, Lola (2016): «La Magdalena de Proust», *El País Semanal*, 2.069. URL: <<http://elpaissemanal.elpais.com/confidencias/la-magdalena-de-proust/>>
- NAVA, Gabriela (2008): «Juguetona, burlesca y soez: la lírica carnavalesca en el Nuevo corpus». En *Homenaje a Margit Frenk*, coord. Nieves Rodríguez V., M.ª Teresa Ruiz y G. Nava, México, FFyL UNAM.
- ONG, Walter (2016): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.*, trad. Angélica Sherp., 2.ª edición, México, FCE.
- PEDROSA, José Manuel (1998): «El codo ardiente: testimonios de un eufemismo erótico de los Siglos de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 46, n.º 1, México, El Colegio de México, pp. 97-103.
DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v46i1.2620>
- SÁNCHEZ, Eugenio (1967): «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», en Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, coord. Jaime Sánchez Romeralo y Nobert Poulussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 551-562.
- ZUMTHOR, Paul (1989): *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2019



Villancicos que se cantaron en la Catedral de México, siendo maestro de capilla Francisco López Capillas: de la tradición oral a la tradición impresa

Villancicos that were sung in the Cathedral of Mexico, being chapelmaster Francisco López Capillas: from the oral to the printed tradition

Anastasia KRUTITSKAYA

(Universidad Nacional Autónoma de México)

anastasia_krutitskaya@enesmorelia.unam.mx

ORCID ID: 0000-0003-0152-3519

ABSTRACT. The Villancico's pamphlets sung at Mexico Cathedral while Francisco López Capillas was its chapel master summarize numerous traditional lyrical manifestations such as folk songs, games, riddles, lullabies, proverbs, sayings and even preambles of tales and old wives' tales and advice. These are pages that were printed between 1650 and 1660. The four pages from 1672 and 1673 are styled as transitional works to a new verbal aesthetics in the composition of the villancicos: they are simultaneously witty, sometimes sharp, and jocular, but they no longer maintain the popularizing flavor of the previous group. This traditional character, however, is not created from the simple inclusion of folk songs in the *villancicos*, but it is based on the principle of literary imitation.

RESUMEN: Los pliegos de villancicos que se cantaron en la catedral de México durante el magisterio de capilla de Francisco López Capillas compendian numerosas manifestaciones líricas de tipo tradicional, a decir, cancioncillas, juegos, adivinanzas, nanas, proverbios, refranes, dichos y frases hechas, e, incluso, preámbulos de cuento o principios de conseja. Se trata de pliegos que se imprimieron entre 1650 y 1660. Los cuatro pliegos de 1672 y 1673 se estilan como obras de transición para una nueva estética verbal en la composición de los villancicos: son a la vez ingeniosos, en ocasiones agudos, jocosos, pero ya no mantienen los aires popularizantes como el conjunto arriba señalado. Este carácter tradicional, sin embargo, no se construye a partir de la simple inclusión de las cancioncillas populares en los villancicos, se basa en el principio de imitación.

KEYWORDS: Religious villancicos, New Spain's literature, traditional poetry

PALABRAS-CLAVE: Villancicos religiosos, literatura novohispana, lírica tradicional

Los pliegos de villancicos que se cantaron en la catedral de México durante el magisterio de capilla de Francisco López Capillas y en la época inmediatamente anterior a él se distinguen por una característica particular que, por un lado, los une a toda la producción villanciqueril de la época, pues en Puebla de los Ángeles también se observa el mismo fenómeno, y, por el otro, los deslinda de los villancicos posteriores a los años setenta del siglo XVII: la frecuente reutilización de diversas manifestaciones líricas de tipo tradicional, a decir, cancioncillas, juegos, adivinanzas, nanas, proverbios, refranes, dichos y frases hechas, e, incluso, preámbulos de cuento o principios de conseja. Se trata específicamente de impresos que vieron luz entre 1650, fecha que corresponde a nuestro

primer pliego conocido de la Catedral de México, y 1660, último pliego que presenta estas características. Después de un lapso de 12 años, conservamos los pliegos de San Pedro y Asunción de 1672, anónimos, y los de San Pedro y Asunción de 1673, de Diego de Ribera y Fabián Juárez respectivamente. Los últimos cuatro pliegos se estilan como obras de transición para la siguiente generación estilística de villancicos: son a la vez ingeniosos, en ocasiones agudos, jocosos, pero ya no mantienen los aires popularizantes como el conjunto arriba señalado.

Francisco López Capillas nace en la Ciudad de México el 7 de octubre de 1614 y muere también en México el 18 de enero de 1674. Para el 11 de abril de 1654, cuando el cabildo de la Catedral de México le encomienda la composición de las chanzonetas del *Corpus*, Ascensión y San Pedro y lo nombra maestro de capilla y organista interino por la muerte de Fabián Pérez Ximeno (ACCMM, Actas del Cabildo, Libro 12, fol. 35v), López Capillas ya era un músico reconocido con amplia experiencia, de hecho, así los constatan las actas: «para reconocer las experiencias». Había ingresado a la capilla musical de la Catedral de México primero como ejecutante de bajón en 1636; a partir de 1641 ya se encuentra en la catedral de Puebla de los Ángeles como organista y bajonero, y desde 1645, además, actúa como cantor de la misma catedral, todo ello en la época de Juan de Palafox y Mendoza. Sin embargo, regresa a México en 1648 y a la capilla musical de la Catedral en 1654 (Reyes Acevedo, 2010).

Los primeros pliegos de villancicos de la Catedral de México fueron para la festividad de San Pedro y se imprimieron en 1650, 1651 y 1654 sucesivamente⁸. Los tres pliegos salieron de la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, pero no nos ha sido posible consultarlos directamente, pues pertenecen a una de las colecciones privadas. Las chanzonetas para san Pedro de 1654 fueron reproducidas parcialmente por Méndez Plancarte en los *Poetas novohispanos*, y las de 1650 y 1651, también de manera parcial, por Andrés Estrada Jasso. En la John Carter Brown Library se conservan los pliegos de San Pedro y de Navidad de 1657; de Navidad de 1658; de San Pedro de 1659 y de 1660; de San Pedro y de Asunción de 1672, así como de San Pedro y de Asunción de 1673 (BA69-G643v). Los pliegos pertenecen al mismo volumen, que, a juzgar por las anotaciones manuscritas antiguas, fue adquirido por el Sagrario de la Catedral de México a mediados del siglo XVIII.

Las composiciones de estos impresos ilustran el complejo entramado del fenómeno cultural que fusiona la tradición oral y la tradición impresa. El impreso da cuenta de lo que se cantó en algún momento, testimonia una interpretación musical concreta; al mismo tiempo, el texto, preservado en papel, revela las preferencias de un momento específico por una determinada estética verbal. Las frecuentes divinizaciones de canciones populares sugieren que eran del agrado de todos, que lo que se esperaba de la fiesta y del villancico en este momento era reconocer su carácter tradicional. Este carácter tradicional, sin embargo, no se construye a partir de la simple inclusión de las cancioncillas populares en los villancicos, se basa en el principio de imitación.

REELABORACIONES A LO DIVINO A PARTIR DE CANCIONCILLAS DE TIPO TRADICIONAL

La serie de reelaboraciones empieza con las cancioncillas de tipo tradicional que aparecen insertas tanto en los estribillos como en las coplas de los villancicos religiosos. Uno de los ejemplos se encuentra entre las composiciones que se cantaron en la catedral

⁸ Gabriel Saldívar los cita en su *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* (núms. 29, 30 y 31), basándose, a su vez, en el *Suplemento Especial III a la Biblioteca Hispano Americana Septentrional* (núms. 188 y 190) y en *La imprenta en México* de Medina (n.º 808).

de México en la Navidad de 1657; sin embargo, el texto, al parecer, se compuso en Toledo, donde se presentó por primera vez también en Navidad, pero de 1643 (Biblioteca Nacional de España, VE/88/10). Su popularidad y posterior circulación se evidencia en otro pliego de Huesca de 1661 (Biblioteca Nacional de España, R/34981/11). Más que el estribillo «Amor profano muera, / muera por fugitivo», llaman la atención las coplas que se desarrollan a manera de preguntas y respuestas: «Molinico, ¿cómo te paras? / Porque los fríos me hielan el agua»⁹.

Coplas

1. —Molinico, ¿cómo te paras?
2. —Porque los fríos me hielan el agua.
1. —Molinico, ¿quién te detiene?
2. —Muchos ingratos que secan mis fuentes.
1. —Molinico, ¿cómo tan quedo?
2. —Porque me prenden el agua los hielos.
1. —Molinico, ¿quién te sustenta?
2. —Quien me le da qué moler a mi rueda.
1. —Molinico, ¿quién te la pica?
2. —Luego las pajas, después las espigas.
1. —Molinico, quién te da trigo?
2. —Tengo yo grano que brilla de limpio.
1. —Molinico, ¿dónde se siembra?
2. —Donde le dio sin arado la tierra.
1. —Molinico, ¿cómo se coge?
2. —Deja las mieles sin injuria las hoces.

(*Villancicos..., 1657*)

Margit Frenk registra la famosa cancioncilla conocida hasta el día de hoy «—Molinico, ¿por qué no mueles? / —Porque me beben el agua los bueyes» (NC 1162), que figura en obras de Orellana, Lope de Vega, Tirso de Molina y Quevedo. La versión que aparece en los pliegos de villancicos no implica divinización, sino que constituye un ejercicio de imitación, una invención a manera tradicional que circuló a lo largo de casi veinte años.

Otro ejemplo se encuentra en el estribillo de un villancico para san Pedro que se cantó en la catedral de México en 1659:

Barquero,
que te llevan las aguas los remos.
(*Chanzonetas..., 1659*)

En realidad, es solo uno de los estribillos de una extensa ensalada con varios estribillos internos. Margit Frenk incluye esta cancioncilla en el *Nuevo Corpus* con los ejemplos de Góngora y Sor Juana (NC 954). Góngora la utiliza como estribillo del romance «Sin Leda y sin esperanza», y Sor Juana, en el Villancico VI del juego de san Pedro de 1683. Sin embargo, entre Góngora y Sor Juana existen dos testimonios más: uno de ellos pertenece al pliego de villancicos, escrito por Manuel de León Marchante, para la fiesta de Navidad que tuvo lugar en la catedral de Toledo en 1658 (Biblioteca Nacional de España, VE/88/24). El Villancico III de este pliego, «Envuelto en sus esperanzas», es una clara

⁹ Todas las citas de fuentes antiguas fueron modernizadas de acuerdo con la ortografía actual.

imitación de Góngora. El romance de Góngora repite el estribillo cada cuatro coplas y empieza así: «Sin Leda y sin esperanza / rompe en mal seguro leño / su serenidad al mar / y a la noche su silencio». El villancico de Toledo lo imita de una manera literal: «Envuelto en sus esperanzas, / busca el más seguro leño / la serenidad del mar, / de la noche en el silencio», y también repite el estribillo cada cuatro coplas. Al año siguiente el famoso estribillo llega a la catedral de México, pero el anónimo autor de la ensalada ya no imita a Góngora en las coplas, tampoco imita directamente el pliego de Toledo que era para la fiesta de Navidad; solo retoma el estribillo y lo aplica para la festividad de san Pedro. Sor Juana, a cambio, ni siquiera usa el octosílabo en las coplas, construye un ágil romancillo y mantiene la ingeniosa asociación del barquero con san Pedro. En el *Nuevo Corpus* Margit Frenk no registra menciones anteriores a Góngora de esta cancionilla y es difícil saber si Góngora la retomó de la tradición oral o compuso un texto popularizante. Lo cierto es que la tradición villanciqueril impresa contribuyó a su difusión.

Otra curiosa imitación a lo divino tuvo lugar en la festividad de san Pedro en 1660:

Ay, que me llevan las olas del mar,
ay, Dios, si me volverán,
si me llevarán,
si me anegarán.
(*Chanzonetas...*, 1660)

La primera parte del estribillo fue retomada del pliego de villancicos para la fiesta de Navidad que se cantaron en la Capilla Real de Madrid en 1653: «¡Ay, que me llevan las olas del mar! / ¡Ay, Dios!, ¿si me llevarán?» (Biblioteca Nacional de España, VE/88/56). Margit Frenk la incluye como cancionilla en el *Nuevo Corpus* con el número 962 bis, pero al mismo tiempo la deriva de otra canción conocida «—¡Ola, que me lleva la ola! / ¡Hola, que lleva la mar!» (NC 956)— que a su vez se halla en el *Cancionero sevillano*, en varias obras de Lope de Vega y en la mojiganga *Triunfos de amor* de Bernardo de Quesada. Frenk también trae a colación sus varias versiones a lo divino e imitaciones, incluyendo una de Góngora que forma parte de la ensalada «A la fuente va del olmo»: «¡Ola, que no llega la ola! / ¡Ola, que no quiere llegar!». A este propósito vendría al caso mencionar otro estribillo de México, cantado en la fiesta de San Pedro en 1660, donde se le da una nueva vuelta al tópico:

Dejalde pasar,
las olas de la mar,
las olas de la mar,
dejalde pasar.
(*Chanzonetas...*, 1660)

A pesar de contar con un impresionante respaldo de menciones que se presentan en el *Nuevo Corpus*, será preciso afirmar que los villancicos siguen su propio canal imitativo: generalmente en la Nueva España, al menos en esta época, no se imitan obras literarias que circulan en el entorno literario inmediato, los villancicos imitan otros villancicos, pues el material acumulado a ambos lados del océano permite hacerlo. Se imitan villancicos españoles que a su vez pueden, sí, basarse en el contexto literario general.

CANCIÓNCLAS DE TIPO POPULAR AUTORIZADAS POR LA TRADICIÓN IMPRESA VILLANCIQUERIL

Entre las canciones de tipo popular también valdría la pena citar aquellas que no figuran en otras fuentes literarias fuera del ámbito villanciqueril y que, sin embargo, han alcanzado cierta popularidad en los espacios eclesiásticos. Este es el caso del siguiente fragmento que pertenece al pliego de Navidad de 1657:

Dormidillos ojuelos
tiene mi Niño,
qué gran prodigo.
¿Quién ha visto, señores,
Soles dormidos?
(*Villancicos...*, 1657)

La cancionilla, que en el pliego mexicano forma la segunda parte de un estribillo más extenso, se cantó por primera vez en la catedral de Sevilla en la Navidad de 1626 (Biblioteca Nacional de España, VE/1309/2). En el pliego sevillano la canción es el estribillo del tercer villancico y le siguen otras diez coplas: «Dormidillos ojuelos / tiene mi Niño, / ¿quién ha visto, señores, / soles dormidos?». Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la Catedral de Puebla de 1629 a 1664, retomará el texto del pliego sevillano para componerle una nueva música, aunque en la partitura, conservada en la Colección Sánchez Garza del CENIDIM, INBA, solo aparecen las primeras cuatro coplas (CSG.189). No es posible afirmar quién fue el primero en reutilizar la cancionilla en la Nueva España, Francisco López Capillas o Gutiérrez de Padilla, pero lo cierto es que el texto que utiliza López Capillas es un texto nuevo tanto en el estribillo como en las coplas, a excepción de esta precisa cancionilla que se inserta en el estribillo. Con ello se puede evidenciar que la tradición villanciqueril también tiene la capacidad de producir y de difundir cancionillas popularizantes propias con un alcance que cubre todo el territorio panhispánico.

CANCIÓNCLAS DE TIPO POPULAR

El gusto por las cancionillas tradicionales impone la necesidad de componer también cancionillas de tipo popular, que no aparecen registradas en otras fuentes de la época, sin embargo, se caracterizan por una serie de rasgos estilísticos propios de los cantares populares. Entre otros, se puede señalar el estribillo del villancico de Navidad de 1659:

Airecico murmurador
que entre las olas jugáis y voláis,
¿qué nuevas al mar lleváis?
(*Chanzonetas...*, 1659)

El uso de sufijos diminutivos, símbolos exclusivos de antiguas canciones españolas —como el viento que se asoma en las canciones de muchacha e insinúa su libertad— manifiestan de nuevo el gusto por una estética popularizante en los espacios eclesiásticos. Otro estribillo de un villancico de San Pedro de 1660 da cuenta de ello:

Pájaro, que en seca rama
triste lloras, di ¿por qué?,

que si lloras de amores,
yo te ayudaré.
(*Chanzonetas...*, 1660)

El pájaro, que en el cancionero popular puede aludir a la infidelidad, aquí se revela en metáfora de san Pedro que llora por su error después de negar conocer a Jesús. Estos últimos ejemplos de cancionillas de tipo popular, que no aparecen en otras fuentes de la época y tampoco, en un principio, en otros villancicos, no son imitaciones, pues no contamos con antecedentes, tampoco son incorporaciones textuales de los cantares conocidos. Constituyen en sí un fenómeno característico de la última etapa de la época que nos ocupa e insinúan una especie de transición a un nuevo estilo de composición literaria.

JUEGOS

Diversos géneros o prácticas de carácter tradicional pueden llegar a cruzarse en un solo villancico. Así sucede con el estribillo del villancico para san Pedro de 1657 que consta de dos partes. Cada una de estas partes tiene su propia cabeza y una especie de copla. En la primera cabeza empieza hablando san Pedro, dirigiéndose a los niños e invitándolos a jugar:

Vayan adivinanzas
con tiento, niños,
pues que todo lo tengo
por Jesucristo.

Y en seguida comienzan el juego:

1. —Adivina quién te dio
que la mano te asentó.
Adivina quién te da,
Papa siendo viejo ya.
Adivina quién te dio
potestad de vice Dios.
Adivina quién te da
poder de abrir y cerrar.
Adivina quién te dio
el oficio de pastor.
Adivina quién te da
una mano de Satán.

Vayan adivinanzas, etc.
(*Chanzonetas...*, 1657)

El *Diccionario de Autoridades* registra la entrada *Adivina quien te dio, que la mano te cortó* en 1726 como:

juego que usan los muchachos para divertirse, el cual se hace poniéndose uno sentado: y al que por suerte le toca, se pone de rodillas y echa la cara sobre las manos del que está sentado, que con ellas se tapa los ojos, y de los demás que están puestos en fila enfrente, llama el que le ha tapado a uno con una señal, y viene. Y al que está de rodillas, que tiene una mano abierta y puesta sobre la espalda, le da un palmetazo y se vuelve a su lugar, y entonces le descubren y se levanta, diciéndole: «Adivina quien te dió, que la mano te

cortó», y él va a escoger cuál es de ellos, y le trae, que si no lo acierta, se vuelve a poner otra vez.

El juego se menciona también en el *Nuevo corpus* de Margit Frenk: «Adivina quién te dio, / que la mano te assentó» (2148 A), retomado de los *Juegos* de Ledesma en el contexto del «Juego de “La palmada”» y «—Adivina quién te dio. / —La madre que te parió» (2148 B) de los *Días geniales* de Caro. También aparece en el *Teatro universal de proverbios* de Sebastián de Horozco:

Acontécate ir seguro
y algúin traidor peregrino
en algúin lugar obscuro
sacudirte en lo más duro
sin saber de do te vino.

Y no pudiendo acertar
ni saber quien te hirió,
si das en lo averiguar,
habrás por fuerza de andar
a adivina quién te dio.
(2005: 44, n.º 52)

Pero en el estribillo del villancico el que habla es Jesucristo. Él es quien decide jugar a la palmada con San Pedro, como con un niño, para limpiar sus culpas, pues este último lo había herido en el corazón. La profanación del refrán bíblico con la posterior divinización de su versión popular ilustra las idas y vueltas entre tradiciones que podemos observar en las canciones de aquí y de allá. El desenlace de esta composición para san Pedro se da en la segunda parte del estribillo, donde encontramos también la asociación directa de la *adivinanza* con la *quisicosa*.

En un villancico de Navidad de 1658 podemos encontrar la alusión a otro juego, el de los toros:

Tod. —Toro fuera, toro fuera.
1. Hagan plaza, plaza, plaza.
Tod. —Afuera, afuera, afuera,
aparta, aparta, aparta.
2. —Ya el toril está abierto,
Jesús, que brama.
1. —Es un diablo el torillo,
todos le llaman.
Tod. —To, to, to, to, to, to,
to, to, to, torillejo.
¡Oh, qué bravo que sale,
que brinca, que salta!
1. —¡Guárdate, Antón, que te ha visto!
Tod. —Huye Pascual, guarda, guarda.
1. —¡Oh, qué lance tan bueno,
el premio Pascual alcanza.
2. —Todos llaman al toro.
1. —Ay, que se encara.
Tod. —To, to, to, torillejo,
hucho ho, hucho ho,

por aquí, por allá,
Jesús, que te alcanza.
2. —Corre, corre, Bartolo,
deja la capa.
Tod. —Hucho ho, hucho ho, torillejo,
ho, ho, ho,
denle la baya, ho, ho, ho,
que perdió el primer lance
de su esperanza.
Hucho ho, hucho ho, torillejo,
deje la plaza,
que si herró el primer vote,
perdió la gracia.
(*Villancicos...*, 1658a)

Aquí se da una especie de ambientación poética de lo que sucede en la plaza de toros. Ya Covarrubias lo explicaba:

Los españoles son apasionados por el correr de los toros y frisa mucho con los juegos teatrales de los romanos, en los cuales lidiaba diversas fieras en sus anfiteatros, y entre los demás toros, como consta de Marcial en algunos lugares suyos. Echaron con el rinoceronte un toro, y dice que le vienteó en alto como si fuera dominguillo. [...] Y por esto sospecho que los romanos introdujeron el correr los toros en España (*Cov. s.v. Toro*).

En el texto el toro, sin embargo, representa al demonio que está siendo embestido por Jesús.

ADIVINANZAS

Como se mencionó unas líneas arriba, en la segunda parte del estribillo de san Pedro de 1657, después del juego de la Palmada, viene un desarrollo distinto que se basa en una continua tirada de adivinanzas:

Pues vayan agora
las adivinanzas,
conozcan de Pedro
grandezas y gracias.

¿Qué cosa y cosa tan maravillosa
que le quiten las redes para que coja?
¿Qué cosa y cosa tan maravillosa
que se arroja a mucha agua y teme la poca?
¿Qué cosa y cosa que en su navío
se despoja seguro de su vestido?
¿Qué cosa y cosa que entrando en los mares
el vestido se ponga para que nade?
¿Qué cosa y cosa que, siendo tan pobre,
a sus pies le presenten todos sus dones?
¿Qué cosa y cosa de tan grande alteza
que sus pies se levanten a su cabeza?
(*Chanzonetas...*, 1657)

Las definiciones de la *adivinanza* y otros géneros afines en los diccionarios y preceptivas de la época, contradictorias y confusas a primera vista, brindan explicación a su frecuente utilización como recurso en los villancicos religiosos del siglo XVII. *Adivinanza* es «lo mismo que adivinación», dice el *Diccionario de Autoridades*. Y *adivinación* es «el acto de decir las cosas venideras, o conjeturar, o acertar las muy difíciles y escondidas». Sin embargo, en la redacción del *Diccionario de la Real Academia Española* de 1770 la *adivinanza* se define como «proposición enigmática dicha para que se adivine o descifre. Lo mismo que acertijo». De esta manera la *adivinanza*, el *acertijo* y el *enigma* se formulan como términos sinónimos. Así, la *adivinanza* paulatinamente asimila el contenido del vocablo *acertijo* y solo hasta 1803 la explicación se reduce a «Lo mismo que acertijo» (Krutitskaya, 2016).

El *acertijo*, a su vez, se confunde con el *enigma*: «*Acertijo*. Uno como enigma, o duda intrincada y obscura, que se propone para que se descifre y declare: y porque el que la desata y declara da en el punto y acierta, se dijo Acertijo» (Aut.). Una de las formas de expresar el *acertijo* es la *quisicosa*; las *quisicas* abundan en los villancicos dedicados a todo tipo de fiestas. Así será también el villancico de Navidad de 1658, donde el juego adivinancístico se anuncia en el estribillo y se desarrolla en las coplas.

Estríbillo

Vaya de preguntas,
vaya de juego,
y alegremente
la noche pasemos.

Coplas

1. —Dime, ¿qué cosa y cosa,
que está mi remedio
donde está la Rosa?
2. —Será la botica.
1. —No es sino el clavel,
que nace a darme vida.
 ¿Qué encubre la tierra,
que el Niño lo busca
y en ella se encierra?
2. —Mas que son batatas.
1. —No son, sino tristes
y cautivas almas.
(*Villancicos...*, 1658)

Esta última secuencia de preguntas, además, recuerda la «Ensalada de las adivinanzas» de Fernán González de Eslava que expone la misma estructura: una introducción, un estribillo donde se proclama la reta de preguntas y las coplas en forma de pregunta, respuesta profana incorrecta y respuesta a lo divino correcta. La única diferencia consiste en el carácter de las preguntas y las respuestas profanas: González de Eslava recurre a adivinanzas tradicionales y los villancicos de mediados del siglo XVII plantean preguntas de tipo tradicional, mas no populares en sí.

REFRANES Y PROVERBIOS

«Menos sabido es que muchos proverbios no solo tienen aire de canción, sino que son o han sido canciones, y que entre el mundo del refranero y el de la lirica musical hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y confunden», decía Margit Frenk en el memorable artículo «Refranes cantados y cantares proverbializados», donde analiza, por un lado, «ciertos refranes que solían cantarse» y, por el otro, «los cantares arrefranados o refranescos» (2006: 532-544). La relación entre los refranes y los cantares antiguos ha sido analizada posteriormente tanto por la propia Margit Frenk (2006 [1997]) como por Dutton (1989) o Bizzarri (2008) para el caso del romancero. No hay que olvidar tampoco el trabajo de María Begoña Barrio Alonso «Refranes y canciones», donde se analizan «refranes que forman parte de una canción, que están incluidos en ella», «que suele abarcar un verso o dos, no más, de la canción, que puede ir colocado al comienzo, al final, o en cualquier posición» (2001: 397) y que será la característica propia de los villancicos religiosos en general y, en particular, de las composiciones de la Catedral de México de los años cincuenta y sesenta del siglo XVII.

Entre los villancicos hay aquellos en los que de manera explícita se indica que lo que sigue o lo que se acaba de anunciar es un refrán o proverbio, como en uno de san Pedro de 1657:

Entre muchachos te veas,
dice el adagio vulgar:
salga acá, señor san Pedro,
que hay mucho de bien y mal.
(*Chanzonetas...*, 1657)

El adagio, como sabemos, «es lo mismo que proverbio, conviene a saber, una sentencia breve, acomodada y traída a propósito, recibida de todos, que se suele aplicar a diversas ocasiones» (Cov.). Y el adagio vulgar «Entre muchachos de te veas» se encuentra documentado en distintas obras de teatro y recopilaciones poéticas del siglo XVII, por ejemplo, en la *Comedia famoso del loco cuerdo* de Lope de Vega: «[Danle los muchachos a Simeón de cañazos.] Simeón. Entre muchachos te veas. / Muchacho. I. El loco abad le mató, / ay, Lorenzo desdichado, / ¿qué haremos?» (Vega, 1616: 263). También Juan de Matos Fragoso lo trae a colación en la comedia *El Fénix de Alemania*: «Entre muchachos te veas, / que si padecer deseas, / este es el mayor tormento» (1670: 397). Lo mismo ocurre en la comedia *El Apóstol de Salamanca* de Felipe Sicardo: «No me está bien ir tan cerca / de quien gusta enloquecerse / con artificioso tema; / no la maldición me caiga / de entre muchachos te veas» (Sicardo, 1678: 51).

Otro ejemplo semejante se encuentra en un villancico de 1651; allí el estribillo anuncia que las coplas estarán construidas a partir de una cadena de refranes y así se desarrollan, introduciendo en cada nueva estrofa un refrán distinto:

Estríbillo

Vaya de unos refranes,
vaya de chanza,
que está Pedro esta noche
muy para gracias.

Coplas

Durmió Pedro en la cárcel,
cayó en la tierra,
y dejó aquella noche
la sombra en prendas.
Cuando en manos de un ángel
se vido suelto,
que era todo, pensaba,
cosa de sueño.
Dice un refrán antiguo:
«quien guarda, halla»,
pero a llaves maestras
no valen guardas.
Y aunque cierren las puertas,
no valen trampas,
porque no para Pedro
puerta cerrada.
(*Chanzonetas...*, 1651 *apud* Estrada Jasso, 2007: 301)

En cuanto al refrán de la primera copla «Quien guarda, halla», lo registra Correas en su *Vocabulario* en dos ocasiones: «Quien guarda, halla, y quien cría, mata» y «Quien guarda, halla, si la guarda no es mala». Aparece también en Sebastián de Horozco: «Quien guarda, halla, y guardaba la cazcarría» (1555: 107); Covarrubias lo menciona como proverbio «quien guarda halla» (*s.v. Guardar*), y en el *Diccionario de Autoridades* se anota en una entrada propia: «*Quien guarda halla*. Refrán que aconseja no se desperdicien las cosas, aunque parezcan inútiles, porque tal vez llega el caso de poder servir de algo». Cada una de las siguientes coplas del villancico presenta una selección de refranes que juega con algún aspecto de la vida de san Pedro, como pasa también en la primera copla: «pero a llaves maestras / no valen guardas».

Sin embargo, como en las canciones en general (Barrio Alonso, 2001: 400), es más frecuente encontrar villancicos *con refranes* y sin ninguna indicación de inicio. Su concentración aumenta de manera notable en los primeros villancicos de la Catedral de México que conocemos por Méndez Plancarte o Estrada Jasso. Así lo observamos en la siguiente composición de 1650:

A un viejo llorón
que no calla un poco,
pégale, llévale, muérdele
pápalo, coco,
que niños los viejos son
si tienen amor.
(*Chanzonetas...*, 1650 *apud* Estrada Jasso, 2007: 297)

Gonzalo Correas asienta las siguientes frases proverbiales que en el texto se encadenan y convierten el estribillo en una continua perífrasis refranera: «Al hombre que fuere loco, tómale, llévale, pápale coco»; «Cómele, coco. (A los niños y aun a los grandes para darles miedo)»; «Pápele coco. (Así amedrentan a los niños)»; «La vejez tornó por los días en que nació. (Dice que los viejos vuelven a ser niños)», o «Volverse a la edad de los niños. (Los viejos que hacen niñerías)». Otro ejemplo será el villancico para san Pedro de 1654:

En demandas y respuestas
 Pedro y una fregoncilla
 andan, ella por cogerle,
 y él negando a pie juntillas.
 —Yo le vi, yo le vi con el Nazareno,
 hétele aquí,
 que le vide como le veo
 y le miro como le vi!
 Hétele aquí.
 (Chanzonetas..., 1654 *apud* Méndez Plancarte, 1994: 106)

En el fragmento resalta el uso de refranes y frases proverbiales como «a pie juntillas» que metafóricamente vale «firmemente, con gran porfía y terquedad» (*Aut.*), «hétele aquí», etc. Cierran este apartado los versos extraídos de un villancico de Navidad de 1657:

Ya, blanco molinero,
 a nieve y a granizo,
 ninguno tan bien lleva
 el agua a su molino.
 (Villancicos..., 1657)

Hernán Núñez, en *Refranes o preverbios en romance*, indica que el refrán «Cada uno lleva el agua a su molino» (1555: 127) viene del italiano «Tuti tira el aqua al somolin». Mateo Alemán lo menciona en la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*: «gobierna cada uno como mejor vaya el agua a su molino» (1992: 172). Lope de Vega lo expone en *La quinta de Florencia*: «pero una villaneja que no sabe / más que llevar el agua a su molino» (1995: 128). Y, finalmente, en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas queda señalado en dos ocasiones: «Sabe traer el agua a su molino (del que sabe negociar su provecho)» (1906: 246) y «Traer el agua a su molino (encaminar las cosas a su provecho)» (1906: 425). La mayoría de los refranes y proverbios aquí aludidos permanecen en la tradición oral hasta el día de hoy.

NANAS

Las *nanas*, que en la actualidad conocemos como «canto con que se arrulla a los niños» (DRAE), circularon ampliamente en las fuentes impresas y manuscritas del siglo XVII, particularmente en las obras de teatro de autores como Lope de Vega o Tirso de Molina, de tal manera que en el *Nuevo Corpus* Margit Frenk reúne en el apartado «XII. Rimas de niños y para niños», especialmente en la primera sección llamada «1) Rimas para niños chiquitos», toda una serie de cancioncillas que identifica como canciones de cuna. Figura entre ellas la canción «Duérmete, niño, duérmete ya, / porque viene el coco y te comerá; / calla, muchacha, duérmete poco a poco, / guarda, niño, que viene el coco», retomada del pliego de villancicos de Navidad de la Catedral de Toledo de 1649. Esta misma cancioncilla, que permanece todavía, aunque con modificaciones, en el folclor actual del mundo hispánico, servirá como punto de partida para la composición de otro villancico novohispano:

El Coco. —Duérmete, Niño, duérmete ya,
 porque viene el Coco y te comerá:
 A la rorro, rorro, ay que te comerá.
Coco. —¿Quien llora aquí? Dénmele, me le comeré.

Tod. —Vienes por el Niño?
Coco. —Sí.
Tod. —Ay de mí, ay que te comerá,
duérmete, Niño, duérmete ya.
(*Villancicos..., 1658a*)

En las coplas se desarrolla un diálogo entre la feligresía (*Todos*) y el Niño Dios (*Infante*): los integrantes del coro siguen cantando la nana a lo divino y el Niño les da ánimos y ampara sus penas. Las canciones de cuna, tradicionales o no, serán una constante para los villancicos de Navidad de todo el siglo XVII e incluso parte del XVIII. En ciertas décadas incluso se compone una canción de cuna por juego y se convierte en un recurso popular y casi obligatorio para este ciclo de villancicos. La situación es más que propicia: el Niño, aunque se llame «dulce Jesús», sigue siendo niño; llora, tiritita, no se calla, no se duerme, y la aclaración contextual se vuelve pertinente.

Cabe aclarar, sin embargo, que no se puede afirmar que las canciones de cuna pasaron a los villancicos directamente de la tradición oral sin una detallada reelaboración y adaptación al tema de la fiesta religiosa: en realidad son *contrafacta* a lo divino. Sucede que la reminiscencia de la canción entra en el circuito de las reelaboraciones mediante un marcador que permite reconocer la alusión («A la rorro, rorro», «Ce, ce, ce», «Quedito, pasito»). Si bien en la primera mitad del siglo XVII se puede aventurar que se retoman las canciones de la tradición de una manera literal, en la segunda mitad del siglo, especialmente a partir de los años setenta, son acaso palabras clave que remiten al cantar, que crean la ilusión de una canción de cuna, pero funcionan ya de manera independiente de la misma. Al mismo tiempo, en este, como en otros ejemplos, los villancicos novohispanos retoman patrones de imitación de villancicos españoles y ese traspaso crea tópicos específicos de la poesía villanciqueril.

PREÁMBULO DE CUENTO O PRINCIPIO DE CONSEJA

El preámbulo de cuento utilizado como estribillo se emplea en un villancico para Navidad de 1658:

Erase que se era,
que norabuenaea.

Sus coplas de manera anafórica desarrollan una historia relacionada con el nacimiento de Jesús, de tal manera que cada copla comienza con «Érase...»:

1. —Érase en un portalillo
un Niño, en quien vio la tierra
un rostro como mil oros
y un llanto como mil perlas.
2. —Érase en el mismo sitio,
así como macho y hembra,
no quitando lo presente,
dos famosísimas bestias.
(*Villancicos..., 1658a*).

El preámbulo de cuento tomado como canción se encuentra citado en el *Nuevo Corpus* (1430 A), e incluso lo menciona Mariano Lambea, recordando un romance de

Alonso de Ledesma incluido en los *Juegos de Nochebuena* y una «versión musicada» de Pujol (2002: 252-253).

REFLEXIONES FINALES

Los pliegos de villancicos de 1672 y 1673, cuatro en total, por un lado, corresponden a los últimos años del magisterio de capilla de Francisco López Capillas y, por el otro, representan un cambio estilístico importante. Mientras maduran las prácticas modernas de polifonía musical, se van desarrollando ingeniosas estructuras poéticas capaces de acoplarse a los nuevos requerimientos melódicos. Empiezan a escasear las coplas con su típica estructura de mudanza, enlace, vuelta. Los estribillos se desarrollan, se vuelven más largos, sirven para atrapar la atención de los oyentes y detener su mirada en ellos. Son más frecuentes ahora las coplas romanceadas que con el tiempo incorporan también estrofas de todo tipo. Se desarrolla el diálogo de carácter escénico. Para cuando aparece en la portada de un pliego de villancicos el nombre de Diego de Ribera (San Pedro, 1673), no queda rastro de la dulzura tradicional tan típica de las composiciones de los años cincuenta y sesenta. El pliego comienza, por primera vez, con una extensa dedicatoria; todas las coplas son romanceadas, acaso algunas son redondillas; todos los estribillos están desarrollados; incluso cuando, al último, introduce, por fin, una jácara, la compone con esdrújulos iniciales, es decir, procura encauzar su poesía en el terreno de los juegos de ingenio y evitar imitaciones de tipo tradicional.

Habría que precisar que los visos de la cultura popular no desaparecen del todo del panorama villanciqueril, pero cambian de tono y se sujetan en mayor grado del teatro breve. Sirve de ejemplo una de las redondillas del villancico para san Pedro de 1672:

Vestido deja la popa
Pedro para echarse al mar,
que la gala del nadar
viene a ser guardar la ropa.
(*Chanzonetas...*, 1672)

Si bien se reconoce el refrán «El mejor nadar es guardar la ropa», señalado también por Correas en el *Vocabulario*, su entorno inmediato es una agudeza con uso de hipérbaton. Otro villancico de Diego de Ribera empieza con un verso de tono popularizante «Ay Jesús, que me mate de amores» pero su desarrollo ya no conserva ningún recuerdo de tipo tradicional.

Ay Jesús, que me mate de amores,
ay mi Dios, que la vida me roba,
que se parte y se ausenta, Jesús qué gloria:
que se nos pierde, que se remonta,
y subiendo a los cielos la dulce esposa,
halla en trono de luces
silla de antorchas.
(*Villancicos...*, 1673a).

En el mismo juego de 1673 Diego de Ribera compone unas seguidillas con ecos, que de popular solo mantienen la forma.

Palomita graciosa,
divina garza,

donde vas por las cumbres,
que te levantas:
para, para,
que tu voz me suspende,
me eleva, me abrasa:
para, para,
y al compás de mis ecos
oye mis ansias.
(*Villancicos...*, 1673a)

Las transformaciones estilísticas que se dejan ver en los últimos pliegos de Francisco López Capillas son sorprendentes. Se han repasado aquí ejemplos de cancioncillas, juegos, adivinanzas, nanas, proverbios, refranes, dichos y frases hechas y preámbulos de cuento o principios de conseja que abundan en los villancicos de la Catedral de México de los años cincuenta y sesenta del siglo XVII. Todos ellos, sin duda, contribuyen a cultivar un particular gusto por lo popular, un gusto que, de toda la poesía que se publica en estos años en la Nueva España, se manifiesta fundamentalmente en los villancicos religiosos. Ese gusto, en fin, no es el gusto de lo popular, sino el gusto de lo popularizante. La poesía villanciqueril, además, se constituye como vía de circulación de cantarcillos propios, congruentes con los propósitos de la fiesta. A excepción de los refranes que siempre han sido y serán del dominio público, las otras manifestaciones líricas populares tienen como principio natural de la transmisión la imitación: o se imitan textualmente, con mayor o menor grado de transformación, o se imitan desde la estructura. Sea como sea, las imitaciones se trasladan de villancico a villancico, es decir, la poesía villanciqueril llega a cimentar una tradición propia del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Mateo (1992): *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, José María Micó (ed.), Madrid, Cátedra.
- BARRIO ALONSO, María Begoña (2001): «Refranes y canciones», en *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 29-30 Octubre 1998*, Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- BIZZARRI, Hugo O. (2008): «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», *Bulletin Hispanique*, 110, 2, pp. 407-430.
DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.743>
- CORREAS, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Batés.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739): 4 vols. Madrid, Real Academia Española.
- DUTTON, Brian (1989): «Proverbs in Fifteenth-Century Cancioneros», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Alan David Deymond y Ian Richard MacPherson (eds.), Liverpool, Liverpool UP.
- ESTRADA JASSO, Andrés (2007): *El villancico virreinal mexicano*, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Archivo Histórico.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, México, UNAM, El Colegio de México, FCE.
- HOROZCO, Sebastián de (2005): *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- KRUTITSKAYA, Anastasia (2016): «“Vayan adivinanzas con tinto, niños”: quisicosas y villancicos novohispanos», en *Odres nuevos: retos y futuro de la literatura popular infantil*, Cristina Cañamares Torrijos, Ángel Luis Luján Atienza, César Sánchez Ortiz (coords.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- LAMBEA, Mariano (2002): «Estribillos populares puestos en música en villancicos y romances sacros y profanos de finales del siglo XVI y principios del XVII», *Patrimonio musical: artículos de patrimonio etnológico musical*, pp. 245-265.
- MATOS FRAGOSO, Juan de (1670): *El Fénix de Alemania*, en *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Ioseph Fernandez de Buendia.
- MEDINA, José Toribio (1908-1911): *La imprenta en México (1539-1821)*. 8 vols. Santiago de Chile, Casa del autor.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (1995): *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, México, UNAM.
- NÚÑEZ, Hernán (1555): *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, Iuan de Canoua.

- REYES ACEVEDO, Ruth Yareth (2010): «Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII», *Heterofonía*, 142, pp. 55-90.
- SALDÍVAR, Gabriel (1991): *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. Tomo 1. México, CENIDIM.
- SANCHÁ, Justo de (1855): *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Madrid, Rivadeneyra.
- SICARDO, Felipe de (1678): *El apóstol de Salamanca. En Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Roque Rico de Miranda.
- Suplemento especial III a la Biblioteca Hispano Americana Septentrional que escribiera el Dr. Don José Mariano Beristain de Souza. Contiene: 500 nuevos impresos de F.G. de Cossio. Bibliografía de publicaciones periódicas o noticiosas. Escritores nacidos, avecindados o que escribieron... Autores por profesión u orden religiosa. Autores por nacionalidad o país de origen. Y otros índices diversos* [1947]: Vol. 8. México, Ediciones Fuente Cultural.
- TELLO, Aurelio, HURTADO, Nelson, MORALES, Omar y Bárbara PÉREZ (2017): *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. 2 Tomos. México, INBA, ADABI.
- VEGA, Lope de (1995): *La quinta de Florencia*, Debra Collins Ames (ed.), Kassel, Reichenberger.
- VEGA, Lope de (1616): *Del loco cuerdo. En Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila, vecino de Madrid*, Barcelona, Sebastian de Cormellas al Call.

FUENTES

ACCMM, Actas del Cabildo, Libro 12.

PLIEGOS DE VILLANCICOS

- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia mayor en los maitines solemnes del santísimo Nacimiento de Nuestro Señor* (1626), Sevilla, Juan Cabrera.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia de Toledo, primada de las Españas en los maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* (1643), [Toledo], s.n.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia de Toledo, primada de las Españas en la Nochebuena* (1649), Toledo, Juan Ruiz de Pereda.
- Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad* (1653), [Madrid], s.n.
- Chanzonetas que se cantaron en la santa iglesia catedral de México en los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro* (1657), México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de México la noche de Navidad* (1657), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de México la noche de Navidad (1658a), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Villancicos que se cantaron la Nochebuena en la santa iglesia de Toledo (1658b), Toledo, Francisco Calvo.

Chanzonetas que se cantaron en la santa iglesia catedral de México en los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro (1659), México, s. n.

Chanzonetas que se cantaron en la santa iglesia catedral de México en los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro (1660), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Villancicos que se cantaron la noche de Navidad en la santa iglesia catedral de Huesca (1661), Huesca, Juan Francisco de Larumbe.

Chanzonetas que se cantaron en la santa iglesia catedral de México a los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro (1672), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana de México en honor de María santísima Madre de Dios en su Asunción triunfante (1672), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de México a los maitines del glorioso príncipe de la Iglesia el señor san Pedro (1673a), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana de México en honor de María Santísima Madre de Dios en su Asunción triunfante (1673b), México, Viuda de Bernardo Calderón.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019

Fecha de aceptación: 30 de agosto de 2019



«¡Aprender de las poblanas!». Figuras, imaginarios y prácticas sociales en los versos alrededor del teatro entre los siglos XVIII y XIX

«*Aprender de las poblanas!*». Figures, imaginaries and social practices in theatre-related poetry between the 18th and the 19th centuries

Caterina CAMASTRA

(Universidad Nacional Autónoma de México)

saeeda.bai@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3267-2808

ABSTRACT: This paper examines different types of written poetic texts, both manuscript and printed, that circulated in various shapes, formats and media during the 18th century in New Spain. Beyond playscripts themselves, texts are related to the theatre of the time, to poems written by actors and other people in the trade, to showbiz gossip. From these texts emerge some figures and representations that conforms the New Spain social imaginary.

RESUMEN: Este artículo presenta diferentes textos poéticos, tanto impresos como manuscritos, que se divulgaron por distintos medios, formatos y soportes (entre los cuales el pliego de cordel) durante el siglo XVIII en la Nueva España. Más allá de los propios textos dramáticos, se trata de textos relacionados al teatro de la época, desde las ideas y concepciones acerca del mismo, hasta poemas escritos por la misma gente de teatro, pasando por chismes de la farándula. De dichos textos emergen algunas de las figuras y las representaciones que conforman el imaginario social que en ese momento rodeaba el teatro.

KEYWORDS: Poetic texts, theatre, New Spain, text formats, social imaginary

PALABRAS-CLAVE: textos poéticos, teatro, Nueva España, soportes textuales, imaginario social

El aumento de la producción y circulación de impresos en el siglo XVIII, amén de razones prácticas como los avances tecnológicos o el abaratamiento del papel, se origina y articula alrededor de intereses, costumbres, inquietudes, gustos y demandas culturales, así como de los lugares y ambientes que los catalizan. El teatro es uno de esos ambientes. Por un lado, no solo sigue vigente, sino que prolifera la impresión de las obras más exitosas en pliegos de cordel, o bien, de sus más exitosos fragmentos, señal de su prolongado favor entre el público lector (y oidor) de literatura breve: entre la memoria de los espectadores y la letra impresa, el texto dramático se compendiaba, deshebraba y disolvía, alimentando la circulación de tópicos, motivos, personajes y, por ende, el imaginario de la (re)creación colectiva. Por otro lado, entre las compañías teatrales en el XVIII se difunde y afianza la costumbre de mandar a imprimir el guion para venderlo en el teatro el mismo día del estreno. Los datos de la función misma —fecha, teatro, elenco— suelen estar incluidos en estas ediciones de circunstancia, entre las cuales destacan los *libretti* de ópera (que cumplían además la función práctica de apoyar la comprensión del

texto, ya que el canto operístico la dificulta). Llegados en gran número hasta nosotros en gran medida gracias al fenómeno del colecciónismo, los *libretti* suelen mostrar, en mayor o menor medida, cierto cuidado de composición visual (figs. 1 y 2). La edición del texto no es siempre esmerada, aunque hay casos, como el que se ilustra, de ediciones incluso bilingües, lo cual denota la valoración y atención del texto, del que no se quiere descuidar ni la versión original ni la inteligibilidad en el lugar donde la ópera se representa (fig. 3). Finalmente, una tercera modalidad de circulación del texto dramático es más bien restringida y exclusiva: el texto en su papel de guion, herramienta para el trabajo de montaje. Tachones y enmiendas sugieren que estos textos no fueron concebidos para su venta y difusión pública (fig. 4).

A menudo nos encontramos frente a una suerte de inversión de la que en algún momento se pensó como la trayectoria «natural» o más bien histórica de la circulación textual, por ende, la «evolución» de sus formas: el paso de la oralidad, al manuscrito, al impreso es un recorrido que aquí se encuentra invertido, del impreso a su copia manuscrita a su oralización en la puesta en escena. Por ejemplo, el repertorio del que proceden las figuras 4 y 5 perteneció a la compañía de Macedonio Espinosa, un maromero novohispano que trabajó entre las postrimerías del siglo XVIII y el principio del XIX, y está en gran parte constituido por copias manuscritas de originales impresos españoles, opción probablemente más económica que adquirir una copia impresa original. No obstante, la finalidad de esas copias manuscritas, los tachones y enmiendas mencionados, se nota a veces un repentino y algo conmovedor afán estético visual del copista: sus versiones a veces lucen detalles que imitan la estética de los impresos, como las grecas decorativas (compárense las imágenes de las portadas de las dos versiones de *Las cortesías*, manuscrita e impresa, figs. 5 y 6).

La producción de textos alrededor de los escenarios en el siglo XVIII, sin embargo, no se limita a los textos dramáticos. Florece también una miscelánea de versos de circunstancia, versos acerca del teatro, así como versos de autoría de gente del teatro, sobre soportes a veces inusuales, distintos del manuscrito o el impreso en papel. El frecuente empleo del endecasílabo denota ciertas aspiraciones al estilo culto y elevado, característica que se puede observar en varias de las composiciones aquí señaladas. Como conviene a los versos de circunstancia, los poemas producidos como elogio y homenaje para algún personaje o acontecimiento a menudo usan juegos de palabras que denotan la persistencia del gusto barroco por el lucimiento de la destreza lingüística. Uno de esos juegos es el acróstico —que aparece en este soneto más pareado—, que Fernando de Gavila, primer actor y dramaturgo del Coliseo de México en la década de 1790, dedica a Silvestre Díaz de la Vega, juez del teatro; leyendo en vertical las letras iniciales de los versos, se aprecia «Felycýssymos dýas»:

¡Feliz mil bezes el que, generoso,
Encumbrando su nombre hasta la luna,
Logra aplausos de todo virtuoso
Y descubre lo noble de su cuna!

¡Cómo hunís a lo recto lo piadoso!
Ya lo aclama, señor, buestra fortuna,
Siendo de todos yris tan amado,
Siendo de todos sol tan respetado.

Yo, que os admiro savio y tan prudente,

Me humillo al poderoso, a quien, rendido,
Oración hago y ruego que os aumente

Sus dones, que benigno en vos ha unido:
Dilate buestra vida largamente
Y la de buestra esposa, esto le pido.

A ello, señor, estoy siempre obligado,
Siendo Gavila, buestro fiel criado¹.

También hacen uso del acróstico, más complicado y muy llamativo visualmente (fig. 7)², los versos que repartió la cantarina Inés García *la Inesilla* unos años más tarde, en 1813 (Olavarría y Ferrari, 1961: 166-168), cuando una función de beneficio³ para ella: «Viva de México el público benigno», se lee en vertical, en añadidura al juego de disposición tipográfica con la «a» final de todos los versos. Hablando de soporte, en este caso el poema fue repartido entre la concurrencia, asegura Olavarría y Ferrari, «impreso en seda con letras doradas o en papel blanco con letras rojas» (167): la elección de soportes y tintas se suma a la disposición tipográfica para crear un efecto de novedosa elegancia, dejando en claro la presunción y vanidad de *la Inesilla*, quien con toda probabilidad quiso esa presentación. Otro soporte textil fue en alguna ocasión el propio telón del teatro, en el que parece que en alguna ocasión alrededor de 1786 lucieron ¿bordadas?, ¿pintadas?, estas estrofas (o alguna de ellas) acerca de la misión del teatro según la ideología neoclásica, versos que Germán Viveros sugiere pudieran también ser de la autoría de Fernando de Gavila (1996: 52, n. 79). La estructura formal es una mezcla de silvas y pareados endecasílabos:

Procuro con ficciones
inclinar hacia el bien los corazones.

La Comedia es mi nombre
y mi deber el corregir al hombre.

Es el Drama mi nombre
y mi deber el corregir al hombre,
haciendo, en mi ejercicio,
amable la virtud, odioso el vicio⁴.

Con risa y canto alivio pesadumbres
y de todos corrijo las costumbres.

¹ BN-FR, Manuscritos, vol. 1411, fol. 16r. Al revés de la hoja, en la esquina inferior izquierda, de arriba abajo, se encuentra la inscripción dedicatoria: «Al señor don Silvestre Díaz de la Vega, juez director del Coliseo de Mexico. Está A.S.P. el contenido» (fol. 16v). Antes de ser contador general del Tabaco, Díaz de la Vega recibió en 1786, de parte del virrey Bernardo de Gálvez, el encargo de escribir el reglamento de la sociedad de suscriptores del teatro, y en los años siguientes siguió de revisor de obras teatrales (véase Viqueira Albán, 2001: 76-77; Viveros, 1996: 178; Olavarría y Ferrari, 1961: 51).

² Se muestra la reconstrucción de Olavarría y Ferrari, ya que el original no ha sido localizado, confiando en que dé una idea más o menos fiel de la disposición textual del poema.

³ Así se llamaban las funciones cuya ganancia estaba destinada a uno de los miembros de la compañía.

⁴ Olavarría y Ferrari señala que esta estrofa formaba parte de la decoración del nuevo telón de embocadura del Coliseo, mandado hacer en el marco de la renovación del teatro patrocinada por el Conde de Gálvez en 1786 (1961: 32).

Ría, llore, cante, embelese, asombre,
será mi fin la corrección del hombre.

Con risa y canto moraliso austero
que es bella la virtud, el vicio fiero.

En tono honesto, bien jocoso o grave,
hago el vicio feroz, la virtud suave.

Con la risa, la burla y con el canto
alago la virtud, el vicio espanto⁵.

Dejando los curiosos soportes textiles y volviendo al papel, también cabe señalar que a veces los mismos programas de las funciones, especialmente de las funciones especiales de beneficio, se imprimían en verso. Este, por ejemplo, es un extracto de un programa de 1790:

Dos piezas de cantado primorosas
harán los intermedios divertidos,
siendo del mejor gusto, y deleitosas,
que con placer ofrecen muy rendidos,
Las lanchas y Boleras tan graciosas
y otros sones del país, ya conocidos,
Jarabe y Bergantines cantarán,
las que Acosta y Morales bailarán.
(Olavarría y Ferrari, 1961: 128)

En esta profusión de versos escritos por, para y alrededor del teatro, destaca un sub-género que, desde panfletos y pasquines, pervivirá a lo largo del siglo XIX en forma de nota periodística y representará el antecedente de algo sumamente exitoso en la cultura de masas de los siglos XX y XXI, a saber, los chismes de famosos: hablo de las alabanzas o también su opuesto, las burlas, que tenían por blanco a alguno de los personajes de moda. La siguiente décima espinela, por ejemplo, procede de una sátira manuscrita que circuló en la Nueva España hacia 1789, titulada «Querella contra el estado del Coliseo, representada la acción popular por un hermano de la Cofradía del Recato»:

Por fuerza quieren que guste
del Güero los aullidos,
de Nicolás los berridos
y de Tules el embuste:
y aunque a la vista no ajuste
su infelice, tibia llama,
quiere, quien así lo trama,
con novedad bien extraña
que represente una araña
papel de primera dama.
(Olavarría y Ferrari, 1961: 72)

⁵ BN-FR, Manuscritos, vol. 1411, fols. 10r-11r.

En otras ocasiones los teatreros, al contrario, son enaltecidos por los versos que se les dedican. Pocas décadas después, en la prensa periódica del XIX, aparecerán reseñas de espectáculos en forma de poemas. Los versos que siguen son extraídos de composiciones más largas, casi casi de aliento épico, y proceden respectivamente del *Semanario político y literario de México* (1821) y *El Sol* (1823):

¿Y todo fue ilusión? ¿Y Hamlet furioso
es un actor nomás? ¿Y es solamente
el joven Aragón? Ilustre pueblo,
siga tu admiración, tu aplauso siga
y premios dignos al actor prodiga.
(Olavarría y Ferrari, 1961: 184)

No sus antiguos cómicos ostente
Roma, que tanto fueron celebrados;
ni a sus modernos la ilustrada Europa
prodigue encomios ni prevenga lauros.
En el Anáhuac hay quien los imite,
muy mal he dicho, hay quien en sus teatros
los aventaje a todos, pues en su arte
inimitables son; no hay que dudarlo.
Venga a México, venga aquel que juzgue
que solo la pasión mueve mi labio,
para alabar así a nuestros actores
en cuyo digno elogio aun quedo escaso.
(Olavarría y Ferrari, 1961: 188)

En este último caso, amén de la persistencia de la intención culta en el endecasílabo, trasluce claramente el clima cultural del momento: la reivindicación orgullosa del arte de los teatreros autóctonos se inscribe en el discurso más general de reivindicación de las glorias nacionales, sustento cultural e imaginario de la Independencia mexicana en acto, en plena tarea de componer, inventar sus figuras mitológicas. El aliento épico, finalmente, no se limita a la longitud de las composiciones. Sin embargo, no se trata tanto de que el patrón de construcción de los significados y símbolos del orgullo nacional se haya proyectado sobre la gente de teatro; más bien, al revés, el discurso del nacionalismo independentista acoge e incorpora, para sus propios fines, otro discurso de orgullo, un discurso personal y gremial que se venía fraguando de cierta manera desde hace siglos, para definirse y afirmarse con mayor fuerza en el XVIII: el discurso que subyace a la figura del divo de las tablas. En sociedades que le han visto como un personaje siempre sospechoso, cercano semántica y vivencialmente al mundo engañoso de bufones y merolicos, al margen de lo lícito marcado por las costumbres y las normas sociales, el actor ha luchado por reclamar la dignidad del papel de su propia vida en el teatro del mundo. Como ejemplo tenemos los *commedianti dell'Arte* italianos del XVII, como Flaminio Scala (*Teatro delle favole rappresentative*, 1611) y Francesco Andreini (*Le bravure del capitán Spavento*, 1606), quienes publican sus propias obras, mismas que a menudo delatan la clara intención de trascender lo estrictamente escénico hacia los terrenos de la literatura y hasta de la filosofía, y lo hacen, entre otras razones, por el afán de afirmar su propio estatus como gente letrada, artistas, intelectuales con derecho de piso en la historia no solo de los escenarios, sino también de las literaturas y las ideas.

En el siglo XVIII, sin embargo, cristaliza y se hace evidente más bien otro aspecto, otra faceta del orgullo gremial teatral: la figura del divo, consagrado más por el favor del público que por las obras publicadas, que anda por la vida a golpe de desplantes, berrinches y arranques de altanería. En este marco discursivo e imaginario, cobran especial interés, en la Nueva España de finales de siglo, algunos poemas de la autoría de una joven actriz y titiritera poblana, Manuela alias *la Lechuga*. De entrada, confirman la característica de la gente de teatro, hombres y mujeres, como grupo social y económicamente modesto, sin embargo, letrado, situación algo excepcional para las condiciones de la época. Como a menudo sucede para este tipo de textos literarios populares, llegaron hasta nosotros, paradójicamente, gracias a quienes se afanaron en reprimirlos y retirarlos de la circulación, encerrándolos en polvorientos expedientes, mismos que inesperadamente resultarían ser máquinas del tiempo: en 1794, los poemas de *la Lechuga* terminarán en manos del Santo Oficio. A diferencia de lo que pasó con muchos sones y coplas, los versos de la joven actriz no fueron denunciados por indecentes, sino que acabaron incautados por razones indirectas, como consecuencia de una denuncia en contra de su amante, un tal José Francisco Delgado, presentada por la esposa de él, Ma. Teresa Echanojáuregui. La mayoría de las composiciones de la actriz son, de hecho, cursis y amaneradas coplas de amor que utilizan varios recursos comunes (como la glosa, por ejemplo), dedicadas al susodicho José Francisco, o bien a otro, u otros, no es dado saber. Sin embargo, dos de los poemas destacan de entre la tópica cursilería de los demás, siendo los que resultan aquí especialmente interesantes. Uno de ellos es un romance, y parece inserto en alguna más amplia controversia entre burlas y elogios al estilo de los libelos y notas periodísticas arriba mencionados. La protagonista es Manuelita, es decir, la misma *Lechuga*, quien habla de sí misma en tercera persona. No sabemos si su circulación fue en forma manuscrita, tal como se encuentra en el expediente (fig. 8), o llegó a imprimirse, pero con toda probabilidad sí fue declamado en algún escenario o alguna reunión mundana o en ambos.

Todo empieza con la relación de la representación de alguna de las muchas comedias de santo protagonizadas por santa Bárbara:

De santa Bárbara se hizo
una comedia de fama⁶,
en lo que huvo que reýr
desde la primer jornada.
Muchos dijeron, al ber
que la hacía la mexicana,
que de zedro⁷ no habían visto
representar a esta santa⁸.

Sale a relucir aquí uno de los rasgos característicos de ambos poemas presentados: la mención de la raza y el mestizaje. El tono reivindicativo en estos versos es sugerido; veremos cómo en breve cobrará más fuerza y sentido. Sigue la reseña de la

⁶ La figura de santa Bárbara fue frecuentemente utilizada en las comedias de santos a través de los siglos, dificultándose la identificación de la obra aquí mencionada.

⁷ Probable referencia al color de la piel. Escribe Benito Remigio Noydens en 1660: «Es señal conocida que uno está hechizado cuando al enfermo se le ha trocado el color natural en pardo y color de cedro» (*apud* Cruz Casado, 1992: 99).

⁸ AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp., fol. 246r.

obra tomando visos de burla, ya que, al parecer, durante el espectáculo no todo sucedió según lo planeado:

Se cayó de la tramoya
un ángel por su ignorancia,
con tan impropia postura
que se puso [a] andar a gatas⁹.

Y así varios otros accidentes parecidos: se bosqueja un ambiente general de chabacanería y escasa profesionalidad. Entre el desorden general, no podía faltar el desorden de las costumbres, en la desenvoltura de un ambiente sincrético que trae a santa Bárbara a la corte de Moctezuma. Aparece una molendera que, si por un lado era un miembro indispensable de la servidumbre de una casa noble prehispánica, por el otro abreva del sustrato erótico, folclórico y literario, del personaje europeo de la molinera de copla y entremés:

Y, haciendo la molendera
de Moctesuma, alargaba
una pierna sin recato,
para que se la abrazaran¹⁰.

Sin embargo, algo, o más bien alguien, se salva en esa representación y salva la representación misma: es Manuelita, *la Lechuga*. Este romance se inserta, con toda probabilidad, en alguna controversia en curso, más o menos poética, alrededor de la compañía o bien de esa representación en especial: de ahí la alusión a unas «murmuraciones villanas» que andaban circulando. *La Lechuga* reivindica su papel en calidad de nada menos que figura de orgullo patrio, aunque aquí se hable de patria chica, es decir, de la ciudad de Puebla:

Como también la destresa,
el primor, acierto y gala,
con que dio la Lec[h]uguita
nuebo crédito a su patria.
Piensen bien las que pretenden
murmuraciones villanas,
que aún las cosas que motejan
no han de poder igualarlas.
Pues, a no dar el remedio
la habilidad extremada
de Manuelita, perdida
obra tan buena se hayara.
Y assí la inutilidad,
la insuficiencia, jactancia,
la locura, la osadía
con que todas estas hablan,
tenga enmienda, porque pueda[n],
si adquirir pretendan fama,
para correjir sus yerros

⁹ AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp., fol. 246r.

¹⁰ AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp., fol. 246v.

aprender de las poblanas¹¹.

«Aprender de las poblanas», como poblana será la china que se empezará a ir gestando unos poco años después, en el trascurso del turbulento siglo XIX, para después ya entrar en el XX como símbolo nacional plenamente fraguado. La mujer del pueblo gallarda, desparpajada, respondona y orgullosa (de su terruño, de su color mestizo de cedro, de su oficio, de su lugar en el mundo) que aparecerá en los poemas de Guillermo Prieto y las novelas de Manuel Payno abreva, a su vez, en personajes dieciochescos como esta altanera actriz. Quien, por cierto, entre sus poemas de amor guarda estas pícaras (y deliciosas) cuartetas hexasilábicas, en las que la celebración del mestizaje, sin perder una pizca de orgullo, se vuelve más íntima y amorosa, y a su vez el amor deja la cursilería amanerada para plasmarse en unos versos tan sensuales como sencillos y hasta, de alguna manera, ingenuos. Tópicos como el lucero, el jardín florido o el coral comparten poder de evocación metafórica con comidas (el jamón) y objetos cotidianos (el salero). Los diminutivos, que ya se van afirmando como característicos del español americano, subrayan tanto lo coloquial como lo tierno del tono del poema. La china así le canta a su chino:

Yo tengo un chino¹²
ques como jamón,
que tiene un salero
a la perfeción.

Los ojos que tiene
parenzen [sic] luseros,
que quando los abre
me muero por ellos.

Tiene un colorsito,
aunque trigueñito;
un coral pareze
su bello osiquito.

E visto quartones¹³,
a quales mexores,
pero sí mi chino
es jardín de flores¹⁴.

Chino y *cuarterón* son ejemplos de los intentos de definición de los matices del mestizaje americano. Su trayectoria semántica muestra aquí haber recorrido caminos de resignificación constante, desde el estigma despectivo, pasando por las escenas de las series de pinturas de castas no exentas de cierta mirada sensual-exotista (con toda la carga que la tradición española medieval proyecta sobre la figura de la *morena*) entrelazada a cierta búsqueda y afirmación de entrañable familiaridad, misma que intervendrá también en la pintura costumbrista decimonónica, y que se manifiesta en estos versitos de amor,

¹¹ AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp., fol. 246r.

¹² *Chino* significa ‘mestizo’ y/o ‘de pelo rizado’, y es también un apelativo cariñoso.

¹³ «*Quarterón*. Se llama en Indias al hijo de mestizo y española, o de español y mestiza, por tener un quarto de indio y tres de español» (Aut.).

¹⁴ AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp., fol. 248r.

o deseo, a ambos. Manuelita, *la Lechuga*, se sacude de encima el papel pasivo de objeto de la mirada, resignifica a su gusto y parece la catalogación de las pinturas de castas, en su escritura se adueña de esa voz femenina que —Mariana Masera *docet*— le viene del linaje de las muchachas rebeldes de la tradición medieval hispánica, y se planta en el escenario, espacio privilegiado de proyección simbólica, prefigurando, ¿sin saberlo? la representación de una nueva época.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1: Portada de *Le donne vendicate*. 1764. Venezia: Modesto Fenzo.
- Figura 2: Portada de *L'olimpiade*. 1763. Padova: s/e.
- Figura 3: Portada de *La sposa fedele / La esposa fiel*. 1772. Cádiz: Manuel Espinosa.
- Figura 4: *Entremés titulado El alcalde Chamorro*. S/f. AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp. 9, fols. 1r.
- Figura 5: Portada del *Entremés de las cortesías*. S/f. AGN, Indiferente Virreinal, caja 2788, exp. 5, fol. 1r.
- Figura 6: Portada del *Entremés de las cortesías*. S/f. Barcelona: Imprenta de Pedro Escuder.
- Figura 7: El poema de *la Inesilla*. Olavarría y Ferrari, 1961: 168.
- Figura 8: Los papeles de *la Lechuga*. AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp.

ARCHIVOS CONSULTADOS

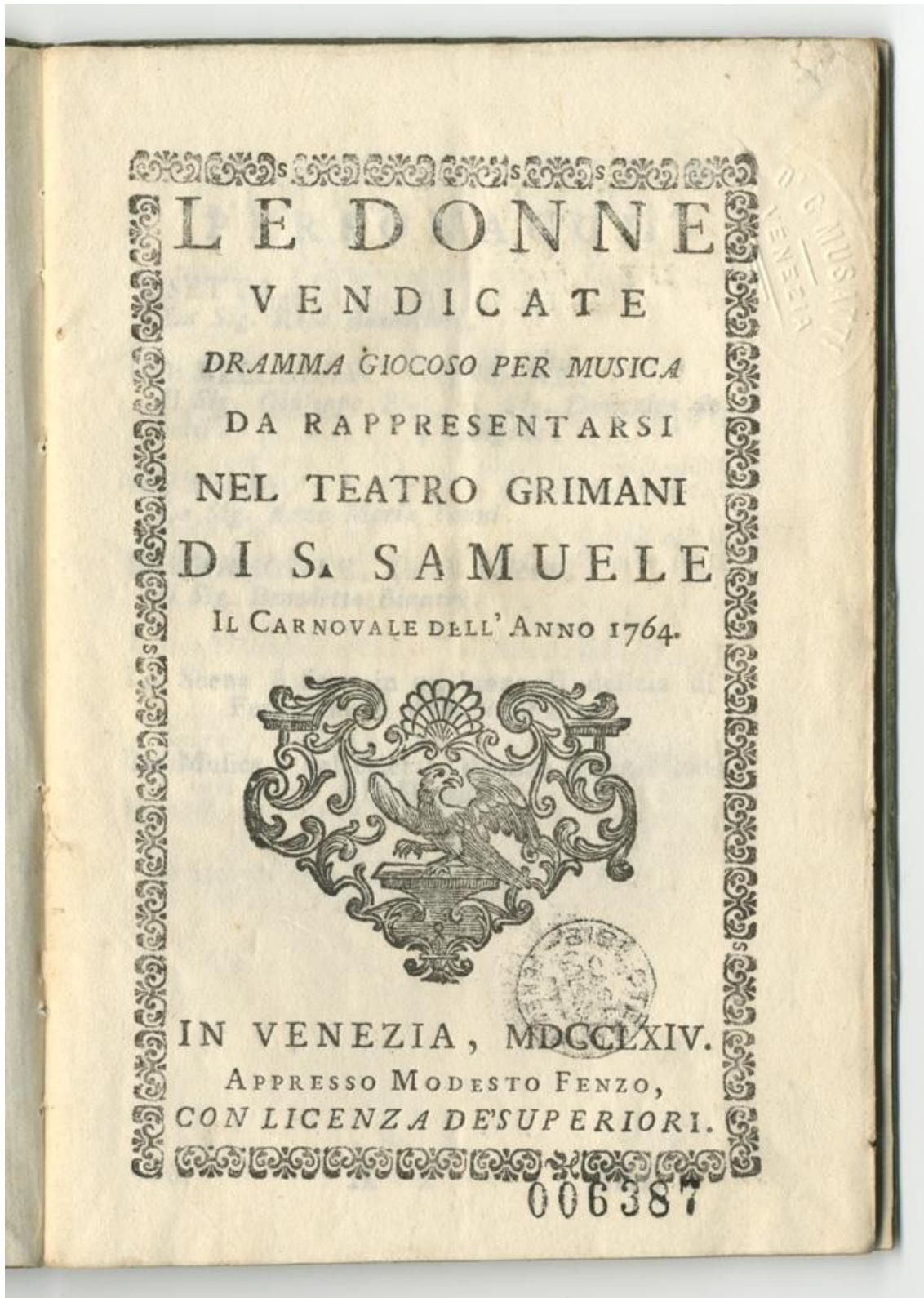
AGN = Archivo General de la Nación (México)

BN-FR = Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (México)

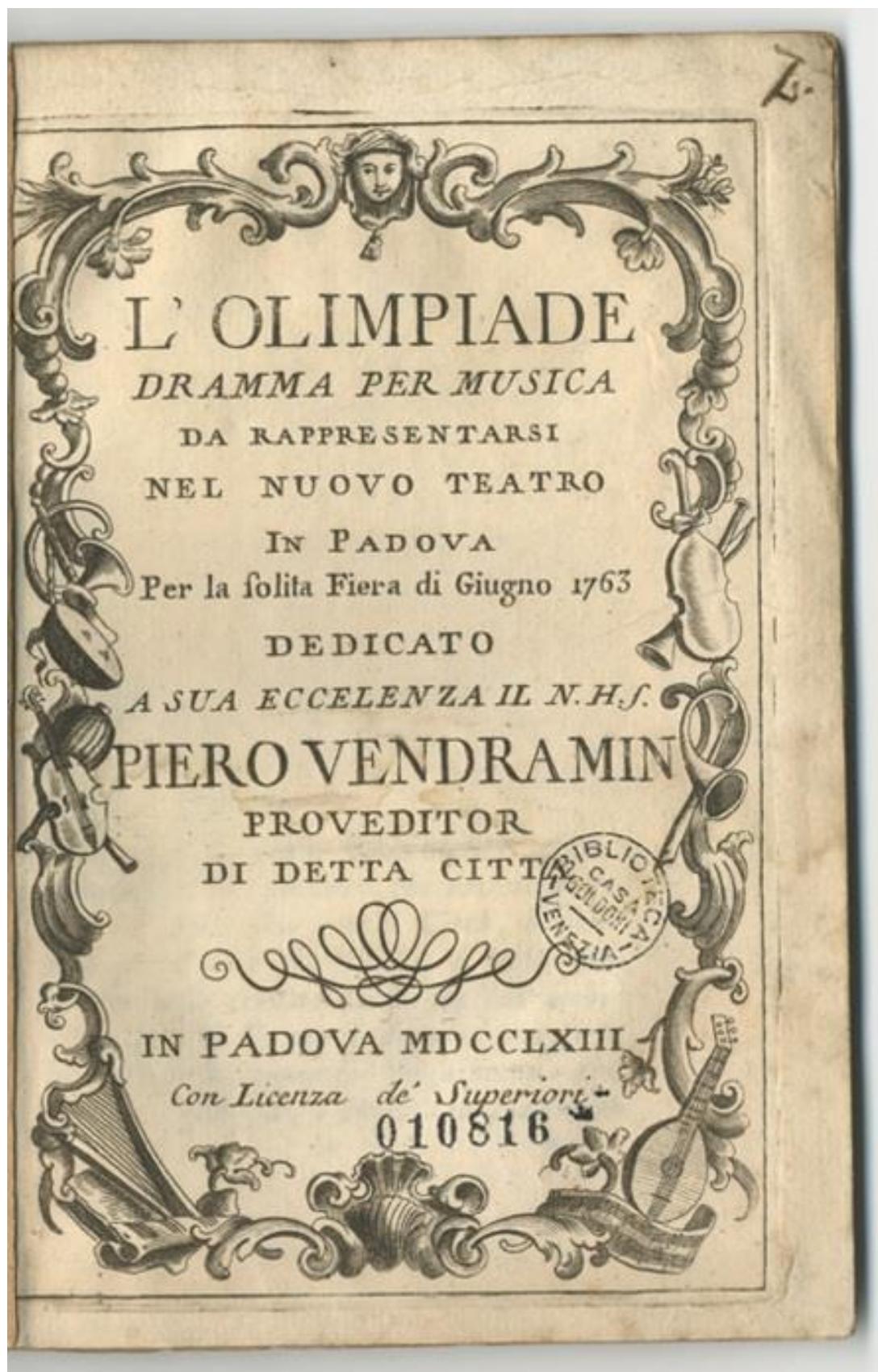
BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ CASADO, Antonio (1992): «Auristela hechizada: Un caso de *maleficencia* en el *Persiles*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XVII-2, pp. 91-104.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de (1961): *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. Tomo I, México: Porrúa.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro (2001): *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México: FCE.
- VIVEROS, Germán (1996): *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México: UNAM.

FIGURAS



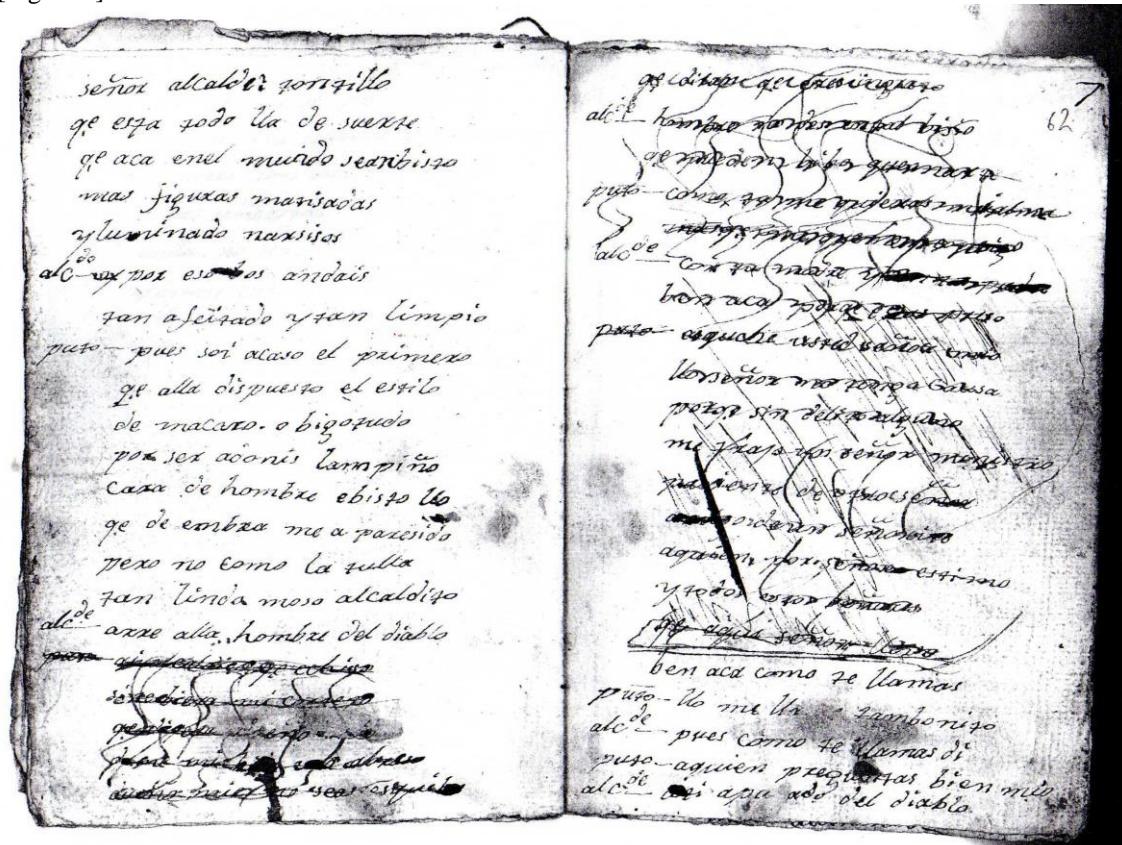
[Figura 1]



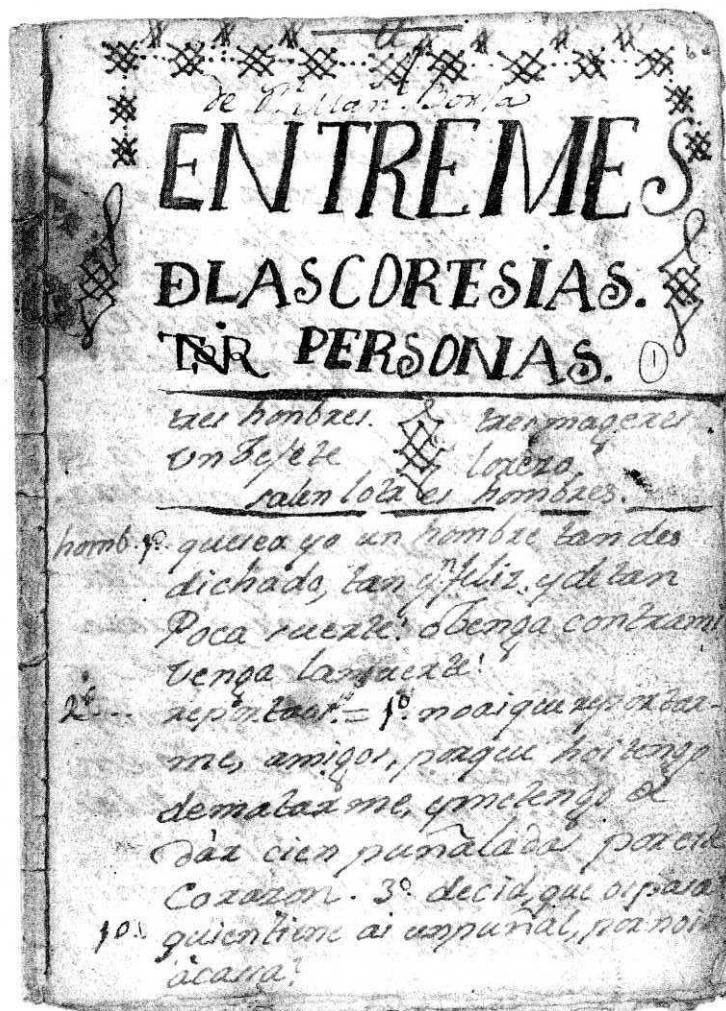
[Figura 2]



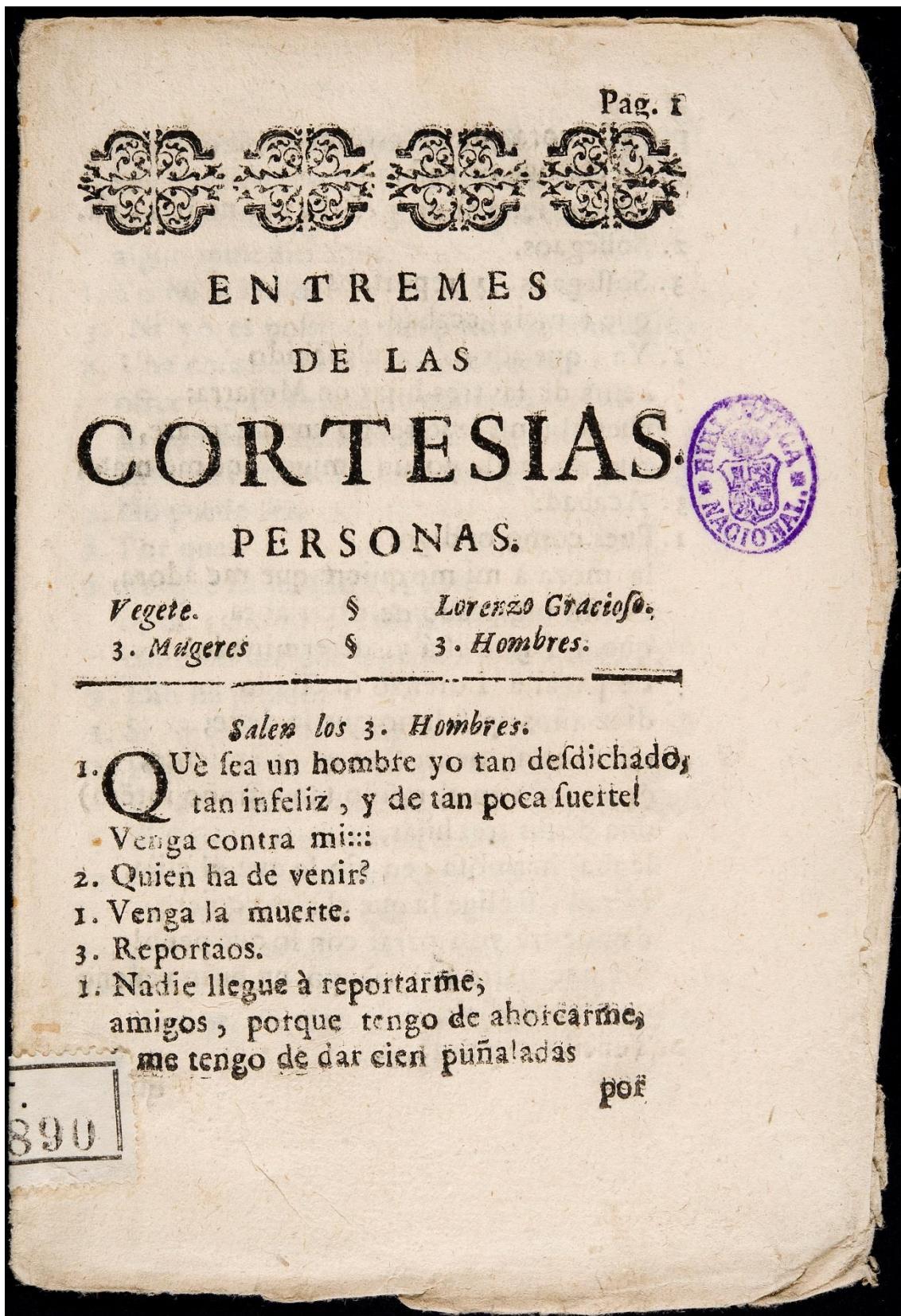
[Figura 3]



[Figura 4]



[Figura 5]



[Figura 6]

Desarosa mi dicha,
Unir quisiera
Voluntad y posibles,
Ujo y grandeza
Así lograra
Conociesen mi afecto
Mi eficacia.
Bien encuentro que inútil
En todo he sido
No es esta culpa mía
Es mi destino
Gustosa advierte
Norte en vuestras piedades
Oy otra suerte

Vi dudos
Lo tan feliz di
Iva harí
Vi acción más generos
De mi fe amoros
En mi porfi
Mas en tal maní
Es y ocios
Xerxes con la Greci
Imaginad
Como me despreci
Oh corte venerad
En que apreci
La beneficiad

[Figura 7]

[Figura 8]

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2019



Supervivencias del amor cortés en el bolero hispanoamericano

Survival of courtly love in Latin American Bolero

Donaji CUÉLLAR

(Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias,

Universidad Veracruzana)

dcuellar1@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4104-8321

ABSTRACT: Latin American boleros use poetic figures that can be traced in medieval courtly love. The topics such as «love service», «love sickness» and «dying of love», present in the *Cancionero general* by Hernando de Castillo (1511) occur in boleros from the XXth century. In the present work I shall establish some links between the *Cancionero general* eroticism and the seductive nature of songs. Eventually, I shall define the «hybrid bolero» concept.

RESUMEN: En los boleros hispanoamericanos existen supervivencias del amor cortés medieval. Los tópicos del servicio de amor, el «mal de amores» y «morir de amor» presentes en el *Cancionero general* de Hernando de Castillo (1511) también se encuentran en boleros del siglo XX. Se harán, así, conexiones entre el erotismo del *Cancionero general* dirigido a las cortes y los nobles con el bolero y su apuesta por la seducción. Todo ello hasta llegar a lo que se propone como boleros llamados «híbridos».

KEYWORDS: Courtly love, eroticism, bolero, Latin America, song books

PALABRAS-CLAVE: amor cortés, erotismo, bolero, Hispanoamérica, cancionero

Cantar poemas a las damas españolas, desde finales de la Edad Media hasta bien entrado el siglo XV, fue un modo de cultivar la tensión erótica entre los amantes cortesanos que solían profesar amor —de verdad o fingido— sirviendo y favoreciendo a su amada. Fue un modo de enamorar a las damas para conquistar su amor, que no solo entrañó una poética cortés y una estética conceptista que se practicaban en la vida cotidiana, sino también un código de conducta en perfecta correspondencia con el contenido de las canciones, que implicaba el honor del caballero, en cuyo centro reinaba la dama, a quien rendía servicio de amor. Es indudable que el legado del amor cortés, tanto en la lírica como en los rituales relativos al cortejo y a la experiencia amorosa, marcaron profundamente la cultura occidental: su código y algunos de sus rasgos siguen vigentes hasta nuestros días, para bien y para mal.

En este trabajo me gustaría exponer algunas supervivencias del amor cortés en el bolero, un género que comparte con la lírica cortesana hispánica su referencia a la relación erótica entre hombres y mujeres, la invitación a proyectar sus emociones y deseos en las canciones en nombre de la experiencia vivida, y un código de conducta orientado a la conquista de la amada. Se trata de un repertorio de canciones que siguen formando parte del proceso de socialización amorosa entre diferentes clases sociales en Hispanoamérica, por cuanto ha producido prácticas culturales ritualizadas, como la serenata y los bailes,

que han llegado hasta nuestros días¹. Para ello reviso tres tópicos frecuentes en las coplas del *Cancionero general* de Hernando del Castillo²: el servicio de amor, el «mal de amores» y «morir de amor», comparándolos con sus supervivencias en una muestra representativa de veinte boleros hispanoamericanos extraída de tres cancioneros del siglo XX³. La revisión tiene el propósito de advertir las continuidades del bolero respecto del amor cortés, así como las posibles aportaciones del género a la tradición hispánica. Pensé en partir del *Cancionero general* porque documenta la poesía que se cantaba en las cortes españolas; porque esta lírica, de entretenimiento cortesano, al pasar a la letra impresa, se convirtió en producto venal dirigido a los nobles y en soporte escrito de la educación lírica y sentimental de varias generaciones. Además, fue una de las primeras obras tentativas de esta índole en la cultura europea y conserva el carácter caudaloso y colectivo de las grandes compilaciones poéticas manuscritas del siglo XV (González Cuenca: 31-36). La elección del bolero hispanoamericano se debe a que es un género cuyo lenguaje amoroso apuesta por la seducción, y cuyos orígenes corteses ya había advertido Iris Zavala (1991).

De acuerdo con Zavala, en cuanto género cantable y bailable, el bolero, de andaluz, no tiene nada más que el nombre; surgió, como el tango, en el último tercio del siglo XIX en la trova tradicional de Santiago de Cuba, entre 1885 y 1886 (18-19); pronto llegaría a México y a las islas caribeñas y, en viajes de ida y vuelta, se fue enriqueciendo debido al «lenguaje fino y exquisito que americanizó el modernismo al difundirlo» (20). Se trata de un género en el que confluyeron elementos hispanos y afrocubanos; pero en los años veinte del siglo pasado, se enriquecería con los tonos y ritmos de las culturas que lo acogieron; así surgieron el bolero son, el bolero mambo, el bolero *feeling* y el bolero ranchero, en el que México ocupa un lugar importante.

Este género ha tenido varios momentos claves en su desarrollo. En sus orígenes, el bolero implicó modernismo y modernidad de las nacientes capitales del siglo XIX americano; su lenguaje de seducción y placer formó parte del proyecto modernista hispanoamericano; sus historias de amor revelan su imaginario erótico, sus crónicas amatorias, sus amores idealizados, velados y prohibidos. A finales del siglo XIX, afirma Zavala, la sociedad hispanoamericana sostenía «una especie de torneo ficticio» que tenía por objeto a la mujer. En torno a ella se tejían relaciones «corteses» que eran contrarias a

¹ El bolero como práctica ritualizada para la conquista amorosa ha sido ya estudiado por María del Carmen de la Peza Casares (2001), quien asegura que la serenata y el baile forman parte de una tradición aún vigente en la Ciudad de México, cuyos boleros siguen difundiéndose en la radio, especialmente en programas de «música romántica» (8-10). En esta obra la investigadora se ocupa de estudiar la influencia del bolero en la educación sentimental de México.

² Para este trabajo empleo la edición de Joaquín González Cuenca (2004) y abrevio CG indicando entre paréntesis el número de volumen seguido del número de copla.

³ Hasta la fecha únicamente he podido localizar una compilación seria del bolero cubano, realizada por Helio Orovio (1991) y otra de Rodrigo Bazán del bolero en México (2001). Orovio fue un poeta y músico que nació y murió en Cuba (1938-2008). Al parecer, es poco conocido, pues solo he podido encontrar, en *El País*, *La Jornada* y *El Universal* en línea, los datos que aquí proporciono. Es autor del *Diccionario de música cubana* (Letras Cubanias, 1992), obra a la que le dedicó veinte años, y de *Las dos orillas*, libro de ensayos (Universidad Veracruzana / Universidad de La Habana, 2002). Incluyo también los boleros que compilaron Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez (1992) en su *Cancionero popular mexicano*. En la integración del *corpus* no quise pasar por alto aquellos boleros que citan las dos únicas estudiosas del género de las que tengo noticia, como emblemáticos del «amor cortés». Por ello he tenido que acudir también a letras que solo he podido encontrar en línea. Debido a la falta de documentación propia de un tema que apenas se empieza a investigar, no siempre me fue posible precisar las fechas en que fueron compuestos los boleros que incluye esta muestra, por lo que indico *ca.* entre paréntesis, cuando, a partir de la información encontrada en línea o en la bibliografía, calculo las décadas en las que tuvieron mayor difusión y éxito entre el auditorio.

las relaciones permitidas por las instituciones. De ahí que el bolero decimonónico sea un «desbocamiento tolerado» que revela relaciones de poder y una justificación para la seducción (12, 96, 103). Con el modernismo⁴, el bolero fue escuchado por un público muy amplio: la burguesía que asistía a salones de baile, los trabajadores que llegaban a casa y el pueblo que participaba en las ferias y festividades públicas (19). El bolero como canto cortés a las mujeres surgiría en Yucatán hacia la segunda década del siglo XX; Ricardo Palmerín, Guty Cárdenas, Ricardo López Méndez, Emilio Pardón, entre otros, cantaron la utopía de la bella novia intangible en composiciones de ritmo sensual, como *Ojos soñadores*, *Muchachita que sueña*, *Muñequita*, que lanzaría el *Quinteto Mérida* hacia 1928. El canto cortés llegaría a los años treinta —década en que el género se disemina y difunde en toda América desde Cuba, México y Puerto Rico⁵— con Agustín Lara, quien contribuyó a democratizar la cortesía con mujeres pecadoras, perdidas y prostitutas, de indecisas fronteras entre Eva y María, al estilo modernista, creando el bolero de cabaret (37). Durante los años cuarenta y cincuenta se vivió la *belle époque* del bolero en el Caribe, con Rafael Hernández (*Lamento borincano*), Toña «la Negra» y Olga Guillot; en México, con Miguel Valladares (*Cenizas*), Agustín Lara, orquestas, mariachis, tríos, dúos y solos, como Eva Garza, Ruth Fernández, Marco Antonio Muñiz, Joe Valle, Daniel Santos, Bobby Capó, entre otros. El bolero formaba parte de la vida cotidiana en cabarets, salones familiares, casinos, cines y, desde luego, en la radio (44-48).

Por su parte, Peza Casares anota que durante los años cincuenta en México, el agotado bolero de cabaret estilo Agustín Lara se transformó en bolero romántico de trío al recibir el impulso de las innovaciones del trío Los Panchos; «Usted» (1951) de Gabriel Ruiz es representativa de la época (112). En México, los años sesenta fueron invadidos por el rock y la producción de bolero disminuyó, pero con autores como Vicente Garrido Calderón⁶, Armando Manzanero⁷ y Álvaro Carrillo⁸, adquirió nuevos bríos «románticos» y también «rancheros» (113). A finales de la década de los ochenta y al principio de los noventa el bolero vivió su declive y resurgiría a propósito de las celebraciones del centésimo aniversario de nacimiento, cuando empezaron a proliferar espectáculos especiales de este género en el teatro, la radio y la televisión en México y América Latina (8-9)⁹.

⁴ Durante las primeras dos décadas del siglo XX muchos boleros se basaron en poemas modernistas; predominaron los versos de Amado Nervo, Gutiérrez Nájera, del dominicano Bazil, del venezolano José Antonio Pérez Bonalde, entre otros (31-32).

⁵ *Aquellos ojos verdes*, compuesta por Adolfo Utrera y musicalizada por Nilo Menéndez, *Nadie y Sin ti* de Agustín Lara, *Flores negras* del cubano Sergio de Karlo, *Perfidia y frenesí*, del mexicano Alberto Domínguez son emblemáticas de esa época. En esta década también participaron mujeres como María Grever, Consuelo Velázquez, con *Bésame mucho*; Tina Polak, con *Estoy sola y Solamente una vez*; la cubana Isolina Carrillo, con *Dos gardenias*; y María Alma, con *Compréndeme* (44).

⁶ N. en 1944 en la ciudad de México y m. en Guadalajara el 2003. Su primer éxito fue «No me platiques más» ca. 1950, década en la que se escucharon sus canciones. Intérpretes: Pedro Vargas, Pedro Infante, entre otros. Cf. SACM, en línea.

⁷ N. en la ciudad de Mérida, Yucatán el 7 de diciembre de 1935. Su primera canción: «Nunca en el mundo» (comp. en 1950). Llega a la ciudad de México ca. 1957. Sus primeras canciones: «Llorando estoy», «Voy a apagar la luz»... Intérpretes: Lucho Gatica, Pedro Vargas, Carmela y Rafael. Cf. SACM, en línea.

⁸ N. en Cacahuatepec, Oaxaca el 2 de diciembre de 1919. Cultivó el bolero romántico moderno. Entre sus composiciones más conocidas: «Sabor a mí», «La mentira» (conocida como «Se te olvida»), «Un poco más», «El andariego», entre otras. Algunos de sus intérpretes: Marco Antonio Muñiz, Pedro Vargas, Frank Sinatra, Doris Day, Los Panchos, Los Duendes, Pepe Jara. Cf. SACM, en línea.

⁹ En busca de formas de expresión alternativas a la balada romántica, más comercial y estandarizada, en México, distintos cantantes y compositores han retornado al bolero; recibió un nuevo impulso gracias a intérpretes del canto latinoamericano como Tania Libertad, Guadalupe Pineda y Eugenia León. Luis

Por otro lado, en lo que concierne a la poética cortesana, el amor es concebido como un culto y un servicio, cuyo vasallaje espiritual dignifica al enamorado; la lucha interna y la conducta esquiva de la dama le producen tristeza e inestabilidad, pero él se entrega a su dolor de manera gozosa. Conviene tener presente que, aunque el amor implique toda clase de sufrimientos, el amante conserva una visión gozosa del amor, incluso en la adversidad, pues, como advierte Margit Frenk, el amor se vive como un deseo siempre insatisfecho, que motiva en el amante la vivencia de un permanente estado de sufrimiento que cultiva sin descanso, aunque actualmente nos parezca una conducta masoquista. Esta actitud es parte del código cortesano, donde solo los hombres nobles eran capaces de profesar ese «amor-deseo-pesar» que no rehuía, sino que buscaba la muerte, porque su capacidad de vivirlo así lo ennoblecía más aún (43). De ahí que varias composiciones del *Cancionero general* expresen que el sufrimiento amoroso es meritorio, como asegura Lope de Estúñiga:

A mis cuidados y males
el mayor descanso es
pensar lo que vos valés.
Y con esto que vos siento
vivo, ¡par Dios!, tan pagado
que el mi afán y mi tormento
dólo por bien empleado,
y a mis cuidados y males
el mayor descanso es
pensar lo que vos valés
(*CG*, 1, n.º 82/1)¹⁰.

Por su parte, el conde de Ureña agrega que sufrir es loable incluso si la dama prefiere a otro amante; sugiere no renunciar al amor, dejando su corazón a la amada en calidad de prisionero de su amor:

Pues quisisteis ser agena
mis servicios desecharndo,
partiré, triste, llorando
vuestra culpa con mi pena.
Partiré con gran tristor
del cuidado que me distes,
quexoso porque hezistes
de mis placeres dolor.
Mi corazón en cadena
vos dexo, por mí quexando
la partida que, llorando,
vuestra culpa con mi pena
(*CG*, 4, n.º 49)

El tópico del «mal de amores» ofrece varias versiones complementarias en las coplas revisadas. Para Lope de Sosa, consiste en una constante desdicha causada por emociones contradictorias asociadas con el deseo de morir constantemente de amor más

Miguel, por su parte, contribuye mucho en el circuito comercial y el mismo Juan Gabriel aportó al género bolerístico algunas composiciones (113, 9).

¹⁰ Como sabemos, es usual en la poesía de cancionero encontrar varias versiones sobre un mismo tema. Otra variante del sufrimiento meritorio se encuentra en el número 82/2.

allá de la muerte, por parte de un amante que sabe que su «mal» no tiene remedio, y cuyo dolor y desdicha le dan sentido a su vida¹¹. De acuerdo con Gonzalo de Tapia, este mal se manifiesta con dolores del cuerpo y del alma causados por el desamor¹². Desde la visión hiperbólica de Hernán o Rodrigo de Mexía, el dolor que produce el mal es agudo y crónico, además de que causa afición en el amante¹³. Asegura Gonzalo de Tapia que ese mal no tiene remedio, aunque cambie de objeto¹⁴. Quizá por ello Pedro Leonardo de Avendaño aconseja la resignación y la conservación de la esperanza en que cambie la suerte del sufriente o, en otras palabras, en que acepte su destino¹⁵.

Las actitudes del amante cortés ante el «mal de amores» a menudo se orientan a reafirmar su voluntad de sufrir incluso, como ya se dijo, hasta la muerte, lo cual, en versión de Íñigo de Velasco, implica la elección de su propia «perdición», entendida como una pasión desenfrenada que conduce al amante, al mismo tiempo, al erotismo y la muerte¹⁶. Así pues, «perderse» en ambos es la ferviente divisa de los poetas que escribieron versos relacionados con este padecimiento, con más conceptismo que emotividad, incluso si se tratase de una perversa hechicera cuyas yerbas produjeran la tristeza y el dolor del amante, como indica socarrona e hiperbólicamente una copla de Pedro Fajardo¹⁷. Veamos ahora cómo sobreviven estos tópicos en nuestro corpus.

En el bolero hispanoamericano, el tópico del servicio de amor alberga las contradictorias emociones del amante cortés. «Juramento» (ca. 1920-1930) del cubano Miguel Matamoros¹⁸ es una composición de tono melancólico que podemos considerar como el *ars amatoria* del bolero hispanoamericano, que consiste en resistir los

¹¹ «Mucho mal está mi mal / que en desdicha se convierte, / pues se le niega la muerte / por hazello más mortal. / Porque no falte dolor, / el dolor me tiene bivo: / grande es el mal que recibo / y el desconsuelo es mayor, / pues con dolor desigual, / porque en remedio no acierte, / detiene mi mal la muerte, / mas no la muerte a mi mal» (CG, 2, n.º 290).

¹² «¿Queréis mis males sabellos? / Quando el mal es mal de amor, / si el cuerpo tiene un dolor, / el alma mis cuentos dellos. / Son del cuerpo los dolores / que pueden tener mudanca; / los del alma son de amores / y sin ninguna esperanza. / Mas, pues vuestro desamor/ es la causa de tenellos, / el del cuerpo no es dolor/ quando el alma muere de ellos» (CG, 2, n.º 298).

¹³ «Mucho me duele mi pena / y mi mal mal me lastima, / pues no he visto un ora buena/ después que passó la prima. / Con este mal que posseo, /de bevir tengo temores, / pues me queda el deseo/ por pena de mis dolores. / Y con esto se condena/ mi coraçon y lastima, / pues todas las oras pena / después que passó la prima» (CG, 2, n.º 334).

¹⁴ «Ninguno tenga esperanca / que en el mal de amor hay medio, / porque es cierta su mudanca / y es incierto su remedio. / Y si Amor y su belleza / os hiziere amar forçado, / no os dure más el cuidado/ que le dura la firmeza. / No os engañe su esperança, / que al comienço, al fin y medio/ es muy cierta su mudanca / y es incierto su remedio» (CG, 2, n.º 311).

¹⁵ «Quien por libre no se tiene / sufra y pene con cordura, / que en la guerra de Tristura, / quando más contraria viene, / se suele mudar Ventura / El bevir desesperado/ por libertad cativa/ espera ser remediado / teniendo la vida biva. / Y, pues esperanca tiene, /sufra su mal con cordura, /que en la guerra de Tristura, / quando más contraria viene, / se suele mudar Ventura» (CG, 2, n.º 313).

¹⁶ «De nuevo quiero firmarme / en seguir mi fe muy firme / que del mal que ha de venirme / yo no entiendo arrepentirme. / ¡Ved cómo podré apartarme! / Y con esta condición, / viendo presentes mis males, / contra mis malas señales / escogí mi perdición; / porque sólo en acordarme/ que vuestro puedo dezirme, / ¿qué muerte puede venirme/ que no gane yo en morirme/ más que no vos en matarme?» (CG, 2, n.º 306).

¹⁷ «Tú eras, serás y eres / la que amo sin fengir / y, aunque alexas mis plazeres, / todo lo quiero sofrir: / amarga cuanto quisieras. / Esta yerva que me viste / tan amarga la gusté / que creo tú la troxiste / por hazerme siempre triste, / y a todo basta mi fe. / De mortal dolor me hieres, / al qual no quiero huir, / que, si nunca te dolieres, / todo lo entiendo sofrir / y ¡amarga quanto quisieras!» (CG, 2, n.º 324/2).

¹⁸ N. en Santiago de Cuba el 8 de mayo de 1894 y m. el 15 de abril de 1971 en la misma ciudad. Director del famoso trío que llevó su nombre (Cf. Orovio, 1991: 37). El 8 de mayo de 1925 fundó el trío Matamoros con Rafael Cueto y Siro Rodríguez. Cf. *EcuRed*, en línea. El primer disco del trío data de 1928. Cf. *CiberCuba*, en línea.

sufrimientos propios del amor sin padecerlos, sino gozándolos y exaltándolos ante la amada:

Si el amor hace sentir hondos dolores
y condena a vivir entre miserias
yo te diera mi bien por tus amores
hasta la sangre que hierge en mis arterias.

Si es surtidor de místicos pesares,
si hace al hombre arrastrar varias cadenas
yo te juro arrastrarlas por los mares
infinitos y negros de mis penas
(*EcuRed*, en línea).

En «Toda una vida» (ca. fines de los años 30 y 40), del cubano Osvaldo Farrés¹⁹, el servicio de amor radica en la propuesta del amante de servir a la amada toda una vida para mimarla y cuidarla, a pesar de que le produzca emociones negativas como «ansiedad, angustia y desesperación». «Obsesión», compuesta en 1947 por Pedro Flores (Bazán, 2001: 136), uno de los mejores compositores portorriqueños²⁰, propone una poética cortés, que consiste en concebir la pasión amorosa como una obsesión entre un hombre y una mujer, y el amor como el alimento de la vida y como la ración de paraíso ofrecida por la divinidad. La composición es al mismo tiempo una declaración de amor cortés por cuanto el amante está dispuesto a vencer todos los obstáculos que le imponga el destino para conquistar a su amada²¹. En «Amor²²», del mismo Flores, este se experimenta como una fuerza transfiguradora de la realidad, que se presenta bella y dulce al enamorado: torna «rosa todos los colores y habrá miel en todos los sabores»; se concibe como «el milagro de la vida» que impacta en el alma y «llena de ansiedad» el corazón. También es una declaración de amor que revela la servidumbre del hombre hacia la mujer, por cuanto le expresa su veneración para obtener su amor:

Amor yo te profeso prenda amada,
apiádate de mí,
dame tu amor.

¹⁹ N. el 13 de enero de 1902 en Quemado de Güines, Cuba y m. el 22 de septiembre de 1985 en New Jersey, Estados Unidos. (Cf. Orovio, 1991: 96). Uno de los más importantes músicos cubanos; desde 1962 salió de Cuba para residir en New Jersey. En 1950 fue nombrado miembro de la Sociedad de autores, compositores y editores de música de París (SACEM). Su primera composición, la guaracha «Mis cinco hijos», data de 1937. Ha tenido intérpretes latinoamericanos, norteamericanos y hasta una francesa; entre ellos: Pedro Vargas, Toña *La Negra*, Marco Antonio Muñiz; Nate King Cole, Bring Crosby, Edith Piaff. Cf. *EcuRed*, en línea.

²⁰ N. en Naguabo, Puerto Rico el 9 de marzo de 1894. En los años 20 del siglo pasado se fue a vivir a Nueva York, donde conoció a Rafael Hernández. Hacia 1930 integró el Cuarteto Flores, grupo con el que empezó a grabar sus canciones. Más tarde abandonó el Cuarteto y fue a radicar a México, luego a Cuba y, finalmente, regresó a Nueva York, donde fundó un nuevo cuarteto que incluía a Daniel Santos. Murió en julio de 1979. Cf. Baily, en línea.

²¹ «Por alto está el cielo en el mundo / por hondo que sea el mar profundo, / no habrá una barrera en el mundo / que mi amor profundo / no rompa por ti / Amor es el pan de la vida, / amor es la copa divina, / amor es un algo sin nombre / que obsesiona a un hombre/ por una mujer. / Yo estoy obsesionado contigo, / Y el mundo es testigo / de mi frenesí / Por más que se oponga el destino/ serás para mí» (Bazán, 2001: 136).

²² Todas las citas de este bolero provienen de una interpretación en voz de Daniel Santos (*Youtube*, en línea).

«Entrega total» (1963) del michoacano Abelardo Pulido²³, bolero ranchero cuya fama internacional se debe a la voz de Javier Solís, es una contundente declaración de amor de la más alta cortesía. El amante, al no soportar la ausencia de la amada, se pone a su merced para que ella haga con él lo que quiera, sea para bien o para mal, pues lo que le interesa es conservarla²⁴. «Persistiré» del cubano Rubén Rodríguez²⁵ es un bolero que propone una poética del enamorado muy cercana al amor cortés, pues se trata de un amante que no renunciará nunca a la conquista de su amada, a pesar de los obstáculos impuestos por la sociedad y también piensa que su dolor lo dignificará:

Persistiré
aunque me auguren una gran desilusión,
hay que enfrentarse a la vida con valor,
vale la pena sufrir por este amor
(Orovio, 1991: 260).

Aunque en el bolero hispanoamericano no hay conceptos ni creencias asociados con el antiguo «mal de amores», los intérpretes aseguran que el amor a menudo genera padecimientos que cantan a la amada en varios tonos con el propósito de conquistarla. El contenido de los siguientes ejemplos se orienta a formular declaraciones de amor, expresar las contradicciones propias de la pasión y suscitar el deseo de la amada. Pero los síntomas que padece el enamorado ya nada tienen que ver con dolores del cuerpo y del alma, sino con las penas emocionales que desata la pasión sexual ante la ausencia de la amada (Nota contenido erótico Poesía de Cancionero y epígrafe del General).

Por ejemplo, «Usted» (ca. 1920-30), del yucateco José Antonio Zorrilla Martínez²⁶, despliega síntomas muy parecidos a los del antiguo «mal de amores» en voz de un amante que se auto-caracteriza como «esclavo» de los ojos de la mujer y «juguete de su amor». Estos síntomas, desdicha, aflicción, desencanto, desesperación y pérdida de la razón, son causados por los vaivenes de la voluntad de una mujer caprichosa que «juega» con sus «penas» y «sentimientos», los cuales son sufridos con resignación y esperanza, como en la poética cortés:

Usted me desespera
me mata, me enloquece,
y hasta la vida diera
por vencer el miedo
de besarla a usted
(Kuri Aldana, 1992, 2: 232-233).

²³ N. en Villa Venustiano Carranza, hoy San Pedro Caro, Michoacán, el 5 de mayo de 1933. En 1941 llegó a la Ciudad de México y más adelante trabajaría en la XEW. Javier Solís fue el mejor intérprete de este bolero ranchero que Solís cantara en la película *Campeón del barrio* en 1964. Cf. *SACM*, en línea.

²⁴ «Esta vez ya no soporto / la terrible soledad; / yo no te pongo condición, / harás conmigo lo que quieras / bien o mal / Llévame, de ser posible, / hasta la misma eternidad, / donde perdure nuestro amor, / porque tú eres toda mi felicidad. / Llévame, si quieras, / hasta el fondo del dolor, / hazlo como quieras, / por maldad o por amor; / pero esta vez/ quiero entregarme a ti / en una forma total, / no con un beso nada más; / quiero ser tuyo, / sea por bien o sea por mal» (Bazán, 2001: 165).

²⁵ N. en La Habana y m. en la misma ciudad [en 1980]. Cf. Orovio, 1991: 260 y García, 2015, en línea.

²⁶ N. en Mérida Yucatán, el 22 de agosto de 1915. En 1935 llega a la ciudad de México y empieza a trabajar en la XEW como escritor y productor de programas. Su aportación a la cultura musical fue muy importante, pues compuso canciones por cuya emotividad, fineza y contenido, formaron parte de la llamada «Época de Oro de la canción romántica en México». Murió en la ciudad de México el 26 de noviembre de 1982. Cf. *SACM*, en línea.

«Desvelo de amor» del portorriqueño Rafael Hernández Marín²⁷, compuesta en 1937 (Bazán: 201) y cantada en tono de queja, se basa en tópicos corteses como la ausencia de la amada inalcanzable que es causa de los sufrimientos del enamorado, la dificultad del amante de vivir sin ella, así como en los males que le genera: insomnio, miedo a la pérdida del amor y, en suma, «un martirio sin cesar»²⁸. En «Fiebre de ti» (ca. 1920-1930) del cubano Juan Manuel Arrondo Suárez²⁹, bolero de tono melancólico y dramático, los males consisten en opresión mental, fiebre y ansiedad, producidos por una mala mujer, y lo sitúan ante el conflicto que entraña dejarla a pesar de su voluntad³⁰.

«Esclavo y amo» (ca. 1960) de José Vaca Flores³¹, bolero ranchero interpretado por la voz apasionada de Javier Solís, está compuesto con base en el servicio de amor cortés y el tópico «morir de amor», empleados como recursos para enfatizar la pasión que abrasa al amante cuando la amada se ausenta; siente «morir mil veces» y vive en el conflicto de seguirla queriendo u olvidarla. Lo que me interesa destacar es que el amante se caracterice, al mismo tiempo, como esclavo y amo de su amada, de manera muy parecida a las paradojas propias del amante cortés dominado por la pasión amorosa³². Este bolero muestra que las penas generadas por la necesidad de amar también propician el deseo, y la expresión «morir de amor» se vuelve una expresión lexicalizada de exaltación amorosa.

En los siguientes boleros, «morir de amor» no es un tópico que desarrolle conceptos, sino que se convierte en una fórmula que en ocasiones manifiesta la máxima prueba de amor que el amante puede ofrecer. Es el caso de «Moriré de amor» (ca. 1940) del cubano Leopoldo Pérez Ulloa³³, quien da voz de un amante adolorido por la pérdida de su amada, que se debate en el conflicto de olvidarla o recuperarla:

²⁷ N. en Aguadilla, Puerto Rico, 24 de octubre de 1892. A principios de los años 40 viajó a México y estudió en el Conservatorio Nacional de la Música, donde se graduó como maestro de armonía, composición y contrapunto. Murió en Puerto Rico el 11 de diciembre de 1965. Cf. Bailyn, 2015, en línea.

²⁸ «Sufro mucho tu ausencia, no te lo niego. / Yo no puedo vivir si a mi lado no estás. / Dicen que soy cobarde que tengo miedo / de perder tu cariño, de tus besos perder. / Yo comprendo que es mucho lo que te quiero, / no puedo remediarlo, ¿qué voy a hacer? / Te juro que dormir casi no puedo. / Mi vida es un martirio sin cesar / Mirando tu retrato me consuelo. / Vuelvo a dormir y vuelvo a despertar. / Dejo el lecho y me asomo a la ventana. / Contemplo de la noche el esplendor. / Me sorprende la luz de la mañana/ en mi loco desvelo por tu amor» (Bazán, 2001: 201).

²⁹ N. en Regla, La Habana, el 14 de mayo de 1914 y m. en Guanabacoa, el 16 de agosto de 1979. Su carrera comenzó en 1929. Cf. *EcuRed*, en línea.

³⁰ «Este amor tan fatal / que amenaza mi mente, / esta fiebre de ti, / estas ansias vehementes. / Este calor de infierno / que me abrasa la frente, / perdonándote todo / tu pasado y tu presente.../ Pero no puede ser, no, / ir hacia ti sería / dejar en el camino de mi vida / los restos de mi hombría. / Arráncame, Dios mío, / esta idea tan morbosa / de desearte siempre/ sobre todas las cosas» (Orovio, 1991: 162-163).

³¹ N. en Jocotepec, Jalisco, el 17 de marzo. A partir de 1961 empezó su carrera de compositor. La trayectoria de «Esclavo y amo» fue todo un éxito; después de haber sido interpretada por Javier Solís, y de que él estableciera su canon, fue cantada por muchos intérpretes. Cf. Mael Aglaia, 2014, en línea.

³² «No sé qué tienen tus ojos; / no sé qué tiene tu boca / que domina mis antojos / y a mi sangre vuelve loca. / No sé cómo fui a quererte / ni cómo te fui adorando. / Me siento morir mil veces/cuando no te estoy mirando. / De noche cuando me acuesto / a Dios le pido olvidarte /y al amanecer despierto / tan sólo para adorarte. / Qué influencia tienen tus labios / que cuando me besan tiembla /y hacen que me sienta esclavo y amo del universo». Cf. *Youtube*, en línea.

³³ N. en La Habana el 21 de octubre de 1931. En 1939 se traslada a Catalina de Guines y en 1945 compone su primer bolero, «Amor entristecido». Murió el 6 de enero de 2003. Sus principales intérpretes fueron el dúo Guevara-Fullela, Bienvenido Granda, Lino Borges, Antonio Machín, Celia Cruz, Celio González, José Tejedor y la Sonora Matancera. Cf. *EcuRed*, en línea. En la década de los cincuenta estrenó «En el balcón aquel» y «Mi súplica» (Orovio, 1991: 195).

No puedo soportar esta tortura,
no resisto la pena y el dolor,
tu ausencia me ha llenado de amargura
y si no vienes pronto
me moriré de amor (Orovio, 1991: 196)

Pero, con mayor frecuencia, en nuestro corpus esta expresión tiene la función de suplicar o motivar el regreso de un amor perdido, o bien exaltar, lamentar, e incluso llorar la pérdida, a menudo en voces de amantes que oscilan entre renunciar a la amada o reconquistarla.

«Sombras» (ca. 1960) del argentino José María Contursi³⁴, quien cantándola con «una macabra tendencia a la balada, consiguió que fuera un éxito en su país en los años sesenta³⁵», es la composición que expresa esa máxima prueba de amor. En este bolero memorable, el amante propone su inmolación y su muerte como prueba de amor a una dama esquiva que no le corresponde, por lo que «vive muriendo» de una manera desgarradora³⁶. «Historia de un amor» (1955) del panameño Carlos [Eleta] Almarán³⁷ que llegó a México por Luis Alcaraz y que le hizo a Libertad Lamarque merecer el Disco de Oro, emplea la expresión en voz de un amante que experimenta emociones contradictorias —sufre por la ausencia de la amada y a la vez reniega de que su suerte sea quererla—, y sin embargo cultiva el servicio de amor de su dama, pues en él encuentra la motivación para vivir³⁸. De ahí que la ausencia de la amada lo lleve a imaginar que morirá:

¡Ay qué vida tan oscura!
Sin tu amor no viviré.

Las composiciones que lamentan y lloran la pérdida de un amor, plantean la muerte como solución a los padecimientos de un enamorado que ya ha intentado olvidar a su amada, como en «Moriré de amor» (ca. 1930)³⁹ del cubano Leopoldo Ulloa⁴⁰, o de

³⁴ N. el 31 de octubre de 1911 y muerto el 11 de mayo de 1972. «Tu nombre», de 1933 es su primera obra. Autor del famoso tango «Gricel». Cf. Nudler, en línea.

³⁵ De acuerdo con Bazán, «tango-canción», según otros: conoció sus mejores grabaciones como bolero en voz de Daniel Santos; con coros de trío, fue interpretado por Los Tres Reyes, y, como ranchera, por Javier Solís (2001: 249).

³⁶ «Quisiera abrir lentamente mis venas, / mi sangre toda verterla a tus pies, / para poderte demostrar / que más no puedo amar / y entonces morir después. / Y sin embargo tus ojos azules, / azul que tienen el cielo y el mar, / viven cerrados para mí, / sin ver que estoy aquí / perdido en mi soledad. / Pude ser feliz / y estoy en vida muriendo, / y entre lágrimas viviendo / el pasaje más horrendo / de este drama sin final / Sombras, nada más, / entre tu vida y mi vida» (*Ídem*).

³⁷ N. en la ciudad de Panamá el 16 de mayo de 1918 en el seno de una familia rica que lo envió a estudiar a Málaga y posteriormente a Rhode Island (Bazán, 2001: 237). Murió en Panamá el 16 de enero de 2013. «El éxito de “Historia de un amor” se consolidó en la banda sonora del filme mexicano del mismo nombre. Rodado en 1956, tuvo como protagonistas a Emilio Tuero y a Libertad Lamarque, la célebre actriz y cantante, a quien el bolero le valió un disco de oro». Cf. *EnCaribe*, en línea.

³⁸ «Ya no estás más a mi lado, corazón, / en el alma sólo tengo soledad / y si ya no puedo verte / ¿por qué Dios me hizo quererte, / para hacerme sufrir más?... / Siempre fuiste la razón de mi existir, / adorarte para mí fue religión... / Es la historia de un amor / como no habrá otro igual, / que me hizo comprender / todo el bien, todo el mal, / que le dio luz a mi vida / apagándola después» (Bazán, 2001: 237).

³⁹ No puedo soportar esta tortura, / no resisto la pena y el dolor, / tu ausencia me ha llenado de amargura / y si no vienes pronto / me moriré de amor (Orovio, 1991: 196).

⁴⁰ N. en La Habana el 21 de octubre de 1931 y murió el 6 de enero de 2003. En 1929 fue a vivir a Catalina de Guines y en 1945 compuso su primer bolero, «Amor entristecido». Entre sus intérpretes: Dúo Guevara Fullera, Enriqueta Almanza, Bienvenido Granda, Lino Borges, Antonio Machín, Celia Cruz, la Sonora Matancera, entre otros. Cf. *EcuRed*, en línea.

un amante que muere por la ausencia de un amor imposible, pidiendo al viento el consuelo de su corazón, como «Vendaval sin rumbo (ca. 1940s)»⁴¹ del cubano José Dolores Quiñones⁴².

A partir de esta revisión, podemos afirmar que el amor cortés sobrevivió a través de tres de los principales tópicos de la antigua lírica hispánica, los cuales, al adaptarse al contexto de la lírica popular hispanoamericana, por lo general se convirtieron en expresiones lexicalizadas orientadas a la conquista o bien, a la reconquista de la amada, excepto el servicio de amor, que sobrevive como tópico. Este suele tomar la forma de una declaración de amor, mientras que los males relacionados con la pasión amorosa se alejan de la tradición hispánica en tanto creencia o concepto, para formular declaraciones de amor, expresar las contradictorias emociones propias de la pasión amorosa, propiciar el deseo de la amada y exaltar la pasión en diferentes tonos. Asimismo, hemos visto que el tópico «morir de amor» se lexicaliza y adquiere diferentes funciones: suplicar o motivar el regreso de un amor perdido; o bien exaltar, lamentar o llorar la pérdida. Estas supervivencias abarcan en nuestro corpus desde los años 1900 hasta la década de los 60 del siglo XX, con mayor recurrencia entre 1920 y 1940 y participan de los variados estilos del género: canto cortés, bolero romántico, de cabaret y ranchero, cultivados en buena parte del continente americano: Cuba en primer lugar; México en segundo y Puerto Rico en tercero; y en menor proporción: Panamá y Argentina.

Durante la búsqueda de boleros con supervivencias de la antigua poética cortesana, encontré algunos donde esta convive junto con una visión del amor desgraciado, experimentada de manera negativa, en composiciones donde subyacen sentimientos de rebeldía, despecho y decepción de amantes que, aunque prometan o estén dispuestos a servir a la amada, no resisten las adversidades que conlleva la pasión y optan por abrigar sentimientos que van del rencor al odio. Naturalmente, «morir de amor» en los siguientes boleros de Cuba y México, compuestos entre las décadas de 1930 y 1950, carece de todo sentido, pues detrás de la rebeldía y el despecho se ocultan sentimientos de orgullo e impaciencia del amante que, desde luego, ya no se identifica plenamente con el antiguo trovador cortés, sino que se encuentra a medio camino entre la cortesía y la agresión.

En «Total» (1959) del cubano Ricardo García Perdomo⁴³, el trovador expresa con sorna, desde la primera estrofa, que no responde a las expectativas del amante cortés, pues no tolera los desdeños de la dama ni está dispuesto a «morir de amor». Y si en la tercera estrofa revela irónicamente la vigencia de la poética cortesana que representan la dama esquiva y el amante rendido a un amor imposible, en la última el amante se niega a morir de amor en un acto de rebeldía⁴⁴. «Ya no puedo amar» (ca. 1950) del cubano Rosendo

⁴¹ «Vendaval sin rumbo... Llévate de mí las inquietudes / que me causan el desvelo/ por vivir soñando / con un imposible para el corazón... Vendaval sin rumbo / cuando vuelvas tráeme aromas de su huerto / para perfumar el corazón / que por su amor casi, casi, está muerto. / Dile que no vivo/ desde el día en que de mí apartó sus ojos, / llévale un recuerdo / envuelto en los antojos de mi corazón» (Orovio: 167).

⁴² N. en Artemisa, Cuba el 19 de marzo de 1918. Hacia 1944 viajó a México, donde se desarrolló como guitarrista y compositor. Vive su éxito a finales de los años 50 y posteriormente viaja para recorrer los cafés europeos y finalmente se estableció en Toulouse, Francia, donde murió un 28 de marzo de 2008. Entre sus intérpretes: Javier Solís, Antonio Machín, Benny Moré, los Hermanos Bermúdez y José Dolores Quiñones. Cf. *Cubanos Famosos*, en línea.

⁴³ Nació en Santa Clara, Cuba, el 20 de abril de 1917. En 1942 se trasladó a La Habana y en 1959 salió al mercado «Total», resultando todo un éxito: en diciembre de ese mismo año ya había 40 versiones en las voces de Gatica, Olga Gillot, Fernando Álvarez y Bertha Dupuy. Salió de Cuba en 1991 para radicar en Miami, Florida. Cf. García, en línea.

⁴⁴ «Pretendiendo humillarme pregonaste / el haber desdeñado mi pasión / y fingiendo honda pena imaginaste/ que moriría de desesperación... / Pensar que llegar a quererte / es creer que la muerte se pudiera

Ruiz Quevedo⁴⁵ es otra composición donde el protagonista se rehúsa a morir de amor. En ella plantea que la amada tardó mucho en arrepentirse de su traición y fue olvidada; el tiempo, sin embargo, le permite reflexionar acerca de su experiencia con cierta distancia⁴⁶.

En efecto, en el bolero hispanoamericano, las supervivencias del amor cortés no forman un conjunto homogéneo y sistemático, sino que constituye un complejo entramado en el que confluyen elementos contrarios, debido a que toda canción de amor obedece a procesos complejos y contradictorios que ponen en evidencia la tensión entre los sexos. Las mayores tensiones suelen encontrarse en el momento de la separación de los amantes, sobre todo cuando uno de ellos traiciona al otro. En este punto el bolero se convierte en la voz del despecho y la maldición, en vituperio hacia el amor perdido. En los boleros de despecho es precisamente donde se encuentran las aportaciones de la lírica americana, con sus mujeres malvadas y sus amantes cuya labilidad los lleva por caminos de una perdición diferente de la practicada por los antiguos trovadores.

«Traicionera» (ca. 1930-1940), del jalisciense Gonzalo Curiel Barba⁴⁷, responde a la poética del amor cortés en la medida en que la dama se deja amar por el pretendiente y le da señales de tomar la iniciativa. Sin embargo, el poeta no responde al servicio de amor a la usanza cortesana, sino que su respuesta es el despecho, no entiende la esquivaz de la dama, y lo interpreta como parte de su maldad y su carácter «traicionero⁴⁸». En «Puñalada trapera» (ca. 1950) del zacatecano Tomás Méndez Sosa⁴⁹, el amante es «muerto de amor» no por una dama, sino por una mujer perversa y despiadada que lo ha engañado con dulces palabras, para luego «darle calabazas». Desde la perspectiva del poeta, su «muerte» es perpetrada a traición, por lo que no le queda más remedio que cantar

evitar. / Total, si no tengo tus besos / no me muero por eso, / yo ya estoy cansado de tanto besar. / Viví sin conocerte, puedo vivir sin ti» (Orovio, 1991: 155).

⁴⁵ N. en La Habana, Cuba, el 17 de octubre de 1918. M el 27 de junio de 2009. Compositor de canciones y boleros, así como de cha cha chás. La Asociación de Comentaristas Radiales le otorgó en 1955 el premio Wurlitzer por el éxito de «Los marcianos» y «Rico vacilón», boleros a los que debe su éxito internacional. Cf. *EcuRed*, en línea.

⁴⁶ «Cuando perdí tu cariño / pensé que la vida terminaba en mí, / ya ves, he seguido viviendo/ ya afortunadamente me siento feliz. / El amor es traicionero, / doble filo de un puñal, / hoy que anhelas de nuevo mis besos/ sólo puedo decirte: ya no te puedo amar» (Orovio, 1991: 207).

⁴⁷ N. en Guadalajara, Jalisco el 10 de enero de 1904. En 1927 dejó la carrera de Medicina para radicar en la Ciudad de México. Inició como pianista en la XEW y posteriormente formó los grupos Ritarmelo (ritmo, armonía y melodía), Los diablos azules, Los caballeros de la armonía y Escuadrón del ritmo. Este llegó a ser muy famoso y marcó toda una época entre las orquestas de baile y como variedad principal en teatros de revista. Llevó su música a todo México, Estados Unidos, Brasil, Argentina y Chile. Además de música popular, también compuso música de fondo para películas, música sinfónica y conciertos para piano y orquesta. «Vereda tropical» es la canción con la que tuvo mayor éxito. Junto con Alfonso Esparza Oteo, Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho y Mario Talavera, entre otros, fundó el Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música (SMACEM) y, posteriormente, de la Sociedad de Autores y Compositores de México. Murió el 4 de julio de 1958. En 2009 esta Sociedad le otorgó el reconocimiento Juventino Rosas. Cf. *SACM*, en línea.

⁴⁸ «¡Ay! tienes alma de quimera, / lo que más me desespera / es saber que no me quieras / y me dejas que te quiera. / ¡Ay! eres mala y traicionera, / tienes corazón de piedra / porque sabes que me muero / y me dejas que me muera. / Me miras y tu mirada / se mete dentro, dentro del alma. / Te miro y en mi mirada/ te está implorando mi corazón...» (Kuri Aldana, 1992, 2: 261).

⁴⁹ N. en Fresnillo, Zacatecas el 25 de julio de 1926. Tuvo éxito en los años 50, con canciones como «La luna dijo que no», «Que me toquen las golondrinas», «Cucurrucucú paloma», «Paloma negra», «Suspensó infernal». Intérpretes: Lucha Villa, María Dolores Pradera, Miguel Aceves Mejía, Pedro Infante y Javier Solís. Murió en la Ciudad de México el 19 de junio de 1995. Cf. *SACM*, en línea.

su decepción, poniendo en evidencia la maldad de la mujer⁵⁰. Estos son algunos ejemplos de los boleros situados entre la cortesía y el vituperio, y que seguramente sirven, tanto a quien canta como a quienes lo escuchan, como purga de los males causados por el amor, en noches de parranda, actividad que quizás podamos considerar como aportación americana, pues Francisco J. Santamaría incluye los vocablos *parranda* y *parrandear* en su *Diccionario de general americanismos*, definiéndola. *Parranda* es una «fiesta, jarana, por lo común con bebidas y mujeres, y por la noche», mientras que *parrandear* incluye la actividad de «andar a picos pardos» (2, sv). Estos serían nuestros boleros «híbridos», debido a que el servicio de amor adquiere un valor ambiguo, por cuanto el amante puede prometerlo o desdeñarlo, volcando su agresión o vituperio a la amada.

Si los boleros donde sobreviven lexicalizados los tópicos más frecuentes del amor cortés de la antigua lírica hispánica se cantan en noches de serenata y en bailes orientados a la conquista amorosa, el bolero «híbrido» de despecho y vituperio funciona como purga y catarsis en noches de parranda a hombres y mujeres decepcionados y heridos de amor. Si los antiguos trovadores insistían en padecer el «mal de amores» hasta la mismísima muerte, en pos de la obtención de la amada, los poetas hispanoamericanos, con tres siglos de distancia, encontraron en la embriaguez una ruta para el olvido, aunque fuese momentáneo, del amor que se acabó.

La mayor parte de los boleros de despecho y vituperio remiten al conflicto que desemboca en la separación. Esta, en tanto hecho consumado o posible, desencadena un variado conjunto de respuestas del amante, que van desde estados depresivos en los que la agresión que producen se revierte sobre el sujeto que experimenta el abandono, hasta el odio y la violencia contra el objeto amoroso (Cf. Peza, 2001: 70), e incluso hacia sí mismo, como observamos en boleros donde la poética del amor cortés está ausente. Se trata de boleros de despecho y decepción propiciados por mujeres malas y traicioneras que se convierten en fuerte motivación para que los hombres ahoguen sus penas en el alcohol. Pongo por casos «Humo y espuma» del cubano Rolando Rabí (ca. 1956)⁵¹, bolero que canta la decepción amorosa de un hombre que, enloquecido, es asechado por el recuerdo y la imagen de una mujer y decide «ahogar» su pena en el alcohol⁵²; «Entre espumas» (1946⁵³), del también cubano Luis Marquetti⁵⁴, es una variante del mismo tema: ante el abandono de una mujer, el amante encuentra en la bebida un remedio para el olvido⁵⁵; en «Lágrimas de hombre» (ca. 1950s) del cubano Orestes Santos⁵⁶, el amante ahoga sus penas de amor en noches de parranda⁵⁷.

⁵⁰ «Me estoy muriendo / y tú como si nada, / como si al verme / te alegraras de mi suerte, / ¿qué mal te hice / que no supiste perdonarme? / ¿qué mal te hice, / que me pagas con la muerte? / Me estoy muriendo / por tu culpa, por tu culpa; / si me engañabas con tu labia traicionera, / la puñalada que me diste/ fue trapera, / de esa se salva/ quien no tiene corazón; / qué mala de forma de pagarle a un corazón...» (Kuri Aldana, 1992, 1: 279).

⁵¹ N. en Baire, el 17 de abril de 1916 y m. en Santiago de Cuba, donde tuvo mucho éxito durante la década de los años 1930 (Orovio, 1991: 171).

⁵² «Eres como una visión en mi locura / y en la copa que me embriaga / veo tu figura, quiero ahogar mi decepción / y por eso busco en la cerveza / mi tristeza dejar / para olvidar tu amor» (Orovio, 1991: 171).

⁵³ *Ecured*, en línea.

⁵⁴ N. en Alquízar, Cuba, el 24 de agosto de 1901. Sus boleros empezaron a escucharse durante los años 1940 (Orovio, 1991: 148).

⁵⁵ «Si este amor nació de una cerveza / otra cerveza beberé para olvidar, / un querer que surge en una mesa / entre espumas se debe sepultar» (*Ídem*).

⁵⁶ Fue director de la agrupación musical de su nombre. Compositor de boleros muy exitosos desde finales de los años 1940 (Orovio: 158). N. en Vereda Nueva, La Habana el 9 de noviembre de 1923 y murió en el exilio en Florida, E.U., el 16 de julio de 2002. Cf. Vizcaíno, en línea.

⁵⁷ «Llorando mis penas, como hacen los hombres, / voy de barra en barra, matando el dolor. / En copas de olvido y caricias fingidas / sin que nadie sepa mi inmenso penar» (Orovio, 1991: 158).

Como muestra la revisión precedente, en el bolero hispanoamericano podemos distinguir boleros en los que sobrevive el tópico del servicio de amor y expresiones lexicalizadas provenientes de los principales tópicos del amor cortés que participan plenamente de la visión gozosa del amor (de 1900 a 1960 en Cuba, México, Puerto Rico, Panamá y Argentina). También hay boleros que he llamado «híbridos» porque se sitúan a medio camino entre el servicio de amor y el despecho y vituperio hacia la amada (entre 1930 y 1950 en México), los cuales aportaron a la tradición hispánica la purga y la catarsis de los males que aquejan a los amantes en el momento de la separación, así como las malas mujeres que poblaron el bolero ranchero y de cabaret. Esta revisión también permite la revaloración del bolero como género prolífico para la investigación de la poesía breve en Hispanoamérica en relación con sus influencias y antecedentes hispánicos, tales como el amor cortés. Por ello, no quiero dejar de anotar algunos de los temas y problemas que me fue sugiriendo esta investigación: a) estudiar las supervivencias del amor cortés a través de recursos como las metáforas relacionadas con la servidumbre, la cacería amorosa y la cárcel de amor; b) elaborar una cartografía de las supervivencias del amor cortés en el bolero hispanoamericano; c) investigar si la tradición bolerística es rica en composiciones «híbridas» y dar cuenta de sus autores, estilos, épocas y latitudes; d) contribuir al estudio de las supervivencias del amor cortés en otras formas y géneros hispanoamericanos como el romance y la poesía romántica del siglo XIX. Finalmente, espero que esta revisión anime a investigadores hispanoamericanos y españoles, jóvenes y consolidados, a colaborar en una empresa que se antoja colectiva y de muy largo aliento.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILYN, Evan (2015): «Flores, Pedro», *Música de Puerto Rico*, Edna Frese (trad.). URL: <http://www.musicofpuertorico.com/index.php/artistas/pedro_flores>
- BAILYN, Evan (2015): «Hernández Marín, Rafaél», *Música de Puerto Rico*, Edna Frese (trad.). URL: <http://www.musicofpuertorico.com/index.php/artistas/rafael_hernandez>,
- BAZÁN, Rodrigo (ed.) (2001): *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTILLO, Hernando del (2004): *Cancionero General*, 5 vols., Joaquín González Cuenca (ed.), Madrid, Castalia.
- CIBERCUBA (2016). «Miguel Matamoros». URL: <<https://www.cibercuba.com/bio/musico/miguel-matamoros>>
- CUBANOS FAMOSOS (2013). «José Dolores Sotolongo Quiñones». URL: <www.cubanosfamosos.com/jos%C3%A9-dolores-sotolongo-qui%C3%B1ones>
- ECURED (s.f.): «Miguel Matamoros». URL: <https://www.ecured.cu/Miguel_Matamoros>
- ECURED (s.f.): «Osvaldo Farrés». URL: <https://www.ecured.cu/Osvaldo_Farr%C3%A9s#Obras_m.C3.A1s_famosas>,
- ECURED (s.f.): «Juan Manuel Arrondo Suárez». URL: <https://www.ecured.cu/Juan_Manuel_Arrondo_Su%C3%A1rez>
- ECURED (s.f.): «Leopoldo Pérez Ulloa». URL: <https://www.ecured.cu/Leopoldo_P%C3%A9rez_Ulloa>
- ECURED (s.f.): «Rosendo Ruiz Quevedo». URL: <http://www.ecured.cu/Rosendo_Ruiz_Quevedo>
- ECURED (s.f.): «Luis Marquetti Marquetti». URL: <https://www.ecured.cu/Luis_Marquetti_Marquetti>
- ENCARIBE. ENCICLOPEDIA DE HISTORIA Y CULTURA DEL CARIBE (2016): «Carlos Eleta Almarán». URL: <<http://www.encaribe.org/es/article/carlos-eleta-almaran/558>>
- FRENK, Margit (2006): «Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media», en *Poesía popular hispánica; 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 42-57.
- GARCÍA, Roberto (2015): «Rubén Rodríguez», *Musicuba*. URL: <<http://musicubamyblo.blogspot.mx/2015/12/ruben-rodriguez.html>>
- GARCÍA, Roberto (2015): «Ricardo García Perdomo», *Musicuba*. URL: <<http://musicubamyblo.blogspot.mx/2015/10/ricardo-garcia-perdomo.html>>
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004): «Introducción», en *Cancionero General*, vol. 1, Hernando del Castillo, de Joaquín González Cuenca (ed.), Madrid, Castalia, 27 y ss.
- KURI ALDANA, Mario y MENDOZA MARTÍNEZ, Vicente (comps.) (1992): *Cancionero popular mexicano*, 2 vols, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Publicaciones.
- MAEL AGLAIA [seudónimo] (2014): «La cereza del pastel», *Solismania*. URL: <<https://solismania.net/tag/jose-vaca-flores/>>
- NUDLER, Julio (s.f.): «José María Contursi. Semblanza», *Todo Tango*. URL: <<http://www.todotango.com/creadores/biografia/60/Jose-Maria-Contursi>>

- OROVIO, Helio (ed.) (1991): *300 Boleros de Oro. Antología de obras cubanas*, México, Presencia Latinoamericana / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Unión de Escritores y Artistas de Cuba / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PEZA CASARES, María del Carmen de la (2001): *El bolero y la educación sentimental en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- SANTAMARÍA, Francisco J. (1998): *Diccionario General de Americanismos*, 3 vols., Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco.
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «Vicente Garrido», *Biografías*.
URL: <<http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08575>>
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «Armando Manzanero», *Biografías*. URL: <<http://sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=03623>>
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «Alvaro Carrillo Alarcón», *Biografías*. URL: <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08636>>
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «Abelardo Pulido Buenrostro», *Biografías*.
URL: <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=02228>>
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «José Antonio Zorrilla Monís», *Biografías*. URL: <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=05053>>
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «Gonzalo Curiel», *Biografías*.
URL: <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08006>>
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES MEXICANOS [SACM] (2015): «Tomás Méndez Sosa», *Biografías*.
URL: <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08587>>
- VIZCAÍNO, María Argelia (2008): «Orestes Santos», *Diccionario de talentos artísticos cubanos en el exilio*.
URL: <http://www.mariaargeliavizcaino.com/m-DiccionarioTalentosCubanos_S.html>
- YOUTUBE (2013): «Daniel Santos Amor [sic]». URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=wW09a6CDdYE>>
- YOUTUBE (2013): «Javier Solis Esclavo y Amo [sic]». URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=xHSw0WiKhKQ>>
- ZAVALA, Iris (1991): *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza Editorial.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2019



«Ella por mí se anda, se anda, y yo por ella... también»:
la risa en coplas de la chilena

«Ella por mí se anda, se anda, y yo por ella... también»:
The Laughter in *Coplas of the Chilena*

Grissel GÓMEZ ESTRADA

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

grissel.gomez.estrada@uacm.edu.mx

ORCID ID: 0000-0001-7488-541X

ABSTRACT: Laughter and humor are distinctive topics in traditional and folk lyrical poetry. The elements of humor and comicity appear in folksongs and these elements address to the receiver. This results in the creation of rhetorical devices that are also present in the Chilena, especially in its performative dimension.

KEYWORDS: humor, comedy, laughter, folk lyrical poetry, performance

RESUMEN: La risa y el humor son importantes en la lírica tradicional y popular, pero es un rasgo poco estudiado. El humorismo y la comicidad aparecen en las coplas tradicionales y estos elementos involucran al receptor. Todo ello genera mecanismos presentes también en la *Chilena*, sobre todo en su performance.

PALABRAS-CLAVE: humorismo, comicidad, risa, lírica popular, performance

«El canto popular es un regocijo colectivo, y al calor de la convivencia, la travesura y el ingenio chisporrotean todavía más a gusto» (1969: 267), dice Carlos Magis, aludiendo a la importancia del humor y el carácter lúdico de la lírica popular y tradicional. Él mismo ha realizado estudios sobre la forma en la que se construyen las coplas que provocan risa, sobre una clasificación que toma en cuenta, sobre todo, procedimientos para llegar a aquélla. Curiosamente, es un rasgo no necesariamente muy estudiado (ni en la literatura escrita), por lo que, a casi cincuenta años de la publicación del libro *La lírica popular contemporánea*, es necesario revisar la clasificación en virtud de otro tipo de estudios sobre la risa.

De entrada, habría que tomar en cuenta que, en términos generales, existen dos formas de provocar la risa: por medio de situaciones y por medio del lenguaje. En un intento por hablar de este asunto, Eichembaum opina:

Se pueden distinguir dos tipos de relatos directos cómicos: 1. el relato narrativo y 2. el relato representativo. El primero se limita a bromas, retruécanos, etc.; el segundo introduce procedimientos de mímica y gestos, inventando articulaciones cómicas y singulares, inversiones tónicas de efectos jocosos, disposiciones sintácticas antojadizas, etc. El primero nos da la impresión de un discurso parejo; el segundo nos deja entrever un actor que se lo pronuncia: el relato directo se convierte así en un juego y ya no es más

la simple combinación de bromas la que determina la composición, sino un sistema de diferentes gesticulaciones y movimientos articulatorios singulares (1987: 160).

En la actualidad, y de forma más precisa aún, se llama a la primera, de situaciones, «comicidad» y la segunda, de lenguaje, «humorismo». La comicidad se construye a través de acciones en las que hay un sujeto, digamos, víctima, en quien recae el acto que provocará la risa. En ese sentido, para lograr un efecto cómico, según Bergson, se necesita «algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura» (1996: 50), no en términos semánticos, es decir, para interpretar una situación dada, sino para alejarse del sujeto, no tenerle compasión. Así, lo cómico se logrará a través del ridículo, y por ello lo cómico puede ser incluso un acto simple (un pastelazo, una caída), mostrarse a través de una imagen; el acto cómico puede ser un acto universal porque puede ser entendido por muchas personas, *por sí mismo*. De cualquier forma, admito que esto último es temerario, pues cualquier fenómeno cómico o humorístico «varía de una cultura a otra» (Berger, 1999: 43), es más: de un estado de ánimo a otro, pero presupongo que es más complejo entender un mensaje humorístico que una imagen cómica, pues los elementos del primero implican una mayor capacidad interpretativa en cuanto se basa en el lenguaje, por lo cual el humor es más complejo que las «situaciones aisladas» de lo cómico (Aveleyra, 1962). En ese sentido, es necesario conocer con profundidad el código con el cual fue enunciada la frase humorística para poder interpretarla de forma correcta y reírse. El humor implica un mayor uso de la inteligencia, un gran dominio del lenguaje; de él, resulta, en ocasiones, un mensaje críptico para quienes no manejan los códigos y símbolos de una comunidad.

Ambos, humorismo comicidad —aunque esta con menos frecuencia— aparecen en las coplas tradicionales.

Por otro lado, hay otro elemento, si no propiamente mecanismo para causar la risa, sí una disposición en este tipo de coplas: el carnaval. Lo carnavalesco se relaciona de hecho con el discurso popular porque sostiene valores diferentes a los impuestos por el poder; se burla, y por ello, parodia a la realidad y al mismo ser que ríe:

[El humor carnavalesco] Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval); el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte (Bajtín, 1990: 8).

Es muy importante la frase «es percibido y considerado en un aspecto jocoso». Viendo el fenómeno todavía más general, la risa no es necesariamente causada por el objeto mismo, sino que el receptor debe tener una disposición para ello, al elegir una perspectiva de cómo interpretar la vida; asimismo, el emisor elige, desde esa perspectiva, un tono determinado, que puede ser cómico o trágico. Ya Kant, en un primer momento (después abordará el tema de la risa), cree que la *cosa en sí* es incognoscible y solo puede ser conocido el fenómeno, es decir, tal como aparece a «cualquier sujeto posible». No significa que cada quien pueda juzgar según su criterio personal, pero sí podríamos hablar

de que se juzga desde una perspectiva racional, humana. Ahora bien, el fenómeno, en este caso una situación dada que puede o no generar risa, puede ser juzgado desde la perspectiva de la risa o desde la de una seriedad radical. En ese sentido, Berger afirma que lo cómico —sin distinguir entre humor y comicidad:

es primordialmente *una forma de percepción*, la cual es específicamente humana. Lo cómico se experimenta como la percepción de una dimensión de la realidad que en otros momentos permanece oculta, no sólo por lo que se refiera a la propia realidad de lo cómico (en el sentido en que un jugador percibe la realidad del juego), sino de la realidad en sí (1999: 42).

En relación con la copla, la risa carnavalesca se encuentra en ellas. Cito a Gabriela Nava:

Estas coplas, transmitidas oralmente de generación en generación, conllevan en sus líneas una carga de humor irreverente y subversivo, cuya risa es la expresión del deseo colectivo por el desorden, el desequilibrio y la reelaboración del mundo ordinario [...]. La voz carnavalesca se desdobra como mentira, disparate, chiste, perogrullada, entre otras formas y a partir de un humor inofensivo u ofensivo se formula una risa liberadora y subversiva (2005: 376-377).

Así, comicidad y humor están inscritos bajo el sello del discurso carnavalesco. Más aún: quizá la esencia o una de las esencias de la risa se base en una situación «al revés», fuera del ámbito cotidiano.

Ya, como anuncié al inicio de este texto, Carlos Magis ha realizado un estudio al respecto en su *Lírica popular contemporánea*. Magis clasifica y nombra estos mecanismos de la siguiente forma:

1. Rigidez lógica, que consiste en «aparentar cierta inocente rigidez mental en el enlace de situaciones que sabemos totalmente incompatibles» (268).
2. Ruptura de sistema, que consiste en el sorpresivo cambio, de un dístico a otro, de tono sentimental a tono burlón.
3. El retruécano, que consiste en «lograr que las voces más inocentes resulten explosivas. [...] Muy a menudo resulta que estas coplas con equívocos están hechas para burlarse, directa o indirectamente, de alguien» (271-271).
4. La insinuación, que consiste en, como su nombre lo indica, sugerir una situación que el oyente conoce de antemano.
5. El falso eufemismo, que consiste en sugerir expresiones vulgares.
6. La transgresión de la norma gramatical, la cual puede ser el uso de arcaísmos, cambios de acento, etc.
7. La parodia, la que ridiculiza una situación seria.

Además, Magis menciona otro tipo de formas humorísticas: la perogrullada y el disparate.

Si nos fijamos, lo que Magis propone tiene que ver más con el humorismo que con la comicidad, puesto que, quizás solo los puntos 1 y 7 tratan situaciones. El resto habla del lenguaje. En ese sentido, habría que revisar dicha categorización (considerando además que su libro está por cumplir 50 años) tomando como punto de partida las dos grandes divisiones en las que podemos distinguir lo que provoca la risa: lo cómico y lo

humorístico. Por lo pronto, sigo con la chilena pues este género ha sido considerado, de entrada, sin un estudio previo, como humorístico ante todo, lo cual es cierto solo parcialmente pues hay muchos tipos de chilena.

La chilena, como se ha dicho en otras ocasiones, es un son oaxaqueño, de la región Mixteca, derivada de la cueca chilena e influenciada directamente por los afromestizos arraigados en la zona. Tradicionalmente, dicen que la chilena se clasifica en indígena, afromestiza y mestiza. Respecto a la primera, la chilena es instrumental, salvo algunas pocas excepciones, las cuales traducen algunas letras del español al mixteco, y es interpretada por una banda, en la región conocida como Mixteca Alta (zona de la sierra oaxaqueña) y algunas comunidades indígenas de la costa. La chilena afromestiza es, sobre todas, la que se distingue por su humorismo y carácter festivo, utilizando dobles sentidos y alusiones sexuales; incluso en el aspecto musical, la chilena afromestiza tiene un ritmo más rápido y el zapateado se ejerce con mayor fuerza, lo que lo convierte en un instrumento importante sobre el tablado; bandas y orquestas lo ejecutan en la Costa Chica, lugar que comprende las costas de Oaxaca y Guerrero. La chilena mestiza es muy parecida a la afromestiza, aunque su ritmo es más lento, pero este tipo de chilena ha tomado caminos que hacen cada vez más compleja una división cabal de la chilena, es decir, de por sí sabemos que durante la performance una manifestación tradicional puede tener variantes imposibles de ser registradas; al popularizarse, la chilena, además, está siendo tocada por tríos, guitarristas y bandas influenciadas por otros ritmos, como la salsa y la quebradita.

En ese sentido, yo diría que en la chilena destaca sobre todo el tono festivo, más que el humorístico o cómico, por ser mucho más frecuente que el tono grave, en cuanto a la letra se refiere (de cualquier forma, aunque las coplas sean dolorosas, en la *performance*, gracias a la música y al ambiente, no decae dicha alegría). Y es la chilena afromestiza la que contiene, sin duda, muchas coplas tanto cómicas como humorísticas, por la siguiente razón: aunque hay muchas coplas que provocan la risa, son los versos declamados durante la performance, entre las coplas, los que la provocan más, sin importar, insisto, el tono de la letra. Incluso, en la Costa Chica se llevan a cabo enfrentamientos entre dos copleros, de versos declamados que intentan ridiculizar al otro. De ello da cuenta Stanford: «Si un cantor desafía a otro a un concurso tal, su oponente iniciará una chilena con un verso de su elección, al cual debe contestar el retador con otro a propósito. La justa continúa hasta que uno de los cantores es incapaz de pensar otro verso para cantar» (1984: 42).

Otras manifestaciones de las que yo he tenido noticia y, otra que he presenciado (una en la Ciudad de México con cantantes de la Costa Chica; durante la Guelaguetza en Oaxaca, son muy comunes también estos retos hombre-mujer), se llevan a cabo entre un hombre y una mujer. Como se sabe, no es común que las mujeres canten, pero, por lo menos en los enfrentamientos que yo he presenciado, quienes sueltan versos declamados cuando para la música son los mismos trovadores y alguna —o varias— de las bailarinas. Si se trata de coreografías que utilizan canciones sin letras, el procedimiento es igual: para la música, se detiene el baile, y comienza el enfrentamiento. Muestro el recogido por Carlos Ruiz. Dice el trovador:

Caminando por la sierra
me encontré esta guacamaya,
y me dijo la cabrona:
«No te pases de la raya,
anda, mámale a tu mama,

déjame a mí la guayaba:
aunque tenga el pico pando
comiendo no se me traba».
A lo que contestó una mujer grande:
Corté la flor de la escoba,
pensando que era la ruda;
a ti te tienen por guapo,
pero yo te cargo en duda:
contigo barro la calle
y también tiro basura (Ruiz, 2004; pista 4)

Pasemos, en primer lugar, a las coplas humorísticas. A partir de este momento, analizaré ejemplos tanto de coplas (mismas que poseen la forma más común: cuartetas octosílabas), como de versos declamados (los cuales suelen ser más largos y sentenciosos), observando además las figuras retóricas que se utilizan en la construcción del humor y de la comicidad, comparándolos además con la clasificación de Magis.

En las coplas siguientes encontraremos que el humor está construido por la dilogía, tropo que «consiste en repetir una palabra disémica —que posee dos significados— dándole en cada una de dos posiciones, o en una misma, un significado distinto» (Beristáin, 2013: 152). Veamos el primer ejemplo:

A mí, me das la pechuga
para que me sigas criando;
échale carne al cajete
y dale sabor al caldo (*Versos, música y baile de artesa*, II, *El pescador*)

Nótese el doble significado de las palabras «pechuga», «criando», «carne» y «caldo». Al ampliar los respectivos significados, «pechuga» es una parte del pollo y significa en México el pecho de las mujeres. Se halla una clara mención al acto de amamantar con la palabra «criando», pero con un sentido erótico. Asimismo, las menciones al acto de cocinar del segundo dístico, recuerda al comer metafórico que significa poseer a alguien de forma sexual. La «carne» representa el placer carnal y el «caldo» es, también en México, una palabra que significa caricias lascivas.

También en versos declamados encontramos dilogías, como la siguiente:

Preso me quieren llevar,
preso sin ningún delito,
nomás por una papaya
que pico un pajarito:
Mentira!, no le hice nada,
ya tenía el agujerito. (Recogida en campo)

Es sabido que el órgano reproductor femenino se conoce vulgarmente como «papaya». En este caso, el chiste es dado por el uso del diminutivo, «agujerito», que representa a la no virginidad de la muchacha. El «picar» de un «pajarito» también es una variante dialectal mexicana que connota la penetración durante el coito. Como se puede observar, muchos de estos versos declamados son misóginos, aunque, ateniéndonos a las ideas sobre el discurso carnavalesco, cualquiera puede ser víctima.

Va otro caso:

Mi marido se fue a viaje
y me trajo un molcajete;
del gusto que me lo trajo
ya lo saca, ya lo mete. (*Cancionero folclórico de México* (CFM), II, 5372, *Mi marido se fue a viaje*, Costa de Guerrero)

Uno más de este tipo:
La india le dijo a su indio
que en el campo lo esperaba,
que llevara su escobeta
para que la escobeteara. (*Versos, música y baile de artesa*, I, 7 *La india*)

El procedimiento de estas dos coplas es casi idéntico: la mención de un instrumento fálico por medio del cual se alude al acto sexual. Es un caso raro, en la primera, que la voz lírica sea femenina. El molcajete y la escobeta no poseen un doble significado, como ocurre con los ejemplos de dilogía, pero sí es claro que «molcajete» y «escobeta» no tienen un único significado, por lo cual estamos en presencia de la alusión, figura retórica «que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra» (Beristáin, 2013: 28). Para lograrlo, son necesarias las frases de los segundos dísticos: sacar y meter —que también puede interpretarse como el uso de la piedra para moler los ingredientes en el molcajete— y escobetear insinúan el acto sexual.

Otro ejemplo de alusión:
Mi caballo se cansó,
voy a cortar una vara;
como anoche no cenó,
dondequier se me para. (CFM, II, 5357, *Negra, ¿dónde están los lazos?*, Costa Chica, Oaxaca)

En este caso también se trata de sexo. La palabra «caballo» alude al miembro masculino porque ambos pueden cansarse y «pararse». La «vara» aumenta el efecto falocrata. Y nuevamente, aparece la mención metafórica al acto de «comer». «Cenar» también puede significar tanto un «comer» literal como tener relaciones sexuales, es decir, el ya mencionado «comer» metafórico.

El siguiente caso es significativo, constituye la máxima posibilidad de alusión al no existir ni siquiera un mínimo elemento narrativo, pues nunca se plantea con claridad la situación, la anécdota mínima de las coplas, y que también tiene humor por la aliteración:

Arrincónamela para arriba,
arrincónamela para abajo,
arrincónamela, vida mía,
arrincónamela sin trabajo. (*Arrincónamela*. Recogida en campo)

Nos encontramos en presencia de un acto sexual, casi de circo, al pensar en múltiples posiciones sexuales, lo cual, sin embargo, es deducido, sobre todo por las frases «para arriba» y «para abajo».

Estas estrofas, según la clasificación de técnicas de humor propuestas por Magis, recurren a la *insinuación*.

Otra figura humorística utilizada por los trovadores chileneros es la ironía. La ironía, tropo de pensamiento, «consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria» (Beristáin, 2013: 277), tal como se ve en este ejemplo, pues las mujeres santas no lavan en la noche:

Dicen que la Petenera
es una santa mujer,
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer. (*Cancionero popular mexicano, La Petenera*, pp. 498-499)

Ahora bien, «lavar», en coplas medievales, justamente simboliza el acto sexual. Otro ejemplo de ironía lo constituye la copla que sigue:

Óyeme chiquitita,
te quiero bastante:
te cargo de leña
y te echo por delante. (*Cuarto encuentro de chileneros*, pista 7, «La malagueña curreña»)

En esta copla, el primer dístico aparentemente habla de amor, y en segundo se humilla a la mujer en cuestión. Pareciera, incluso, tener un efecto cómico por la típica imagen de la mujer cargando leña, mientras el galán la dirige. En el mismo tenor se encuentra la siguiente:

Me voy a vestir de luto,
de una enagua colorada,
porque se ha muerto mi suegra,
esa vieja condenada. (IV, 9786, *Arriba caballo bayo*, cintas MNA)

Por supuesto, en este caso la ironía se explica al oponer «luto» a «colorada» y «suegra» con el calificativo «vieja condenada».

En general, las despedidas son tristes, pero no en los siguientes versos:

Dices que te vas, te vas,
para México lucido;
no lloro porque te vas,
sólo porque no te has ido. (*Puras chilenas de pegue*, A, 2, *El ganado bravo*).

A través de la ironía se ridiculiza a personajes como la suegra y la amada. Sobre la degradación para causar risa, Sartre abunda: «La risa es una reacción colectiva [...] mediante la cual un grupo, amenazado por un peligro, se desolidariza del hombre que encarna ese peligro» (1995: 43), es decir, si no hay identificación con la víctima de la burla, no hay humor. Sin embargo, en la lógica del carnaval, cualquiera puede burlarse incluso de sí mismo. En los versos subsecuentes, se ridiculiza tanto al mal proveedor como a la mujer interesada, con un elemento que va más allá de la ironía por ser más cruel y más bien directa: la sátira. La risa se provoca con una grosería:

Me casé con un ranchero
pa' ver si me mantenía,
pero era tan pendejo

que ni pa' frijol tenía. (Versos declamados. Recogidos en campo)

De hecho, la palabra «pendejo» es muy utilizada en la lírica tradicional, por lo menos en México, como se ve en lo siguiente:

Negra linda, negra del alma
escucha bien mi consejo:
si tu marido es celoso
dale caldo de cangrejo,
para ver si con lo caliente
se le quita lo pendejo. (*Arrincónamela*, recogida en campo)

La palabra «pendejo» adquiere un tono humorístico cuando se rima con «cangrejo». El adjetivo «celoso» ya anuncia la ridiculización a la que se verá sometido el marido. El motivo del marido celoso ridiculizado proviene de la literatura de los Siglos de Oro, como en *El viejo celoso* de Cervantes.

Los versos anteriores cuadran, en general, con el término *ruptura de sistema* que propone Magis en su clasificación.

Hablando de ridiculización de personajes, existen varias coplas donde se realizan comparaciones entre personajes de la lírica de tradición oral con animales u objetos con el fin de burlarse de ellos. El símil o comparación «suele darse entre las cualidades análogas de los objetos», al momento de «realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes) la relación de homología» (Beristáin, 2013: 96-97). En los casos subsecuentes, la relación se encuentra entre una mujer y otros elementos:

Las inditas son bonitas,
pero tienen muchas mañas:
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña. (*Versos, música y baile de artesa*, I, 7, *La india*)

Nótese: la maña es también metaforizada con la tela de araña, como enredo ingenioso para lograr un fin. Los siguientes tienen aire satírico al hacer una especie de crítica. Ambos tienen connotaciones sexuales:

Las mujeres y los gatos
son de la misma opinión,
que teniendo carne en casa
salen a buscar ratón. (II, 5563, *La Sanmarqueña*, Oaxaca, Oaxaca; Acapulco, Guerrero)

Las muchachas de mi tierra
son como el aguardiente:
nomás cumplen los quince años
y ya quieren dormir caliente. (Recogida en campo)

«Las mujeres son como...» es un tópico común en la lírica de tradición oral. El humor basado en este tipo de generalizaciones muestra defectos de personajes tipo a través de dos elementos muy diferentes, los cuales coinciden solo en el aspecto que se critica y que, a fin de cuentas, es el que provoca la risa. Es curioso que la burla hacia la mujer se lleve a cabo con un procedimiento diferente al que se utiliza cuando la

ridiculización se dirige al hombre, es decir, a la mujer en la chilena se le compara con animales y objetos, y al hombre se le insulta de forma directa. Además, en la burla a la mujer se generaliza, se las incluye a todas; la del varón solo aplica a ciertos casos: *tu marido, un ranchero, un viejo...* Sin duda no es el mismo tratamiento.

Los siguientes ejemplos constituyen juegos que consisten en omitir la última palabra de la copla, que sería grosera y debería rimar con la última palabra del antepenúltimo verso. La rima, en este caso, es cruzada, monorrítmica, y presente solo en los versos nones. Gracias a la rima, el público, en la *performance*, reconoce la palabra pícara, *que no se menciona*, pero sí se sustituye por otra, aunque no rime. Esta expectativa que no se cumple es un procedimiento que corresponde al *falso eufemismo* de Magis:

Y el hombre, cuando es casado
de su casa se aleja,
es difícil que se encuentre
la mujer como la deja,
sólo que sea muy formal
o de plano, muy... taruga. (Recogida en campo)

A la mujer se le critica tanto por ser fiel como por no serlo. Así lo vemos en los siguientes versos:

Me engañaste por ser pobre,
y no hay quien te lo discuta;
ahora vives con un rico
y sigues en la misma ruta:
se te ha quitado lo pobre,
pero no se te ha quitado lo... bruta. (Recogida en campo)

Doy un ejemplo, que contiene un juego de palabras muy divertido:

Ella se llama, se llama,
y yo, me llamo, me llamo;
ella por mí se anda, se anda,
y yo por ella... también. (Recogida en campo)

La voz lírica evita ponerse en ridículo al omitir «me ando, me ando», que puede escucharse como «miando». En este sentido, la aliteración, es decir, «figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos» (Beristáin, 2013: 26), construye un nuevo significado, como ocurre con el juego de palabras, el cual «consiste en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, totalmente el sentido de la expresión» (297).

En la chilena, encontré varias verdades de Perogrullo, en específico en versos declamados. En el diccionario de la RAE, la perogrullada se define como «verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla». El humor en ella radica en una falsa expectativa que genera un absurdo:

Ya voy a echar la despedida,
como la que echó Roberto,
y ay, que le da,
si de aquí a un año estoy vivo,

son señas de que no he muerto

y ay, que le da. (*Puras Chilenas de pegue*, A, 2, *El sambay que le da*)

La perogrullada siguiente contiene, además, una grosería y una variante dialectal que ayudan al humor:

Al pasar por una casa
me dio olor a chicharrón,
y dije: A mí no me hacen pendejo,
aquí mataron cochi. (Versos declamados. Recogidos en campo)

Por último, estos versos confirman este extraño procedimiento de humor: no pasa nada, ni se juega con el lenguaje, solo no pasa nada. Lo inusual, lo que hace reír, insisto, es la expectativa frustrada, misma que provoca que el emisor sea ridiculizado por él mismo (lo cual también es objeto de risa):

Me subí al palo más alto
para ver si te miraba,
pero como no te vi,
que me bajo. (Versos declamados. Recogidos en campo)

Asimismo, y con esto termino la parte de humorismo, hallé dos disparates. El primero ataña al humor al relacionar elementos contradictorios:

Antenoche a media noche
salió el Sol a medio día,
estaba escribiendo un ciego
lo que un mudo le decía,
un sordo lo estaba oyendo
pa' contarla al otro día. (*Arrincónamela II*, en *YouTube*)

Como se puede apreciar, la risa en las coplas humorísticas es causada por figuras propias del lenguaje poético, mismas que encierran un significado connotativo más importante que el literal. En la gran mayoría de ejemplos, permean las insinuaciones de tipo sexual, seguido de la ridiculización.

El segundo disparate me da pie al tema de las coplas cómicas, pues se relaciona más bien con acciones, es decir, genera un efecto cómico que me recuerda al motivo del entremés *Las aceitunas*: una pareja termina en gran pleito discutiendo el precio de unas aceitunas cuyo árbol ni siquiera ha sido plantado, aunque al final a la voz lírica no le importe:

¡Ay, caramba!, mis frijoles
ya se me estaban quemando,
lo que me vale y me vale
que apenas los estoy sembrando. (*Versos, música, baile de artesa*, II, 5. *La cucaracha*)

Respecto a la comicidad, continúo, hay varios casos, aunque pocos, lo cual es lógico si se piensa que estamos ante un género lírico, y la lírica se formula sobre todo por medio de construcciones del lenguaje que generan imágenes. Se verá cómo estas situaciones pueden ser de diversas acciones, pero todas terminan burlándose de alguien. También conocida como bomba yucateca y copla de la canción *El caimán viejo*, dice así:

Ayer pasé por tu casa
y que me salen los perros;
quise agarrar una piedra
y que me embarro los dedos. (Versos declamados. Recogidos en campo)
(II, 4921, Estrofa suelta, *El caimán viejo*, Pánuco, Veracruz)

La siguiente copla tiene claramente la estructura más simple (puesto que varios lingüistas han propuesto otras más complejas) de un chiste: introducción y resolución graciosa:

Negra del alma,
oye bien lo que te digo;
no pienses que soy grosero:
una güera americana
se sentó en un hormiguero,
las hormigas condenadas
se cambiaron de agujero. (*Arrincónamela*. Recogida en campo)

O el anciano que finge ceguera para fingir que llegó al cuarto de la criada por accidente:

Mira la maña del viejo
cuando dice que no ve:
en el cuarto de la criada
lo encontraron en cuatro pies. (*La Casimira, Youtube*)

Nótese la plasticidad —no poética, por cierto—, de estas situaciones. La imagen se dirige a los sentidos, además de perturbar la cotidaneidad con acciones singulares, más bien majaderas. Me parece pertinente mencionar la clasificación que Theodor Lipps hace al respecto. Él piensa que existen: «tres clases de comicidad: lo bufo, identificado con lo grosero; lo burlesco, asociado a la parodia; y por último lo grotesco, que es aquella comicidad presente en la caricatura, en la exageración y en algunas especies de lo monstruoso y lo fantástico» (Llera, 2010: 20). Si se pone atención, los tres ejemplos anteriores corresponden a los puntos enlistados por Lipps. La voz lírica provoca una burla a sí misma a través de un elemento escatológico, mientras que es grosera la intromisión de las hormigas. Finalmente, vemos una escena grotesca cuando un viejo «ciego» comete un acto que no corresponde a la «normalidad». De cualquier forma, también en los tres encontramos rasgos de las tres categorías.

En conclusión, aunque el humor de estos versos varíe en el procedimiento, sí se pueden encontrar elementos comunes que los constituyen; así, ya sea en cualquier tipo de juego del lenguaje o en situaciones cómicas, la risa es provocada por ridiculización de figuras, prototipos humanos, relacionados con el mundo al revés del carnaval, lo cual es muy claro durante la *performance*. En las fiestas donde hay enfrentamientos, las mujeres pueden ridiculizar a los hombres, por ejemplo, aunque la sociedad donde se realice el evento sea machista, es quizás el único momento donde las mujeres pueden alzar la voz, de forma simbólica. De cualquier forma, tanto mujeres como hombres se burlan de sí mismos. Por otro lado, la cuestión sexual es un tema recurrente que aparece, durante la *performance*, sino en las coplas, sí en los versos declamados.

El *elemento inusual* que, según Kant, genera la risa, dentro de la chilena está basado en la burla, la cual aquí no es inofensiva, sino sarcástica y generalizadora. La risa «surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada» (Kant, 1977: 240). Para reír, es necesario adoptar una perspectiva donde «todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu» (244), misma que da cuenta de un pueblo que sabe reír de sus propios demonios.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1977): *Poética* en *Obras*, Madrid, Aguilar.
- AVELEYRA, Teresa (1962): *El humorismo de Cervantes en sus obras menores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BAJTIN, Mijail (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- URL: <http://www.terras.edu.ar/biblioteca/16/16TUT_Bajtin_Unidad_4.pdf>.
- BERISTÁIN, Helena (2013): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BERGER, Peter (1999): *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós.
- BERGSON, Henri (1996): *La risa*, México, Porrúa (Sepan cuantos... 491).
- EICHENBAUM, B. (1987): «Cómo está hecho *El capote* de Gogol», en Tzvetan Todorov (antología), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1984): *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza.
- KANT, Immanuel (1977): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Llera, José Antonio (2010): «Una aproximación interdisciplinaria al concepto de humor», *Researchgate*. URL: <<https://www.researchgate.net/publication/28259922>>
- MENDOZA, Vicente T. y KURI-ALDANA, Mario (1991): *Cancionero popular mexicano*, vol. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica contemporánea*, México, El Colegio de México.
- NAVA, Gabriela (2005): «El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana», *Acta Poética*, 26 (1-2), pp. 373-398.
- DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.175>
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (2004): *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica: San Nicolás, Guerrero y el Ciruelo, Oaxaca*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SARTRE, Jean-Paul (1975): *El idiota de la familia*, t. 2, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- STANFORD, Thomas (1984): *El son mexicano*, de María Martínez Peñaloza, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica (SEP 80, 59).

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
 Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2019



Saber y adivinar. Las adivinanzas como juego de la criptificación y el desvelamiento

Knowing and Guessing. Riddles as a game of encrypting and unveiling

Honorio VELASCO
(UNED)
hvelasco@fsof.uned.es
ORCID ID: 0000-0003-1462-1011

ABSTRACT: This paper offers to the reader a number of popular texts which were used for teaching Spanish. I suggest that, even these texts could appear as simple games, such tongue-twister and riddles, they are relevant for teaching, not only Spanish as a foreign language, but also some social issues.

RESUMEN: El siguiente trabajo presenta al lector una serie de textos de carácter popular, los cuales fueron empleados para el aprendizaje del español. Con esto, el autor propone que, incluso, aquellos textos que podrían parecer como mero juego, pueden adquirir un valor importante para la enseñanza —tanto de la lengua, como de ciertos parámetros sociales—, como son los trabalenguas y las adivinanzas.

KEYWORDS: Oral tradition, teaching, riddles, tongue-twisters

PALABRAS-CLAVE: tradición oral, enseñanza, adivinanzas, trabalenguas

EJERCICIOS LINGÜÍSTICOS

No se descubre nada diciendo que los géneros de la llamada «tradición oral» son ejercicios lingüísticos. El aprendizaje de la lengua se facilita, estimula y refuerza con refranes, trabalenguas, chistes, adivinanzas, etc. No solo la comprensión, sino el dominio de estos es un indicador inequívoco de un excelente conocimiento y de una alta capacidad de expresión y uso de aquella.

Algunos escritores renacentistas españoles (los hermanos Valdés son un claro ejemplo) usaron específicamente textos de la tradición oral como modelo de la lengua (precisamente de la lengua «vulgar», término contrapuesto al latín, lengua culta). Curiosamente estos textos volvieron a aparecer en los manuales escolares mucho más tarde y, después del Romanticismo, esos mismos textos de la lengua «vulgar» fueron redescubiertos como literatura «popular».

Estos usos pedagógicos, aunque reveladores, solo contribuyen a subrayar una función metalingüística permanentemente activa en la tradición oral. Determinados géneros lúdicos son estrictamente juegos lingüísticos como los trabalenguas y las adivinanzas. Se diría que los primeros se proponen como ejercicios fonéticos y parecería como si la intencionalidad semántica fuera irrelevante. Unos tratan de provocar la

pronunciación de fonemas, si se puede usar la expresión, «fonemas testigo», porque evidencian discapacidades, por ejemplo, la pronunciación de /R/ en:

El perro de San Roque
no tiene rabo,
porque Ramón Rodríguez
se lo ha quitado.

Otros trabalenguas muestran, también, la reiteración y, sobre ella, la capacidad de discriminar conjuntos contrapuestos de fonemas. Algunos más desarrollan la formación de lexemas, mediante construcciones complejas a base de extensiones, adiciones, transformaciones reconocibles en todo caso, aunque carezcan aparentemente de sentido:

Érase una cabra ética, perlética, perlimpelambrética, perlúa
Y con la cabeza hocicuda,
que tenía un cabrío ético, perlético, perlimpelambrético, perlúo
y con el morro hocicudo.

No obstante, no se trata de meros ejercicios lingüísticos, pues no dejan de ser mensajes en una interacción social, que, proferidos, se atienen a un código cultural. Son un «juego». Principalmente, son un juego infantil, un entretenimiento. Parece como si incitasen al error y por lo mismo indujeran una fuerte motivación para el aprendizaje.

Los trabalenguas también se podrían considerar no solo como ejercicios de pronunciación para aprendices de la lengua, sino también como ejercicios de pautas de comunicación y de discriminación para hacer evidentes la desigualdad y la diferencia.

Nunca carecen de sentido, dado que las reglas del juego son capaces de otorgar sentido precisamente a palabras absurdas, porque son difíciles de pronunciar correctamente. Por ejemplo, en condiciones de secuencia reiterativa de contrastes fonémicos, como en:

En el jardín del rey entré
a coger calongé, calangí, calangelé;
díganle a mi tío calangelero
que me haga un calangelí
de este madero.

Además, las reglas incluyen la obligación de proferirlas con rapidez, como si fueran frases del discurso normal. Y de hacerlo en público, con la expectativa por parte de los demás del fallo. Caben intentos repetidos, pero la ejecución correcta no siempre se logra con la repetición indefinida. No pocos jugadores dejan por imposibles determinados trabalenguas.

Por otra parte, se descubre que el éxito en realidad no consistía más que en estar a la altura de los demás. La exhibición de muchas habilidades tradicionales es fundamentalmente una prueba de integración y no siempre una competencia. En algún sentido, quienes no los superan sistemáticamente quedan marcados —las dislalias y otros trastornos del habla quedan explícitos—, pero quienes los superan se sitúan simplemente en la normalidad.

De esa manera se muestra que una de las formas del saber (lingüístico) consiste en dar continuidad y fluidez al discurso. Quienes se traban con las palabras, quiebran el

discurso, lo interrumpen. Estos juegos intensifican esa situación. La habilidad de llegar hasta el fin y de dar fluidez al discurso se pone a prueba, se adquiere con estos aprendizajes y es sancionada como un saber.

Si los *trabalenguas* se figuran como ejercicios fonéticos, las *adivinanzas* aparecen como ejercicios retóricos. Algunas pueden tener algo de *trabalenguas*, pero fundamentalmente son propuestas y dirigidas a la mente, al ingenio. A veces, son descripciones sorprendentes; otras, enumeraciones incompletas de elementos componentes; otras, construcciones paradójicas que parecen poner trabas al raciocinio, etc. En este sentido, a diferencia de los «*traba-lenguas*» se encuadrarían dentro de un conjunto genérico aproximadamente análogo al juego designado por el término «*rompecabezas*».

Si se tomaran las *adivinanzas* como ejercicios retóricos, se podría descubrir en ellas todo un amplio espectro de los tropos y las figuras: metáforas, sinécdoques, metonimias, hipérboles, prosopopeyas, calambures, antítesis, quiasmos, etc. Y, si se tomara todo este conjunto de tropos y figuras como perífrasis de palabras y de frases literales que se refieren a objetos o secuencias de acciones, es decir, como transformaciones codificadas de la realidad percibida, entonces, elevándose desde el análisis semántico —que en cierto modo es reductivo—, se encontraría su relevancia como enunciados poéticos.

La poesía como transformación de la realidad se descubre con los diferentes tropos y figuras, además, se revela un peculiar modo poético: la *encriptificación*, que resulta ser característico de las *adivinanzas* y de todos esos pequeños discursos afines que reciben, por un lado, el intrigante nombre de «*enigmas*» y, por otro, el insignificante nombre de «*acertijos*». Tanto unos como otros no se toman aquí tan solo como textos, sino como mensajes en una interacción social codificada culturalmente como «*juego*».

Adivinar no fue solo y no lo es ahora un juego infantil, pues también los adultos suelen realizarlos como juegos de entretenimiento, donde se distinguen dos papeles nítidamente marcados: el de quien formula la *adivinanza* y el de quien o quienes aceptan resolvérla. Papeles que, sin embargo, no se sitúan en una posición de igualdad, sino que les diferencia el conocimiento previo, el de la pregunta y, sobre todo, el de la respuesta. Un conocimiento que genera dependencia, poder. Así que les diferencia el saber y con el saber, el poder.

Pese a la homonimia, los papeles del juego de las *adivinanzas* no son del todo equivalentes a los de las prácticas de la *adivinación*. En esta son los legos quienes formulan las preguntas y solo los sabios, los *adivinos*, los que proporcionan las respuestas. En las *adivinanzas* son los sabios los que formulan las preguntas e, igualmente, sabios serán los que acierten con las respuestas.

Tampoco se descubre nada diciendo que las *adivinanzas* son algo más que un juego inocente. La vieja historia sobre la muerte de Homero, incluida entre los fragmentos atribuidos a Aristóteles y, naturalmente, el enfrentamiento entre Edipo y la Esfinge, profundizan en el desasosiego de involucrarse en un juego de preguntas para las cuales puede no encontrarse respuesta, a no ser que las proporcione quien las formuló, pero eso implica —y ha de ser subrayado— dependencia de él.

El inocente juego de las *adivinanzas* tiene como contenido un discurso, donde están comprometidos los contendientes. Se trata de un discurso —un diálogo— que no concluye hasta que no se otorga la respuesta. Es un discurso que prende, que ata. Si no se da la respuesta, entonces queda incompleto, inacabado, pendiente. Y quien aceptó el juego en el papel de responder y no es capaz de hacerlo queda posiblemente atrapado en

un discurso derivado, interior o en todo caso solipsista —descrito mediante la expresión «darle vueltas y vueltas»—, pero sobre todo prendido, a expensas de que quien propuso la adivinanza, condescendiente, termine por revelar la respuesta y de esa manera le libere.

En algo las adivinanzas se aproximan a la adivinación: en un cierto poder que deriva del saber, pero les distingue marcadamente el contenido. La adivinación se adentra en el futuro y en el misterio, en tanto que las soluciones de las adivinanzas versan sobre cosas cotidianas, cosas del entorno próximo, domésticas, cercanas, usuales, manidas. Cosas tales como pimiento, reloj, culebra, carbón, avellana, gallo, buey, pino, loro, nuez, bellota, colmena, huevo, cuaresma, devanadera, rosario, cañas, cebolla, sombra, granado, grillo, chispas, ojos, granada, flor de campanilla, nubes, etcétera¹. Asimismo, las adivinanzas describen acciones tales como amasar el pan, cerrar una puerta, coser, meter el anillo en el dedo, llenar un saco de paja, etcétera. Las soluciones de estas últimas adivinanzas no suelen aparecer en las colecciones impresas seguramente porque los enunciados parecen referirse a actos sexuales. Cosas y acciones usuales y, en todo caso, palabras llanas y claras, que no serían en absoluto objeto de adivinación, a no ser que hubieran sido transformadas poéticamente por medio del lenguaje y sus mágicos recursos. En esto se descubre qué capacidad transformadora tiene la poesía y cuanto tiene de saber: un poderoso saber que consiste precisamente en la construcción y reconstrucción de la realidad.

DE LA ESTRUCTURA DE LAS ADIVINANZAS A LOS MODELOS Y ESTRATEGIAS DEL JUEGO

Una indagación sobre la estructura de las adivinanzas parece asumir la idea de la existencia de formas canónicas, pero de hecho en este «género» se recortan los perfiles de variadas y heterogéneas *«especies»*:

- cuentos de adivinanza,
- colmos («¿Cuál es el colmo de un...?»),
- que le dijo («¿Qué le dijo un... a un...?»)
- parecidos («¿En qué se parece un... a un...?»)
- diferencias («¿En qué se diferencia a un... de un...?»)
- averiguaciones de parentesco:

Yo los sesos me devano
y de pensar me vuelvo loca,
la suegra de mi cuñado,
¿qué parentesco me toca?
Mi madre.

- traducciones burlescas:

¿Cómo se dice perro con farol en chino?
Kan kon kinké.

- preguntas sobre cualidades o características extremas:

¿Cuál es el nombre más corto?

¹ Esta enumeración es sólo un fragmento de la lista de soluciones en la colección de adivinanzas infantiles que formó, a mediados del siglo XIX, Fernán Caballero.

Ni-casi-o.

- Preguntas con pega, burlescas o humorísticas:

¿Dónde tienen las mujeres el pelo más rizado?
En África.

¿Cómo se meten cuatro elefantes en un seiscientos?
Dos delante y dos detrás.

¿Cuándo tiene la oveja más lana encima?
Cuando la monta el carnero.

- Definiciones humorísticas:

¿Qué es una oreja?
Sesenta minutejos.

- Cálculos con pega:

De veinte patos metidos en un cajón, ¿cuántas patas y picos son?
Seis.

¿Cuánto valen dos docenas y media de sardinas, a peseta y media la sardina y media?
30 pesetas.

- Falsos dilemas o ficticias situaciones desesperadas.

Se pueden agregar a esta lista las charadas y toda una amplia serie de formulaciones que requieren para su expresión la escritura como los crucigramas, las sopas de letras, entre otros.

Las adivinanzas se formulan, también, en lenguaje gestual o por medio de representaciones gráficas. Parece como si la indagación sobre la estructura se tornara incómoda ante tanta variedad. Una primera estrategia es abordarla en su amplitud postulando una estructura tan general y vaga como la que aparece cuando se recuerda que se trata de un discurso formado por preguntas y respuestas.

El juego de las adivinanzas corresponde al juego más básico del preguntar y responder, que emplea una de las formas del discurso dialogado. Aquél que es construido por locutor y audiencia, en tanto que interlocutores con papeles complementarios, de forma que a un primer enunciado en forma interrogativa se exige que se le responda; y en un segundo enunciado aseverativo, con el que se completa y cierra el discurso.

Seguramente la fascinación por los textos, a veces tan finamente compuestos, ha llevado en ocasiones a desdeñar las respuestas, pero, por supuesto, no cabe hacerlo —aun en el caso de que fueran arbitrarias—, pues, de lo contrario, se desvirtuaría el discurso y, lo que es tanto o más importante, el juego. Las aproximaciones más clásicas hace tiempo desvelaron en las adivinanzas una estructura no tan vaga y abstracta como la anterior, aunque igualmente formal, distinguiendo en las adivinanzas algunos enunciados tales como:

1) fórmula introductoria o fórmula interrogativa, por ejemplo: «Adivina, adivinanza» o «Qué es cosa y cosa» o «Cosiqués, cosiqués» o «¿Cuál es?», «¿Cuándo tiene?» y otras fórmulas no tan frecuentes como:

Estudiante que estudias
en libros de Filosofía,
decidme.

Estas fórmulas definen el código del discurso y del juego en el que se involucran los participantes;

2) un conjunto de proposiciones —al menos una— que designan de forma no explícita uno o varios aspectos o rasgos de objetos, acciones o situaciones;

3) a estas dos a veces se añaden otras fórmulas que estimulan al desafío, establecen un plazo de resolución o prometen reconocimiento o denigración públicas según se acierte o no (por ejemplo, «[...] y el que no lo sepa, bien tonto es», «[...] ¿a que no me lo aciertas en un año?»). Todo ello es parte del discurso que profiere el que plantea la adivinanza;

4) y una respuesta, que se entiende correspondiente y adecuada a las proposiciones dadas y que debe ser aportada por quien aceptó su planteamiento.

Esta serie de secuencias recoge con claridad la condición de juego. Pero solo la (2) y la (4) están presentes en todas las ocasiones, de forma que el código se establece en el discurso previo y está sobreentendido; aunque podría estar igualmente marcado por determinados rasgos formales de las proposiciones en la secuencia (2) y, en todo caso, son fácilmente reconocidos por familiaridad con otras aparecidas en experiencias anteriores. Y, si solo las secuencias (2) y (4) bastan, es decir, si son ellas las que integran el núcleo de la estructura, en el fondo todo queda otra vez en un juego de preguntas y respuestas.

Naturalmente, no todo juego de preguntas y respuestas es un juego de adivinanzas, pero claramente el género puede extenderse por ese sendero en forma que pudiera parecer indefinida. Todorov ha intentado sortear este peligro postulando una relación de sinonimia entre el enunciado que se formula en pregunta y la respuesta (1978: 249). Lo que de hecho implica ya una configuración más sustantiva de la estructura, la de una definición. Es decir, toda adivinanza vendría a ser una definición en busca de un nombre².

El dibujo de esta estructura no es tan vago, sino que sugiere un modo de relación entre pregunta y respuesta, la equivalencia (sinonimia, en términos semánticos) entre dos enunciados que podrían ser descritos como una frase o conjunto de frases y un nombre o un predicado y un sujeto. Esta relación, sin embargo, abandona ya el compromiso de abordar la heterogeneidad de los mensajes que suelen englobarse en este género y postula la existencia de una forma canónica, para la cual únicamente habría que reservar el término de «adivinanza».

No obstante, no es del todo cierto que toda adivinanza sea una definición en busca de un nombre. No todo enunciado formulado como pregunta es una definición, ni toda respuesta es un nombre. En vez de una definición a veces se proponen relaciones o «problemas» que demandan explicaciones y las respuestas pueden ser un objeto, una acción o una situación designados con palabras o las palabras en cuanto tales. Y, si son

² Al contrario de las definiciones que aparecen en los diccionarios, por otro lado, susceptibles de ser formuladas con arreglo al juego de preguntas y respuestas, pero la pregunta conllevaría el enunciado del nombre y se pediría como respuesta su definición.

palabras, pueden ser un nombre o un verbo, pueden ser una frase o una serie de frases; o pueden ser una letra, un conjunto de letras o un número, entre otros.

Todo ello introduce un fondo notable de ambigüedad. El intento de reducción a una forma canónica conlleva un uso restringido del término «adivinanza» que solo podría aplicarse con propiedad a los mensajes que se atuvieran a esta forma. Eso obliga a realizar una distinción precisa entre los términos *enigma*, *adivinanza* y *acertijo*³. Se reserva el primero, *enigma*, para enunciados de autor elaborados generalmente en forma estrófica compleja, como los que cultivaron no pocos autores españoles renacentistas y del Siglo de Oro, como Pérez de Herrera en *Proverbios morales y consejos cristianos* (1733) o el propio Cervantes en *La Galatea* (1584). El segundo, *adivinanza*, se aplica a enunciados populares, anónimos, elaborados generalmente en forma estrófica simple. Y el tercero, *acertijos*, a enunciados también populares y anónimos, elaborados en prosa y de contenido extremadamente variado.

En cierto sentido los tres términos *adivinanza*, *enigma* y *acertijo* connotan contenidos relativamente distintos. Se insinúa que los enigmas remiten a las graves cuestiones de la existencia humana y a los profundos misterios del universo; las adivinanzas remiten a la complejidad de las relaciones sociales y al mundo de objetos e intereses de las personas adultas; los acertijos parecen, sin embargo, intrascendentes juegos de niños y de adultos burlones y ociosos. Pero los rasgos formales aducidos para justificar las diferencias no son demasiado consistentes.

Con estos tres términos resulta extremadamente difícil realizar una clasificación coherente y presumiblemente con solo ellos no se podría completar una clasificación omnicomprensiva para todo un amplio y extremadamente heterogéneo conjunto de enunciados que podría extenderse indefinidamente.

Por otro lado, las indagaciones sobre la estructura de las adivinanzas no dicen bastante, simplifican demasiado lo que es el juego. Debería sorprender que no haya apenas estudios de campo sobre el juego de las adivinanzas (el de Brandes [1980] sobre Monteros es una buena excepción), habiendo tantas colecciones impresas de ellas. La variabilidad de formas de juego puede ser amplia, pero habrá que asumirla cuando se disponga de suficientes datos etnográficos.

No obstante, algunos apuntes indican, aunque sea provisionalmente, lo siguiente: como juego social, se trata de un juego actualmente no muy frecuente, pero debió serlo más en otros tiempos⁴ y, en todo caso, como muchos otros juegos, está sometido a modas. Hay una razón de gran relevancia que explica que este juego sea sustantivamente ocasional. Otros mensajes de la tradición oral no se gastan tanto, pero este, efectivamente, pierde completamente tensión e interés si todos los que juegan conocen de antemano las soluciones. Propuesta una adivinanza y otorgada la solución, se gasta y se anula la continuidad del juego, depende pues del número de adivinanzas disponibles y de la amplitud de la red social. Si el número de adivinanzas es reducido, como normalmente lo es y si la red social es limitada —y mucho más aún si es cerrada—, el tiempo dedicado a este juego está destinado a ser necesariamente breve.

³ En algunas áreas determinadas se usan otros como *quisicosa* o *adivinas* y en el siglo XVII en Castilla se usaban los de *cosicosa*, *pregunta*, *perqués*, etcétera.

⁴ Según A. Redondo tuvo mucho auge en la sociedad española del Siglo de Oro, tanto entre las capas populares como en la Corte (1980: 446).

No es, por otra parte, un juego de temporada, aunque se haya asociado a los entretenimientos del invierno o de los periodos en los que la lluvia o el frío obligan a resguardarse en casa o en los locales públicos de encuentro⁵.

En suma, no solo era un juego de niños, sino también en no pocas ocasiones de adultos como grupos de amigos o de vecinos y, a veces, un juego entre adultos y niños. Y no era y no es un juego demasiado formal. En realidad, se sitúa más entre los entretenimientos intersticiales o aparece mezclado con chistes, cuentecillos y anécdotas, entre otros.

El juego es mucho más dinámico de lo que la imagen de una estructura, por aclaratoria que sea, pueda mostrar. Siempre hay dos y solo dos papeles a desempeñar, aunque intervengan dos o más de dos posibles jugadores. No tienen término específico que los denomine, así que se distinguen por la acción y por la parte del discurso dialogado que han de componer. Enunciar la adivinanza es la acción básica atribuida al primer papel, mientras que «adivinar» o «acertar» es la acción básica del segundo papel y que debe realizar el que acepta la adivinanza.

Para empezar, no siempre se está dispuesto a jugar. Por una parte, quien sabe una adivinanza, la arriesga. Si la audiencia la conoce, su propuesta no solo se pierde inútilmente, sino que su posición queda debilitada («Queda corrido», decían los clásicos). Por otra parte, y pese a su insistencia puede no encontrar quien la acepte. Aceptarla es también un riesgo, doble riesgo, tal vez. Si no se logra dar la respuesta adecuada, se compromete la posición social, se corre el riesgo de ser públicamente denigrado y sobre todo se está en dependencia indefinida de «quien la sabe» hasta que este le dé la respuesta. Asimismo, la seriedad del juego puede tornarse inopinadamente en burla y lo que parecía ser un desafío, en realidad resulta ser una trampa.

Parece haber una evaluación de las adivinanzas propuestas en relación con la audiencia que pudiera recibirlas. Además de otras apreciaciones de la conveniencia del contenido de determinados mensajes, parece existir una percepción del grado de dificultad relativa. De forma que determinadas adivinanzas se consideran apropiadas para niños pequeños, como las adivinanzas que incorporan la figura del calambur, como «Oro parece, plata no es, el que no lo acertare» o «Ave tengo por nombre, llana de condición», pero no para tan avezados jugadores, como suelen ser los de 10 a 12 años, que considerarían ofensivos enunciados tan simples. Las reglas del desafío exigen contrincantes apropiados y siendo demostraciones de saber, el planteamiento de la adivinanza debe ser un acto meditado. Entre adultos no hay evaluaciones de dificultad, pese a que suele ser tópico de los cuentos de adivinanzas. El saber se demuestra ya planteándola, pero, en teoría, ninguna se conoce salvo que se haya sido receptor de ella en un episodio anterior. Ciertamente los niños reciben «nuevas» adivinanzas de los mayores y, cuando las transmiten a sus respectivos grupos de iguales, es posible que hayan tenido que sufrir antes la dependencia de quien sabía la solución y tuvieron que esperar de él la respuesta. Si bien la ocasión de plantearla ante otra audiencia distinta puede servir para compensar las humillaciones antes sufridas.

Si se piensa en una forma canónica de la adivinanza como juego, tendría que ser algo más que la forma canónica de la adivinanza como discurso. Tal vez, al menos con las siguientes fases:

⁵ También A. Redondo y otros han ligado la adivinanza al Carnaval, y tiene sentido tal asociación, pero cabe pensar que durante el Carnaval fueran más empleadas adivinanzas de cierto tono y contenido (1980: 454).

1) Planteamiento: en un grupo social alguien adopta uno de los papeles del juego; deja explícito el código de reglas que implica advirtiendo su intención de exponer un enunciado que ha de ser tomado como «adivinanza»; otro u otros del grupo aceptan el juego y adoptan el papel cuyo objetivo es intentar resolverla; y se emite el enunciado. En esta primera fase el protagonismo del juego lo tiene quien propone la adivinanza.

2) Análisis: el protagonismo del juego lo ejerce ahora el o los que la han aceptado. El enunciado es recibido con atención, es verificado en cuanto a su integridad y ratificado en cuanto a la pertinencia de los elementos presentes en él y luego sometido a análisis, según procedimientos habituales, no necesariamente verbalizados, ateniéndose a episodios anteriores en los que se ha participado como audiencia pasiva al menos o como audiencia participante. Se ensayan respuestas posibles y se solicita del que ha propuesto la adivinanza un veredicto de corrección. Si ninguna es correcta, se siguen las siguientes fases.

3) Negociación: se solicitan «pistas» adicionales relativas al enunciado o al grado de aproximación de las respuestas.

4a) Resolución: el o los que aceptaron la adivinanza dan una respuesta que es reconocida como solución, cuando el que la propuso admite su corrección.

4b) Resolución: el o los que aceptaron la adivinanza declaran explícitamente su incapacidad, mediante la fórmula «darse por vencidos»; quien la propuso otorga, entonces, la solución y la justifica.

5) Premio o sanción: no siempre tiene lugar, pero en ocasiones se marca con intención, sobre todo si la adivinanza estaba cargada de intención o si fue presentada como un desafío. Tras esta última fase, en su doble posibilidad, queda la satisfacción, la mirada ufana y las muestras de suficiencia por parte del que la logró acertar; o bien la risa y la burla, la sanción que contiene una calificación —«tonto» o «burro»— por parte de quien la propuso y dirigidas a quien fue incapaz de dar la solución.

Pero un juego es un proceso y, más que una estructura, debería ser descrito como un itinerario que progresa si y solo si se asumen alternativas de continuidad. Efectivamente el proceso sucede en fases, pero las fases tienen lugar en la medida en que la negociación supere la posibilidad permanente del conflicto. El rechazo es una posible reacción primera, pero cabe una negociación que ha conducir a aceptar el juego y distribuir los papeles. Una vez expuesto el enunciado adivinatorio, dada su naturaleza, cabe otra vez la negociación con el fin de ratificarlo. También puede acabar súbitamente el juego, si la adivinanza era conocida y se ha dado la solución al instante. Si no es así, y las respuestas primeras no son correctas, cabe de nuevo la negociación respecto a nuevas pistas y el conflicto si estas se niegan. Si se consiguen algunas, pueden darse otras respuestas y si no son correctas, negociar sobre nuevas pistas o sobre una ampliación del plazo, etc.

Parece que el proceso tiende a configurarse en relación a dos modelos en cierto modo opuestos. En ambos el valor en juego es el saber. El supuesto es que las posiciones sociales de partida son desiguales. De los dos papeles del juego, el que propone la adivinanza y, por tanto, tiene la solución, se percibe en una posición superior (en cuanto al saber) respecto a la audiencia supuestamente situada en posición inferior (o al menos no definida). No es casual que los contendientes en los cuentos de adivinanzas sean, por un lado, los reyes y sabios y, por el otro, jóvenes desheredados que ganando el desafío consiguen con ello la igualdad en la posición social como premio y como correspondencia a la equiparación de saber.

En los cuentos de adivinanzas existen pues dos modelos. El primero de ellos es la confrontación, el desafío, y el destino para quien no puede resolverlas es la muerte⁶. El segundo de los modelos se aproxima, por el contrario, al mantenimiento de las posiciones relativas supuestas y reproduce una transmisión unidireccional (una exhibición del saber). La audiencia es pasiva, ya que recibe el enunciado adivinatorio, se confirma su incapacidad y acaba reforzándose su subordinación al recibir también la solución. La ficción pintada por los cuentos refleja el hecho de que las posiciones de partida no son iguales y afirma el valor del saber y la eficacia social que conlleva.

Es evidente que el juego en buena medida desdramatiza las situaciones, pero los dos modelos del proceso persisten. Por un lado, el desafío, que puede concluir reequilibrando las posiciones relativas o acentuando la superioridad e inferioridad de unos o de otros. Acertar no solo es una satisfacción, también logra haber neutralizado una pretensión de superioridad. No acertar es quedar por tonto, por simple y dependiente de otros, si se deseara seguir jugando. Por otro lado, la exhibición, incluso cuando la solución se da casi a continuación del enunciado adivinatorio (como si se estuviese haciendo un relato, como si no fuese un discurso dialogado), pretende dejar sin opción la intervención de otros. La exhibición sucede gracias a que, de la misma manera que prevé el propio enunciado que incorpora una forma interrogativa, el enunciante pretende impedir que otros lleguen a completarlo. Pretende protagonizar en exclusiva el juego y el saber. Y casi todos los modos de jugar se sitúan entre estos dos modelos.

DE LA ESTRUCTURA DE LAS ADIVINANZAS A LOS PROCEDIMIENTOS DE LA CRIPTIFICACIÓN Y DEL DESVELAMIENTO

Trascendente o intrascendente, como desafío o como exhibición, el juego no tendría sentido si no se fundamentara en una transformación de la realidad. La dinámica del juego indica que estrictamente dicha transformación consiste en haberla ocultado en parte, mientras que el procedimiento del adivinar consiste aparentemente en desvelarla. Y las «pistas» ya indicadas en el enunciado y las aportadas a lo largo del juego son desvelamientos parciales, que terminan por realizar definitivamente la transformación con la solución. El material y los mecanismos de la ocultación y del desvelamiento los proporciona a nivel múltiple el lenguaje. Esta faceta del proceso en las adivinanzas fue muy bien percibida por Cervantes en el libro sexto (y último) de *La Galatea*:

Es muy oscura y es clara,
tiene mil contrariedades,
ocúltanos las verdades
y al cabo, nos las declara.
(2004, ed. Real Academia)

Entre las sugerentes teorías sobre la estructura de las adivinanzas, E. Köngas Maranda (1971) imagina que toda adivinanza establece una relación entre un significante (término dado) y un significado (la respuesta). Esta relación se desarrolla por medio de cinco elementos: el significante, una premisa constante (válida tanto para el significante como para el significado), una variable escondida (que caracteriza al significado), otra variable declarada (que también caracteriza al significado, aunque esté atribuida al significante) y el significado (término no dado). No obstante, hay que estar de acuerdo

⁶ Seguramente por el riesgo de subversión o por la osadía del desafío, como puede leerse en A. M. Espinosa (1952), «Cuentos populares españoles», n.º 1 al 30.

con Todorov en que no se puede suponer que la relación establecida se refiere solo a un término dado y otro no dado, sino entre el enunciado adivinatorio como un todo y la solución, entre otras razones, porque muchas adivinanzas carecen de término dado y porque la solución no tiene por qué ser otro término (1978: 253).

Efectivamente Köngas Maranda, a diferencia de Todorov, recoge muy acertadamente que el enunciado contiene elementos que ocultan y elementos que desvelan la solución. Eso es lo que hace posible el juego, que en realidad es una mostración diferencial de saber, a la vez un desafío y una prueba. Los enunciados adivinatorios reflejan la doble posición de los papeles del juego. En ellos se debe dar muestras de conocimiento y hacerlo de modo que atraigan al juego a quienes no lo tienen, captando su atención y focalizando su mente. Es así que no se trata de una transmisión gratuita del conocimiento, sino de una adquisición por confrontación, con la posibilidad permanente tanto de la humillación como del engaño.

Los enunciados adivinatorios pueden estar llenos de trampas, por lo que estimulan al razonamiento, aunque lo inducen a seguir por caminos erróneos al hacer parecer evidente lo que no es o insinúan enorme misterio en lo que en realidad es algo común. Los procedimientos para hacerlo son los que se analizan a continuación⁷.

Se advirtió anteriormente que la consideración de las adivinanzas como definiciones obligaba a un contraste espurio de aquellas con las definiciones de diccionario y se presume que las adivinanzas se apartan de estas en cuanto a la claridad. Aunque, paradójicamente, una definición de diccionario puede llegar a ser enormemente más enigmática que una adivinanza, como es el caso del uso de la terminología científica para describir las características y propiedades de los minerales, los vegetales o los animales que los hacen prácticamente irreconocibles para los no versados. Pero, en esencia, cualquier lenguaje funciona para otro como un enigma. Y la escritura puede ser un enigma para quienes no saben leer. Las adivinanzas no se distinguen solo de las definiciones de diccionario porque no están institucionalizadas (han sido elaboradas por el lenguaje común, según Todorov [1978: 251]), sino porque lo están de otro modo, no solo distinto de cómo se hace en los diccionarios, sino también de otro modo que el lenguaje común. «Jugar a las adivinanzas» es un código cultural y, evidentemente, una institucionalización.

El instrumento del juego es el lenguaje y sus recursos. Las reglas del juego incluyen entre otras cosas la idea de que los enunciados adivinatorios y las soluciones se suceden y se corresponden (siguen el orden de la combinación y el orden de la selección, que diría Jakobson [1963]). La secuencia y la correspondencia implican al instrumento del juego (el lenguaje) y a los jugadores. La regla de secuencia obliga a los jugadores a intervenir a su tiempo, aportando cada uno un fragmento distinto de un único y mismo discurso, cuya garantía y, a la vez, fuente de incertidumbre es la correspondencia entre ambos fragmentos. La correspondencia es supuesta, pero no explícita. Está incorporada, pero no es evidente. Las categorías claridad-oscuridad que mencionaba Cervantes son reveladoras de esa doble cara del juego.

Si esas dos categorías se tomaran como un parámetro susceptible de ser aplicado a los enunciados adivinatorios, los más claros se aproximarían al grado cero de la adivinanza, como sucede en el siguiente caso:

⁷ Se podría igualmente decir que se trata de elementos que desvían de y elementos que señalan a la solución. Si así fuera, los enunciados aparecerían como itinerarios que conducen a una meta, pero los itinerarios de las adivinanzas tienen tramos sin salida y tramos expeditos: son laberintos. He aquí entonces dos analogías que describen la razón, la razón «vestidora» y la razón «itinerante».

Este banco está ocupado
por un padre y por un hijo.
El padre se llama Juan
y el hijo ya te lo he dicho.
Esteban.

Además, aunque no se deduce necesariamente del enunciado, una adivinanza muy conocida tiene funcionalmente la misma condición de claridad que estos dos ejemplos aducidos. El grado cero de la adivinanza tiene pues tres relieves: la sinonimia, la homonimia y el conocimiento común. Los ejemplos que se refieren al grado cero de la adivinanza son descripciones literales que emplean el sentido recto de las palabras, pero las soluciones responden a dos funciones muy diferenciadas de la comunicación. La primera de ellas explota la función referencial y la segunda es un enunciado metalingüístico. Se trata así de un enunciado declarativo que contiene la solución disimulada por medio de una figura llamada «calambur». Además, incluye de forma explícita el código de desciframiento con la frase «ya te lo he dicho».

La claridad no es necesariamente la cualidad definitiva de ese grado cero, ya que es solo una valoración relativa. Tal vez no haya un grado cero absoluto de la adivinanza, no solo porque todo lenguaje es arbitrario, ni debido a que el discurso se construye sobre la ambigüedad y contando con la polisemia de los términos, tampoco a causa de que se forma con toda una serie de figuras de pensamiento y de dicción que obligan a permanentes interpretaciones, sino porque se trata de un juego que se mueve impredeciblemente entre diversos códigos.

Además, por encima de ese grado cero se producen las transformaciones, actúan los procedimientos de la criptificación. No obstante, no podrían concebirse como situados en un único eje. Imaginariamente remiten todos a un grado cero, aunque no están vinculados con él paramétricamente. Se trata de direcciones divergentes de transformación, de las que solo algunas admiten progresión en intensidad. Se podría decir que la criptificación es el resultado de la exploración de distintas, pero predecibles, «anomalías» o variaciones del orden de la combinación y el orden de la selección.

El conjunto de tropos y figuras que reiteradamente se han señalado como integrantes de la estructura de las adivinanzas muestran esas variaciones. Especialmente se han destacado, por un lado, las paradojas y, por otro, las alegorías. Las primeras, efectivamente, podrían ser contempladas como elaboraciones antinómicas (variaciones sobre la sinonimia) y las segundas como elaboraciones del sentido figurado (variaciones sobre la literalidad, sobre el sentido recto). Pero no son los únicos procedimientos de la criptificación.

Uno de los más básicos solo se percibe cuando se analizan distintos enunciados adivinatorios que son versiones distintas o variantes unos de otros y cuando se atiende a la etnografía del juego. Las versiones se diferencian claramente en el número de elementos de identificación otorgados. Algunos enunciados parecen tan escuetos que se dirían, antes que otra cosa, formados por elipsis. No obstante, todas las versiones, aun cuando sean unas más desarrolladas que otras, contienen solo un número limitado de elementos de identificación. El juego como proceso, ya se dijo anteriormente, suele pasar por una fase de negociación en la cual se trata de obtener más «pistas», pero el número de «pistas» concedidas no puede ser indefinido. Desde esta perspectiva la adivinanza más enigmática se aproximaría a aquellos enunciados que osan formular la vieja pregunta con

la que en tiempos se iniciaba el juego: «¿Qué es cosa y cosa?». Un juego infantil actual, el «veo, veo», lo descubre de forma gráfica:

Jugador 1: Veo, veo.
Jugador 2: ¿Qué ves?
J1: Una cosita
J2: ¿Con qué letrita?
J1: Empieza con la letrita...

A partir de aquí y hasta la serie de respuestas fallidas le sigue un número progresivo de «pistas», es decir, de letras que componen la palabra que se refiere a la «cosita», hasta que la solución se hace evidente. De este modo la aproximación al grado cero de la adivinanza se logra al proporcionar un número tan amplio de elementos de identificación que convierten el enigma en evidencia. El procedimiento de la criptificación consiste por el contrario en reducirlos. El enigma por excelencia es lo que no tiene nombre y, por el contrario, no hay misterio ninguno en aquello que está en boca de todos. Muchos enunciados son construcciones metonímicas (una serie de elementos de identificación complementarios), pero una serie limitada. La elipsis es un supuesto, aunque los elementos proporcionados se consideran suficientes:

Pila sobre pila,
sobre pila, oliva,
sobre oliva, trapo,
atínamelo, guapo.
El candil.

Casquete, casquete,
casquete de paño fino,
no lo acertarás en un año,
ni en dos si no te lo digo.
La cebolla.

Por otro lado, cuando se comparan diferentes versiones, generalmente difundidas en distintas áreas, se percibe que los elementos de identificación proporcionados son una selección entre un conjunto posible de ellos, por ejemplo:

Tamaño como una taza
y tiene la cabellera en la panza.
La cebolla.

En el campo me crié,
metida entre verdes lazos,
aquel que llora por mí,
me está partiendo en pedazos.
La cebolla.

Entre sábanas de Holanda
y colchones de marfil,
tuvo la infanta un infante
más verde que el perejil.
La cebolla.

Estos dos últimos enunciados, aunque alegóricos, son funcionalmente similares a los anteriores en que contienen elementos de identificación y así suelen ser tomados. Cualquiera de ellos es una selección, si se quiere, significativa, pero en todo caso parcial. Se trata de un ocultamiento intencionado, un procedimiento de criptificación básico que remite, por defecto, a conjuntos generales e imprecisos. El uso de términos genéricos tiene la misma función. Las descripciones realizadas con ellos son tan imprecisas que exigen informaciones complementarias. Los rasgos descriptivos básicos, por ejemplo, color, altura, forma, volumen, materia, entre otros, son demasiado abstractos y, del mismo modo, requieren concreción. Las relaciones propuestas pueden aparecer como meras y vagas asociaciones y, por lo mismo, necesitan elementos de enlace. Todos estos procedimientos de la criptificación se basan, sin embargo, en la sinécdote, una figura que oculta por englobamiento. Entonces, la concesión de «pistas» en el proceso de aproximación a la solución puede ser descrita como un proceso de disgregación y desmenuzamiento o como un descenso de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto.

Asimismo, en los enunciados adivinatorios aparecen varios mecanismos de reducción a lo particular y concreto. A veces, algunos enunciados contienen reductores, como los términos de referencia de una comparación. Tal es el caso de:

Redondo como una cazuela,
tiene alas y no vuela.
El sombrero.

Largo, largo como una soga
y tiene dientes como una loba.
La zarza.

Largo, largo como un camino
y cabe en un pucherino.
El hilo.

En estas adivinanzas, los términos de referencia son reductores porque no solo responden a las categorías descriptivas, sino que añaden otros rasgos útiles para la identificación.

Como Georges y Dundes advirtieron (recordando a Aristóteles), en los enunciados adivinatorios se utilizan diversas formas de oposición: privativas, causales y antitéticas (1963: 113). Sin embargo, como se verá a continuación, el espectro es más amplio. Aunque no pueden considerarse, como pretende Todorov, la trama fundamental de la articulación de las adivinanzas, constituyen uno de los procedimientos más brillantes de la criptificación (1996: 255 y ss.). Las formas más impactantes, las paradojas, hacen aparecer el juego como un «espacio» cualitativo cerrado, sin salida; mientras que la metáfora, como mostró Fernández, es movimiento en el espacio cualitativo (1974: 122). La adivinanza representa un espacio definido por una dimensión que se cierra presentando los polos extremos. La solución es entonces una liberación. Es así que las paradojas se ajustan de esta manera muy apropiadamente a la relación de dependencia establecida entre los papeles del juego de las adivinanzas. Y el saber aparece, por un lado, como la capacidad para construir espacios cualitativos cerrados que atrapan las mentes de otros y, por otro lado, como una habilidad para librarse de ellos. En realidad, se trata de falsas paradojas: ataduras confeccionadas con materiales lingüísticos, palabras polisémicas,

códigos que determinan significados a distinto nivel, frases de doble sentido, pero artificiosamente presentadas. La paradoja como procedimiento de la criptificación parece inducir la idea de que el objeto o acción de referencia es imposible, no existe, puesto que la combinación de atributos ofrecidos es inviable; como si los objetos y acciones desaparecieran bajo del artificio lingüístico.

Además, algunas oposiciones no son más que construcciones metonímicas, como las ya mencionadas, solo que están soportadas por categorías de contraste binario: dentro-fuera, debajo-encima. Por ejemplo:

Amarillo por dentro y blanco por fuera.
El huevo.

Otras adivinanzas aparentan disociar determinados atributos de sus respectivos sujetos prototípicos:

Tiene cuatro patas
y no es banquete,
husmea
y no es podenco,
hace tinajas
y no es tinajero.
El escarabajo.

También aparentan disociar determinados sujetos de sus respectivos atributos o elementos característicos:

Con muchos remiendos y ninguna puntada.
La gallina.

Un vestido sin costura.
La culebra.

Un convento sin campanas ni torres.
La colmena.

Una tinajilla sin tapa ni tapón.
El huevo.

Unas y otras adivinanzas funcionan como fórmulas de eliminación de respuestas comunes, pero inadecuadas. A veces se vinculan atributos no congruentes. Tal es el siguiente caso:

Tan alta como un castillo
y pesa como un anillo.
La caña.

Largo, largo como un camino
y cabe en un pucherino.
El ovillo de hilo.

En algunos enunciados se intensifican las negaciones de atributos hasta el punto de descargar descriptores de un término dado como si se tratara de formar significantes «vacíos», como:

Largas varetas,
ni verdes ni secas,
ni por agua regadas,
ni en tierra sembradas.
Los rayos del sol.

En otros se presentan en oposición órganos o instrumentos y sus respectivas funciones:

Tiene dientes y no come.
El ajo.

No tiene pechos y cría.
El murciélago.

Camina y no tiene pies.
El caracol.

También se asignan funciones a órganos inapropiados en las adivinanzas:

Muchos soldados en fila,
hablando por la barriga.
Los botes de la botica.

O se desligan acciones habitualmente sucesivas u ordenadas en secuencia de causa a efecto:

Anda, anda
y nunca llega a Peñaranda.
El reloj.

Mil damas en un camino,
sin polvo ni remolino.
Las hormigas.

Una arquita que se puede abrir,
pero no se puede cerrar.
El huevo.

Sube al tren y no paga nada.
La mosca.

Estoy en lo alto,
moros veo venir
y no puedo huir.
El reloj de la torre.

En algunos enunciados se ofrece invertida la sucesión generacional:

Antes de que el padre esté hecho,
ya está en hijo en el techo.
El fuego y el humo.

En otros, se subvierten las relaciones intergeneracionales:

¿Cuál es el hijo cruel
que a su madre despedaza,
y su madre con la misma traza
lo va despellejando a él?
El arado y la tierra.

En determinados enunciados la subversión aparentemente afecta al orden social, incluidas las posiciones relativas del Creador y las criaturas:

Un rey pidió a su criado
lo que en el mundo no había;
el criado se lo dio
y él tampoco lo tenía.
El bautismo de Jesucristo por San Juan Bautista.

Vio un pastor en su cabaña,
lo que no vio el rey de España,
ni el Pontífice en su silla,
ni Dios, sin ser maravilla.
Otro pastor.

Más alta que Dios subí
y en el cielo y en la tierra
nadie se encuentra sin mí.
La cruz.

Finalmente, algunas oposiciones son aparentes contradicciones estrictas que desafían la lógica común. Uno de esos enunciados es al que, en la Antigüedad, se atribuyó la muerte de Homero, profundamente afligido por no haber podido llegar a su solución, quien estando en la playa contemplando el mar, vio venir a unos pescadores con la barca vacía. Les preguntó qué había sucedido y le respondieron con un enigma: «Lo que cogimos, lo tiramos; lo que no cogimos, lo traemos». Un enunciado semejante aparece en algunas colecciones actuales: «Si las tienes, las buscas; si no las tienes, ni las buscas ni lasquieres». Los pescadores en el legendario relato sobre la muerte de Homero se referían a los piojos. El enunciado de las colecciones actuales tiene como solución a las pulgas. Otros enunciados adivinatorios dan contornos contradictorios a «cosas» (un término que induce entidad), cuya descripción propia es la carencia. Tal es el caso de las siguientes adivinanzas:

¿Qué cosa es, que cuánto más grande,
menos se ve?
La oscuridad.

¿Qué cosa es, que cuánto más le quitas,
más grande es?
El hoyo.

Y otros aún parecen ser rotundas proposiciones conceptual o lingüísticamente contradictorias y quiasmos:

¿Qué es algo y nada a la vez?
El pez.

Cuanto más cerca, más lejos,
cuanto más lejos, más cerca.
La cerca.

En contraste con la amenazante subversión o con el pretendido desafío a toda racionalidad de algunos enunciados, las soluciones muchas veces son decepcionantemente intranscendentales. Y, posiblemente, el juego de las adivinanzas pueda ser mejor comprendido bajo el signo del contraste entre estas dos caras. Por un lado, permite formular con osadía proposiciones aparentemente transgresoras de todo tipo de orden: desafiantes al sentido común y a la racionalidad e incluso exploratorias del absurdo. Por otro lado, con las soluciones se confirma que el juego no se ha elevado más allá de la cotidianidad, que todo era un mero artificio construido con y sobre las palabras.

Los procedimientos de la criptificación que se revelan a través de todas las formas de oposición antes reseñadas consisten fundamentalmente en transformar la realidad rompiendo su orden, subvirtiéndola. Introducen quiebras o rupturas del orden de las cosas o del orden social o establecen reordenaciones no solo sorprendentes sino improbables.

Unas deshacen asociaciones tenidas como necesarias, mientras que otras descubren asociaciones entre elementos contrarios. Unas desbaratan secuencias obligadas, mientras que otras encadenan acciones dispares. Unas llenan ámbitos con elementos heterogéneos, mientras que otras vacían de contenidos términos perfectamente reconocibles. Unas inducen vías de razonamiento que conducen a conclusiones inadecuadas, mientras que otras, incluso mencionando posibles respuestas, perversamente obstruyen todo tipo de senda que conduzca a una solución. En sus formas más radicales las oposiciones pretenden forjar un cierre a los espacios cualitativos de forma que no parezca posible encontrar una salida. Pudiera tomarse como ejemplar un subtipo de adivinanzas que podrían llamarse «dilemas existenciales» y que describen precisamente situaciones sin aparente escapatoria posible. Por ejemplo:

Estás encerrado en una habitación con cuatro puertas. Detrás de una de ellas hay una manada de toros bravos, detrás de otra hay cuatro leones muertos de hambre, detrás de otra hay un foso muy hondo y detrás de la última hay tres cocodrilos feroces. ¿Por cuál de ellas escaparías?

Por donde están los leones muertos de hambre, porque están muertos.

En contraste con las oposiciones, las metáforas proporcionan por el contrario desplazamientos, vías de salida y a la vez son, por antonomasia, procedimientos de transformación. Fue Aristóteles quien percibió la estrecha imbricación de los enigmas y las metáforas:

No hay que traer las metáforas de lejos, sino de cosas que son del mismo género y especie, al dar nombre a lo que no tiene, y resulta claro, en cuanto se dice que corresponde al mismo género, como en el famoso enigma: «Vi a un hombre que con fuego bronce sobre un hombre pegaba», porque la operación no tiene nombre, pero ambas cosas son aplicación de algo, y así se dijo pegar por la aplicación de la ventosa. En general, de enigmas bien construidos se pueden sacar metáforas adecuadas, porque las metáforas implican el enigma, de donde es evidente que está bien traída (Retórica III, 1405 a 34).

Y más adelante: «los enigmas bien hechos son por lo mismo agradables, porque son una enseñanza y se dicen como metáfora» (Retórica III, 1412 a 23). Esta apreciación de Aristóteles no ha sido apenas tenida en cuenta en los estudios sobre las adivinanzas desde el folklore, aunque sí ha sido advertida en el redescubrimiento de la metáfora por parte de antropólogos cognitivistas (David Sapir, entre otros).

Explorando metáforas en las adivinanzas cabe reseñar de entrada un doble modo de imbricación. Por un lado, como en el ejemplo aportado por Aristóteles, en enunciados adivinatorios se pueden hallar analogías simples; pero, por otro lado, destacan aún más numerosas construcciones cuya artificiosidad les sitúa en el nivel de la alegoría. Un nivel tan habitual y esperable que el impacto analógico se reduce hasta hacerse tenue y predomina el carácter de mera fórmula, hasta el punto de operar más como mecanismo codificador de enunciado adivinatorio. He aquí algunas de las fórmulas más empleadas:

- «Una señora muy aseñorada» y variantes como «Una señora alta y delgada» o «Una dama compuesta» remiten a soluciones tales como gallina, cebolla, berenjena, botella, luna, sombra, lengua, entre otras. Todas efectivamente nombres femeninos de «cosas».

- «Una vieja titiritaña» y variantes como «Una vieja tontilloca» o «Una vieja seca y meca» y «Una vieja larga y seca» remiten a soluciones tales como hormiga, campana, piña, vela, neblina, muerte, etcétera. Todas también nombres femeninos de «cosas».

- «Verde fue mi nacimiento» o «Blanco fue mi nacimiento» es el inicio de enunciados que se dirían «biográficos», en los que se describen las mutaciones de color a lo largo de un ciclo vital. Remiten a soluciones como hormiga, lagarto, cóndor, flor de jara, algodón, zarzamora, café, tabaco, arroz, mora, trigo, aceituna, lino, corona de espinas, baraja, entre otros. Es decir, algunos animales y sobre todo un buen número de vegetales y especialmente aquellos que son objeto de elaboración y transformación para el consumo humano.

- «En el campo fui nacido» o «En el monte fui nacido» con variantes como «En el campo/en el monte me crié» son inicios de enunciados no tanto biográficos cuanto de «identificación», asumiendo como pauta la referencia al lugar de origen y crianza. Remiten a soluciones como conejo, oveja, lagarto, ruiseñor, amapola, cebolla, pimiento, tabaco, mesa, cruz, leña, etcétera. Todos ellos animales o vegetales o de procedencia vegetal.

Lo que resalta más de estas fórmulas es el uso habitual de la personificación y la prosopopeya en las adivinanzas, como ya había indicado Pérez Vidal en un intento de análisis sobre la estructura de las «adivinas» canarias (1986). Las adivinanzas casi nunca versan sobre papeles sociales de los seres humanos, sino sobre «cosas» y la transformación alegórica de estas se logra por desplazamiento hacia un espacio cualitativo definido como «humano». Como lenguaje de la criptificación resulta sorprendente, pues lejos de ocultar las «cosas» en figuraciones extrañas, parecen haberse aproximado a los rasgos de reconocimiento humanos. Por medio de la personificación

objetiva, muchas «cosas» son transformadas en hijos, padres, hermanos, viejas, señoritas, frailes, caballeros, entre otros, o les son atribuidos nombres propios como Doña Úrsula, Ana, Martín, María, etcétera. Los desplazamientos en realidad se producen, también, del mundo de las cosas inertes al mundo animal y de ambos al mundo humano, pero casi nunca al revés. De forma que todas estas construcciones alegóricas dotan de animación al universo que es objeto de adivinación. Cada objeto convertido por metáfora en sujeto es descrito con cualidades, atributos, acciones y pasiones. Y así la noche es:

Una vaquita negra
que cayó al mar
y los hombres
no la pudieron salvar.

o

Una mujer triste,
muy secreta y reposada
de cuerpo y alma privada,
que de negro siempre viste.

La nieve es:

Las tocas de Doña Leonor
que los montes cubren
y los ríos no.

o

La madre engendrada
de la hija que parió,
que sin padre se formó,
y en otro ser transformada
al antiguo se volvió.

La luna es:

Una yegüita muy blanca
salta el cerro y la barranca
y nunca jamás se manca.

Y las ranas son:

Trescientos caballeros,
bajo el puente de Cameros,
que han perdido sus caballos
y cantan más que los gallos.

Y la granada es:

Un convento
con muchas monjitas dentro,

con un velo tan delgado
que ni es de lana ni es hilado.

O bien cada «cosa» convertida por metáfora en sujeto absorbiendo el enunciado adivinatorio se apropiá del pronombre personal, usurpa el «yo» antropomorfo y se describe a sí misma dirigiéndose efectivamente a los humanos. Y así el romero dice de sí mismo:

Mi nombre es de peregrino
y tengo virtud notable,
jamás se supo que hable
ni que anduviese camino
y mi olor es agradable.

El reloj por su parte afirma:

Soy caballero aseñorado,
tengo doce damas para mi regalo,
todas van en coche y gastan zapatos,
todas usan medias, pero no zapatos.

Y el huevo declara su ascendencia diciendo:

Mi madre es tartamuda
y mi padre es cantor,
tengo el hábito blanco
y amarillo el corazón.

Todos estos enunciados reproducen los mismos caracteres de la personificación objetiva, pero el «yo» usurpado sitúa a estas «cosas» ante los jugadores del juego de las adivinanzas. Los enunciados adivinatorios en primera persona realizan una increíble pируeta que traslada las «cosas» al medio del mundo humano, preguntando, interpelando, poniendo asombro, haciendo guiños sobre su identidad. Todavía en la personificación objetiva se sobreentiende que el «yo» corresponde a quien emite el enunciado adivinatorio, pero en los enunciados adivinatorios de personificación subjetiva se ha producido una disociación entre el «yo» de la interacción en el juego (el «yo» de la enunciación) y el «yo» hablante de los enunciados. Todo ocurre como si la «cosa», que es objeto de la adivinanza, tomara la boca y las palabras del que profiere el enunciado y se sirviera de él (mero transmisor) para dirigirse a la audiencia. Pareciera que estos enunciados hacen desaparecer al propio locutor y obligan a quien aceptó el juego a enfrentarse con un pronombre incoado, un «yo» no evidente como su interlocutor, que se sabe que no es este, sino otro (inevitablemente antropomorfo) expuesto en metáfora y, por tanto, enigmático.

Precisamente ocurre que desaparece el «yo» del locutor. Mientras que, por el contrario, los términos que designan a la audiencia —el pronombre de segunda persona (el «tu» del «adivina adivinanza») y los vocativos y calificativos («estudiante de letra menuda», «entendido», «prudente», «tonto», «bobo», «burro», entre otros)— casi siempre son alusivos a un status del saber, con los cuales se le incorpora a los enunciados adivinatorios, le sitúan inequívocamente en escena presente, atentos, atados y calificados por su actuación e implicado en el juego hasta que no proporcionen la solución.

Pese al ilustrado análisis de M. Bassols (1991), el contexto del juego y las relaciones sociales establecidas entre los jugadores no desaparece, salvo que se considere que las adivinanzas son solo textos. El locutor no desaparece en el contexto del juego, pero una buena adivinanza consigue una focalización sobre la «cosa» y, en realidad, sobre el discurso mismo por parte de quien la acepta. Esa focalización está presentada en forma de proyección y la personificación no es otra cosa sino una proyección. Se trata, así de una extraña relación de comunicación establecida por enigmáticas «cosas» que se dirigen a la audiencia por medio de un pronombre incoado, un «yo» desconocido, pidiendo ser identificadas. El esquema reproduce las escenas carnavalescas de máscaras dirigiéndose unas a otras la pregunta y el desafío: «Adivina quién soy yo». En las adivinanzas son las «cosas» enmascaradas con la metáfora de la personificación las que preguntan por su identidad, por ejemplo:

En medio del cielo estoy,
sin ser lucero ni estrella,
sin ser sol ni luna bella,
¿a que no sabes quién soy?

Además, en los enunciados no siempre desaparece el «yo» del locutor, quien pide una respuesta a la audiencia («adivina»: «dime», «aciértamelo», etcétera), el que declara el código de desciframiento («Ya te lo he dicho»), el que indica que tiene la respuesta («[...] como yo no te lo diga, no lo aciertas en un año»), entre otros. Pero en determinadas fórmulas aparece como actor:

Fui al monte,
encontré un timón,
cortarle pude,
rajarle no.
Un pelo.

Fui al campo
y corté un palo,
que no tenía un gema de largo,
hice dos mesas,
dos artesas
y un canastito para coger cerezas.
La bellota.

Fui al monte,
corté un palito.
Vine a mi casa
y a bailar se ha dicho.
La escoba.

Iba yo por un camino
y me encontré un vestido,
ni cortado ni cosido.
La piel de la culebra.

De manera que este «yo» de tales pequeños relatos es genérico, potencial, pues no se trata de discursos elaborados por el jugador, sino de discursos que reproduce. Sin

embargo, contribuye a generar y a mantener una ambigüedad básica incrustada en los enunciados adivinatorios, que implica la posibilidad permanente de desplazamientos del sujeto al objeto y de un código a otro. En este «yo» genérico, que se refiere propiamente al papel desempeñado en el juego, confluyen tanto el jugador que propone la adivinanza como la «cosa» que se describe en ella. Está, así, en predisposición a ser manipulado mediante la metáfora. Probablemente la personificación fue un «estilo» introducido con éxito en los enunciados adivinatorios, que enlaza con la tradición fabulística de difusión bajomedieval —de ello es muestra el Libro de Apolonio, según J. Pérez Vidal (1953)—; no obstante, constituye una de las formaciones metafóricas más representativas del procedimiento de criptificación en las adivinanzas.

La metáfora deviene en alegoría implicando, a la vez, distintos elementos. A diferencia de la paradoja, la metáfora es expansiva, explora en el espacio cualitativo en una serie de direcciones determinadas. Se trata de transformaciones canalizadas de la realidad y, en cierto modo, predecibles. Los enunciados adivinatorios muestran estas direcciones y ofrecen ejercicios de reconocimiento. Como ilustración pueden servir las elaboraciones metafóricas de la «lengua»:

1. Tema 1: Mojada.

1.1. Lengua-boca-una mujer en casa (una mujer en coche). Como en:

Una señora, muy señoreada,
no sale de casa y siempre está mojada.

Una adivinanza muy difundida. O bien, otra más moderna, pero muy difundida:

Una señorita,
muy señoreada;
siempre va en coche
y siempre va mojada.

1.2. Lengua-boca-una tabla en casa, como la adivinanza poco difundida, que aparece en colecciones asturianas:

En mi casa tengo
tengo una tablita,
bien arregladita;
llueva o no llueva,
siempre mojadita.

1.3. Lengua-boca-una pava en el cielo. Por ejemplo, la adivinanza, también, poco difundida de la colección argentina:

En medio del cielo
hay una pava echada,
llueva o no llueva,
siempre está mojada.

1.4. Lengua-dientes-boca un jardinero en un jardín de flores:

Un jardín de flores blancas

y un jardinero encarnado;
nunca llueve, nunca nieva,
pero siempre está mojado.

1.5. Lengua-dientes-una flor entre murallas:

Entre muralla y muralla
hay una flor colorada,
llueva o no llueva
siempre está mojada.

2. Tema 2. Colorada

2.1. Lengua-dientes-un prado entre vallas:

Entre vallado y vallado
hay un prado colorado.

2.2. Lengua-dientes-boca-una vaca entre otras en un corral:

Un corral de vacas blancas
y en medio la colará;
dime, ¿qué cosa será?

3. Tema 3. Sonora.

3.1. Lengua-boca-Doña Úrsula en su cuarto:

Doña Úrsula de Mendiola,
está en su cuarto,
triste y sola,
la cátala,
la mírala,
la escúchala.

Esta adivinanza incorpora un elemento deíctico «la» que conlleva un refuerzo sonoro. No solo aparece en colecciones andaluzas desde el siglo XIX, sino también en Canarias, Méjico, Chile y Perú.

4. Tema 4. Habladora.

4.1. Lengua-dientes-boca-una vieja moviéndose en una estancia:

Treinta y dos sillas blancas
en un rojo comedor.
Una vieja parlanchina
se movía sin temor.

5. Tema 5: Habladora y Presa.

5.1. Lengua-dientes-boca-una mujer custodiada por soldados en una estancia:

Una estancia abovedada
donde el eco se recrea;
un batallón de soldados

formado en dos hileras;
no son los más fuertes machos,
que son las más fuertes hembras;
está una mujer entre ellos
por parlanchinota presa.

5.2. Lengua-dientes-boca-una culebra guardada por soldados en una cárcel:

Guardada en estrecha cárcel
por soldados de marfil,
está una roja culebra,
que es la madre del mentir.

Esta adivinanza seguramente ha sido difundida a través de letra impresa. Poco conocida, pero registrada entre escolares.

Una de las direcciones metafóricas toma como término primario «una mujer», pero complicado con otros conforma distintas configuraciones alegóricas. Así la asociación lengua-boca se transforma en «mujer en casa» o «mujer en coche». La asociación lengua-dientes se transforma sin embargo en otros términos como «prado», «flor». La asociación lengua-dientes-boca se transforma en «una vieja moviéndose en un comedor con sillas», «una mujer custodiada por soldados en una estancia», «una culebra guardada por soldados en una cárcel». Otras asociaciones como boca-brazo se transforma en «un pozo y una soga» o labios-nariz-ojos-frente en «dos paredes, dos ventanas, dos fuentes y una montaña» o «una puerta, dos ventanas, dos luceros y una plaza» y la asociación boca-dientes-lengua-nariz-ojos-frente en «un convento, monjas, la priora, dos ventanas, dos espejos, una montaña». Las distintas direcciones metafóricas progresan soportadas en la co-implicación de diferentes términos, moviéndose en el espacio cualitativo al tiempo que incorporan valoraciones y connotaciones diversas, que en este caso traducen concepciones sociales y morales de algunos órganos del cuerpo humano bien asentadas en la cultura tradicional. Por ejemplo, la condición femenina está insistentemente descrita en los refranes como proclive a hablar, del mismo modo que el mucho hablar se hace equivalente proverbialmente a mentir mucho. La contención deseable en el hablar se figura «cerrando la boca» o «sujetando la lengua». La figura se completa atribuyendo a los dientes ese cierre necesario. La cara y la cabeza son asimiladas a una construcción. La disposición superpuesta de boca, nariz, ojos, entre otros, contribuye a figurar un entorno urbano (de puerta a plaza) o un paisaje campestre (de convento a montaña).

Aparecen aquí algunas de las funciones de la metáfora ya desglosadas por James Fernández (1974). Estos procedimientos de criptificación dan como resultado configuraciones sorprendentes, aunque, ciertamente, no pocas de las transformaciones antes reseñadas están profusamente insinuadas en la lírica popular y hay razones para afirmar que tienen una larga historia. Se trata de metáforas típicas.

Pero en cierto modo no son «construcciones» redondas, figuras perfectas en las que encajan los elementos armónicamente, sino metáforas rotas, quebradas en un punto. En muchos enunciados adivinatorios las direcciones metafóricas progresan mediante la co-implicación de términos sin pretender lograr la transformación completa, en algún sentido por mantener el código de juego bajo el que se rigen. Una vieja adivinanza, que aparece en la colección de refranes de Gonzalo Correas (s. XVII) y también en las colecciones actuales, figura el escribir así:

Heredad blanca,
simiente negra,
cinco bueyes
a una reja.

El propio Correas la glosó: «Es pregunta del papel y tinta, dedos y pluma» (1967: 82). A diferencia de las metáforas simples, las construcciones alegóricas para un buen ajuste con lo representado conllevan alguna posibilidad de quiebra. Leído en la continuidad de la asociación alegórica, «cinco bueyes» es un elemento intencionadamente sorprendente, que debiera llevar en el juego a una comprobación. Quien ha recibido la adivinanza pregunta extrañado si no se trata de un «error». Es característico que la quiebra de la metáfora no desvirtúe el enunciado adivinatorio, sino que precisamente remite directa y literalmente a la «cosa», objeto o acción referida. No es por tanto un «error», sino un «indicio», un vano en la hermética cadena por donde escaparse para enlazar con la realidad transformada. Se trata de un reconocimiento de código con el que reconocer una criptificación. «La señora siempre mojada, aunque siempre va en coche», «la vieja parlanchina que se mueve entre las sillas blancas del rojo comedor», «la roja culebra que es la madre del mentir», entre otras, son todas metáforas rotas, con elementos que funcionan como emergencias de la «cosa» referida; es decir, fragmentos del discurso literal con el que puede ser descrita la lengua. Esta quiebra de las metáforas se corresponde en el juego con la estrategia que los clásicos usaron para caracterizar a las adivinanzas: una proposición que oculta y otra que revela. Los enunciados adivinatorios son así peculiares combinaciones de fragmentos discursivos forjados en códigos distintos.

Como son dos discursos entrelazados para formar uno solo, en todo caso, la solución una vez dicha rompe toda construcción alegórica formada sobre ella. Las soluciones disuelven, así, las metáforas. El enunciado adivinatorio alegórico para el que acepta descifrarlo produce la impresión de que se desbarata como castillo de naipes cuando se proporciona la solución. La realidad transformada por la maravilla de la metáfora torna entonces a su condición de cosa vulgar y cotidiana.

Hay un modo metafórico cultivado en las adivinanzas que explota de forma peculiar la referencia inscrita en los enunciados, amparado, también, bajo el código lúdico. Discursos de aparente contenido sexual, por otra parte, tabuizado en las conversaciones cotidianas, se ofrecen como oportunidades para una subversión descargada de intención, puesto que la referencia y, por tanto, el contenido «real» son siempre inocentes y cotidianas «cosas». Recordaba Huizinga que estos enunciados se encuentran en el Atharvaveda (2007: 139). En la colección citada de G. Correas y, también, en las colecciones actuales, aparece lo siguiente:

Mi tía está tendida,
mi tío va y viene
y metido se lo tiene.

La glosa de Correas declara la solución: «La artesa y el puño, entrando y saliendo de la masa hiñendo» (1967: 553). Acciones diferentes como echar el pestillo a la puerta:

Detrás de la puerta
lo ví hacer,
sacar y meter,

meter y sacar
y dar de barriga
y no es picardía.

Otra como montar a caballo:

Gordo lo tengo,
más lo quisiera,
que entre las piernas
no me cupiera.

O comprar una lechuga:

Fui a la plaza,
compré una moza,
le alcé la saya
y le vi la cosa.

También meter un bizcocho en el café:

Duro lo meto,
lo saco blando
y por la puntita chorreando.

O poner un anillo en el dedo:

Por un gusto
un disgusto,
por el gusto de una mujer,
por un agujero justo,
entra carne sin cocer.

O avivar un candil:

Un hombre muy chiquinino,
con el culo en la pared
y la cocina tiesa,
esperando a la mujer.

Son transformadas siguiendo direcciones metafóricas (o usando términos genéricos, un modo eufemístico de designar órganos y acciones sexuales) que toman co-implicados términos explícita o alusivamente relativos al sexo. Por el juego, el lenguaje sexual está relativamente destabuizado. Los niños profieren estas adivinanzas a veces con cierta osadía cuando lo hacen ante los adultos y con intencionada voluntad de transgresión cuando lo hacen ante sus compañeros. Es tan obvio que se está hablando de sexualidad, que los que intervienen en el juego descartan enseguida que las soluciones pertenezcan a ese ámbito. Ocurre, sin embargo, que en la medida en que la emisión pública de las palabras esté tabuizada, se busque decir las. El tabú opera funcionalmente en la línea de la criptificación. De modo que este tipo de enunciados adivinatorios tiene soluciones a dos niveles. Una en el dominio de la sexualidad y otra en el dominio de las acciones

cotidianas del trabajo, la comida, entre otras. El propio enunciado y la solución en términos de sexualidad rompen el tabú.

Las soluciones del segundo nivel parecen coartadas. Este uso subversivo de las metáforas procede en un doble rizo. Las analogías de la sexualidad suelen apoyarse en diversos rasgos —subsumidos en términos— de objetos o acciones en la vida cotidiana y permiten hablar de ella de modo elíptico y según sobreentendidos. Los enunciados adivinatorios invierten la dirección metafórica, puesto que retoman el lenguaje de los sobreentendidos, gracias a que, en todo caso, no se mueve en la literalidad, sino con alusiones para volverle en referencia a objetos y acciones. En este sentido, las adivinanzas es un juego con formas carnavalescas.

No solo se actúa subversivamente a través de las oposiciones y de las metáforas. Otras figuras como la hipérbole lo permiten con igual eficacia. Las hipérboles tienen su campo de ejercicio especialmente en un subtipo de adivinanzas conocido como «colmos» y en otros subtipos de dichos equivalentes como los «tantanes»; por ejemplo: «Era un hombre tan gordo, tan gordo que para abrocharse el cinturón tenía que dar un paso adelante», «Era un hombre tan alto, tan alto que para hablar con él había que hacer noche en su ombligo», «Era un hombre tan delgado, tan delgado que se ponía un traje de mil rayas y le sobraban novecientas noventa y nueve», entre otras. Con estos y con otros tipos adivinancísticos, la probabilidad de que quien formula la pregunta dé igualmente la respuesta es muy alta. Se aproximan a los chistes, aunque se mantienen algunas reglas del juego, puesto que quien plantea la pregunta espera —al menos un instante— de su audiencia alguna respuesta, antes de precipitarse a dar la solución. Los colmos tienen, generalmente, como sujeto de referencia los seres humanos en sus papeles sociales (que, sin embargo, casi nunca lo son de los enunciados adivinatorios). Los colmos son una exploración de lo extremo (equivalentes en intensidad a una hipérbole), moviéndose en distintas direcciones, hacia lo absurdo, hacia la parodia, hacia lo sorprendente, por ejemplo:

¿Cuál es el colmo de un zapatero?

Tener el pelo cortado al cepillo y una pata de palo o tener un hijo listón, una hija traviesa, un hermano madero y un perro que mueva la cola.

¿Cuál es el colmo de un bombero?

Apagar un fuego con la manga de un chaleco.

¿Cuál es el colmo de un geógrafo?

Tener un hijo cabo y el otro golfo.

Las hipérboles revelan hasta qué punto la exploración de lo extremo es uno de los procedimientos de la criptificación. El lenguaje tiene recursos análogos a lentes o espejos, cuya estructura devuelve imágenes desfiguradas. Además, la pregunta sobre lo extremo implica un punto de partida en un desplazamiento. No obstante y presumiblemente, hay numerosas direcciones posibles, por lo que la respuesta «adecuada» no es fácil, sino relativamente impredecible, a no ser que haya sido oída anteriormente en la misma clave. Asimismo, el «colmo» es progresivo, la respuesta puede no ser adecuada porque podría proporcionarse otra aún más extrema y los límites de lo extremo son casi indefinidos. El «colmo» es una forma paródica, pero no alcanza lo grotesco, lo monstruoso. Se juega con los dobles sentidos de términos y frases, con las paronomasias, con la ambigüedad. La

imagen de los papeles sociales que traduce no es tan satírica como lúdica y, en muchos casos, es sobre todo un juego con el lenguaje, como en:

¿Cuál es el colmo de un carpintero?
Serrar con Sierra Nevada la pata del Banco de España.

¿Cuál es el colmo de un cerero?
Hacer un cirio con la acera de enfrente.

Los subtipos de adivinanzas se extienden con los «queledijos», los «parecidos», las «diferencias», los «cálculos», algunos de ellos con trampa, las «preguntas de pega» y otro numeroso conjunto de preguntas de difícil clasificación. Como advirtió Brandes en Monteros todos ellos responden mejor al nombre de «acertijos», porque dado lo escueto de la pregunta es cuestión de acertar con la respuesta (1980: 130). Sin embargo, salvo los «cálculos», los problemas existenciales antes citados y alguna que otra cuestión —preguntas y respuestas— se dicen casi de seguido, no esperándose tanto que la audiencia acierte con la respuesta cuanto que el locutor haga alarde, al decirla, de ingenio, sentido del humor, capacidad de sorprender, dominio del lenguaje y de la situación. En algunos casos, efectivamente el objetivo no es solo dejar a la audiencia en la condición de inferioridad a causa de su ignorancia —o meramente buscar en ella admiración o algún reconocimiento—, sino que, aún más, se pretende la burla, «cazar» a alguien poco advertido y tan ingenuo como para suponer que el «juego» tiene sus reglas y que estas se siguen en todos los casos. Se riza el rizo cuando la pregunta que se formula cuenta con el saber de la audiencia, que, confiada, hace gala de él para recibir a continuación la sanción de «ignorante», porque hay otra respuesta mejor que se guardaba por mantener la superioridad que da el tener la última palabra, o para ser rematado con la burla. Entre las adivinanzas infantiles es clásica (y vieja) esta:

Adivina, adivinaja, ¿quién puso el huevo el paja? [Otra variante es: ¿Quién pone el huevo en la casa?]
La gallina.
Mierda para el que lo adivina.

Y esta otra que reproduce Brandes:

¿En qué se parecen una familia, un piloto y un salvaje?
¿En qué?
En que el piloto pilota un avión y el salvaje va en pilota
¿y la familia?
Muy bien, gracias.

Aunque lo parezca, las respuestas no son estrictamente arbitrarias, sino relativamente impredecibles. Este tipo de preguntas —que facilita la denuncia por parte de la audiencia tras una proposición que anuncia una relación entre tres términos, cuando solo se ha dado cuenta de la relación entre dos— muestra la existencia de reglas y la exigencia de su seguimiento. Con ello juegan ambos interlocutores. Quien ha preparado la burla, ha previsto la denuncia y la forma no solo de neutralizarla, sino de ridiculizar al denunciante. También, había advertido Huizinga que en los enigmas se encuentran diferentes enunciados para la misma cosa (1938: 137). En todo caso, en manos de los

proponentes, las preguntas tienen una sola respuesta y «acertar» consiste en dar con ella. Entre los objetivos posibles del adivinar, el juego de las adivinanzas no trata de «adivinar el futuro», sino que, en parte, se trata de desvelar lo oculto y, sobre todo, de «adivinar el pensamiento». Un ejercicio continuo y necesario para la interacción social.

SABER Y ADIVINAR

No parece posible —o tal vez sea tarea inútil— lograr una clasificación precisa de los tipos y subtipos de adivinanzas, pero aún mantiene solidez la idea de algún componente común entre todos ellos, que Huizinga intuyó en *Homo ludens* cuando tituló el capítulo sobre los enigmas: «Juego y sabiduría» (2007: 137 y ss.). Hay muchas modalidades de preguntas y son muy diversos los grados de transcendencia y compromiso para los que se involucran en esos juegos, pero la división de papeles es constante, así como la situación de inestabilidad en sus posiciones respectivas. Las tonalidades del juego se ordenan entre el desafío y la exhibición, aunque todas tienen el color del poder.

Si cabe hacer alguna distinción en las formas, no tiene demasiada importancia si en las adivinanzas predomina un tipo u otro de estrofas o un tipo u otro de construcción fraseológica en prosa. Tampoco es determinante que las adivinanzas respondan o no en estructura a una definición. Si fuera así, entonces, cabrían dos tipos de preguntas: aquellas que contienen predicados y cuya respuesta apropiada es un sujeto, un nombre; y aquellas otras que contienen uno o varios sujetos y cuya respuesta apropiada es el o los predicados que les corresponden. No todas las adivinanzas son definiciones, pero, en términos generales, se perfila una distinción básica entre dos tipos de enunciados adivinatorios. Unos contienen explícita o implícitamente elementos suficientes para obtener con ellos y a partir de ellos la solución. De manera que tal solución es más bien re-conocimiento. Hay, además, otros enunciados que requieren como información necesaria elementos que no se hallan en ellos para dar con la solución. Estas otras soluciones aparentemente amplían el conocimiento, aunque, una vez proporcionadas, tal vez se descubra que también son un re-conocimiento.

Las adivinanzas no son adivinaciones, no obstante, es un juego del saber. Este juego ofrece dos papeles complementarios, puesto que el contenido del juego (el discurso integrado por preguntas y respuestas) solo se completa y cierra con la intervención de ambos. Tales papeles no son teóricamente equivalentes, pero como posiciones no están ni al comienzo ni al final en el mismo nivel de igualdad. En el momento de partida, el que pregunta está en una posición de superioridad, porque se supone que también conoce la respuesta. El juego termina con la superioridad del que responde, sea ése el que el que aceptó la pregunta o el mismo que la planteó. Las adivinanzas pueden tener varias «respuestas», pero solo tienen una única «solución». Es «solución» y no tanto «respuesta» porque a veces pone fin a una contienda, otras veces es una salida a una situación de dependencia que se percibe como liberación, otras es un acto de generosidad y otras un fallo, una sentencia. El juego no versa sobre maravillas ignotas, sino sobre el entorno inmediato, cotidiano, archiconocido, habitual, que es transformado por arte retórica, por politropía, y con ingenio, humor, alguna dosis de ironía o de osadía y espíritu transgresor, hasta hacerlo relativamente irreconocible.

El juego otorga a los participantes la posibilidad de mostrar en confrontación o en exhibición su saber: unos lo hacen presentando la imagen de un mundo tan artificiosamente transformado que se torna casi irreconocible; los otros, mostrando su capacidad de hacerlo reconocible, pese a tanto artificio. El saber aparentemente consiste en tener las soluciones, lo que se consigue con memoria y estando dispuesto a ser

audiencia dependiente de otros hasta adquirirlas. Al menos, durante la etapa infantil, no es una estrategia, es una situación obligada. La mayoría de los jugadores no son creadores de adivinanzas, sino reproductores. En los contextos clásicos, la creación se atribuye a narradores venidos de lejanas tierras que proponen como adivinanzas descripciones de acontecimientos sucedidos en el camino. El sentido de la maravilla en los antiguos relatos de viajeros parece asociado al de adivinanza. Pero sobre el entorno inmediato y cotidiano no parece caber muchas sorpresas.

El saber no está en la experiencia y conocimiento proporcionado por acontecimientos maravillosos o extraños, sino que está sobre todo en el conocimiento y uso de los procedimientos de transformación y criptificación del entorno. Los principales medios han sido antes analizados: la elipsis, las oposiciones y contrastes, las metáforas, las hipérboles, entre otras. Desde esta perspectiva, la elipsis supone un mundo fragmentado, desagregado, parcialmente percibido, y el saber, utilizando esos fragmentos, consiste en recomponerle, completarle, percibirlle en conjuntos, agrupaciones, unidades y totalidades. Las oposiciones y contrastes revelan un mundo desordenado, amenazante por contradictorio, cerrado, caótico, y el saber consiste en restablecer el orden, recolocar las cosas en su sitio, encontrar salidas a dilemas y situaciones comprometidas.

Las metáforas y alegorías revelan un mundo fluido, deslizante en direcciones diversas e impredecibles, y el saber consiste en descubrir esas direcciones, en reconstruirle a otro nivel, en recrearle constantemente. Y en todo caso el saber consiste en el dominio del lenguaje, aunque el juego discurre a la vez como interacción social. El saber es al mismo tiempo estrategia en el campo de la confrontación, inestabilidad de las posiciones respectivas y ejercicio del poder. Los procedimientos de criptificación se revelan como estrategias para establecer y mantener dependencia, para liberarse, para invertir las posiciones. Las estrategias revelan cómo, desde una posición superior, la dependencia de otros se logra y mantiene otorgando el conocimiento y la información en dosis (fragmentariamente) o presentando las situaciones como dilemas sin opción posible o reelaborándolas imaginativamente desafiando al sentido común o exigiendo el conocimiento de códigos especiales de interpretación. Desde una posición inicial de dependencia, las estrategias están dirigidas a obtener toda la información, a derruir falsas barreras, a explorar todas las direcciones y, al fin y al cabo, no solo a liberarse, sino a elevarse, a cambiar a mejor posición.

Todo esto se entrelaza con las posiciones estructurales de desigualdad de los géneros (varones y mujeres), de los grupos de edad o de los estratos sociales. El juego del saber adquiere, entonces, otros objetivos. Sin embargo, las adivinanzas muestran que el saber consiste en emplear el lenguaje para engañar y para no dejarse engañar, para burlarse de otros y para no dejar que otros se burlen de uno, para estrechar vinculaciones y para desembarazarse de ellas. Como dicen muchas expresiones populares, el saber consiste tanto en «no quedar por tonto» como en «no pasarse de listo»; en «cazarlas al vuelo» y en «tener los ojos bien abiertos»; en «leer entre líneas» y en «entender sin necesidad de muchas palabras»; en «separar el grano de la paja»; en «dorar la píldora»; en «tener respuesta para todo», entre otros. En fin, las adivinanzas son un buen ejercicio del habla y de la mente en sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAMS, R. D. y DUNDES, A. (1972): «Riddles», en *Folklore and Folklife*, R.M. Dorson (ed.), Chicago, Chicago University Press, pp. 129-143.
- ARISTÓTELES (1999): Retórica. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid, Gredos.
- BAJTÍN, M. (1965): *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral editores (1974).
- BAJTÍN, M. (1990): *The Dialogic Imagination. Four Essays*. M. Holquist (ed.), C. Emerson y M. Holquist (trads.), Austin, University of Texas Press.
- BASSOLS, M.M. (1991): *L'enigmistica popular. Aproximació a los endevinalles catalanes*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions.
- BEUCHAT, P.D. (1957): «Riddles in Bantu», en *The Study of Folklore*, A. Dundes (ed.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc, pp. 182-205.
- BRANDES, S. (1980): *Metaphors of Masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*. The University of Pennsylvania Press.
- DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812292503>
- CERVANTES, Miguel de (1584): *La Galatea*, Edición de Juan Montero. Real Academia Española, 2004.
- CROCKER, CH. (1977): «The Social Functions of Rhetorical Forms», en *The social use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric*. David Sapir y Christopher Crocker (eds.), University of Pennsylvania Press, pp. 33-66.
- DOI: <https://doi.org/10.9783/9781512806632-003>
- FERNÁNDEZ, J. (1974): «The mission of the metaphor in the expressive culture», *Current Anthropology*, 15, pp-119-145. DOI: <https://doi.org/10.1086/201450>
- FERNÁNDEZ, J. (ed.) (1991): *Beyond Metaphor. The theory of tropes in anthropology*, Stanford, Stanford University Press.
- FRIEDRICH, P. (1991): «Polytropy», en *Beyond Metaphor. The theory of tropes in anthropology*, J. Fernandez (ed.), Stanford, Stanford University Press, pp. 17-55.
- GEORGES, R. A. y DUNDES, A. (1963): «Toward a structural definition of the riddle», *Journal of American Folklore*, pp. 111-118. DOI: <https://doi.org/10.2307/538610>
- HUIZINGA, J. (1938): *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard. Edición española: *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- JAKOBSON, R. (1963): *Essais de Linguistique générale*. Paris, De Minuit.
- KÖNGAS MARANDA, E. (1969): «Structure des enigmes», *L'Homme*, 3, pp. 5-48.
- DOI: <https://doi.org/10.3406/hom.1969.367052>
- KÖNGAS MARANDA, E. (1971a): «The logic of riddles», en *Structural Analysis of Oral Tradition*, University of Pennsylvania Press, pp. 189-232.
- DOI: <https://doi.org/10.9783/9781512804393-009>
- KÖNGAS MARANDA, E. (1971b): «A tree grows. Transformations of a riddle metaphor», en *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*, E. Köngas Maranda y P. Maranda (eds.), The Hague, Mouton, pp. 116-145.
- DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110900552-004>
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1879): «Las adivinanzas. Apuntes para un estudio», *La Enciclopedia*, 15 de febrero, 15 de mayo, 15 de agosto, 25 de agosto.

- MIAJA DE LA PEÑA, M.ª T. (2005): «La adivinanza, sentido y pervivencia», *Acta poética* 26, pp. 1-2, pp. 443-463. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.178>
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal (1733). *Proverbios morales y consejos cristianos*. Madrid, Herederos de Francisco del Hierro.
- PÉREZ VIDAL, J. (1953): «Dos notas al libro de Apolonio», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, IX, pp. 90-94.
- PÉREZ VIDAL, J. (1986): *Folclore infantil canario*, Madrid, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. LC.E.F.
- QUINN, N. (1991): «The Cultural Basis of Metaphor», en *Beyond Metaphor, The theory of tropes in anthropology*, J. Fernandez (ed.), Stanford, Stanford University Press, pp. 56-93.
- REDONDO, A. (1980): «Le jeu de l'enigme dans l'Espagne du XVI siecle et du début du XVII siecle. Aspect ludique et subversion», en *Les fêtes de la Renaissance. Actes du XIII Colloque International d'Etudes Humanistes*, Paris, Vrin, 1982, pp. 445-458.
- SAPIR, D. (1977): «The Anatomy of Metaphor», en *The social use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric*, David Sapir y Christopher Crocker (eds.), University of Pennsylvania Press, pp. 3-32.
- DOI: <https://doi.org/10.9783/9781512806632>
- SCOTT, CH. T. (1969): «On defining the riddle: the problem of a structural unit», *Genre*, 2, pp. 129-142.
- TODOROV, T. (1978): *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila editores, 1996.
- VELASCO, H. M. (1983): «Sobre los procesos de la tradición oral: las adivinanzas, mediaciones de poder y de saber», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Coloquio Hispano-Francés, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, pp. 171-184.
- VELASCO, H. M. (1985): «Categorías, definiciones, desafíos y adivinanzas», en *Actas del II Congreso de Antropología*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 375-383.

Colecciones de adivinanzas en español, catalán, gallego, euskera:

- AMADES, J. (1934a): *Diccionari d'endevinalles*, Barcelona, La Neotípia.
- AMADES, J. (1934b): *Enigmes populars*, Barcelona, La Neotípia.
- AZKUE, R. M. de (1945): *Euskalerrien Yakintza*, Madrid, Espasa Calpe
- CABALLERO, F. (1877): *Adivinanzas, acertijos y refranes populares*, Selección y prólogo de C. Bravo-Villasante, Madrid, Montena, 1989.
- CASTAÑÓN, L. (1961): «Cosadielles de Asturias», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVII, pp. 561-570.
- CERRILLO, P. (2000): *Adivinanzas populares españolas. Estudio y antología*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CORREAS, G. (1627): Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Edición de L. Combet en l'Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- CUSCOY, L. D. (1944): *Folklore infantil*, Tenerife, Inst. de Estd. Canarios.
- DEMÓFILO (1883): *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario*, Sevilla.
- DURÁN, P. (1952): *Las 300 mejores adivinanzas del idioma castellano*, Lima, Edit.Durán.
- ESPINOSA, A. M. (1952): «Algunas adivinanzas españolas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VIII, pp. 31-66

- GARFER, J. L. y FERNÁNDEZ, C. (1983): *Adivinancero popular español*, Madrid, Taurus.
- GARFER, J. L. y FERNÁNDEZ, C. (1989): *Acertijero popular español*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- JIJENA, R. (1948): *Adivina, adivinador. 500 de las mejores adivinanzas de la lengua española*, Buenos Aires, Albatros.
- LEHMANN-NITSCHE, R. (1911): *Adivinanzas rioplatenses*, Buenos Aires, Imp. Covi Hermanos.
- MARTIN, P. (1985): *¿Que cousa é cousa? Libro das adiviñas*, Vigo, Galaxia.
- MILLA, Ll. (1965): *1000 endevinalles catalanes amb les seves solucions*, Barcelona, Milla.
- MILLA, Ll. (1990): *Segon llibre d'endevinalles*, Barcelona, Milla.
- MORÁN, C. (1957): «Acertijos. Colección recogida directamente del pueblo», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XIII, pp. 299-364.
- PELAY, F. (1882): *Endevinalles populares catalanas*, Barcelona, Lib. d'Eduard Puig.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1882-1883): *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Romero y Cía.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2019



La lirica popular infantil en los cancioneros de la Segunda República

Folk Children's Lyrical Poetry in the songs of the Second Republic

Cristina CAÑAMARES TORRIJOS y Ángel Luis LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla-La Mancha

Cristina.Canamares@uclm.es / AngelLuis.Lujan@uclm.es

ORCID ID: 0000-0002-9494-4808 / ORCID ID: 0000-0003-0244-2358

ABSTRACT: Children's folk lyrical poetry was used as a medium of instruction to remedy illiteracy in 1930s and 1940s Spain. Two of the songbooks employed were *Canciones infantiles* by María Rodrigo and Elena Fortun and *Poesía infantil recitable* by José Luis Sánchez Trincado and Rafael Olivares Figueroa. The compilation and fixing of these songbooks have a subversive intention, as they try to keep and emphasize the popular tone. The songs deal with topics such as love, death, religion, among others. All this goes to show not only the editors' interest in keeping the popular tone but also the difficulties that they faced.

RESUMEN: La lirica popular infantil fue utilizada como medio de enseñanza para contrarrestar el analfabetismo en la España de los años 30 y 40 gracias a que favorecen el acceso al texto. Dos de los cancioneros usados fueron *Canciones infantiles* de María Rodrigo y Elena Fortún y *Poesía infantil recitable* de José Luis Sánchez Trincado y Rafael Olivares Figueroa. La recopilación y fijación de dichos cancioneros tiene una intención subversiva, pues intentan conservar y resaltar el tinte popular. Las canciones tocan temas como el amor, la muerte, la religión, entre otros. Todo ello muestra no solo el interés por conservar el tono popular de las antologías, sino las dificultades a las que se enfrentaron.

KEYWORDS: Second Republic, education, children lyrical poetry, songbooks, folklore

PALABRAS-CLAVE: Segunda República, educación, lirica infantil, cancionero, folklore

No es necesario insistir en el esplendor que vivió la literatura española en los años 20 y 30 del pasado siglo. Gracias al contacto con las corrientes literarias europeas más innovadoras, al entusiasmo de los jóvenes escritores y al apoyo institucional para el fomento de la creación en las artes y el pensamiento, nuestras letras disfrutaron de una llamada «Edad de plata», fenómeno que afectó también a la literatura infantil y juvenil. En palabras de Pedro Cerrillo, fue:

[u]no de los períodos más interesantes jamás vivido en la literatura española: la «edad de plata» o segunda «edad de oro», en la que se unieron en talento de los veteranos escritores modernistas y noventayochistas, la madurez creadora de los novecentistas y el arrebatador empuje de los jóvenes poetas del «Grupo del 27», herederos de la mejor tradición literaria española, renovadores de la lirica popular y dignos representantes de las nuevas corrientes artísticas que aparecían, con más o menos éxito, en Europa. De ello también participó la LIJ (2013: 45).

Para erradicar las altas tasas de analfabetismo que tenía España (superiores al 32%), la Segunda República ideó un ambicioso proyecto educativo (*vid. Cerrillo y Miaja, 2013, 33-39*) en el que se aunaban proyectos de cultura popular y programas de educación no formal —como los amparados por el Patronato de las Misiones Pedagógicas—, una decidida promoción del libro y la lectura, así como una profunda reforma del sistema educativo y, especialmente, de la formación de los maestros, iniciativas que, lamentablemente, quedaron truncadas por la Guerra Civil y el triunfo de los sublevados.

Hubo también en aquellos años un decidido interés por llevar la poesía a la escuela, para acercarla a los niños y que pudieran disfrutarla. En España el movimiento krausista —que desembocó en la creación de la Institución Libre de Enseñanza— defendía, entre otras cosas, una pedagogía basada en aspectos comprensivos más que en memorísticos, lo que obligaba a poner en contacto al alumno con el objeto de conocimiento. Por ello, en el área de Lengua y Literatura sustituyeron el libro de texto por recopilaciones poéticas¹ (populares y de autor) y defendieron la utilización de juegos y canciones infantiles como recurso educativo para ejercitar la memoria, la atención, la inteligencia, la mimesis y para introducir a los más jóvenes en la literatura (*vid. Sánchez Ortiz, 2010: 21*).

Muchos autores que destacaron en la Segunda República demostraron un gran interés por la tradición popular española y la dieron a conocer. Los ejemplos más sobresalientes son los de García Lorca —con el rescate del folclore andaluz y las canciones populares antiguas—, y Rafael Alberti —con la imitación de los villancicos recogidos en los cancioneros medievales y renacentistas—. Autores como ellos incluyeron en sus textos composiciones del Cancionero Popular de Tradición Infantil (en adelante, CPI) o se las apropiaron como hipotextos de sus obras. Con esta iniciativa recuperaron y fijaron por escrito la riquísima lirica popular infantil de tradición popular, dignificándola y, muchas veces, utilizándola para iniciar a los niños en la lectura de la poesía, en un intento por partir de los conocimientos previos del niño, pues no hay que olvidar que:

[a]ntes de saber leer y escribir, los niños participan de muchas manifestaciones del folclore literario, formando parte de la cadena hablada que interviene en la recepción y, en ocasiones, en la transmisión de obras literarias de tradición oral, algunas de las cuales tienen a los propios niños como principales e, incluso, únicos destinatarios: cuentos maravillosos, nanas, juegos mímicos, oraciones, cuentos de nunca acabar, trabalenguas o adivinanzas (Cerrillo y Sánchez Ortiz, 2007: 18).

Algunas voces, como la de Gabriela Mistral, se alzaron para denunciar, ya en 1935, el escaso aprovechamiento que se hacía del folclore por parte de la escuela, llegando a afirmar incluso que la única poesía infantil válida era «la popular y propiamente el folklore» (Mistral, 1935: 145). No es de extrañar que en ese contexto proliferaran romanceros, antologías y colecciones de gran interés, entre las que podemos destacar las de uso escolar *Lo que cantan los niños*, de Fernando Llorca (1914), *Canciones infantiles* de María Rodrigo y Elena Fortún (1934) y *Poesía infantil recitable* de José Luis Sánchez Trincado y Rafael Olivares Figueroa (1935).

¹ El propósito del Patronato de las Misiones Pedagógicas no solo fue la creación de bibliotecas circulantes y de acciones culturales que llegaran a todos los rincones de España, sino también la promoción, selección y acceso a «obras escolares complementarias» que, en gran parte, sustituyeron en los centros educativos a las denostadas enciclopedias y gramáticas, y contribuyeron, a su vez, a la creación y fomento de los hábitos lectores de aquellos niños y jóvenes de los años 20 y 30.

Analizaremos, por su representatividad y por el hecho de que manejan criterios muy contrastantes para la selección, dos de los cancioneros editados durante la Segunda República: *Canciones infantiles* de María Rodrigo y Elena Fortún (1934) y *Poesía infantil recitable* de José Luis Sánchez Trincado y Rafael Olivares Figueroa (1935). Ambos son reflejo del «decidido interés de las autoridades educativas [de la 2.ª República] por iniciar a los niños en la lectura de poesía mediante la recuperación y fijación escrita de la gran tradición española de poesía popular» (Cerrillo y Miaja, 2013: 38). La primera era una cuidada selección de canciones populares de tradición infantil que estaban vivas en la colectividad y que se difundían oralmente y, la segunda, una fantástica antología que incluía poesía popular (romances anónimos, adivinanzas o canciones escenificadas) y poemas de autores como Lorca o Alberti.

DOS MODOS DE ACERCAR LA POESÍA A LOS NIÑOS

Canciones infantiles, de María Rodrigo y Elena Fortún es una selección de treinta y cuatro «bellas canciones infantiles» (Fortún, 1934: 5) que mantenían su vigencia en los juegos infantiles. En el prólogo de la obra Elena Fortún admite que María Rodrigo las «encontró jugando al corro en Recoletos frente a la iglesia de San Pascual» (Fortún, 1934: 5) mientras que ella misma las «cantaba en el Jardín Botánico de Madrid y en las plazas de Oriente y de Santa Ana» (Fortún, 1934: 5).

Las antólogas clasifican las composiciones en ocho grupos (*vid. Anexo I*): Romances y romancillos de los siglos XVI y XVII; Romance de ciego; Viejas canciones; Viejas canciones infantiles; Canciones adaptadas del francés; Siglos XVII y XIX; Otras canciones e Invocación.

María Rodrigo y Elena Fortún ofrecieron la recopilación a las niñas para no perder este acervo que había pervivido, en algunos casos, durante siglos:

Para vosotras, niñas españolas y de la América latina, han sido reunidas estas canciones. Que ellas sirvan para haceros recordar las que hayáis olvidado, o modificar las que sabéis mal, y para enseñaros aquellas que no habéis aprendido todavía, pero que las lleváis en el corazón, como llevan los pájaros, que aún están en el nido, los trinos de todos los de su especie. (Fortún, 1934: 12)

En la recopilación y fijación escrita de estas canciones hay también una intención subversiva: la de recuperar y ofrecer a las futuras generaciones las auténticas composiciones pues «esta generación infantil y la que ahora tiene veinte años han sido educadas en conventos y han olvidado nuestra pícara Musa, que asustó a los reverendos y avergonzó a las buenas madres francesas» (Fortún, 1934: 6). Es decir, optan por las versiones más populares intentando dejar a un lado las torpes y falaces modificaciones realizadas por adultos empeñados en manipularlas con diversos propósitos. Por ejemplo, en *La pastora* se incorpora «de penitencia te echo/ que me des un besito» (Rodrigo y Fortún, 1934: 71) en lugar de «que reces un credito», opción que, quizá, era más del gusto de los adultos que no veían con buenos ojos la curiosa penitencia del padre Benito.

En cuanto a los contenidos de estas composiciones hemos de tener en cuenta que estas canciones no tienen su soporte en el significado sino en las formas, el ritmo, el sonido y, en definitiva, el juego. Por eso es muy común la aparición de incoherencias² y

² Sirvan de ejemplo las siguientes canciones plagadas de sinsentidos: *Ni tú, ni tú, ni tú*; *Muriéndose de risa*; *Carbonerita de Salamanca*; *La rana o, la conocidísima, Tengo una muñeca*.

frases sin sentido³, extravagancias léxicas y morfológicas⁴, juegos fónicos con elementos léxicos⁵, o que el tema no trascienda más allá de una anécdota baladí como, por ejemplo, un encuentro fortuito al recuperar un anillo caído dentro del agua en *Quisiera ser tan alta como la luna*; la exención que tienen las niñas bonitas de pagar el viaje en *El barquero* o las tareas cotidianas en *La pastora*.

Teniendo en cuenta que algunas composiciones son meros soportes de los juegos que acompañan, hay algunos temas que se repiten constantemente: los sentimentales (la muerte y, sobre todo el amor) y los religiosos. El tema de la muerte es el motivo central de algunas canciones como *Mambrú se fue a la guerra* y *Elisa de Mambrú*, y aparece en algunas composiciones de tema religioso como en *El Martirio de Santa Catalina*. También la muerte se torna en el triste final de algunas composiciones de tema amoroso como el *Romance del amor y de la muerte* o *¿Ha visto usted a mi marido...?*, en los que se narra la pérdida del ser amado. En otros casos la muerte se torna castigo que un padre infinge a su hija al sentirse deshonrado. Este es el caso de *Delgadina*, encerrada por su padre en «una torre muy alta», sin comida ni bebida al confesarle que está enamorada. En otra canción, en *Las niñas de Merino*, la más pequeña de las tres hijas escapa de casa para verse con su galán «en un portal muy oscuro». Allí le promete: «Contigo me he de casar/ aunque me cueste la vida», últimos versos del poema que su padre escucha y parecen convocar la tragedia.

Las canciones de tema amoroso, como hemos visto en los ejemplos anteriores, muchas veces tienen un componente negativo. Casi siempre suelen referirse a amores truncados o irrealizables, bien por la muerte del amado o bien por unir lazos familiares a los enamorados como en *El día de los torneos*. En ocasiones las canciones son tristes lamentos por la desdicha de estas niñas cuyos padres «disponían a su antojo de la vida de sus hijas» (Fortún, 1934: 6) y las obligaban a entrar en conventos⁶ o concertaban matrimonios que las hacían desdichadas como en *La viudita del conde de Cabra* o en *Me casó mi madre*, en la que «el muchachito» la engañaba con otra mujer y le daba «palos y mala vida» (Rodrigo y Fortún, 1934: 29).

En otros casos, los menos, el amor se ve de forma positiva y las canciones expresan un deseo por enamorarse y casarse como en *La viudita del conde Laurel*. Esta parece ser una constante en las canciones que las niñas cantan mientras juegan girando en el corro.

Salvo alguna rara excepción como *Arroyo claro* en la que es el varón quien hace el ofrecimiento amoroso:

¡quién fuera cordón verde
de tu justillo,
para entrar en tu cuarto
y dormir contigo.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 47)

³ «Con el alsa piripi, / túmbamela, túmbamela, / con el alsa piripi, / túmbamela, túmbamela, y ya está». (Rodrigo y Fortún, 1934: 61).

⁴ «¡Carabí, hurí, hurá!» (Rodrigo y Fortún, 1934: 73).

⁵ «En Salamanca tengo, / en Salamanca tengo, / ten, ten, ten, / tengo sembrado, / tengo sembrado, / azúcar y canela, / azúcar y canela, / pi, pi, pi, / pimienta y clavo, / pimienta y clavo». (Rodrigo y Fortún, 1934: 49).

⁶ Este es el caso de la *Monjita del monasterio* (primera parte) que quiere casarse «con un mocito barbero» y de *Monjita del monasterio* (segunda parte) en cuyos versos finales la niña se lamenta: «Málhaya mis padres/ que no me casaron, / que para monjita/ yo no me he criado» (Rodrigo y Fortún, 1934: 19).

En la mayoría de los casos son las féminas las que toman la iniciativa: en *El patio de mi casa* se reta a ese «tú» a que aproveche la ocasión pues:

que si tú no me quieres,
otro amante me querrá.

O, más directamente «que si tú no me quieres, otro amante tendré yo». Esta libertad se plasma en *Los cuatro novios*, canción en la que unas colegialas alardean de sus amores y en la composición titulada *Consejos*, en la que van rechazándose los hipotéticos pretendientes que pueden presentarse a una chica: un soldado, un estudiante, un sargento y un teniente. Le aconseja rechazarlos a todos menos al último:

porque un teniente
puede llegar,
con sus estrellas,
a general,
a general.

Todas las composiciones persiguen el triunfo del amor como se insinúa en *Mayo*, en la que se produce el encuentro entre el caballero y la Jardinera hermosa, o en *El vestido nuevo*, en la que asistimos al enfrentamiento de una pareja que riñen, quizá, por amores. En otras, en cambio, se produce un lamento por no haber alcanzado el amor como en *Ramón del alma mía*:

si te hubieras casado
cuando te lo dije yo
estarías ahora
sentadito en el balcón.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 93)

Las composiciones de asunto religioso generalmente se refieren a un milagro como en *San Antonio y los pajaritos* o en *El martirio de Santa Catalina*. Otras como *¡Que llueva!* son meras peticiones de ayuda o auxilio como en este caso que se invoca a la Virgen de la Cueva para que llueva.

Por su parte, la obra de Sánchez Trincado y Olivares Figueroa tuvo un enorme éxito editorial pues enseguida se hizo una segunda edición y fue seleccionada, por orden ministerial de 5 de febrero de 1936, para uso en las escuelas. Su función pedagógica queda clara en las palabras introductorias que están dirigidas a los maestros y padres.

Los antólogos distinguen entre una poesía «superlativa», la de los grandes genios literarios, y otra «poesía menor», que, sin dejar de ser poesía auténtica, tiene un tono más humilde y sencillo: sería la practicada por mujeres, niños y el pueblo. Independientemente de lo que pueda haber de prejuicio de época en esta distinción, lo cierto es que los antólogos ponen de manifiesto el evidente lazo entre la poesía infantil y la popular, o incluso su identificación: «Lo natural, lo brotado espontáneamente del pueblo o de la infancia, ligeramente preparado, elaborado apenas por la técnica leve del poeta adulto» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: IX).

Finalmente, los responsables de la selección dan una definición de poesía infantil como aquella «hecha para que los niños la digan como si fuese suya» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: IX), es decir, sería poesía infantil toda aquella de la que se

pueden apropiar los niños; y la forma más perfecta de apropiación es el recitado oral, de ahí que en el título aparezca el término «recitable». La antología, en consecuencia, acoge tanto poesía de autor como poesía popular; tanto poesía infantil en sentido estricto como poesía no pensada para ellos pero que los niños pueden hacer fácilmente suya.

Entre las composiciones cultas llama la atención la cantidad de poemas de autores contemporáneos (generación del 27), que, como hemos dicho, renovaron la tradición popular en sus composiciones. Ello da idea de la modernidad de la propuesta y lo informados que estaban los antólogos sobre el panorama poético contemporáneo: Alberti, García Lorca, Altolaguirre, Salinas, Ramón de Basterra, etc.

En cuanto a la poesía no de autor, los seleccionadores hacen una distinción curiosa entre composiciones «anónimas» y pertenecientes al «folklore», para diferenciar los poemas que provienen de la tradición culta, pero cuyo autor no se conoce, de los genuinamente populares. Por ejemplo, dan como «anónimos» todos los romances, considerándolos obras de autor, aunque desconocido. También dan como anónimas todas las composiciones recogidas de los cancioneros renacentistas, aunque sabemos que la mayoría de ellas pertenecen a la lírica popular, y reservan el marbete de folklóricas para todas las que han extraído de recopilaciones de folcloristas o lírica antigua como la de Cejador y Frauca, Rodríguez Marín o Machado Álvarez. Aunque en ocasiones consideran como autor al que en realidad es recopilador, como en la composición popular «Aquellas Sierras, Madre...», que atribuyen a Diego Pisador. O dan como anónima la canción «Gritos daba la morenica» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935, 82), de clara inspiración popular, simplemente porque está tomada de un cancionero musical del siglo XVI (el de Esteban Daca). En definitiva, la distinción entre anónima y popular viene establecida por el tipo de fuentes que utilizan los compiladores, sin que corresponda exactamente a la propia naturaleza de las composiciones.

La obra viene dividida en secciones; después de un «Umbral» de Pedro Salinas, tenemos los apartados: «Poemas de Mar, de Bosque y Montaña», «Canciones de juegos», «Érase una vez...», «Caprichos y adivinanzas», «Fabulario», «Gozos, oraciones y villancicos», «Corros y nanas», «Pregones y cantares», «Arca de animales», «Baladas y elegías», «Divertimentos», «Semblanzas» y «Musa pastoral». Aunque no se corresponden exactamente, estas secciones contienen prácticamente todos los géneros en lo que se puede dividir la poesía infantil: retahílas, canciones escenificadas (juegos), adivinanzas, oraciones, villancicos, nanas, canciones de corro, romances y pregones. Destacamos particularmente la aparición de este último género que no se suele tomar muy en cuenta en las recopilaciones de poesía infantil.

Entre las canciones de juegos tenemos el «Hola, Lirón, Lirón...»⁷ (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 17), «Sopla sopla el viento Norte», la conocida canción del trebolé (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 18), una variante de «Al rabo, rabijar», cuyo primer verso es «Al regato de la sierra»⁸, el conocido «Dime, ovejita negra» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 19), y junto a estas populares se recogen canciones de juego cultas de Casona, Rogelio Buendía y García Lorca. Igual mezcla encontramos en las adivinanzas donde junto a las de García Lorca tenemos las genuinamente populares de la caña, las estrellas y el gallo. En cuanto a los

⁷ Esta canción de juego aparece, como preliminar junto a la loa, en la obra del dramaturgo del siglo XVII Miguel Sánchez, «La guarda cuidadosa» (en Mesonero Romanos, 1857: 2). Véase también Frenk (2013: 46-47).

⁸ Sobre este juego se puede ver Pelegrín (1998: 130). La variante por la que optan los autores («Al regato de la sierra») está tomada de la recopilación de Cejador y Frauca.

caprichos, que parecerían equipararse a las retahílas, en realidad se trata de canciones y no se recoge ninguna genuinamente popular. El único anónimo que aparece:

Ten, amor, el arco quedo,
que soy niña y tengo miedo
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 39)

es en realidad una glosa culta de un estribillo popular.

Por lo que respecta a los villancicos los dos anónimos que se incluyen no son de carácter popular: «Villancico Franciscano» (de una colección de «Villancicos a San Francisco» de 1672) y la letrilla «Aquel Zagalito⁹» (de «Rimas del Incógnito» del siglo XVII). A pesar del título de la sección no aparecen oraciones como tales aquí y tampoco los villancicos recogidos son desde luego conocidos.

De canciones de corro se incluye la popular «Arroyo claro» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 58), pero las nanas presentes en esta sección son todas cultas. En cuanto a los cantares (los pregones son todos cultos) tenemos cuatro piezas procedentes del folklore extraídas según los autores de las obras de Rodríguez Marín y Antonio Machado Álvarez: «Alborada» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935, 66), que conserva el lenguaje medieval, «Yo tiré un limón por alto» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 67), «Aquel pajarito, Madre» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 68), y «La voz de este niño mío» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 68).

En la sección de animales se selecciona solo un anónimo: «Dijo el gato ¡mau!» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 77), tomado de Cejador y Frauca. Y en la última sección, «La musa pastoril», tenemos, como anónimo, un cantar de lavandera: «Ribericas del río de Manzanares» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 107), tomado del *Romancero General*.

En cuanto a los romances, que ya hemos dicho que se dan todos como anónimos, se recogen: «Yo me levantara, madre» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 10), tomado del *Cancionero de Amberes*; «Guerra pregonan los Montes» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 13); «La infantina encantada» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 30), «El infante Arnaldos» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 33) y «El prisionero» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 85), tomados los tres de la recopilación de Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*. Del tema popular de Delgadina se incluye una versión culta de José María Quiroga Pla, en lugar del romance original (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 81-82). Por último, una composición de tipo villancico, «Galeritas de España» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 9), con una cabeza en seguidillas y el desarrollo estrófico en hexasílabos, tiene como fuente el Manuscrito 14.070 de la Biblioteca Nacional.

Como podemos comprobar los recopiladores han pretendido sobre todo llevar a los niños la gran tradición de la poesía culta seleccionando de entre las composiciones de autor las más apropiadas para el recitado infantil. Lo podemos ver en el predominio de las composiciones de autor sobre las genuinamente populares, autores que en la mayoría de los casos son contemporáneos de la selección, con un dominio claro de la generación del 27. Incluso cuando se eligen textos populares se hace con cierto prurito erudito, pues las fuentes que se citan son *cancioneros musicales* del siglo XVI, recopilaciones de

⁹ La pieza proviene de un manuscrito de principios del siglo XVII editado por Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, XXXVII, 1916.

folkloristas (Cejador y Frauca, Rodríguez Marín, Machado Álvarez) e incluso un manuscrito de la Biblioteca Nacional, como acabamos de ver.

Los seleccionadores, en consecuencia, no han optado por las composiciones más populares, en el sentido de más difundidas y conocidas. De hecho, si comparamos los dos volúmenes de poesía infantil estudiados, comprobamos que solo coinciden en una composición: «Arroyo claro». La diversa intención de ambas compilaciones es evidente: en la de Fortún se trata de reforzar y preservar un canon ya bien establecido de base genuinamente popular; mientras que la de Sánchez Trincado pretende abrir el canon de la poesía infantil por una parte incorporando la poesía culta contemporánea y clásica apropiada para los niños y por otra parte explorando nuevas vías, apenas transitadas, en la tradición genuinamente popular.

RASGOS O ELEMENTOS PROPIOS DE LA POESÍA POPULAR

La lírica popular de tradición infantil ofrece una serie de elementos literarios, que estructural y formalmente la caracterizan e identifican. El CPI ha sido objeto de distintas propuestas de clasificación, entre las que destacan las de Ana Pelegrín (1982, 36-38), Rodríguez Almodóvar (2009: 16-23), Pascuala Morote (2010: 66) y Pedro Cerrillo (1994: 37-54). Esta última, elegida para nuestra investigación, atiende al criterio de «tipo» establecido por Stith Thompson y, en palabras de su autor, cada grupo —de los que a continuación se detallan— *lo constituyen composiciones que tienen existencia independiente respecto a los demás, porque se usan en contextos diferentes y con finalidad distinta* (Cerrillo, 1994: 50). Esta propuesta de clasificación diferencia las composiciones del CPI en siete tipos: nanas o canciones de cuna, juegos mímicos, canciones escenificadas, oraciones, fórmulas para echar a suertes y trabalenguas.

En el caso de *Canciones infantiles* de María Rodrigo y Elena Fortún, por tratarse de canciones que utilizaban las recopiladoras para jugar en su infancia, la mayoría de las composiciones pertenecen a la categoría «canciones escenificadas». Esta amplia presencia tal vez se deba al hecho de que en la mayoría de los casos las antólogas las seleccionaron porque servían de acompañamiento a sus juegos infantiles, especialmente al corro y las filas. En la recopilación de Sánchez Trincado, tenemos, sin embargo, como hemos visto, diversidad de géneros y aunque el número de recopilaciones folclóricas es menor que el de poemas cultos, sin embargo, es evidente que el criterio de selección de estos últimos responde a que contienen elementos estilísticos propios de la poesía infantil y popular.

Estas canciones infantiles reflejan los rasgos más destacados de este tipo de canciones populares infantiles: las indicaciones hacia la gestualidad, la insistente rima consonante aguda, la importancia de los valores sonoros (sobre todo la onomatopeya), así como las repeticiones idénticas de versos y la presencia de estructuras de corte repetitivo logradas, casi siempre, mediante la enumeración de elementos, el encadenamiento de unidades o por estructuras binarias, en la que dos o más voces desarrollan la acción por medio del diálogo o la utilización de preguntas y respuestas. Veamos, a modo de ejemplo, la canción *Carbonerita de Salamanca*:

En Salamanca tengo,
en Salamanca tengo,
ten, ten, ten,
tengo sembrado,
tengo sembrado,
azúcar y canela,

azúcar y canela,
pi, pi, pi,
pimienta y clavo,
pimienta y clavo.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 49)

En el caso de Sánchez Trincado estos rasgos se ven claramente en «Al regato de la sierra», que ya hemos indicado que es una variante de la canción de juego «Al rabo rabijar»:

Al regato de la sierra,
donde el lobo fue a cazar.
Si cazó o no cazó,
el pastor se lo perdió
—¿Periquillo?
—¿Qué manda mi amo?
—¿Cómo está el lobo?
—Se durmió sentado.
—Tírale de la oreja...
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 18)

Igualmente, el uso de diminutivos es un rasgo claro del CPI que aparece de forma insistente: monjita, mocito, Delgadina, pajaritos, carbonerita, camisita, Periquito, perrito, rebañito, quesitos, golositos, rabito, besito, manguito, viudita. A modo de ejemplo citaremos un fragmento de *Monjita de monasterio (primera parte)*:

Me empezaron a quitar,
me empezaron a quitar,
los adornos de mi cuerpo,
los adornos de mi cuerpo,
pulseritas de mis manos
pulseritas de mis manos,
anillitos de mis dedos,
anillitos de mis dedos.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 17)

Comprobamos en el ejemplo que el uso de los diminutivos obedece a un intento por destacar la fragilidad de la niña y por reflejar un claro tono afectivo y cercano.

Lo mismo ocurre en las composiciones recogidas por Sánchez Trincado, como el uso del diminutivo del nombre del niño en la canción de juego que hemos visto (Periquillo), la expresión «pobrecito jilguerito» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 16) en otro juego para subrayar igualmente la indefensión del pajarillo ante el temporal de frío que se avecina, frente al cual el niño-jilguero debe esconder la cabeza entre los brazos para protegerse; o en el juego de la «ovejita negra» para conseguir una mayor identificación entre el animal y el niño. Los autores cultos recogen este rasgo porque lo ven característico de la poesía popular infantil. Así una canción de juego ideada por uno de los recopiladores, Olivares Figueroa, se titula «El galapaguito» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 18) o la de Rogelio Buendía, «Pirulito» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 19), que es en realidad una variante de autor del conocido juego «Antón Pirulero».

Otro de los recursos propios de la poesía popular, en general, y del CPI, en particular, que se utilizan insistente es la repetición de elementos para conseguir que la composición tenga un ritmo más ágil y para que pueda identificarse e, incluso, memorizarse más fácilmente. Este uso de estructuras de corte repetitivo provoca la aparición de estribillos, paralelismos y estructuras enumerativas como podemos apreciar en composiciones tan conocidas como *La Tarara* o *La rana*.

Del mismo modo, se incluyen estribillos que se construyen por repetición de palabras con exclusivo valor sonoro, muy cercano a la jitajánfora, tal y como sucede en *Me casó mi madre* o en *Quisiera ser tan alta como la luna*. En este sentido en *Carbonerita de Salamanca* se repite la sílaba inicial de la primera palabra del verso siguiente: «ten, ten, ten, [...] pi, pi, pi, [...] la, la, la [...] de, de, de». Veamos cómo se da gran importancia a los valores sonoros en *Muriéndose de risa*:

¡Ay, chúngala, catacachúngala,
ay, chúngala, catacachón;
ay, chúngala, cómo me río, con todo mi corazón!
(Rodrigo y Fortún, 1934: 83)

Esta técnica aparece poco usada en la recopilación de Sánchez Trincado; se da claramente en «Dijo el gato: ¡Mau!» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 77), que aparece como anónima, aunque su factura, entre otras cosas por este rasgo que estamos estudiando, es popular, pues utiliza como estribillo una serie de onomatopeyas:

ni gavau, ni gavuz,
polea polau,
ñiriñau, ñiriñau,
ñau, ñau, ñau, ñau!

Practica esta técnica, por ejemplo, Rafael Alberti en el conocido «Don Diego sin don», recogido aquí (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 40).

En otras ocasiones, nos encontramos estribillos que resultan de la repetición regular de uno o más versos. Es el caso de *Monjita del monasterio I*, ¿Ha visto usted a mi marido...?, *Me casó mi madre* o la insistente repetición del verso «dice la abadesa» en *Monjita del monasterio II*. Esto es corriente también en las composiciones de la selección de Sánchez Trincado tanto en las folclóricas como en las de autor y se da especialmente en las secciones de los villancicos, que en su mayoría son en realidad letrillas o villancicos en el sentido renacentista (de Góngora y Lope de Vega, sobre todo) y de las canciones de corro, aunque no faltan de manera llamativa estribillos más conceptuales, propios de la vanguardia artística, poco comprensibles para los niños:

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.
(«Las barcas de dos en dos», de Manuel Altolaguirre [Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 6])

En lo relativo a la versificación, en la recopilación de Fortún, generalmente las composiciones utilizan el hexasílabo y octosílabo, a excepción de las canciones adaptadas al ritmo francés, que usan el verso de siete y nueve sílabas. Estas últimas, en palabras de Elena Fortún «son también graciosas y lindas, pero siempre un poco ñoñas y no

enteramente acordes con nuestro espíritu» (Fortún, 1934: 8). Algunas canciones utilizan versos de diferentes medidas como: *Carbonerita de Salamanca*, *Arroyo claro*, *Quisiera ser tan alta como la luna o San Antonio y los pajaritos*.

En el caso de Sánchez Trincado dominan los versos cortos también (hexasílabo y octosílabo), pero al dar cabida a composiciones cultas la diversidad métrica es mayor, y aparece el endecasílabo e incluso el alejandrino, en una versión de «Caperucita Roja» en verso a cargo de Gabriela Mistral (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 28-29), si bien es verdad que en las composiciones de corte popular la métrica se ajusta a las características del género.

Las estrofas son, en Rodrigo y Fortún, en su mayoría agrupaciones populares como la cuarteta, la redondilla y el romance. En Sánchez Trincado encontramos estos metros y otros muchos, como acabamos de indicar, debido a la mayor variedad métrica; junto a cuartetas, redondillas y romances, se da también el tipo villancico de la poesía popular, con una cabeza, el desarrollo estrófico y retorno a la cabeza, como el ejemplo claro de «Gritos daba la morenica» (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 82). También se da cabida a la «copla», propia del folclore sobre todo andaluz, consistente en una sola cuarteta asonantada en los pares:

Aquel pajarito, madre,
que canta en la verde oliva,
dígale usted que se calle
que su cantar me lastima.
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 68)

En el caso curioso de una traducción de Rimbaud, «Los boquiabiertos» [corresponde al poema «Les effarés»] (Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 100), se utiliza una variante de la sextilla manriqueña pero con versos de 9 y 5 sílabas y de rima asonante.

Incluso se da un caso sorprendente de irregularidad métrica, propio de la poesía verdaderamente popular, como es la canción «Alborada», que mezcla versos de 5, 6 y 7 sílabas:

Recordades, niña,
con el albore,
oiredes el canto
del ruiseñore.
Non finquéis dormida,
hembra enamorada [...]
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 66)

A la complejidad métrica hay que añadir la complejidad lingüística, ya que los antólogos han respetado el original medieval, incomprensible para los niños.

En todas estas composiciones abundan otros recursos propios del CPI como la inclusión de fórmulas de apertura y cierre, el corte repetitivo, la enumeración, el encadenamiento y la repetición de palabras, versos y sonidos. Por este motivo es común la presencia de epanadiplosis como, por ejemplo, en *La muñeca*:

Dos y dos son cuatro,
cuatro y dos son seis
seis y dos son ocho

y ocho dieciséis.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 57)

Y la aparición de estructuras binarias que se establecen en *El día de los torneos*; *Delgadina* o en el *Romance del amor y de la muerte*, por ejemplo.

Este uso constante de estructuras de corte repetitivo como las ya citadas provoca la aparición de estribillos y de paralelismos. Veamos algunos estribillos de *Delgadina*:

—Quítate de ahí, Delgadina,
que eres una descastada;
si mi padre, el rey, te viera,
la cabeza te cortara. (Rodrigo y Fortún, 1934: 23)

O en el siguiente fragmento:

Delgadina se quitó,
muy triste y desconsolada;
luego se volvió a asomar
a aquella misma ventana.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 23)

También es común el uso de la anáfora y del paralelismo sintáctico. A modo de ejemplo podemos citar una anáfora de *Monjita del monasterio I*: «Si voy a la torre [...] Si bajo a la huerta [...] Si gasto zapato» o el bellísimo paralelismo del *Romance del amor y de la muerte*:

Los brazos que te abrazaban
a la tierra se los di;
la boca que te besaba
los gusanos dieron fin.
(Rodrigo y Fortún, 1934: 25)

En Sánchez Trincado encontramos, según se ha visto, la típica estructura de la canción popular, basada en la repetición de un motivo con su correspondiente desarrollo:

Alta estaba la peña:
nace la malva en ella.
Alta estaba la peña,
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trébol florido.
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 7)

O la más típica, estudiada por Margit Frenk (2006: 389-412), que consiste en una cabeza, el desarrollo y vuelta a la cabeza:

Gritos daba la morenica,
so el olivar,
que las ramas hacen temblar.

La niña, cuerpo garrido,
morenica, cuerpo garrido,
llevaba su muerto amigo,
so el olivar,
que las ramas hacen temblar.
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 82)

Como comprobamos, no se trata del tipo de repeticiones más típicas de las composiciones infantiles, pues, según venimos diciendo, los seleccionadores han escogido gran parte de piezas del folklore del repertorio no propiamente infantil, lo cual afecta no solo a la forma, sino también a los temas, pues es fácil ver que el último poema citado es difícil que conecte con los niños. Sin embargo, hay que reconocer que la selección que han hecho de poemas de autor sí se rige por todos los principios formales y temáticos reconocidos de la poesía infantil que hemos ido desglosando. Baste este ejemplo de Gabriela Mistral en que encontramos repeticiones paraleísticas y anafóricas, con anadiplosis, juego de preguntas y respuestas, recolección final de los elementos nombrados en el poema e implicación del interlocutor en las acciones del canto y el tema es típicamente infantil:

¿En dónde haremos la ronda?
¿La haremos a orilla del mar?
El mar danzará con mil olas,
haciendo una trenza de azahar.

¿La haremos al pie de los montes?
El monte nos va a contestar:
¡Será cual si todas quisiesen
las piedras del mundo cantar!

¿La haremos mejor en el bosque?
Él va voz y voz a mezclar,
y cantos de niños y aves
se irán en el viento a besar.

¡Haremos la ronda infinita:
la iremos al bosque a trenzar,
la haremos al pie de los montes
y en todas las playas del mar!
(Sánchez Trincado y Olivares Figueroa, 1935: 62)

La tradición popular, infantil o no, vive de repeticiones pero también de cambios y modificaciones que van dando vida a las canciones en su paso de generación en generación: «Porque ello es corriente y hacedero, lo mismo en las canciones infantiles que en las del pueblo, que pone, quita, aumenta y disminuye, modifica y da actualidad, haciendo de dos canciones una, intercalando versos, o suprimiendo los que no entiende o no le parecen necesarios» (Fortún, 1934: 8). Veamos, a modo de ejemplo el magnífico romance *El amor y la muerte* que las niñas, sabiamente, han aplicado a las desgracias reales. Esas niñas añadían cuatro primeros versos que, a modo de fórmula de inicio, utilizaban para entrar en materia. A la muerte de Fernando VII el inicio del romance decía así:

De los árboles frutales
me gusta la pera fina,
y de las reinas de España
me gusta María Cristina. (*apud* Fortún, 1934: 9)

Cuando adaptaron el romance a la muerte de la reina Mercedes, las niñas cantaban:

De los árboles frutales,
me gusta el melocotón,
y de los reyes de España,
Alfonsito de Borbón. (*apud* Fortún, 1934: 9)

Elena Fortún se refiere a que el romance *El amor y la muerte* había quedado casi olvidado en aquellos años treinta pero no así «la belleza de la melodía, y con ella, y sirviendo de patrón esos cuatro versos postizos» (Fortún, 1934: 10), que continuaron readaptándose para aludir al jefe del Estado:

De los árboles frutales
me gusta la zarzamora,
y de los republicanos,
me gusta Alcalá Zamora.
(*apud* Fortún, 1934: 10)

«De aquí el valor de estas canciones, nacidas no se sabe dónde, que han rodado de boca en boca, puliéndose, gastando sus aristas, adaptándose a los tiempos, adquiriendo nuevos reflejos, llegando a nosotros como piedras preciosas, imposibles de imitar con bisutería» (Fortún, 1934: 8).

En el caso de Sánchez Trincado no se produce ningún cambio de este tipo. Como hemos visto se trata de una selección más «purista» y erudita, hasta el punto de que se dan las fuentes exactas de cada una de las composiciones. Ello hace que, como ya hemos anotado, se reproduzca una versión del conocido juego «Al rabo rabijar» con un primer verso cambiado: «Al regato de la sierra».

CONCLUSIONES

Hemos comprobado que las composiciones incluidas en el cancionero de Fortún, en su mayoría, conocidas previamente por el niño y que forman parte del CPI, favorecen el acceso al texto, ya que el lector como receptor del mismo «comprobará la eficacia de su intertexto, es decir advertirá los saberes que es capaz de activar extrayéndolos de su competencia literaria y de su experiencia lectora» (Mendoza, 2001: 58).

Estas referencias a composiciones de tradición infantil activan el intertexto lector de manera que la lectura de los textos remite a conocimientos literarios previos que el lector ya tiene y que forman parte de su patrimonio cultural por lo que para sus lectores estos textos literarios se perciben como algo cercano y, en ocasiones, familiar.

No podemos olvidar que estos juegos intertextuales servían para empatizar y conectar con los niños, que reconocían esas composiciones y activaban su experiencia lectora, porque «el intertexto del lector reconoce las conexiones que se dan entre obras, a través de la activación de los conocimientos y de la experiencia de recepción que posee el lector» (Mendoza 2001: 28).

En el caso de la recopilación de Sánchez Trincado los responsables apuestan por la ampliación del canon de la tradición popular infantil y por la creación de un canon infantil procedente de la tradición culta; una doble vía que tiene más que ver con la sorpresa y la novedad que con el reconocimiento de textos anteriores por parte del niño, y por eso su propuesta es más arriesgada hasta el punto que hemos visto que se incluyen composiciones en ocasiones de difícil comprensión por parte del niño, por estar alejadas de su universo de intereses. No hay que descartar, entre los criterios de selección, cierto sesgo ideológico, pues en la sección «Érase una vez...», compuesta casi exclusivamente por romances narrativos, se incluye el romance de García Lorca al general Torrijos, claro referente del imaginario republicano; o en el hecho de que no aparezcan genuinas oraciones populares en el apartado que precisamente se titula así.

También es verdad que entre las composiciones cultas seleccionadas el niño encontrará resonancias de las características formales a las que está acostumbrado en sus cantos y juegos, e incluso personajes familiares como Blanca Nieves, Caperucita, Delgadina, etc.

En las composiciones analizadas observamos la reiteración de elementos tomados del CPI como: la utilización de fórmulas de apertura y cierre, de juego o sorteo, así como algunas exclusivas de determinadas composiciones. También hemos observado una insistente utilización del diminutivo, así como de palabras con valores sonoros muy pronunciados y un frecuente uso de estructuras de corte repetitivo, bien por enumeración o encadenamiento de elementos o por la reiteración idéntica de versos que provoca la aparición de estribillos, paralelismos y estructuras binarias.

En lo referente a las formas, apreciamos claridad y sencillez (léxica y sintáctica) en la exposición de las acciones, el ritmo es muy vivo y ágil y, en el caso concreto de la poesía infantil, su métrica se caracteriza por las siguientes constantes: preferencia por el verso de arte menor (sobre todo el hexasílabo y octosílabo), rimas reguladas (siendo más frecuente la asonante que la consonante, la alterna que la gemela o que la abrazada y la grave que la aguda) y estróficamente son más frecuentes —por este orden— la cuarteta, el pareado, la seguidilla simple, la redondilla y el romance y sus variantes de romancillo y de romance endecha. Hay que añadir que en la selección de Sánchez Trincado encontramos estas formas predominantes junto a otras más irregulares y más propias del folklore de tradición oral.

BIBLIOGRAFÍA

- CERRILLO, Pedro C. (1994): *Lírica popular española de tradición infantil* (Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1986), I y II, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- CERRILLO, Pedro C. (2013): «La literatura infantil y juvenil en la Segunda República. El primer impulso en España», en *La LIJ española en el exilio mexicano*, P. C. Cerrillo y M.ª T. Miaja (coord.), México, El Colegio de México, pp. 41-49.
- CERRILLO, Pedro C. y MIAJA, M.ª Teresa (2013): «Literatura y educación. El final de un gran proyecto educativo», en *La LIJ española en el exilio mexicano*, P.C. Cerrillo y M.ª T. Miaja (coord.), México, El Colegio de México, pp. 27-39.
- CERRILLO, Pedro C. y SÁNCHEZ, César (2007): «Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la Literatura Infantil», en *La formación de mediadores para la promoción de la lectura*, P.C. Cerrillo y S. Yubero (coord.), Cuenca, Ediciones de la UCLM y CEPLI, pp. 17-25.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA, M.ª Teresa (2010): *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El colegio de México.
- FORTÚN, Elena (1934): «Prólogo», en *Canciones infantiles*, M. Rodrigo y E. Fortún, Madrid, Aguilar, pp. 5-12.
- FRENK, Margit (1990): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2013): «Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular», en *Presencia del cancionero infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk)*, P. C. Cerrillo y C. Sánchez (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-58. DOI: https://doi.org/10.18239/ocnos_2013.09.01
- GARCÍA LORCA, Federico (2005): *Obras completas*, I, Barcelona, RBA.
- GONZALO, Ángel J. y ARAQUE, E. (2001): «Juegos infantiles del Siglo de Oro en la tradición folclórica moderna», en *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, C. Alvar, C. Castillo, M. Masera y J. M. Pedrosa (coord.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 209-219.
- MENDOZA, Antonio (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro en las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones de la UCLM.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1857): *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega. Tomo primero*, Madrid, Rivadeneyra.
- MISTRAL, Gabriela (1935): «El folclore de los niños», *Revista de Pedagogía*, 160, pp. 145-152.
- MOROTE, Pascuala (2010): *Aproximación a la literatura oral. La leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias*, Catarroja, Periféir Ediciones.
- PELEGRÍN, Ana (1982): «Poesía infantil de tradición oral», en *Literatura Infantil*, Madrid, Papeles de Acción Educativa, pp. 36-38.
- PELEGRÍN, Ana (1998): *Repertorio de antiguos juegos infantiles*, Madrid, CSIC.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2009): *Del hueso de una aceituna. Nuevas aproximaciones a la literatura oral*, Barcelona, Octaedro.

- RODRIGO, María y FORTÚN, Elena (1934): *Canciones infantiles*, Madrid. Aguilar.
- SÁNCHEZ ORTIZ, César (2010): *Cancionero Popular Infantil. Del texto oral al texto escrito. Estudio literario y aplicaciones didácticas*, Tesis Doctoral. Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ TRINCADO, José Luis y OLIVARES FIGUEROA, Rafael (1935): *Poesía infantil recitable*, Madrid, Aguilar.

ANEXO I: CORPUS DE ESTUDIO

Índice de Canciones infantiles de María Rodrigo y Elena Fortún (1934).
Prólogo

Romances y romancillos de los siglos XVI y XVII

- Monjita del Monasterio (primera parte)
- Monjita del Monasterio (segunda parte)
- El día de los torneos
- Delgadina
- Romance del amor y de la muerte
- ¿Ha visto usted a mi marido?
- Me casó mi madre

Romance de ciego

- San Antonio y los pajaritos
- San Antonio y los pajaritos (versión que cantan los ciegos)

Viejas canciones

- Quisiera ser tan alta como la luna
- El barquero
- Arroyo claro
- Carbonerita de Salamanca

Viejas canciones infantiles

- La rana
- La muñeca
- El patio de mi casa
- Ni tú, ni tú, ni tú (canción asturiana)

Canciones adaptadas del francés

- Mambrú se fué [sic] a la guerra
- La pastora
- Elisa de Mambrú
- El martirio de Santa Catalina

Siglos XVII y XIX

- Las niñas de Merino
- Muriéndose de risa
- La tarara
- Los cuatro novios

Consejos
El vestido nuevo
Ramón del alma mía
Las ovejuelas

Otras canciones

Mayo
La viudita del conde de Cabra
La viudita del conde Laurel
El caballo trotón

Invocación

¡Que llueva!

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2019



Presencias y referencias del cancionero infantil en el teatro de García Lorca

Appearances and References in Children's Song Book in García Lorca's Theater

Pedro CERRILLO TORREMOCHA y César SÁNCHEZ ORTIZ

Universidad de Castilla-La Mancha

† / cesar.sortiz@uclm.es

ORCID ID: 0000-0001-6373-7016 / 0000-0002-1534-8822

ABSTRACT: Federico García Lorca introduces nursery rhymes in his plays, and he refers to these songs in other plays. His interest in retaking these songs was evident from his childhood and, indeed, already in during his adolescence he recorded and rewrote popular poetry. Much of the inspiration for his poetry comes from the popular tradition.

RESUMEN: Federico García Lorca retoma canciones infantiles en sus obras teatrales, incluso él mismo hace referencia en otras obras de su interés por esas canciones. El deseo por retomar las canciones infantiles se manifestó desde su infancia e, incluso, en su adolescencia recogió y reescribió poesía popular. Mucha de la inspiración para su poesía viene de la tradición popular.

KEYWORDS: Children's song books, popular, García Lorca, theater, poetry

PALABRAS-CLAVE: cancionero infantil, popular, García Lorca, teatro, poesía

En la formación literaria de García Lorca, como en la de los demás compañeros del Grupo del 27, tuvieron mucha importancia sus lecturas (las de los clásicos de la Edad de Oro y las de los maestros más cercanos a su tiempo: Bécquer, Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez), pero —a diferencia de los demás poetas del 27— su poesía empezó a cobrar cuerpo y forma desde la infancia, en la que sintió, vivió, escuchó y entonó canciones infantiles de diverso tipo.

INFANCIA Y CANCIONES EN LA VIDA DEL POETA

Desde muy pequeño, Federico se sintió muy atraído por la música¹ y las canciones populares, demostrando gran facilidad para aprender y memorizar textos y melodías, que oía cantar a las mujeres de su familia o de su pueblo. Su hermano Francisco (*Vid.* 1980: 13 y ss.) ha hablado, en más de una ocasión, de «nuestro folclore infantil», refiriéndose al de los cuatro hermanos García Lorca (Federico era el mayor), quienes, junto a primos y niños del pueblo, jugaban a coros y filas, cantaban romances y entonaban canciones populares, que solían aprender de boca de su madre o de otras mujeres de su entorno más cercano, en la infancia que pasaron en Fuentevaqueros. El propio Federico se refirió a ello unos meses antes de su muerte, el 23 de diciembre de 1935, en el homenaje que poetas y críticos catalanes le tributaron en el hotel Majestic de Barcelona con motivo del éxito que tuvo el

¹ El niño Federico, dice su hermano Francisco, tenía una especial facilidad para la música: «Entonaba canciones con singular afinación antes de poder articular sonido» (1980: 61).

estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*; allí, Federico, agradecido, se refirió a las criadas de su infancia como las grandes protagonistas de esas vivencias folclóricas infantiles: «“La Colorina”, Anilla “La Juanera”, que me enseñaron oralmente los romances, leyendas y canciones que despertaron mi alma de poeta» (Cano, 1988: 151). Criadas, nodrizas y «otras sirvientas más humildes —dijo en otra ocasión— que están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y burgueses». (García Lorca, 1996, III: 117)

Su amigo y compañero de generación, Jorge Guillén, dijo que la infancia vivida por Federico siempre estuvo en la raíz misma de su poesía:

La infancia, libre, sin vínculos útiles, sin metas interesadas, retozando, triscando, derrocha espíritu: juega. Federico guardaba una agilísima facultad de juego, procedente de aquel abril propicio al canto: «En abril de mi infancia yo cantaba» (*Libro de poemas*: «Balada triste»). Esta conciencia de tesorero —porque esa mina del ayer infantil es un tesoro— no quitaba espontaneidad; más bien fortalecía su ímpetu. Y jugaba, jugaba a sus juegos de muchacho y de poeta con las cosas y con las frases (...) Federico mostraba, sin lugar a dudas, cómo la libertad, el desinterés, la pureza, la alegría de sus juegos, allá en su Edad de Oro, favorecía la virtud creadora de su edad sin oro. (Guillén, 1974: XIX)

La facilidad y la espontaneidad del niño Federico para jugar y para ejercer libremente la creatividad, y para despertar la risa o el llanto, son perceptibles también en el adulto Federico, en el García Lorca escritor: buenos ejemplos de ello serían las diversas nanas que compuso, o las «Canciones infantiles» (incluidas en su libro *Canciones*), algunas de ellas muy conocidas, como «Canción china en Europa», «El lagarto está llorando» o «Caracola», o los versos que aparecen en las magníficas farsas «para guiñol» (de las que *El retablillo de don Cristóbal* es, quizás, el ejemplo más representativo). No obstante, precisa Guillén (1974: XXI), en Federico «lo primordial no es la niñez como tema, sino como actitud».

Desde niño, Federico García Lorca hizo gala de su capacidad para el entusiasmo y la pasión, así como de una memoria excepcional y un gran poder de comunicación, rasgo que pudiera haber heredado de su abuela paterna, Isabel Rodríguez, quien, según testimonio de Francisco García Lorca (1980: 51) tenía esa chispa que se encendía casi con su mera presencia; una chispa similar a la de Federico, reconocible en su capacidad para ser el centro de atención de cualquier reunión, con su simpatía, su teatralidad desbordante y su magnetismo.

Quizá como consecuencia inevitable de esa infancia vivida tan intensamente, el interés de Lorca por la poesía popular se extendió a la de particular tradición infantil. Él mismo (1996, I: 59), en las «Palabras de justificación» a su *Libro de poemas* dice:

Ofrezco en este libro... la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente (...) Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud... de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía.

Palabras que también pueden entenderse en los cuatro primeros versos de la «Canción primaveral», contenida en el citado libro:

Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio

del abril canciones tiernas (...)
(García Lorca, 1996, I: 70)

Pasada la infancia y la adolescencia, el interés de Federico por la poesía de tradición popular se intensificó, corroborando esos antecedentes infantiles, pues recogió de la tradición oral, recuperando, reescribiendo y fijando por escrito, composiciones que estaban vivas en el pueblo por las que él sentía una especial fascinación: «A la víbora del amor», «Los pelegrinitos», «Los cuatro muleros», «Anda jaleo», «Las morillas de Jaén», «En el Café de Chinitas», entre otras, porque su poderosa memoria guardaba el cumplido conocimiento de muchísimas más canciones populares, que no siempre recogió por escrito. Como ha señalado Daniel Devoto (Vid. 1975: 24), probablemente Lorca encontró la inspiración para muchos de sus poemas en ese cancionero popular que rastreó con entusiasmo por toda España; no obstante, desde muy joven, Federico tuvo oportunidad de manejar diversos cancioneros musicales: el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma o el *Cancionero* de Eduardo Ocón. Como indica su hermano Francisco (Vid. 1980: 428), Federico también conocía algunos cancioneros cultos bien medievales (el *Cancionero de Palacio* —probablemente por medio de Falla—, del que compró una edición en la Academia de San Fernando), o renacentistas (el *Cancionero de Upsala*, del que, al parecer, existía un ejemplar de la edición de Mitjana en la Residencia de Estudiantes, en la que fue residente entre 1919 y 1927).

Además, debió conocer bastante bien el libro *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín, editado en 1882, así como *Días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro (escrito hacia 1625, pero editado por vez primera mucho tiempo después), del que Lorca cita la definición que Caro (1978, II: 240) ya entonces dio de las nanas —las llamó «nina, nina, lala, lala»— («reverendas madres de todos los cantares y cantares de todas las madres»), en su famosa conferencia sobre las «Canciones de cuna españolas» (Vid. García Lorca, 1996, III: 113).

Como dijo José Bergamín (1940: 17), «Federico García Lorca es el poeta contemporáneo más íntimamente y, diríamos, pudorosamente arraigado en la gran poesía popular y tradicional española». Respecto a su interés temprano por las canciones populares, el propio poeta se refirió en los siguientes términos en la referida conferencia sobre las nanas:

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, etc., etc., 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 clavada en su época, dando una expresión continua de ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto, de ese ayer, a nuestro instante, viva y llena de latidos... (García Lorca, 1996, III: 113)

El interés de Lorca por la poesía popular, en general, y por la de tradición infantil en particular, podemos relacionarlo también con su firme creencia de que los conocimientos debían ponerse al servicio de la comunidad, rescatando las tradiciones, identificando lo que es propio de una cultura y común a todos los integrantes de una comunidad, creencias que formaban parte del ideario cultural y educativo de la Institución Libre de Enseñanza, que el propio Lorca volvió a poner en práctica en la década de los años 30 con el proyecto teatral de *La Barraca*.

El principio de su oficio de escritor, incluso el origen de su trascendencia como poeta, habría que buscarlos en su infancia, no solo por lo que pudo aprender en su entorno familiar —casi siempre de voces femeninas—, sino también por lo que escuchó a niños y adultos, en plazas, calles, casas o campos: canciones populares, canciones infantiles y juegos acompañados de retahílas y sonsonetes, que le fascinaron desde muy niño.

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 (Piñero, 2008: en línea).

García Lorca siempre tuvo presente, quizá con el ánimo decidido de no olvidarlos, los recuerdos de su niñez, en los que —ya dijimos— tuvieron gran presencia juegos y canciones infantiles, igual que la tuvieron los romances, los villancicos o las canciones de estación, que como los anteriores, quiso incorporarlos, en diversas ocasiones, a su poesía y a su teatro: «En García Lorca, 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» (Frenk, 1971: 46).

CANCIONES Y RETAHÍLAS INFANTILES EN EL TEATRO LORQUIANO

Dice Ana Pelegrín (2003: 75) que «el especial deleite en la tradición oral infantil juega en el laboratorio juvenil de la poesía y el teatro lorquianos» —y señala las fechas de 1919 a 1926 como los años en que es más perceptible esa tradición—, aunque, como comprobaremos después, esa tradición infantil está presente también en obras escritas con posterioridad a esas fechas.

Fascinado por los elementos absurdos, a veces disparatados, que contenían muchas canciones populares infantiles, Lorca incorporó algunas de ellas, unas veces completas otras solo en unos pocos versos, tanto en su teatro como en algunos libros de poemas, lo que facilita que en el lector de esos textos lorquianos se active una experiencia de recepción literaria que, probablemente, tuvo en su niñez. Junto a esas incorporaciones, son frecuentes las referencias indirectas o las presencias meramente «casuales» de términos, expresiones o personajes del Cancionero Popular Infantil que, en los textos de Lorca, aparecen descontextualizados respecto al contexto en que vivieron —o, a menudo, aún viven— en el propio Cancionero Infantil². Un ejemplo de ello sería el poema «Naranja y limón», incluido en *Canciones*, libro escrito entre 1921 y 1924:

Naranja y limón.
¡Ay la niña
del mal de amor!
Limón y naranja.
¡Ay de la niña,
de la niña blanca!
(Cómo brillaba
el sol).

² Para consultar muchas de esas presencias «casuales» remito al estudio de Tadea Fuentes (1990), en el que, junto a referencias directas e indirectas a composiciones del Cancionero Infantil en la obra de Lorca, aparecen descritas también presencias de composiciones que corresponden al Cancionero Popular, de las que los niños participaron, en el mejor de los casos, como una parte más de la colectividad, pero no de manera exclusiva ni específica.

Naranja.
En las chinas
de agua).
(García Lorca, 1996, I: 383)

La mera presencia del limón y la naranja no es suficiente para asociar el poema de Lorca con la canción/juego de corro, de la que existen numerosas versiones en toda España y en países americanos de habla hispana, como esta:

Al corro de la patata,
comeremos ensalada,
lo que comen lo señores,
naranjitas y limones.
Achupé, achupé,
sentadita me quedé.
(Cerrillo, 1994, II: 260)

En el análisis aquí realizado no hemos incluido esas presencias «casuales», pero sí los poemas (también versos que aparecen en sus obras de teatro) que García Lorca incorporó a bastantes de sus creaciones, comparándolos con composiciones del Cancionero Popular Infantil que, con toda probabilidad, él conocía, algunas de las cuales habría escuchado y aprendido personalmente, tanto en su infancia como en sus viajes por España en busca de canciones populares; pero otras, quizás, las había conocido en colecciones ya editadas por diversos folcloristas (Rodríguez Marín, 1882; Llorca, 1914; Martínez Torner, 1920, entre otros).

Son varias las presencias de versos y referencias directas de canciones populares infantiles en sus obras teatrales, desde sus inicios como escritor hasta el final. Veámoslas:

En *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, escrita en los veranos de 1921 y 1922, en el cuadro 6.º, escena 1.ª, Rosita canta mientras llora:

Estando una pájara pinta
sentadita en el verde limón... (Se atraganta)
Con el pico movía la hoja,
con la cola movía la flor.
¡Ay! ¡Ay!
¿Cuándo veré a mi amor?
(García Lorca, 1996, II: 68)

Es una canción escenificada infantil³, cuya amplia difusión por toda España y países latinoamericanos, ha provocado la existencia de diversas variantes, alguna de las cuales habría oído Lorca de niño guardándola en su memoria. Ya en el siglo XVII Alonso de Ledesma (1613: 89) habló de esta singular pájara («¿Dónde pica la pájara pinta, / dónde pinta?»), aunque, como es habitual en todo su libro (*Juegos de Nochebuenas a lo divino*), los motivos o personajes que toma del Cancionero Popular Infantil él los vuelve «a lo divino»: en este caso, la pájara pinta es el motivo sobre el que construye unas redondillas al Espíritu Santo. Por su parte, Fernando Llorca (1914: 81), unos años antes de que Lorca

³ Sobre los tipos de composiciones del Cancionero Popular Infantil, remito trabajos anteriores: Cerrillo (1994, I: 36-56; y 2005: 33-44, en los que analizo como principales géneros: Nanas, primeros juegos mímicos, canciones escenificadas, oraciones, suertes, adivinanzas, burlas y trabalenguas).

incluiría en su texto esos versos, recoge la cantinela como canción de corro infantil, describiéndola con todo detalle de la siguiente manera:

Corro: Estaba la pájara pinta
a la sombra de un verde limón;
con el pico recoge la hoja,
con el pico recoge la flor.
¡Ay, mi amor!
La niña pájara pinta, en el centro del corro, hace lo que dice la canción:
Me arrodillo a los pies de mi amante,
fiel y constante;
dame una mano,
dame la otra,
dame un besito
de tu linda boca.
Daremos la media vuelta,
daremos la vuelta entera,
daremos un paso atrás.
Y tapándose la cara añade:
Pero no, pero no, pero no,
pero no, que me da vergüenza;
pero sí, pero sí, pero sí,
amiguita, te quiero a ti.
Se besan, y la niña que eligió es ahora la pájara pinta.

Una versión parecida, aunque sin las precisiones descriptivas del juego que hace Lorca, recogió unos años antes Rodríguez Marín (1882. *Vid.* 1981, I: 114).

La pájara pinta vuelve a aparecer, aunque solo como una mera referencia, en la estampa segunda (escena III) de *Mariana Pineda*, cuando la protagonista se dirige a los niños con estos versos:

Soñar en la verbena y el jardín
de Cartagena, luminoso y fresco,
y en la pájara pinta que se mece
en las ramas del agrio limonero (...)
(García Lorca, 1996, II: 120)

También en *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, cuadro quinto (escena I), nos encontramos con la retahíla «Tira y afloja»:

A la tira y afloja
perdí mi dedal...
a la tira y afloja
lo volví a encontrar.
(García Lorca, 1996, II: 64)

Es una retahíla que acompaña un juego con cuerda o pañuelo en el que participan dos o varios chicos, que tiran del objeto o aflojan, cuando se dice una de las dos palabras. El juego, que ya lo mencionó Covarrubias (1611: 963a), lo recogió Ana Pelegrín (1996: 289) en una versión muy parecida a la de Lorca:

A la tira y afloja
perdí mi caudal.
A la tira y afloja
lo volví a ganar.
¡Tira! ¡Afloja!

Algún verso de la retahíla vuelve a aparecer en el acto III (cuadro I) de *Así que pasen cinco años*, escrita por Lorca en 1931 —aunque es una referencia indirecta—, cuando el autor pone en boca de una muchacha:

Verdad.
Perdí mi corona,
perdí mi dedal,
y a la media vuelta
los volví a encontrar.
(García Lorca, 1996, II: 372)

En *El retablillo de don Cristóbal* (García Lorca, 1996, II: 403-405), escrita entre fines de 1931 y principios de 1934, la Madre y don Cristóbal mantienen un diálogo, a ratos absurdo, en el que se intercambian algunos versos en los que podemos percibir elementos de algunas «burlas» infantiles:

Don Cristóbal: Una onza de oro
de las que cagó el moro,
una onza de plata
de las que cagó la gata⁴.
(...)
Madre: (...) Viejo, viejo pellejo.
Don Cristóbal: Y usted es una vieja,
que se limpia el culito con una teja.

El diálogo antes aludido se enriquece con la inclusión del canto del «vito» por parte de Rosita:

Con el vito, vito, vito,
con el vito que me muero,
cada hora, niño mío,
estoy más metida en fuego.

Un canto que no es, específicamente, de tradición infantil, que García Lorca también incorporó en *Los títeres de Cachiporra* (García Lorca, 1986, II: 49), y que podemos aún escuchar en versiones que no difieren mucho de esa del poeta granadino:

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va,
no me mires a la cara,
que me pongo colorá⁵.

⁴ Una versión idéntica recogimos en Cuenca en 1973. Informante Palmira Villaseñor, 78 años.

⁵ Recogida en Cuenca, 2004. Informante: Carmen Orozco, 86 años.

Por último, en *La casa de Bernarda Alba*, escrita en los últimos meses de la vida del poeta granadino, podemos leer, por boca de M.ª Josefa (acto III) esta doble burla:

Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.

En el Cancionero Infantil son varios los ejemplos de burlas que se dicen a personas, por razón de su nombre propio:

—¿Has visto a la Dolores?
—¿Qué Dolores?
—La que tiene la cara
de mil colores⁶.

También el acto III de *La casa de Bernarda Alba*, Adela entona esta oración/conjuro:

Santa Bárbara bendita,
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita.
(García Lorca, 1996, II: 624)

Es una oración que, popularmente, se dice cuando se divisa un relámpago en el cielo o se ve «correr» una estrella en la noche, como si ello fuera anuncio de algún mal, de ahí que se pueda interpretar también como conjuro. Son varias las versiones que existen de esa retahíla, muy parecidas todas ellas, como esta que recogí en Cuenca en 1984⁷:

Santa Bárbara bendita,
en el cielo hay una ermita,
con papel y agua bendita.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LEDESMA, (1613): *Juegos de noches buenas a lo divino*, Madrid, Alonso Martín.
- BERGAMÍN, José (1940): «Prólogo», en *Poeta en Nueva York*, México, Séneca.
- CANO, José L. (1988): *García Lorca*, Barcelona, Salvat.
- CERRILLO, Pedro C. (1994): *Lírica popular española de tradición infantil*, I y II, Tesis doctoral, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1987 [1611]): *Tesoro de la lengua española*, Barcelona, Altafulla.
- FRENK, Margit (1971): *Entre foklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México.

⁶ Para consultar otras burlas provocadas por nombres propios de persona, *Vid.* Cerrillo, 1994, II: 378-392.

⁷ Informante: Ana Torremocha, 59 años

- FUENTES, Tadea (1990): *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas*, I-IV, Miguel García Posada (Ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg,
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres.
- GUILLÉN, Jorge (1974): «Prólogo», en *Obras Completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Madrid, Aguilar, pp. XV-LXXXI.
- LLORCA, Fernando (1914): *Lo que cantan los niños*, Ed. facsimilar de 1998, Valencia, Prometeo.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1920): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Cía.
- PELEGRÍN, Ana (1996): *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PELEGRÍN, Ana (2003): «Lorca y las canciones de cuna españolas», en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, p. 52.
- PIÑERO, Pedro (2008): «Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo», *Culturas Populares*, 6.
- URL: <<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm>>
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882): *Cantos populares españoles*, I, Madrid, Atlas.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2019



Retahílas y canciones infantiles de procedencia europea en el exilio americano

Retahílas and children's songs of European origin in the American exile

María Jesús RUIZ y Graciela PELEGRÍN

(Universidad de Cádiz / investigadora independiente)

majesus.ruiz@uca.es / †

ORCID ID: 0000-0001-6501-4559

ABSTRACT: Children's memory of Spanish exile can be found in the repertoires published in America since 1939. These collections reveal various processes of re-creation that occur in the migratory flow (sometimes back and forth) of songs and retahílas, as well as in the overlap between popular poetry and author poetry.

KEYWORDS: *Retahílas*, children's songs, exile, Spanish Civil War, memory

RESUMEN: La memoria infantil del exilio español se puede encontrar en los repertorios publicados en América a partir de 1939. Estas colecciones revelan diversos procesos de re-creación que ocurren en el flujo migratorio (a veces de ida y vuelta) de canciones y retahílas, así como en las imbricaciones entre poesía popular y poesía de autor.

PALABRAS-CLAVE: retahílas, canciones infantiles, exilio, Guerra civil española, memoria

¿El destierro congela la memoria? La memoria infantil queda congelada en nuestro primer exilio, el de la infancia. El desgarro de ser arrancado de la propia tierra y la angustia por que la memoria no disipe el propio ser late detrás de toda la actividad editorial del exilio español del 39. Quizás late especialmente en la frondosa parcela de libros para niños, continuadores esforzados de la revolución pedagógica ocurrida en España en las primeras décadas del siglo XX, revolución que no llegó a ser (decapitada por la Guerra Civil y la posterior dictadura) y que intentó continuarse para otros niños, los niños americanos de Cuba, México, Argentina, Puerto Rico...

Los libros infantiles del exilio se reparten en varias vertientes, todas ellas continuadoras de las nuevas líneas pedagógicas que se habían trazado en España al calor del krausismo (PMR y LIJEM): adaptaciones de clásicos, teatro, poemarios de autor, libros escolares de aprendizaje musical y recopilaciones de la tradición oral. La mayoría de estas obras proponen, en mayor o menor medida y siguiendo distintas estrategias, ofrecer a los niños una dosis de su memoria cultural, vacunarlos contra el olvido, conscientes siempre de que la felicidad e integridad del futuro adulto depende en buena parte de que sea capaz de reconocerse en una memoria colectiva, la suya (Ruiz, 2010).

Nuestra propuesta pasa por revisar una parte de esa actividad editorial, concretamente la de los libros que son recopilación de la lírica infantil española anterior a 1939, a los que el forzado exilio obligó a difundirse en tierras americanas. Tomamos como corpus y punto de partida el catálogo elaborado por Ana Pelegrín en *Pequeña memoria recobrada* (PMR), y manejamos la propia biblioteca de Ana, reunida

pacientemente a lo largo de casi treinta años en librerías de viejos de México, Cuba, Argentina y España. Esta es la selección.

Referencia bibliográfica	N.º en el catálogo de PMR	Clasificación en PMR
Melcior Font (recopilador), <i>Cançoner de Nadal</i> , ilustrado por Rafael Barradas, Barcelona, Juventud, 1935	32	Edad de Plata
Elena Fortún y María Rodrigo (recopiladoras), <i>Canciones infantiles</i> , ilustrado por Gori Muñoz, Madrid, Aguilar, 1934?	33	Edad de Plata
Juan Gutiérrez Gili (recopilador), <i>Canciones de Navidad</i> , ilustrado por Rafael Barradas, Barcelona, Juventud, 1926?	37	Edad de Plata
Eduardo Martínez Torner, <i>Canciones populares españolas armonizadas para coro</i> , Barcelona, Bellas Artes, Consejo Central de Música, 1938	42	Edad de Plata
Eduardo Martínez Torner, <i>Cancionero musical</i> , Madrid, Instituto Escuela, 1928 y Londres: Bradford / Dickens, Drayton House, 1947	43 y 203	Edad de Plata y Exilio
Gonzalo Menéndez Pidal (selección y notas), <i>Romancero</i> , Madrid, Instituto Escuela, 1936	44	Edad de Plata
Ramón Menéndez Pidal (selección y notas), <i>Flor nueva de romances viejos</i> , Buenos Aires, Espasa Calpe, 1938	45	Edad de Plata
José Luis Sánchez Trincado y R. Olivares Figueroa, <i>Poesía infantil recitable</i> , ilustrado por C. Edelhoff, Madrid, Aguilar, 1936	52	Edad de Plata
Carlos María de Vallejo, <i>Los maderos de San Juan. Glosario de rondas y canciones infantiles</i> . Ilustrado por Méndez Magariños, Cádiz, 1932 y Montevideo, Biblioteca Alfar, 1943	55 y 285	Edad de Plata y Exilio
Jesús Bal y Gay, <i>Romances y villancicos españoles del siglo XVI (edición moderna para canto y piano)</i> , México, La Casa de España, FCE, 1939	101	Exilio
Francisco Giner de los Ríos (selección), <i>Tesoro de romances españoles</i> , México, Nuestro Pueblo, 1940	176	Exilio
Benjamín Jarnés (dirección literaria) y Luis Doporto (dirección artística), <i>El libro de oro de los niños. Un mundo maravilloso para la infancia</i> , ilustrado por Alma Tapia et al., Buenos Aires, UTEHA, 1943 y México, Acrópolis-UTEHA, 1951	184 y 186	Exilio
Eduardo M. Torner, <i>El folklore en la escuela</i> , Buenos Aires, Losada, 1946, 1960 y 1965	201, 202 y 204	Exilio
Concha Méndez, <i>Villancicos de Navidad</i> , México, Rueca, 1944	211	Exilio
José Moreno Villa, <i>Lo que sabía mi loro</i> , ilustrado por José Moreno Villa, México, Isla, 1945	215	Exilio
José Moreno Villa, <i>Navidad, villancicos, posadas</i> , Ilustrado por José Moreno Villa, México, Isla, 1945	217	Exilio
Ana Pelegrín (selección y prólogo), <i>Poesía española para niños</i> , Madrid, Taurus, 1969	243	Exilio
Emilio Pita, <i>Cantigas de nenos</i> , Rosario, Edición de Arayl, 1944	249	Exilio
Juan Miguel Roma, <i>Selección de Poesía para niños</i> , Valencia, Ares, 1961	259	Exilio

Luis Santullano, <i>La poesía del pueblo. Romances y canciones de España y América</i> , Buenos Aires, Librería Hachette, 1955	263	Exilio
Arturo Serrano Plaja (selección y prólogo), <i>Hijo del alba. Villancicos, canciones, ensaladillas y coloquios pastoriles de Nochebuena</i> , Buenos Aires, Imp. López, 1943	272	Exilio
Rodolfo Halffter, <i>Cancionero musical popular español</i> , México, Ateneo Español, 1939 y 1990	372	Exilio Retornos de lo vivo lejano
José Moreno Villa, <i>Vida de un hombre flaco</i> , México, Universidad Autónoma de México, 1998	390	Exilio Retornos de lo vivo lejano

A la hora de explicar el intenso traspase de la tradición oral española a América por vía impresa hay que atender a varios factores:

1. Hay un flujo histórico, que naturalmente arranca de todo ese acarreo de gentes, de pliegos y de libros que marca la relación de España con América desde el siglo XVI. Flujo de ida y vuelta, como sabemos, que se deja apreciar acentuado en las primeras décadas del XX, en casos, por ejemplo, como el de la obra de Carlos María de Vallejo, *Los maderos de San Juan*, publicada primero en Cádiz, en 1932, como compilación de la memoria infantil uruguaya del autor, y luego en Montevideo en 1943, como compilación de la memoria española que el niño uruguayo tiene como herencia.
2. Resulta igual de importante, o más, la intensa actividad de intelectuales en torno a la tradición oral infantil desde el siglo XIX, generaciones sucesivas que hunden su razón de ser en el pensamiento romántico, en el *volkgeist*, y que desde las investigaciones de Demófilo y sus colaboradores en las Sociedades de Folklore hasta la Generación del 27 recopilan, reelaboran, usan como materia prima, como principio y meta de su creación, la tradición oral (Sánchez Ortiz, 2013).
3. Común a todas estas generaciones es la consideración que los autores tienen de sí mismos: se piensan, antes que creadores, re-creadores, eslabones de una cadena ininterrumpida que los coloca en el deber de ser puente entre el pasado y el futuro. Toman al pie de la letra la sentencia de Juan de Mairena («En nuestra literatura, todo lo que no es folklore es pedantería») y llegan a considerar que la gran justificación de su tarea es «devolver al pueblo lo que es del pueblo», consigna que fundamenta toda la actividad artística y educativa de las Misiones Pedagógicas, en la que muchos de los futuros exiliados se implican. Proverbial al respecto es la figura de Alejandro Casona —«trabajo sobre el cañamazo de la tradición»—, que escribe su teatro popular del exilio nutriendose siempre de la tradición oral española (Ruiz, 2008 y 2009).
4. Finalmente, entendemos que es el propio destierro, la necesidad provocada por este de mantener vínculos con lo más íntimamente emocional de la tierra perdida, lo que definitivamente espolea la producción y la difusión impresa de estas recopilaciones.

Las colecciones de lirica infantil de la Edad de Plata (1920-1936), nutridas —y nutrientes— de las vanguardias artísticas europeas, marcan una radical renovación literaria en las lecturas infantiles, «representada por las canciones y el teatro de García Lorca, de Rafael Alberti, de Concha Méndez; los cuentos surrealistas de María Teresa

León; los *Títeres de Pinocho* de Salvador Bartolozzi y Magda Donato y la serie de cuentos de Celia, el personaje de Elena Fortún» (Pelegrín, 2008: 13). En estos libros están ya diseñados los caminos que recorrerá la tradición oral infantil española en el exilio:

- Siguiendo la pauta marcada por las canciones de Lorca, hay primero una representación importante de textos de autor basados en la recreación de lo popular, tal es el caso de los *Villancicos de Navidad* de Concha Méndez (1944) o de las *Cantigas de nenos* de Emilio Pita (1944). Esta última colección, en gallego, apunta asimismo una tendencia significativa del exilio, la del nacionalismo idiomático, al que los exiliados se ven obligados a renunciar por el Régimen represor impuesto en España a partir de 1939.
- Las *Canciones de Navidad* de Gutiérrez Gili (1926) o la lírica en catalán (más nacionalismo idiomático) del *Cançoner de Nadal* de Melcior Font (1935) son, ya no textos de autor, sino recopilaciones surgidas del trabajo de campo, del aprecio, por tanto, de la propia memoria popular como documento cultural y poético. Qué duda cabe que colecciones como estas impulsarán, en la lejanía americana, la obra de José Moreno Villa (*Navidad, villancicos, pastorelas, posadas, piñatas*, 1945) o la de Arturo Serrano Plaja, (*Hijo del alba, villancicos, canciones, ensaladillas*, 1943).
- La vocación pedagógica esencial de la Edad de Plata aísla el rescate del cancionero popular del Siglo de Oro, presente por ejemplo en la *Poesía infantil recitable* de José Luis Sánchez Trincado y R. Olivares Figueroa (1936); una vocación que en el destierro explica trabajos como el de Jesús Bal y Gay, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI. Edición moderna para canto y piano* (1939).
- En su labor de armonizador de melodías populares —que le llevaría a ser Director del Coro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas—, Eduardo Martínez Torner publica su *Cancionero musical* (1928), que se reeditaría en Londres en 1947. Dice en sus palabras preliminares: «Las canciones reunidas en este volumen han sido seleccionadas de varias colecciones, publicadas o inéditas, atendiendo exclusivamente a su belleza melódica». Importante es anotar la clasificación por zonas y comarcas para las «canciones populares actuales» (Santander, Burgos, Valladolid, Zamora, La Mancha, Ávila, Andalucía, Extremadura...), reconocimiento de la diversidad folklórica de una España que nunca fue «Una» y cuyo testigo recoge, ya en el exilio mexicano, el *Cancionero musical popular español* (1939) de Rodolfo Halffter.
- Finalmente, la época de la Edad de Plata deja entrever cuán frondosa pudo ser —y no llegó a ser— la recolección de la tradición oral infantil española en unos momentos en los que aún el mundo poético de los niños no había sido arrasado por los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías. De este modo, los riquísimos y prometedores repertorios compilados por Elena Fortún y María Rodrigo para sus *Canciones infantiles* (1934) o por Carlos María de Vallejo en *Los maderos de San Juan* (1932) hubieron de resignarse, en tierras americanas, a ejercicios de memoria como el de Juan Miguel Roma (*Selección de poesía para niños*, 1961) o el de José Moreno Villa (*Lo que sabía mi loro*, 1945).

Abordamos ahora una revisión de algunas de estas últimas recopilaciones citadas con un objetivo: apreciar en lo posible las repercusiones que el trasvase de la memoria cultural europea pudo tener en sus nuevos destinos americanos.

La colección de Elena Fortún y María Rodrigo ofrece una clasificación muy particular que habla del interés de las recopiladoras no solo por dejar testimonio del texto infantil, sino también por analizarlo, por apreciar los diversos niveles de tradiconalización que este repertorio registra y, en definitiva, por determinar las coordenadas singulares en las que se recrea el cancionero de los niños. Tras los apartados de «Romances y romancillos de los siglos XVI y XVII» y «Romances de ciego», agrupan en torno al título de «Viejas canciones» versiones de *Quisiera ser tan alta, Arroyo claro* o *El patio de mi casa*. Revelando un especial esfuerzo por determinar el origen de los textos, en el apartado de «Canciones adaptadas del francés» incluyen *Mambrú* y *Santa Catalina*. Hay asimismo un interés también por fijar la antigüedad de los textos, los niveles de la tradición: en el apartado de «Siglos XVII y XIX» incluyen *Las hijas de Merino* o *El vestido nuevo*. Tras la catalogación, pues, palpita un análisis o, al menos, una intuición —que no deja de sorprendernos en fechas tan tempranas— que reconoce el repertorio infantil como singular frente a otros ámbitos de la tradición oral y, en tal sentido, integrador de fórmulas muy diversas (romances, canciones y retahílas), por lo que se incluyen incluso invocaciones como *¡Que llueva!*

El caso de *Los maderos de San Juan* de Carlos María de Vallejo deja apreciar, por su parte, interesantes aspectos de la migración de textos tradicionales infantiles entre España y América.

El Cádiz de 1925 vio llegar a Carlos María de Vallejo, al que el Atlántico trajo para ocupar el cargo de cónsul de Uruguay. Vallejo llega a una ciudad de secular tradición americanista que —en palabras de su entonces alcalde, Cayetano del Toro— acaba de demoler sus murallas «para permitir que el progreso llegue desde el mar» (Oslé, 1991: 18). Cádiz, en esos momentos, es una ciudad turbada por la moda modernista, verdadera secta de poetas, que proliferan en tertulias y en veladas poético-musicales en las que la literatura empieza a entenderse como el mejor revulsivo para acabar con una sociedad caduca e inmóvil (Ruiz, 2016). Vallejo, que a su llegada a Cádiz ya había publicado varios libros, no tarda en sumarse a estos ambientes lúdicos y poéticos, haciendo de su consulado y de su casa un centro neurálgico de la nueva bohemia, algo que a los menos modernos y más escépticos y desconfiados como José María Pemán les haría exclamar: «El cenáculo de Vallejo era decididamente loco y apayasado» (Hernández Guerrero, 1979).

En Cádiz y en 1932 publica Vallejo la primera edición de *Los maderos de San Juan, glosario de rondas y canciones infantiles*. El libro, compilación de la tradición poético-musical de los niños españoles y uruguayos, se inscribe en esa pedagogía renovadora, y revolucionaria, que la dictadura no dejó cuajar. Como otros tantos intentos similares, *Los maderos de San Juan* propone un aprendizaje de la memoria cultural por medio de la propia memoria y se salta, así, caducos métodos de enseñanza escolar. El repertorio recopilado suma 31 textos a los que su autor anota así en el colofón:

Este libro, undécimo de su autor, fue escrito en Montevideo (Uruguay), sin más elementos de juicio para su estructuración lírica y folklórica que las canciones y rondas trasladadas a América por España, recogidas de memoria en los coros y juegos infantiles, que se conservan por tradición, hasta el presente, en aquellas tierras.

Con la excepción de un viaje largo a su tierra natal, Carlos María de Vallejo permaneció en Cádiz al menos hasta bien entrada la década de los treinta. En Cádiz fundó

y dirigió un periódico, *Renovación*, y proyectó publicar (sin llegar a hacerlo) un libro de viajes, *Piel de toro. Los maderos de San Juan*, como otros tantos libros de su estirpe, ni se difundió por las escuelas ni prosperó en las editoriales y solo en Montevideo, una década después, volvió a publicarse. La edición uruguaya (de 1943) añade treinta textos al repertorio de la edición española. Su autor lo explica así:

Este libro, undécimo del autor, escrito en Montevideo (Uruguay), se publicó por primera vez en la ciudad de Cádiz el año 1932, con treinta y una composiciones líricas, nueve estilizaciones musicales y seis ilustraciones artísticas, a base de las canciones y rondas recogidas en la tradición oral que persisten en los coros y juegos infantiles, enriquecido posteriormente en España en la forma que presenta esta nueva edición.

El caso de *Los maderos de San Juan* evidencia —como antes decíamos— algunas de las transformaciones que pueden producirse en el trasvase de una memoria cultural a otro territorio. Vallejo transcribe, primero, su memoria de Uruguay, una memoria que reconoce procedente de España y, luego, en la edición uruguaya, amplia y matiza esa memoria a través del repertorio con el que se pone en contacto durante su estancia en Cádiz. Hay que tener en cuenta, además, que su actividad intelectual en España entre 1925 y 1932 está marcada por la creación poética vanguardista, esencialmente por el postismo (Palacios, 2001), y ese factor impulsa a Vallejo a «intervenir» con la propia creación poética en los textos tradicionales recopilados. Para apreciarlo, baste el cotejo de las versiones de *La pájara pinta* publicadas respectivamente en 1932 y 1943, en las que resulta evidente (marcamos los versos en cursiva) la intervención de una «mano culta» que sigue, no obstante, el ritmo y la idea de la canción popular.

Versión de 1925:

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
con las alas cortaba las hojas,
con el pico cortaba la flor.

—¡Ay! ¡ay! / cuándo veré mi amor,
¡ay! ¡ay! / cuándo lo veré yo.

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
me repite su arrullo constante,
que por mí late su corazón.

—¡Ay! ¡ay! / cuándo veré mi amor,
—¡ay! ¡ay! / cuándo lo veré yo.

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
su rosado piquito me dice
que me quieres con honda pasión.

—¡Ay! ¡ay! / cuándo veré mi amor,
—¡ay! ¡ay! / cuándo lo veré yo.

Se ha escapado la pájara pinta
de la sombra del verde limón,
en sus alas te lleva un mensaje,
y en el pico te lleva una flor.

—¡Ay! ¡ay! / pronto veré mi amor,
—¡Ay! ¡ay! / pronto lo veré yo.

Versión de 1943:

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
con las alas cortaba las hojas,
con el pico cortaba la flor.

—¡Ay! ¡ay! / cuándo veré mi amor,
¡ay! ¡ay! / cuándo lo veré yo.

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
*con su arrullo constante acelera
los latidos de mi corazón.*

—¡Ay! ¡ay! / cuándo veré mi amor,
—¡Ay! ¡ay! / cuándo lo veré yo.

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
su rosado piquito me dice
que me quieres con honda pasión.

—¡Ay! ¡ay! / cuándo veré mi amor,
—¡Ay! ¡ay! / cuándo lo veré yo.

Se ha escapado la pájara pinta
de la sombra del verde limón,
en sus alas te lleva un mensaje,
y en el pico te lleva una flor.

—¡Ay! ¡ay! / pronto veré mi amor,
—¡Ay! ¡ay! / pronto lo veré yo.

Muchos de los repertorios infantiles del exilio evidencian su voluntad de mantenerse al margen de la escuela, o mejor dicho de la antigua escuela, de esa pedagogía obsoleta e inútil con la que pretende acabar el ideario krausista (Díaz Marcos, 2004). Es el caso de la obra de Eduardo M. Torner. Anota Torner en su libro *El folklore en la escuela*: «los romances, los cuentos, las leyendas hacen vivir al niño, transportado en alas de su portentosa imaginación, todo un mundo poético» y recomienda un material «excluido hasta ahora de la escuela, tal vez solo por inadvertencia de su utilidad práctica». Lo más llamativo —y trascendente— de la obra de Torner es su anti-pedagogía, o su nueva pedagogía. En sus planteamientos se evidencian los principios krausistas de las

Misiones Pedagógicas, las consignas educativas de Manuel Bartolomé Cossío, quien prefería llamar a su proyecto «Misiones anti-pedagógicas» (García-Velasco, 2006). Torner concentra los textos de lirica infantil en los apartados de juegos (el columpio, la comba, el corro, juegos para correr, sedentarios, escénicos...) y danzas (las palmadas, las palomitas, de arcos). Ante tal criterio, hay que entender varios principios implícitos:

- La finalidad del aprendizaje es la felicidad del individuo (llevar la felicidad a través del arte)
- El texto tradicional infantil es un compendio de manifestaciones lúdico-artísticas, es un etnotexto muy completo: comprende palabra, música, gesto, ritual de socialización... y lleva al niño no solo a memorizar y cantar, sino a cumplir una de las necesidades primordiales del ser humano: la escenificación, el teatro.

Parece incuestionable que las mismas convicciones pedagógicas que animan a Torner están en la obra de José Moreno Villa, *Lo que sabía mi loro*; sobre todo la intimidad entre la memoria, la música y el juego. De la revisión minuciosa que Sánchez Ortiz (2013) hace de esta joya del folklore infantil nos gustaría destacar:

- Las ilustraciones y algunas partituras, testimonio de ese espíritu de expresión-arte integral que perseguía el krausismo
- La libertad a la hora de re-crear los textos infantiles desde una perspectiva infantil, gráfica y textual
- La incorporación de la propia infancia
- La incorporación del auca (aleluyas) al repertorio re-creativo de los niños

Por otra parte, José Moreno Villa y Carlos María de Vallejo recrean la tradición, a veces, sin reparos, sintiéndose parte natural de la cadena transmisora. Tras sus libros late la actitud de Menéndez Pidal cuando afronta la redacción de su *Flor nueva de romances viejos* (1938):

El que compare los textos... sentirá extrañeza ante otras variantes que le son totalmente desconocidas; la mayoría de estas proceden de textos antiguos ignorados por los críticos antedichos, o de nuevas versiones modernas obtenidas de la tradición oral; algunas son de mi propia inventiva. Al introducir esas variantes creo que no hago sino seguir los mismos procedimientos tradicionales por los que se han elaborado todos los textos conocidos... Todo recitador, antiguo o moderno, retoca y refunde el romance que canta. La tradición, como todo lo que vive, se transforma de continuo; vivir es variar.

La obra de Rodolfo Halffter transparenta toda el alma romántica, la devoción por el *volkgeist* y la fe en la *natur poesie*. Halffter publica su *Cancionero musical popular español* nada más llegar a México, donde arriba a principios del verano de 1939. Dice en su nota preliminar:

Existe una música natural, no reglamentada por lo circunstancial y erudito, a través de la cual cada pueblo expresa los sentimientos que le afectan o commueven: dolores, esperanzas, sufrimientos, alegrías... La música natural, para su origen mismo, es esencialmente popular, porque es reflejo del alma de un pueblo o de una raza.

Insiste luego en dos aspectos: la intención de que todas las regiones folklóricas españolas queden representadas; y la fidelidad en la transcripción (musical y textual) del documento folklórico. Como observa Ángel Cosmos (editor de 1990), en Halffter domina la vertiente de compositor y armonizador; no hace propiamente un cancionero infantil, sino que selecciona aquellas muestras que «ofrecen gracia». Incluye hermosas coplas de coro de Madrid y coplas de columpio de Málaga.

Vivir es variar. Al hilo del cotejo de algunas colecciones de lirica infantil posterior al exilio, como la maravillosa *Naranja dulce, limón partido*, nos atrevemos a una hipótesis. Creemos que la difusión impresa en América de la lirica infantil española colocó a esta en un contexto re-creador muy particular, diferente al español, menos sujeto a la tradición libresca y escolar, más libre, con más capacidad re-creadora, más atrevido a la hora de reinventar, de fundir, de imaginar, más rico en la consecución de variantes inesperadas, más intergenérico. Lo demuestran los textos de *Naranja dulce, limón partido* y los atrevimientos de Moreno Villa en *Lo que sabía mi loro*. Quizás la lirica infantil del exilio encontró en el exilio lo que describe María Zambrano: «Yo no concibo mi vida sin el exilio, ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable». El destierro, pues, no congela la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ MARCOS, Ana M.ª (2004): «“Nadie entre que sepa geometría”: pedagogía y regeneración en el teatro de Casona», en *Actas del Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965). Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento (Universidad de Oviedo, 5-8 de noviembre de 2003)*, A. Fernández Insuela, M.ª del C. Alfonso García, M.ª Crespo Iglesias, M.ª Martínez-Cachero Rojo y M. Ramos Corrada (eds.), Oviedo, Fundación Universidad de Oviedo, Ediciones Nobel, pp. 83-92.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA DE LA PEÑA, M.ª Teresa (1979): *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lirica infantil mexicana*, México, El Colegio de México.
- GARCÍA-VELASCO, José (2006): «Una cultura de la felicidad. Cossío y las Misiones Pedagógicas», en *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro Cultural Conde-Duque de Madrid, preparada por Eugenio Otero Urtaza, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, pp. 131-157.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1979): «Datos para la historia de las letras gaditanas (1900-1930)», *Gades: Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras*, 2, pp. 135-154.
- LIJEM = *La literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano*, 2013, Pedro C. Cerrillo y María Teresa Miaja (coords.), México, El Colegio de San Luís / Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- OSLÉ, Julián (1991): *Cádiz 1900 en las fotografías de Ramón Muñoz*, Madrid, Silex.
- PALACIOS, Amador (2001): «Una meditación desde el postismo», en *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, pp. 175-185.
- PELEGRÍN, Ana (2008): «Una aproximación a los libros infantiles en el exilio español (1939-1977)», en *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*,

- Ana Pelegrín, María Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales (eds.), Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 13-42.
- PMR = *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, 2008, Ana Pelegrín, María Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales (eds.), Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- RUIZ, María Jesús (2008): «De Sanabria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona», en *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, Ana Pelegrín, María Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales (eds.), Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 119-129.
- RUIZ, María Jesús (2009): «Exilio y melancolía del teatro popular de Alejandro Casona», en *Exilio y Artes Escénicas / Arte Eszenikoak Erbestean*, Iñaki Beti Sáez y Mari Karmen Gil Fombellida (eds.), Donosita-San Sebastián, Editorial Saturrarán / Hamaika Bide / Universidad de Deusto, pp. 157-175.
- RUIZ, María Jesús (2010): «La maleta de Josefina: una colección de lecturas de los niños de la guerra de España en la Unión Soviética», en *Tradición y modernidad de la literatura oral*. Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 279-295.
- RUIZ, María Jesús (2016): «Vallejo contra Pemán», Revista digital *CaoCultura*.
URL: <<http://caocultura.com/vallejo-contra-peman/>>
- SÁNCHEZ ORTIZ, César (2013): «Educación, cancionero y exilio: literatura infantil oral en la obra de Moreno Villa», en *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica. Homenaje a Margit Frenk*. Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 373-383.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2019



Pliegos de cordel en títulos de comedias: juguetes poético-editoriales

Cordel Literature in Comedy's Titels: Poetic-Editorial Playthings

Santiago CORTÉS
(ENES Morelia, UNAM)
santiago.cortes@lanmo.unam.mx
ORCID ID: 0000-0003-1552-5734

ABSTRACT: In this paper I suggest an approach to the relations between the comedy's titles and chapbooks, as well as the editorial and poetic genre to which they belong. Thus, I shall imply that printed literature can be seen as a «surface of contact» between written and oral communication.

RESUMEN: Este trabajo propone un acercamiento a las relaciones entre los títulos de las comedias y los impresos populares, pasando por el género editorial y el género poético al que pertenecen. Así, se puede proponer a la literatura impresa como como una «superficie de contacto» entre la comunicación oral y la comunicación escrita.

KEYWORDS: Cordel literature, theater, oral literature, popular literature, comedy

PALABRAS-CLAVE: pliego de cordel, teatro, literatura oral, literatura popular, comedia

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se cultivó con relativa frecuencia en España el ingenioso procedimiento de componer piezas literarias utilizando títulos de comedias como elementos sintácticos para construir el sentido del discurso. Como notaba Antonio Restori en 1903 (12), en el primero de los estudios que abordaron este tipo de textos, el uso de escribir composiciones «en títulos de comedias» parece haber iniciado en el ámbito hispánico —como tantas otras cosas— con una pieza de Lope de Vega: la *Loa sacramental de los títulos de las comedias*, escrita entre 1629 y 1633. Es posible que ese pequeño diálogo de Lope, en el que un labrador y tres mujeres hablaban sobre la creación del mundo y sobre la vida de Cristo en octosílabos construidos «con títulos de comedias curiosamente juntados», despertara un interés por este tipo de juego literario, el cual puede ser documentado a partir de entonces en las más diversas formas: epístolas en prosa, piezas teatrales, sátiras políticas, romances, canciones amorosas, etcétera.

Varios estudios elaborados durante la primera mitad del siglo XX repararon ya en la existencia de estos textos y se dieron a la tarea de catalogarlos y estudiarlos de una manera muy particular: haciendo inventarios de las comedias que mencionaban e identificando a los autores de estas¹. Ese enfoque respondía al interés que en aquella época se encontró en estos textos, pues fueron considerados únicamente como fuentes documentales por los estudiosos de la comedia. H. C. Heaton, por ejemplo, decía sobre este «género al uso» que «si bien no tenía ningún valor estético, merecía la atención del

¹ Véanse en la bibliografía los estudios de Restori (1903), Farinelli (1925), Pfandl (1922), Heaton (1929 y 1933), Juliá (1931) y Avalle-Arce (1947).

estudiosos de la comedia porque en él encontramos una serie de referencias bibliográficas medianamente confiables» (Heaton, 1929: 550). Los poquísimos estudios más recientes que han prestado atención a este tipo de piezas literarias, como por ejemplo la edición que hicieron Reyes y Bolaños Donoso (1987) de *La comedia de comedias* de Pinto Brandão, han abierto esta perspectiva para indagar un poco más en la manera en la que se componían estas piezas, considerando que su existencia implicaba que los autores debían tener un mínimo conocimiento de las obras que mencionaban y los lectores debían encontrar en esos textos referencias conocidas.

Si bien las piezas en títulos de comedias más tempranas se documentan principalmente en manuscritos anónimos de cuya difusión no sabemos prácticamente nada, la aparición recurrente de estos textos en pliegos de cordel a lo largo de todo el siglo XVIII nos hace pensar en una difusión más o menos importante de estos juguetes literarios entre un público popular. Las preguntas que surgen en torno a este fenómeno son varias, por ejemplo: ¿Qué significado tiene el hecho de que en un pliego de cordel del XVIII se publicaran estas piezas lúdicas construidas con referencias teatrales tan específicas que ahora nos es difícil —y en ocasiones imposible— identificar? ¿Qué tipo de formas poéticas se utilizan para la construcción de estos juegos? ¿Quién los compuso y quién los leyó? ¿Cuáles son los autores y las obras que forman parte de la nómina de esta extraña forma de memoria? ¿Hay alguna característica de los títulos de las comedias que los haga propensos a convertirse en bloques constructivos para estos poemas «populares»? Esta serie de preguntas son el motivo de este trabajo, que no pretende sino plantear algunas ideas en cuanto a la existencia del género al que pertenecen y a sus implicaciones para los estudios sobre un tipo de circulación de información al que llamamos «literatura popular impresa».

Para poder hablar sobre estas cuestiones es necesario, primero que nada, ubicar esta materia de estudio en dos coordenadas: la del género editorial y la del género poético al que pertenecen, pues los pliegos de cordel, por cierto, siempre tendrían que explicarse desde esa encrucijada que les da existencia, conformada por la tensión entre los motivos económicos de los impresores y los intereses literarios de una época. El hecho de no considerar cualquiera de estos factores puede generar confusiones muy grandes al momento de analizar los textos que se publicaban en este medio de distribución, pues las decisiones de los impresores para seleccionar textos, por ejemplo, solo se entienden si tomamos en cuenta el público, en su mayoría popular, al que iban dirigidos esos impresos. De la misma forma, tenemos que considerar ese público como destinatario para hablar de las posibles lecturas y funciones de esa literatura, que en ningún caso puede interpretarse desde una moderna visión de análisis de los textos.

A lo largo de todo el siglo XVIII, el género editorial de la literatura de cordel albergó una importante cantidad de textos que tenían su origen en la literatura dramática del siglo anterior. En pliegos sueltos dieciochescos de dos páginas se imprimieron varios cientos de fragmentos extractados de las obras teatrales del Siglo de Oro, así como un buen número de romances que resumían tramas de comedias. Esos pliegos, conocidos con el nombre genérico de «relaciones de comedia», reproducían los largos soliloquios en octosílabos que pronunciaban los personajes sobre los escenarios, o bien imprimían romances anónimos «de invención» en los que se relataba la acción principal de una comedia con un estilo muy parecido al de las relaciones de sucesos. A pesar de su abundancia, este tipo de documentos mínimos y el impacto que tuvieron en la vida literaria de la época han sido poco estudiados, en gran parte porque los materiales se sitúan en un terreno intermedio e incómodo entre la literatura teatral y la literatura de

cordel. Jaime Moll, en un primer acercamiento a este tipo de pliegos, planteó hace algunos años la hipótesis de que estos habían surgido como una consecuencia de la prohibición que existió en Sevilla entre 1679 y 1767 para representar teatro y que estas hojas mínimas podían haber funcionado como un soporte para que los aficionados siguieran recitando los conocidos textos teatrales en tertulias privadas (Moll, 1976: 146). Si bien ambas cosas pueden ser ciertas, a medida que vamos conociendo con más detalle la dinámica de selección e impresión de aquellos pliegos, nos vamos dando cuenta de que el fenómeno va más allá, pues la inmensa cantidad de «retacería» teatral que se imprimió en hojas sueltas conforma una parcela literaria que tiene como telón de fondo al teatro pero que enlaza con otros fenómenos orales e impresos de la literatura popular, como las relaciones de sucesos y el romancero. Los lectores de estos impresos fueron sin duda un grupo mucho más numeroso que el de aquellos asistentes a las tertulias, y si los pliegos con materiales teatrales tuvieron tal difusión fue porque además de su dimensión teatral, los fragmentos, al ser extractados, adquirían una vida literaria distinta, que era fundamentalmente narrativa².

La existencia de ese grupo sustancial de pliegos sueltos con material de origen teatral nos ofrece un nuevo contexto en el cual podemos situar a las piezas con títulos de comedias. Se trata de un terreno en el que se observa claramente cómo se vincula el teatro con una tradición poética popular, cómo los textos dramáticos se integran a una vida literaria de circulación cotidiana, y cómo, en fin, existía un espíritu lúdico y un mercado editorial que reutilizaba los textos literarios y los integraba a distintos circuitos culturales, refundiéndolos libremente con una dinámica que ahora puede parecer bastante ajena.

Es justamente en ese terreno editorial donde las piezas con títulos de comedias encajan, pues, aunque su contenido empezara a componerse desde el siglo XVII, su aparición en varios pliegos sueltos del XVIII nos indica que su existencia formaba parte de esta misma corriente de reutilización libre de materiales literarios. Sospecho que mucha de esa actividad sucedía en las imprentas, y que los responsables eran los mismos impresores: grandes conocedores no solo de la tradición teatral, sino también de los gustos populares. No es casual, por ejemplo, que muchos de los títulos que se utilizaron para construir estos juguetes literarios sean justamente los de aquellas comedias de las que se extractaron fragmentos para imprimir en pliegos sueltos: el fenómeno nos habla de una difusión de determinadas obras, claro, pero también de cómo estas habían sido asimiladas e integradas a la cultura y a las referencias generales de una época.

Por otra parte, una observación atenta de las características textuales de las composiciones que contienen estos pliegos nos lleva a señalar algunos aspectos fundamentales para leer estas piezas y para comprender su importancia como documentos que nos hablan de una literatura viva. Podemos observar que la mayoría hace uso de formas de versificación popular —romances, coplas, seguidillas— que en la época en la que se imprimieron eran no solo identificables, sino también «practicadas» por una buena parte del posible auditorio³.

Algunos ejemplos de los textos que se imprimieron en estos pliegos pueden servirnos para mostrar cuáles son los principales recursos de composición y proponer un

² El autor de estas líneas realizó una investigación doctoral centrada en los pliegos de cordel que reprodujeron fragmentos teatrales durante el siglo XVIII en España. Los resultados de esa investigación, que catalogó, digitalizó y analizó un corpus de cerca de 350 pliegos relacionados con el teatro se encuentra disponible en la dirección electrónica: www.pliegos.culturaspopulares.org

³ Véase, para la identificación de estas formas métricas y su amplísima difusión, el estudio de Pedrosa (2006).

análisis inicial de esa poética popular. El siguiente texto⁴, por ejemplo, escrito en romance, incorpora títulos de distintas obras dramáticas como versos octosílabos completos. Sin una distribución especial, los títulos simplemente se van insertando conforme el sentido de la composición lo permite:

Cuando traes para matar
*Las armas de la hermosura*⁵,
 dice un adagio vulgar:
*Nadie pierda la esperanza*⁶.
 Yo con esta calidad
 como enamorado sigo
*La fuerza del natural*⁷.
*Dar la vida por su dama*⁸
 es lo que en mí se verá,
 que suele un enamorado
*Caer para levantar*⁹.

Una primera observación importante consiste en el hecho de que los títulos conforman versos, es decir, funcionan como bloques constructivos indivisibles, por lo menos para los casos en los que la métrica del verso es el octosílabo y la estructura de la composición es la del romance más usual, es decir, tiradas de este tipo de versos sin división estrófica.

El mismo recurso se utiliza en composiciones estróficas como la siguiente, publicada en un pliego suelto impreso en Sevilla por Joseph Padrino entre 1748 y 1775¹⁰. En este caso se trata de coplas conformadas por cuartetas octosílabicas cuyo último verso es siempre un título de comedia:

Escúchenme, mientras canto,
 Estos versos sin alijo,

⁴ El texto proviene de un pliego suelto impreso por Joseph Padrino en Sevilla y conservado en la Biblioteca Nacional de España (R. 18956/1). Aunque el pliego no está fechado, sabemos que la imprenta de Padrino, ubicada en la calle de Génova, estuvo activa entre 1748 y 1775. Se trata de un pliego de dos hojas en 4.º, impresas por ambas caras. Las dos caras de la primera página están ocupadas por un romance titulado *Nueva y curiosa relación en que un fino amante pinta las perfecciones de su dama en una discreta pintura*. El romance en títulos de comedias (*Segunda parte de esta discreta pintura*) aparece ocupando las dos caras de la segunda página del pliego. Ambos textos están impresos a dos columnas, con reclamos, y cada uno va precedido por un grabado en xilografía que representa a un galán cortejando a una dama. Estos textos, con la misma disposición tipográfica, fueron impresos también en pliego suelto por Félix de Casas y Martínez, cuya imprenta, ubicada en Málaga, trabajó entre 1781 y 1805. De la impresión malagueña existe una reproducción facsímil en los *Romances en pliegos de cordel* reunidos por Manuel Alvar (1974: 441).

⁵ Para identificar las obras dramáticas que aparecen, indicaré en nota al pie el nombre de sus autores. En este caso: Calderón de la Barca. Restori (1927: 76-77) menciona que existe una obra teatral anónima impresa en 1753 bajo el título *Poema nuevo intitulado Las armas de la hermosura en el triunfo de Judith*.

⁶ Agustín Moreto o, posiblemente, Juan de Lemus.

⁷ Agustín Moreto y Gerónimo Cáncer.

⁸ *El conde de Sex (Essex), o dar la vida por su dama*, atribuida en distintas ediciones a Coello, Matos y Felipe IV.

⁹ De Moreto, Matos y Cáncer.

¹⁰ Se trata del pliego titulado *Quexas que hace el amor a un pecho esquivo, expressándose en títulos de comedias. Compuestas por un Académico de la Universidad de Amor*. Este impreso de una sola hoja en cuarto, con el grabado de un caballero tocando la vihuela se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la clasificación R. 18956.

De la más hermosa dama:
*El más dichoso prodigo*¹¹.

Verte cruel es mi pena,
Siendo mi dolor continuo,
Que me hace sin mi gusto
*Ser prudente y ser sufrido*¹².

¿Es posible que assí uses
Contra quien os sabe amar?
Dexa templar por instantes
*La fuerza del natural*¹³.

Se trata en este caso de un recurso estructural un poco más complejo, en el que los títulos funcionan como «pie forzado», un recurso ampliamente utilizado en la improvisación poética y en la factura de versos de raigambre popular en general. El hecho de introducir un verso ajeno dentro de una composición propia, es

una actualización del antiguo *lexaprem* griego, recurso creativo presente desde tiempos remotos en los cantares populares del medioevo europeo, en las tensones y recuestas, en el canto de ganchillo árabe y en otras manifestaciones poéticas orales (Díaz Pimienta, 2013: 151)¹⁴.

En algunas ocasiones, como en el siguiente ejemplo, la manera en la que se utilizan los títulos de comedia se vuelve mucho más compleja¹⁵. Se trata en este caso de seguidillas con bordón, en las que los títulos de comedia aparecen, primero, encabalgados entre el tercero y el cuarto verso y, después, como pie forzado del remate.

Mi amor cualquiera empresa
fiel me asegura,
si en ti tengo *Las armas*
*de la hermosura*¹⁶:
porque es muy claro
el que hacen dichosos
*Hados y lados*¹⁷.

El modo de querernos
nadie lo entiende,
pues soy *Galán fantasma*¹⁸,

¹¹ Leandro Fernández de Moratín.

¹² Juan Pérez de Montalbán.

¹³ Agustín Moreto.

¹⁴ Véase también el artículo de Díaz Pimienta (2013) sobre este recurso en el repentismo en décimas y en otras formas poéticas improvisadas.

¹⁵ Este texto fue publicado junto con otras piezas en un pliego suelto sin datos de impresión, pero cuya tipografía, disposición, numeración y grabados corresponden, sin lugar a dudas, a los de la imprenta malagueña de Félix de Casas y Martínez. Este pliego de cuatro hojas, conservado también en la Biblioteca Nacional de España (VE 1354/4), lleva el título general de *Glosas y seguidillas en títulos de comedias, con que un amante explica su amor*. El texto que se cita es el tercero dentro del pliego.

¹⁶ Calderón de la Barca.

¹⁷ *Hados y lados hacen dichosos y desdichados: el Parecido de Rusia* (un ingenio de esta corte).

¹⁸ Calderón de la Barca.

tu *Dama duende*¹⁹.

Y en este arte,
prosigamos, y vaya
*Trampa adelante*²⁰.

De tu amor en la cárcel
estoy glorioso,
viendo soy *El esclavo*
*en grillos de oro*²¹;
porque con razón,
es muy justo *Rendirse*
*a la obligación*²².

Que jamás me aborrezcas
humilde pido,
que no he de ser *Amado*
*y aborrecido*²³.
No dando en esto
lugar que haya *Certamen*
*de amor y celos*²⁴.

El análisis de las formas en las que los poetas populares utilizan estos títulos de obras dramáticas para construir sus versos debe completarse con un comentario de los juegos de significado que también plantean. Aunque a menudo se ha pensado en estas piezas como el mero ensamblaje de bloques constructivos prefabricados, en los que el sentido no tiene mayor función, si observamos con más detalle sus versos veremos que las composiciones que circularon entre ese público popular de siglos pasados podía contener referencias bastante específicas. Probablemente, como dice Frenk (2005: 12), las referencias culturales que ese público era capaz de manejar conformaban un panorama bastante más complejo del que suponemos²⁵.

El hecho de que estas piezas de raigambre tradicional acepten títulos de comedias como pies forzados o como versos completos, nos habla de hasta qué grado habían permeado esas referencias culturales en la sociedad, y nos da una nueva idea sobre la difusión del teatro clásico español incluso más allá de su periodo de auge. Ciertos autores —como Calderón de la Barca, Agustín Moreto o Juan Pérez de Montalbán— no solo se mantienen en el gusto popular de manera fragmentaria durante muchos años después de su vigencia en los escenarios, sino que sus obras (o por lo menos los títulos de las mismas) se convierten en referencias culturales que conllevan una carga semántica. Digo esto porque estas piezas no constituyen meros inventarios de títulos, sino que a menudo la mención de una comedia implica la referencia a elementos de su trama. Aunque a veces

¹⁹ Calderón de la Barca.

²⁰ Agustín Moreto.

²¹ Francisco Antonio de Bances Candamo.

²² José y Diego Figueroa y Córdoba.

²³ Calderón de la Barca.

²⁴ Calderón de la Barca.

²⁵ «¿Cómo era posible que en el Siglo de Oro el público del teatro español entendiera unas obras tan complejas y sofisticadas, cargadas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de ‘conceptos’ y, por añadidura, compuestas en verso? El siempre despreciado ‘vulgo’ que llenaba los corrales de comedias debía captar mucho más de lo que un Lope o un Tirso sospechaban» (Frenk, 2005: 12).

los títulos están utilizados dentro de los versos en su sentido más literal, en otras ocasiones la composición hace un guiño distinto a su auditorio. Tal es el caso, por ejemplo, de los versos: «Si quisiera mi fortuna / que yo llegara a lograr / los favores que logró / *El maestro de danzar...*», en donde la referencia no se entiende cabalmente si no se recuerda que en esa comedia lopesca, Aldemaro, disfrazado de maestro de danzar, logra finalmente obtener el amor de su querida Florela. Lo mismo ocurre con versos como: «que no te llegue a igualar / *El monstruo de los jardines* / ni *La dama capitán*», que incluyen una jugueta referencia a Aquiles disfrazado de mujer en Esciros (*El monstruo...*) y a la historia de una monja que se disfraza de hombre y se enrola en el ejército (*La dama...*). En esos y otros muchos versos de estas composiciones, la complicidad se obtiene por un doble juego en el que las referencias solo se entienden si se tiene conocimiento de las tramas dramáticas y de sus personajes; información que seguramente se encontraban en esa época asimilada y disponible para versificadores y audiencias, formando parte de un acervo cultural que ya no compartimos.

El panorama de procesos culturales y asimilaciones literarias que nos permiten atisbar estas composiciones es solo una mínima parte de lo que el estudio de los pliegos de cordel derivados del teatro puede ofrecernos. La contextualización que he hecho aquí de las composiciones en títulos de comedias nos permite leer en ellas interesantes ejemplos de cómo el ingenio de algunas piezas populares mínimas conforma eslabones entre las distintas manifestaciones literarias de una época. Me parece que no solo no hay que negarles méritos poéticos, sino que tendríamos que leer en ellas el entusiasmo y el ingenio de la vida literaria cotidiana de otro siglo. Y todavía más: podemos identificar en ellas una escuela poética popular, que maneja una serie de recursos comunes que tienen que ver con la repetición, el reconocimiento y la memoria.

Es en este punto en el que, a mi parecer, el estudio de estos textos se vuelve más interesante, pues nos lleva nuevamente a atestiguar cómo los pliegos de cordel y la literatura popular impresa funcionan como una «superficie de contacto» entre la comunicación oral y la comunicación escrita. El procedimiento de construir versos o estrofas mediante la utilización de fragmentos literarios ajenos puede ser documentado en innumerables expresiones escritas: desde los centones grecolatinos que componían piezas en verso o en prosa utilizando frases y fragmentos de otros autores, hasta formas de la comedia del'arte y otras muchas formas de palimpsesto. Sin embargo, la manera en la que se manejan los títulos de comedias en nuestros pliegos coincide más bien con un procedimiento de la improvisación y las escuelas poéticas populares (líricas, épicas y narrativas en general). En varios de los casos que hemos visto, ese juego de complicidad con el auditorio tiene la forma del «pie forzado», tan recurrente en la improvisación. Pero más allá de eso, a través de estas piezas podemos observar el trayecto completo de un fenómeno extraordinario, que consiste en la consolidación de fórmulas poéticas: los títulos de las comedias del Siglo de Oro (que, por cierto, tienden con impresionante recurrencia a ser octosílabos o pentasílabos) se convierten aquí en bloques constructivos de la sintaxis de una poética popular. Después de haber tenido una vida escénica y una vida impresa, los títulos se convierten en un tipo de fórmulas, es decir, en palabras de Milman Parry: «expresiones que se usan de manera regular bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial» (Parry, 1930: 80). Alguna vez John Miles Foley escribió sobre la importancia de estos «bloques constructivos» para las escuelas poéticas populares, sobre los que decía que eran como las «palabras» con las que fusionaba la composición de los poemas orales (Foley, 2002: 17-19). En el caso de los títulos de comedia vemos cómo esos «bloques», rodando por lo escénico, lo manuscrito, lo impreso

y lo oral, adquieren su forma y se cargan de significado. Así, asistimos nuevamente a ese extraño fenómeno del estudio de la comunicación literaria, en el que las piezas más pequeñas, aquellas que incluso parecen más insignificantes, nos dan algunos de los mejores indicios sobre la manera en la que vive y se mueve la literatura popular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, MANUEL (1974): *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*, Málaga, Ayuntamiento.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1947): «Una nueva pieza en títulos de comedias», *NRFE*, I, pp. 148-65. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v1i2.52>
- DÍAZ PIMENTA, Alexis (2013): «El pintoresco caso de los ‘pies forzados’», *Signa*, 22, pp. 149-181.
- FARINELLI, Arturo (1925): «Variazioni in quintillas sui titoli dei drammi calderonianiani», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Vol. 1, pp. 533-543.
- FOLEY, John M. (2002): *How to Read an Oral Poem*, Illinois, University Press.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HEATON, H. C. (1929): «Another pieza de títulos de comedias», *Revue Hispanique*, LXXV, pp. 550-582.
- HEATON, H. C. (1933): «Twelve títulos de comedias pieces», *Revue Hispanique*, LXXXI deuxième partie, 300-329.
- JULIÁ, Eduardo (1931): «Otra pieza con títulos de comedias», *RFE*, 18, pp. 258-259.
- MOLL, Jaime (1976): «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las Relaciones de Comedias», *Segismundo*, 23-24, pp. 143-167.
- PARRY, Milman (1930): «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: I. Homer and Homeric Style», *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, pp. 73-148. DOI: <https://doi.org/10.2307/310626>
- PEDROSA, José Manuel (septiembre-diciembre 2006): «La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España», *Culturas Populares, Revista Electrónica*, 3. URL: <<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.htm>>
- PFANDL, Ludwig (1922): «Ein romance en títulos de comedias», *Revue Hispanique*, LV, pp. 189-226.
- RESTORI, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias: Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, V. Muglia.
- REYES PEÑA, Mercedes de los y Piedad BOLAÑOS DONOSO (1987): «Tomás Pinto Brandão: *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas», *Criticón*, 40, pp. 81-159.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2019



«Que sosiego no encuentre»: impresos damnificatorios

«Que sosiego no encuentre»: damnificatory prints

Cecilia LÓPEZ RIDAURA
(ENES Morelia, UNAM)
clopez@enesmorelia.unam.mx
ORCID: 0000-0002-5007-4804

ABSTRACT: I shall study in this paper prayers and magic spells that circulates today as an important part of popular culture studies. These prayers and spells especially said to harm someone appear under various different forms which connect ancient times to current times, becoming part of *lyra minima* tradition.

KEYWORDS: Prayers, spells, damaging printed texts, motives

RESUMEN: Las oraciones y conjuros mágicos que actualmente aún circulan ofrecen material para estudiarlos como una rama de la literatura popular. Estas oraciones y conjuros para hacer daño a alguien tienen distintas versiones y variantes que conectan a la antigüedad con la actualidad, formando parte de la tradición.

PALABRAS-CLAVE: oraciones, conjuros, impresos, damnificatorios, motivos

Desarle mal al prójimo no es suficiente para que el daño tenga lugar; si se pretende herir a distancia y sin meter las manos, se requiere ayuda de entidades divinas o demoniacas, o ambas al mismo tiempo. Para obtener esos favores es necesario conocer las palabras precisas para pedirlos. Para eso están las oraciones y conjuros impresos que se venden en los puestos de herbolaria y magia de los mercados, papeles de colores acompañados de una imagen —y a veces también de una pequeña bolsa con polvos— que favorecen que el amante desdeñoso, el ladrón anónimo o el enemigo declarado sufran.

Los mercados de México, rurales y urbanos, fijos e itinerantes, frecuentemente tienen algún puesto donde se venden desde hierbas y remedios de la medicina tradicional hasta toda una gama de productos «esotéricos»: velas, lociones, pomadas, jabones, estatuillas, amuletos, inciensos. Entre estos productos destacan las estampas, pequeños rectángulos de cartón, algunas veces plastificado, con una imagen en el frente y una oración en la parte posterior. Estas estampas se relacionan con otro producto: los polvos que sirven para diversos objetivos: fortuna, salud, protección y atracción amorosa, entre otros, en cuyo empaque, además de las instrucciones de uso, algunos tienen impresas las oraciones que deben acompañar la utilización de los polvos para lograr o potenciar el efecto esperado.

Las oraciones impresas en las estampas se caracterizan por una ortografía y una redacción defectuosa y descuidada, lo que nos habla de que el registro por escrito se hace por personas que o son poco letradas o no les importa; también es probable que el consumidor al que se dirigen estos productos se sepa de memoria la oración y que en realidad no se compra para ser leída sino por el carácter mágico que tiene el objeto en sí. Muchas oraciones están destinadas a ser cargadas en la bolsa o en la cartera o para

conformar un pequeño altar casero: de ahí que su tamaño sea poco mayor que el de una tarjeta de crédito, 9 x 6 cm, o más pequeñas, de 6 x 4 cm. Aunque la industria que fabrica los objetos ha estandarizado muchos de los textos que se transmitían de forma oral, en ocasiones encontramos no solo variantes y versiones sino fragmentos que pasan de una a otra oración, lo que nos habla de cierta tradicionalización. Normalmente las oraciones están redactadas en prosa, pero se pueden reconocer rasgos formales de la poesía popular, principalmente la repetición que, como señalan tanto José María Díez Borque como Araceli Campos, responde a su trasmisión oral y a su carácter ritual (Díez Borque, 1985: 57; Campos 1999: 38).

Otra de las peculiaridades de estas oraciones es la calidad de las divinidades invocadas. Si bien hay oraciones dirigidas a Jesucristo, a la Virgen María y a los santos reconocidos por la Iglesia, también encontramos destinatarios menos canónicos, por decirlo de alguna manera: la gallina negra, el puro, el cordero manso, la chuparrosa, y un exótico repertorio de ánimas¹: la del ánima sola, la de la basura, la de Juan Minero, la del pica pica y la de Rosita Alvírez, la protagonista de un famoso corrido, que muere asesinada en un baile por un pretendiente despechado.

No es fácil determinar de qué tipo de texto mágico estamos hablando. Araceli Campos establece las diferencias entre oraciones, conjuros y ensalmos según la forma de la invocación o la petición y según los fines que busca el texto. Las oraciones y los ensalmos, dice la investigadora, muestran una actitud sumisa hacia la divinidad, se le suplica, se le ruega que acceda a su petición. En el caso de los ensalmos, que se utilizan con fines terapéuticos, el invocante señala la necesidad de ayuda para realizar la curación de un mal específico. Normalmente las oraciones y los ensalmos tienen fines positivos: protección, ayuda, alivio y se dirigen a divinidades católicas. En cuanto a los conjuros, la actitud del invocante es imperativa, incluso coercitiva hacia la divinidad que puede ser tanto católica como demoniaca. Sus fines pueden ser para perjudicar, someter, dañar, incluso matar. Las fronteras entre los distintos tipos de texto frecuentemente se difuminan y encontramos textos que combinan los atributos de unos y otros (Campos, 1999: 34-37). Los textos que se trabajaron casi siempre llevan el nombre de «oraciones» y muchos lo son en cuanto a la actitud del invocante, pero no en cuanto a los fines ni en la calidad de las divinidades convocadas, unas veces diabólicas, otras católicas, otras solo insólitas. Veremos que muchos de los textos entran en la definición de conjuros; en el caso de los textos de este tipo que recogió el Santo Oficio de la Inquisición de México, Araceli Campos considera que el llamarlos a todos oraciones o «palabras» podría deberse a que el término *conjuro* se asociaba más fácilmente a lo profano y diabólico (Campos, 2005: 11) y los declarantes preferían marcar cierta distancia de esos asuntos. Tanto Araceli Campos como Noemí Quezada se interesaron desde hace muchos años en las oraciones, ensalmos y conjuros de la época colonial que la Inquisición persiguió y registró por escrito. Decía Nohemí Quezada en su artículo «Oraciones mágicas de la colonia» de 1974:

Oraciones, conjuros e invocaciones fueron sancionados por la Inquisición tanto en España como en sus dominios, existiendo la autorización para que los acusados sufrieran muchas veces la tortura, «aunque no sea herege solo si hizo o dijo algo contra la fe» era la recomendación que se hacía a los inquisidores. En la Colonia se concibe la oración

¹ Sobre las ánimas, véase el trabajo de José Antonio González Gómez, «Juan Minero: una devoción popular novohispana» en *Magia, brujería, idolatría y herejía en el México colonial* (2013), disponible en: <<https://es.scribd.com/document/343753522/Magia-Brujeria-Idolatria-y-Herejia-en-El-Mexico-Colonial>>

dentro de los cánones de la liturgia oficial, quedando el conjuro e invocaciones fuera de este contexto, estando doblemente sancionados (Quezada, 1974: 143).

El interés de la Inquisición por sancionar estos textos ha permitido que, al ser registrados por escrito, llegaran hasta nuestros días y que podamos seguir una línea, si bien algo entrecortada, entre esos conjuros y los que se utilizan en la actualidad. Una revisión a la forma y el contenido de estas muestras de la religiosidad popular tanto antiguas como modernas nos da información, por un lado, de su carácter pragmático y su típico sincretismo y, por otro, de los deseos, necesidades, preocupaciones y valores morales de la sociedad que los produce y los consume. Dice Nohemí Quezada:

La religión como un conjunto de creencias basadas en la fe, a través del mito y el rito entre los cuales se encuentra la oración, trata de subordinar al hombre a los seres sobrenaturales; en tanto que la magia representa la objetivación del deseo y uno de los medios para lograrlo, para manipular a las fuerzas sobrenaturales, es la palabra. Así, el poder de la palabra mágica aparece tanto en la religión como en la magia con la finalidad de obtener seguridad para manejar la angustia que produce la incertidumbre de lo inexplicable, de lo impredecible, frente al amor y la muerte (Quezada, 2004: 47)

He recopilado más de 100 de estos objetos, entre estampas, cuadernillos, polvos y jabones dirigidos a obtener distintos beneficios: suerte, riquezas, salud, encontrar objetos perdidos, alejar a los malos vecinos, prosperidad en un negocio, ganar juicios, callar los chismes, conseguir trabajo, proteger de brujerías y salaciones, etcétera, pero en este trabajo me limitaré a aquellas oraciones impresas que circulan actualmente destinadas a someter la voluntad de otra persona con fines amorosos, en especial aquellas que podríamos llamar *personalizables*, en las que el mismo texto o deja lugar para escribir el nombre de la persona a la que se destina la maldición o se menciona un sustituible «Fulano» o hasta «Fulano de tal». En esta revisión se mostrará la persistencia de fórmulas y estructuras de los conjuros a través del tiempo así como la incorporación de elementos que responde a la adaptación al contexto en el que se insertan.

Muestras de estos escritos damnificatorios, es decir, destinados a causar un daño a una persona, ya se pueden encontrar en la antigüedad grecolatina, en las tablillas mágicas de maldición o *defixiones*, textos mágicos grabados en láminas de plomo de las que se han encontrado rastros del siglo VI a.C. El contenido de los textos de estas tablillas es siempre la maldición dirigida a perjudicar o dominar la voluntad de alguna persona, como señala Amor López Jimeno:

Aunque el objetivo o fin de estas maldiciones es [...] siempre el mismo, en función de su contenido se pueden establecer diversos tipos de defixiones: eróticas, deportivas, judiciales, comerciales y de negocios, contra ladrones, incluso políticas, aunque bien es verdad que la mayoría de las láminas no indican explícitamente el motivo de la enemistad, sino que se limitan a alguna fórmula general, del tipo «hago una atadura mágica» seguida del nombre/s de la/s víctima/s. Su denominador común es el deseo de perjudicar, de causar un daño a la víctima, enemistada con el autor por el motivo que sea (López Jimeno, 1997: 24).

Particularmente interesantes para este trabajo son las defixiones de carácter erótico que, dice la autora:

no buscan el daño como fin en sí, sino como medio de atraerse al ser amado. Lo que las incluye en el terreno de la maldición es el pretender hacerlo en contra de su voluntad, y por medio de la tortura (insomnio, impedimentos para comer y beber, fiebres, pérdida de fuerza y vigor) [...] además de apartarlo, por supuesto, de otros posibles amantes (López Jimeno, 1997: 24).

También en los Papiros mágicos griegos, escritos entre el siglo I y el IV d.C., abundan las oraciones y recetas mágicas para satisfacer los deseos mediante procedimientos mágicos (Calvo Martínez y Sánchez Romero, 1987: 16). El tercer texto del papiro IV, el conocido como el «Gran papiro mágico parisino», tiene un «Milagroso hechizo amoroso» que sirve de modelo para una defixión que publica López Jimeno en la que aparecen elementos presentes también en los textos que estamos revisando (Calvo y Sánchez, 1987: 108-110). Se trata del texto grabado en una lámina de plomo que envolvía una figurilla femenina de barro con espinas clavadas. Ambos se encuentran en el Louvre (Cf. Kambitsis, 1976). La traducción del texto dice:

haz una atadura mágica a Ptolemaide, a la que parió Ayade, la hija de Orígenes, para que no pueda tener relaciones sexuales, ni por delante ni por detrás, que no pueda obtener placer con otro hombre sino solo conmigo, Sarapamón, a quien parió Area; no le permitas comer ni beber, ni obtener placer, ni salir, ni conciliar el sueño apartada de mí, Sarapamón, a quien parió Area [...]. Arrástrala por los cabellos, por las entrañas, hasta que no se separe de mí, Sarapamón, a quien parió Area, y yo posea a Ptolemaide, a quien parió Ayade, la hija de Orígenes, sometida a mí para todo el tiempo de mi vida, amándome, enamorada de mí y revelándome lo que tiene in mente (López Jimeno, 1997: 25).

El autor de la defixión enumera una serie de violentos estímulos para obligar a la amada a estar con él al tiempo que le impide tener una relación con alguien más.

En los mercados de México —en este caso fue en el mercado Independencia de la ciudad de Morelia, Michoacán—, se venden unos pequeños muñecos, que se identifican como hombre y mujer, destinados a ligar a dos personas. Mostraré dos versiones: unos son de fieltro, de unos 13 cm de alto; el que representa al hombre está vertido de negro y el que representa a la mujer tiene un vestido blanco (figura 1). La otra versión del objeto es una pareja de unos 6 cm de alto; están hechos de trapo y alambre y ambos están vestidos de tela satinada blanca (figura 2). Las instrucciones dicen²:

Fetiche

Explicación de los fetiche o muñecos [de] trapo. Para realizar un trabajo efectivo se necesita lo siguiente³: un retrato o una prenda que haya pertenecido algún tiempo a la persona ausente a o quien se trate de cautivar. Si es retrato escribe al reverso el nombre de la persona interesada con apellido del ausente, se ligan los fetiche con dos metros de listón blanco del más angosto, se amarran⁴ los muñecos hasta que sobren cuatro (4) dedos de punta y se hacen nueve nudos, uno diario, hasta llegar a los nueve días y se reza la siguiente oración:

² Se respeta la ortografía de los impresos, pero se transcribe en altas y bajas el texto escrito sólo en mayúsculas

³ En el de mujer dice *siguiente*.

⁴ En el de mujer dice *amaran*

Cariño y amor,
esmeraldas de amor;
ardiente pasión
yo siento por ti
y tú por mí.
Tu pensamiento
ya lo domino,
tu mente sujetá
en el influjo
de estos fetiche.
Te llamo,
te necesito
y tú a mí⁵,
Fulano de tal,
ven a mí.
Que se meta⁶ en mi corazón,
que fluya en su mente
y en la sangre,
y lo domine así a mí⁷.

Los fetiche grandes, agregan una nota —ausente en los pequeños— que indica el ritual que apoya la eficacia del hechizo:

Nota. En esa noche tranquila encienda una vela roja y una vela verde; mirando la llama llame a la persona. Las velas se untan con perfume del que usa y la llama a la persona amada nueve veces.

La oración que acompaña a los fetiche comparte toda la primera parte con la que aparece en el «Secreto y oración Ven a mi» impresa en cartulina amarilla de muy baja calidad (figura 3):

Cariño y Amor,
esmeralda de Amor,
ardiente pasión
yo siento por ti
y tú por mí.
Tu pensamiento
yo lo domino,
tu mente sujetá
por el influjo de estas hierbas
de Venus y Cupido.
Te llamo,
te necesito
y tú a mí.
Fulano o Fulana de tal
ven a mí.
Jacinto, lila y malva

⁵ «y tú a mí» ausente en los fetiche pequeños

⁶ En los fetiche pequeños: «mete»

⁷ En los fetiche chicos dice: «fluya su mente y la sangre hacia mí». La diferencia entre ambas expresiones, ambas agramaticales, nos recuerda que la transmisión de este conjuro seguramente fue oral y al ponerla por escrito pierde algo de sentido tanto con una gráfia como con otra.

uncluyan [*sic*] en su mente y corazón.
Sabia de mirto
circula por su sangre.
Yo te llamo Fulano o Fulana de tal.

Esta oración, sin la errata, se reproduce en los «Auténticos polvos Ven a mí», de etiqueta más moderna (y más explícita) (figura 4).

Hay un «Legítimo polvo de los siete nudos. Fluido amarrador» que, aunque dice que es para ayudar «en las siembras, en el ganado y en los negocios», las instrucciones que se muestran a continuación están dirigidas a realizar un hechizo amoroso, pensado para usarse con las figuras arriba descritas (figura 5):

Se mide a la persona que se quiere amarrar con un listón o cinta de color morado.

Amarre a la mitad de la cinta dos figuras de plata (Hombre y mujer) junto con un corazón del mismo metal. Durante siete días échale un nudo a la cinta diciéndole:

Solo mía (o mío será),
con nadie más podrás
y en nadie pensarás,
de nadie te acordarás
y a nadie más amarás,
mientras yo te ponga
este mágico fluido
de Los siete nudos
de la sumisión
y de la obediencia.
Amén.

Nota: Ponga la cinta con los siete nudos amarrada a un trapo blanco, donde estará escrito el nombre de la persona amarrada, ponga esto en un bote con tapa y diariamente póngale un chorrito de Fluido de los Siete Nudos y vuelva a taparlo. Procure hacer la Velación con la Legítima Vela de los Siete Nudos⁸.

En la oración, con similitud que enfatiza la petición, se insiste en el deseo de someter la voluntad del hechizado.

Durante el virreinato, circularon oraciones que giran en torno a la misma idea: la obtención del amor mediante la palabra mágica, que mezclan elementos divinos con aspiraciones más terrenales. Por ejemplo, Araceli Campos registra las siguientes, encontradas en los expedientes inquisitoriales:

Conjúrote Fulana,
con la sal y con el libro misal
y con la ara consagrada,
que me quieras, que me ames
y me vengas a buscar,
como el santo olio
detrás de la cristiandad
(Campos, 1999: 112).

⁸ Figuras, polvos, fluido y vela están a la venta en el mismo sitio.

Bense, bensen bensedor
Jesucristo es el bensedor.
Así como esto es verdad,
bensa el corazón de mi marido,
que tan humilde cordero,
benga a mis pies,
como Jesucristo fue a la crus.
(Campos, 1999: 115).

Como en las defixiones, también hay rituales en sentido contrario al ligamiento amoroso: el que se dirige a separar a los amantes, como estos «Auténticos polvos separa amantes», cuyo empaque aclara que está «elaborado con ingredientes espaciales para separar definitivamente a dos personas». Agregan que es una «fórmula original reforzada» y que «tiene feromonas⁹», es decir, que anuncia que además de un sustento mágico, tiene uno «científico». En las instrucciones, como en el caso anterior, se recurre a la magia simpatética (figura 6):

Sobre el papel de estraza escriba los nombres de los amantes y rasque el papel para separarlos. Unte los papeles con el polvo y repita la oración. Tire cada papel en diferente lugar y entre más lejos, mejor para obtener mejores resultados.

Ofrezco este polvo
al espíritu vivo,
juicio y pensamiento de
_____ (nombres de los amantes)
para que no puedan estar juntos,
ni hablarse,
ni sentarse a la mesa y
ni dormir en la misma cama.
Si están juntos
_____ (nombres de los amantes)
que entre ellos surja odio
y su relación acabe.

De manera similar, los «Auténticos polvos del odio», también «elaborado con ingredientes especiales», está dirigida a la separación de una pareja (figura 7):

Ofrezco e invoco
esta oración
del espíritu del odio
al angel de la guarda
de _____
y de _____
para que infunda
entre ellos odio,
y que jamás puedan
recordarse sin sentir odio.

⁹ Es curioso, pues las feromonas, sustancias liberadas por el organismo, normalmente sirven para atraer o, por lo menos, para influir en el comportamiento de otra persona; si los polvos con feromonas se ponen lejos unos de otros, la sustancia no tiene por qué producir algún efecto. Muchos son los polvos que tienen esa leyenda, lo que explicaría que aparecen en este caso por una especie de contagio textual.

que se encuentren y no se vean
y si se hablan no se entiendan.
Espíritu del camino
separa las rutas
de _____ y de _____.
Amen.

Entre las oraciones podemos distinguir varios tipos. Sin pretender establecer una tipología, sí es posible clasificar los textos según varios criterios. Uno de ellos sería, desde luego, por los fines buscados: para alejar a los malos vecinos, para ganar en los juegos de azar, para ganar juicios, para recuperar la salud, para tener un buen parto, etcétera. Otro criterio puede ser por los seres que se invocan, según se trate de divinidades ortodoxas reconocidas por la Iglesia católica, a las que, sin embargo, se les piden favores muy poco caritativos. Hay otros textos que convocan a entidades que, fuera del canon, cuentan con una veneración popular extendida. Y están también aquellos que conjuran a entidades claramente malignas: demonios, ánimas en pena, espíritus. Con mucha frecuencia encontramos en una misma oración la invocación a personajes de más de uno de estos grupos. Así la oración del «Anima sola de Juan Minero», que comienza con una especie de advertencia: «Se pide permiso a la Divina Providencia, se rezan tres credos y enseguida se dice la siguiente» y donde, como en la anterior, se solicita la ayuda del ángel de la guarda del maleficiado para que le haga daño (figura 8):

ORACIÓN

En el nombre de Dios
Todopoderoso,
ánima sola de Juan Minero,
por razón cierta
y las horas que están dando,
te pido que me metas
en el corazón de _____
Santo Ángel de la Guarda
de _____,
tranquilidad no le des
hasta que a mi lado está:
Santo, ¡Oh Santo, de mi devoción!,
que me tome mucho cariño e ilusión.
San Salvador de Orta,
que se contente conmigo,
no importa lo que ha pasado.
Ánima de Juanito Minero,
que me lleve siempre en el corazón
y en su pensamiento,
que acepte que le quiera.
Santa Inés del Monte Perdido,
devuélveme el cariño que se ha ido.
Espíritu, cuerpo y alma de _____
que desde este momento no tenga
más ilusión que para mi _____.
Que su amor, su cariño, su fortuna,
sus caricias y sus besos,
todo él sea nomás para mí _____,

cuerpo y alma de _____.
No ha de ir a ver ni querer
a otra mujer mas que a mi _____.
En nombre de Dios Todopoderoso,
por la sombra de la noche y la luz del día,
te pido que los malos espíritus se retiren,
mi suerte cambie y lo que yo desee se me conceda.
Si estuviese en la casa de otra persona,
mi voz llegue a sus oídos a perturbarlo;
no lo dejes tener sosiego ni tranquilidad
ni con amigos ni con mujer paseando,
comiendo, trabajando
y de ningún modo que esté
y venga a mí
como vino el Señor Jesucristo al mundo.

Prueba de la antigüedad de la devoción a Juan Minero para estos asuntos es el siguiente relato obtenido en el ramo Inquisición del Archivo histórico Casa de Morelos. Se trata del expediente 9 de la caja 1235. En 1743 una mujer, viéndose gravemente enferma, mandó llamar al cura, el bachiller Joseph Ponce de León, para confesarse. La mujer, a la que el cura decide llamar «Berta» para guardar su anonimato, dice que una mulata de nombre Manuela, ya difunta, y sus hijas María y Gertrudis, «obran con superstición y con pretexto de resios devotos practican los abusos que manifiestan estos casos¹⁰»:

Para que el marido, persona pública, de Berta non *degeret, et illa conmodius posset illisitam amicitiam conserbare*, le dieron una agua que por el olor de aseite y asegurar las tres mulatas arriba dichas ser de la parroquia de dicha ciudad, se estima por agua baptismal, irreberentemente sacada de la pila.

Para que el galán de Berta se aquerensiara con ella, la enseñaron a invocar su nombre enterrando en la puerta unos trapos de su ropa, unos cabellos y salitre.

Y para que viniera a visitarla invocaba su nombre tres veces, resando, por orden de las mulatas, dos padres nuestros a las almas de su Juan Minero y Juan Carpintero y, con efecto, experimentaba que luego a el punto, venía el galán llegando desde lejos, muchas veces de noche y lloviendo.

También a Juan Minero, entre otros personajes, se dirige la oración del «Legítimo Polvo del Antiguo y Milagroso Espíritu Dominador-Citrum Nueve» (figura 9):

Espíritu Dominador que dominas en los planos terrenales y espirituales te llamo tres veces para que vengas y te manifiestes en este Cirio de Amor y Cariño y que por medio de Él me concedas el amor y cariño de _____

Ven pronto y rápido que dominado te tengo por el poder y mediación del Espíritu Dominador.

Espíritu de Juan Minero, tráelo.

Espíritu del Caballo Prieto, ciégallo de amor por mi.

Espíritu de Juan Perdido, búscalo y tráelo a las puertas de mi casa.

Espíritu de Rosita Álvarez enamóralo y nunca lo dejes hasta que rendido y humillado venga a las puertas de mi casa.

¹⁰ Se conserva la ortografía original, pero se moderniza la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas y minúsculas.

El mencionado Juan Perdido tiene a su vez su propia oración (figura 10):

Oración Invocada al Alma de Juan Perdido
ORACION
«alma de Juan perdido»,
Alma de los Cuatro vientos,
yo te pido con toda la fé [sic] de mi corazón,
con toda la fuerza de mis entrañas,
yo te pido que no permitas
que otra mujer me quite el cariño de _____ fulano de tal
y que me lo traigas humillado y arrodillado a mis pies,
lo más pronto que puedas.

La Oración del espíritu dominador se relaciona con la «Oración del amarre total» por los espíritus a los que conjura (figura 11):

ORACIÓN DE AMARRE TOTAL
Por los poderes de San Cipriano
y de las tres Almas que vigila:
Él viene ahora sobre mi.
Enamorado,
lleno de deseo por mi.
Cualquier mujer
que esté en su cabeza
se va.
Que él tenga la certeza
que soy la mujer de su vida.
Que al comer piense en mi,
que al dormir piense en mi:
que sólo quiere verme,
olerme, tocarme.
Que solo quiera besarme,
abrazarme, cuidarme,
protegerme las 24 horas
de todos los días.
Espíritu de Rosita Alvirez,
del Caballo prieto
y de Santa Inés del Monte perdido,
que sin mi se sienta perdido;
que se sienta perdidamente
enamorado de mí.
Te agradezco, ¡Oh, San Cipriano!
por interceder en mí favor
para enamorar totalmente a _____
y traerlo cariñoso,
derrotado, dedicado y fiel,
lleno de deseo a mis brazos.
Amén.
(Rezar tres días consecutivos).

Araceli Campos encontró en los archivos inquisitoriales una oración recogida en 1604 que comienza «con dos te miro, con dos te ato» (Campos, 1999: 114) y José María Díez Borque asegura que tiene registradas diversas variantes (Díez Borque, 1985: 52-53). La oración al Poderoso Monicato entra en ese grupo (figura 12):

San Monicato

AL PODERSO MONICATO
Con dos te miro,
con tres te amarro
Monicato
para que me hagas
aparecer mi prenda extraviada
lo más pronto.
En ti pongo toda mi fé y confianza
Monicato y Luzbel,
con este amuleto
tiene que venir
manso y desesperado
y humillado a las plantas de mis pies
fulano o fulana.
Monicato y Luzbel,
espíritu dominador,
tú que dominas los espíritus encarnados,
quiero que me domines a fulano o fulana
(Se repite tres veces)

El mismo fragmento lo encontramos en «La oración Justo Juez» que tiene la indicación «para mujer» en el título (figura 13):

ORACION AL JUSTO JUEZ (PARA MUJER)

SANTÍSIMO, BEATÍSIMO, DICHOSÍSIMO ESTANSARTE [sic], DONDE MURIO AQUEL JUEZ PIADOSO, SANTÍSIMO. MERCED TE PIDO QUE ME HAGAS VENCEDOR DE MIS ENEMIGOS Y ME LIBRES DE LOS LAZOS DEL DEMONIO, DE LOS DE LA JUSTICIA Y DE LOS FALSOS TESTIMONIOS. SANTÍSIMA CON DOS TE VEA, CON TRES TE ATO, EON [sic] EL PADRE, CON EL HIJO Y CON EL ESPÍRITU SANTO.

EN EL HUERTO ESTÁ SAN JUAN CON EL DOMINUS DEO Y LE DIJO AL JUSTO JUEZ: SEÑOR, AM IS [sic] ENEMIGOS VEO VENIR QUE LIGADOS VIENEN SUS PIES Y MANOS Y SUS OJOS VENDADOS Y NO HARÁN DAÑO, NI A TI, NI A LOS QUE ESTUVIESEN A TU LADO, SI OJOS TIENEN NO TE VERÁN, SI MANOS TIENEN NO TE TOCARAN Y SI BOCA TIENEN NO TE HABLARAN, Y SI PIES TIENEN NO TE ALCANZARAN, ES EL PODER DE MARIA TAN FUERTE Y VENCEDOR QUE SALVA AL QUE ES INOCENTE Y CASTIGA AL QUE ES TRAIDOR; MANSOS Y HUMILDES DE CORAZÓN LLEGUEN MIS ENEMIGOS SIEMPRE A MI COMO LLEGO NUESTRO SEÑOR AL VERDADERO ÁRBOL DE LA CRUZ S. N. DE QUIEN TE FIAS, DE LA SIEMPRE FIEL VIRGEN MARIA, DE LA HOSTIA CONSAGRADA HOY EN MANSO [sic] DE UN SACERDOTE VIRGEN SANTÍSIMA, LÍBRAME DE MIS ENEMIGOS VISIBLES COMO LIBERASTE DE JONAS DEL VIENTRE DE LA BALLENA POR EL AMOR DE DIOS. AMEN.

Otras dos oraciones retoman los elementos que han ido apareciendo en estas oraciones: someter la voluntad por medio de la tortura de no descansar, no comer ni dormir, hasta que cumpla el deseo del invocante. La segunda incluye todo el ritual para llevar a cabo el maleficio (figuras 14 y 15).

ORACION DEL PURO¹¹

Puro, purito, yo te conjuro
en el nombre de la muerte;
la señal que te pido
me la has de dar,
la ceniza tiene que caer,
si está ansioso por hablarme;
su boca ha de abrir
y con esta oración tiene que venir
manso, desesperado y humillado
a las plantas de mi pies.
Alma de los 4 vientos,
tú que andas por el mundo entero
quiero que me traigas a fulano _____
por los siete espíritu [sic]
y las siete ánimas,
has [sic] que cambie sus amores
y vuelva a mí.
Con el gran poder de la muerte,
tú que transitas por el mundo en calles,
montes y colonias,
si encuentras el alma de fulano _____
no me lo dejes pasar,
hasta que venga rendido a mis pies,
si está sentado, no lo dejes en calma;
ponte, en su mente mi pensamiento,
si está durmiendo que me sueñe,
no podrá dormir tranquilo,
pues un niño él ha de oír llorar.

ORACIÓN DE LA «GALLINA NEGRA»

«Para hacer esta Oración, debe tenerse una “GALLINA NEGRA” que nunca halla [sic]
sido pisada.

Harás esto los días martes a las 12 de la noche: Al arrancarle una pluma a la Gallina
Negra le dirán lo siguiente:»

Pluma Negra de los «Cuatro Vientos»
Pluma de los «cuatro Poderes»,
por el gran poder que tú tienes,
quiero que me molestes a _____
Si está durmiendo, me esté soñando
si despierto está, me este mirando
y que siempre por mí suspirando.
Que sosiego no encuentre
cuando no me vea
y ganas de llorar sienta
y venga a mí obediente y manso

¹¹ «Una variante de la oración del puro, asociada a la magia negra, indica que se emplea entre la comunidad gay para someter al amante. Asimismo, se cuenta que si se tiene conocimiento de que esta oración está dañando a alguien, el influjo se contrarresta rezando en sentido contrario la plegaria a fin de revertir el proceso» (Perdigón, 2008: 100, n. 130).

como un cordero
a suplicarme que lo perdone.
Adión pluma de los «Cuatro Poderes»
que has venido a mí a ayudarme.

La misma gallina aparece en una curiosa oración que ya desde el título está anunciando que se trata de dos oraciones mezcladas, «La oración del duende en combinación con perro prieto», donde ya sin disimulo, se invocan solo entidades malignas (figura 16):

¡Oh Estrella Encantada! ¡Oh Luz Bella! Tú eres la más privilegiada y querida de los ciclos¹², fuiste arrojada a la tierra, no obstante de tu gran poder que tenías en los cielos y a pesar de ser tu la más queridísima de Nuestro Señor, fuiste desechada porque intentaste colocar tu trono en lo más alto de lo ordenado por el Señor, y así como fuiste desechada por tu desobediencia, así yo te ordeno con la ayuda de Lucifer se cumpla mi mandato en conversión con la Gallina Prieta para dominar a (Nombre) así como también te pido Lucifer, Lucifer, Lucifer, me des poder para tener suerte, trabajo y dinero, para lograr lo que desee, y si es para el juego de las barajas tú Satanás, con tu poder invencible, me des suerte para ganar todo en los albures, pues así como sorprendiste a la Gallina Prieta, así sorprende a los que en mi contra se pongan. Lucifer, Lucifer. Lucifer, dame poder grande para que cuanto te pida se me conceda y en el amor ser yo la privilegiada. Ayúdame con el corazón del caballo Prieto, Prieto para que cuando llame a (Fulano) venga inmediatamente. Si está dormido en su almohada, colócale y llénale de abrojos y perturbale para que impaciente, salga en busca de mi mandato, y si está trabajando no le dejes un momento tranquilo y que piense en mí pues todo mi anhelo es para hacerle feliz. ¡Satanás! Tú con tu poder que eres omnípotente, debes vencer todos los obstáculos que se me presenten y con tu luz de inteligencia alumbrar en mi camino para lograr que yo venza a y con la larga cola simbólica que tienes lo amarres y lo traigas hasta mí. Lucifer, Lucifer, Lucifer, pido se cumpla lo que te evoco.

Lugar aparte requiere la devoción a la Santa Muerte¹³. De origen mexicano y rechazada por la iglesia que la considera idólatra, la devoción a la Santa Muerte se asocia con personas que por que por sus actividades están marginadas y siempre en peligro de muerte: narcotraficantes, presidiarios, delincuentes, pero también prostitutas, comerciantes callejeros, etcétera. Se trata de una figura generalmente representada por un esqueleto vestido con una túnica que sostiene en la mano una balanza que representa la justicia y una guadaña. A veces lleva en la mano un globo terráqueo, aunque también puede llevar otros objetos. Se le representa de colores según sus distintos atributos.

Podemos encontrar las oraciones a esta figura en estampas, pliegos doblados o en cuadernillos con varias oraciones.

La Santa Muerte tiene tres tipos de palabras: oración, novena y jaculatoria. Según Katia Perdigón Castañeda, tiene sus antecedentes tanto en las danzas macabras medievales como en otras formas de religiosidad popular, como la devoción a San

¹² ¿por cielos?

¹³ «La Santa Muerte es conocida también como Santísima Muerte, Santita, Santísima, Santa Niña, Señora, Niña Blanca, Hermana Blanca, Mi Niña, Guapa, Mi Amor, Magnífica, La Doña o Madrina. Cuenta con sobrenombres para ser admitida en los circuitos oficiales de la religión católica: San Pascual o Santa Pascuala, San Bernardo o Santa Martha, a quienes se les otorgan otras connotaciones específicas» (Perdigón, 2008: 77).

Pascual Bailongo en Chiapas¹⁴. La autora hace referencia a una denuncia ante la inquisición en 1793 en el pueblo de Los Amoles, en el actual Querétaro, en el que unos indios le llevaron al sacerdote franciscano «un ídolo cuyo nombre es el justo juez, cuya figura es de esqueleto de cuerpo entero sobre superficie colorada, coronado, portando arco y flecha en manos» (Perdigón, 2008: 33). Si antes vimos que el Justo Juez era Jesucristo, en esta mención vemos que se trata de un esqueleto. A la Santa Muerte la encontramos con el apelativo de Justo Juez negro en las oraciones de la «Novena en honor a la Santa Muerte» que veremos más adelante.

Gustavo Vázquez Lozano (2019) sitúa la primera mención al culto moderno de la Santa Muerte en *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis publicada en 1961:

Cuando mi hermana Antonia me contó en un principio lo de Crispín, me dijo que cuando los maridos andan de enamorados se le reza a la Santa Muerte. Es una novena que se reza a las 12 de la noche, con una vela de sebo y el retrato de él. Y me dijo que antes de la novena noche viene la persona que uno ha llamado (Lewis, 1982: 293).

La versión de la oración que cita Lewis, cuya primera parte corresponde a la oración del tercer día de la Novena, es:

Jesucristo vencedor, que en la cruz fuiste vencido, quiero que por tu intervención, Padre, me traigas a Crispín, que esté vencido conmigo en el nombre del Señor. Si es animal feroz, manso como un cordero, manso como una flor de romero tiene que venir. Pan comió de él, me dio; agua bebió y de ella me dio. Y por todas las cosas que me prometió quiero, Señor, que por tu infinito poder me lo traigas rendido y amolado a mis pies a cumplirme lo que me prometió. Como creo, Señor que para ti no hay imposibles, te suplico encarecidamente que me concedas esto que te pido, prometiendo hasta el fin de mi vida ser tu más fiel devota. (Lewis, 1982: 293).

Sin embargo, es hasta principios del siglo XXI que la Santa Muerte sale de la clandestinidad y se convierte en un fenómeno mediático; su imagen y objetos vinculados (oraciones, dijes, velas y otros elementos para los altares, hasta playeras, libros, etcétera) inundan los mercados y surgen capillas por todo el país.

Su culto, sin reglas ni canon propio, ha ido aglutinando distintas devociones. Esto se nota en las oraciones impresas donde se puede observar cómo las de la Santa Muerte han ido fagocitando ya fragmentos o elementos de las oraciones que vimos antes, ya la oración entera. Así, a continuación, veremos tres versiones de la «Novena en honor a la Santa Muerte». La versión 1 es un cuadernillo de 14 x 11 cm de 16 páginas impresas en papel bond con una portada a colores en papel satinado. La segunda versión de 10 x 7 cm también de 16 páginas, interiores de papel bond y portadilla a colores en papel satinado. Estas dos versiones se comparan con las registradas por Perdigón. Se respeta la ortografía, puntuación y uso de mayúsculas y minúsculas (figura 17).

¹⁴ Perdigón, siguiendo a Carlos Navarrete, dice que el culto popular al Rey San Pascual o San Pascualito Rey o San Pascual Bailón se sincretizó con el culto a la Santa Muerte porque en el momento de la beatificación y canonización del santo español en el siglo XVII los frailes franciscanos debieron haberlo celebrado erigiendo túmulos funerarios, por lo que los indígenas asociaron ambos símbolos; además, en ese tiempo hubo una epidemia de peste en Guatemala «de tal manera que entre la epidemia y la aparición de un nuevo santo se fusionó un sincretismo también nuevo. Para esa época, las autoridades eclesiásticas buscaron una solución radical prohibiendo la alegoría de la muerte en altares y atrios, además de que se dejó de sacar la imagen del Triunfo de la Muerte en los Viernes Santos. Sin embargo, el culto sobrevivió de manera oculta hasta el siglo XXI». (Perdigón, 2008: 124-125).

1. Novena en Honor a la Santa Muerte	2. Novena en honor a Santísima Muerte	3. Novenario (Perdigón, 2008: 140-144)
<p>[Página 1:]</p> <p>ORACIÓN DEL JUSTO JUEZ NEGRO</p> <p>Justo amancebo, así como amansaste al mancebo quiero que me amansen a No lo dejes en silla, en cama ni mujer, que no tenga un rato de tranquilidad. Lucifer, Lucifer, así como condujiste las cuatro almas al infierno quiero que me conduzcas a si está durmiendo, no le dejes tranquilidad, su cama llenala de abrojos y su almohada llénala de piedras. Lucifer no lo dejes tranquilo, con la cola del diablo que es la mas larga que hay, quiero que me ates a en reuniones, tranquilidad no tenga: hasta que ami esté unido por completo, todo esto te lo pagaré con rezartelas 3 veces a las doce de la noche y a las doce del día.</p>	<p>[Página 1:]</p> <p>ORACIÓN DEL JUSTO JUEZ NEGRO</p> <p>Justo amancebo, así como amansaste al mancebo quiero que me amansen a No lo dejes en silla estar, en cama ni mujer; que no tenga un rato de tranquilidad. Lucifer, Lucifer, así como condujiste las cuatro almas al infierno quiero que me conduzcas a Si está durmiendo, no le dejes tranquilidad. Su cama llénala de abrojos, llénala de piedras. Lucifer, no lo dejes tranquilo. Con la cola del diablo, que es la más larga que hay, quiero que me ates a En reuniones, tranquilidad no tenga, hasta que a mi esté unido por completo. Todo esto te lo pagaré con rezártelas tres veces a las doce de la noche y a las doce del día.</p>	<p><i>Oración</i></p> <p>La de todos los días.</p>
[Página 2: Imagen] SANTÍSIMA MUERTE		
<p>[Página 3:]</p> <p>ORACIÓN</p> <p>Para todos los días</p> <p>Jaculatoria</p> <p>Muerte querida de mi corazón no me desampares de tu protección, y no dejes a un solo momento tranquilo, moléstalo a cada instante y no dejes de inquietarlo para que siempre piense en mí.</p> <p>(Se rezan 3 Padre Nuestro):</p>	<p>[Página 2:]</p> <p>ORACIÓN para todos los días</p> <p>Jaculatoria</p> <p>Muerte querida de mi corazón, no me desampares de tu protección. Y no dejes a un sólo momento tranquilo. Moléstalo a cada instante. Y no dejes de inquietarlo para que siempre piense en mí.</p> <p>(Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p><i>Jaculatoria</i></p> <p>Muerte querida de mi corazón, no me desampares con tu protección, y no me dejes a fulano(a)...</p> <p>un solo momento tranquilo, moléstalo a cada momento, mortifícalo, inquiétalo, inquiétalo para que siempre piense en mí.</p> <p>Amén.</p> <p>(Se rezan tres padresnuestros)</p>

		<p><i>Soneto</i></p> <p>Oh, muerte sagrada, reliquia de Dios, sácame de penas teniéndote a Vos. Que tu ansia infinita por hacer el bien sea siempre conmigo toda nuestra dicha sin mirar a quién. Con tu esfera celeste, nos cobije siempre tu manto sagrado, Santísima Muerte. (Se repite todos los días de la novena)</p>
<p>[Página 4:]</p> <p>PRIMER DIA</p> <p>Muerte Santísima</p> <p>Los favores que me tienes que conceder.</p> <p>Harás que venza todas las dificultades y que para mí no haya nada imposible, ni obstáculos infranqueables, ni tenga enemigos, ni que nadie quiera hacerme daño, que todos sean mis amigos y que yo salga vencedor en todas las empresas o cosas que haga.</p> <p>Mi casa se llena con las virtudes de tu protección.</p> <p>(Tres Padres nuestro)</p>	<p>[Página 3:]</p> <p>PRIMER DIA</p> <p>Muerte Santísima, yo te suplico los favores que me tienes que conceder.</p> <p>Harás que venza todas las dificultades y que para mí no haya nada imposible, ni obstáculos infranqueables, ni tenga enemigos, ni que nadie quiera hacerme daño; que todos sean mis amigos y que yo salga vencedor en todas las empresas o cosas que haga. Mi casa se llena con las virtudes de tu protección.</p> <p>(Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>Primer día</p> <p>Santísima Muerte, yo te suplico encarecidamente, que así como te formó Dios, inmortal, hasta ponernos en la esfera celeste, donde gozaremos un feliz día sin noche por toda la eternidad, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo: Yo te ruego y te suplico te dignes ser mi protectora, y me concedas todos los favores que yo te pido en esta novena, hasta el último día, hora y momento en que me lleves a su presencia.</p> <p>Amén.</p> <p>(Se rezan tres padres-nuestros)</p>
<p>[Página 5:]</p> <p>SEGUNDO DIA</p> <p>Muerte Santa, mi gran tesoro, no te apartes en ninguna ocasión: pan comiste y de él me diste, y como eres la poderosa dueña de la oscura mansión de la vida y la Emperatriz de las tinieblas, quiero que me hagas el favor de que se presente a mis pies humillado y arrepentido, y que nunca más vuelva a irse de mi lado mientras yo lo necesite. Y haz</p>	<p>[Página 4:]</p> <p>SEGUNDO DIA</p> <p>Muerte Santa, mi gran tesoro, no te apartes en ninguna ocasión. Pan comiste y de él me diste, y como eres la poderosa dueña de la oscura mansión de la vida y la Emperatriz de las tinieblas, quiero que me hagas el favor de que se presente a mis pies, humillado y arrepentido, y que nunca más vuelva a irse de mi lado mientras yo lo necesite. Y haz</p>	<p>Segundo día</p> <p>Jesucristo vencedor, que en la cruz fuiste vencido, vence a fulano(a) que esté vencido conmigo; en el nombre del Señor: si es animal feroz, manso como un cordero, manso como la flor de romero, tienes que venir; pan comiste, de él me diste, quiero que me traigas a fulano(a) por la palabra más fuerte que me</p>

<p>irse de mi lado mientras yo lo necesite. Y has que me cumpla lo que me ha prometido. (Tres Padres nuestro)</p>	<p>que me cumpla lo que me ha prometido. (Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>dijiste, quiero que vengas a mí humillado, rendido a mis plantas llegue a cumplirme lo que me ha ofrecido; así como creo, Señor, no me será imposible; te suplico encarecidamente me concedas esto que te pido, con esta novena, prometiéndote ser tu más fiel devoto hasta el fin de mi vida. Amén. (Padrenuestro y gloria)</p>
<p>[Página 6:] TERCER DIA Jesucristo vencedor que en la cruz fuiste vencido, vence a que este vencido conmigo. En el nombre del Señor si eres animal fiero, te volverás manzo [sic] como cordero suave como la flor de romero. Muerte adora [sic]. Te suplico encarecidamente, que con esa fuerza titánica que Dios de dió [sic] me introduzcas en el corazón de Fulano que no tenga ojos, más que para mí, y que yo sea todo para él. hazme [sic] el favor que te pido con esta novena, y te prenderé una vela cada semana a las doce de la noche. (Tres Padres Nuestros)</p>	<p>[Página 5:] TERCER DIA Jesucristo vencedor, que en la cruz venciste, vence a que este vencido conmigo. En el nombre del Señor, si eres animal fiero te volverás manso como cordero, suave como la flor de romero. Muerte adorada, te suplico encarecidamente que con esa fuerza titánica que Dios de dio me introduzcas en el corazón de que no tenga ojos más que para mí, y que yo sea todo para él. Hazme el favor que te pido con esta Novena, y te prenderé una vela cada semana a las doce de la noche. (Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>Tercer día Jesucristo vencedor, dulce nombre de Jesús, por tu santa muerte, tú me alumbres con tu luz y me llenes de alegría, trayéndome el amor de fulano(a) sea de noche o sea de día, te lo pido por el gran poder titánico que Dios te dio, te pido me introduzcas en el corazón de fulano(a) que no tenga ojos más que para mí, hazme el favor que te pido con ésta [sic] novena, por la santa muerte de Nuestro señor Jesucristo. Amén. (Padrenuestro y gloria)</p>
<p>[Página 7:] CUARTO DIA Muerte querida Yo te pido con todas las fuerzas de mi corazón que así como Dios te formó inmortal y poderosa dueña y reina de las tinieblas del mas alla que con ese gran poder que tienes sobre todos los mortales haga [sic] que o [sic] pueda en mesa comer ni en silla sentarse, ni</p>	<p>[Página 6:] CUARTO DIA Muerte querida, yo te pido con todas las fuerzas de mi corazón, que así como Dios te formó inmortal y poderosa dueña y reina de las tinieblas del más allá que con ese gran poder que tienes sobre todos los mortales, hagas que no pueda en mesa comer ni en silla sentarse, ni tranquilidad tenga. Deseo que lo obligues a que humilde y</p>	<p>Cuarto día Oh, Santísima Muerte, que a los santos redimiste, como abejas los dejaste porque tú así lo quisiste, yo te pido con todo mi corazón, así como Dios te formó inmortal, poderosa sobre todos los mortales. haz [sic] que sólo yo, en ti crea haciéndome este milagro, con el gran poder que tienes hagas que</p>

<p>tranquilidad tenga: deseo que lo obligues a que humilde y rendido venga a mis pies y que nunca jamás se aleje de mi. (Tres Padres Nuestro)</p>	<p>rendido venga a mis pies y que nunca jamás se aleje de mi. (Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>fulano(a) no pueda tener tranquilidad, ni en mesa pueda comer, ni en silla sentarse, hasta que humilde y rendido(a) venga a mis pies, y que nunca jamás se aleje de mí, te lo pido por la Santísima Trinidad del Padre Eterno. Amén. (Se rezan tres padrenuestros)</p>
<p>[Página 8:] QUINTO DIA GLORIA Y PODEROSA MUERTE: abusando de tu bondad, como mi protectora y dueña te pido este favor. Como señora invencible que eres te ruego que hagas que no pueda en paseos gozar, ni con mujeres andar, ni comer ni dormir si a mi lado no está, que sus pensamientos sean solo para mí, lo mismo que su voluntad y que me dé la felicidad de todo su amor. (Tres Padres Nuestro)</p>	<p>[Página 7:] QUINTO DIA Gloria y poderosa muerte, abusando de tu bondad, como mi protectora y dueña te pido este favor..... Como Señora invencible que eres, te ruego que hagas que no pueda en paseos gozar, ni con mujeres andar, ni comer ni dormir si a mi lado no está. Que sus pensamientos sean sólo para mí, lo mismo que su voluntad; y que me dé la felicidad de todo su amor. (Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>Quinto día Oh, Santísima Muerte de Jesús mi bien Amado, ¡oh Soberana Señora! a la que el Padre Eterno puso para cegar [sic] la vida de todos los mortales, a la que todos llega más tarde o más temprano, no importan riquezas o juventudes, pues es pareja con viejos, jóvenes o niños, a los que habrá de llevar a sus dominios cuando Dios se lo indique. Muerte sagrada yo te suplico que fulano(a) se enamore mucho de mí, que no se fije en la hermosura física, haz que descubra la bondad de mi alma y me reconozca sólo a mí como su único y más fiel amor. Amén. (Se rezan tres padrenuestros)</p>
<p>[Página 9:] SEXTO DIA ¡Oh soberana señora! A la que la Divina Trinidad de el Padre Eterno puso para cegar [sic] la vida de todos los mortales, a la que todos llega más tarde o más temprano y que no le importan las riquezas o juventud, pues es para con viejos, jóvenes o niños, a los que habrá de llevar a sus dominios, cuando Dios se lo indique.</p>	<p>[Página 8:] SEXTO DIA ¡Oh, Soberana Señora! A la que la Divina Trinidad del Padre Eterno puso para segar la vida de todos los mortales; a la que todos llega, más tarde o más temprano, y que no le importan las riquezas o juventud, pues es para con viejos, jóvenes o niños, a los que habrá de llevar a sus dominios, cuando Dios se lo indique. Te suplico que se enamore mucho de mi; que no se fije en la</p>	<p>Sexto día ¡Oh Santísima! Gloriosa y Poderosa Muerte; que velando estas por mí, haz que en este momento mi querer sólo piense en mí. Muerte Sagrada, como señora invencible que eres, haz que fulano (a) no pueda gozar en sus paseos sin mí, ni comer, ni dormir si a mi lado no esta [sic], que sus pensamientos sean sólo para mí, lo</p>

<p>Te suplico que se enamore mucho de mi, que no se fije en la hermosura física, sino en la de mi alma y que venga a mi sumiso, fiel, arrodillado a mis pies.</p> <p>(Tres Padres Nuestro)</p>	<p>hermosura física, sino en la de mi alma, y que venga a mí sumiso, fiel, arrodillado a mis pies.</p> <p>(Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>mismo su voluntad y que me dé la felicidad con todo su amor. Amén.</p> <p>(Se rezan tres padrenuestros)</p>
<p>[Página 10:]</p> <p>SEPTIMO DIA</p> <p>MUERTE INMORTAL: librame [sic] a mi de todo mal, y con este titánico poder que tiene [sic], con el cual Dios te doto [sic], horas [sic] que gocemos eternamente un día glorioso sin noches. Por eso mi protectora y dueña, te pido que me concedas los favores que yo deseo en esta Novena. Se hace la petición</p>	<p>[Página 8:]</p> <p>SEPTIMO DIA</p> <p>Muerte inmortal: líbrame de todo mal, y con ese titánico poder que tienes, con el cual Dios te dotó, haz que gocemos eternamente de un día glorioso sin noches. Por eso, mi protectora y dueña, te pido que me concedas los favores que yo deseo en esta Novena.</p> <p>(Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>Séptimo día</p> <p>Oh, Santísima Muerte hoy consuela mi corazón, quitándole esta aflicción al mirar a mi consorte, que deje todo cuanto entretenga siendo mío hasta la muerte, mas líbrame de todo mal, con el poder titánico que Dios te dio, haz que gocemos eternamente de un glorioso día sin noches. Con la protección que me das, Divina Majestad, te pido me concedas los favores que yo deseo en esta novena. Amén.</p> <p>(Se hace la petición)</p>
<p>[Página 11:]</p> <p>OCTAVO DIA</p> <p>Milagrosa y Majestuosa Muerte: te pido con tu poder inmenso devuelvas el cariño de</p> <p>No lo dejes un momento sosiego, ni tranquilo, con nadie se halle, ni con amigos, ni con mujeres contento esté, si está durmiendo me esté soñando, si está despierto sólo su pensamiento esté en mi, y que las palabras que yo te digo las escuches y haga lo que yo te pido.</p> <p>(Tres Padre Nuestros)</p>	<p>[Página 10:]</p> <p>OCTAVO DIA</p> <p>Milagrosa y Majestuosa Muerte: te pido con tu poder inmenso, devuelvas el cariño de No lo dejes un momento sosiego, ni tranquilo; con nadie se halle, ni con amigos, ni con mujeres contento esté. Si está durmiendo me esté soñando; si está despierto sólo su pensamiento esté en mi; y que las palabras que yo te [sic] digo, las escuches y hagas lo que yo te pido.</p> <p>(Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>Octavo día</p> <p>Milagrosa y majestuosa Muerte, te pido que con tu poder inmenso me devuelvas el cariño de fulano(a) no lo dejes un momento sosiego, ni tranquilo con nadie se halle, que no esté contento con nadie; si está durmiendo me esté soñando; si está despierto, su pensamiento esté en mí, que no tenga reposos, te lo ruego humildemente, su cariño, su amor, su vida, estén conmigo hasta la muerte. Amén.</p> <p>(Padrenuestro y gloria)</p>
<p>[Página 12:]</p> <p>NOVENO DIA</p> <p>MUERTE PROTECTORA Y BENDITA: Por la virtud que dios te dió: [sic] quiero que me libres de todos los</p>	<p>[Página 11:]</p> <p>NOVENO DIA</p> <p>Muerte Protectora y Bendita: por la virtud que Dios te dio, quiero que me libres de todos los maleficios, peligros y</p>	<p>Noveno día</p> <p>Dadle fin a esta suplica</p> <p>Muerte Protectora y Bendita: por la virtud que Dios te dio, quiero que me</p>

<p>maleficios, peligros y enfermedades y que en cambio me des: SUERTE, SALUD, FELICIDAD Y DINERO, que me des amigos y me libres de mis enemigos haciendo también que se presente ante mí humilde a pedirme perdón, humilde como un cordero, fiel a sus promesas y siempre amoroso y sumiso. (Tres Padres Nuestros)</p>	<p>enfermedades; y que, en cambio, me des SUERTE, SALUD, FELICIDAD Y DINERO. Que me des amigos y me libres de mis enemigos haciendo también que se presente ante mí, humilde, a pedirme perdón; humilde como un cordero, fiel a sus promesas y siempre amoroso y sumiso. (Se rezan tres padrenuestros)</p>	<p>libres de todos los maleficios, de peligros y enfermedades, y que a cambio me des: SUERTE, SALUD FELICIDAD Y DINERO. Quiero que me des amigos y me libres de mis enemigos, haciendo también que fulano(a) se presente ante mí humilde a pedirme perdón, manso como un cordero, fiel a sus promesas, que siempre sea amoroso y sumiso para toda la vida. Amén. (Se rezan tres padrenuestros)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A continuación, y supongo que con la intención de «cuadrar a pliego» el cuadernillo, en la versión 1 de la novena viene una oración a don Pedrito Jaramillo, otro personaje de la devoción popular¹⁵ acompañado de su imagen. En cambio, en la versión 2 hay una «Nota» que refiere las instrucciones para obtener los favores de la Santa Muerte en cuanto a controlar la voluntad del desafortunado Fulano:

NOTA: Busque usted la estampa donde adquirió esta Novena, frente a la imagen de la santísima Muerte, prenda una vela de color negro o rojo, todos los martes de cada semana, a las doce de la noche, pidiendo con las palabras siguientes: Santísima Muerte, devuélveme el amor de fulano(a)

Sagrada Muerte

Introdúceme en el corazón de Fulano(a)

Querida Muerte

No permitas que se acabe mi amor por Fulano(a)

Te lo pido por la muerte de nuestro Señor Jesucristo. Amén.

Después, las páginas 13 y 14 del cuadernillo muestran la oración de la «Alabanza a la Santísima muerte» para terminar con dos oraciones más, la primera, del tipo que nos ocupa, es la «Oración al ánima del retiro» dirigida a deshacerse de los malos vecinos pidiéndole a la entidad: «Mortifícalos, que en su casa a gusto no estén, que sientan tristeza y temor de mí y se alejen». La segunda es la «Alabanza a Juan Minero». Ambas versiones de la novena tienen en la cuarta de forros el padrenuestro.

En la tabla podemos observar que, a pesar de que se trata ya de estructuras fijas (se mantienen, al menos en las dos primeras versiones, la misma oración para los mismos días), hay pequeñas variantes. La segunda columna está ligeramente mejor escrita que la primera, pero menos que las recopiladas por Perdigón.

¹⁵ Pedrito Jaramillo fue un famoso curandero nacido en Guadalajara en 1850 que en la década de 1880 emigró al sureste de Texas, a Los Olmos, una población cerca de Falfurrias, donde se instaló y comenzó a practicar la medicina tradicional entre los mexicanos del lugar. Pronto su fama se extendió y comenzó a llegar gente de otros lugares en busca de sus sorprendentes curaciones. Murió en 1907. Su tumba sigue siendo un lugar de culto (Meier y Gutiérrez, 2003: 197).

Dice Perdigón que, según sus informantes, hace 50 años, las oraciones con las que se dirigían a la Santa Muerte eran las comunes del rito católico (padrenuestro, avemaría) pero que luego se fue conformando un devocionario específico (2018: 98)¹⁶. Vemos en la tabla que más que un devocionario inventado ex profeso para la Santa Muerte, se retoman temas, frases y estructuras presentes en otras oraciones, conservando, sin embargo, el uso de las oraciones canónicas.

Perdigón menciona el culto a San la Muerte¹⁷ en Corrientes, Argentina. Se trata de un culto pagano de origen guaraní hermanado con el de la Santa Muerte: ambos ofrecen la satisfacción de bienes materiales y espirituales: salud, protección, trabajo y amor; se emplean tanto para el bien como para el mal. También se representa en figura de esqueleto con una capa y con una guadaña en la mano, sin embargo, a diferencia de la Santa mexicana, San la Muerte es masculino. Las figuras de San la Muerte son generalmente pequeñas¹⁸, en madera, plomo o hueso (son más poderosas si son de huesos humanos) (Perdigón, 2018: 129-131).

Vimos que una y otra vez, en los textos revisados, se repite la petición, el deseo, de que el amante pierda la tranquilidad, que no pueda descansar ni comer, es decir, que su vida cotidiana se vea alterada y no pueda recuperar el equilibrio hasta que el conjurante logre su objetivo. Esta falta de sosiego, esta angustia, esta pérdida de la tranquilidad son los síntomas del mal de amor. Si alguien necesita recurrir a uno de estos implementos mágicos para lograr el amor de determinada persona, podemos imaginar que ese deseo le está provocando precisamente esos sentimientos, que, mediante la oración, pretende transmitir al causante de su desasosiego.

La reutilización y la reelaboración de motivos en distintas versiones y variantes, y que podamos encontrar rastros de su utilización desde la antigüedad, da cuenta del carácter tradicional de estos textos. En este breve recorrido por los conjuros mágicos impresos que circulan actualmente espero haber mostrado que estos textos constituyen toda una veta de análisis desde los estudios de la literatura popular.

Termino este recorrido con una oración-chiste que circula en internet desde hace unos 10 años, que invoca la ayuda de diversos santos para enfrentarse al México de hoy:

Santa Pascuala, que no me alcance una bala.
Santa Antonieta, que no me quiten mi camioneta.
Santo Ángel Adolfo, líbrame del Cártel del golfo.
San Macario, que no me persiga un sicario.
San Andrés, líbrame de un secuestro exprés.
San Abulón, líbrame de un levantón.
Santa Enriqueta, líbrame de los «zetas».
San Timoteo, que no me toque un tiroteo
San Federico que no me rompan el hocico
y Santa Librada, que no me caiga una granada¹⁹.

¹⁶ En el año 2003 se fundó la Iglesia Católica Apostólica Tradicional México-Estados Unidos, al mando de David Romo Guillén, quien se autoproclamó «arzobispo», registrada ante la Secretaría de Gobernación en el 2005. Esta iglesia, en realidad un muy bien negocio, trató de desvincular la devoción popular a la Santa Muerte de todo lo negro y diabólico que se le había adherido y sí elaboró sus propias oraciones. Dos años después, el registro le fue retirado y actualmente Romo está preso acusado de secuestro.

¹⁷ También se le llama «Santito, San Justo, Santo Esqueleto, El Señor de la Buena Muerte, Señor de la Muerte o La Muerte» (Perdigón, 2008: 129-130).

¹⁸ Las figuras de la Santa Muerte pueden ser de todos tamaños, incluso monumentales como la imagen de más de 20 metros de altura que está en Tultitlán, Estado de México.

¹⁹ Tomada de: <<http://www.chisteszona.com/16487>> (Fecha de consulta: enero, 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO MARTÍNEZ, José Luis y SÁNCHEZ ROMERO, María Dolores (1987): *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos.
- CAMPOS MORENO, Araceli (1999): *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*, México, El Colegio de México.
- CAMPOS MORENO, Araceli (ed.) (2005): *Libro de rezos y conjuros*, Morelia, Jitanjáfora / Red Utopía.
- DÍEZ BORQUE, José María (1985): «Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de la poesía oral en los Siglos de Oro», *Bulletin Hispanique*, vol. 87, n.º 1-2, pp. 47-87. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1985.4554>
- KAMBITISIS, Sophie (1976): «Une nouvelle tablette magique d'Égypte. Musée du Louvre, inv. E 27145 - IIIe/IVe siècle», *Bulletin De L'Institut Français D'Archéologie Orientale*, BIFAO, 76, pp. 213-223.
URL: <<http://www.ifao.egnet.net/bifao/076/12/>>
- LÓPEZ JIMENO, Amor (1997): «La finalidad de las tablillas mágicas de maldición (defixiones)», *Estudios clásicos*, tomo 39, n.º 112, pp. 25-34.
- MEIER, Matt S. y GUTIÉRREZ, Margo (2003): *The Mexican American experience: an encyclopedia*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- PERDIGÓN CASTAÑEDA, Katia J. (2008): *La Santa Muerte, protectora de los hombres*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- QUEZADA RAMÍREZ, Noemí (1974): «Oraciones mágicas en la colonia», *Anales de Antropología*, 11, pp. 141-167.
- QUEZADA RAMÍREZ, NOEMÍ (2004): «Lo sagrado en la magia amorosa», en Noemí Quezada (ed.), *Religiosidad popular México-Cuba*, México, UNAM / Plaza y Valdés, pp. 47-62.
- VÁZQUEZ LOZANO, Gustavo (2016). *La Santa Muerte: orígenes, historia y secretos de un santo popular mexicano*, s/l: Charles River Editors.

FIGURAS



Figura 1. Fetiches grandes. Mercado independencia, Morelia, Michoacán



Figura 2. Fetiche pequeño. Pátzcuaro, Michoacán



Figura 3. Mercado Independencia, Morelia, Michoacán



Figura 4. Mercado de Jamaica, Ciudad de México

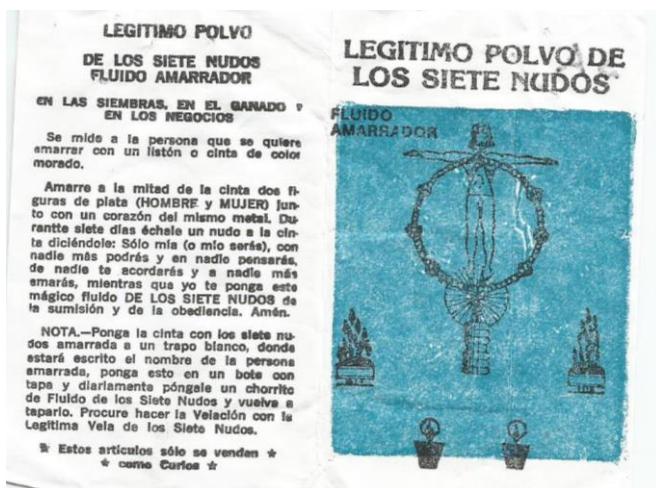


Figura 5. Mercado de Catemaco, Veracruz



Figura 6. Mercado de Jamaica, Ciudad de México

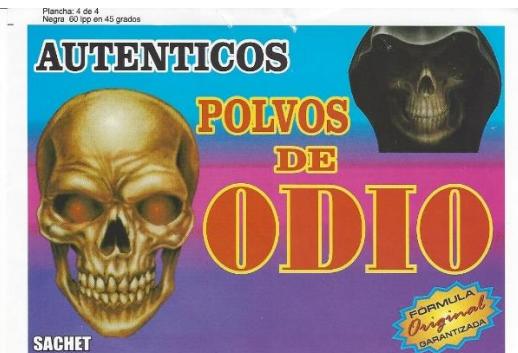


Figura 7. Mercado de Jamaica, Ciudad de México

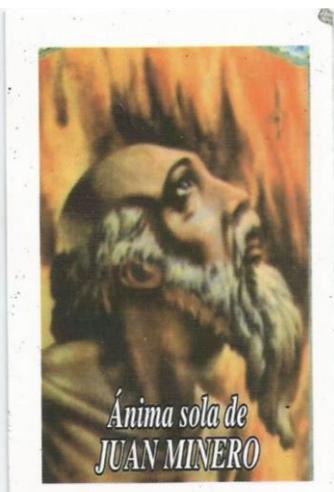


Figura 8. Mercado Independencia, Morelia, Michoacán



Figura 9. Mercado de Catemaco, Veracruz



Figura 10. Mercado de Catemaco, Veracruz

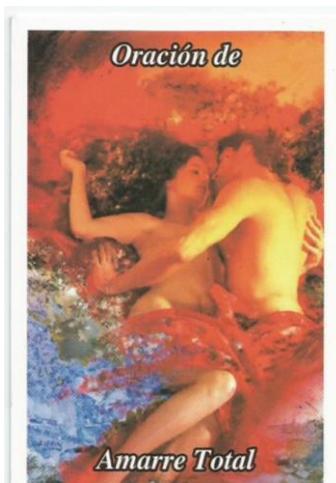


Figura 11. Mercado Independencia, Morelia, Michoacán



Figura 12. Mercado Independencia, Morelia, Michoacán

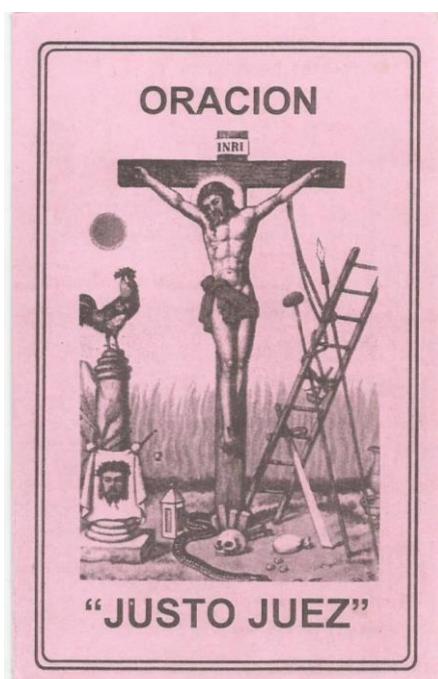


Figura 13. Mercado de Catemaco, Veracruz



Figura 14. Mercado Independencia, Morelia, Michoacán

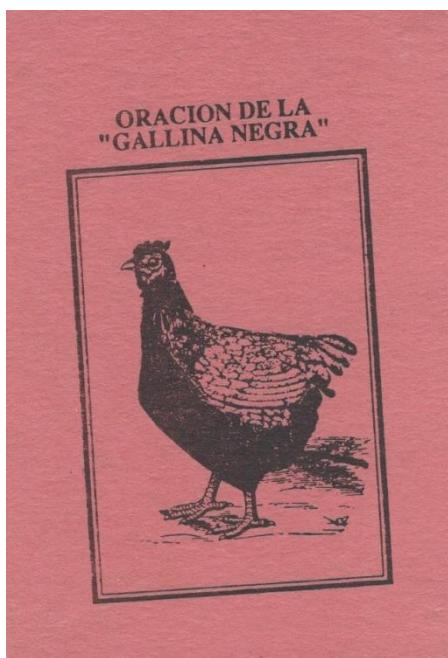


Figura 15. Mercado Independencia, Morelia, Michoacán

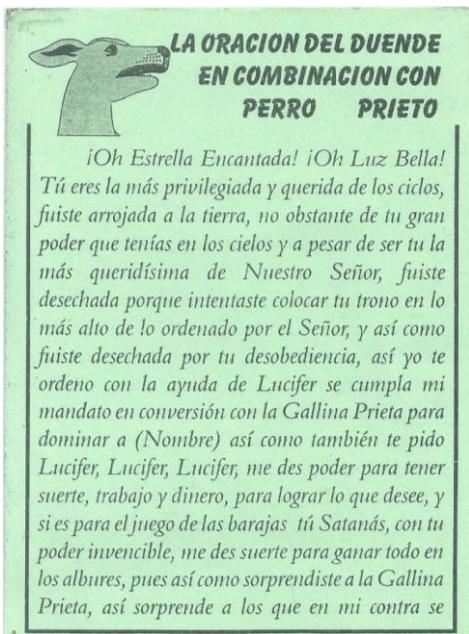


Figura 16. Mercado de Catemaco, Veracruz



Figura 17. Novena de la Santa Muerte

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2019



Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo

Poetry and politics in news-sheets and pamphlets from Antonio Vanegas Arroyo's printing house

Grecia MONROY SÁNCHEZ

(El Colegio de San Luis)

grecia.monroy@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1029-3586

ABSTRACT. Within popular literature, poetry has fulfilled —among many others— the function of communicating news and assessments of the actions of rulers or the powers-that-be. This tradition, which stems from the middle Ages, was fully developed through the verse compositions disseminated by the broadsheet printed by Antonio Vanegas Arroyo in the Mexican early 20th century. These texts address a diversity of topics and fulfill various different functions within what we may call the ‘poetics of news-sheets’. In this paper I shall examine the short poetic texts in some broadsheet appearing right after the armed uprising which led to the Revolution. Through their study, I shall approach the topics and poetic forms employed to deal with events and political personalities in a revolutionary context. Also, I shall analyze how this conformed the Mexican popular political mindset.

RESUMEN. Dentro de la literatura popular, la lirica ha tenido, entre muchas otras, la función de ser un medio de transmisión de las noticias y pareceres sobre las acciones de los gobernantes o de las personas en el poder. Esta tradición, que puede remontarse a la Edad Media, tomó cuerpo en las composiciones en verso que aparecieron en las hojas volantes que imprimió Antonio Vanegas Arroyo en los albores del siglo XX mexicano. Estos textos liricos tienen temas diversos y ocupan diferentes funciones dentro de lo que puede llamarse «la poética de la hoja volante». En esta ponencia, trabajaremos con los breves textos liricos que aparecen en algunas hojas volantes correspondientes al momento posterior al levantamiento armado que dio inicio a la Revolución. Mediante su análisis, intentaremos aproximarnos a los tópicos y formas poéticas que fueron usadas para hablar de los acontecimientos y personajes políticos en un contexto revolucionario y cómo esto fue conformando el imaginario político popular de México.

KEYWORDS: News-sheets, Lyric, Politic, Printing Press, Antonio Vanegas Arroyo

PALABRAS-CLAVE: hojas volantes, lirica, política, imprenta, Antonio Vanegas Arroyo

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo estuvo activa a cargo de su fundador en distintas sedes en la ciudad de México, de 1880 a 1917, funcionando después de la muerte del editor hasta 1928, como sucesión testamentaria (Castro, González y Masera, 2013: 491-492). Esos casi cuarenta años de trabajo nos dejaron un corpus amplísimo de impresos populares en los que laten igual número de respuestas que de preguntas al respecto de la cultura mexicana de principios de siglo XX.

El acervo de esa imprenta está aún a la espera de un estudio sistemático riguroso, para el cual su amplitud y heterogeneidad son todo un reto. El proyecto Impresos Populares Iberoamericanos ha hecho avances en la organización de estos impresos, tal

como puede verse en la base de datos disponible para consulta en línea¹. A partir de este trabajo de organización, ha sido posible tener un primer panorama general de la diversidad de temas y formatos presentes en este acervo e identificar un tipo específico de hojas volantes que se pueden caracterizar como político-noticiosas o histórico-políticas. En estas, conviven diferentes textos en prosa, en verso y grabados, aglutinados alrededor de un acontecimiento de alcances políticos.

Ya María Cruz García de Enterría ha señalado la larga historia de los «pliegos de cordel» que tratan temas políticos, historia que se puede remontar, de acuerdo con su rastreo, hasta el siglo XVI, con los impresos que hablaban de los acontecimientos relacionados con la monarquía reinante. En su libro *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, en el apartado «La historia en la literatura», la investigadora afirma que: «[l]a poesía no puede permanecer al margen de los sucesos políticos y todavía menos si la poesía es popular» (García de Enterría, 1973: 50). Además, señala la importancia de estos impresos y hace un breve recuento de su evolución:

Desde los tiempos en que los Reyes Católicos encomendaban a sus poetas cortesanos esparcir por el reino todos los acontecimientos que a ellos les parecían con valor, se llega a la época en que ya no necesitan los poetas que se alimente así su vena nacional y patriótica, sino que lo hacen por propio impulso, en ocasiones ingenuo. Pero un impulso empapado de un interés político innegable y muy sensible a lo que va sucediendo día a día (García de Enterría, 1973: 50).

Esta evolución esbozada por García de Enterría es algo que puede estudiarse y ponerse a prueba a propósito de los impresos de la Vanegas Arroyo; considerando no solo los temas y referentes que tratan, sino también las formas, géneros y estructura textual de cada impreso. Lo que se expondrá aquí tiene que ver con estos últimos elementos: analizaré un par de casos de hojas volantes de la imprenta Vanegas Arroyo que tratan temas políticos mediante formas líricas, en un intento por reflexionar sobre las relaciones entre la poesía, la política y los impresos populares del México de principios de siglo XX, más específicamente, en los inicios de la Revolución Mexicana.

Ahora bien, además de lo ya mencionado por María Cruz García de Enterría, conviene tener en cuenta que las hojas volantes de tipo político-noticioso son impresos muy emparentados con composiciones encomiásticas o satíricas que, a su vez, se cruzan con otras de carácter épico y narrativo, como el corrido². Sin embargo, aunque son géneros que pueden converger en algunos puntos, la rama de poesía política que se estudiará aquí tiene sus especificidades propias, como veremos a lo largo del análisis.

Las hojas a tratar corresponden a los años 1910 y 1911, es decir, al último año del régimen porfirista y el primero de la Revolución Mexicana. Cabe mencionar, sin embargo, que en el corpus que el Proyecto Impresos Populares Iberoamericanos ha organizado podemos encontrar un conjunto de hojas de este tipo que abarca al menos hasta el año 1916.

¹ Además de permitir la consulta de los impresos, la base de datos también incluye algunos textos explicativos sobre la organización que se ha realizado. En primer lugar, se distinguen cuatro formatos: hojas volantes, cuadernillos, librillos y libros. De cada uno de estos, se aventuran clasificaciones ya sean formales o temáticas o ambas. En el caso de las hojas volantes, debido a la heterogeneidad estructural presente en cada hoja, se ha optado por una clasificación temática que, aunque perfectible, es un útil punto de partida. Esta incluye las categorías: desastres, eventos públicos, histórico-político, cancionero, situaciones, juegos, divertimentos y varios. Ver: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/Consulta:Impresos>>

² González Pérez (1999) ha analizado los corridos de algunas de las hojas volantes de Vanegas.

Hay que mencionar, además, que el tema político no es exclusivo del formato de la hoja volante; pues este está presente también en el formato cuadernillo, el cual, a diferencia de la hoja, se distingue por tener una unidad temática más clara de identificar. Bajo el nombre de *Colección de himnos nacionales*³, lo político de estos cuadernillos se expresa en el tono patriótico e histórico de las alabanzas a los héroes de la Independencia y al acontecimiento del Centenario del año 1910. Para estas páginas, sin embargo, resulta de más interés presentar análisis de hojas volantes, pues, debido a su heterogeneidad «interna», estos impresos nos permiten aventurar ideas sobre la convivencia de formas en prosa en verso, líricas y narrativas, dentro de un mismo impreso.

Las dos hojas que elegí para analizar corresponden a dos momentos muy distintos entre sí y marcados, de hecho, por un parteaguas en la historia moderna de México: la Revolución. Además de esto, cada una de estas hojas, en sí mismas, permite ver la heterogénea estructura de su *ensamblaje* editorial, ya sea entre los géneros discursivos que presentan (narrativa/lírica), las formas (verso/prosa) o los tonos en el tratamiento de cierto tema.

La primera de las hojas se titula *El centenario de la Independencia de México en el año de 1910*⁴. Aunque no tiene indicada la fecha de publicación, la marca referencial en el título es suficiente para saber de qué época está hablando y cuándo se estaba distribuyendo la hoja: los meses previos, al menos, al 20 de noviembre de 1910. Esta hoja tiene un título general y dos subtítulos, cada uno de los cuales introduce una composición diferente. Ambos textos hablan de un mismo tema, el año 1910, y comparten la misma forma, el verso, pero desde dos tonos líricos distintos y con formas métricas igualmente diferentes. La primera canción se caracteriza como una «bola», popular género lírico-narrativo, emparentado con el corrido. Tiene un tono solemne, hiperbólico y laudatorio de la historia mexicana; presenta coros y una métrica irregular que oscila de 5 a 8 sílabas por verso, con rima asonante. Ofrece una narrativa exaltada de la escena del levantamiento armado que dio inicio —en el imaginario popular aún hoy en nuestros días— a la Independencia de México, la madrugada del 15 de septiembre de 1810. Además de que aprovecha para «hacer algún recuerdo al general Porfirio Díaz».

Le haremos algún recuerdo
al General Porfirio Díaz
porque él ahora está gobernando
y nos da muchas garantías.

Si hoy Guerrero vieras
a nuestra Nación,
en una octaviana paz,
saldrías del sepulcro

³ De estas colecciones tenemos conocimiento de dos ediciones diferentes: una de 1880 que, según se puede intuir por el índice que se anuncia en la portada, estaría dividida en tres cuadernillos de 8 páginas cada uno; y otra no fechada que integraría toda la «colección» en un sólo cuadernillo de 16 páginas. En ambos casos, los textos que —según el índice, aunque esto no se cumple cabalmente en los impresos— estaban incluidos en la colección son: «Notas biográficas del cura Hidalgo», «Acta de independencia», «Himno nacional mexicano y su origen», «Himno a Hidalgo, a Morelos, a Guerrero, a Bravo y a Victoria», «Himno infantil» e «Himno a Benito Juárez». Ver registros «CHNacionalesI.djvu», «CHNacionalesII.djvu», «CHNacionalesIII.djvu» y «CHNacionalesIV.djvu» en la base de datos *Impresos Populares Iberoamericanos*: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/Inicio>>

⁴ Disponible para consulta en la base de datos *Impresos Populares Iberoamericanos*: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/Índice:ECDe1910.djvu>>

con tu bandera en mano,
victoriando ¡libertad!

Como sucede en otras hojas, la composición poética echa mano del recurso de vincular personajes anacrónicos —en este caso, Porfirio Díaz, presidente de la época, y Vicente Guerrero, héroe de la independencia de un siglo atrás— en una misma secuencia y continuidad histórica. Por cierto que este es un rasgo fundamental en la conformación de las narrativas históricas de las naciones y se manifiesta recurrentemente en los impresos políticos de Vanegas Arroyo.

La segunda composición poética de la hoja que se está analizando se llama «¡1910!» y tiene como subtítulo «Canción a San Antonio». Presenta una estructura seriada y un tono jocoso, burlesco y de doble sentido, en el que la voz poética hace un recuento de sus amores y una petición para que en el año 1910 estos sean mejores. Veamos una estrofa:

En mil novecientos siete,
Celedonia el chicharrón
muy sabroso y muy caliente
me obsequiaba con pasión.

Como se puede ver, hay un cambio radical entre el tono solemne de la composición anterior y la jocosidad de esta. Esto se puede explicar por las posibilidades latentes de uso y de recepción de la hoja, y por el principio de «economización» que vemos en muchas de ellas: un mismo y sencillo impreso podía abarcar el espectro de funciones que oscilaba de la exaltación patriótica al canturreo de tintes alburescos. Eso sí, todo alrededor del mismo tema: el año 1910.

La segunda de las hojas que trataremos se titula *Terrible temblor más de 60 víctimas y varios derrumbes en la Ciudad*⁵, al frente, y *Temblor maderista. Canción popular*, a la vuelta. A diferencia de la anterior —y de otras tantas en las que la fecha ni siquiera figura—, esta hoja tiene una fecha editorial muy precisa: junio de 1911. Al igual que la anterior, los dos textos que la integran tratan el mismo tema, pero ahora sí con dos formas textuales distintas, verso y prosa, y con géneros diferentes.

La narración que ocupa el frente de la hoja y que se encabeza con un grabado es la crónica del temblor que ocurrió en la madrugada del miércoles 7 de junio de 1911 en la Ciudad de México. Sin embargo, esta crónica, más que periodística, llega a tener una estructura más cercana a lo lírico, por su forma anafórica al enumerar todas las muertes, con nombre y geografía, que fueron causadas por los derrumbes del temblor. Haciendo un recorrido por diversas zonas de la Ciudad de México, con un tono trágico y alarmista, teje una secuencia anafórica de derrumbe-muerte-derrumbe-muerte:

En San Lázaro se derrumbó la barda de una maderería... [...].

En la quinta calle del Dr. Navarro se derrumbó una barda causando la muerte a seis personas.

En la esquina de Jiménez y Nava se desplomó el techo [...].

En la casa número 8 de la calle de Victoria se desplomó la mayor parte de dicha casa [...].

⁵ Disponible para consulta en la base de datos *Impresos Populares Iberoamericanos*: <http://ipm.literaturaspopulares.org/Página:TTCiudad_A.djvu/2>

El trágico recuento culmina con dos párrafos «esperanzadores» y «anhelantes» que dan transición al texto que estará a la vuelta y que manifiesta, ahora sí decisivamente, el carácter político de la hoja y el giro «radical» que ha dado respecto a la que vimos anteriormente:

El luto y la desolación, que este temblor ha sembrado en multitud de familias ha venido, por desgracia a ser la nota discordante en el gran concierto de victoria, gloria y honor con que el pueblo mexicano, saludó a su egregio libertador el invicto Caudillo Don Francisco I. Madero.

¡Ojalá sea esta, la última nota negra que se tenga que registrar y sea el Epílogo, de la ya larga cadena de desgracias que ha tiempo afligen a nuestra amada patria, para la que brilla una antorcha de gloria y una era de paz y progreso.

Con esta lectura de la historia en clave de la tragedia como antecedente necesario para la paz y el progreso, la hoja da paso a una composición titulada «Tremblor maderista», subtitulada como «Canción popular». Resulta muy curioso aquí como se entremezcla el afán noticioso y sensacionalista de la hoja —la narración de las muertes— con la necesidad de afirmar que la canción que se presenta *ya es popular*. ¿Cómo se puede definir como *popular* algo que recién estaba publicándose y dándose a conocer? Podríamos aventurar que esto tiene que ver con que la forma lírica así definida permitía compensar la función «noticiosa» de la hoja y, de nuevo bajo la premisa estructurante de la economización, añadir también una dimensión mítica y casi sobrenatural de los sucesos del momento y, en este caso, de la figura de Francisco I. Madero, como primer caudillo revolucionario y derrocador del régimen porfirista.

Así pues, de la misma imprenta de la que apenas meses atrás salían exaltadas canciones de elogio a Porfirio Díaz, salen ahora versos en los que se pone todo el peso del destino y de la historia en los heroicos hombros de Francisco I. Madero:

Es que a Madero el destino
lo hizo, pa presidente
y aunque se oponga Porfirio
es gloria del Continente.

Los versos de esta composición son casi todos de 8 sílabas —con excepción de algunos con largas palabras en náhuatl que parece que fueron difíciles de hacer encajar en el octosílabo. Estructuralmente, la canción ofrece una secuencia histórica que vincula los presagios funestos que los aztecas tuvieron ante la llegada de los colonizadores españoles, con el temblor que precedió —en la madrugada del 7 de junio de 1911— la entrada triunfal de Madero a la Ciudad de México. Aunque por momentos se acerca a lo narrativo, la canción sin duda echa mano de su carácter lírico para colocar al personaje de Madero en un ámbito mítico y para tomarse ciertas licencias «poéticas» en la manera de presentar los hechos históricos.

Como curiosidad, cabe mencionar que, aunque no relacionada con F. I. Madero, hay otra hoja volante que asocia un fenómeno natural, en este caso, el paso de un cometa, con un hecho histórico; se trata de la hoja titulada *El cometa del centenario de la independencia*, en la cual se bautiza así a un cometa que fue visto a inicios del año 1910. Es irónico, además, que, en su parte trasera, dicha hoja incluye, como parte de una composición poética llamada «Versos del cometa», unas líneas que cantan:

Unos decían que era indicio,
de grande revolución;
esto sí que es mentirota
en contra de la razón.

A manera de conclusiones, retomaré algunos de los aspectos planteados en los primeros párrafos de este texto, pero ahora a la luz del análisis hecho de las dos hojas. En primer lugar, cabría resaltar que una de las diferencias fundamentales entre la poesía de tipo político-noticiosa aquí estudiada y otros géneros líricos noticiosos, como el corrido, sería la relación que mantienen con la voz de la colectividad. En el caso de la poesía de las hojas políticas de Vanegas Arroyo, no resulta posible afirmar que lo ahí expresado da voz a la colectividad, pues se trata de textos que no tienen ni un origen ni un cauce puramente tradicional. En ellos, en cambio, conviven diversos géneros y formas del universo discursivo de la época. Entre los más importantes de estos, podemos mencionar: la tradición de poesía popular (que se mencionó al principio retomando a García de Enterría); la poesía épica / narrativa emparentada con el corrido; el periodismo de tipo industrial, con rasgos sensacionalistas, que se fue formando a finales del siglo XIX y principios del XX; y un discurso histórico popular, patriótico, pasional y exaltado que emerge de muchos de los procesos sociales y políticos de las naciones y que, en el caso mexicano, establece continuidades entre hitos históricos fundamentales como la Independencia y la Revolución e, incluso, la Conquista.

Así pues, en segundo lugar, podríamos decir que lo político de esta poesía no se sustenta únicamente en la manifestación de los valores de una colectividad homogénea, sino en los diversos discursos e imaginarios que conviven o están en tensión en un determinado momento. Como vimos, en una misma hoja podían presentarse formas poéticas con un mismo tema, pero tratado de maneras totalmente diferentes y con intenciones también divergentes. Además, en una comparación diacrónica de las hojas volantes, sería posible ver que hay divergencia también en cuanto al tratamiento que se le da a los mismos personajes de una hoja a otra⁶.

Finalmente, en tercer lugar, cabe señalar la cuestión de la relación de las formas poéticas presentes en las hojas volantes con las que aparecen en otros formatos. Como vimos, Vanegas Arroyo imprimió algunas colecciones de himnos nacionales en las que reunió textos de carácter laudatorio sobre los héroes de la Independencia. La función de esos textos estaba más cercana a la recreación de un imaginario patriótico sobre el pasado. Ahora bien, los textos poéticos de las hojas volantes, en cambio, están indudablemente determinados por el carácter noticioso del texto que acompañaban; es decir, su función era más bien la de crear el imaginario con el que se tenía que interpretar el presente.

Es por ello que los textos poéticos de las hojas volantes precisan un análisis detallado que no debe desligarse del «ensamblaje» particular de la plataforma editorial en la que se encuentran. Este ensamblaje, como ha señalado Mariana Masera, se refiere tanto a la labor que realizaba el editor y que tenía que ver con «armar» la hoja volante, disponiendo los textos e imágenes en la página, como a —me atrevo a decir— la heterogeneidad del género del impreso popular y del universo discursivo de la época que, a su vez, corresponde con la realidad social del momento.

Solo resta decir que el corpus de impresos de tema político de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo ofrece un material indispensable que puede aportar no solo a la

⁶ Este tema lo he desarrollado ampliamente para otro conjunto de hojas de tipo político noticioso de la imprenta de Vanegas Arroyo en Monroy Sánchez (2018).

definición de las características de la poesía popular de tema político que circulaba en el México de entre siglos, sino también a la comprensión de los imaginarios con los que la sociedad del momento interpretaba y recreaba su realidad; muchos de los cuales, de hecho, son imaginarios que sigan vivos hoy en día.

BIBLIOGRAFÍA

Base de datos *Impresos Populares Iberoamericanos*.

URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/Inicio>>

CASTRO PÉREZ, Briseida, GONZÁLEZ BOLÍVAR, Rafael y MASERA, Mariana (2013): «La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros», *Revista de Literaturas Populares*, Año XIII, 2, julio-diciembre, pp. 491-503.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (1999): «Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos», *Caravelle. Héros et nation en Amérique Latine*, 72, pp. 83-97.

DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1999.2836>

MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2018): «Literatura, periodismo e historia popular: las hojas volantes histórico políticas de la imprenta Vanegas Arroyo (1910-1912)» en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*, México, UNAM.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2019



«**Bonitas y escogidas canciones**»:
estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos

«**Beautiful and chosen songs**»:
A study of a collection of popular Mexican songbooks

Ana Rosa GÓMEZ MUTIO
(FFyL, UNAM)
rexrosa@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3582-2528

ABSTRACT: This paper analyzes the lyrical features of eight songbooks by Antonio Vanegas Arroyo's printing press, in order to provide a general picture of the song booklets, the reason for their success and the characteristics their audience was looking for. These goals will be addressed not only from the perspective of their context of production, but also by paying attention to their format, the themes they deal with, and their management audience.

KEYWORDS: songsbook, popular print, booklet, Antonio Vanegas Arroyo print

RESUMEN: Este trabajo analiza los rasgos líricos de ocho cancioneros de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo para brindar una imagen general de los cuadernillos de canciones, de la razón de su éxito y de las características que buscaba su público. Todo ello abordado no solo desde su contexto de producción, como desde su formato, desde su temática y a su público de dirección.

PALABRAS-CLAVE: cancionero, impreso popular, cuadernillo, Imprenta de Antonio Arroyo

A partir de 1830, el estallido de las revoluciones europeas creó un clima tenso que se extendió hasta el s. XX. Angelina Muñiz-Huberman le llamó «el siglo del desencanto», pues la esperanza que había representado el inicio de la nueva centuria 1900-2000 rápidamente se mermó con las crecientes hostilidades que tomaron un cariz inédito en la pasividad de las trincheras y en los ataques a grandes ciudades que dejaron miles de saldo civils en la Primera Guerra Mundial.

México, que había conseguido la independencia apenas cien años atrás, no escapaba a esa situación de desengaño. Tras décadas de lucha intestina entre liberales y conservadores y después de 40 años del gobierno de Porfirio Díaz, estallaría la Revolución Mexicana como resultado del descontento y de las luchas agrarias, obreras y políticas que se habían agriado en los primeros años del nuevo siglo. El movimiento revolucionario dio pie a la transición política que terminó con la dictadura y que se encarnó en el arribo de Francisco I. Madero a la presidencia. La celebración de este triunfo fue efímera, pues el mandato culminó unos meses más tarde con el golpe de estado de Victoriano Huerta y con la pronta Decena Trágica.

Como vemos, las condiciones locales y mundiales que reflejaban los periódicos de la época eran de pobreza, caos y dolor; los ciudadanos no eran ajenos a la violencia y a las pérdidas de las que parecía no haber escapatoria, sin embargo, el tiempo y las

situaciones desfavorables parecían detenerse en una serie de cuadernillos de canciones que se imprimieron en esos mismos años. Su editor, Antonio Vanegas Arroyo, se especializaba en la publicación y el comercio de hojitas de tema religioso; más tarde incursionó en la distribución de hojas volantes que presentaban noticias de terribles asesinatos y, por último, vendió con mucho éxito cuadernitos de canciones amorosas y nostálgicas que eran una manera sencilla y económica de evadir el mundo bélico y terrible para encontrarse con lo novedoso, lo moderno, lo agradable, lo divertido y lo selecto.

Analicé los rasgos líricos de ocho cancioneros de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo para brindar una imagen general de los cuadernillos de canciones, de la razón de su éxito y de las características que buscaba su público.

UN FORMATO EXITOSO

Mercurio López Casillas, coleccionista de impresos del s. XIX ha destacado que uno de los aciertos de la imprenta fue que el equipo de Vanegas Arroyo se enfocó en brindar materiales para todo público, pero puso atención en el público femenino. Sin duda otras editoriales tenían contenidos dirigidos también a las mujeres, pero estos no eran tan plurales, su comercialización no estaba tan extendida ni su precio era tan accesible como en el de esta imprenta. En el catálogo pueden encontrarse materiales creados para las ocupaciones cotidianas de «el bello sexo», como eran nombradas las mujeres en las dedicatorias de recetas de cocina, de bordado, de remedios tradicionales y de oraciones de la imprenta. Los editores se percataron de que además de esas labores, exigidas o asumidas muchas veces solo por su condición de ser mujeres, no se había explotado el entretenimiento de las jóvenes.

Los cuadernillos se dirigían explícitamente a ellas, aunque, la temática de amor y desamor, la más frecuente, interesaba a ambos sexos, de acuerdo con otras dedicatorias. Con el propósito de brindarles el material que les interesaba se publicaron los cancioneros.

La portada de cada compendio tenía un grabado vistoso, impreso a varias tintas; este sugería la temática de las canciones y proyectaba imágenes sugerentes como a una o dos mujeres jóvenes, vestidas para una ocasión especial o a una pareja en franco cortejo, como puede verse en el caso del cuadernillo *Cuando el amor renace*, en el que la actitud amorosa se enfatiza por la presencia de un pequeño ángel.



[Portada del cancionero «Cuando el amor renace»]

Vanegas Arroyo parecía comprender el gusto popular de su público, pues atendía sus necesidades y le brindaba contenidos interesantes. Al incrementarse sus lectores y sus ventas, aumentaba también el espectro social de recepción de sus cuadernillos. Los temas favoritos se afianzaban aún más y en algunos casos generaban modelos de conducta. Quienes hallaban un reflejo de sus sentimientos o de sus aspiraciones en las canciones se convertían entonces en clientes fieles.

Los cancioneros que elaboró se agrupan en diferentes colecciones, sin embargo, todos presentaban la misma estructura: tenían 16 folios; al frente se anunciaba la colección y el título del cuadernillo que repetía el nombre de la primera canción que aparecía en el impreso; en la portada se localizaban también los datos del editor y se señalaba que la publicación se había realizado en México. Al interior se encontraba una dedicatoria y en la portadilla se establecía un extenso subtítulo que daba cuenta del carácter de la publicación y de los datos de las canciones contenidas. A diferencia de cuadernillos de cuentos o de teatro de la imprenta, en los que la contraportada ofrecía otras publicaciones, en los cancioneros se publicaba una última canción en ese espacio.

Es importante señalar que no existía una línea editorial que normara las características del formato del cuadernillo de canciones, así que, aunque las colecciones estuvieran seriadas, pueden registrarse ligeras variantes en sus nombres, en la cantidad de canciones que presentaban, en la tipografía elegida y en el orden de los elementos de la portada y contraportada.

Por su parte, la agrupación de canciones tampoco obedecía a un criterio temático ni estructural, así que podemos encontrar una gran diversidad de géneros en cada cuadernillo. Algunas de las canciones publicadas circulaban en impresos y revistas de

otras casas editoriales, además de que seguramente se escuchaban de manera cotidiana distintas versiones de muchas de ellas.



[Canción impresa en la contraportada de un cancionero.]

Siendo tan vasto el universo de los cancioneros decidí enfocarme solo en los que señalan en el íncipit, localizado en la portadilla de cada tomo que se trata de «Escogidas y bonitas canciones». Dado que el íncipit no incide en el tipo de canciones que aparecen en cada obra, esta selección puede considerarse homogénea y útil para hacer un análisis de los rasgos líricos del género. El subtítulo enfatizaba el carácter amoroso o nostálgico del impreso. El léxico empleado por la editorial era de un registro accesible a la mayoría de la población.

Los cuadernillos que analicé fueron: *Cuando el amor muere* de 1908; *Cuando el amor renace*, de 1909; *El automóvil*, de 1908; *El chin-chun-chan*, sin año declarado en el impreso; *El pompom*, de 1910; *El trovador popular*, de 1905; *La mulata*, de 1908 y *Las lindas mexicanas*, de 1913¹.

En el caso de los cancioneros elegidos, el campo semántico de *bonito* alude a lo especial: es algo agraciado, proporcionado, que supera lo común. Esta idea se refuerza con el adjetivo *escogido*, que implica que las canciones eran selectas y especiales. Así, se subrayaba su carácter único.

¹ Dejé fuera de este estudio dos excepciones del uso de *bonito* en los subtítulos de los cuadernillos, pues los tomos no son cancioneros. El primero es de *El Clown*, una colección de cuadernillos para payasos, que se trata de «bonitas y escogidas [canciones] de la colección convites y saludos». El segundo ejemplo se encuentra en el nombre de algunas pastorelas, uno de los géneros más populares de la imprenta. En ellas era muy frecuente que se utilizara este adjetivo, como puede verse en la «Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María y una bonita pastorela, titulada: Bato y Bras, arman tal bola, que al Diablo dejan sin cola».

CANCIONEROS DE BAILES, DANZAS Y CANTOS

Estudiar los cancioneros presenta algunos problemas teóricos: ¿a Vanegas Arroyo le interesaba popularizar creaciones inéditas de su equipo de escritores o solo publicaba canciones populares?, ¿Qué tipo de canciones se publicaban y qué estructura tenían?

Observemos el caso de una de las canciones de la selección. Se titula «Un beso y una lágrima»; tiene por subtítulo «coplitas» y a pesar de que la canción presenta seis, estas no aparecen separadas, sino que conforman una sola estrofa con diferentes rimas y temas.

De acuerdo con Mercedes Díaz Roig una canción es una «serie de coplas (estrofas o coplas sueltas) que se cantan con la misma tonada» (1976: 12). Por su parte Mariana Masera señala que tanto el *Diccionario de Autoridades* como el *Diccionario de la Real Academia Española* coinciden en que se trata de una composición en verso que se canta. Con respecto a las características que tiene una canción, Díaz Roig señala que los cambios temáticos entre estrofas son normales en una misma canción, pues lo que importa es que se mantenga la tonada. Por lo tanto, no es relevante que el título de la canción no agrupe las coplas por su contenido.

Además, la cuestión se complejiza, ya que mientras que gran parte de los textos líricos de los cancioneros carecían de indicaciones acerca del género musical o del ritmo al que debían ser ejecutadas, la mayoría contaba con un subtítulo que señalaba entre paréntesis el ritmo al que debían ser interpretadas, por ejemplo, vals o polka.

Para algunos teóricos la problematización comienza en el origen: ¿el texto se escribió para ser cantado o para ser bailado?, ¿cuál era el concepto de canción que el editor tenía en mente?, ¿las canciones de la imprenta pertenecían a un ritmo conocido al que se le adaptó un texto o son composiciones líricas que precisaban de un ritmo?

Otro problema aparece cuando en vez de precisar el tipo de baile que correspondía a la composición, el nombre de esta se acompañaba del subtítulo «danza», es decir que no se explicitaba el ritmo en que debía ejecutarse cada canción, pero era evidente que podía bailarse. Quizás se considera que la letra podía adaptarse a una tonada conocida. En esos casos, determinar si el texto lírico tenía mayor o menor relevancia que la tonada no es sencillo, pero nos permite suponer que el público conocía y dominaba la manera en que debía cantarse o bailarse sin requerir explicación, pues en los cuadernillos no aparece ninguna.

Con respecto a las canciones que sí presentan un género de baile, el más popular era el vals, muy gustado en México durante la época en que se publicaron los cuadernillos. En algunas ocasiones el tipo de baile se acompañaba de algún adjetivo, por ejemplo, en el compendio *Lindas mexicanas* aparece una canción llamada «Vals sentimental».

Otra canción del mismo cuadernillo, llamada «En el campo», constaba de una sola estrofa, cuyo contenido era de crítica social; es el mismo caso de «La decepción», una canción que se sugería ejecutar con música de polka, un ritmo muy popular en el norte del país.

La variedad de géneros respondía a los diferentes gustos de los lectores, quienes encontraban una amplia selección de temas, estilos y ritmos en cada cuadernillo que adquirían. La siguiente lista muestra la variedad de canciones que se encuentran en la muestra que estudié. De un total de 64 textos, 33 aparecen sin subtítulo, mientras que encontramos: cuatro valses, dos polkas, un tango y una rumba. Por su relación con el teatro, podemos clasificar en otra categoría la única zarzuela que encontré. Hay también un nocturno, un ejemplo de coplitas y un corrido moderno. Por último, en las categorías

que habría que acotar hay nueve canciones subtituladas como danza, doce como canción (canción nueva, canción moderna, entre otras) y una en tono de bola.

La mayoría de las canciones constaba de entre ocho y diez sílabas por verso, aunque puede encontrarse una gran variedad de combinaciones métricas que no pertenecían a modelos clásicos como los madrigales, sonetos o silvas, sino que, como sucede en el caso de la canción «La parietaria», se combinaban versos endecasílabos y octosílabos. Hay otros casos de versos con una métrica exacta, pero atípica, como la de «El automóvil», que tiene seis sílabas.

El compendio debía ajustarse a 16 folios, por lo que no había un criterio homogéneo para la división en estrofas ni para el número de canciones que aparecían en cada tomo. Algunos textos se separaban mediante grabados o líneas; otros se presentaban sin espacio entre estrofas o bien, para incluir más canciones, se combinaban una, dos o tres columnas para un mismo texto. En la siguiente imagen puede verse un ejemplo de distribución de estrofas:



[Disposición de los versos en la hoja.]

En cuanto a la estructura formal de las canciones, la rima era el rasgo poético más constante, ya que, de acuerdo con Díaz Roig, «la canción lírica utiliza la rima varia» (1976,13). En el caso de los cancioneros de Vanegas Arroyo, en la mayoría de los casos la rima se construía a partir del paradigma de conjugación de verbos en infinitivo o en copretérito, aunque muchas canciones como la llamada «Amor cuando muere» no la presentaban.

Con respecto al tema de las canciones, de un total de 64 textos, 57 fueron canciones líricas, cinco poemas narrativos y dos poemas dialogados. Por su parte, la división temática presentaba: 12 amorosos, 39 de desamor, cinco jocosos y ocho de otros temas como crítica social o descripciones de paisajes.

El tono de las canciones solía ser melancólico o de despecho. Muchas de las canciones amorosas tenían un eco del romanticismo mexicano, como puede verse en la siguiente comparación del poema «Adiós» de Manuel Acuña con un poema de la imprenta:

Adiós, paloma blanca
que huyendo de la nieve
te vas a otras regiones
y dejas tu árbol fiel;
mañana que termine
mi vida oscura y breve
ya solo tus recuerdos
palpitaran sobre él.

Es fuerza que te alejes
del cántico y del nido
tu sabes bien la historia
paloma que te vas...
El nido es el recuerdo
y el cántico el olvido,
el árbol es el siempre
y el ave es el jamás.

Adiós mientras que puedes
oír bajo este cielo
el último ¡ay! del himno
cantado por los dos...
Te vas y ya levantas
el ímpetu y el vuelo,
te vas y ya me dejas,
¡paloma, adiós, adiós!
(Manuel Acuña)

Un fragmento de la canción «Amor cuando muere» del cancionero de la Imprenta, mantenía el tono nostálgico y desesperanzado de la poesía de Acuña:

¡Volver los ojos al dulce ayer
lleno de vida y de juventud
y estar tan lejos de aquel placer
que era sin sombras sin inquietud!
¡Porque todo se va,
ilusión, juventud y fe
porque todo se verá con el tiempo desaparecer!

Por su parte, había algunas canciones de tono burlesco en las que se utilizaban palabras sin sentido para implicar un mensaje sexual entre los personajes o para crear un ritmo, como en el caso del único tango que aparece en la selección, llamado «El zapaterito». En él se realizaba una insinuación sexual en las palabras de un zapatero que quería hacer el «chiqui chichiqui chichiquí» con una planchadora.

En el caso de canciones en las que había una pelea o duelo verbal, el intercambio verbal se utilizaba para enfatizar una frase jocosa que se extendía a lo largo del poema, pues se indicaba que debía cantarse a dúo.

En las canciones amorosas había una multiplicidad de metáforas que enfatizaban la belleza de la mujer al compararla con elementos celestes, por ejemplo, en la canción «A Concha», la voz lírica le señalaba a la amada: «le robaste el resplandor al sol» o bien en la canción «La huérfanita», del cancionero *Lindas mexicanas*, aparecían los siguientes versos:

Al pasar por un palmar
Yo vi una joven bella
Con su boquita de coral
Sus ojos una estrella.

También se hacían comparaciones y metáforas de gran arraigo y tradición en la literatura hispánica, como ocurre en el uso de flores, animales o motivos prototípicos, como la paloma y la gacela.

Las canciones de despecho solían estar dedicadas a una mujer, cuyo nombre aparecía en el título de la pieza, por ejemplo «A Lola», «A Lupe», o bien aparecían en los versos, en los que encontramos personajes como Sofía, Margarita, Elvira, Leonor, Conchita o María².

En la mayoría de las canciones encontramos vocativos amorosos que se suelen yuxtaponer. Algunos de los más frecuentes aparecían en frases como: «Mujer de amor»; «Adiós, chinita, mi prenda amada»; «Que por ti moriré, ángel bello» o «Quiero saber, ángel mío»; «Prenda querida, fe de mi vida, quieres saber por qué te adoro el alma mía» o «Porque te quiero más que a mi vida, prenda querida te busco a ti» y «Joven querida, quiero me hagas un favor».

También era habitual que se presentaran casos de epítetos que infantilizaban a la mujer amada con el uso de vocativos como «mi criatura», «niña mía», «niña celestial» que se encontraban en frases como «Dame una prueba solo de amor, nenita».

La voz lírica suele ser masculina y se dirigía a una mujer; sin embargo, en los versos de la canción «Por tu amor» se presentaban dos coplas en voz femenina, la cual se encontraba muy ausente de los cancioneros de la imprenta:

Por tu amor me vuelvo loca,
Por esos campos, por esos ríos,
Y tu corazón de roca,
No siente el fuego que abrasa al mío

Pues que me amas, poco lo creo,
¿Qué quieres que haga? Dame tu amor,
Ya tú lo tienes pues qué deseas,
Sólo a ti te amo, sólo a ti te amo, nomás a ti.

Otro motivo importante era el del mar como el lugar del encuentro amoroso. El amado se simbolizaba en una barca que debía resistir la tempestad de la negación de la

² Este último nombre no tiene un sentido religioso, a pesar de que producción más importante de la imprenta era de ese corte.

amada, hasta que su resistencia se venciera y pudieran disfrutar de sus amores. El agua mantiene el simbolismo sexual del cancionero hispánico tradicional:

Mi barquita espera ya
Y en tus mares de ilusión
Bogaremos con amor.

Por su parte, en el cancionero *Lindas mexicanas* aparecía la canción «La rancherita», que parece pertenecer a la tradición de las canciones de amigo: era una reelaboración del motivo en la que la madre impide el encuentro de los enamorados. La repetición del verso era una característica muy importante de estos versos:

Yo quise a una rancherita;
La pobrecita no me supo contestar,
Yo le agarraba la mano,
Y ella se puso a llorar.
«Suélteme, ahí viene mi mamá
No nos vaya a regañar»
Ahora que yo baje al agua
Acabaremos de hablar;
Váyase y no se dilate
Para acabar de tratar.
Yo le agarraba la mano,
Y ella se puso a llorar.
«Suélteme, ahí viene mi mamá
No nos vaya a regañar».

Un motivo de enorme productividad en la tradición hispánica es «la morena», por lo que no extraña que aparezca en varios cancioneros, entre ellos *El chin chun chan*:

Sal, morena a tu ventana
Sal, morena a tu ventana
Que aquí está tu cariñito.

Otro motivo importante en la Imprenta de Vanegas Arroyo era la pobreza y sus implicaciones cuando se relacionaba con el amor. Tan solo en la selección de cuadernillos de este estudio aparecen cinco canciones en las que el tema se utilizaba para causar un efecto paradójico. Incluso en la dedicatoria del cancionero «Retírate por Dios, Pepito», el editor señalaba que la obra se proponía dirigirse:

A la juventud mexicana
Con el gusto más completo
Este cuaderno os dedico
Para que en horas de asueto
Gocéis como goza el rico
Placer sentiréis cantando
Que os colmarán de alabanzas
Y yo cumpliré con esto
Todas mis esperanzas.

La lectura del cuadernillo brindaría un estilo de vida propio de una persona rica, que tiene tiempo para dedicarse al ocio y leer canciones. En contraste, en la canción «La diadema» que está en el mismo cuadernillo, la voz lírica lamentaba no tener los recursos económicos para satisfacer a su amada:

Yo quisiera, amada mía
Más y más engalanarte
Pero nada puede darte
Este pobre trovador.

El tema se abordaba desde distintas perspectivas y por medio de sencillos juegos de palabras se construían oraciones ambiguas relacionadas con él, por ejemplo, la palabra *pobre* podía referirse al estado melancólico o triste en que se encontraba la voz lírica o bien podía referirse a la carencia de dinero para cumplir sus sueños. La ambigüedad se resolvía en la siguiente estrofa:

Yo no tengo más riquezas
Yo no tengo plata ni oro
Tú eres único tesoro
De este humilde trovador.

Por su parte, «La matchiche» era una larga canción que hablaba sobre su propia popularidad. Se introducían personajes como la guapa, la morena, Chatito, el mozo y el padre, todos en relación a un momento del baile. La notoriedad de la canción se debía a que todas las clases sociales, la conocían:

La Matchiche, Señores,
Hoy por doquiera
La saben clases pobres
Y de alta esfera³.

Por su parte, «A Lupe» era una canción en la que la voz lírica retaba a la amada para que buscara dinero en los bolsillos del que cantaba y para que interrogara a su casera y se cerciorara de que nunca ha tenido dinero. Por último, le aconsejaba que le preguntara a su bolsillo:

Pregúntale si no busco
Muchos amigos para gorrear.

También en «Delirio», del mismo cancionero dice:

Pobre nací y pobre siempre he sido
Yo no conozco rasgo de hermosura.

³ De la selección realizada, esta es la única canción que aparece firmada. Su autor es Chóforo Vico, quien, de acuerdo con Elisa Speckman, era Arturo Espinosa, un conocido escritor de la imprenta. Mariana Masera explica que dejar de lado el nombre de los autores, implica que las canciones eran de dominio popular.

Hay otros elementos que hacen un guiño acerca de la vida «de ricos» a la que aspiraban quienes leían el cuadernillo, podemos verlo en los vestidos y el coche que aparecían en la portada del cuadernillo *El automóvil*.

Un año antes de la publicación del manifiesto futurista de Tomasso Marinetti, la editorial Vanegas Arroyo también estaba pensando en que un coche fuera el protagonista de su cancionero de 1909, sin embargo, no había un deseo de ruptura y de exaltación de la tecnología, sino de incorporar el automóvil a los lugares del encuentro amoroso. La voz lírica ofrece la velocidad y el lujo de poseer un coche, pero solo enfocado en el tópico amoroso. Además, pronto demuestra que se trata de ensoñaciones, pues ni la mujer era la súlfide prometida ni existía un coche para pasearla.

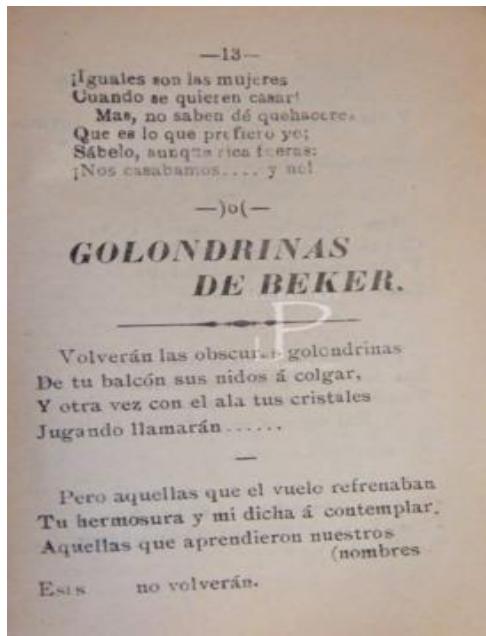
Otra pregunta importante es el origen de los temas de los cancioneros. Mariana Masera ha definido la labor de la imprenta de Vanegas Arroyo como un *ensamblaje* en el que los aspectos técnicos y externos al texto influían en él por la labor del equipo de escritores, recopiladores y grabadores para ultimar la edición. Es notorio que existían diversos autores y copistas que se encargaban del material de los cuadernillos.

Podemos deducir que las canciones se obtenían de muy distintas fuentes orales y escritas por las diferencias que se presentan en la complejidad del vocabulario y de la métrica; por la variedad de ritmos y géneros musicales que se indican e incluso por los distintos tonos y estilos que se emplean para abordar los temas de amor y desamor.

Una de las intenciones de la Imprenta era popularizar lo escrito y recopilar lo popular. En un caso concreto que se muestra en la siguiente cita, vemos la reelaboración amorosa de una frase del ámbito jurídico: la Ley de Talión. El poeta la parafrasea diciendo en vez «de ojo por ojo y diente por diente», «llanto por llanto» y «pena por pena»:

Este tormento es un martirio
Cruel del infierno, cruel del Talión
Llanto por llanto, pena por pena
Y es la condena del corazón.

La mayoría de las canciones era o pretendía ser de vena popular, es decir que se repetía de manera cotidiana y que en ningún caso se citaban las fuentes orales o escritas de donde se habían tomado o aprendido las canciones. Por eso es interesante que en el cuadernillo *Cuando el amor muere*, entre populares canciones de autores anónimos se encuentre la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer. Aparece bajo el título «Golondrinas de Beker» [sic]. El poema no aparece mencionado en la dedicatoria del cuadernillo, a pesar de ser de factura distinta al del resto de los poemas, pues la mayoría carece de precisión en la métrica y rima o de un autor tan reconocido.



[Rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer]

CONCLUSIONES

Un estudio del total de cancioneros de la Imprenta Vanegas Arroyo permitiría profundizar en las conclusiones que se apuntan a continuación:

- 1) No hay homogeneidad entre los volúmenes de cancioneros estudiados: en la mayoría aparecen canciones, danzas, poemas narrativos y textos anónimos, a la par que canciones inéditas o firmadas por un autor reconocido, sin que sea relevante para el orden del cancionero que algunos hayan sido creados por la editorial o recopilados de la tradición popular.
- 2) Vanegas Arroyo impulsó el entretenimiento de las mujeres jóvenes en un periodo editorial que no solía tomarlas en cuenta y que presentaba noticias violentas en el contexto histórico de las revoluciones y guerras del arranque del s. XX.
- 3) La diversidad de canciones que ofrecía cada cuadernillo obedecía a cubrir distintos gustos y necesidades del público. El éxito de la imprenta fue tal que seguramente afianzó algunos modelos temáticos de entretenimiento.
- 4) Los temas de amor y desamor, los más frecuentes en el repertorio, descansan en modelos tradicionales que comparan a la amada con elementos de la naturaleza propios del cancionero hispánico tradicional.
- 5) Las publicaciones de la Imprenta recogieron textos populares a nombre de la imprenta y popularizaron textos inéditos elaborados por el equipo editorial, por lo que los cancioneros alcanzaron gran éxito editorial.
- 6) Presentar las canciones por ser «bonitas» y «escogidas», da cuenta de los algunos de los valores e ideas de prestigio que la imprenta proponía. Los casos aquí señalados son una muy pequeña muestra de la riqueza temática y formal que puede localizarse en los cuadernillos de canciones de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Sirva el estudio como una invitación a recorrer la base de datos *Impresos populares iberoamericanos* en la página <<http://ipm.literaturaspopulares.org/Inicio>>, de

manera que se conozcan las colecciones publicadas por Antonio Vanegas Arroyo, quien en un formato muy sencillo, transmitió cancioncitas de epítetos dulces y de reclamos de desamor que se mantuvieron durante muchos años en el gusto de su público.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Manuel. «Adiós» en *Poeticus*.
URL: <<https://www.poeticous.com/manuel-acuna/adios-a-mexico?locale=es>>
- DÍAZ, Mercedes (1976): *El romancero y la lirica popular moderna*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1982): *Cancionero Folklórico de México*, México, El Colegio de México.
- MASERA, Mariana (En prensa): «Ahí viene la primavera / sembrando flores» en «Los cancioneros impresos un ejemplo de ensamblaje popular» en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*.
- MASERA, Mariana (en prensa): «Entrevista a Mercurio López Casillas» en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*.
- MASERA, Mariana (2013): «La literatura infantil en los impresos populares mexicanos: La imprenta Vanegas Arroyo» en Cerrillo, P. y Sánchez, C. *Presencia del cancionero popular infantil en la lirica hispánica*, Castilla, Universidad de Castilla La Mancha.
- MOLINER, María (2007): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2002): *El siglo del desencanto*, México, FCE.
- TORRENT, Rosaura (2009): «Cien años de futurismo» en *Repositorio de la Universitat Jaume I*. URL:
<<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/35760/33847.pdf?sequenc e=1>>

CUADERNILLOS CONSULTADOS

- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1908): *Cuando el amor muere*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:CEMuere.djvu>>
- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1909): *Cuando el amor renace*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:CERenace.djvu>>
- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1908): *El automóvil*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:ElAutomovil.djvu>>
- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1906): *El chin-chun-chan*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:ECChan.djvu>>
- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1913): *Las lindas mexicanas*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:LLAnho.djvu>>
- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1908): *La mulata*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:LaMulata.djvu>>
- IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1910): *El pompom*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:EPPom.djvu>>

IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1905): *El trovador popular*.

URL: <http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:ETPopular_A.djvu>

Fecha de recepción: 25 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2019



Historia(s) en movimiento: La Primera Guerra Mundial como evento de medios populares en España y México

History(ies) in motion: The First World War as popular media event in Spain and Mexico

Ricarda MUSSER

(Instituto Iberoamericano de Berlín)

musser@iai.spk-berlin.de

ORCID ID: 0000-0001-9715-3641

ABSTRACT: The First World War was a global media event. Several magazines with different aims and takes reported about the occurrences in texts and images. This also was the case in Spain and Mexico. The information was disseminated both in an informative context and with the intention to evoke emotions in accordance with the publications focus.

RESUMEN: La Primera Guerra Mundial fue un acontencimiento mediático mundial. Diversas revistas con distintos objetivos y posturas publicaron al respecto desde el texto y los gráficos. Este es el caso de España y México, en donde la información se transmitía en un contexto más informativo o más destinado a despertar emociones dependiendo de las intensiones de la publicación.

KEYWORDS: History, First World War, Mexico, Spain, illustrated magazines

PALABRAS-CLAVE: Historia, Primera Guerra Mundial, México, España, revistas ilustradas

LA GUERRA EN LOS MEDIOS

La Primera Guerra Mundial fue, entre otras cosas, también un acontencimiento mediático. Diarios y revistas informaban extensamente sobre lo que ocurría en Europa y numerosas publicaciones periódicas cubrían exclusivamente la actualidad bélica. Esto puede constatarse no solo en los países directamente implicados en la guerra, sino también en países neutrales como México y España.

En España, en la *Gaceta de Madrid* del 7 de agosto de 1914, se podía leer:

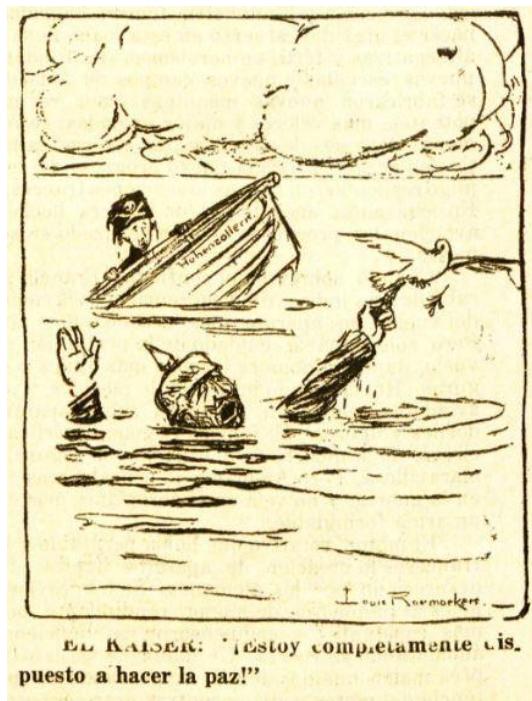
Declarada, por desgracia, la Guerra en Alemania, de un lado, y Rusia, Francia y el Reino Unido de Gran Bretaña é Irlanda, sucesivamente, de otro, y existiendo el estado de Guerra en Austria Hungría y Bélgica, el gobierno de S.M. se cree en el deber de ordenar la más estricta neutralidad a los súbditos españoles (*Gaceta*, 1914: 306).

Y, sin embargo, en España se disputó una guerra; una guerra que los partidarios de cada bando libraron en las páginas de los diarios. En las revistas *Iberia* y *España. Semanario de la vida nacional*, el escritor Ramón Pérez de Ayala publicó el «Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas», firmado por intelectuales como José Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Valle Inclán, Miguel de Unamuno y Gregorio Marañón. Al mismo tiempo, se fundaron revistas como *Germania*, que defendían la entrada en la guerra a favor de Alemania. Ambas convicciones encontraban eco en publicaciones como *El Imparcial*.

En México, un país geográficamente alejado de la guerra, la cobertura de los medios también permitía estar muy bien informado en todo momento. A las noticias propiamente dichas se unían numerosos editoriales y artículos de opinión. Así, en 1915 la *Revista de Revistas* inició una encuesta entre los intelectuales mexicanos acerca de la Guerra Europea. También surgieron publicaciones periódicas específicas que informaban exclusivamente sobre lo que pasaba en Europa, como *La guerra europea: crónica ilustrada* (1914-1919), *Boletín de la guerra por la verdad* (1914-1919), *El heraldo europeo: semanario de la guerra europea* (1915) y *La Actualidad. Revista de los Aliados* (1915-1917), todas ellas con una actitud en mayor o menor medida antígermana. En la revista *La Actualidad* del 1 de diciembre de 1915 Salvador E. Gutiérrez y otros planteaban la siguiente pregunta: ¿Por qué existen algunos «germanófilos» en México? Gutiérrez ofrecía las siguientes respuestas:

Encuentro dos explicaciones de este hecho: es la primera la ignorancia que generalmente existe, por parte de las personas que discuten sobre el actual conflicto, desde el punto proalemán, respecto de las verdaderas causas de la guerra, de los verdaderos ideales por cuyo triunfo combaten a muerte las naciones conflagradas. La segunda explicación es ésta: existe en todos los pueblos, bajo diversas formas, o más bien dicho, con objetos diversos, un sentimiento de admiración hacia todo lo que significa fuerza triunfadora (Gutiérrez, 1915: 411).

A continuación exponía los argumentos por los que los mexicanos «debemos pensar y sentir a favor de los aliados» (Gutiérrez, 1915: 411). Un extenso artículo de José Mesa Gutiérrez, profesor de Psiquiatría en la Escuela Nacional de Altos Estudios, indaga en «El complejo conquistador alemán. Sus expresiones indirectas» (Mesa Gutiérrez, 1916: 765). Los textos se acompañaban de las pertinentes caricaturas. La edición del 30 de diciembre de 1916 muestra al káiser alemán a punto de ahogarse mientras con una mano extiende hacia lo alto una paloma de la paz. La imagen va acompañada de la leyenda: «¡Estoy completamente dispuesto a hacer la paz!» (*Actualidad*, 1916: 828).



En general, los Aliados eran presentados de forma muy positiva. «Francia defiende el mundo latino», se titulaba el artículo del escritor español Vicente Blasco Ibáñez para la revista *Actualidad*. No era raro, por cierto, encontrar textos de autores españoles en los medios mexicanos. Otro ejemplo es la parodia «La nueva canción del pirata» del poeta, humorista y periodista español Luis de Tapia, publicada también en *Actualidad*. El poema original, de José de Espronceda, uno de los máximos representantes de la poesía romántica española, fue publicado por primera vez, con el título de «Canción del pirata», en 1835 en la revista *El Artista* (1835: 43-44). Comparamos la primera estrofa de ambas versiones:

Canción del pirata
(José de Espronceda)

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín.
Bajel pirata que llaman,
por su bravura, El Temido,
en todo mar conocido
del uno al otro confín.

La nueva canción del pirata
(Luis de Tapia)

Con dos torpedos por banda,
y corriendo tras la presa,
no corta el mar, lo atraviesa,
un submarino alemán...
Bajel pirata que llaman,
en su país el «U 12»,
y de quien nadie conoce
«situación», ni capitán...

Esta parodia introduce muy bien el tema que a continuación queremos analizar, a saber, cómo se expuso la guerra en los medios populares de España y México en forma de fotografía, caricatura y texto. Como ejemplos de esos medios populares tomaremos revistas ilustradas cuyas características comunes consisten en que se dirigen a un público general y cubren un amplio abanico de temas, desde la moda y la belleza, pasando por la literatura y el teatro, hasta los avances de la medicina y la industria. Otro rasgo distintivo es la estrecha relación entre imagen y texto, y la amplia proporción de espacio dedicado a los anuncios publicitarios.

ESPAÑA: MUNDO GRÁFICO

En el caso español analizaremos la revista *Mundo Gráfico*, publicada en Madrid entre 1911 y 1938. Concebida como la publicación más popular y de más bajo precio de la empresa Prensa Gráfica, el porcentaje de ilustraciones llegaba al 90%. *Mundo Gráfico* se convirtió en una de las revistas españolas de mayor tirada de la época, con un volumen de ventas de entre 80.000 y 130.000 ejemplares por semana. Los temas españoles eran prioritarios. Se informaba regularmente de las funciones de teatro y zarzuela, y se publicaba y reseñaba nueva literatura. La actualidad taurina y el teatro ocupaban una amplia parte de las ilustraciones, así como las noticias sensacionalistas, por ejemplo reportajes ilustrados sobre asesinatos especialmente espeluznantes o commovedoras historias familiares. Las noticias internacionales, fuera de las referidas a la Primera Guerra Mundial, atañían sobre todo a las naciones latinoamericanas. Solo en casos aislados se publicaban noticias procedentes de los países beligerantes que no estuviesen directa o indirectamente relacionadas con la guerra.

En definitiva, la Primera Guerra Mundial ocupaba bastante espacio en la revista. La información al respecto llegaba a la editorial a través del corresponsal en Londres, Manuel Barroso, mientras que el material fotográfico venía de las agencias Hugemann, Central News, Chussey Flaviens y Underwood.

Nos ocuparemos en primer lugar de las fotografías de *Mundo Gráfico*. La publicación muestra sin diferenciación fotos de la guerra de todas las naciones beligerantes en el más amplio abanico temático. Se reproducen armas y maquinaria militar, a menudo por ejemplo submarinos alemanes, pero también, cañones alemanes apresados por los franceses (véase *Mundo Gráfico*, 326, 23 de enero de 1918). También se dedica bastante espacio a fotografías de las personas más influyentes en la guerra, con retratos de los monarcas de los países beligerantes, como los káiseres alemán y austriaco, o la familia de los zares rusos, así como fotografías de comandantes y generales. Un interesante ejemplo es la contraposición fotográfica de los directores alemanes y los directores aliados de la gran batalla (*Mundo Gráfico*, 342, 15 de mayo de 1918), en referencia a la batalla de los emperadores que tuvo lugar entre marzo y abril de 1918, separada por la reproducción y breve exposición del funcionamiento de un nuevo cañón electromagnético. Hoy, esta distribución recuerda a la disposición de los personajes de un videojuego (inclusive la presentación del arma que tal vez se pueda ganar en el desarrollo de la partida) o a la presentación de los protagonistas de un programa de telerrealidad o de ciencia ficción, como la adaptación cinematográfica de la trilogía distópica *The hunger games* (*Los juegos del hambre*) de Suzanne Collins.



Otro apartado lo ocupan las fotografías de los horrores de la guerra, por ejemplo los muertos o heridos, en los campos de batalla (véase *Mundo Gráfico*, 344, 29 de mayo de 1918). A la vez, también hay espacio para mostrar las consecuencias de la guerra para la población civil (véase *Mundo Gráfico*, 167, 6 de enero de 1915). Hay ciudades y pueblos destrozados, niños que quedan huérfanos, y mujeres que enviudan y que a partir de las ruinas deben intentar reconstruir sus vidas. Bajo el título «Notas curiosas de la guerra» se agrupan numerosas fotografías que recogen muy diversas observaciones y momentos relacionados con la guerra, como por ejemplo el reloj parado en el Marne (véase *Mundo Gráfico*, 324, 9 de enero de 1918).

Un aspecto interesante al que también se dedican algunas fotografías es el nuevo papel de la mujer en la guerra. Al respecto encontramos, por un lado, fotografías de mujeres que trabajan en la industria de armamento y de esta manera participan en la guerra en su patria (véase *Mundo Gráfico*, 298, 11 de julio de 1917), pero también, por otro lado, fotografías que documentan cómo las mujeres, obligadas por la necesidad en tiempos de guerra, prueban oficios que hasta entonces solían desempeñar los hombres, en este caso bajo el título «Mujeres neoyorquinas substituyendo á los hombres en diversos oficios, por causa de la guerra» (*Mundo Gráfico*, 326, 23 de enero de 1918).



Mujeres neoyorquinas substituyendo á los hombres en diversos oficios, por causa de la guerra

Lo interesante aquí es que tras el fin del conflicto este tema se retomará para mostrar a mujeres que siguen haciendo trabajos considerados «de hombre» aun cuando estos ya han vuelto de la guerra. Por otro lado, encontramos fotografías que recuerdan a películas de Hollywood o a espectáculos de revista, como el beso bajo el título «El amor y la guerra» (véase *Mundo Gráfico*, 309, 26 de septiembre de 1917) o la instantánea de las «Damas de la colonia francesa en Londres» (véase *Mundo Gráfico*, 249, 2 de agosto de 1916).

Los cambios sociales en los países en guerra, como la Revolución de Octubre de 1917 en Rusia o la de Noviembre de 1918 en Alemania, se transmitían de forma gráfica mediante la presentación de los correspondientes monarcas, con la foto del zar y la información sobre su ejecución (véase *Mundo Gráfico*, 352, 24 de julio de 1918), y lo mismo con la abdicación del emperador alemán (véase *Mundo Gráfico*, 368, 13 de

noviembre de 1918). Finalmente, el final de la guerra se documenta fotográficamente con instantáneas de las masas festejando (véase *Mundo Gráfico*, 371, 4 de diciembre de 1918).

Por norma general, las imágenes iban acompañadas solo de textos muy breves, por lo que la idoneidad de la revista como medio de información sobre la guerra se veía limitada. La publicación intentaba más bien apelar a los sentimientos de los lectores y lectoras, y despertar emociones.

Muy rara vez encontramos otros tipos de ilustraciones en *Mundo Gráfico*. A primera vista resulta sorprendente que apenas haya pocas caricaturas relacionadas con el conflicto bélico, sobre todo teniendo en cuenta que la caricatura en sí es un elemento recurrente en la revista. Sin embargo, esta se empleaba normalmente en relación con el ámbito del arte, el teatro y la literatura, por lo que quedaba circunscrita a las noticias nacionales y culturales. Por otro lado, *Mundo Gráfico* no era una revista política en la que la caricatura política o de crítica social ocupase un lugar natural. La revista publica en una sola ocasión un mapa en color de la guerra (véase *Mundo Gráfico*, 369, 20 de noviembre de 1918). Y también en una sola ocasión un motivo militar ocupa el diseño de portada, normalmente dedicado a fotografías o deseños de mujeres (véase *Mundo Gráfico*, 168, 13 de enero de 1915).

En cuanto a textos que se puedan adscribir a tradiciones populares, en las Páginas Literarias de *Mundo Gráfico* se encuentran algunos, aunque no muchos, poemas sobre la guerra y la paz. Con motivo de la Pascua, el 27 de marzo de 1918 se publica una «Oración de Paz» de Francisco de Iracheta en la que fervorosamente se pide a Dios el fin de la sangrienta Guerra (*Iracheta*, 1918: s. p.). Rezar por cuestiones que están en armonía con los ideales cristianos, como la paz, era parte integrante de la devoción católica. «¡Haya Paz!» de Manuel Soriano retoma en la cuarta estrofa el tema de la oración, sin que se aprecien, en principio, preferencias o simpatías por alguna de las partes. Alemanes y franceses son recordados por igual (Soriano, 1916: s. p.).

El poema «Carta de la Guerra» de Félix Méndez Martínez no estaba inspirado en la Primera Guerra Mundial. Su autor había muerto ya a finales de 1913. Se trata, de nuevo, de una parodia, lo que podemos enlazar con el poema del principio, que aborda el sinsentido de la guerra, o mejor aún, la vacuidad de los conflictos bélicos (Méndez Martínez, 1918: s. p.).

MÉXICO: EL UNIVERSAL ILUSTRADO

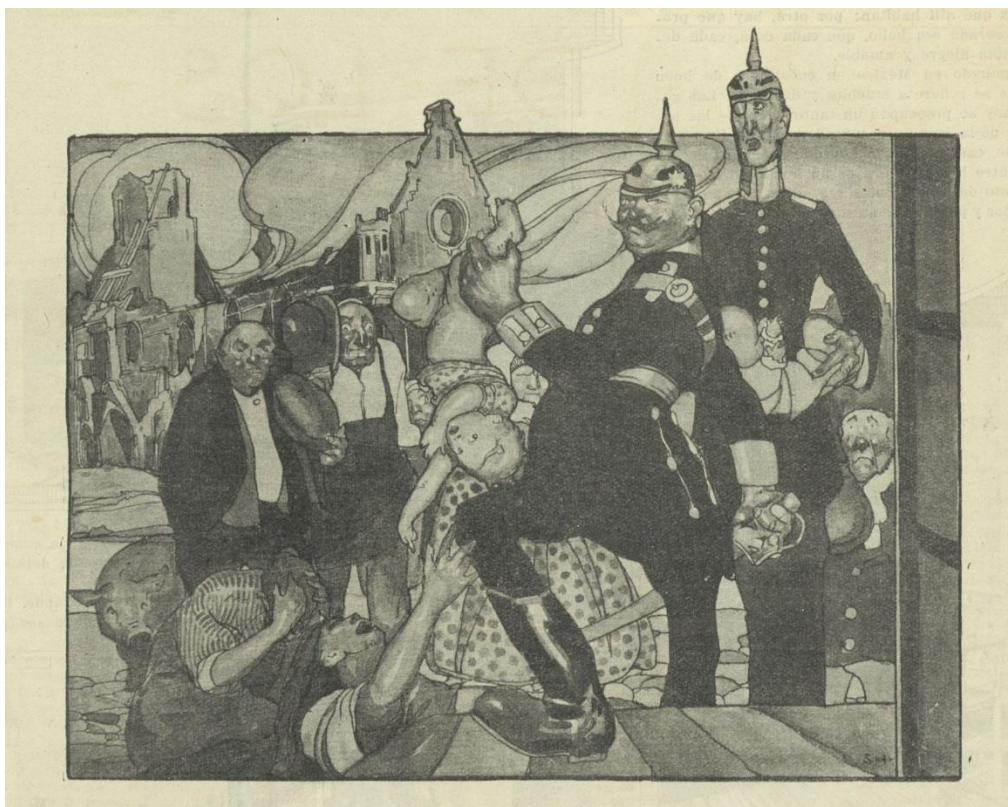
En México, a partir del 11 de mayo de 1917 se comenzó a publicar *El Universal Ilustrado. Semanario artístico popular*. 1917 fue también el año en que el neutral México se vio asociado internacionalmente a la guerra en el contexto del llamado telegrama Zimmermann, un texto cifrado que el ministro de Asuntos Exteriores del Imperio alemán, Arthur Zimmermann, envió en enero de 1917, a través de la Embajada alemana en Washington D.C., al embajador alemán en México. El mensaje proponía una alianza entre Alemania y México para el caso de que Estados Unidos renunciase a su neutralidad. El telegrama fue interceptado y descifrado por la Inteligencia Naval Británica, y transmitido a los Estados Unidos más de un mes después (véase Schwarze, 2013 y Boghardt, 2012).

El Universal Ilustrado era el suplemento cultural del periódico *El Universal* y se convirtió en una de las revistas más populares de México. Cada número costaba 40 centavos y constaba de 20 páginas. En su primera edición, el redactor jefe, Carlos González Peña, describía la orientación de la revista en cuanto a sus contenidos:

El Universal Ilustrado no es un periódico de sensacionalismo brutal ni de desenfrenado noticierismo. Ha procurado colocarse en el justo medio: informar, pero también enseñar. [...] Queremos que El Universal ilustrado sea la revista de todos, el amigo de los hogares; el semanario preferido de quienes gustan de las publicaciones que, amén de rendir pleito homenaje a lo actual, lleven en sus páginas mucho de espiritualidad discreta, de amena cultura (González Peña, 1917: s. p.).

Volvamos a las fotografías. En *El Universal Ilustrado* se encuentran muy pocas fotografías de la guerra, y nunca en gran formato. En cuanto a su temática, muestran o bien ruinas, o bien las tropas de los países en guerra (véase *El Universal ilustrado*, 33, 21 de diciembre de 1917), así como a los generales al mando (véase *El Universal ilustrado*, 10, 13 de julio de 1917). Vuelven a ser tema las mujeres, esta vez las francesas, que han asumido los trabajos que en tiempos de paz hacían los hombres (véase *El Universal Ilustrado*, 31, 7 de diciembre de 1917). Esta revista, sin embargo, no publica fotografías dirigidas en primera instancia a conmover a los lectores.

En cambio, encontramos en *El Universal Ilustrado* muchas más ilustraciones no fotográficas. En primer lugar podemos nombrar las reproducciones de pinturas. Para ilustrar una crítica literaria de la obra *La Matanza de los Inocentes* del escritor belga Maurice Maeterlinck del año 1886 se usa a doble página una obra del pintor mexicano Saturnino Herrán, que en su representación de la escena incorpora a militares alemanes matando a niños. El texto del que bebe la obra se encuentra en el Nuevo Testamento, en Mateo 2, 16-18, y narra la matanza de los inocentes en Belén, ordenada por el rey Herodes. La invasión de Bélgica de las tropas alemanas estuvo acompañada de sangrientas masacres contra la población civil (véase *El Universal ilustrado*, 1, 11 de mayo de 1917).



En 1918 la revista publica numerosas caricaturas sobre la Primera Guerra Mundial. En los casos en que contienen una nota sobre el origen, se trata de caricaturas que llegaron por el último barco, publicadas ya en las revistas parisinas *Le Journal* y *Le Matin*. Esto significa, claro, que son caricaturas antígermánicas protagonizadas por el káiser, casi siempre el alemán, pero en algunos casos también el austríaco. Marca el comienzo una caricatura (*El Universal ilustrado*, 39, 1 de febrero de 1918) que muestra al emperador alemán junto al rey belga.



Más adelante las caricaturas en pequeño formato ocuparán media página y se referirán en su mayor parte a acontecimientos actuales, como es el caso de la caricatura «Las pérdidas alemanas», con la leyenda «El Húsar de la Muerte ante Amiens-Batiré el record de Verdun» (*El Universal ilustrado*, 56, 31 de mayo de 1918). La batalla de Amiens tuvo lugar en agosto de 1918 y terminó con la victoria de los Aliados. Verdún se refiere a la batalla de Verdún, que comenzó el 21 de febrero de 1916. En ella las pérdidas alemanas ascendieron a 337.000 soldados, de ellos 150.000 caídos.



No encontramos en *El Universal Ilustrado* ejemplos de otras representaciones gráficas, como mapas.

En la revista hay pocos textos sobre la Primera Guerra Mundial. Ocupan un espacio relativamente amplio extractos del libro *Mis cuatro años en Alemania* (*My 4 years in Germany*) del ex embajador estadounidense en Alemania James Watson Gerard, que ocupó ese cargo desde 1913 hasta 1917, cuando regresó a Estados Unidos con motivo de la entrada de su país en la guerra. Además del libro mencionado, escribió otro titulado *Face to face with Kaiserism* del año de 1918. Los fragmentos publicados en *El Universal Ilustrado* tratan sobre todo de lo que podemos adscribir a la llamada psicología de los pueblos, con una pregunta clave: ¿cómo son realmente los alemanes. Así, los lectores leen sobre un «ciego instinto de guerra y conquista» cuyo origen se remonta a la época romana, y sobre cómo «la autocracia alemana nació del miedo» (Watson Gerard, 1918a: s. p.). Por deseo de los lectores, en un número posterior se publica más información de la pluma del ex embajador sobre Alemania, referida sobre todo a la vida cotidiana más allá de la guerra (Watson Gerard, 1918b: s. p.).

En media página aparece una exposición del ensayista y escritor Leopoldo Lugones, con el título «La Nueva civilización». El texto comienza con el surgimiento de la Liga de las naciones, fundada con idealismo americano para hacer frente a la cultura alemana (Lugones, 1918: s. p.). Los fragmentos de una entrevista con Manuel Romero de Terrero tratan no tanto de la guerra en sí, como de la pregunta de si los españoles son «germanófilos». El entrevistado responde afirmativamente y especifica que considera germanófilos a alrededor del 70% de los españoles (Bona-Fide, 1917: s. p.).

En el número del 13 de julio de 1917 se publicó un relato titulado «Los cuentos de 1914: La Marsellesa del Kronprinz», junto a una narración de Alphonse Daudet referida a la guerra franco-prusiana de 1870/71. Ambos relatos van acompañados de ilustraciones de Saturnino Herrán. El autor de la narración firma como Ch. A. Oficial enfermero. La historia está ambientada en un municipio francés tomado en repetidas ocasiones por ejércitos alemanes y franceses. El tono es profrancés. Al ejército del príncipe heredero se lo denomina «los bárbaros» (A. 1917: s. p.).

Finalmente, encontramos en las páginas de la revista un poema del escritor gallego Ramón Goy de Silva titulado «La guerra submarina. Poesía moderna de actualidad y utópica» (Goy de Silva, 1917: s. p.). El poema se compone, como ya sugiere el subtítulo, de dos partes, hoy y mañana. El título se refiere a una innovación técnica en la guerra, a saber, la guerra submarina. El 22 de febrero de 1915 el gobierno del *Reich* había decretado ya la guerra submarina sin restricciones contra los buques mercantes tanto de los países en guerra como de los países neutrales. El texto se refiere además a los llamados *dreadnoughts*, un nuevo tipo de barco de guerra que entró en servicio en 1906. La de Jutlandia en 1916 fue la única batalla de la Primera Guerra Mundial en la que se enfrentaron estos acorazados, pues en vista de las elevadas pérdidas se cuestionó la idea misma de librarse batallas entre *dreadnoughts*. Para el mañana, Goy de Silva establece un vínculo con el escritor británico de ciencia ficción Herbert George Wells, cuyas novelas más conocidas, *La máquina del tiempo* (*The time machine*, 1895) y *La guerra de los mundos* (*The war of the worlds*, 1898) ya se habían publicado a finales del siglo XIX. En definitiva, la guerra submarina y sus posibles desarrollos resultan tan increíblemente nuevos y extraños que Goy de Silva los sitúa en las proximidades de la ciencia ficción.

CONCLUSIONES

Como mencionamos al comienzo, la Primera Guerra Mundial fue un acontecimiento mediático mundial. Las revistas ilustradas estaban entre los medios apropiados para informar sobre su transcurso, como hemos podido mostrar con dos ejemplos. Dependiendo de las pretensiones de cada publicación, la información se transmitía en un contexto más informativo o más destinado a despertar emociones. Así, se daban grandes variaciones en la proporción de elementos gráficos y textuales. La postura general de ambos países, España y México, hacia la guerra, se refleja también en las respectivas revistas ilustradas.

Resulta interesante observar los estrechos lazos entre medios internacionales durante la Gran Guerra. *Mundo Gráfico* tomaba fotografías de varias agencias extranjeras y *El Universal Ilustrado* publicaba caricaturas francesas y poemas españoles, lo que podemos interpretar como un testimonio del avance de la globalización de los medios ya a principios del siglo XX.

Además, en los textos sobre la Primera Guerra Mundial se hace referencia a producciones literarias de la preguerra, como las novelas de Wells, una narración de Alphonse Daudet o un poema del Romanticismo español. Al mismo tiempo se imprimen fragmentos de obras de muy reciente publicación, como el libro del ex embajador estadounidense en Alemania. Podríamos por ello suponer una cierta pretensión didáctica en las respectivas redacciones en cuanto a educación literaria, y también en lo que concierne a las artes, con la reproducción de obras pictóricas.

El abanico de temas desde los que se aborda la Primera Guerra Mundial en las revistas ilustradas se corresponde con el concepto global de este tipo de medio, que aspira a escribir de la forma más variada posible sobre todo aquello que puede resultar importante, interesante o actual para un público general. Valdría la pena consultar otras revistas de cada uno de estos dos países para realizar una comparación y estudiar cómo se llevó a la práctica este concepto en otras publicaciones periódicas de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- A., Ch. (1917): «La marselesa del Kronprinz», *El Universal ilustrado*, 10, s. p.
- BOGHARDT, Thomas (2012): *The Zimmerman Telegram: Intelligence, Diplomacy and America's Entry into World War I*, Annapolis, Naval Institute Press.
- BONA-FIDE (1917): «Por tierras de Europa. Una entrevista con el Marques de San Francisco», *El Universal ilustrado*, 31, s. p.
- ESPRONCEDA, José de (1835): «Canción de pirata», *El Artista*, 5 de enero, pp. 43-44.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos (1917): «Al margen de la semana», *El Universal ilustrado*, 1, s. p.
- GUTIÉRREZ, Salvador E. (1915): «¿Por que existen algunos 'germanófilos' en México?», *La Actualidad*, 26, pp. 411-413.
- IRACHETA, Francisco de (1918): «Oración de Paz», *Mundo Gráfico*, 335, s. p.
- LUGONES, Leopoldo (1918): «La Nueva civilización», *El Universal ilustrado*, 37, s. p.
- MÉNDEZ MARTÍNEZ, Félix (1918): «Carta de la Guerra», *Mundo Gráfico*, 333, s. p.
- MESA GUTIÉRREZ, José (1916): «El complejo conquistador alemán», en *La Actualidad*, 47, pp. 765-778.
- MINISTERIO DE ESTADO (1914): «Sección de Política», *Gaceta de Madrid*, 7 de agosto, n.º 219, p. 306.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1915): «Manifiesto de adhesión á las naciones aliadas», *España. Semanario de la vida nacinal*, 24, p. 6.
- SCHWARZE, Ulrich (2013): *Revisionskrieg und Gegenrevision: 1914-1939. Von den Schlachten des Ersten Weltkrieges bis zur Rückkehr des Memellandes*, Tübingen, Hohenrain.
- SORIANO, Manuel (1916): «¡Haya Paz!», *Mundo Gráfico*, 229, s. p.
- TAPIA, Luis de (1917): «La Nueva canción del pirata», *La Actualidad*, 58, p. 966.
- WATSON GERARD, James (1918a): «Las revelaciones de un embajador», *El Universal ilustrado*, 39, s. p.
- WATSON GERARD, James (1918b): «Hombres y cosas de Alemania», *El Universal ilustrado*, 41, s. p.

ILUSTRACIONES

- Ilustración 1: «¡Estoy completamente dispuesto a hacer la paz!», *La Actualidad*, 50, 30 de diciembre de 1916, p. 828
- Ilustración 2: «Los directores alemanes de la gran batalla. Los directores aliados de la gran batalla», *Mundo Gráfico*, 342, 15 de mayo de 1918, s. p.
- Ilustración 3: «Mujeres neoyorquinas substituyendo á los hombres en diversos oficios, por causa de la guerra», *Mundo Gráfico*, 326, 23 de enero de 1918, s. p.
- Ilustración 4: Herrán, Saturnino: «Ilustraciones anacrónicas», *El Universal ilustrado*, 1, 11 de mayo de 1917, s. p.
- Ilustración 5: «El emperador alemán...», en: *El Universal ilustrado*, 39, 1 de febrero de 1918, s. p.

Ilustración 6: «Las pérdidas alemanas», *El Universal ilustrado*, 56, 31 de mayo de 1918, s. p.

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2019
Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2019



Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario

Symbols and Motifs in Old Spanish Popular Lyrical Poetry: towards the construction of a Dictionary

Mariana MASERA

(UDIR, UNAM)

marianamasera@yahoo.com.mx

ORCID ID: 0000-0002-5092-1292

ABSTRACT: Symbols occurring in Spanish popular poetry are found in all cultures, traditions and historical ages. Their meaning depend on their own contexts in order to be decoded. Sometimes, they may even present erotic connotation. Thus, a dictionary of symbols pave the way to organize a framework of the aspects, uses and meanings that symbols have, and have had, over the years. In other words, a dictionary is an important contribution to understand traditional poetry in its own terms.

RESUMEN: El uso de símbolos en la lírica popular hispánica ha sido constante en todas las culturas, tradiciones y épocas históricas; pero los símbolos dependen de sus propios contextos para que los usuarios los puedan decodificar. Muchas veces tienen significados variados, dependiendo del entorno en que se presenten y, en algunas ocasiones, incluso tienen connotaciones eróticas. Proponer un diccionario de símbolos no es tarea fácil, pero podrá contribuir en la construcción de un paisaje de las vertientes, usos y significados que estos tienen y han tenido a lo largo del tiempo.

KEYWORDS: Symbol, motif, tradition, poetry, song

PALABRAS-CLAVE: símbolo, motivo, tradición, lírica, canción

La literatura entrelaza en una trabazón férrea lo imaginario y lo existente;
transforma lo existente en imaginario y lo imaginario en existente
(Saer)

Hilo d'oro mana
la fontana,
hilo d'oro mana.
(NC 3)

El cancionero de la antigua lírica popular hispánica registrado durante los siglos XV a XVII es un crisol de muy diversas composiciones que comparten como rasgos principales «el no ser narrativas», la «brevedad», una importante presencia de la voz femenina y el marcado uso de símbolos¹. La definición, aunque general, nos permite tener

¹ El término de lírica que utilizo sigue al expuesto por Margit Frenk en su gran antología y es el que «se refiere justo al carácter básicamente no narrativo de los materiales antologados. Muchos de ellos no son líricos en el sentido de «expresión poética de vivencias personales», y ni siquiera necesariamente en el de poesía cantada. Siguiendo un uso común de la palabra, poesía se contrapone aquí a épica y *dramática* (2003: 2, n. 1).

un conjunto numeroso de cancioncitas que vislumbra el encuentro de varias escuelas poéticas y donde confluyen distintas tradiciones que nutren un imaginario común al pasar de los siglos². Un ejemplo de ello es la cancioncita con estribillo y glosa de tipo tradicional recogida por Juan Vázquez en su *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560) incluida por Margit Frenk en su gran antología³:

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donayre.

No tengo cabellos, madre,
que me lleguen a la cinta,
mas tengo bonico donayre,
con que mato a quien me mira.
Mato a quien me mira, madre,
con mi bonico donayre. (NC 124)

Una de las principales características de la poesía tradicional es que vive variantes. De esta manera, la versión aceptada por los usuarios pasa al acervo colectivo, donde se conserva por medio de la transmisión oral, principalmente, de generación en generación a través de los siglos (Menéndez Pidal, 1960: 296-298)⁴. De hecho, la creación y recreación de los poemas se realiza dentro de una tradición poético musical específica, compartida por la colectividad:

un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que esta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, con el correr del tiempo, la retocan y transforman (Frenk, 1971: 11).

² Entiendo aquí imaginario como «un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados» (Wunenburger, 2008: 15). El símbolo de acuerdo con Helena Beristáin «es la única clase de signos que se basan por definición, en una convención [...] El objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de objeto y no un objeto individual; el símbolo no lo reproduce. El símbolo es el signo más perfecto para Pierce, porque en él se realizan los caracteres icónico, indicativo y simbólico. Jakobson retoma esta idea y concluye que todos los signos verbales son símbolos por su convencionalidad y porque tienen elementos icónicos e indiciales» (Beristain, *Diccionario de poética*, s.v. símbolo, p. 459) para Saussure «el símbolo, en cambio, es lo no arbitrario, pues siempre es motivado porque existe algún vínculo natural entre sus aspectos: la cruz simboliza el cristianismo; la paloma simboliza la paz, por ejemplo» (Beristain, *Diccionario de poética*, s.v. símbolo, p. 459).

³ Todos los ejemplos a partir de ahora serán tomados de la antología de Margit Frenk (2003), que a partir de ahora designaré como NC.

⁴ Asimismo conviene repasar las acertadas acepciones que dio José Manuel Pedrosa sobre los diferentes definiciones de cancionero donde «1) Cancionero tradicional: es el absolutamente folclorizado, anónimo y «vivo en variantes»; 2) Cancionero oral: englobaría al tradicional, pero también a otro tipo de cancionero más culto, escasamente variable, de autor conocido y englobaría al tradicional y a cualquier otra forma poética cantada (culto o no, de autor conocido o no, no épico-romancística, que llegase a adquirir algún tipo de difusión, de aceptación o de proyección, tanto en el nivel de la interpretación como en el de la recepción, entre el pueblo» (Pedrosa, 2002b: 1067). En mi opinión considero equivalente para la antigua lírica hispánica los términos «popular y tradicional», como lo hace Margit Frenk (2003, 2, n. 1) también.

La versatilidad y la migratoriedad de los textos es explícita, ya que la misma canción puede adaptarse en diferentes regiones para diversas funciones, y, como consecuencia, tiene también nombres distintos, aunque preserve el mismo núcleo textual. Dicho de otra manera, y con la terminología de Sergio Baldi (1946), las variaciones realizadas en cada región serían producto de las diferentes escuelas poéticas.

La variabilidad en los cantares líricos también afecta a la métrica, es decir, una misma canción puede tener versiones en cuartetas, sextillas octosilábicas o en seguidillas, según la preferencia regional. Además, la breve extensión de los textos obliga a una economía de la palabra que autores como Stephen Reckert denominaron *lyra minima*, una poética compleja, donde cada término independientemente de su posición sintáctica adquiere una funcionalidad semántica, tanto denotativa como connotativa simultáneamente, permitiéndole ganar al poema una mayor densidad poética (Reckert, 1993: 37). No hay una sola palabra que no sea parte del artefacto poético, cada una aporta y amplía la sustancialidad del poema; a ello se suma el uso de símbolos como un recurso poético de gran eficacia. Sin pretender en este trabajo agotar las definiciones de estos, se torna necesario, por el gran uso del vocablo y por su gran polisemia, atender al significado expuesto por algunos estudiosos. La palabra símbolo, de acuerdo con Gadamer, significa:

«tablilla de recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido (Gadamer, 1991: 39).

El autor afirma que «lo simbólico en la obra de arte no solo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado» (Gadamer, 1991: 42), no en el sentido de sustitución, sino de presencia. En sus palabras, «representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo improPIO e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto» (Gadamer, 1991: 42).

Por su parte Bowra, en su trabajo sobre el origen de la poesía y la canción, señala que los símbolos expresan la naturaleza esencial de algo que de otra manera está más allá de las palabras descriptivas ordinarias, que no pueden trasmitir esa individualidad única. Agrega la capacidad de estos símbolos para iluminar el texto, relacionándolo con algo mucho más amplio y al que de alguna manera pertenece (cf. Bowra, 1984: 263).

Años después, Paul Ricoeur señala el excedente de sentido en los símbolos y afirma que su análisis se debe basar más que en la «sustitución» —como señala la antigua retórica— en la «tensión», entre dos interpretaciones, como lo hizo para definir a la metáfora. De acuerdo con el estudioso:

solo para una interpretación hay dos niveles de significación, ya que es el reconocimiento del sentido literal lo que nos permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido. Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y el otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que los transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal (Ricoeur, 1995: 68).

Los símbolos que aparecen en las antiguas cancioncitas —me refiero a la poesía breve no narrativa— provienen sobre todo de la naturaleza y se identifican principalmente con la sexualidad humana. Muchos de estos símbolos arcaicos provienen de antiguos mitos asociados con la renovación de la naturaleza, cuya función primordial era la preservación de la vida de acuerdo con Morales Blouin (1981)⁵.

La presencia del simbolismo en la antigua lírica popular hispánica se considera como un rasgo diferenciador del estilo popular como ha sido señalado por Margit Frenk:

Uno de los rasgos a mi ver más notables de la cultura popular es el simbolismo. Me refiero a un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana. Es raro que símbolos naturales de este tipo aparezcan en la poesía culta medieval y renacentista y, cuando aparecen, son más bien tópicos estereotipados (como el *Natureingang* de la poesía trovadoresca) (2006: 329).

Los símbolos que aparecen en estas cancioncitas son constantes y colectivos dado que pertenecen a una tradición (Reckert, 1970: 32); la repetición de estos no es fortuita, por el contrario, el corpus de símbolos que aparece en ellas constituye un lenguaje, un código que debe ser entendido y compartido por los usuarios de esa tradición y cultura. De ahí que para la comprensión del simbolismo que prevalece en el cancionero sea necesario conocer, además de la dimensión poética del lenguaje, los mitos y ritos a los que se refieren, es decir, comprender los significados que enriquecen e iluminan a los textos⁶.

La antigua lírica hispánica, como toda poesía tradicional, no se comprende sin atender a la intertextualidad y al contexto (Dorra, 1981: 58), ya que la comprensión del vínculo del poema con la tradición permite conocer su significado integral. Muchos estudiosos han comentado sobre el fragmentarismo poético de estas canciones. Uno de ellos ha sido Arthur Hatto, al señalar que, a pesar de que el lenguaje poético es muy concreto, a veces se pueden observar a través del tiempo y el espacio paralelismos que pueden servir para iluminar un texto poético con otro (Hatto 1965: 65). Esto mismo se ha demostrado en la tradición hispánica, donde una canción contemporánea puede ayudar a comprender textos que de otra manera parecen crípticos.

Los símbolos recurrentes, en las diferentes culturas distantes geográficamente y a través de largos intervalos de tiempo, han preocupado a los estudiosos. Entre ellos se pueden distinguir dos grandes propuestas, como es la poligénesis que sugiere la existencia de arquetipos (Hatto, 1965: 65; Reckert, 1970, 1993, 2001), y la monogénesis que señala un origen común en un pasado remoto (Deyermond 1979-80; Frenk 1993 y Pedrosa). A lo largo de las décadas y con los nuevos aportes de la literatura comparada, la historia y la antropología culturales se propone la perspectiva de un origen común como la más adecuada para una interpretación de las manifestaciones literarias de una cultura.

⁵ Y también con lo que dice Hatto «Symbols are supplied by nature, by ritual and by social convention, but also are constrained by prosody and rhyme» (1965: 773).

⁶ Frenk 1998. Maurice Bowra describe de manera acertada la relación entre los símbolos y los mitos: «Los símbolos tienen una relación especial con los mitos. Un mito puede llegar a considerarse como un símbolo único, largo y coherente, en el que cada detalle está elaborado para alcanzar un objetivo determinado; pero, así como ciertos mitos no son simbólicos, sino históricos, del mismo modo es probable que los símbolos no hagan más que subrayar y ampliar ciertos elementos de los ritos atrayendo la atención sobre su significado» (1984: 263).

Los símbolos que aparecen en las cancioncitas provienen de múltiples fuentes de la amplia tradición hispánica y, como consecuencia, son transgenéricos. Son compartidos con otros géneros —como el romancero, los cuentos— que surgen dentro de un mismo contexto cultural de producción, como lo ha demostrado a lo largo de sus trabajos comparatistas sobre la tradición panhispánica el estudioso José Manuel Pedrosa, entre otros estudiosos.

Los trabajos sobre símbolos en la antigua lírica han ido en aumento en las últimas décadas del siglo XX y principio del siglo XXI y los resultados obtenidos han allanado el camino para nuevas propuestas de investigación. Entre ellos hay aportaciones fundamentales de reconocidos estudiosos provenientes desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Sin pretender ser exhaustiva, sino con la intención de repasar los trabajos que han tratado este tema en particular menciono: Eugenio Asensio (1957), Arthur Hatto (1965), Eduardo Martínez Torner (1966), Mendez Ferrín (1966), Reckert y Helder Macedo (1976), John Cummins (1977), Alan Deyermond (1979-80, 2016), Eglá Morales Blouin (1981) Vicente Beltrán (1976, 1984, 1987), Ria Lemaire (1987), Paula Olinger (1985) Margit Frenk (1971, 1992, 2006), Danckert (1976), Stephen Reckert (1970, 1993, 2001; 1976), Pedro Piñero (2010, 2015), José Manuel Pedrosa —en muchos trabajos estudia los motivos simbólicos— (1995, 1997, 1999, 2002 a, 2005, 2006, 2007, 2009, 2011, 2012, 2013 a, b, c, 2014, 2016, 2018) y Masera (1995, 1998, 1999, 2001 a, b, 2004, 2005, 2014, 2016). Con especial interés destaco el diccionario del alemán Werner Danckert (1976) que se basa en la comparación de las tradiciones líricas.

En el cancionero, los símbolos se relacionan entre sí formando un conjunto, un sistema, donde cada símbolo explica al otro; de este modo, la tradición se torna parte fundamental para la comprensión del poema individual. Por ello, la metodología comparatista, entre tradiciones y géneros, es la que puede ser utilizada con mayor éxito, ya que nos remite primera y necesariamente a la tradición a la que pertenecen y sus realizaciones históricas en las diferentes escuelas poéticas.

A continuación, expongo un ejemplo de la metodología que utilice en el análisis de los motivos y símbolos del antiguo cancionero con base en *el Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)* de Margit Frenk, la antología más completa de esta lírica hasta ahora.

LA CANCIÓN, UN CÓDIGO POÉTICO Y FORMAS DE DECIR

El uso de símbolos en las cancioncitas breves responde a su eficacia poética dada su amplitud semántica, y la ventaja expresiva de poder fluir de modo casi imperceptible de lo literal a lo simbólico, o viceversa, en el plano del sentido y «a veces balancearse entre los dos», creando una tensión como ha señalado Reckert (1993: 91). De ahí que el sentido poético solo puede comprenderse por aquellos quienes comparten la tradición.

La antigua lírica hispánica ha pasado por el tamiz de la escritura en su registro y, a pesar de que se ha preservado la huella de la voz, se ha transformado adoptando y adaptando nuevas formas, símbolos y motivos provenientes de otras tradiciones escritas. De esta manera, el caudal de los símbolos asociados a las funciones rituales se reunió con las aguas de los lugares comunes provenientes de los escritos. Y a causa de estos procesos de hibridación, durante el paso de los siglos, el significado de algunos símbolos se ha transformado (Masera, 1995, 2004).

Los símbolos, especialmente de las canciones amorosas, se asocian predominantemente con la naturaleza y recuerdan el clásico *locus amoenus*⁷—los árboles floridos, los prados verdes y las aguas que corren—. Sin embargo, estos se empapan de nuevos significados que emergen de la tradición y de la función de las composiciones, no olvidemos que se trata de una poesía donde la brevedad de la estrofa no permite el desarrollo de las descripciones. De ahí que los adjetivos son escasos y su uso, sobre todo de aquellos calificativos, están codificados, como son los ejemplos de «verdes» o «floridas» y en ocasiones como «menuda»; en tanto que las aguas de las fuentes se señalan como «frida» o «turbia» (cf. Frenk, 1998: 174). Estos adjetivos pletóricos de erotismo que permean las cancióncitas, dada su constante aparición y frecuencia, constituyen parte del lenguaje de los símbolos y sirven de marcas en las canciones para señalar su connotación simbólica:

Canas do amor, canas,
canas do amor.

Polo longo de um rio
canaval vi florido
Canas do amor.

MOTIVOS Y SÍMBOLOS ERÓTICOS

Entre los símbolos naturales que aparecen en la antigua lírica hispánica destaca el agua por la variedad de representaciones halladas y por la frecuencia de aparición; elemento con múltiples y a veces contrarios significados, como símbolo universal de la fertilidad o como principio y fin que precede a todas las formas de la creación⁸. El paisaje preferido por la antigua lírica incluye todo tipo de parajes que bañan las aguas donde se producen los encuentros amorosos o las despedidas, las esperas y las penas; las aguas que acompañan los deseos de los protagonistas, como las que van de los rosedales a las riberas del río, las orillas del mar, y las corrientes de los ríos que hay que cruzar. Todos ellos espacios liminales donde los protagonistas experimentan un proceso de transformación:

Orillicas del río,
mis amores ¡é!
y debajo de los álamos
me atendé. (NC 461)

El mar, el agua salada, con las barcas y los marineros que parten se asocian con la separación de los amantes:

Vão-se meus amores,
vão-se pollo mar;
pois mos levais, ágoas,
fazey-mos tornar. (NC 538)

O como lugar para sufrir las penas de la malcasada:

⁷ Véase el ya clásico trabajo sobre los tópicos de Curtius, en especial el apartado del Paisaje ideal (1995: 263-289).

⁸ A pesar de considerar que la amplitud y universalidad del símbolo es imposible de definir, remitimos a los conocidos trabajos de Chevalier, Gheenbrant (1996) y Cirlot (1992) que pueden orientar al lector.

Mirava la mar
la mal casada,
que mirava la mar
cómo es ancha y larga. (NC 241)

Tampoco se echan de menos las aguas dulces, donde existen corrientes de ríos cuyas orillas se estremecen con los amores de los amantes o las tranquilas aguas de la fuente, lugar idóneo para el secreto encuentro erótico como se aprecia en las siguientes cancioncitas:

En la huerta nasce la rosa:
quiérome yr allá,
por mirar al ru[y]señor
cómo cantavá.

Por las riberas del río
limones coge la virgo.
Quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quiérome yr allá,
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo.
Quiérome yr allá,
[por mirar al ruyseñor
cómo cantavá]. (NC 8)

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.

En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él
[lavan la niña y el donzel]. (NC 2)

Estos símbolos acuáticos por su diversidad y frecuencia nos sirven en este artículo para indicar algunas reflexiones sobre su funcionamiento en la lírica, donde ocurren tanto las asociaciones más explícitas como aquellas más complejas, casi crípticas, que indican relaciones profundas entre las palabras y la tradición que la sostiene y las nutre⁹.

En las canciones tradicionales europeas, como ha sido señalado por Margit Frenk y demostrado por numerosos estudios, no hay aspecto de la naturaleza que no tenga un

⁹ Hay todo tipo de canciones según su función social (de fiesta, de baile, rimas infantiles), donde también aparecen símbolos, sin embargo, aunque formarán parte del diccionario, no me referiré a ellas en este artículo.

significado relacionado con la fertilidad y el erotismo, aunque esto no sea explícito (Frenk, 1993: 4; 2006: 331)¹⁰. Las menciones a los símbolos pluviales participan también de estos rasgos.

Uno de los métodos seguido por distintos investigadores para interpretar el simbolismo de estos cantares ha sido la comparación, primero, entre las tradiciones antiguas y las contemporáneas de una misma región. No obstante, ha resultado enriquecedor la comparación con otras culturas y otros géneros. En todos los casos donde se ha podido, se ha investigado también la relación entre el símbolo y aspectos generalmente rituales donde se alude a aquel a través de estudios de antropología y folklore.

El grupo más representativo es el de las canciones amorosas en la antigua lírica hispánica. El conjunto conforma una gran historia que se cuenta una y mil veces de distintos modos en cada uno de los poemas; su propósito es el encuentro amoroso asociado al sentido más profundo de la vida que es la fertilidad, ya sea con resultados positivos o bien, con un sentimiento de frustración expresado de diversas formas.

En las canciones de voz femenina, los símbolos se relacionan de manera muy estrecha con el personaje de la muchacha cuando aparece como locutora, esto es, como sujeto enunciador, y también en aquellas otras donde es la delocutora, es decir, el sujeto del discurso.

LA FUENTE Y SUS MOTIVOS

El personaje característico de las canciones eróticas en la antigua lírica popular es la muchacha enamorada. Sus quehaceres domésticos relacionados con lugares acuáticos como acarrear agua de la fuente, lavar la ropa o su cabello en el río, se convierten, al pasar por el tamiz poético, en símbolos de amor. El lugar pluvial elegido por la mujer se convertirá en el escenario ideal, donde se puede producir o no el encuentro amoroso y se expresa la liminalidad del personaje.

Los motivos asociados con el símbolo del agua se impregnán de erotismo y forman una red que intensifica el sentido profundamente simbólico y aumenta la densidad poética. Un ejemplo de ello puede ser el «ir por agua», donde el poder detonador de nuevos sentidos es tal que en estas canciones se ha considerado una «excusa transparente» (Gornall, 1988) del encuentro amoroso, como se aprecia en el siguiente cantar:

Enbiárame mi madre
por agua a la fonte fría:
vengo del amor ferida. (NC 317)

¹⁰ Alan Deyermond (1989-90: 10) menciona que la situación es muy diferente en la mayoría de la lírica latina donde el paisaje se asocia con el clásico *locus amoenus*, de ahí que tanto los ríos como las fuentes no conlleven un sentido erótico. De acuerdo con Deyermond en la lírica latina: «Rivers may be images of mutability, of time's irreversible passing, rather than of sexual power». Asimismo, las fuentes son muy distintas a las de Pero Meogo, donde «stags come down from the mountains to stir up the water». Sobre metáfora véase Helena Beristáin: «En la metáfora no se advierte una sustitución de sentidos, sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados» (Beristáin, s.v. metáfora, p. 309). De acuerdo con Richards: «analiza el interior de la metáfora (originada, dice, a partir de pensamientos y no de palabras), y toma en cuenta tanto la idea que se sobreentiende como la que explica cada uno de los términos que, al asociarse, aporta semas para producir un significado excedente (un surplus) de mayor grado de complejidad y novedad del que podría expresar cada uno separadamente» (s.v. metáfora, p. 312).

El análisis de los tres versos del estribillo sirve como muestra para comprender algunos aspectos del funcionamiento en red de los símbolos, y desglosarlos permite notar las marcas que residen en el discurso. En el primer verso, el verbo «envíárame» marca la cancioncita de manera contextual como femenina, solo aparece en esta voz (Masera, 2001), y el apóstrofe a la madre que destaca una acción obligada. En el segundo verso se completa el motivo poético con la aparición del símbolo agua y la añadidura del espacio preciso y cargado de sugerencias, la fuente; además, como si no bastara lo anterior, a este se le agrega el adjetivo *fría*, término que se relaciona a su vez con la fría mañana, equivalente del tópico amoroso del alba. Cierra el tercer verso ya de lleno dentro del plano simbólico con la herida de amor¹¹.

En algunas de las cancioncitas antiguas aparece un despliegue de arsenal simbólico, como en la siguiente estrofa que sirve de glosa, donde confluyen dos símbolos destacados: por una parte, el símbolo puerta con el adjetivo intensificador «garrida» y, por la otra, la fuente con el adjetivo «frida», al que se le añade el motivo de lavar las prendas íntimas de los amantes provenientes de la tradición gallega portuguesa.

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería. (NC 321)

La suma de los símbolos, esta red que se ha formado, intensifica el significado erótico del poema y constituye así un nuevo sentido del objeto poético; sostenido por una pequeña literalidad, el poema se ha volcado a lo simbólico. Como ha señalado Ricoeur el símbolo tiene su anclaje en lo literal, pero quien lo percibe solo hay el significado simbólico (Cfr. Ricoeur, 1995: 68)

El motivo de carácter simbólico de «ir por el agua» se asocia con el cántaro roto, que aparece de un modo muy sutil en la escena donde se observa a Leonor echando lejos los pedacitos del cántaro para que no queden evidencias. O, de otro modo, la escena muestra a la muchacha transformada irremediablemente tras el encuentro amoroso:

Quebrara Lianor
o pote na fonte,
e deitara os testinhos
tam lonje. (NC 93)

En cuanto al aspecto literal de la cancioncita, se sabe que desde la Edad Media una de las labores domésticas de las mujeres era ir por agua a la fuente. En el aspecto

¹¹ La preservación de la fuente como lugar del encuentro de los amantes pervive hasta los cancioneros del siglo XX, tanto en voz femenina como en masculina. Por ejemplo: «Dile que no voy, que no voy, que no vaya; / dile que no voy a la fuente por agua; / dile que no voy, porque estoy enamorada» Córdoba y Oña 1948-55: III, 79, n.º 46; Torner 1920: n.º 270. Sin embargo, cuando aparece en voz masculina, en los cancioneros actuales se añade el motivo de «mirar al agua» con el consecuente peligro de quedar enamorado, que se halla registrado en el *motif index* de Thompson asociado con el mito de Narciso: «Si vas a la Fuente, / no mires el agua, / que los tus amores / son míos zagala». En el cancionero tradicional mexicano aparece directamente la invitación del hombre a la muchacha, donde también es usado como una excusa transparente: «Si quieres, conmigo vente, / que me voy a divertir/ a la margen de una fuente, / a ver el agua salir» (CFM, 1339 [«El Balajú»]).

simbólico el cántaro representa a la propia muchacha y su virginidad, como se aprecia en una tradición, un ritual, de casamiento en Castilla:

después de acordado la noche para concertar el día de la boda, el padre y padrino visten sus mejores galas y van a la casa de la novia «quienes reciben a los visitantes y les hacen sentar alrededor de una mesa pequeña con un mantel blanco, sobre la cual ponen una torta de pan, un cuchillo y una jarra colocada boca abajo; *si la novia no fuese virgen la jarra ha de ser vieja y rota*» [después que se hizo el arreglo] «el padre de la novia anuncia el concierto volviendo boca arriba la jarra y llamando a la novia para que eche vino» (Jambrina Real, González Matellán, & Madrid Martín 1986: 304-05).

Los motivos también fueron estudiados por Alan Deyermond, quien señala que en esta lírica «the fountain represents life-giving sexuality, the broken pitcher (like torn or stained garments) stands for a broken maidenhead» (1979-80: 266). La escena y sus motivos están presentes en las tradiciones actuales de España y en cada región se añaden o varían elementos, como resultado de la adopción y adaptación que hacen los usuarios de la tradición, como se aprecia en el siguiente cantar:

Minha mãe mandoume à fonte—,
pela hora do calor,
eu rachei a cantarinha,
a falar com o meu amor¹².

En el cantar anterior está el motivo de la muchacha rebelde que, a pesar de que la madre la envía por agua, y se añade como intensificador primero «a la hora del calor», ella ha ido a ver a su amante, como queda claro cuando expresa que ha «roto el cantarito al hablar con su amor». Con esta última línea se resignifica la estrofa y la ruptura del cantarito cobra su dimensión simbólica. En este mismo sentido podemos estudiar la siguiente cancioncita donde es la madre la que revela la excusa transparente:

Minha filha foi à fonte
moito tarda que non ven;
ou quebroull'o cantariño
ou um rapaz a detem. (Crespo 1966: 195)

Las canciones contemporáneas han ayudado a comprender el sentido de las antiguas. De esa manera, cuando escuchamos el siguiente estribillo la lectura será diferente porque se entiende que el cantarito nuevo se refiere a la sexualidad de la muchacha:

Pois o cantarico hé novo,
quiero ir, mana, comvosco. (NC 467)

¹² Mourinho (1984: 145, n.º 45). Para las versiones gallegas véanse: Rielo Carballo (1980: 25, n.º 42); Rico Verea (1988: 67, n.º 3). El tema de quebrar o romper el cántaro es muy en el cancionero panhispánico. Algunos ejemplos de versiones gallegas puede ser señalada la siguiente copla que aparece en una canción infantil «As pombinhas da Catrina»: «Minha mãe mandou-me à fonte / E eu parti a cantarinha, / Minha mãe mandou-me à fonte / E eu parti a cantarinha. // —Ó minha mãe não me bata / Que eu ainda sou pequenina! / —Ó minha mãe não me bata, / Que eu ainda sou pequenina!» («Os cantinho das crianças»): <<https://sites.google.com/site/ocantinhodasbrincadeiras/cancoes/as-pombinhas-da-catrina-1>>).

Otro motivo asociado al agua —el «miedo al agua»— puede ser tanto a la salada como la del mar, o dulce como la del río. Eglé Morales Blouin señala que el miedo se puede interpretar no solo como temor hacia el acto sexual, sino también como el terror que existe en mitos acuáticos y los sacrificios hechos a los dioses del agua (1981: 65-67). Los motivos que aparecen en las cancioncitas son «el miedo de cruzar el agua» y el miedo «de ser llevada por el agua».

¿Por qué existe el miedo a cruzar? En las diferentes mitologías indoeuropeas la acción de cruzar el río representa el paso al inframundo. Basta recordar los nombres de las aguas Estigia, Acheron o Cocytus sobre las que Caronte navega con su barca llena de las sombras de la muerte. En tanto que, en los mitos celtas y alemanes, el río que hay que atravesar para pasar al otro mundo tiene aguas torrenciales¹³. Dentro de la antigua lírica, sin embargo, el simbolismo de amenaza ante un cambio o una transformación por parte de la protagonista se asocia con los que Arnold Van Gennep ha denominado un rito de pasaje, que comprende «all ceremonial patterns which accompany a passage from one situation to another or from one cosmic or social world to another» (2004: 10).

En la hermosa cancioncita que aparece en el pliego suelto del siglo XVI titulado *Cantares de diversas sonadas con sus deshechas muy graciosas así para baylar como para tañer*, y que encabeza una glosa, dado que aparece el símbolo de la puerta que marca contextualmente el discurso en voz femenina, se escucha una voz que dice tener miedo de salir de su casa porque «hay una fuente y no quiere mojarse»:

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje? (NC 321)

La conjunción de símbolos con tanta fuerza poética como la puerta y la fuente en el primer verso enfatizan el erotismo de la pregunta de la protagonista. El miedo de la muchacha a punto de atravesar el umbral de su casa es en su modo simbólico, el de la transformación de su cuerpo¹⁴. El ejemplo se relaciona con otra cancioncita donde se aprecia una situación similar que le acontece a una muchacha en Sevilla, pero ahora su temor es cruzar el río pues puede mojarse los zapatos:

¡Río de Sevilla,
quién te passasse
sin que la mi servilla
se me mojasse! (NC 2352 A)¹⁵

¹³ Grimal (2008: s.v. Caronte). Graves (1960: I, n.º 31). En otras mitologías (clásica, celta y germánica) el río es descrito como peligroso y de aguas torrenciales (cf. Patch, 1956). El motivo de cruzar el río como puerta a otro mundo aparece en las baladas escocesas e irlandesas (Wimberly, 1928: 108-120). Para la transformación causada por cruzar el río o las aguas, véase también en Thompson (1955-58: D574).

¹⁴ Sobre esta canción y sus significados simbólicos véanse: Frenk (2003), Masera (2001, 2004).

¹⁵ El simbolismo erótico de los zapatos es de muy larga tradición. En esta canción aparece la «servilla» «es un calzado de unas chapas, de una suela muy a propósito para las moñas de servicio; y assí tomaron el nombre de siervas, o de las que sirven, porque las demás que no han de andar con tanta desenvoltura traen chapines» (Covarrubias, 1611: s.v. *servillas*, 935b and *chapín* 432 b). El significado de «Ya en servilla, ya en chapín» es equivalente a «ya en moza, ya en dama» Alzieu, Jammes & Lissorgues (1975: 132, n.º 10). Véase Thompson (1955-58): usar zapatos solo para cruzar el río F1015.2; y véase como tabú pasar el río con un pie seco C833.5. Asimismo, véase la amplia bibliografía de los artículos de José Manuel Pedrosa (2007, 2013a), donde señala la relación de romper o mojar los zapatos con las connotaciones sexuales tanto en canciones como en géneros narrativos.

Por una parte, el cruzar el agua es un símbolo del encuentro amoroso de acuerdo con Morales Blouin, en tanto que entre los cantos tradicionales rusos el cruzar el agua es un símbolo muy común para el matrimonio (Sokolov, 1971: 522). A ello se suma que cruzar el río es un símbolo ritual cargado de erotismos y asociado a la renovación del vigor sexual, como también es señalado por Monique De Lope cuando analiza el episodio de las serranas en el *Libro del Buen Amor*:

Passer le ruisseau est donc un symbole rituel chargé d'érotisme, lié au renouvellement de la vigueur sexuelle, à l'affirmation du coit et à la promesse de la fécondité. Ce niveau érotique de l'eau rituelle est manifestement inscrit dans cet épisode du Libro de Buen Amor, et la «serrana» qui franchit así les ruisseaux avec le voyageur est même désignée, dans un des manuscrits du texte (S) par le ot novia, la Chata novia (s. 972) (De Lope, 1985: 159)¹⁶.

En su estudio sobre las fiestas de mayo, Caro Baroja cita un ritual asociado al palo de mayo, al que un joven sube para colocar una cruz y una guirnalda de flores, mientras las casadas entonan una canción que comienza «Aquel río tan fresco que tengo que pasar» (Caro Baroja, 1979: 188)¹⁷.

Tampoco podemos dejar a un lado la posibilidad de que se aluda a la potencia sexual masculina (Hawking, 1979: 247). De todas estas acepciones podemos ver que el «cruzar el agua» representa también en el cancionero antiguo un «rito de paso», y, en especial para la muchacha, mojarse significaría su transformación sexual y social.

En la antigua lírica muchas veces la voz masculina sugiere ciertos obstáculos que impiden llegar hasta la amada que¹⁸, con el tema de cruzar el río, reclama que no hay un puente y, por ello, no puede cruzar el río que está a la puerta (véase más arriba sobre la puerta y el agua):

¿Cómo quieres que vaya
de noche a verte?
Si a tu puerta hay un río,
¡no tiene puente!¹⁹

¹⁶ La autora continúa señalando que en las imágenes del agua se realiza el encuentro entre dos tradiciones la clerical y la tradicional: «Ainsi donc, deux discours se croisent, se complètent et s'opposent, autour des images de l'eau médiatrice et médiatisée, et celles du franchissement symbolique que le texte leur associe. D'un côté un discours clérical fondé par toute la tradition chrétienne des textes qui évoquent l'eau dans son rapport à la grâce divine et au salut, à l'immortalité de l'âme. De l'autre, un discours fondé sur les éléments traditionnels d'une culture depuis longtemps dominée, et qu'on ne peut entendre qu'en le référant à des rites et des croyances que le christianisme n'a pas complètement éliminés, et qui stimulent encore l'imaginaire médiéval. Les images de l'eau sont prises dans ces deux discours: une eau non point pure et innocente, au sens où A. Robbe-Grillet parlait de la métaphore, mais une eau qui véhicule les questions et les interprétations de l'homme sur son rapport au monde et au divin» (De Lope, 1985: 159).

¹⁷ Véase también (De Lope, 1985: 159).

¹⁸ Algunas veces la condición es que amarre a su perro véase NC 1669 y allí la sección de correspondencias. Ambos obstáculos el río y el perro tienen en estas coplas connotaciones eróticas. Véanse: Frenk (2006: 353-372) y Masera (1995: dog).

¹⁹ Schindler (1941: n.º 324). Véase también García Matos (1982: 52, n.º 113). Para el significado de cruzar el puente véase también Masera (1995).

En este caso no sabemos si sugiere que la muchacha está dudosa de entregarse o la existencia de algún obstáculo impuesto por alguien más. En las siguientes canciones el amante se convierte en el río:

Miniña tan bonitiña,
o color, ¿quen che levou?
Pasáche o río de noite:
a auga te mareou. (Blanco, 1992: I, 366, n.º 1060)

¿A ónde te has ido, niña?
¿A ónde te has ido
a por agua a la fuente
teniendo río? (García Matos, 1951-60: II, texto n.º 444)

En este vaivén entre la antigua lírica y los cancioneros que se cantan o cantaban en el siglo XX, hemos señalado la connotación del río como el amante y el motivo de cruzar el río como un símbolo la transición entre el celibato y el matrimonio. Una vez comprendidos ambos motivos se ilumina el sentido de una canción de Gil Vicente:

Vayámonos ambos,
amor, vayamos,
vayámonos ambos.
Felipa e Rodrigo
passavam o rio.
Amor, [vayamos],
vayámonos [ambos Felipa e Rodrigo] (NC 463)

En la anterior cancioncita tanto el estribillo como los dos últimos versos expresan la urgencia de irse juntos los amantes, «vayámonos ambos», expresión similar que usa la muchacha en otra canción asociada con el símbolo de la luna:

Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego.

Cavallero aventurero,
salga la luna por entero,
salga la luna, y vámonos luego.

Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego. (NC 459)

La salida de la luna, como la acción de cruzar el río, sugiere la transición de la muchacha en mujer, es decir, la muchacha está lista para el encuentro amoroso, para su transformación sexual y ella es quien urge al amado a marcharse, como lo ha señalado Frenk (1993, 2006: 329-35). Sin embargo, en las canciones modernas en la región de Galicia existe un cantar donde es explícito que pasar el río y mojarse una prenda connota la transición social, el casamiento de la muchacha:

Ao passar o ribeirinho,
pus o pé, molhei a meia,
pus o pé, molhei a meia,
pus o pé, molhei a meia!
Não casei na minha terra,
vou casar, em terra alheia,
vou casar, em terra alheia,
vou casar, em terra alheia! (Mourinho, 1984: 201, n.º 82)

En este mismo sentido el motivo de «llevar a la muchacha del otro lado del río» sugiere el casamiento y, por ende, la transformación sexual en la siguiente copla, cuyos últimos dos versos refieren al elemento del pan de centeno y de trigo. La acción de comer pan de trigo la señala como una muchacha delicada y de clase alta:

Señor Lorenzo la lleva
al otro lado del río;
no la dé pan de centeno,
que ella lo come de trigo. (García Matos, 1951-60: II, texto 414)

No siempre tiene un feliz resultado atravesar las aguas corrientes, como se aprecia en la siguiente canción que surge como una queja de malmaridada y donde se introduce un nuevo elemento: el barco. Este se asocia con otra serie de canciones que veremos adelante:

Mal haya la barca
que acá me pasó,
que en casa de mi padre
vien m'estava yo. (NC 926)

El motivo de cruzar el río en las canciones contemporáneas puede estar en voz masculina o femenina. En el siguiente cantarcito de intenso erotismo se registra una acumulación de motivos simbólicos de gran profundidad poética, y permanencia en la tradición que involucran elementos como las flores y el viento:

Tengo de pasar el río
aunque sepa de mojarme,
a cojer aquella rosa
que la bambolea el aire. (Cortés, 1914: n.º 4579)

En este estribillo el hombre es quien atraviesa las aguas corrientes y no tiene miedo de hacerlo, a ello se suman motivos como «coger la rosa que bambolea el aire» que son acciones asociadas a la voz masculina. Sobre todo, en la lírica contemporánea, el hombre es quien coge la flor, la corta, y a ello se suma que el viento es un elemento asociado a la masculinidad, el que la sacude (cf. Masera, 1995: the wind). De esta manera, el pasar las aguas no remite a una transición de un estatus social del protagonista, sino más bien al deseo de la consumación del deseo erótico.

La transformación derivada de la acción de cruzar el río sería pues significativa tanto para el hombre como para la mujer en la lírica contemporánea, en tanto que en la antigua aparece de manera más contundente en la voz femenina al menos en los registros conservados. Como ha señalado Morales Blouin:

aunque no tuviésemos información alguna sobre los mitos y los rituales en los que se arraigan las costumbres que ligan el amor con el agua, el mar y los barcos [...] debe tenerse constantemente en cuenta que lo que más tarde se vuelve adorno y retórica en la canción culta, tiene en lo tradicional vigente veracidad de un pensamiento más arcaico que se enraíza profundamente en la inseparabilidad del agua con la fecundidad (1981: 107).

La red de símbolos se completa con elementos propios del campo semántico como el remador y el barquero, también de connotaciones eróticas en la antigua lírica, quienes son capaces de cruzar el mar y de allegar el barco a la rivera, de hacer posible el deseo de la muchacha que no puede atravesarla sola:

En llegando a la barca
dixe al barquero
que me pase el rrío,
que tengo miedo. (NC 947)

Sin embargo, en otra ocasión, puede ser el barquero sustituido por el «morico»:

Allega, morico, allega,
con el varco a la ribera. (NC 946)

El deseo de la niña se refleja en la intensidad de su petición para que atraque el barquero el barco, esta es «la contrafigura de la mujer junto al agua para el varón» (Blouin, 1981: 107). El barquero ya no aparece en la lírica contemporánea de las costas, sino que es el marinero, una actualización del vocablo en la ejecución, al que la niña enamorada le suplica que atraque la embarcación:

Atraca el barco,
marinero;
atraca el barco,
que me muero.
Marinerito,
en el alma te llevo
retratadito;
marinero,
atraca el barco
que me muero. (Córdova y Oña, 1948-55: III, 264)

La misma súplica se escucha en otro cantar a un personaje masculino, quien también ordena al marinero orillar el barco para cumplir su ardiente deseo, expresado en las palabras «que esta noche no duerme sola la niña» y «orilla el barco que me muero»:

Orilla, orilla,
que esta noche no duerme
orilla, orilla,
que esta noche no duerme
sola la niña, marinero,
orilla el barco que me muero. (Torner, 1920: n.º 304)

A lo largo del apartado se revela, a través de las canciones con símbolos y motivos asociados al agua, la complejidad poética que emerge de la antigua lírica popular y del cancionero tradicional, así como la necesidad de descifrarlos en su amplio contexto para su mejor comprensión.

HACIA UN ÍNDICE DE SÍMBOLOS, METÁFORAS, TÓPICOS, MOTIVOS E IMÁGENES DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

Espero en este breve recorrido haber demostrado la importancia de poner en diálogo a las cancioncitas tanto diacrónicamente como sincrónicamente entre la misma tradición hispánica como con otras tradiciones. El método elegido permite reconocer a través del contexto la estrecha relación entre los cantares y, por ende, aporta un conocimiento del sentido de muchas de ellas a través de la comparación.

Dado lo anterior, me parece muy importante hacer un índice de símbolos, motivos y tópicos de la lírica panhispánica como parte de un imaginario compartido por otros géneros, por lo que este índice o diccionario puede servir como punto de partida para un trabajo colaborativo de un gran diccionario de la tradición oral hispánica.

Un índice que, como ha señalado Heda Jason (2000: 15) sirva en primera instancia a todos los interesados en estos géneros para la localización de los textos, y que ofrezca un repertorio cultural presentado de manera sistemática donde puedan identificarse los cambios históricos en los distintos géneros.

El lenguaje de la poesía tradicional, como hemos dicho, se caracteriza por su brevedad y por el uso de recursos que son conocidos por una colectividad. De esta manera, como ha señalado Magis, «el estudio de lugares comunes en la poesía tradicional no solo resulta útilísimo, sino imprescindible» (1969: 29²⁰). Entre las formas estereotipadas que se encuentran en las canciones solo destacamos tres que son el tópico, el motivo y el cliché, dejando el esquema fuera de este estudio. Ordenados en cuanto al grado de estereotipia donde para Magis el motivo «es un tema menor que se estereotipia en cuanto al modo de experiencias pero que no se ha cristalizado en los medios expresivos»; en tanto que el tópico sí «es la cristalización de todo un complejo temático expresivo» (1969: 33). Finalmente, el cliché se define como «un grado de lexicalización y de estatismo más avanzado que el del tópico» (Magis, 1969: 35).

Si bien compartimos con Magis la necesidad de realizar esta categorización de las estereotipias, también diferimos en cuanto al tópico que «sería más amplio que el motivo», de hecho, estaría compuesto por una serie de motivos. Así el agua es un *topoi* que tiene asociado una serie de motivos como «ir por agua», «lavar la ropa», «cruzar las aguas».

Siguiendo esta línea de pensamiento y, basándome en mi trabajo anterior, una primera base de la clasificación incorporaría a los «tópicos» y los motivos asociados a las canciones. Tendríamos otra categorización donde entrarían los símbolos que están a su vez jerarquizados en tópicos y motivos con carácter simbólico. Sería el caso de los símbolos propios de la mujer como el tópico del cabello y los motivos de cortarlo, lavar y secarlo, dormir bajo la sombra de los cabellos. Es decir, el motivo sería la unidad de

²⁰ Véase Aurelio González «En conclusión podemos decir que los motivos son unidades mínimas narrativas que conservan y expresan en la cadena sintagmática de la cual forman parte un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula)» (González, 2012: 381). «El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales» (González, 2012: 353-384). También revisar «Refuncionalización de motivos folklóricos en las coplas de México», González (2012).

contenido recurrente donde existiría la cristalización del modo de expresión y donde se involucra una acción²¹. Puede abarcar desde personajes como la muchacha o un *allo-motif*, como la chica que lava sus cabellos, una marca temporal como el alba y elementos formuláticos como la «mañana de San Juan». Se estudiarán también las metáforas y las imágenes.

El repertorio de carácter digital será organizado por fichas individuales. En cada cancioncita se marcarán las palabras significativas; en muchos casos y por la brevedad del verso, cada vocablo de cada verso puede ser marcado, es decir, la connotación simbólica de cada palabra va conformando diferentes bases de datos que se relacionan:

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

De este modo, el usuario podrá entrar a la palabra fuente, allí podrá obtener una definición, pero a la vez podrá realizar el recorrido de todos los textos que contienen fuente, con sus diversos motivos. Y siguiendo el formato del *Nuevo corpus*, tanto en temas como en el aparato crítico, tendrá los campos de fuentes, correspondencias, estudios, entre otros.

Como se ha señalado, en este tipo de lirica no es suficiente dar una definición que quedaría muchas veces incompleta, sino que se ofrecerá la opción al usuario de recorrer varias formas de consulta que permitan una mejor comprensión del significado o significados del símbolo y de la tradición de la que emerge. Además de señalar su permanencia en las distintas tradiciones, por mencionar algunas búsquedas.

La realización de este índice con el uso de las humanidades digitales permite ofrecer nuevas formas de trabajar y de organizar los repertorios que sustentan estas investigaciones y sería un aporte a los estudios de la lirica panhispánica y europea. Un trabajo arduo sí, pero que bien vale la pena.

²¹ Véase Jason que agrega sobre el motivo literario «we will add the quality that such units are contexts free and free-floating explica que el motivoIn a literary work the individual motif is put into a context and coupled with other such individual motifs. The coupling with other motifs makes the motif function in some way and loads it with meaning. The motifs employed by a certain culture constitutes a “common pool; each folk literary genre will draw from this pool its specific assemblage of motifs and have its preferred coupling of motifs. Thus , each culture will have its repertoire of motifs and their coupling, The pool of motifs may be universal and accessible to all cultures; however, that has not yet been demonstrated» (2000:22). En cuanto al motivo señala: «A motif acquires structural, narrative and semantic function and value in the framework of a specific text (Jason 2000: 22). The literary content of the work should be decomposed into the following elements which we will call motifs: (1) single characters and their qualities; (2) single requisites and their qualities; (3) single deeds and their qualities; (4) typical and recurrent couplings of elements 1 to 3, including subject, action and object and thereby equaling Propp's function and Dundes “allo-motif”; (5) passive form: results of an action; (6) spatial (geographic) and temporal markers and their special qualities; (7) formulae and formulaic numbers».

ANEXO 1. UNA PROPUESTA DE ÍNDICE REALIZADA²²

TOPOI

CORTEJO Y MATRIMONIO

ALBA

ALBORADA

ALBA Y EL CANTO DEL GALLO

LA MAÑANA DE SAN JUAN

BESO

EL BESO PROHIBIDO

MATRIMONIO

ME QUIERO CASAR

LA *MALMARIADA*LA *MALMONJADA*

CANCIONES DE TRABAJO

CANCIONES DE TRABAJO DE MUJER:

LA HILANDERA

LA PANADERA

CANCIONES DE TRABAJO DE HOMBRES Y MUJERES

EL PASTOR

LA SIEGA

SÍMBOLOS

SÍMBOLOS NATURALES

AGUA

LA FUENTE

TRAER AGUA

EL CÁNTARO ROTO

RECOGER FLORES EN LA FUENTE

AGUAS TURBIAS

EL RÍO

LAVAR LA ROPA

LAVAR, SECAR Y TENDER

AGUAS CORRIENTES

EL MAR

EL MAR FÉRTIL

EL MIEDO AL AGUA

CRUZAR EL AGUA

SER LLEVADO POR EL AGUA

LA LLUVIA

²² Este índice se propuso en el trabajo de Masera (1995).

LOS ÁRBOLES
LAS FLORES Y LAS FRUTAS
EL VIENTO, LA MONTAÑA Y LA LUNA

SÍMBOLOS ANIMALES
AVES
EL PAVO Y LA PERDIZ
EL CANTO DEL GALLO
AVES QUE SIMBOLIZAN LOS GENITALES
MAMÍFEROS
EL PERRO

LA MUJER
LA MORENITA
LA MORENITA Y LA TIERRA
LA MORENITA Y EL CASAMIENTO
LA MORENITA Y SUS EXCUSAS
LA MORENITA BAJO LA SOMBRA DEL AMOR
LA MORENA COMO RESULTADO DE LA MALA SUERTE O BRUJERÍA
EL CABELO Y LA CINTA
EL CABELO LARGO
EL CABELO SUELTO Y EL CABELO CORTADO
BAJO LA SOMBRA DE LOS CABELLOS
LAVAR Y PEINAR LOS CABELLOS
LA CINTA
LA CINTA VERDE
LA CINTA ROJA
LA CINTA DE ORO

SÍMBOLOS ASOCIADOS CON LA VIRGEN

ESPACIOS

LOS ESPACIOS: LA CASA, EL CASTILLO Y EL MOLINO
EL ESPACIO PRIVADO
LA PUERTA
LA PUERTA ABIERTA
LA PUERTA ABIERTA POR LA MUCHACHA
EL HOMBRE A LA PUERTA

EL MOLINO
EL MOLINERO Y LA MOLINERA
EL CASTILLO

BIBLIOGRAFÍA

- ALZIEU, Pierre, LISSORGUES, Yvan & JAMMES, Robert (ed.) (1975): *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, France Ibérie Recherche.
- ARCIPRESTE DE HITA (1988): *Libro de buen amor*, G. B. Gybon-Monypenny (ed.), Madrid, Castalia.
- ASENSIO, Eugenio, 1957: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- BALDI, Sergio (1946): «Sul concetto di poesia popolare», Leonardo, Rassegna Bibliografica (Firenze), pp. 15: 11-21, pp. 65-77.
- BELTRÁN, Vicente, ed., 1976. *La canción tradicional*, Tarragona, Tarraco.
- BELTRÁN, Vicente, 1984. «“Oh vento lh'as levava”: Don Denis y la tradición lírica peninsular», *BH*, 86: 5-25. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1984.4517>
- BELTRÁN, Vicente, ed., 1987. *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Textos Medievales, 8, Barcelona, PPU.
- BERISTÁIN, Helena (2013): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BLANCO, Domingo (ed.) (1992): *A poesía en Galicia*, 2 vols, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- BLOUIN, Egle Morales, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Potomac, MD, Studia Humanitatis.
- BOWRA, C. M. (1962): *Primitive Song*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus.
- CIRLOT, Juan Eduardo, (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto (ed.) (1948-55): *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols, Santander, Diputación Provincial.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1943): *Tesoro de la lengua castellana*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Horta.
- CRESPO, Firmino, (1966): «A Tradição de uma Lírica Popular Portuguesa antes e depois dos Trouvadores», *Occidente* (Lisboa): 71: 98-107, 121-128, 185-203.
- CUMMINS, John G., ed., (1977): *The Spanish Traditional Lyric*, Oxford, Pergamon Press.
- CURTIUS, Ernts R, (1995): *Literatura europea y Edad Media Latina*, Margit Frenk (trad.), Mexico.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1996): *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- DANCKERT, Werner (1976): *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker*, ed. Hannelore Vogel, 4 vols, Bonn, Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- DE LOPE, Monique (1985): «Le Gué et l'aquéduc: l'eau et les discours du passage dans le Libro de Buen Amor», en *L'Eau au Moyen Âge, Senefiance*, 15, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 249-58.
- DEYERMOND, Alan (1979-80): «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric», *RPh*, 33, pp. 265-83.
- DEYERMOND, Alan (1989-90): «Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric», *RPh*, 43: 5-28.

- DEYERMOND, Alan, (2016): «The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues» en Claudia CARRANZA y Mariana MASERA (eds), *Folklore y Literatura en la lirica panhispánica Lyra Minima I*, México, UNAM, pp. 15-31.
- DORRA, Raúl (1981): *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española: estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, México, UNAM.
- FRENK, Margit (1971): *Entre folklore y literatura: lirica hispánica Antigua*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1975-1998): *Cancionero folklórico mexicano*, 5 vols., México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- FRENK, Margit (1993): *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, The Kate Elder Lecture, 4, London: Dept of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- FRENK, Margit (1998): «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en *Lirica popular/ lirica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, pp. 159-182.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lirica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Volumen I y II, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2006). *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: FCE.
- GADAMER, Hans Georg, 1991. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1951-60): *Cancionero musical de la Provincia de Madrid*, Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras (ed.), 3 vols, Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2012): «Refuncionalización de motivos folklóricos en las coplas de México», *Olivar: Revista de literatura y cultura española*, 18, pp. 177-200.
- GORNALL, John, 1988. «Transparent excuses in Spanish Traditional Lyric: A Motiv Overlooked?», *Modern Language Notes*, 103, pp. 436-439.
- DOI: <https://doi.org/10.2307/2905350>
- GRIMAL, Pierre (2008): *Diccionario de mitología Griega y latina*, Barcelona, Paidós.
- GRAVES, Robert (1960): *The Greek Myths*, 2 vols., Harmondsworth, Penguin Books.
- HATTO, Arthur T. (1954): «The Lime Tree and Early German, Goliard, and English Lyric Poetry», *MLR*, 49, pp. 193 209. DOI: <https://doi.org/10.2307/3718904>
- HAWKING, Jane (1979): «The Dawn: A Study of the Image and Related Themes in the Traditional Love Lyric of Medieval Spain and Portugal», unpublished doctoral thesis, Westfield College, University of London.
- JAMBRINA REAL, Alberto; GONZÁLEZ MATELLÁN, José Manuel y MADRID MARTÍN, Pablo (1986): «Ritos y cantos de boda en la provincia de Zamora», en *Etnología y folklore en Castilla y León*, ed. Luis Díaz Viana, *Estudios de Etnología y Folklore*, 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 301-333.
- JASON, Heda (2000): *Motiv, Type and Genre*, Soumi, Soumalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- LEMAIRE, Ria (1987): *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam: Rodopi.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lirica popular contemporánea*, México, El Colegio de México.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, (1986 [1920]). *Cancionero musical de la lirica popular asturiana* Madrid; repr. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1966): *Líric hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, La Lupa y el Escalpelo, 5, Madrid, Castalia.
- MASERA, Mariana, (1995): *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: a comparative study of late medieval lyric and modern popular song*, London, Queen Mary, University of London.
- MASERA, Mariana (1998): «Tradición oral y escrita en el Cancionero musical de Palacio: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina». En *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan Deyermond, 160-71. London: Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar.
- MASERA, Mariana (1999): «Que non sé filar, ni aspar, ni devanar»: erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval. En *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, eds. Company Concepción, González Aurelio y von der Walde Moheno Lillian, México, UNAM-El Colegio de México, pp. 215-231.
- MASERA, Mariana (2001a): Canciones tradicionales, enigmas y canciones de brujas en un manuscrito novohispano del siglo XVII. En *Lyra Minima Oral. Los géneros breves en la poesía tradicional*, eds. Alvar Carlos, Castillo Cristina, Masera Mariana y Pedrosa José Manuel, España, Universidad de Alcalá, pp. 169-77.
- MASERA, Mariana (2001): «*Que no puedo dormir sola, non*»: *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul.
- MASERA, Mariana (2004): «La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano». *Revista de Literaturas Populares*, IV-1, pp. 134-156.
- MASERA, Mariana (2005): «Los recursos de la copla: paralelismo y simbolismo», *La copla en México*, González Aurelio (ed.), México, El Colegio de México, pp. 189-203. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07z8.14>
- MASERA, Mariana (2014): *Bailar, saltar y brincar: apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, Colección Ediciones especiales, Nueva Edición, México, IIF, Centro de Poética, UNAM.
- MASERA, Mariana y CARRANZA, Claudia (eds.) (2016): *Folklore y literatura panhispánica. Lyra Minima I*, México, ENES Morelia, UNAM.
DOI: <https://doi.org/10.22201/enes.9786070275876e.2016>
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L., ed., (1966): *O cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1960): «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, XLIII-3-4, pp. 279-354. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1960.v43.i3/4.1016>
- MORALES BLOUIN, Eglá (1981): *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Potomac, MD, Studia Humanitatis.
- MOURINHO, Antonio Maria (ed.) (1984): *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, Bragança, Escolati.
- OLINGER, Paula (1985): *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- PEDROSA, José Manuel (1995): «Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Airas de Santiago, Cielo d'Alcamo y el tópico folclórico románico de *El viajero enamorado*» en Juan Salvador Paredes Núñez (coord.), *Medioevo y literatura: actas el V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 4, pp. 17-28.
- PEDROSA, José Manuel (1997): «“La flor en la cama”: simbolismo y ritual en un epitalamio sefardí de Marruecos», en Andrew M. Beresford (coord.), «*Quien*

- hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, pp. 379-386.
- PEDROSA, José Manuel (2002a): «Cuando paso por tu puerta... análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50-1, pp. 203-216. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i1.2536>
- PEDROSA, José Manuel (2002b): *Diccionario filológico de literatura medieval española textos y transmisión*, en José Luis Mejías y Carlos Alvar (dir.), Madrid, Castalia.
- PEDROSA, José Manuel (2005a): «Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma», en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal (coord.), *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, pp. 331-348.
- DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565457-019>
- PEDROSA, José Manuel (2005b): «El pozo como símbolo erótico: del Libro de buen amor y Góngora a La Regenta y Miguel Hernández», en Pedro M. Piñero (coord.) *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Villanueva*, pp. 1375-1396.
- PEDROSA, José Manuel (2006a): «“La guirnalda de rosas”: tradición y simbolismo en un romance español y sefardí», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección de hebreo*, n.º 55, pp. 191-207.
- PEDROSA, José Manuel (2006b): «Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito», *Revista de Literaturas populares*, 6-1, pp. 96-127.
- PEDROSA, José Manuel (2006c): «Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la mujer del pez en su pozo: el simbolismo “arriba / abajo” en los relatos de incesto», *Revista de folklore*, n.º 312, pp. 183-194.
- PEDROSA, José Manuel (2007): «Símbolos del cuento y complementos del vestido...», en Rafael Beltrán (ed), *Folklore. Literatura e indumentaria*, Madrid, Ministerio Cultura. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.
- PEDROSA, José Manuel (2009): «“Con que te lavas la cara...”: redondillas cortesanas y cuartetas folklóricas», *Revista de Folklore*, n.º 339, pp. 98-107.
- PEDROSA, José Manuel (2011): «De plumas, tinteros y otros útiles eróticos: la cultura de la voz contra la cultura de la letra», *Studia Zamorensia*, n.º 10, pp. 31-66.
- PEDROSA, José Manuel (2012.) «“Cuando éramos judíos...” / “Cuando yo en ca de mi padre...”: una fórmula lírica de Gil Vicente a un epitalamio sefardí», *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 20, pp. 239-262.
- PEDROSA, José Manuel, (2013a): «Los zapatos rotos del Lazarillo de Tormes», *Analecta Malacitana*, 36 (1-2): pp. 71-100.
- PEDROSA, José Manuel (2013b): «Que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor: romance, mito y metáfora en “Fontefrida”», *Edad de Oro*, 32, pp. 223-280.
- PEDROSA, José Manuel (2013c): «Casas, tejados, amores, canciones: arquitecturas alegóricas del eros femenino», María Jesús Zamora Calvo (ed), *La mujer ante el espejo estudios corporales*, pp. 203-262.
- PEDROSA, José Manuel (2014): «“La media noche es pasada, / y no viene”: avatares de una canción, entre La Celestina y Alejo Carpentier», *Celestinesca*, 38, pp. 85-112.
- PEDROSA, José Manuel (2016): «Poesía lírica castellana tradicional», Fernando Gómez (coord.), *Historia de la métrica medieval*, pp. 303-352.
- PEDROSA, José Manuel (2018): *El convite en el palacio de Eros: metáfora, ironía, fórmula y posesión*, Madrid, Mitáforas.

- PATCH, Howard Rollin (1956): *El otro mundo en la literatura medieval*, Jorge Campos (trans.), con apéndice «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», María Rosa Lida de Malkiel, México, Fondo de Cultura Económica.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2010): *La niña y el mar: Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*, Editorial Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964566362>
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2015): *De romances varios. Metáforas líricas, valores simbólicos y motivos narrativos*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RECKERT, Stephen (1970): *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London, King's College.
- RECKERT, Stephen (1993): *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*, Oxford, Clarendon Press.
- RECKERT, Stephen (2001): *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos.
- RECKERT, Stephen y Helder, MACEDO (1976): *Do cancionero de amigo*, Documenta Poética, 3, Lisboa: Assírio & Alvim.
- RIELO CARBALLO, Isaac (ed.) (1980): *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)*, Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos, 35, La Coruña, Ediciós do Castro.
- RICOEUR, Paul, 1995. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.
- RICO VERA, Manuel (ed.) (1989): *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela*, Vigo, Galaxia.
- SCHINDLER, Kurt (ed.) (1941): *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, Lancaster Press.
- SOKOLOV, Y. M. (1971): *Russian Folklore*, Detroit, Folklore Associates.
- THOMPSON, Stith (1955-58): *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 2nd edn, 6 vols, Bloomington, Indiana UP, Copenhagen, Rosenkilde & Bagger.
- TORNER, Eduardo M[artínez] (ed.) (1920): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, repr. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- VAN GENNEP, Arnold, 2004. *The Rites of Passage*. Oxford, New York: Routledge.
- WIMBERLY, Lowry Charles (1928): *Ghosts, Magic, Witches, Fairies, the Otherworld: Folklore in the English & Scottish Ballads*, Chicago, University Press.
- WUNENBURGER, Jean Jacques (2008): *Antropología del imaginario*, Buenos Aires, Del Sol.

SITIOS WEB

O cantinho das Crianças. URL:

<<https://sites.google.com/site/ocantinhodasbrincadeiras/cancoes/as-pombinhas-da-catrina-1Consulta>>

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2019
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2019



La poesía medieval como objeto de estudio en el siglo XXI: evanescencia y fijación en el medio digital

Medieval Poetry as object of study in the 21st c.: Evanescence and Fixation in the Digital Medium

Gimena DEL RÍO RIANDE,

Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN y Elena GONZÁLEZ-BLANCO

(IIBICRIT, CONICET / UNED / UNED)

gdelrio@conicet.gov.ar / cimartinez@flog.uned.es / egonzalezblanco@flog.uned.es

ORCID ID: 0000-0002-8997-5415 / 0000-0003-0781-2418 / 0000-0002-0448-1812

ABSTRACT: Digital humanities are considered today as an ideal tool to approach Medieval poetry that has been transmitted through different means: orally, in print and through the digital medium. Medieval poetry has consequently occupied a privileged position in academic studies, with new texts to examine such as catalogues, indexes, repositories, databases, etcetera. Also, digitalization enables the use of other tools which are hybrid databases such as the POSDATA project.

RESUMEN: Las humanidades digitales, como una forma de aproximación a la poesía medieval, son un tema que llama la atención en la actualidad, sobre todo considerando que la poesía medieval ha pasado por difusión oral, impresa y digital. La poesía medieval en el medio digital ha ocupado un lugar privilegiado en los estudios académicos, de donde surgen nuevos elementos a estudiar, como son: catálogos, índices, repositorios, bases de datos, etc. Además, la digitalización posibilita el uso de otras herramientas que constituyen bases de datos híbridas que, a su vez, conforman constelaciones. Ejemplo de todo ello es el proyecto POSDATA.

KEYWORDS: Digital Humanities, Medieval Poetry, Textuality, Diffusion, Constellation

PALABRAS-CLAVE: humanidades digitales, poesía medieval, textualidad, difusión, constelación

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA POESÍA MEDIEVAL EN EL SIGLO XXI: LAS HUMANIDADES DIGITALES

Cuando hablamos de nuevas formas y espacios de circulación de la producción cultural en la actualidad estamos hablando, si bien no solo, principalmente de su presencia en el medio digital. En el campo de la investigación académica, como bien sostiene Klinenberg (2005: 6-18), el impacto de las tecnologías digitales puede medirse tanto desde aspectos prácticos como teóricos; tanto en lo que hace a los modos de producción y circulación como en lo que afectan a la colaboración y la autoría. No resulta extraño, entonces, que el formato, la normalización o la estandarización sean hoy, consecuentemente, parte de la agenda de investigación científica en el mundo. No obstante, en este proceso de tecnologización, la urgencia y la inmediatez lo nortean todo desde ese lugar tan difícil de definir: Internet. En palabras de Castells (2001: 2): «The

Internet is a communication medium that allows for the first time, the communication of many to many, in chosen time, on a global scale¹».

En este trabajo queremos acercarnos al fenómeno de la necesidad de fijación y la circulación de la poesía —con especial énfasis en la medieval— en un medio como el digital, en el que la ubicuidad de la información lucha con el cambio constante y la evanescencia. Este tipo de manifestación cultural sufre un largo proceso de fijación que va, en muchos casos, de la transmisión oral a la fijación por parte de la imprenta y, más tarde, a su transformación y difusión como objeto digital (Kallinikos *et al.*, 2010). Dejamos a un lado las manifestaciones que la llevan al ámbito de la divulgación para centrarnos, específicamente, en el campo de la investigación científica, principalmente ligado con las emergentes humanidades digitales (González-Blanco, 2014: 53-67; Rio Riande, 2015: 7-19; 2016a: 95-108; 2016b; 2016c).

Las Humanidades Digitales, como afirma Rio Riande (2016d), son y construyen *objetos frontera* (en términos de Star & Griesemer, 1989, *boundary objects*), objetos de diversa naturaleza, comunes a varias disciplinas o comunidades, objetos que adquieren diferentes significados dependiendo del espacio en el que se insertan, pero que mantienen una estructura común que los hace reconocibles por esas comunidades: repositorios textuales digitalizados, ediciones digitales académicas colectivas o de autor, repertorios métricos, bases de datos, vocabularios controlados, etc. En el caso de nuestro trabajo, el corpus medieval se configura en estos objetos digitales a través de distintos tipos de textos (una edición pre-existente, una nueva edición digital, un conjunto de recursos, herramientas, etc.), entablando un diálogo contextual en el que reelaboración y reúso conviven con soluciones *born digital*².

Un objetivo relacionado con la construcción de objetos frontera es el que desde hace tiempo nos propusimos en el grupo PoeMetCa, *Recursos digitales para el estudio de la Poesía Medieval Castellana* (González-Blanco *et al.*, 2016a; Rio Riande: 2016e), y que terminó de cristalizarse en el proyecto de investigación POSTDATA, *Poetry Standardization and Linked Open Data*³. POSTDATA busca comparar las distintas tradiciones poéticas europeas —principalmente las medievales— a partir del análisis y estudio de objetos digitales de la más diversa naturaleza, utilizando las tecnologías de la web semántica. Desde esta aproximación hace dialogar a objetos digitales (sus objetos de estudio) y los resignifica desde la interoperabilidad semántica (González-Blanco *et al.*, 2016b), para dar cuenta de los modos en los que la tecnología nos permite detectar patrones métricos, rimáticos y textuales, y arrojar luz sobre las formas de la poesía medieval en un marco pan-europeo.

DIFUSIÓN ORAL, IMPRESA Y DIGITAL. EL PARÉNTESIS DE GUTENBERG

Desde la aparición del seminal libro de Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, en 1982⁴, se ha venido señalando la irrupción de la imprenta en el siglo XV como factor de cambio en los modos de producción, distribución, difusión y consumo de los contenidos culturales en Occidente. Es, según el jesuita norteamericano,

¹ «La Internet es un medio de comunicación que permite por primera vez la comunicación de muchos a muchos, en un solo momento, a escala global» (trad. de las autoras).

² Una aproximación desde el ámbito de los repertorios métricos en papel a sus manifestaciones en formato digital es la que abordamos en González-Blanco *et al.* (2014a: 172-185; 2014b: 209-219).

³ <<http://postdata.linhd.es/>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

⁴ De todos modos, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason* (1958) e *Interfaces of the Word* (1977), prefiguran y terminan de completar la idea de tecnologización de la palabra desarrollada en su *Orality...*

apenas en el siglo XX cuando los avances tecnológicos permiten la recuperación de una parte de esa primera fase relacionada con la oralidad, si bien es una oralidad mediada por la escritura. Es este sentido en el que define Ong su bien conocida (y no exenta de polémica) tesis de la *oralidad secundaria*⁵:

Al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la «oralidad secundaria». Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas (Ong, 1996: 134).

Esta teoría parte, claro está, de la de Marshall McLuhan y su famoso libro *The Gutenberg Galaxy (La Galaxia Gutenberg)* de 1962.

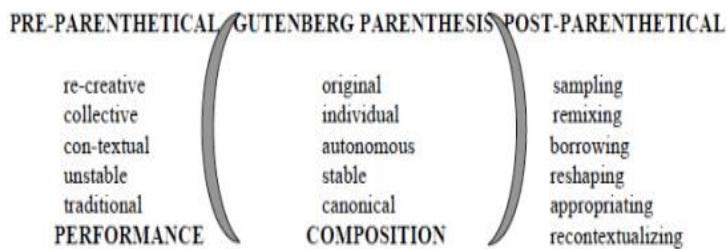
De este punto de partida nace la idea del *paréntesis de Gutenberg*, formulada primeramente por el profesor Lars Ole Sauerberg (2009: 79-80). Sauerberg y Thomas Pettitt forman parte de un grupo de investigación del Institute for Literature, Media and Cultural Studies de la University of Southern Denmark que se ha centrado en desarrollar un proyecto llamado *The Gutenberg parenthesis-print, book and cognition. The Gutenberg Parenthesis Research Forum*⁶. Se trata de un foro abierto de discusión, que organiza eventos más o menos formales partiendo de la siguiente pregunta: «Is our emerging digital culture partly a return to practices and ways of thinking that were central to human societies before the advent of the printing press?»⁷.

En líneas generales, según las investigaciones de Sauerberg, la era de la textualidad sería, esencialmente, una interrupción, un breve paréntesis en la forma de comunicación y de creación y transmisión de la cultura, en la historia de la humanidad. Su teoría tiene, además, otro punto fuerte y es la concepción de la era digital, no solo como una fase distinta en una progresión lineal de las formas de comunicación, sino más bien como una vuelta a las prácticas y los modos de pensar anteriores a la imprenta. Sauerberg y Pettitt distinguen tres épocas con distintas características a la hora de producir un artefacto cultural y de la circulación-evolución de dicho artefacto. Así lo indica este gráfico de Pettitt (2007):

⁵ Largo ha sido el debate sobre la oralidad primaria y secundaria. Para saber más, además de Ong (1982), se puede acudir, entre otros, a Havelock (1996), Cole (1991) o Quasthoff (1995).

⁶ Después de varios cambios institucionales (fue parte del MIT), el proyecto está alojado actualmente en el sitio de la University of Southern Denmark en la dirección: <http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ikv/forskning/forskningsprojekter/gutenberg_projekt-> (último acceso el 7 de marzo de 2017).

⁷ «¿Es nuestra emergente cultura digital, en parte, un retorno a las prácticas y modos de pensar que eran centrales para las sociedades humanas antes del advenimiento de la imprenta?» (trad. de las autoras). La documentación del proyecto de Sauerberg, y los trabajos con Pettitt, que más adelante también retomamos, se encuentran hoy alojados en: <http://www.sdu.dk/en/Om_SDU/Institutter_centre/Ikv/Forskning/Forskningsprojekter/Gutenberg_projekt/PositionPaper> (último acceso el 7 de marzo de 2017).



[Fig 1. Gráfico del paréntesis de Gutenberg y sus características (Pettitt, 2007)]

Desde esta reflexión, la era pre-gutenberg se caracterizaba por su fluidez. La cultura no se transmitía de manera escrita, por lo que era efímera, difícil de almacenar en un soporte físico, pero fácilmente compatible y flexible, es decir, podía ser modificada. Es la imprenta la que introduce una idea de fijación, de permanencia, de estabilidad y autoridad. La actual era digital hace que nos movamos a un nuevo paradigma, a uno mucho más cercano al anterior a la imprenta. En esta etapa se pierden la idea de autoridad, individualidad, fijación de la imprenta, y volvemos a una mayor fluidez, en la que la conexión hace que los objetos digitales sean considerados más colectivos, más propicios para poder ser apropiados por cualquiera y modificados, más aptos para usarse en otros contextos. En una entrevista a Pettitt y Sauerberg, el primero explica cómo la sensación de lo efímero contamina también el medio digital:

In my experience and my thinking, the Internet, digital technology are as ephemeral as speech in the sense that I cannot easily now access documents I wrote in 2003 (Pettitt y Sauerberg, 2013)⁸.

El cambio fundamental al que apuntan los autores es la concepción de la realidad más ligada a la idea de una red de conexiones que a una estructura de pertenencias. En este sentido, la cultura se transmitía de persona en persona en el periodo pre-imprenta, llegaba de alguien, cambiaba, se difundía. Con el libro pasa a estar contenida en un objeto. Pettitt defiende que Internet funcionaría más como esa red que como un contenedor:

DS: And so you're rejecting the idea of the Internet as a container?
 Pettitt: Yes, I do. It's a network.
 DS: And the computer file is not a container?
 Pettitt: Yes it is, if it's static, and you can't manipulate it. You can even manipulate PDF now, can't you? A static computer file belongs within the Gutenberg Parenthesis because it can't be interfered with—it is contained; demarcated. That is the last form of the book, I think (Pettitt y Sauerberg, 2013)⁹.

⁸ «En mi experiencia y desde mi punto de vista, Internet, la tecnología digital, es tan efímera como el habla, en el sentido de que no puedo acceder fácilmente a los documentos que escribí en 2003» (Pettitt y Sauerberg, 2013) (trad. de las autoras).

⁹ DS: ¿Y por eso rechaza la idea de Internet como contenedor?
 Pettitt: Sí, lo hago. Es una red.
 DS: ¿Y el archivo de computadora no es un contenedor?
 Pettitt: Sí lo es, si es estático y no se puede manipular. Incluso puede manipularse un PDF ahora, ¿no? Un archivo de computadora estático pertenece al paréntesis de Gutenberg porque no se puede interferir lo que en él está contenido, demarcado. Creo que esa es la última forma del libro (Pettitt y Sauerberg, 2013) (trad. de las autoras).

A pesar de ello, como Joaquín Rodríguez (2008; 2010), explican muy bien que el fenómeno de la imprenta es prefigurado por la historia de la escritura en general y que dicho paréntesis es:

[...] simplemente insostenible: Gutenberg no hizo sino instrumentalizar y seriart, reproduciéndola maquinalmente, la arquitectura de un artefacto que lo antecedía en más de once siglos. El códice precedió al libro en más de mil años, su estructura actual y la mayoría de sus dispositivos textuales estaba ya presente entonces. La historia concreta, por tanto, de eso que llamamos libro, de esa mediación específica al conocimiento, tiene unos 1700 años. El paréntesis, por tanto, comienza a ensancharse (Rodríguez, 2010).

Estas reflexiones, creemos, nos proporcionan un marco teórico muy sugerente para abordar la investigación de la lírica de la Edad Media en el siglo XXI. Siguiendo a todos estos autores podríamos, además, llegar a un lugar diferente para pensar el modo en el que el medio digital produce un cambio significativo sobre la textualidad, a mitad de camino entre la cultura pre-parentética y la parentética. Si bien es cierto que el medio digital actualiza procesos de circulación discursiva caracterizados por la inmediatez, la evanescencia, la transcripción actualizada por cada mediador y la legitimidad colectiva como modelo hegemónico, este tiene un cambio fundamental con respecto a la oralidad primaria y es la supremacía del algoritmo por sobre el contenido, la gramática por sobre la narración. Eso es un triunfo de la escritura, solo que ahora no se muestra a los ojos del lector, sino que permanece oculta en la estructura de una base de datos, de un programa. Así, ni siquiera la escritura (manuscrita o impresa) es tan dependiente de la estructura como lo es el texto digital, ya que toda la dinámica digital depende de la arquitectura algorítmica que la vehiculiza, la contiene y hace viable los cambios e intercambios en la web. Si la pre-parentética oralidad depende de la fonación y el oído, la post-parentética *digitalidad* descansa en el algoritmo y el modelo de datos. Su aparente desorden es tan estructurado como el de la letra impresa, solo que, en apariencia, en su *front-end*, tiene la evanescencia de la oralidad, y en su *back-end* la constricción de la escritura¹⁰.

LA POESÍA MEDIEVAL EN EL MEDIO DIGITAL

¿Cómo se transmite y circula en Internet la poesía? Más allá de los espacios divulgativos, donde la poesía aparece enmarcada en una actividad de lectura placentera, como en blogs o webs temáticas, u otras aproximaciones como la de la *e-Poetry*¹¹, la poesía tiene, desde los inicios de la informática humanística (*Humanities Computing*), un lugar de privilegio en la investigación académica. Como bien explica Rommel (2004):

Right from the very beginning, humanities computing has always maintained its multi-dimensional character as far as literary genre, socio-cultural context and historic-

¹⁰ Agradecemos las reflexiones de Diego Ferreyra sobre este tema, vertidas en el Workshop «Building a common model for semantic interoperability in the digital poetry ecosystems», organizado por el Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales (LINHD) como parte de la ERC Week en la UNED de Madrid, del 15 al 17 de marzo de 2017. Sobre las cuestiones relacionadas con la pragmática de los textos digitales, véase Fiornonte (2008: 65-84; 2010).

¹¹ Un ejemplo de esta otra aproximación a la poesía en formato digital, desde la idea del formato (subrayando su condición electrónica en el prefijo *e* que la antecede) en: <<http://iloveepoetry.com/>> (último acceso el 7 de marzo de 2017).

geographical provenance of literary texts is concerned. Studies have focused on poetry, drama, and narrative from antiquity to the present day¹².

Es de destacar que pocos años pasan entre la aparición del primer sitio web en 1991, por el creador de la World Wide Web, Tim Berners-Lee, y, por ejemplo, la edición en línea de textos y paratextos de la *Divina Comedia* de Dante en el proyecto de Deborah Parker, *The World of Dante*¹³ en 1996 para el Institute for Advanced Technology in the Humanities de la Universidad de Virginia. De este modo, si bien la web nos sitúa en este espacio de dispersión y disolución de la autoridad del que hablaba Pettitt (2007), es cierto que la mayor parte de los proyectos que digitalizan, editan y/o trabajan en la explotación y difusión de este tipo de objetos digitales se enmarcan en instituciones académicas o a través de proyectos de investigación, con lo que, sobre este principio de disolución de la autoridad de la web, se impone otro que es de la institucionalidad.

¿Y qué es lo que encontramos en esta *constelación*?¹⁴ Objetos digitales, *objetos-frontera*, de la más diversa naturaleza: índices, catálogos, repertorios, bibliotecas digitalizadas, ediciones digitales acompañadas (o no) de imágenes, en interfaces que nos acercan versiones distintas (ediciones paleográficas, críticas, etc.), bases de datos híbridas, documentos enriquecidos con software de geolocalización, etc. Solo por poner unos pocos ejemplos que buscan dar cuenta de la naturaleza diversa de los objetos digitales, dentro del espacio de los proyectos de investigación dedicados al estudio de la poesía en los últimos treinta años podríamos mencionar al titánico *Philobiblon*, «base de datos bio-bibliográfica sobre textos romances escritos en la península ibérica en la Edad Media¹⁵», *Cantus Database*, una base de datos que contiene índices e imágenes de antifonarios, pero también grabaciones¹⁶, y que alimenta el ámbito de la lírica latina en formato digital conformada también por otros proyectos como el *Corpus Rhythmorum Musicum*¹⁷, los *Analecta Hymnica Digitalia*¹⁸ o *Pedecerto*¹⁹. En lo que respecta a la poesía profana, podríamos nombrar al *Nouveau Naetebus*²⁰ dedicado a la lírica francesa narrativa medieval, o a las *Cantigas de Santa María Database*²¹ de la Universidad de Oxford, en lo que hace a la lírica mariana alfonsí; ambos, nodos bibliográficos y métricos. Otro conjunto relevante estaría compuesto por una serie de repertorios métricos digitales como la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BedT)*²² o el *Répertoire de la Poésie*

¹² «Desde sus inicios, la informática humanística mantuvo su carácter multidimensional en lo que hace al género, contexto sociocultural y la procedencia histórico-geográfica de los textos literarios. Sus estudios se han centrado en la poesía, el drama y la narrativa, desde la Antigüedad hasta nuestros días» (trad. de las autoras).

¹³ <<http://www.worldofdante.org/>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

¹⁴ Tomamos prestado el concepto de constelación, acuñado por el filósofo y crítico literario marxista Walter Benjamin (1842-1940), con el fin de acercarse a la historia y otras ciencias. Benjamin parte de la interpretación de las constelaciones de las estrellas, dado que estas, autónomas, independientes no tienen ninguna relación de dependencia mutua, pero nuestra observación nos ha llevado a establecer líneas de unión que se resumen en constelaciones. Véase Buck-Morss (2001).

¹⁵ <http:// Bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index_es.html> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

¹⁶ <<http://cantusdatabase.org/>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

¹⁷ <<http://www.corimu.unisi.it>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

¹⁸ <http://webserver.erwin-rauner.de/crophius/Analecta_conspectus.htm> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

¹⁹ <<http://www.pedecerto.eu>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²⁰ <<http://nouveaunaetebus.elte.hu>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²¹ <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²² <http://www.bedt.it/BEdT_04_25/inf_home_crediti.aspx> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

*Hongroise ancienne (RPHA)*²³. Bases de datos textuales y métricas serían, por ejemplo, la *Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB2)*²⁴, para la lírica profana gallego-portuguesa medieval, *The Last Song of the Troubadours*²⁵, para la poesía occitana tardía, *Lyrik des deutschen Mittelalters*²⁶, para la poesía alemana medieval, o el *Repertorio Métrico Digital de la Poesía Medieval Castellana (ReMetCa)*²⁷, para la compuesta en lengua castellana.

En esta *constelación*, la fijación del sentido está siempre en tensión, ya que el contenido es siempre mutable y todos estos objetos pueden dar cuenta de distintas versiones²⁸. No obstante, la aproximación académica, entendida desde un proyecto institucional que busca preservarse y ofrecerse, a la vez como voz autorizada, naturaliza la inestabilidad que suponen la dispersión, el carácter colectivo o la reutilización de recursos²⁹ y los transforma en parte del proceso de investigación científica cada vez que recurrimos, como investigadores o usuarios, a estos objetos digitales como fuentes primarias para nuestros trabajos.

POSTDATA. ORDEN EN EL CAOS

¿Qué pasaría si esta *constelación* de objetos digitales, en la red que aquí demarcamos, pudiesen enriquecerse y ofrecer la mayor cantidad de información posible, y además compartiesen sus datos? A esto apunta lo que las ciencias de la información denominan *interoperabilidad*:

La posibilidad de que distintos tipos de ordenadores, redes, sistemas operativos, y aplicaciones trabajen juntos de forma eficaz, sin comunicación previa, de tal forma que puedan intercambiar información de manera útil y con sentido (Dublin Core Metadata Initiative, 2005).

Se trata de una idea muy sugerente y en consonancia con la de *constelación*, pues permite que los sistemas se comuniquen «mediante una interconexión libre, automática y transparente, sin dejar de utilizar en ningún momento la interfaz del sistema propio» (Gómez, 2007: 28).

Basado en las ideas de reutilización de recursos, de los datos de la literatura como objeto de investigación científica y de interoperabilidad, nace el mencionado proyecto de investigación POSTDATA (Poetry Standardization and Linked Open Data). Si bien no pretendemos aquí realizar una aproximación técnica, queremos señalar que POSTDATA se ha propuesto ordenar el universo post-parentético de la *digitalidad* con el fin de que la *constelación* de objetos digitales que estudia pueda ser interoperable, ofreciendo, para ello, un modelo de datos que pueda convertirse en un estándar para la comunidad académica interesada en el estudio de la poesía, en especial de la medieval.

El orden que propone POSTDATA, a partir de su análisis comparativo y su voluntad de estandarización, deja a la luz dos cuestiones de interés para el estudio de la poesía medieval europea. Desde lo filológico, como es de esperar, no hay terminología

²³ <<http://rpha.elte.hu/>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²⁴ <<http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²⁵ <<http://icalia.es/troubadours/ca/>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²⁶ <<http://www.lhm-online.de>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

²⁷ <<http://www.remetca.uned.es>> (último acceso el 8 de marzo de 2017).

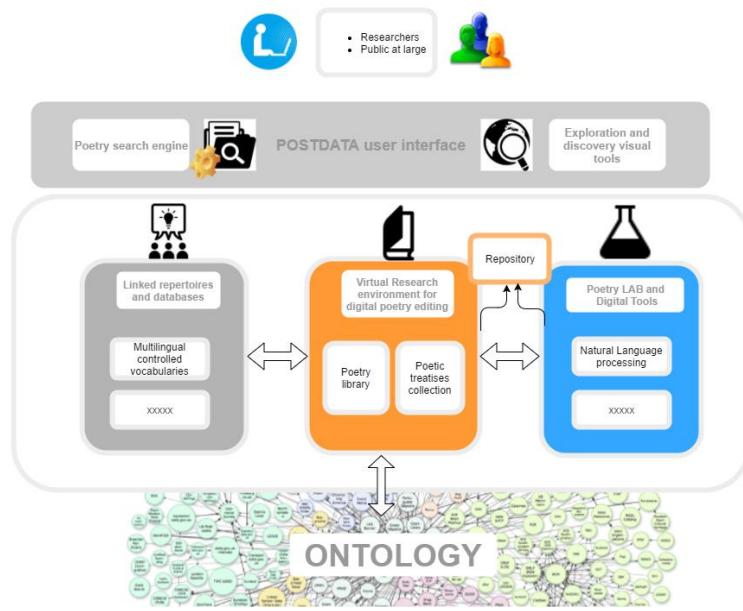
²⁸ Piénsese en el caso de la mencionada MedDB, que aquí se cita en su segunda versión, MedDB2.

²⁹ En muchos casos, estos objetos digitales aprovechan textos que antes circularon en formato impreso (González-Blanco *et al.*, 2014: 172-185).

estándar que posibilite el diálogo entre los diversos objetos digitales que estudia, ya que las distintas tradiciones poéticas han apelado, a lo largo del tiempo, a distintas escuelas y teoría para explicarse. Consecuentemente, la mayor parte de los proyectos de investigación que se inscriben en estos objetos digitales siguen de cerca una u otra teoría poética a través de la terminología filológica que utiliza para expresarse. Desde el punto de vista informático tampoco hay normalización, ya que estos objetos digitales están basados en tecnologías distintas, muchas veces pertenecientes a épocas diferentes (desde bases de datos en DOS o Access a sistemas de etiquetado de textos con XML-TEI).

Este abordaje tecnológico no soslaya ni invalida su fuerte impronta filológica, ya que el estándar que propone desde lo tecnológico descansa en cimientos dedicados al estudio de la evolución de la métrica y versificación y de la bibliografía existente sobre este campo³⁰, para conocer el desarrollo de los términos y los conceptos. Una vez delimitados, los elementos conceptuales se abordan desde los objetos digitales mediante un proceso de ingeniería inversa (Curado Malta *et al.*, 2017: 146-180). Cada uno de estos objetos digitales se estudia reconstruyendo su modelo de datos y pensando en cómo podría mapearse con el modelo estándar de POSTDATA que descansa, además, en una ontología para la poesía europea.

POSTDATA pone, de este modo, en práctica esa tensión entre *front-end* y *back-end*, entre lo visible y lo invisible (Rio Riande 2016a: 95-108), a la que nos referíamos más arriba y deja a la luz la existencia de una web académica que busca fundarse en los principios del orden de la web semántica y sus tecnologías. Entonces, si bien es cierto que el medio digital acentúa la inmediatez, la evanescencia y la legitimidad colectiva como modelo hegemónico, lo que hace POSTDATA es ordenar a través de la preponderancia del algoritmo sobre el contenido, dando cuenta de cómo toda su dinámica depende de las arquitecturas, los lenguajes de marcado, los algoritmos y modelo de datos.



[Figura 2. El proyecto POSTDATA, <<http://postdata.linhd.es/>>]

³⁰ En español cabe destacar, por completo y reciente, la *Historia de la métrica medieval castellana* dirigida por Gómez Redondo (2016), punto de partida de todos los proyectos del grupo PoeMetCa y de POSTDATA.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Las humanidades digitales empoderan la figura del filólogo dentro de un proceso tecnológico donde la naturaleza del texto ocupa un lugar central. Intentar explicar las tensiones que subyacen al medio digital con respecto de la investigación científica es tarea urgente. El trabajo que un proyecto académico como POSTDATA propone, creemos, da buena cuenta de teorizaciones que se han venido desarrollando hasta el momento con respecto a estos temas y las lleva a la práctica.

Siguiendo a Fiormonte (2003: 11), el mar de Internet es como el río de Heráclito: no podemos hundirnos en él dos veces. El medio digital acentúa la paradoja heracliteana acercando el texto a la idea de proceso. Si bien esto podría ser una verdadera amenaza para el desarrollo y el estudio de objetos digitales como actividad de investigación científica, lo profundo del río busca ser un lecho de gramática dispuesto a ordenar el caos, a ahogar la evanescencia de la *digitalidad*.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCK-MORSS, Susan (1981): *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI.
- CASTELLS, Manuel (2001): *The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford, Oxford University Press.
- COLE, Thomas (1991): *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- CURADO MALTA, Mariana, CENTENERA, Paloma y GONZÁLEZ-BLANCO, Elena (2017): «Using Reverse Engineering to Define a Domain Model: The Case of the Development of a Metadata Application Profile for European Poetry», en *Developing Metadata Application Profiles*, M. Curado Malta, A. A. Baptista y P. Walk (coord), Hershey, IGI Global, pp. 146-180. DOI: <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-2221-8.ch007>
- DUBLIN CORE METADATA INITIATIVE (2005) DCMI Glossary. URL: <http://dublincore.org/documents/usageguide/glossary.shtml#I>
- FIORMONTE, Domenico (2003): *Scrittura e Filologia nella' era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri editore.
- FIORMONTE, Domenico (2008): «The Pragmatics of Digital Texts», en *Atti del Convegno internazionale di studi*, 8-10, M. Dardano, G. Frenguelli y E. De Roberto (eds), Roma, Aracne, pp. 65-84.
- FIORMONTE, Domenico (2010): «Digital Encoding as a Hermeneutic and Semiotic Act: The Case of Valerio Magrelli», *Digital Humanities Quarterly* 4 (1). URL: <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000082/000082.html>>
- GÓMEZ, L. Felipe (2007): «Interoperabilidad en los Sistemas de Información Documental (SID): la información debe fluir», *Códices: Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales: Programa de Sistemas de Información y Documentación*, 3 (1), pp. 23-39.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (ed.) (2016): *Historia de la métrica medieval castellana*, Logroño, Cilengua.
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena (2013): «Actualidad de las Humanidades Digitales y un ejemplo de ensamblaje poético en la red: ReMetCa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 761, pp. 53-67.
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena, MARTÍNEZ CANTÓN, Clara, MARTOS PÉREZ, María Dolores y RÍO RIANDE, Gimena del (2014a): «Una propuesta de integración del sistema de formularios de bases de datos MYSQL con etiquetado TEI: ReMetCa, Repertorio digital de la métrica medieval castellana», en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, S. López Poza, y N. Pena Sueiro (eds.), pp. 209-219.
- URL: <<http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=19>>
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena, MARTÍNEZ CANTÓN, Clara, MARTOS PÉREZ, María Dolores y RÍO RIANDE, Gimena del (2014b): «La codificación informática del sistema poético medieval castellano, problemas y propuestas en la elaboración de un repertorio métrico digital: ReMetCa», en *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades Digitales. Experiencias y proyectos*, Á.

- Baraibar, (ed.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra [Biblioteca Áurea Digital, BIADIG, 22], pp. 172-185.
URL: <<http://www.unav.edu/publicacion/biblioteca-aurea-digital/BIADIG-22>>
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena, MARTÍNEZ CANTÓN, Clara, MARTOS PÉREZ, María Dolores y RÍO RIANDE, Gimena del (2016a): «Poemetca qué es (y qué queremos que sea)».
URL: <<http://dayofdh2016.linhd.es/poemetca/2016/04/05/poemetca-que-es/>>
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena, MARTÍNEZ CANTÓN, Clara, MARTOS PÉREZ, María Dolores y RÍO RIANDE, Gimena del (2016b): «Linked open data to represent multilingual poetry collections. A proposal to solve interoperability issues between poetic repertoires», en *Proceedings of the LREC 2016 Workshop «LDL 2016-5th Workshop on Linked Data in Linguistics: Managing, Building and Using Linked Language Resources»*, J. P. McCrae, Ch. Chiarcos *et al.* (eds.) Portoroz, European Language Resources Association.
URL: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2016/workshops/LREC2016_Workshop-LDL2016_Proceedings.pdf>
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena y SPENCE, Paul (2014): «A historical perspective on the digital humanities in Spain».
URL: <<https://networks.h-net.org/node/63265/pdf>>
- HAVELOCK, Eric A. (1996): *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=81424>
- KALLINIKOS, Jannis; AALTONEN, Aleksi y MARTON, Attila (2010): «A theory of digital objects», en *First Monday*. DOI: <https://doi.org/10.5210/fm.v15i6.3033>
URL: <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3033/2564>>
- KLINENBERG, Eric (2005): «Cultural Production in the Digital Age: An Introduction», *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 597, pp. 6-18. DOI: <https://doi.org/10.1177/0002716204270420>
- ONG, Walter J. (1958): *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge MA, Harvard UP.
- ONG, Walter J. (1996): *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ONG, Walter J. (1977): *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell UP.
- PETTITT, Thomas (2007): «Media Studies and Mediaeval Studies: Bracketing the Gutenberg Parenthesis», en *Guest lecture at Research Seminar in Media and Communications Studies*, Institute for Culture and Communication, Södertörn University College, Stockholm.
- PETTITT, Thomas y SAUERBERG, Lars Ole (2013): *The future is medieval. A discussion with the scholars behind the «Gutenberg Parenthesis» a sweeping theory of digital—and journalism— transformation*.
URL: <http://www.cjr.org/the_audit/the_future_is_medieval.php>
- QUASTHOFF, Uta. M. (ed.) (1995): *Aspects of oral communication*, XXI, Berlin, New York, Walter de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110879032>
- RÍO RIANDE, Gimena del (2015): «Humanidades Digitales. Mito, actualidad y condiciones de posibilidad en España y América Latina», *ArtyHum*, monográfico, 1, *La realidad de las Humanidades Digitales en España y América Latina*, pp. 7-19. URL:

- <<https://www.artyhum.com/descargas/monograficos/MONOGR%C3%81FICO%20HD.pdf>>
- RÍO RIANDE, Gimena del (2016a): «De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en humanidades digitales», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 95-108.
DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16943>
URL: <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16943>>
- RÍO RIANDE, Gimena del (2016b): «Ada en la encrucijada de las Humanidades Digitales», *Luthor*, 29.
URL: <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article149>>
- RÍO RIANDE, Gimena del (2016c): «Humanidades Digitales: estándares para su consolidación en el campo científico argentino», *Bibliotecarios: integración, identidad regional y abordaje transversal*.
URL: <http://www.abgra.org.ar/documentos/48RNB_20160419_1400-Ponencia.pdf>
- RÍO RIANDE, Gimena del (2016d): *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*. URL:
<<http://sedici.unlp.edu.ar/blog/2016/03/22/humanidades-digitales-construcciones-locales-en-contextos-globales/>>
- RÍO RIANDE, Gimena del (2016e): «Después del paréntesis de Gutenberg. El estudio y la edición digital de poesía», conferencia dictada en el marco del curso de verano del LINHD: Tecnologías digitales aplicadas al estudio de la poesía, del 27 de junio al 1 de julio de 2016 en la UNED de Madrid (España).
URL: <<http://linhd.es/p/dhsummer2016/>>
- RODRÍGUEZ, Joaquín (2008): Edición 2.0 *Sócrates en el hiperespacio*, Barcelona, Melusina.
- RODRÍGUEZ, Joaquín (2010): *El paréntesis de Gutenberg*.
URL: <<http://www.madrimasd.org/blogs/futurosdelibro/2010/05/25/132011#.WNboVvnyuM8>>
- ROMMEL, Thomas (2004): «Literary Studies», en *A Companion to Digital Humanities*, S. Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth (eds.), Oxford, Blackwell.
URL: <<http://www.digitalhumanities.org/companion/>>
- SAUERBERG, Lars Ole (2009): «The Gutenberg Parenthesis-Print, Book and Cognition», *Orbis Litterarum*, 64 (2), pp. 79-80. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2009.00962.x>
- STAR, Susan Leigh y GRIESEMER, James R. (1989): «Institutional Ecology, ‘Translations’ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39», *Social Studies of Science*, 19, pp. 387-420. DOI: <https://doi.org/10.1177/030631289019003001>

Fecha de recepción: 28 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 4 de setiembre de 2019



La Colección de Folklore de 1921: los múltiples autores de la lírica popular

The Colección de Folklore de 1921: Multiple authorship in folk lyrical poetry

Gloria CHICOTE

(IdIHCS, Universidad Nacional de La Plata-Conicet)

gchicote@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0001-8534-9073

ABSTRACT: Within the frame of research conducted into popular forms of Latin American poetic discourse, I suggest here an approach to the notion of authorship in the *Colección de Folklore* that were collected in Argentina in 1921. This collection intended to document popular culture manifestations in Spanish in order to communicate them to different educational fields and as a way to consolidate the so-called «national spirit». This political project was ordered by the ruling elite aimed to retrieve the Hispanic heritage, when millions of migrants from different European countries were transforming the ethnic and social shape of the newly independent country. This work explores texts authorship, more specifically in folk lyrical texts which entail a contact between orality and writing. Likewise, I will examine the figures such as author, reader, copyist and collector, among other possible representations.

RESUMEN: En el marco de un conjunto de investigaciones referidas a las expresiones populares en el discurso poético iberoamericano propongo en esta ocasión abordar el problema de la autoría en la Colección de Folklore reunida en Argentina en 1921. Dicha Colección tuvo el propósito de documentar las manifestaciones de la cultura popular vernácula para divulgarlas en diferentes ámbitos educativos y consolidar, de este modo, «el espíritu nacional». El proyecto político de la élite gobernante acudió a la recuperación del legado hispánico colonial en un momento en que millones de inmigrantes procedentes de diferentes países europeos estaban cambiando la conformación étnica y social del joven país independiente. En esta presentación discuto el tema de la autoría en el corpus mencionado, particularmente en textos líricos populares en los que entran en contacto las relaciones entre oralidad y escritura, como también las figuras del autor, el intérprete, el copista y el colector, entre otras posibles representaciones.

KEYWORDS: Colección de Folklore 1921, popular lyric, autor, singer, collector

PALABRAS-CLAVE: colección de Folklore 1921, lírica popular, autor, cantor, colector

La aproximación a las manifestaciones populares en el discurso poético iberoamericano requiere una precisión del alcance de «lo popular». Con ese propósito, defino como *populares* a los poemas (de carácter lírico y narrativo) que son portadores de un componente oral de sustancial importancia ya sea en su génesis, en su recepción o en su transmisión, en ámbitos rurales de cultura tradicional oral o en ámbitos urbanos a través de la comercialización de impresos de muy bajo coste. Estos poemas se transmiten al margen de los circuitos letrados, su autor es anónimo o conocido pero ajeno a los cenáculos literarios. Esta definición relativiza la operatividad de la distinción popular —tradicional que había realizado Ramón Menéndez Pidal (1953) en sus estudios sobre

romancero y se conecta en cambio con las indagaciones teóricas desarrolladas a lo largo del siglo XX que ponen en diálogo (y en tensión) la literatura oral producida y reproducida en sociedades rurales con las prácticas populares surgidas de los ámbitos urbanos y la cultura de masas. En este sentido, no solo deben ser consideradas como populares las manifestaciones de la literatura tradicional asociadas con la transmisión oral, la ausencia de autor, la reelaboración comunitaria y las formas de vida rurales, sino también que debe ser atendido el concepto de literatura popular impresa que en su misma formulación complejiza la distinción entre lo «popular» y lo «culto» al incorporar un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos: la imprenta¹. En todos los casos, para efectuar el estudio de estos textos se debe indagar en las relaciones entre oralidad, escritura manuscrita e imprenta, operadas en el circuito de producción textual y sus conexiones con los ámbitos letrados y populares.

En esta ocasión propongo abordar el problema de la autoría en textos poéticos procedentes de la Colección de Folklore argentino (1921) producto de una encuesta realizada a los maestros de escuelas rurales de todo el territorio nacional con el propósito de documentar la literatura y cultura de raigambre hispánica en un momento en que la llegada de inmigrantes europeos, portadores de diferentes lenguas y tradiciones, hacía peligrar la impronta lingüística y cultural del joven país independiente.

La sociedad argentina de ese período puede ser caracterizada como «nueva», resultado de proyectos poblacionales y migraciones internas y externas. Esta condición determinó que la cultura popular, y la poesía en particular, se manifestaran en distintas tradiciones superpuestas. Una tradición hispánica procedente del período colonial se asentó en el noroeste del país, área de población más antigua en la que fueron documentados romances y coplas tradicionales. Paralelamente, una tradición criolla heredera de la hispánica tuvo expresiones autóctonas en relación con los movimientos

¹ Si bien la impronta pidaliana fue clave para el estudio de la poesía oral hispánica y para sistematizar el abordaje de su género más representativo, el romancero, en la segunda mitad del siglo XX se tornó necesario incorporar nuevas búsquedas teóricas sobre la definición de lo popular y la pretensión de hallar su autenticidad. En la actualidad, estos interrogantes continúan ofreciendo miradas en tensión desde disciplinas y posturas ideológicas disímiles entre las que cabe destacar los recorridos de historiadores como Peter Burke (1991), Carlo Ginzburg (1989) y Roger Chartier (1994), que retrotraen la interrogación sobre lo popular a la génesis de la Europa moderna, en conexión con el concepto de clase social, la masificación de la lectura y los mecanismos de apropiación. Asimismo, han sido significativos los postulados de la filosofía política, desde Antonio Gramsci (1967) quien plantea la reflexión sobre lo popular en términos de dominación, rescribiendo la dicotomía entre alta y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas, hasta los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente la visión condenatoria de Theodor Adorno (1984) a la masificación de la cultura y la compleja simpatía con que Walter Benjamin (1989) analiza las modificaciones que se operan en el arte a partir del desarrollo de nuevas tecnologías. Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como Clifford Geertz (1991), su definición de cultura desde una postura integradora dentro de la cual pueden describirse los fenómenos que la constituyen, Néstor García Canclini (1982 y 1990), a partir de su análisis detenido del proceso de encuentro de los estados con las masas promovido por las tecnologías comunicacionales y la dimensión teatral que está implicada en el proceso; semiólogos como Umberto Eco (1968), en su caracterización de apocalípticos e integrados en cuanto a las posibilidades de recepción de la cultura de masas, o la visión de la cultura popular conectada con la parodia y el carnaval que propone Mijail Bajtín (1987). Cada una de estas perspectivas intenta responder las preguntas básicas referidas a dónde está el pueblo o cuál es el límite entre cultura letrada y cultura popular en una contienda que continúa en nuestros días y que persigue, al decir de Fredric Jameson (1990), el difícil objetivo de definir los productos culturales que hacen felices a las masas. De acuerdo con lo planteado en la mayoría de estos textos, nos enfrentamos a la necesidad de una aproximación dialógica en el sentido de no dogmática, no academicista, en interacción permanente con el objeto, con las diversas disciplinas y con el contexto.

independentistas (romancero criollo, pero también décimas y *coplas*). Por último, una tradición europea se incorporó entre fines del siglo XIX y principios del XX con el denominado aluvión inmigratorio. Esta última corriente impregnó todo lo anterior con nuevos temas procedentes especialmente de España, pero en contacto con diversas formas populares de otros países como Italia, Francia y Portugal².

La denominada Colección de Folklore o Encuesta del Magisterio, reunida en Argentina en 1921, fue el resultado de un proyecto institucional interesado en conservar las tradiciones vernáculas en un momento en que el flujo de inmigrantes, procedentes de distintos países europeos, estaba cambiando la cultura popular de la sociedad postcolonial. El paso siguiente constituyó en utilizar este acervo como un instrumento didáctico para formar las nuevas generaciones de argentinos de múltiple procedencia. Las así llamadas «tradiciones nacionales» designaban el acervo folklórico de origen hispánico y los elementos procedentes de las culturas originarias (muy exigüos en el caso de Argentina), destinado a operar como un escudo protector de la «argentinidad».

En este proyecto tiene primacía absoluta el componente cultural hispánico. Si bien las primeras reflexiones sobre la lengua y la cultura españolas que tienen lugar en Argentina, inmediatamente después de la Independencia, exigen la emancipación lingüística y se encuentran signadas por una valoración negativa que aspira a una diferenciación tajante con la metrópolis, pasados unos pocos años se produce un movimiento que podemos denominar como un «retorno» a España³. Alfredo Rubione (2006, 19) señala que:

es difícil saber con precisión cuándo la élite argentina retornó a España, pero es indudable que hacia fines del siglo XIX un sector protagónico de la clase gobernante, de modo coincidente con el proceso de organización y consolidación del estado nacional, comenzó a valorar aspectos de la cultura española e intentó situarla como referente, norma y fundamento del discurso institucional de la cultura oficial argentina. Los cimientos del edificio nacional, estaban profundamente arraigados en un espacio y una cultura a la que percibieron como Madre Patria.

En torno a 1910, España ofreció a muchos pensadores argentinos un modelo para la construcción de una identidad que, en pleno proceso inmigratorio ultramarino, operaría como autoconciencia de una clase dirigente interesada en homogeneizar la diversidad y en afincar su proyecto en una tradición sólida que no pudiera ser subsumida fácilmente por otras tradiciones, por ejemplo la italiana o el *american way of life* norteamericano que se impondría rápidamente en el período de entreguerras.

Todos los aparatos del estado se encargarían de reforzar la pertenencia al orbe hispánico y las instituciones educativas se ocuparían de instruir a maestros y profesores para que borraran las divergencias entre la modalidad dialectal rioplatense y la madrileña. Al mismo tiempo se reforzaba el valor simbólico de la lengua como expresión privilegiada de la nacionalidad, entendida en un sentido de unidad lingüística y racial con España. En esa operación se construyó un «nosotros» que fue piedra angular de la nacionalidad argentina sobre la base de una «comunidad natural preexistente» a la inmigración, la hispano-criolla, cuya auto-representación se reforzó para que lograra ser impuesta a los recién llegados mediante el sistema educativo, conjuntamente con la proliferación de símbolos, íconos, valores y prácticas.

² Puede verse un panorama de la superposición de estos distintos estratos culturales en Chicote (2012).

³ Los párrafos siguientes reproducen lo publicado en Chicote (2013).

En 1921 el Ministerio de Educación de la Nación, por iniciativa de Ricardo Rojas, encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país la recolección de los elementos folklóricos que encontraran en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización de la encuesta se envió un modelo de clasificación de los materiales recolectados que constaba de cuatro ítems: 1. *Creencias y costumbres*, 2. *Narraciones y refranes*, 3. *Arte*, y 4. *Ciencia popular*. La sección *Arte* incluía todo lo referente a poesía, entre lo que se especificaban los siguientes géneros: 3.A. Poesías y canciones; 3.A.a. Romances, poesías de los aborígenes, poesías populares de género militar o épico que canten escenas, episodios, luchas, costumbres, etc., de las invasiones inglesas, guerra de la independencia y guerras civiles posteriores; 3.A.b. canciones populares; 3.A.c. canciones infantiles; 3.B. Danzas populares con o sin acompañamiento de canto. La tarea se realizó con pleno éxito, y sus pliegos, que actualmente se conservan en 4000 legajos (más de 88.000 folios) en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo testimonio, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que el «progreso», traducido en comunicación vial y tecnologías mediáticas, comenzara a violar el aislamiento de distintas poblaciones y a modificar sus tradiciones. Si bien la documentación adolece de errores debidos a la inexperiencia de los improvisados encuestadores, o a la falta de especificación en las instrucciones, ya que a veces se tornaba difícil encasillar el material en uno de los cuatro ítems, estos documentos conforman uno de los archivos folklóricos más ricos del continente. Años después, nuevamente por iniciativa de Ricardo Rojas, se efectuó la catalogación de la encuesta en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Buenos Aires⁴. Posteriormente, el Ministerio de Educación utilizó algunos textos para publicar antologías folklóricas argentinas, destinadas a la difusión de poesía folklórica en los niveles primario y secundario de enseñanza⁵.

Para indagar diferentes aspectos relacionados con la autoría de los textos reunidos se podrían formular los siguientes interrogantes: ¿Puede el análisis de este corpus agregar algo a las discusiones sobre el concepto de autor de larga data en los estudios de literatura popular? ¿Cómo se inserta el concepto de autor en el corpus que acabo de caracterizar? ¿Cómo se construye en los textos populares la cadena de mediaciones entre emisor, mensaje y receptor? ¿Actúan estas categorías como los modos de posibles de integración que una sociedad nueva podía tener en el concierto de la cultura universal con mayores o menores marcas de eurocentrismo? ¿Qué perfiles específicos adquieren las distintas denominaciones del autor, el intérprete, el colector y el editor, entre otras posibles representaciones?

En primer lugar, podemos diferenciar figuras específicas, si nos referimos a un circuito de transmisión puramente oral o a un circuito mixto de transmisión escrita-oral. Con respecto al *autor* del poema popular resulta muy difícil establecer la adscripción de quién creó el texto, ya que esta varía de acuerdo con la antigüedad del mismo. En el caso de los romances de origen medieval que se transmitieron oralmente en la Península Ibérica desde los siglos XIV y XV, se fijaron por escrito en los cancioneros y pasaron a América tanto en los libros y las voces de los conquistadores, como en las distintas olas

⁴ El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro, y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1925-38. Como ejemplo de antología didáctica puede citarse la *Antología Folklórica Argentina (para escuelas de adultos)*, Buenos Aires, Consejo de Educación, 1940.

⁵ Me ocupé de estas antologías en el artículo citado (Chicote, 2013).

migratorias hasta principios del siglo XX, el autor es anónimo y colectivo, ya que el poema es producto de sucesivas reelaboraciones. Las variantes con que se documentan los mismos temas son el reflejo de las modificaciones que se operan en los contenidos de los textos, en relación con su adaptación a los distintos contextos históricos.

Podemos tomar como ejemplo el romance de «Las señas del Esposo» o «La Catalinita», que es el tema más difundido en la tradición argentina. Mercedes Díaz Roig (1990, 227) nos da cuenta del origen tardío de este romance compuesto a partir de un motivo muy caro a la literatura universal desde *La Odisea*: el marido que regresa de la guerra y somete a su esposa a pruebas de fidelidad antes de hacerse conocer. Ampliamente documentado en todo el país, circula con variantes de intriga, a pesar de que en todas las versiones se mantiene el motivo central del poema: el reencuentro de los esposos separados por la guerra, las pruebas de fidelidad y el reconocimiento final. En las referencias a la localización de la acción, ya sea el lugar donde se produce el encuentro entre Catalina y el soldado, la partida del marido o las circunstancias de su muerte, observamos un lento proceso de tradicionalización hasta que en una de las versiones recolectadas en la Colección de Folklore, la esposa se encuentra con el soldado, «En una noche de luna estando en el Paraguay» (Moya, I, 481). Se mencionan además distintas guerras y distintos protagonistas: Francia, España, el rey, los moros, los turcos, pero también Brasil, Paraguay, las guerras de la Independencia americana, se alternan en los versos del romance, todas marcas espacio-temporales que permiten apreciar las variantes que contribuyen a determinar una realización histórico-geográfica en su fluir de tradicionalidad. En una versión de San Juan documentada en la Colección de Folklore (Moya, I, 496), aparece intercalada, después del pedido de recado del soldado, una estrofa lírica que no se relaciona con el desarrollo de la intriga, posiblemente contaminación con una canción de moda:

Rema, rema marinero, que me gusta tu remar,
hay muchachas como flores, ¿dónde vamos a parar?

Tal como se puede apreciar, no hay indicios en los textos de un autor primigenio sino una cadena de modificaciones producidas a lo largo de los siglos.

Un movimiento análogo se puede evidenciar en las coplas que proceden de la tradición hispánica, pero tienen una vida independiente en América en la que se manifiestan transformaciones producto del contexto cultural y social. Sirvan de ejemplo estas coplas documentadas en la escuela N1 105, Pcia. de Buenos Aires, en las que conviven la temática amorosa con los cambios tecnológicos:

Poco se me da
De dormir en la vereda
Que venga el ferrocarril
Y me lleve con sus ruedas

Un arbolito sin hojas
¿qué sombra me puede hacer?
Y un mocito forastero
¿qué cariño me puede tener?

Señora, yo soy un pobre
Oficial de carpintero

Que no tengo más que darle
Que viruta para el fuego.

Con respecto a las décimas, entre las recordadas por los cantores y recitadores también aparecen las de tono romántico con algunas de creación local más reciente.

Hoy mi triste corazón
De pesares sin cadenas
Y cruelmente se enajena
De mi gloria una pasión
Que tristes recuerdos son
Los que me hacen suspirar
Obligándome a llorar
Sin ser, sin vida y sin alma,
Hoy me voy a separar.

(Escuela N.º 92, Dolores, Pcia. de Buenos Aires, recitado por Loreta Baigorria, 100 años)

Es muy lindo divisar
El sol en el horizonte
Y escuchar allá en el monte
Los pajaritos cantar
Ver un paisano ensillar
A su brioso redomón
Y oír cantar una canción
Y contemplar a una china
Que se encuentra en la cocina
Preparando un cimarrón.

(Escuela n.º 7 Bahía Blanca, recitada por Manuel Suárez Gordillo, 65 años)

Se puede observar la preponderancia de la primera persona en los poemas citados. Esto se debe a las posibilidades que ofrece el yo lírico de borrar los límites autorales y entrelazar las voces de autor y emisor, ya sea recitador o cantor. Por otra parte, no debemos olvidar el componente musical y la presencia del cantor encargado de transmitir estos poemas, tal como se tematiza en esta octava:

Ya que encerré la tropilla
Y que recogí el ganado
Voy a templar la guitarra
Para exponer mi deseo
Cielito, cielito que sí
Mi asunto es un poco largo
Para algunos será alegre
Y para otros amargo.

El cantor, generalmente acompañado por un instrumento musical (guitarra, bombo o caja), selecciona sus canciones a partir de sus gustos, su pericia estética, su conocimiento del repertorio en su conjunto y de la dinámica particular de cada género para intervenir en los poemas-canciones y dejar también su impronta de autoría. En las canciones populares el cantor se siente con pleno derecho a modificar textos y melodías. También debemos recordar que en el caso de los poemas populares, los receptores, que aparecen con el rol de informantes en las encuestas, tienen un sentido de pertenencia que

determina la introducción de modificaciones contribuyendo, ellos mismos, a distintos procesos de selección mnemotécnica que van modelando el discurso poético y dan lugar a las diferentes versiones de un mismo tema poético. Lamentablemente, no contamos con registros de este tipo de intervenciones.

Si abandonamos las observaciones sobre el circuito de transmisión oral y pasamos a considerar el registro y la fijación escrita de los poemas populares, debemos pensar en nuevas mediaciones. En este punto es clave la figura del colector, la maestra o el maestro en este caso, que realiza los registros de acuerdo con una concepción teórica y metodológica determinada sobre la fijación de los textos y los contextos de producción en cuyo marco opera. A continuación copio el encabezamiento más frecuente que acompaña las documentaciones:

Narraciones y refranes

Localidad: Estancia Janzón, 9 de Julio. Pcia. de Buenos Aires

Nombre del director que lo remite: Josefa Jeinses

Nombre de la persona que lo narró: Rosa de Gómez

Edad de la persona: 33 años

Si el maestro sabe que lo conocen otras personas: lo conocen los habitantes de esta región

Las primeras documentaciones folklóricas, realizadas en el siglo XIX y a principios del siglo XX, consignaban pocos o nulos datos de la circunstancia en que fueron efectuadas las recopilaciones. Asimismo, los textos resultantes sufrieron muchas intervenciones por parte de los colectores que trataron de «mejorarlos» desde una perspectiva filológica que intentaba conectarlos con las tradiciones «cultas o letradas». Fueron regularizadas la medida de los versos y las rimas, y cambiados vocablos que consideraban inapropiados por proceder de usos vulgares o no responder a las normas fijadas por las academias. A esto debe agregarse también que los colectores no contaban con los instrumentos adecuados para realizar documentaciones exhaustivas que incluyeran variantes textuales, música y circunstancias de actualización. Algunos científicos señalaron cómo copiaban al dictado lo recitado por los comarcanos, y puntualizaron la necesidad de que musicólogos especializados los acompañaran en los trabajos de campo para documentar las melodías. No sabemos hasta qué punto los textos registrados son fidedignos representantes de la tradición o si fueron en algunos casos recreaciones «cultas», ya que carecemos por lo general de noticias relativas a la emisión de las versiones. Pero, a pesar de la ausencia de registros sistemáticos, la interacción oral de la que partieron esos textos, el contexto que determinó no solo su existencia sino también su vigencia funcional se filtra en las descripciones y en las explicaciones de los folkloristas. En muchos casos es posible vislumbrar en un segundo plano, detrás de los datos, el ámbito popular del que provienen los poemas, como telón de fondo.

A medida que avanza el siglo XX se perfeccionan las técnicas de registro que incluyen grabaciones⁶ y las consecuentes desgrabaciones que marcan la incidencia de la cultura letrada de una nueva figura, el investigador quien escucha los documentos influenciado por su conocimiento previo de la canción. En este punto comienzan a tener una presencia fundamental en la propagación de los poemas populares las transmisiones radiofónicas y discográficas que se van a desarrollar a lo largo del siglo XX y van a dar lugar a la cultura de masas. Volviendo a la Colección de Folklore, sus registros permiten

⁶ En Argentina podemos señalar la fecha temprana de 1905 para los primeros documentos sonoros de canciones populares realizadas por el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche en la ciudad de La Plata (Chicote-García, 2008).

constatar que, a pesar de que en 1921 no existía la radio y los millones de argentinos que vivían dispersos en distintas comunas rurales habían tenido pocas oportunidades de escuchar la voz de Carlos Gardel, si no fuera en un disco de vinilo, en un pueblo de los valles calchaquíes fueron recogidas dos milongas cuyos autores el maestro reconoció como Carlos Gardel y José Razzano (Chamosa, 58). La fuente en este caso es de suma utilidad para mostrar una temprana red de comunicaciones culturales, producto de migraciones internas en las distintas regiones del país que se efectuaron en muchos casos en el marco de los trabajos temporarios del ámbito agropecuario o del tendido de vías de comunicación que necesitaban constantes trasladados de trabajadores.

Entre las diferentes representaciones autorales que constituyen la cadena, no debemos olvidar la que surge del proceso de clasificación y visibilización del archivo. En este punto entran en juego otras mediaciones: el investigador se constituye en editor que es el encargado de ordenar y mostrar los textos, nunca de forma ingenua sino intencionada desde una perspectiva teórica y con una intencionalidad política. Los estudios más importantes efectuados a partir de esta documentación son los referidos a dos géneros populares paradigmáticos, el romancero y el refranero publicados por Ismael Moya (1941) y la recopilación de cantares históricos de Olga Fernández Latour (1960) que aporta datos de especial interés para la reconstrucción de la memoria de las distintas guerras del siglo XIX.

Por último, cabe señalar un movimiento más de los textos populares que es el retorno al acervo tradicional desde el libro o desde los soportes sonoros, para interactuar sobre ellos. En el caso del corpus estudiado, las *Antologías* publicadas por el Ministerio de Educación en la década de 1940 colaboraron con la perduración de los poemas de origen hispánico a través de la enseñanza escolarizada con la explícita función pedagógica de volver a enseñarlos a niños y adultos para fortalecer los rasgos de la «argentinidad criolla» en peligro por la influencia de lenguas y culturas extranjeras.

Para concluir quiero tomar la cita de un trabajo reciente de Fabio Espósito y Ely di Croce (2018) para realizar una última reflexión sobre el concepto de autoría en la poesía popular:

La transformación del conjunto de manifestaciones orales de la cultura popular en una fuente documental escrita no se debe al simple acto de recolección y transcripción de un informante letrado, sino que supone una compleja red de mediaciones tanto políticas como culturales.

Quienes nos dedicamos al estudio de la poesía popular no podemos ignorar la red de mediaciones a través de la que nos acercamos a sus manifestaciones. Esta red está constituida por distintas fases tales como selecciones lingüísticas, selecciones genéricas, posicionamientos teóricos y metodológicos tanto de recolección como de fijación textual, diferentes etapas de catalogación y visibilización, y la intervención institucional, ya sea con fines formativos e investigativos, a la que pertenecemos. El circuito autoral descripto hasta aquí no puede ser escindido de las fases mencionadas ya que se encuentra en la raíz misma de la secuencia de mediaciones, y sus diferentes configuraciones solo pueden ser entendidas en el interior de este proceso.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., (1989): *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspámerica.
- ANTOLOGÍA FOLKLÓRICA ARGENTINA (para escuelas primarias) (1940): Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- ANTOLOGÍA FOLKLÓRICA ARGENTINA (para escuelas de adultos) (1940): Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- BAJTIN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1980): *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.
- BURKE, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE FOLKLORE (1925-38), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- CHAMOSA, Oscar (2012): Breve historia del folklore argentino (1920-1970), Buenos Aires, Edhsa.
- CHARTIER, Roger (1994): *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Barcelona, Alianza.
- CHICOTE, Gloria (2012): «La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos», *Olivar*, n.º 18, pp. 255-275.
- CHICOTE, Gloria (2013): «El camino del sur: temas y géneros seculares en el cancionero popular infantil de la Argentina», *Presencia del cancionero infantil en la lírica hispánica*, Pedro Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), Cuenca, Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 249-264.
- CHICOTE, Gloria y GARCÍA, Miguel Ángel (2008): *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Berlín-La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut- Edulp.
- ECO, Umberto (1990): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- ESPÓSITO, Fabio y DI CROCE, Ely (2018): «La lírica en el Catálogo de la Colección de Folklore», en «*Lyra minima de la voz al papel*», Gloria Chicote, Mariana Masera, Verónica Stedile Luna (coords.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Olga (1960): *Cantares históricos de la tradición argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.
- GEERTZ, Clifford (1991): *La interpretación de las culturas*, Buenos Aires, Gedisa.
- GINZBURG, Carlo (2016): *El queso y los gusanos*, Madrid, Ariel.
- GRAMSCI, Antonio (1974): *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria.
- JAMERSON, Fredric (1990): *Late Marxism*, New York, Verso.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero hispánico (Hispano, portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- MOYA, Ismael (1941): *Romancero*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- MOYA, Ismael (1944): *Refranero*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

RUBIONE, Alfredo (2006): «Retorno a España», en *La crisis de las formas*, V, Noe Jitrik (dir.), Buenos Aires, Emece, pp. 19-42.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2019



Hacia un adivinancero iberoamericano

Towards a Latin American book of riddles (*adivinancero*)

María Teresa MIAJA DE LA PEÑA
(Universidad Nacional Autónoma de México)
mtmiaja@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0169-0771

ABSTRACT: In this article I shall examine various riddle books, *adivinanceros*, and their riddles categorization according to places and themes. This collection includes texts from all Latin American countries. Its abundance and variety suggest how extensive and alive this traditional texts are today.

KEYWORDS: riddle, *adivinancero*, popular literature, classification

RESUMEN: En el presente artículo se abordan diferentes adivinanceros que clasifican y recopilan adivinanzas de varios lugares y temas. El aporte de todas las fuentes consultadas por la autora permite saber cuán amplio es el estudio de este tipo de textos de carácter popular.

PALABRAS-CLAVE: adivinanza, *adivinancero*, literatura popular, clasificación

En 2007 presenté en la Jornada de Investigadores de Literatura Popular Infantil. «La palabra y la memoria», organizada por el Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI), de la Universidad de Castilla La Mancha-Cuenca, un trabajo titulado «Hacia un adivinancero mexicano», mismo que fue publicado en el volumen *La palabra y la memoria. (Estudios sobre literatura popular infantil)* de Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz.

En ese trabajo esbozaba lo que, a mi parecer, debía considerar en mi investigación sobre el género, en particular sobre las adivinanzas mexicanas, algo difícil de delimitar en la tradición popular por su enorme diversidad y característica capacidad viajera. Los trabajos que siguieron en libros y artículos fueron resultado de su estudio y son ahora la base de mi siguiente empresa, que consiste en ir consolidando mi investigación sobre la adivinanza en Iberoamérica. He dedicado varios años a la búsqueda de materiales en países de Centro y Sudamérica y dos estancias de investigación en la Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts en Berlín, donde revisé múltiples colecciones de adivinanceros.

De todo ello considero que hay dos importantes trabajos que anteceden lo que me propongo realizar: el de Robert Lehmann-Nitsche, *Adivinanzas rioplatenses*, publicado por la Universidad de La Plata en 1911, y el de Grisela Beutler, *Adivinanzas de tradición oral en Nariño (Colombia)* (1961). Aunque ambos trabajos se concentran en una sola región, sus aportes al estudio de las adivinanzas son muy valiosos por lo que los retomo como punto de partida, al lado de otros trabajos de estudiosos del género en la tradición americana.

En el primero, en la Introducción a su amplio estudio, Robert Lehmann-Nitsche comenta lo siguiente: «¡Adivinanzas populares! ¡Campo tan cultivado desde siglos por literatos y folkloristas en el viejo mundo, y virgen completamente en América!» (1911: 9). Esa realidad, efectivamente, privaba en la época en que el estudiioso llevó a cabo su

amplia investigación sobre las adivinanzas rioplatenses, pero afortunadamente ha sido superada un siglo después por el trabajo de otros muchos interesados en el género. Esos estudiosos que, al correr de los años, fueron apreciando el género más allá de la romántica visión de considerarlo un «entretenido juego de salón», como digno de recibir la debida atención en los estudios de la tradición folklórica, asunto del cual veremos un primer interesante e iluminador recuento en este trabajo.

En 1910, Robert Lehemann-Nitsche leyó, ante el Congreso Científico Internacional de Buenos Aires, un escrito pionero sobre el género¹, en el cual propone una clasificación no alfabética de las respuestas sino de carácter «lógico y psicológico», a partir del acervo de 2105 adivinanzas (1030 diferentes, 909 variantes y 166 duplicados) recopiladas en la República Argentina. En ese trabajo consideró tanto las regiones andinas como el litoral; muchas de las adivinanzas son de origen castellano, disfrazadas en los idiomas guarani (frontera con Paraguay) y quechua (Santiago del Estero). Esa clasificación la dividió en diez grupos en los que prestó particular importancia a la construcción de la adivinanza más que a su solución. Los primeros cinco apartados se relacionan con aquellas adivinanzas compuestas de dos elementos, cuyo propósito consiste en *despistar*, desviar la solución:

1. Biomórfico: particularidades anatómicas, fisiológicas, psíquicas y sociales.
2. Zoomórficos: uno o más animales.
3. Antropomórfico: una o más personas.
4. Fitomórfico: una o más plantas o parte de ellas.
5. Poikilomórfico: uno o más objetos, que no pertenecen a los grupos anteriores.

O el de *empistar* o dirigir hacia la solución, que puede ser de carácter normal o descriptivo (en los grupos I a III) en los que se alude a:

1. Generalidades de carácter psíquico, social, etc.
2. Diferentes etapas de la vida.
3. Elementos morfológicos normales.
4. Elementos fisiológicos normales.
5. Elementos morfológicos y fisiológicos normales en combinación, o de carácter anormal.
6. Elementos morfológicos anormales.
7. Elementos fisiológicos anormales.
8. Elementos morfológicos y fisiológicos anormales en combinación.

Las adivinanzas del grupo VI, denominado por el estudioso el comparativo, constan de tres componentes:

1. Elemento característico.
2. Elemento comparativo.
3. Afirmación de que no se trata de la cosa a la que hace alusión el componente segundo.

¹ Publicado en 1914, en Buenos Aires, por la Sociedad Científica Argentina, tomo LXXVIII, p. 259 y siguientes.

Las del grupo VII, el descriptivo, en el que las adivinanzas, como su nombre lo dice, describen diferentes partes de un objeto o citan peculiaridades del mismo; el VIII, el narrativo, generalmente incluidas en un cuento; el IX y X conforman el grupo aritmético, abocado a problemas matemáticos; el XI, el criptomórfico, en el que incluye las adivinanzas engañadoras, fáciles de adivinar pues suelen escondese en el texto; el XII, el homónimo, cuya solución no aparece escondida en el texto; XIII, el burlesco, cuyas adivinanzas son demostraciones de humor popular; XIV, el doctrinal, que apela a pruebas de sabiduría; el XV, el artificial, que incluye aquellas adivinanzas asociadas a charadas, logografos y acrósticos; y, por último, el XVI, el erótico, que fue suprimido en su libro. Con este trabajo Robert Lehmann-Nitsche propuso una novedosa manera de acercamiento al género, que indudablemente iba más allá de agruparlas alfabética o temáticamente en colecciones con diversos propósitos, pues consideraban aspectos tales como su estructura, función, composición morfológica y sintáctica, entre otros. Es decir, su aportación consiste en analizar el género desde su construcción lingüística y semántica.

Por su parte, Grisela Beutler, quien también incursionó en tierras mexicanas en busca de adivinanzas², señala en su valioso estudio sobre la tradición oral en Nariño, Colombia, lo siguiente:

Las adivinanzas que presentamos se recogieron durante una gira de estudio de la Comisión del Atlas Lingüístico-Etnográfico del Instituto Caro y Cuervo, por el Departamento de Nariño, en febrero y marzo de 1961. Se oyeron de boca de niñas y niños de escuela, y de algunas personas de mayor edad en Potosí, Barbacoas, La Florida y en Pasto. Según afirmaban los recitadores, habían aprendido los acertijos en sus casas y en las de sus amigos, o las habían leído en publicaciones tales como el periódico dominical *El Campesino* que incluía regularmente una sección de adivinanzas muy popular (1979).

Para Rogelio Velásquez, «las adivinanzas se prestan más fácilmente a la recolección, por su brevedad que no recarga la memoria del recitador, por la gracia de su contenido y por la obvia contienda, que al instante surge entre el grupo de sus recitadores. Contiendas nocturnas de adivinanzas en dos grupos entre la población costeña del Chocó» (1960: 103).

Grisela Beutler comenta, sobre su trabajo, las múltiples coincidencias entre las adivinanzas recopiladas en Nariño con las del Chocó, del Cauca, de Antioquia, de Santander, y con versiones de Puerto Rico, entre las cuales encontró un número significativo de ejemplos en los que puede trazarse un origen ‘castellano’³.

En general, las adivinanzas revelan el mismo método de ligeras variantes sobre un fondo común y establecido del tema, como ocurre en toda la poesía tradicional, oralmente transmitida, coplas, romances —tal vez en un grado menor en los refranes, que se conservan más fielmente por su contenido sentencioso expresado en dicción lacónica (1961: 369).

Los resultados de la investigación realizada por Beutler revelan datos curiosos, tales como que existe mayor coincidencia en los enigmas del Chocó, que versan sobre

² *Adivinanzas españolas de la tradición popular actual de México, principalmente de las regiones de Puebla-Tlaxcala*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1979.

³ Y añade: «De esta comparación resulta, que de las doscientas treinta adivinanzas nariñenses que presentamos, cincuenta y tres tienen forma idéntica en el Chocó, treinta y cinco en España, veintiséis en Puerto Rico, diecisiete en Santander (Colombia), quince en el Cauca y nueve en Antioquia» (1961: 368).

temas de índole general y especialmente del mundo vegetal, y con los del Cauca (si bien esta colección abarca solamente adivinanzas sobre vegetales). Las regiones consideradas en este trabajo, el oeste de Colombia, arrojaron resultados semejantes a los que encontró Grisela Beutler en México: la existencia de una tradición común española; la presencia de temas universales (el cielo, el tiempo, seres de la naturaleza, particularidades del cuerpo humano, conceptos metafísicos y abstractos, temas religiosos, utensilios domésticos); así como temas relacionados con el paisaje de la gran diversidad de animales y plantas. Según ella «Este 'inventario' del mundo natural y sobrenatural se presenta en un lenguaje sucinto y poético; en pequeñas viñetas, llenas de color y de vida. Su contenido va desde la pura ciencia natural y aplicada, hasta tocar el cielo con el vuelo fantástico de la imaginación en símiles atrevidos y bellos» (Beutler, 1961: 369).

En su trabajo la autora señala que, además del material recopilado, aprovechó las siguientes colecciones como fuentes para su investigación⁴:

COLOMBIA

- PANESSO ROBLEDO, Antonio. *Folklore antioqueño*, *Revista de Folklore*, n.º 4 (enero de 1949), pp. 18-21 (31 adivinanzas).
- ACUÑA, Luis Alberto. *Folklore del Departamento de Santander*, *Revista de Folklore*, n.º 5 (abril de 1949), pp. 122-130 (80 adivinanzas).
- YEPES AGREDO, Silvio. *Adivinanzas con plantas en la hoya del Cauca*, *Revista de Folklore*, n.º 6 (enero de 1951), pp. 255-287 (207 adivinanzas).
- ARIAS, Juan de Dios (1954): *Folklore santandereano*, tomo II, Biblioteca Santander, vol. XXIV, Bucaramanga, pp. 95-103 (65 adivinanzas).
- VELÁSQUEZ M., Rogelio (1960): «Adivinanzas del Alto y Bajo Chocó», *Revista Colombiana de Folclor*, Segunda Época, vol. II, Año, pp. 101-129 (313 adivinanzas).

PUERTO RICO

- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1928): *Folklore portorriqueño (Archivo de tradiciones populares): Cuentos y adivinanzas recogidos de la tradición oral*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, pp. 217-283 (552 adivinanzas).

ESPAÑA

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1951): «Adivinanzas» en *Cantos populares españoles*, t. I, 2.ª edición, Madrid, pp. 191-394 (942 adivinanzas).

Otro acercamiento interesante al género es el de Alicia Morales Menocal, estudiosa de las adivinanzas en Cuba, quien se apega a Ismael Moya⁵, cuando afirma que su esencia reside en la metáfora y la define de la siguiente manera: «Es el enunciado alegórico, breve y generalmente rimado, de una idea, ser, cosa o acontecimiento. De dos caminos, el uno recto, intrincado el otro, ha preferido este, de tal manera que el ingenio y el sentido de orientación mental sean puestos a dura prueba, cayendo a menudo en el riesgo de equivocar totalmente la solución» (1997: 5).

La estudiosa incluye en su artículo un valioso recuento sobre las mejores investigaciones que se hicieron sobre las adivinanzas en Latinoamérica en el siglo XX, entre las que destacan los trabajos siguientes:

⁴ Presento las colecciones en el mismo orden en que lo hacen los autores.

⁵ I. Moya. *Adivinanzas tradicionales*. Buenos Aires: Anaconda, 1955, p. 5.

- LEHMANN- NITSCHE, Robert (1911): *Adivinanzas rioplatenses*, Buenos Aires, CONI, p. 495.
- TAYLOR, Archer (1944): «American Indian Riddles», *Journal of American Folklore*, LVII, pp. 1-15 [autor que asegura que los indígenas americanos tenían sus propias adivinanzas antes de la llegada de los europeos].
- BASCOM, William R. (1949): *Literary Style in Yoruba Riddles*, Illinois, North Western University, Evanston, p. 16 [estudia los antecedentes africanos de las adivinanzas latinoamericanas].
- STEELE BOGGS, Ralph (1951): «La investigación de la adivinanza», *Archivos del Folklore Chileno*, Fasc. n.º 2, Chile, pp. 31-36 [adaptación y desarrollo de los criterios de Lehmann-Nitsche].
- MELO, J. M. (1950): *Enigmas populares: coletânea e classificaçao de adivinhas, estudo de folclore comparado*, Rio de Janeiro, Editora A. Noite, p. 387 [38 adivinanzas de Vicoso, en Alagoas].
- ESCOBAR, Gabriel y Gloria (1954): «Procesos en el conjunto social y cultural de las adivinanzas», *Folklore Americano*, II, n.º 2, Lima, pp. 119- 139 [217 adivinanzas, zona de Ica, con observaciones en sus valores socioculturales].
- GONZÁLEZ VERA, José Santos (s/f): «444 adivinanzas de la tradición oral chilena», *Archivos del Folklore Chileno*, NOS. 6-7, Santiago de Chile, pp. 107-218 [agrupa en veinte temas según su respuesta, añade soluciones y versos iniciales].
- GREEN, Thomas A. y W. J. PEPICELLO (1986): «The Folk Riddle: A Redefinition of Terms», *Western Foklore*, n.º 57, Centro de Estudios Folklóricos, Guatemala, Universidad de San Carlos.
- PEPICELLO, W. J. «Linguistic Strategies in Riddles», *Western Foklore* [análisis lingüístico: nivel fonológico, morfológico y sintáctico].
- VELÁZQUEZ M., Rogelio (1960): «Adivinanzas del alto y bajo Chocó», *Revista Colombiana de Folklore*, II, n.º 5. Bogotá: Instituto Colombiano de antropología, pp. 101-129.
- ALDEN MASON, John (1960): *Folklore puertorriqueño. I Adivinanzas*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, p. 227.
- BEUTLER, Grisela (1961): «Adivinanzas de tradición oral en Nariño (Colombia)», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XVI, n.º 2, Bogotá, Thesaurus, pp. 367-451.
- BEUTLER, Grisela (1963): «Adivinanzas en Antioquía», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XVIII, Bogotá, Thesaurus, pp. 98-140 [estructura en forma de Tesaurus].
- ROBE, Stanley L. (1963): *Hispanic Riddles from Panamá collected from oral tradition. Berleley: University of California Press*, p. 94. (*Folklore Studies*, 14) [con gran fidelidad a la clasificación Lehmann-Nitsche y a su principio de comparación].

Por su parte, en el artículo «Aproximación a la semiótica del discurso lúdico: adivinanzas», Valmore Antonio Algevis Carrero plantea desde la perspectiva lingüística una interesante vinculación entre el chiste y la adivinanza. Considera que en ambos están presentes las nociones de «expansión» y «condensación», en las que son necesarios los mismos elementos: la presencia de la «regla de juego implícita», que propicia el ocultamiento, la ruptura isotópica y la doble lectura del texto (1996: 48). En su análisis de las adivinanzas presenta cuatro grupos: el de segmentación; el de coincidencia; el tabulado de la sexualidad y otros. El primero juega con el carácter de oralidad del género

(«Oro no es /plata no es», «Te la digo y no me entiendes/ te la vuelvo a repetir»), y retoma a Enrique Obediente: «La pausa, como rasgo suprasegmental, es de por sí portadora de información, es un silencio o una interrupción en la cadena hablada... viene anunciada en la entonación por una inflexión de la voz y se origina por razones fisiológicas y/o lingüísticas» (1983: 168). Ello implica el ocultamiento mediante un artificio fonético-fonológico (Algevis, 1996: 49-50), que a decir del estudioso consiste en que:

«El saber-hacer de este tipo de discurso (las adivinanzas), tiene su propio mecanismo para construir las estrategias [para] que, al contextualizar los semas y lexemas, [se] logre un efecto de verosimilitud», que »obliga a una doble lectura: una evidente, pero [que] es negada de entrada ('parece') y otra oculta bajo la estrategia narrativa (saber-hacer adivinanzas) de la segmentación» (1996: 51).

En el segundo grupo, el de coincidencia, Algevis incluye adivinanzas del tipo: «Una vieja larga y seca / que le chorrea la manteca», la vela; «Tiene corona y no es rey, / se para y no tiene pies, / tiene escamas y no es pez, / tiene ojos y no ve», la piña. Del tercero: «Chiquito y arrugadito/ y todo el mundo lo lleva atrás», el codo. Del cuarto: «Estoy en el medio del río, / ni me mojo ni tengo frío», la i. Para Agelvis Carrero: «En las adivinanzas, la modelización del saber es particular y clave. Se trata, desde la instancia del destinador, de manipular el saber del destinatario, su saber interpretativo» (1996: 54), lo que para él hace a las adivinanzas algo universal.

CONCLUSIÓN

El reto emprendido aún requiere de mucho trabajo y paciente labor, como suelen ser todas las investigaciones de largo aliento en nuestro campo. Sin embargo, espero poder verlo concluido en un futuro cercano para poder concretar la elaboración de un adivinancero iberoamericano que incluya el material impreso que, asimismo a lo largo de estos años, he ido recopilando de países como Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Salvador, República Dominicana, Uruguay, Venezuela, y en lenguas indígenas, tales como: náhuatl, tzetl, tzotzil, quechua, aymará y guaraní. La bibliografía recopilada hasta ahora queda incluida al final de este trabajo.

Los problemas a atender son varios y de diversa índole: las diferencias léxicas, la comparación o no con el acervo español en esta etapa, las adivinanzas en lenguas indígenas y su influencia/presencia en las tradiciones iberoamericanas, entre otros que irán surgiendo en el camino. Este es solo el comienzo.

BIBLIOGRAFÍA RECOPILADA

ARGENTINA

- ALOCHIS, Ivana y Vanina RODRÍGUEZ (2009): *En el campo me crié. Adivinanzas tradicionales*, Buenos Aires, Ediciones Sol (Biblioteca de Cultura popular, 36), p. 61.
- LEHMANN NITSCHE, Robert (1911): *Adivinanzas rioplatenses*, Folklore argentino, tomo VI, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, p. 495 [estudio].
- LEHMANN NITSCHE, Robert (1914): «Clasificación de las adivinanzas rioplatenses», *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, tomo LXXVIII, Buenos Aires, Cost Hermanos, pp. 259-264.

BRASIL

- SOUTO MAIOR, Mario (2002): *O grande livro das Adivinhações*, Brasil, Editora Leitura, p. 128 (63 adivinanzas).

BOLIVIA

- PAREDES-CANDÍA, Antonio (1977): *Adivinanzas bolivianas (De la tradición oral)*, La Paz, Bolivia, Ediciones Isla, p. 177. (8130 adivinanzas) [estudio / Camargo, Ambaná, Guayaramerín].

COLOMBIA

- BEUTLER, Grisela (1961): *Adivinanzas de tradición oral en Nariño (Colombia)*, THESAURUS, Tomo XVI, n.º 2.
- BENAVIDES, Horacio (1999): *Agua pasó por aquí. Adivinanzas*, Cali, Deriva Ediciones, p. 50 (80 adivinanzas).
- ROA CORNEJO, Alina (1993): «El deleite de lo olvidado: adivinanzas de la tradición oral en el Meta y Casanare», *Nueva Revista Colombiana de Folklor*, Vol. 3, N.º 13. Bogotá, Colombia, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena, pp. 65-77. [estudio / Arauca, Casanare, Meta y Vichada] (70 adivinanzas).
- BEDOYA, Luis Iván *et al.* (Editores) (1996): *Señas de identidad. Refranes y dichos*, Luis Iván Colombia, Universidad de Antioquia, p. 220.
- VILLEGAS, Víctor (2007): *500 acertijos o adivinanzas*, Bogota, San Pablo, p. 76 (500 adivinanzas).

Costa Rica

- SANDI PEÑA, Orlando (2008): *Refranes y adivinanzas de mi tierra*, San José, Costa Rica, p. 75 (321 adivinanzas).

CUBA

- FEIJOO, Samuel (Selección y prólogo) (1965): *Sabiduría guajira. Folklore cubano*, La Habana, Editora Universitaria, pp. 49-75.
- MONTES, Almudena (1997): *Adivinanzas, trabajuelas, dicharachos, refranes cubanos*, Madrid, Agualarga Editores, p. 53. (Colección Guajira).

MORALES MENOCAL, Alicia (julio 1994- diciembre 1997): *Las adivinanzas populares en Cuba, Folklore americano*, n.º 58, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, pp. 11-38.

MORALES MENOCAL, Alicia (s/f): *Las adivinanzas en Cuba, Anuario del Centro de Estudios Ibero-Americanos de la Universidad Carolina de Praga*, p. 112.

CHILE

ATRÍA, Eliodoro Flores, Ramón A. LAVAL y Roberto RENJIFO (1912): *Cuentos de adivinanzas corrientes en Chile. Revista de Folklore Chileno*, 8, tomo II, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

BAHAMONDE CANTÍN, Juan (1990): *Las adivinanzas de Chiloe (teoría y clasificación)*, Chile: Ediciones Unicornio, p. 74 (42 adivinanzas).

GUTIÉRREZ, Horacio (1998): *Adivinanzas de Chile Central*, Goias, Universidade Federal de Goias, vol. 1, n. 1 jan.-jun., pp. 127-161. (335 adivinanzas). DOI: <https://doi.org/10.5216/sec.v1i1.1770>

MUÑOZ S, Samuel y Fernando YAÑEZ B (s/f): *100 adivinanzas de la Región del BíoBío*, Chile, CD (100 adivinanzas).

PINO SEPÚLVEDA, Olga (1971): «La forma de las adivinanzas chilenas», *Archivos del folklore chileno*, fascículo n.º 9, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, pp. 25-42 [estudio].

PLATH, Oreste (2009): *Los juegos en Chile. Aproximación histórica-folclórica. Ritos, mitos y tradiciones*, Karen Plath Muller Turina (Editora) Chile, FCE.

ECUADOR

MENA, Vicente (1969-1970): «Adivina, adivinador», *Antología del folklore ecuatoriano*, vol. 2. Paulo Carvalho-Neto (Coordinador), Quito, Editorial Universitaria, p. 15-28.

CORNEJO, Justino (2005): *¿Qué será? Adivinanzas del Ecuador*, Quito, Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, p.153 (630 adivinanzas) (Colección Centenario) [estudio].

MENA, Vicente (noviembre, 1966): «Algunas adivinanzas ecuatorianas», *Revista del Folklore Ecuatoriano*, 2, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 149-168. (87 adivinanzas) [lugares].

NARANJO VILLAVICENCIO, Marcelo (agosto, 2010): «Dichos, refranes y adivinanzas», en *La cultura popular en Ecuador*, Tomo IX, Manabí, Cuenca, Ecuador, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, p. 266.

HONDURAS

VIJIL MEJÍA, Pedro (2002): *Expresión popular hondureña: Chistes, Bombas, Refranes, Adivinanzas. Una investigación de antropología*, Honduras, Ediciones Cultura Popular, p. 264 (209 adivinanzas).

NICARAGUA

..... *Adivinanzas Nicas*. (100 adivinanzas).

BARRIOS MAYORGA. María (1966): *La adivinanza en Nicaragua*, Managua, Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, p. 182 (664 adivinanzas).

PANAMÁ

- HASSÁN de Llorente, Coralia y Emilio HASSÁN (s/f): *Nuestro saber oral. Libro 1*, Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (Serie Culturas Populares Centroamericanas), Panamá, pp. 124-126 (20 adivinanzas).
- MIRANDA G., Luis Óscar (1968): *En torno a la adivinanza en Panamá*, Panamá, Universidad de Panamá, p. 15 (54 adivinanzas).
- PASCUAL, Juan Hno. (1982): *Adivina, adivinanza, muchos pies y poca panza*, Panamá, s/ed, p. 65 (300 adivinanzas).
- PEREIRA DE PADILLA, Joaquina (1978): *Adivina, adivinador. Repertorio de adivinanzas conocidas en Panamá*, Panamá, Impresora Panamá, p. 90. (Colección Colibrí) (470 adivinanzas).
- PERIGAULT DE ORTÍZ, Tilsia (1978): *Cien adivinanzas panameñas para niños*, Panamá, Ediciones Sibilín, p. 22 (100 adivinanzas).
- VANEGAS, Carmen T. (1980): *Mensajero del reino*, Panamá, [s/ed], p. 16. (7 adivinanzas).

PARAGUAY

- ACOSTA, Feliciano (2003): *Maravichu, maravichu, mba'emetepa. Maravilla, maravilla ¿qué será?*, Asunción, Paraguay, Servilibro, p. 40 (42 adivinanzas).
- AGUILERA JIMÉNEZ, Domingo (2010): *Ñe'enga II. Dichos populares paraguayos*, Asunción, Paraguay, pp. 163-166.
- GONZÁLEZ TORRES, Dionisio M. (2012): *Folklore del Paraguay*, Asunción, Paraguay, Servilibro, pp. 64-68.

PERÚ

- CHIRRE OSORIO, Alfonso (2009): *Los niños y las adivinanzas*, Perú, Editora Chirre, p. 129.

PUERTO RICO

- GONZÁLEZ CEREZO, Gabriela: *La lectura en el jardín de niños. Antología*, Puerto Rico, s/a.
- ALDEN MASON, J. I. (1960): «Adivinanzas», en *Folklore puertorriqueño*, editadas por Aurelio M. ESPINOSA. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, p. 228 (800 adivinanzas).
- PALMA, Marigloria (1981): *Muestras del folklore puertorriqueño*, Margot Arce (Editora), Puerto Rico, Editorial Edil, pp. 241-243 (22 adivinanzas) [capturado].
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1928): *Folklore portorriqueño. Cuentos y adivinanzas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, p. 283. [Edición facsimilar: Sevilla: Extramuros, 2007] (552 adivinanzas).

SALVADOR**REPÚBLICA DOMINICANA**

- CONTRERAS, Brunilda (1997): *Chiví. 100 adivinazas nuevas*, República Dominicana, EDINDOM, p. 52. (100 adivinazas).
- ESCAÑO, Eladia (2008): *El mundo fascinante de las adivinanzas*, Santo Domingo, Editora Corripio. (110 adivinanzas).

URUGUAY

GUZMÁN, Mali (Ilustraciones Sergio LÓPEZ) (2003): *Adivinanzas en la escuela (y algunos chimentos escolares)*, Montevideo, Alfaguara, p. 125. (44 adivinanzas).

SÁNCHEZ LIHÓN, Danilo: *Adivinar un año nuevo mejor. Su majestad la adivinanza*, Uruguay [Letras-uruguay. espaciolatino.com / 22 de mayo de 2015].

VENEZUELA

ALGEVIS CARRERO, Valmore Antonio (1996): «Aproximación a la semiótica del discurso lúdico: adivinanzas», *Boletín Antropológico*, Mayo-Agosto, n.º 37, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, pp. 44-55.

Cedeño, Henry (s/f): *Venezuela en chistes*, Caracas, Venezuela, Ediciones HC, p. 135. (100 adivinanzas).

HERNÁNDEZ, Daría y María Eugenia SUELS (Selección y notas) (s/f): *Cuadernos de Cultura Popular. Adivinanzas*, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y Centro para las Culturas Populares y Tradicionales de Venezuela (CCPYT), Caracas, p. 19. (Serie Lenguaje y Comunicación, n.º 1).

ADIVINANZAS EN LENGUA INDÍGENA**MAYA**

BRICEÑO CHEL, Fidencio (Compilador) (2002): *Na'at le ba'ala paalen: «Adivina esta cosa ninio»*, *Adivinanzas mayas yucatecas*, México, Artes de México y CIESAS.

BRICEÑO CHEL, Fidencio (Compilador) (2000): *Na'at ba'ala paalen. Adivina iluminando*, México, INI y CIESAS.

MIXTECO

CRUZ ORTIZ, Alejandra (2005): *Ka'yu ta kutu'a kun Nuu Savi. Adivinanzas en mixteco, la lengua de la lluvia*, México, Artes de México, Linguapax, CIESAS y Generalitat de Cataluya.

NÁHUATL

FLORES FARFÁN, José Antonio (2002): *Zazan Tleino. Adivinanzas nahuas de ayer, hoy y siempre*, México, CIESAS y Artes de México.

FLORES FARFÁN, José Antonio y Refugio NAVA NAVA (2005): *See tosaasaaniltsiin, See tosaasaaniltsiin. Adivinanzas mexicanas*, México, Artes de México, Linguapax, Generalitat de Cataluya y CIESAS.

FLORES FARFÁN, José Antonio y Cleofas RAMÍREZ CELESTINO (1996): *Adivina iluminando. Colorín color nahuas*, México, CIESAS y ECO.

JAVIER, Máximo y Elisa RAMÍREZ CASTAÑEDA (2000): *Adivinanzas indígenas*, México, Editorial Patria.

NAVA NAVA, Refugio y Crisanto BAUTISTA CRUZ (2002): *See tosaasaaniltsiin, See tosaasaaniltsiin. Adivinanzas mexicanas*, México, INI y CIESAS.

RAMÍREZ, Arnulfo G., José Antonio FLORES y Leopoldo VALIÑAS (1992): *Se tosaasaanil, se tosaasaanil. Adivinanzas nahuas de ayer y hoy*, México, CIESAS INI.

TZETZAL

BRICEÑO CHEL, Fidencio (2000): *Na'at ba'ala paalen. Adivina iluminando*, México, INI y CIESAS.

TZOTZIL

LEÓN PASQUEL, Lourdes y José Apoonio PÉREZ (Coordinadores) (2008): *¿K'usi xana'ik? Stojobtaseltak. Adivinanzas en lenguas de Chiapas. Tsotsil, tseltal, Chol, Tojolabal*, Chiapas, CONACULTA (Col. Ts'ib-jaye).

QUECHUA

ALVARADO BONIFACIO, Aquilino (2002): *Adivinanzas, trabajos y cuentos en quechua*, Oruro, Bolivia, Latino Editores, pp. 7-18. [traducir]

LARA IRALA, Edilberto (1981): *Adivinanzas quechua*, Ayacucho, Perú, Ediciones Investigación Universitaria, 1981, p. 196 (144 adivinanzas).

AYMARÁ**GUARANÍ**

ACOSTA, Feliciano (2003): *Maravichu, maravichu, mba'emetepa. Maravilla, maravilla ¿qué será?*, Asunción, Paraguay, Servilibro, p. 40 (42 adivinanzas).

AGUILERA JIMÉNEZ, Domingo (2010): *Ñe'enga II. Diccionario paraguayo*, Asunción, Paraguay, Servilibro, pp. 163-166.

GONZÁLEZ TORRES, Dionisio M. (2012): *Folklore del Paraguay*, Asunción, Paraguay, Servilibro, pp. 64-68.

BIBLIOGRAFÍA

- ALGEVIS CARRERO, Valmore Antonio (1996): «Aproximación a la semiótica del discurso lúdico: adivinanzas», *Boletín Antropológico*, mayo-agosto, n.º 37. Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, pp. 44-55.
- AMITH, Jonathan D. (1997): «Tan ancha como mi abuela», *Tlalocan*, XII, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 141-218.
- BEUTLER, Gisela (1961): «Adivinanzas de tradición oral en Nariño (Colombia)», *BICC*, XVI, 2, pp. 367-451.
- BEUTLER, Gisela (1979): *Adivinanzas españolas de la tradición popular actual de México, principalmente de las regiones de Puebla-Tlaxcala*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH.
- CERRILLO, Pedro C. y César Sánchez Ortiz (coordinadores) (2010): *La palabra y la memoria. (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 191-206.
- CERRILLO, Pedro C. y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA (2011): *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*, España y México, Universidad de Castilla La Mancha-Cuenca y UNAM.
- GONZÁLEZ GUTIERREZ, María Gabriela (1999): *Hacer visible lo invisible. Estructuras y funciones de la adivinanza mexicana tradicional*, México, Plaza Janes.
- JOHANSSON K., Patrick (2014): *Zazanilli. La palabra-enigma. Acertijos y adivinanzas de los antiguos nahuas*, México, Mc Graw Hill.
- LEHMANN-NITSCHE, Robert (1911): *Adivinanzas rioplatenses*, Universidad de La Plata.
- MERCENARIO ORTEGA, Mariana (2009): *Los entramados del significado en lo zazaniles de los antiguos nahuas*, México, UNAM.

- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (2014): *Si quieres que te lo diga, ábreme tu corazón. 1001 adivinanzas y 51 acertijos de pilón*, México, El Colegio de México y FCE.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (2005): «De los *zazaniles* y *quisicosas* en Fray Bernardino de Sahagún, a la adivinanza actual en México», *Prolifa memoria. Estudios de cultura virreinal*, vol. 2, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 117-135.
- MORALES MENOCAL, Alicia (1997): «Las adivinanzas populares en Cuba», *Folklore americano*, n.º 58, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, julio 1994-diciembre, pp. 11-38.
- MOYA, Ismael (1955): *Adivinanzas tradicionales*, Buenos Aires, Anacunda.
- OBEDIENTE, Enrique (1983): *Fonética y fonología*, Bogota, Universidad de los Andes.
- VELÁSQUEZ M., Rogelio (1960): *Adivinanzas del Alto y Bajo Chocó*, *Revista Colombiana de Folclor*, Seg. Época, vol. II, n.º 5.

Fecha de recepción: 28 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2019



Canciones y ritos de cumpleaños en Europa

Birthday songs and rites in Europe

Raquel FUENTES

(Universidad de Alcalá de Henares)

FUENTES_RL@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0139-6567

ABSTRACT: I shall examine in this paper one of the most widespread celebrations nowadays: birth-days. We will approach it from the fields of anthropology and folk studies, since it is a ritual which may provide us with valuable information regarding syncretism. I shall address birthday celebrations origins, its nature as a rite of passage and the significance of birthday song lyrics, including elements such as invitations, guests and gift-giving.

RESUMEN: Este trabajo trata sobre una de las celebraciones más extendidas y actuales como la del cumpleaños, vista desde la antropología y el folclore, pues se trata de un rito que puede aportar información valiosa desde el punto de vista del sincrétismo. Se aborda su origen, su carácter de rito transicional y también la letra de su canción, además de otros elementos, como las invitaciones, invitados, regalos.

KEYWORDS: Birthday, ritual, syncretism, song, PALABRAS-CLAVE: cumpleaños, rito, sincrétismo, passage, canción, transición

Resulta curioso que una de las celebraciones más antiguas y vivas, extendidas a nivel mundial, haya pasado tan desapercibida en los estudios de carácter antropológico y folclórico; el motivo de ello, seguramente, lo encontraremos en lo cotidiano de su presencia. El rito de cumpleaños merece bien un estudio en profundidad, si bien aquí solo podremos dar ciertas pinceladas, tanto por los escasos trabajos que existen sobre él como por su riqueza a nivel sincrético y lo mucho que dice de nosotros.

EL ORIGEN DE LA CELEBRACIÓN DEL CUMPLEAÑOS

La palabra «cumpleaños», tal y como señala J. Corominas y J. A. Pascual en su *Diccionario etimológico*, procede del latín y significa «llenar, completar». En el *Diccionario de la Real Academia Española* se define el término como «aniversario del nacimiento de una persona». Así también parece entenderse si consultamos la etimología de la palabra en sus diferentes voces (*anniversaire de naissance, compleanno, birthday, natalicio...*), y los diccionarios extranjeros como la *Enciclopedia Universal Ilustrada-americana*, que dice «Aniversario del día en que se ha nacido». Se puede entender, entonces, que el «cumpleaños» es el día en el que se completa un año de vida, sumándose a los ya vividos.

Desde una visión antropológica, interesa la definición de «cumpleaños» aportada por Funk y Wagnalls (1972), pues no solamente lo define como celebración del día en que uno nace, sino como una transición «entre un estado de ser y otro», lo que justifica el rito. Esta transición está marcada por el peligro (innato al cambio); tanto es así que señala que

en este momento los espíritus, los buenos y malos, pueden interferir en la vida del homenajeado.

¿Quiénes celebraban el cumpleaños en épocas pasadas? La pregunta nos lleva al elemento principal del cumpleaños, a la astrología. No solo por la necesidad de tener un calendario para poder situar el día en que se nace y fijar así el día del aniversario, sino por su carácter vaticinador: conocida es la estrecha vinculación de emperadores y reyes con astrólogos que pronosticaban el tipo de personalidad que tendría el futuro gobernante e, incluso, su futuro, atendiendo a los astros y al momento del nacimiento.

Esta costumbre de origen pagano variaba en el grado de festejo y de los participantes, según la época y cultura en las que nos situemos. Observamos que en algunas civilizaciones la celebración se reducía casi exclusivamente a los emperadores (Antiguo Egipto) o reyes; mientras que en otras podía ser celebrada por grupos más numerosos (en Roma solo se permitía el festejo masculino).

Sobre la antigüedad, ya el historiador Herodoto contaba que los persas la consideraban la festividad más importante:

El aniversario de su nacimiento es de todos los días el que celebran con preferencia, debiendo dar en él un convite, en el cual la gente más rica y principal suele sacar a la mesa bueyes enteros, caballos, camellos y asnos, asados en el horno, y los pobres se contentan con sacar reses menores (Herodoto, 2000: 81).

Por otro lado, el carácter pagano de esta celebración y su rechazo en un principio por el cristianismo se hace evidente en la Biblia; en tres ocasiones se hace referencia a este aniversario de vida: el cumpleaños del Faraón de Egipto, el de Herodes y el del hijo de Job. En todas ellas se la vincula con la muerte: en el primero, el Faraón ahorca al jefe de los panaderos (G, 40, 20-23); en el segundo, Salomé pide a Herodes la cabeza de san Juan Bautista (Mt, 14, 5-11); y en el tercero, los hijos de Job son castigados con la muerte por celebrar el que parece ser el cumpleaños de su hermano mayor (Job, 1, 4-22). Como sabemos, más tarde la costumbre de la celebración del cumpleaños será cristianizada, festejándose incluso el nacimiento de Jesús, la Navidad. Anteriormente la fecha más relevante para los cristianos había sido la de la muerte, ya que, si la persona había tenido una buena conducta, pasaba a una mejor vida, por lo que esto último se consideraba digno de conmemorar. Algunas religiones, como la de los Testigos de Jehová, aún hoy no celebran la fecha del cumpleaños por considerarlo una festividad pagana.

EL RITO DEL CUMPLEAÑOS: EL CUMPLEAÑOS COMO TRANSICIÓN. EL UMBRAL

El cumpleaños está vinculado con la transición, de ahí la necesidad del rito. La transición simboliza el cambio, por lo que conlleva y connota peligro (al estar en un proceso de cambio entre un ser u otro o entre dos mundos, uno se expone a dejar de ser). Ambas significaciones las encontramos en el símbolo de la puerta y del umbral.

Ya en la antigua Roma existía un dios relacionado con las puertas, el dios Jano (en latín, *janua*, que derivaría a enero). Este dios está relacionado también con la astrología y el origen de todo; su carácter primigenio hizo que se le honrara como un dios de inicios, de comienzos; la puerta representa un medio de cambio, de transición y como tal posee la connotación de riesgo. Un ejemplo de ello son las grandes puertas de la Antigua Mesopotamia custodiadas por enormes animales con el fin de evitar la entrada de cualquier mal.

Esta perspectiva del Mundo Antiguo del inicio y de la transición —el umbral— puede aplicar también en el rito del cumpleaños, ya que se inicia el proceso de completar

un nuevo año en cada aniversario: el cumpleañero en su día lo que hace realmente es abrir una puerta más, obtener un año más de vida, elemento que está bajo el poder divino. De esta manera, se puede afirmar que en el cumpleaños no solo existe una dimensión temporal (la de sumar años), sino también espacial: el niño o la niña, en su «viaje» (*homo viator*), va recorriendo un espacio en el que se le va pidiendo, exigiendo, cediendo y permitiendo ciertas acciones.

El espacio, así, es entendido como un camino en el que existen diferentes umbrales por los que el hombre va pasando a lo largo de su vida y por el que se va transformando. Esta visión de la realidad, que nos puede parecer muy lejana y que puede chocar con nuestra perspectiva actual, pervive aún en costumbres como la que encontramos en un pueblo de Guadalajara, en Almonacid de Zorita. Allí existe la costumbre de pasar por la puerta de la antigua muralla a los muertos antes de darles sepultura, viendo en este hecho una clara manifestación del símbolo de puerta como medio de transición.

¿Qué valor tiene el umbral? La dificultad de pasar el umbral no es la misma todos los años, pues depende del nivel de transformación y tramos alcanzados (por ejemplo, el paso a la vida adulta), hecho que repercute y se manifiesta en el grado de celebración. Uno de los cumpleaños más celebrados, por manifestar mayor cambio y ser inicio de una nueva etapa, es el festejo de los quince y dieciocho, que puede variar en edad, dieciséis o veintiuno; tiene que ver con los criterios culturales para considerar a una persona mayor de edad, y también en ocasiones, el género. En Sudamérica, por ejemplo, la fiesta de los quince años de las chicas tiene su correspondencia con el cumpleaños de los dieciocho de los chicos (menos festiva) debido, seguramente, al desajuste en la edad de madurez entre ambos sexos.

Uno de los países europeos que más celebra los quince años es la República Checa. Allí existe la costumbre de entregar al homenajeado «la cédula de ciudadanía». Respecto a la celebración de los dieciocho o veintiuno, hay países como Reino Unido y Australia en los que existe la tradición de entregar un objeto de gran valor simbólico: una llave, elemento que de nuevo nos recuerda al dios romano Jano y a la puerta.

De la información recogida en testimonios contemporáneos se desprenden otras celebraciones importantes: los cumpleaños que cierran una década, los cincuenta o la edad de jubilación e incluso los relacionados con número impar. A continuación, un testimonio de Rumanía:

Sí y es una fiesta muy importante. A la edad de un año o tres, tiene que ser un año impar, hay una costumbre muy interesante. Si se trata de un niño se le corta un poquito del pelo que se ata con una cinta, o se corta un poquitín de cuatro lados en forma de cruz digamos. La costumbre se llama «el corte del mechón» y éste se guarda en casa para siempre. Mi marido lo tiene todavía en una cajita. A los bebés no se les corta el pelo hasta la edad de un año justo para tener que cortar. Si se trata de una niña, encima de la cabeza se rompe un pan redondo especial casero que es un poco dulce, una «torta»; que se rompe en cuatro pedazos como la forma de la cruz y se da a los invitados a comer.¹

En cualquiera de los casos, la madrina es la que lleva a cabo esta operación y el niño está sentado en una almohada alta. Justo después de este momento se coloca delante del homenajeado/a una bandeja en la que se ponen varios objetos: tijeras, estilográfica, dinero, libro, icono, espejo, etc. Últimamente ponen también un teléfono móvil, joyas, llaves del coche. El niño tiene que elegir tres objetos. Dicen que el primero que toca definirá su profesión. Si toca dinero será rico, etc. Con esta ocasión los padrinos compran

¹ En este rito la madrina actúa como mediadora, pues será la encargada de cortar el pelo y de romper el pan.

ropa para el bebé y le visten. Mi madre me contó que a mí me rompieron la torta cuando tenía tres años y mi madrina me regaló unos pendientes de oro que llevé hasta la edad de 21 años, hasta que perdí uno en la bañera. Y lo sentí mucho. Era un recuerdo especial (Adriana Filip, Rumanía).

Podemos diferenciar tres fases en este rito: 1. Fase de paso, en la que el bebé se sitúa en una almohada alta (entre el cielo y la tierra). 2. Fase de separación (animismo), en la que se corta el primer mechón de pelo, en el caso masculino, o en la que se rompe un pan redondo en la cabeza para después comerlo, en el caso femenino (de esta manera contemplamos aquí dos interesantes símbolos: el cabello y el pan). Seguidamente, los padrinos traen ropa y visten al bebé o niño; es decir, le preparan para la nueva vida. Por último, 3. Fase de agregación: elección del objeto (tijeras, estilográfica, dinero, libro, icono, espejo, etc.), que determinará a qué se dedicará el niño.

Resulta interesante saber que en el Golfo de Guinea también existe la costumbre de invitar a los bebés a escoger un objeto entre varios, en este caso no para saber su profesión futura, sino para saber con quién de sus antepasados está vinculado, ya que los objetos pertenecen a familiares fallecidos.

Este pensamiento que relaciona a los bebés con espíritus protectores seguramente también esté vinculado a la celebración del cumpleaños, de hecho, también lo encontramos en Europa. Los griegos creían en un espíritu protector (*daemon*) que estaba vinculado con el dios que regía su nacimiento, y que tenía como finalidad cuidar del bebé durante toda su vida. De aquí derivaría, según señalan diferentes investigadores, la creencia del hada madrina, el ángel custodio, e incluso, el santo patrón. Esto explicaría, además, que en algunos países como Grecia sea más importante el día del santo que el propio cumpleaños.

Muy parecido a la tradición rumana, que vimos antes, es la del siguiente rito búlgaro recogido por Rositsa Yósifova y José Manuel Pedrosa en *Costumbres y fiestas del pueblo búlgaro*:

Con la fiesta de la primera hogaza de pan que celebraba la llegada del recién nacido. [...] Esta hogaza era untada con miel, y todas las mujeres asistentes habían de probar un bocado de ella. La primera que lo tomaba era la parturienta, y todas las demás, después. Las migas que se desprendían habían de ser menuditas, para que los dientes del niño fueran también así. [...] Sobre una mesita baja se ponían muchos objetos cuya función era la de llamar la atención del niño. Estos objetos simbolizaban la profesión que el niño escogería. La criatura debía acercarse hasta esos objetos sin la ayuda de nadie [...]. Si escogía el libro, eso significaba que saldría estudioso; si escogía el bolígrafo, que sería escritor; si optaba por la moneda, que sería hombre de negocios... (2009: 21-22)

SINCRETISMO. ELEMENTOS EN EL CUMPLEAÑOS

La antigüedad y vigencia del rito de cumpleaños, junto a esa visión de peligro, lo convierte en un acto complejo y de gran valor sincrético; se genera a partir de ese miedo a cruzar el umbral que se desea pasar y en el que pueden actuar diferentes espíritus. Baste mencionar el cuento de *La Bella durmiente*, en el que encontramos además de la idea de espíritus protectores en el nacimiento de una persona (los *daemon* griegos que también estarán presentes en la cultura romana), el maleficio del hada que, al sentirse deshonrada por no ser invitada (llamada, venerada), actúa contra la niña, hechizándola y condenándola a morir cuando cumpla quince años (un umbral muy marcado y donde identificamos símbolos archiconocidos como la rueca o el hilo, que nos evocan a

las Parcas romanas, a las Moiras griegas o a las Nornas de la mitología nórdica, relacionados todos ellos con la idea de transición y la muerte).

El trabajo de Bárbara Rinkoff aporta luz sobre algunos de los comportamientos y actos que se dan en la celebración del cumpleaños, y en el mismo cuento de *La Bella Durmiente*: afirma que el festejo del cumpleaños tenía como objetivo no verse dañado por los malos espíritus. ¿Cómo se lograba? Explica que para conseguirlo los seres queridos lo rodeaban a fin de que fuera protegido con sus buenos deseos y su presencia. Tanto los regalos como el banquete constituirían dos elementos que servirían para ganarse el favor de los espíritus buenos.

De esta forma, atendiendo a todo lo expuesto y como explicaremos a continuación, se debe entender el cumpleaños como un rito sincrético y atender a su estudio desde diferentes aspectos, como la astrología, la magia (debido a la creencia de los espíritus o hadas) e incluso desde la religión (temor al proceder de los dioses) o a la superstición.

En cuanto a la relación con la religión, debemos mencionar a Ralph y Adelin Linton, quienes, en su libro *The Lore of Birthday*, señalan que elementos como el de la vela o la torta —equivalente al pastel— ya figuraban en la Antigua Grecia. Según argumentan podría venir del homenaje a Artemisa, vinculada con el ciclo lunar, puesto que se le ofrecía una especie de torta redonda con velas. El fuego de las velas también era apagado con un soprido, para que el deseo que se había pedido la diosa lo concediera; el deseo viajaba en ese humo que desprendía la vela hacia la divinidad.

En cuanto a la superstición, ni siquiera tenemos que bucear en el tiempo para constatar su presencia en el cumpleaños. En países como Alemania o Eslovaquia aún persiste:

Si se le felicita al cumpleañero por adelantado, el cumpleañero podría morir antes de su cumpleaños. No es algo que esté demasiado difundido, pero sí existe esta superstición en Eslovaquia (Lucía Slobodníková, Eslovaquia).

Del testimonio podemos deducir que esta superstición está estrechamente ligada al pensamiento nuclear vinculado al umbral: no puedes celebrar algo que los dioses aún no te han concebido —completar ese año más de vida— porque se pueden enfadar y actuar contra ti.

En lo que respecta a otros elementos asociados a esta celebración podemos diferenciar los siguientes: las invitaciones; los amigos, los familiares, los seres queridos; los saludos; la sacudida (por ejemplo, el tirón de orejas), las dedicatorias; los regalos; el banquete (que incluye la comida, la tarta, el deseo, las velas, la canción y los aplausos). Aunque todos los elementos se dan prácticamente en todos los países —a excepción de las sacudidas, que por lo menos en la actualidad, no son tan generalizadas—, unos cobran mayor importancia que otros debido a sus valores, a su cultura.

Sobre las invitaciones podemos señalar que las nuevas tecnologías han hecho que ya no sea habitual entregar, de forma personal, una invitación en papel, sin embargo, en países en los que la invitación escrita era muy importante, como Australia o Reino Unido, aún se sigue manteniendo la importancia de este elemento, sobre todo por la necesidad de requerir de una respuesta dentro de un plazo fijado. Esto es enfatizado por Clare, ya que observa un comportamiento muy diferente en España, en donde, al parecer, no existe la costumbre de invitar y avisar con mucha antelación; en cambio, en Reino Unido se suele confirmar la asistencia una semana antes:

Recuerdo que mi madre, por lo menos tres semanas antes, empezaba a hacer invitaciones. Siempre tenías que contestar a la invitación con una semana de antelación, tanto si ibas como si no ibas. Si no avisabas se veía como un gesto muy grosero (Clare, Reino Unido).

En cuanto a los invitados, existe bastante unanimidad entre los diferentes países: se invitaba a familiares, a amigos y también a compromisos (ley de reciprocidad). Casi todos los encuestados hacen hincapié que el paso a la adolescencia o al mundo adulto se suele celebrar por separado, especialmente el del aniversario número dieciocho. De esta forma, hay doble fiesta: una con la familia y otra con los amigos.

Otro de los componentes con el que nos encontramos es de *la sacudida*, muy habitual en los rituales de paso, no obstante, es el elemento más inusual, menos compartido si lo comparamos con el resto, aunque eso no quiera decir que no haya existido. Podemos diferenciar tres modalidades: el tirón de orejas (España, Italia, Hungría, Argentina), el azote en las nalgas (Alemania) y el *hobl* (Australia y Reino Unido) que consiste en zarandear al homenajeado cogiéndole de los pies y de las manos. En República Checa además uno se pone debajo del zarandead, para que la espalda del homenajeado choque con la espalda del compañero que está agachado debajo de él.

Las tres modalidades señaladas tienen en común que se dan golpes de forma repetitiva (a excepción de la modalidad de *hobl* de Reino Unido y Australia), y que el número de golpes coincide con el número de años. Observamos así que el golpe parece tener un valor simbólico de despertar (aprender de los «golpes» que la vida te va dando con los años).

Algunos han visto en el tirón de orejas, en el caso español o italiano, la intención de hacer más sabio al homenajeado —las orejas grandes, propias de la vejez, simbolizarían ese conocimiento adquirido. Sin embargo, y revisando las otras costumbres, parece constituirse más bien como un acto que tiene como fin el «desadomecerse» del año anterior y despertar al nuevo año, lo que se puede interpretar como el valor de reprender para aprender: el homenajeado se lleva los «palos» que le corresponderían a su edad, ya que se trata de igualar los palos que la vida le tendría que haber dado (o los «palos» que tendría que haber aprendido [con el objeto de hacerle madurar], para poder sobrevivir). De hecho, ¿cuántas veces habremos visto a un adulto jalando de la oreja del niño como represalia?

En cuanto a los regalos, los besos, y dedicatorias se pueden considerar gestos de protección y de buenos deseos de los invitados hacia el cumpleañero. Por una parte, la dedicatoria —elemento fundamental en países como Australia o Inglaterra, al punto de que es inconcebible asistir a un cumpleaños sin una tarjeta o dedicatoria (pero sí se perdonaría ir sin otro presente), y el regalo se convierten en objetos de defensa —mágicos— que acompañarán al cumpleañero en el futuro. Por otra, el beso parece infundir e impregnar en el propio cuerpo ese deseo de felicidad, de suerte, de seguridad.

Por su parte, el banquete posee una triple funcionalidad en el cumpleaños: un valor socializador, identitario y de poder: los invitados rodean al homenajeado, siendo ese círculo un medio de protección que está especialmente presente cuando se reúnen para que el homenajeado sople las velas.

Hemos comentado el significado y origen de los elementos que están en torno al banquete: las velas, la tarta, etc., haciendo referencia a los estudios de Ralph y Adelin Linton. Estos, como recordamos, señalan que ya estaban presentes en el mundo griego, exactamente en la fiesta de Atenea y señalaban su vinculación con la luna. Sin embargo, desde otra perspectiva más primitiva y general, bien podría hacer referencia a lo

astrológico, recordemos la forma circular del *stonehenge*, la forma circular relacionada con esa idea de completar, de lo mágico. Las velas se podrían identificar con las luces de los astros, por lo tanto, con lo celestial, con lo divino.

LA CANCIÓN

La canción de cumpleaños por excelencia es sin duda la de *Happy Birthday to you*. De hecho, se trata de la canción más popular del mundo según el libro Guinness de los Records. Al parecer, la canción fue creada en 1893 en Kentucky, Estados Unidos, por dos hermanas que eran maestras: Patty y Mildred Hill, quienes modificaron la letra de una canción infantil suya que habían publicado ya (*Good morning to all*), junto con otras canciones, con el objeto de felicitar a una de sus alumnas que las había invitado a su festejo. A partir de ese entonces empezó a difundirse a nivel mundial.

Algunos países, sin embargo, poseen y recuerdan sus propias canciones tradicionales de cumpleaños. Tal es el caso, por ejemplo, de Eslovaquia², Grecia, Hungría, Holanda, Polonia, Rumanía y Suecia. En todas esas canciones nos encontramos con las siguientes características: tono apelativo y entusiasta con el que se pide que el festejado viva mucho tiempo (la palabra junto a los recursos paralingüísticos se percibe como un deseo convertido en acto); es notable el interés y énfasis en mostrar alegría mediante el uso, de no solo de la entonación, sino de interjecciones como ¡hurra! o ¡viva! y los aplausos finales que acompañan a la canción (medios para alejar los males, lo que nos recuerda, de nuevo, a los actos mágicos de protección). Otra de las características que comparten es el uso de la repetición, concretamente del verbo «vivir», propia de las canciones mágicas y que además señala el propósito fundamental del ritual.

Por último, existen también otras canciones que, aunque no eran dedicadas al cumpleaños, se utilizaban para homenajear al cumpleañero; es el caso de España de:

Si quieres saber, Carmen,
quien te ha mandado a rondar,
aquí tienes a Leoncio,
que te quiere de verdad
(Leoncio Sánchez, España).

Concluimos este breve acercamiento al rito del cumpleaños con la esperanza de haber sido capaces de advertir la falta de estudios sobre este tema (pese a su antigüedad y actualidad) y de haber logrado evidenciar su gran complejidad debido a sus profundas y desconocidas raíces.

Destacamos como una de las características más sobresalientes de la celebración del cumpleaños, en este rito de transición, su valor sincrético. Pues si bien está vinculado de forma clara con la astrología, también depende de otros aspectos que derivan de las creencias y temores humanos (relacionados con la muerte y su visión de la vida); lo que nos obliga atender a otros aspectos esenciales relacionados con la magia, la religión, la superstición en relación a ese umbral que señala la posible transición a «una puerta».

Precisamente, por su carácter de paso, nos encontramos con diversos formas, elementos y acciones protectoras: el círculo entorno al cumpleañero, las palabras mágicas selladas por el beso en las felicitaciones (e incluso las canciones típicas de cumpleaños

² Lucia Slobodníková nos cuenta que realmente la canción de Eslovaquia es de origen serbocroata, al parecer fue traída por los soldados de Eslovenia. También señala que no es muy popular, pues la cantan solamente los mayores.

acompañadas de los aplausos) o los propios presentes como elementos físicos protectores, sus regalos y el banquete entre otros aspectos relacionados con este rito.

BIBLIOGRAFÍA

- La Biblia. URL: <<http://biblia.catholic.net/>>
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A. (2001): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Madrid, Gredos.
- Enciclopedia Universal Ilustrada-americana* (1913), Tomo XVI, Madrid, Espasa Calpe.
- FUNK y WAGNALLS (1972): *Diccionario de folklore, mitología y leyenda*, New York, Harper & Row.
- HERODOTO DE HALICARNASO, (2000): *Los nueve libros de la Historia*, libro I, Educuibes Elaleph.com
- LINTON, Adelin y RALPH (1952): *The Lore of Birthdays*, New York, Omnigraphics.
- REAL DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001): *Diccionario de la Real Academia Española*, (22.ª ed.), Madrid. URL: <<http://www.rae.es/rae.html>>
- RINKOFF, Bárbara (1967): *Birthday Parties Around the World*, Hardcover, William Morrow.
- YÓSIFOVA, Rositsa y PEDROSA, José Manuel (2009): «Costumbres y fiestas del pueblo búlgaro», *El Jardín de la Voz*, 9, serie de Culturas del Mundo, Biblioteca de Literatura oral y Cultura Popular.

FUENTES ORALES: INFORMANTES

- Anónimo. 50 años. Austria.
- Filip, Adriana. Rumanía.
- Gajlewicz, Karolina; 33 años. Polonia.
- Hansen, Ilse; 22 años. Holanda.
- Hudcovská, Jana; 31 años. Rep. Checa.
- Kovács, Marcs; 23 años. Hungría.
- Magali, 50 años. Francia.
- Mantovani, Elena; 38 años. Italia.
- Melcher, Betina. Alemania.
- Prochazkova, Katerina; 21 años. Rep. Checa.
- Rekilä, Laura. Finlandia.
- Ruotsila, Jasmiina. Finlandia.
- Ryan, Clare. Reino Unido.
- Sánchez, Leoncio, 90 años. España.
- Skoog, Catharina; 65 años. Suecia.
- Slobodníková, Lucía; 28 años. Eslovaquia.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019

Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2019



La conquista de Antequera (1410). Reflexiones sobre la construcción de la memoria en la Castilla bajomedieval

The conquest of Antequera (1410). Reflections on the construction of memory in late medieval Castile

Pascual MARTÍNEZ SOPENA

(Universidad de Valladolid)

sopena@fyl.uva.es

ORCID ID: 0000-0002-0880-7365

ABSTRACT: In this paper I shall examine the memory of the conquest of Antequera by *Infante* Fernando, regent of Castile (1410). In the royal court, chroniclers, notaries and poets collaborated in its construction. The *Romancero* included this victory over the Moors among his subjects. In addition, the Town councils of the *Infante* were associated with the preparation and development of the military campaign. Many people participated in the battle and became anonymous diffusers of their success.

RESUMEN: Este artículo examina la memoria de la conquista de Antequera por el *Infante* Fernando, regente de Castilla (1410). En la corte real, colaboraron en su construcción cronistas, escribanos y poetas. El «*Romancero*» incluyó esta victoria sobre los moros entre sus temas. Pero además, los concejos de las villas del *Infante* estuvieron asociados con la preparación y desarrollo de la campaña militar. Muchos habitantes participaron y se convirtieron en los anónimos difusores de su éxito.

KEYWORDS: Memory, Late Middle Ages, Antequera, Castile

PALABRAS-CLAVE: memoria, Baja Edad Media, Antequera, Castilla

INTRODUCCIÓN. LA ESCRITURA CIRCULANTE

A comienzos del siglo XV, la Reconquista experimentó un momento de revitalización en Castilla. Se produjo durante la regencia del *Infante* Fernando, hijo de rey y noble principal del reino. La figura de don Fernando «el de Antequera» y su época han gozado de una atención tradicional: aunque, a renglón seguido, hay que advertir que estamos en plena renovación de los estudios históricos de ese periodo. Es una circunstancia que se ha visto estimulada por la reciente conmemoración del sexto centenario del Compromiso de Caspe, que convirtió al *Infante* en rey de Aragón; pero también se aprecia una corriente autónoma que, partiendo de la «nueva historia política», vuelve a valorar su «buena ventura» como regente de Castilla a través de su fortuna material y espiritual, las gentes de su *casa*, o la dinámica de la guerra que condujo felizmente (Nieto, 2012; Ladero, 2013; Olivera, 2013; Cañas, 2016; González Sánchez, 2016; Muñoz Gómez, 2016)¹.

¹ Este trabajo se inscribe en los Proyectos de Investigación «El ejercicio del poder: espacios, agentes y escrituras» (ref. HAR2017-84718-B), financiado por el MINECO, y «Preinventario, sistematización, recopilación documental sobre bienes integrantes del patrimonio cultural inmaterial en las provincias de Palencia, Segovia y Soria», Junta de Castilla y León 2015-2017.

Las crónicas de la época, la documentación de la cancillería real y el romancero han servido a historiadores y filólogos para analizar al hombre, su tiempo y su larga estela. En cambio, es muy escasa la atención prestada a los archivos locales. Por ello conviene indicar que la información guardada en buen número de fondos municipales ofrece nuevos puntos de vista. Destaca entre ellos la gestión de las noticias y, en una perspectiva comparada, el contraste entre los discursos de las fuentes cortesanas y concejiles. No se debe olvidar que estos ambientes forman parte de un mundo donde el volumen de la comunicación escrita se venía multiplicando desde el siglo XIII, hasta alcanzar el nivel de un rasgo cultural (Menant, 2006). Del mismo modo, se sitúan en un momento en que los datos conservados ya permiten evaluar su circulación, considerando tanto a sus actores como las formas de difusión o su velocidad (*Information et Société*, 2004). Para el caso, diversos archivos municipales de Castilla ofrecen posibilidades de estudiar estos problemas a través de la correspondencia que los concejos reciben de reyes, señores y oficiales. Los ecos de las reacciones que suscitaron se reflejan en las actas de las reuniones municipales y en sus cuentas. Se trata de apuntes sobre deliberaciones y respuestas, con frecuencia breves e inmediatas, donde se combinan la queja hostil y el acuerdo reverente, el mero informe y el gesto festivo.

Teniendo en cuenta estas perspectivas, las páginas que siguen reflexionan más sobre las condiciones en que se desarrolló la producción genéricamente «literaria» que sobre la propia producción. Esto es, tratan del ambiente y el contexto en que se elaboró y se difundió, lo que significa que se interesan por el proceso de construcción de una memoria «que aglutina el recuerdo que tienen de lo sucedido los contemporáneos a los hechos y sus descendientes» (Fernández de Larrea-Díaz de Durana, 2010: 10). Este interés incluye cuestiones que durante la nuestra reunión de otoño se glosaron, como la circularidad entre lo culto y lo popular, o las tareas de compilar, informar y recordar, con sus tiempos propios y sus funciones diversas. Por lo demás, esta contribución también busca acercarse a los discursos simbólicos que expresan la memoria de los hechos —mucho más que su historia—, a través de artefactos de otra naturaleza; en particular, se llama la atención sobre el legado plástico.

EL INFANTE-REY FERNANDO (1380-1416) Y SUS SEÑORÍOS DE CASTILLA

Como se adelantaba, el infante Fernando «el de Antequera» es un personaje singular en la historia española del siglo XV. Aunque fallecido prematuramente, la fama del regente de Castilla (1406-1416) y rey de Aragón y Sicilia (1412-1416), evoca sus dotes políticas, su profunda religiosidad o su proverbial codicia. Se trata de una memoria compleja, como captó su primer biógrafo (Lorenzo Valla, 2002).

Don Fernando era el hijo menor del rey Juan I de Castilla. Cuando murió su padre en 1390, recibió el Señorío de Lara. Este título vino a otorgarle la jefatura de la nobleza castellana. Al mismo tiempo, una larga lista de villas de la cuenca del Duero pasó a su poder; sobre todo se hallaban en torno a Valladolid, ya por entonces centro político del reino. De este grupo formaban parte Olmedo, Peñafiel, Cuéllar y Medina del Campo, su capital, todas ellas al sur del río, más otras situadas al norte como Mayorga.

Los recursos del Infante Fernando se multiplicaron a partir de 1395, fecha de su matrimonio con Leonor de Alburquerque. Ella también pertenecía a la parentela regia y era una «rica hembra»: es decir, una de las grandes herederas del país. Sus señoríos se diseminaban desde la frontera de Navarra a la de Portugal. Así, las villas de Villalón, Urueña, Castromonte y Villalba de los Alcores reforzaron la posición del Infante al norte del Duero y en las cercanías de Valladolid. En 1400, Paredes de Nava, otra aglomeración

muy importante, engrosó los dominios de Fernando y Leonor en la misma zona. Al volumen de sus dominios, se añadía que la mayor parte se localizaban en regiones muy prósperas del reino, como la Tierra de Campos, la Rioja y las Extremaduras.

El infante Fernando mantuvo su status durante todo el reinado de su hermano, Enrique III. Este falleció en 1406, dejando un heredero de dos años de edad, el futuro Juan II, lo que entrañaba una larga regencia. La tarea quedó en manos de la reina viuda, Catalina de Lancaster, y del propio Infante, quien se convirtió en el gran protagonista político del periodo.

El poder y el prestigio del Infante se apoyaba en un amplio y diverso conjunto de vasallos, parientes y consejeros, formado por grandes y pequeños nobles, judíos conversos, universitarios y clérigos cultivados, más caballeros y hacendados «hombres buenos» de las villas de su señorío. Con ellos organizó una «casa» amplia y ramificada, provista de grandes recursos y disponible para ambiciosos objetivos. Su influencia se extendió fuera de Castilla; por ejemplo, tuvo como valedor al famoso dominico Vicente Ferrer, a cuya orden protegió especialmente. Todo ello favoreció su ascenso al trono de Aragón en 1412. Pero antes de que esto sucediera, la red sirvió para otros fines. Entre ellos, la organización de una larga guerra contra el sultanato de Granada, que fue presentada como una nueva «Cruzada».

Gobernado por la dinastía nazarí desde el siglo XIII, el sultanato de Granada dominaba el sureste peninsular. Era una franja de 30.000 km², situada entre las montañas Penibéticas y el Mediterráneo, que se extendía desde el Peñón de Gibraltar hasta los secarrales de Almería. Granada ofrecía una imagen ambigua para los castellanos. Su civilización resultaba un modelo de refinamiento y excelencia técnica ante sus vecinos. En cambio, su fe musulmana los oponía. Siendo su soberano el vasallo principal del rey de Castilla y aunque desde 1350 predominaron los períodos de paz, se recelaba del sultanato como posible cabeza de puente en caso de nuevas invasiones africanas —como se venían produciendo desde fines del siglo XI. Cabe agregar que la «banda morisca», la dilatada frontera que separaba ambas monarquías, encerraba una variedad de circunstancias y tipos sociales que alimentaron el imaginario de la época, sensible a gestas heroicas y fortuna fácil.

Las campañas militares comenzaron sin brillantez en 1407, aunque revitalizaron ambiciones largo tiempo varadas. Por fin, en 1410 se alcanzó el éxito con la conquista de Antequera, una estratégica villa fronteriza (Alijo, 1983; Cobos, 2016; Peláez Rovira, 2016). Su celebración en los ambientes de la corte real —como muestran las crónicas y algún poema—, trascendió al imaginario popular; a través de los «romances fronterizos», conformó lo que se denomina «el ciclo antequerano» (López Estrada, 1956; López Estrada, 1998; Correa, 1999).

LA GUERRA DE GRANADA EN LA CORTE DEL REGENTE. HECHOS, RELATOS Y ARTEFACTOS

La conocida como «Primera Parte de la Crónica del rey Juan II» está dedicada al dilatado periodo de su minoría. Se ha venido atribuyendo a Alvar García de Santa María, un miembro de la principal familia de conversos de Burgos que estuvo estrechamente vinculado al Infante. Es un texto que exalta a don Fernando y sus parciales, en detrimento de la co-regente Catalina de Lancaster y su entorno. Más de un tercio de sus páginas trata de las guerras fronterizas —especialmente, de la campaña de Antequera (*Crónica de Juan II*, 1982)². Recientemente se ha destacado que el relato es un modelo de las tendencias de

² La corte real estuvo dividida en dos facciones contrarias. En 1408 se impuso la del Infante sobre la de su cuñada y corregente, varios de cuyos partidarios tuvieron que exiliarse. Pero la presencia en la conquista

la época. Esto quiere decir que la crónica regia, convertida en oficio cortesano, se redacta casi al hilo de los hechos, utiliza fuentes diversas (desde las informaciones orales a los documentos que se iban incorporando al archivo del propio Infante), y ofrece un volumen inédito de detalles —de lo que resulta un voluminoso texto. Todo ello, junto con el dominio del arte narrativo, ha llevado a considerar este relato como la versión inmediata y oficial de la campaña de Antequera; dicho de otro modo, esta «primera parte» de la crónica de Juan II es el principal testimonio de la visión cortesana de los hechos (Bautista, 2012: 53)³.

A lo largo de la obra, descripciones muy técnicas alternan con capítulos de intenso dramatismo y circunstancias maravillosas, donde se evidencia la común adhesión a los portentos. Hay un caso que lo exemplifica —y que en esta contribución tendrá un notable protagonismo. El punto de inflexión del asedio de Antequera fue el combate de la Boca del Asna, nombre de un collado situado a una legua de la ciudad. Las esperanzas de los sitiados se malograron allí, al ser derrotadas las tropas de socorro enviadas por el sultán. La crónica narra la aproximación de este ejército, dirigido por dos «infantes» hermanos del soberano granadino, que acampan en el collado. Detalla después una sucesión de escaramuzas, golpes de mano, retiradas tácticas y acciones defensivas para gloria de varios paladines castellanos. El episodio concluye con la desbandada musulmana y destaca que los cristianos han conseguido la victoria milagrosamente, considerando la enorme diferencia de número de los combatientes. Tras ello, una noticia muy precisa informa de que el Infante mandó cartas a la reina regente y al rey-niño, así como a las ciudades y villas notables del reino, para comunicarles «la buena andanza que Dios les diera en esta pelea», y su gratitud a la Virgen María, «cuyo caballero él era»; no se olvidó de señalar en las misivas que la batalla se había dado en cierta festividad de San Juan Evangelista, otra feliz coincidencia (*Crónica de Juan II*: 300-309)⁴.

Es interesante constatar que Alfonso Alvarez de Villasandino ya había saludado la fortuna del Infante recién acabada la campaña. Todavía no era «el rey Fernando de Aragón» —aunque ya lo pretendía—, cuando el conocido poeta de la corte de Castilla ensalzó la victoria de la Boca del Asna. En sus versos evocaba a los dos «infantes» granadinos derrotados, la ayuda de la Virgen María y la orden de caballería que don Fernando había fundado en su honor, la intervención del patrono de las Españas, Santiago, y la de San Juan Evangelista... (*Cancionero de Baena*, 1966, I: 22-26). Las concordancias de su poema con la crónica y con las cartas enviadas a los concejos por el regente, reflejan un discurso común desde el principio, adaptado a fines y públicos diversos.

de Antequera de los más importantes (Juan de Velasco, Diego López de Stúñiga), refleja su regreso, una vez reconciliados con el Infante.

³ En este sugestivo artículo, Francisco Bautista también discute que la citada crónica sea obra de Alvar García, aunque no duda en afirmar que su autor formaba parte del círculo más próximo a don Fernando.

⁴ El texto combina el relato de los hechos con la percepción de los portentos. Así, se cuenta que los moros componían una fuerza de 3000 peones y 1000 «lanzas» (cada «lanza» equivalía en Castilla a un caballero y dos o tres sirvientes), y los cristianos que entraron en combate no habían pasado de 200; mientras solo 10 o 12 de estos cayeron en la refriega, fue incontable el número de sus enemigos muertos y presos. Bajo semejante signo, el Infante mandó a los súbditos del reino que se hicieran procesiones solemnes en agradecimiento a Dios y a la Virgen «por este buen acaescimiento que me dio». La crónica incorpora como modelo la carta de don Fernando a la ciudad de Sevilla, donde se proclama que la victoria «plogo a Dios y a la Virgen Santa María, y al señor San Juan, cuyo día es hoy»; en efecto, la fecha del combate sirve de refuerzo al factor providencial (el 6 de mayo se celebra la festividad de San Juan *ante Portam Latinam*, conmemorativa del suplicio de san Juan Evangelista en Roma, al que sobrevivió). El Infante también pedía al concejo que a su criado Manuel Xerez, que hizo de mensajero, le fueran dadas «albricias» (del árabe hispánico *al-búsra*, «recompensa por dar buenas noticias»).

Como parte del mismo discurso, a las circunstancias de tono providencial se agregan varios elementos simbólicos a los que la Crónica da un sentido político que es posible contextualizar. Algunos de ellos permanecen hoy en los sitios donde estaban en 1410, pero sobre todo siguen formando parte del imaginario local.

La devoción del Infante a la Virgen María ya ha sido resaltada. No era una cuestión menor. En 1403, viviendo aún su hermano Enrique III, el Infante había promovido la fundación de la orden de caballería «de la Jarra y el Grifo» (Muñoz Gómez: 133-139). Esta orden se pretendía heredera de otra legendaria, vinculada al monasterio de Santa María la Real de Nájera y al recuerdo de su fundador, el monarca navarro García Sánchez III (1035-1054)⁵. Lo cierto es que en este lugar, panteón de su dinastía y de varias parentelas nobiliarias, se conjugaba el culto a una imagen mariana, cuyo hallazgo supuestamente milagroso dio origen al cenobio, con la memoria de la incorporación de La Rioja a Castilla en 1076, tras el asesinato de Sancho IV, hijo y sucesor de García Sánchez. Tres años más tarde, el rey Alfonso VI lo donaba al monasterio de Cluny, que hizo de esta casa una de sus principales sedes en España (Reglero, 2008: 152-153).

El cronista destacó que el Infante había hecho traer a su campamento sendas preseas desde León y Sevilla que cabe calificar de reliquias, pues se relacionaban con antiguas y prodigiosas victorias de los cristianos sobre el Islam. Ambas son mencionadas en diversos pasajes, entre ellos la triunfal entrada en Sevilla a la vuelta de la campaña (*Crónica de Juan II*: 129-131, 190-191 y 400). Una era la espada «*Lobera*» de Fernando III, el rey que había conquistado gran parte de Andalucía a mediados del XIII, cuya fama santa mereció su canonización mucho más tarde. Se guardaba (y se guarda), en la catedral de Sevilla —la ciudad que resume su victoria y el sitio donde está su tumba (Muñoz Gómez, 2016: 150-151⁶). La otra, el pendón de San Isidoro, fue llevada desde su abadía de León. Lo más relevante de esta pieza —también conservada en la propia abadía hasta hoy—, es el gran bordado que muestra al patriarca de la iglesia visigoda sobre un corcel, revestido de las insignias episcopales y armado de espada y cruz preciosa. La escena recogía una tradición según la cual el santo se había aparecido al emperador Alfonso VII cuando sitiaba la ciudad de Baeza (1147), para anunciarle su conquista (Montaner, 2009⁷). El pendón de San Isidoro ondeó en la alcazaba de Antequera en cuanto fue tomada. Al

⁵ La orden fue fundada el día de la Asunción de 1403 en la villa de Medina del Campo. Al año siguiente celebró capítulo en Santa María de Nájera. En tiempos recientes, se han producido iniciativas (distintas) en ambas ciudades para restaurar esta orden, que en La Rioja enfatiza la leyenda de García Sánchez y en Medina del Campo celebra a Fernando el de Antequera.

⁶ La crónica describe la liturgia de entrega y devolución de la espada «*Lobera*» en la antigua «Capilla de los Reyes», donde estaban enterrados Fernando III, su esposa Beatriz de Suabia y su hijo Alfonso X. Sus restos siguen en la actual capilla, obra del siglo XVI, así como la imagen de la «*Virgen de los Reyes*», que también proviene de la primitiva. En cambio, se perdieron hace siglos las estatuas sedentes de los monarcas; la del rey Fernando portaba su espada, y el ritual con que primero se cedió y luego se repuso el arma fue el centro de las ceremonias. En Sevilla se conmemora cada 23 de noviembre la conquista de la ciudad, y la «*Lobera*» preside la procesión religioso-cívico-militar que recorre la catedral.

⁷ Dejando aparte sus orígenes inciertos, la leyenda se documenta en la primera mitad del siglo XIII, entre los Milagros de San Isidoro de Lucas de Tuy. Es posible que ya estuviera asociado a una cofradía de caballeros, de trayectoria desconocida. En cambio, parece seguro que la leyenda reverdeció en el siglo XIV; el gran pendón es su señal más expresiva, así como la instauración o restauración de la cofradía. A tener en cuenta que esta versión militar e inédita del santo confesor se asocia con la muy frecuente de Santiago «matamoros»; en efecto, un bordado menor del propio pendón muestra el brazo armado del Apóstol emergiendo entre nubes. El domingo más cercano a la festividad de San Isidoro (26 de abril) tiene lugar en León la ceremonia «de Las Cabezadas», una discusión retórica entre el ayuntamiento y la abadía sobre si es «*foro*» (obligación) u «*oferta*» (devoción) la entrega ritual de cirios por el primero a la segunda; la disputa, presidida por el pendón de San Isidoro, acaba en tablas.

cabo de unos días protagonizaba la mencionada entrada en Sevilla, junto con la «Lobera», los pendones de la Cruzada, del Infante y de los ricos hombres que habían participado en la campaña.

Del orden de lo prodigioso forman parte otros hechos que festonearon la campaña porque fueron interpretados como signos proféticos. Así, el cronista recoge que en la galera capitana de la flota que vigilaba el estrecho de Gibraltar mientras duró la contienda —a fin de estorbar o avisar de la llegada de auxilios desde Marruecos—, los marineros habían visto por dos veces «el cuerpo santo de frey Pedro González, con candelas ardiendo, en la popa e ençima del pendon», lo que se consideró como un buen presagio (*Crónica de Juan II*: 374⁸).

Si tales objetos y signos habían servido para enardecer a las tropas sitiadoras y a su caudillo, el éxito militar reforzó su propio carisma. Antes habían sido elementos de naturaleza y trayectoria dispar, cuya irradiación no debió rebasar ámbitos locales —en los que hoy siguen prosperando con elementos más o menos antiguos y pintorescos. Pero en los tiempos de Antequera, su uso sagrado y simultáneo, solemne y público, a modo de insignias del ejército cristiano, los revitalizó al mismo tiempo que les confería una imagen unitaria que nunca habían tenido. Su incorporación a la crónica reflejaba la voluntad de insertar las campañas del Infante en una construcción que conjugaba la guerra y lo sagrado.

Esta suma de narraciones, de tradiciones que se revitalizan y de preseas sacralizadas, con las *virtutes* que las hacían necesarias y las explicaban, se sustentaba a comienzos del siglo XV en cierto número de relatos breves pocas veces aislados. Sus versiones podían estar insertas en crónicas como la *Najererense* del siglo XII (*Chronica Hispana* 1995), en cendones como los *Milagros de San Isidoro* del XIII (Lucas de Tuy *ca.* 1230/1525), aunque también se expresaban mediante leyendas taumatúrgicas menos formalizadas. Pero tanto en estos casos como en las piezas que fue reuniendo el autor de la Crónica de Juan II para una historia minuciosa de la campaña de Antequera en la tierra y el mar, se aprecia un carácter de «unidades elementales» provistas de autonomía (García, 2010: 34). El relato del combate de la Boca del Asna o el asombro antes los fuegos de San Telmo hubieran podido no figurar en la Crónica sin por ello desmentir el sentido de la narración. Más bien explica su inserción un deleite de contar, de multiplicar las ocasiones amenas y educativas, en loor de su protagonista, el Infante-Rey.

DOS VILLAS DE LA RETAGUARDIA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA CAMPAÑA DE ANTEQUERA

Las villas de Villalón y Paredes de Nava se hallan a más de 700 km. de Antequera. Una y otra ocupaban una posición destacada en la Castilla del Duero a comienzos del

⁸ Se trata del fenómeno de electricidad estática conocido como «fuego de San Telmo» en el mar: «[...] corrieron tormenta las fustas que iban con Juan Enriquez, e dicen los de su galea que vieron esa noche el cuerpo de frai Pedro González, con sus candelas, como la otra bez» (*Crónica de Juan II*, 375). Juan Enríquez, bastardo del almirante Alfonso Enriquez, se encargó del bloqueo de la costa del estrecho durante la campaña (véase nota 23). Estos rayos azules que en las tormentas chocan con los mástiles de los navíos, eran percibidos en España como signos propicios del venerado dominico Pedro González «Telmo», un fraile natural de Frómista, en Tierra de Campos, fallecido en 1246, que acompañó a Fernando III en las primeras campañas andaluzas y predicó entre las gentes de mar —por quienes era invocado, aunque su canonización data del siglo XVIII. En realidad, en España se trasfirió al fraile Pedro González cierta cualidad atribuida a San Erasmo o «Elmo», mártir antiguo y patrono de marineros en Italia, cuyo culto se asocia desde mucho tiempo atrás con el fenómeno descrito; como es patente, la adaptación hispana incorporó el propio nombre del mártir, bien como sobrenombre o incluso sustituyendo al del fraile. La fiesta de San Telmo se celebra en Frómista por la octava de Resurrección; su momento culminante es la «procesión cívica del Ole».

siglo XV, según lo que el monto de su tributación sugiere sobre el número de sus habitantes. En 1409, su cuantía fiscal situaba a Paredes de Nava en el cuarto puesto entre las poblaciones del sector nororiental del valle, en tanto Villalón ocupaba el noveno. Es decir, ambas se situaban entre las mayores aglomeraciones de la zona tras Burgos, Valladolid y Palencia, las capitales políticas, económicas y eclesiásticas del territorio (Reglero, 1995⁹). Que ambas villas formaran parte del señorío de don Fernando, entre otras de las mayores del área, da cuenta del peso específico del Infante.

Las dos villas distaban entre sí dos jornadas cortas y estaban situadas en el centro de la Tierra de Campos, una llanura suavemente ondulada que abarca unos 7500 km². La región venía dedicándose secularmente al cultivo de los cereales y el viñedo; además, criaba una nutrida cabaña ovina. Desde el siglo XII, sus excedentes eran exportados a la fachada atlántica, animando un activo comercio interregional. Pues en torno a 1400, la Tierra de Campos era la región más rica y poblada del valle del Duero. Sobre un semillero de aldeas, una red de «pequeñas villas» articulaba el poblamiento de la zona. Eran una treintena, cada cual con cientos de vecinos; según los cálculos más ponderados, las cifras locales oscilaban entre 1000 y 4000 habitantes. Muchas de ellas extendían su jurisdicción sobre amplios territorios y otro de sus rasgos característicos era la celebración de mercados semanales. Aunque existía un artesano elemental (e incluso se intuye cierta especialización textil), estas aglomeraciones recuerdan a las «agrovillas» italianas.

Por otra parte, se trataba de una región donde las ambiciones de los señores se enfrentaron a una larga tradición municipal, lo que dio lugar a episodios de violencia. Paredes de Nava fue escenario del más conocido. Tras larga guerra civil, el conde Enrique de Trastámara se había convertido en rey de Castilla en 1369; este monarca, hijo bastardo de Alfonso XI, es apodado «Enrique el de las mercedes» por la prodigalidad con que repartió villas y tierras entre los nobles que le habían aupado al trono. En este contexto, el vecindario se levantó contra su decisión de ceder el señorío de la villa a su cuñado, Felipe de Castro. Quien en 1371 pereció en una emboscada de sus revoltosos vasallos, lo que supuso una severa represión conducida por otros señores del país, así como el pago de una elevada multa (Martín Cea, 1992: 50).

Esto no obsta para subrayar que Paredes de Nava creció sensiblemente entre 1386 y 1410; en ese cuarto de siglo, se estima que el número de «hogares» fiscales pasó de 716 a 840, lo que supone un mínimo de 3000 almas. La villa estaba dividida por partida doble: entre las cuatro parroquias o «collaciones», y entre ocho barrios, a los que se sumaba la Judería hasta 1412. No eran solo divisiones eclesiásticas y territoriales, como sugieren los términos, sino que ambas categorías también servían a efectos fiscales y de gobierno (Martín Cea, 1992: 31, 35-36¹⁰).

⁹ Este estudio analiza los datos de la contribución de 1409 al «pedido» (el principal impuesto regio acordado por las Cortes de Castilla). Anota las sumas repartidas entre 1600 aglomeraciones, dentro de un área de 25000 km² que afecta a las actuales provincias de Burgos, Palencia, Valladolid y Zamora.

¹⁰ Paredes de Nava celebraba su mercado semanal los viernes. Los barrios eran la base de la fiscalidad concejil (que incluía los impuestos llamados «fumazgos» —base del cálculo demográfico—, las «derramas» y los «repartimientos» sobre bienes muebles y raíces); las parroquias se utilizaban para la fiscalidad real («monedas»). En 1410 se aprecia un descenso puntual del número de contribuyentes, que Martín Cea explica por el servicio de armas que numerosos vecinos debieron prestar al infante en la campaña de Antequera (véase después); cuantos participaron, fueron eximidos temporalmente de tributación. También estima que había un número indeterminado de hogares exentos (por ser de hidalgos, clérigos o pobres), para agregar al número de hogares contribuyentes o «pecheros» (que podían ser «enteros», «medios», etc., según pagaran toda la contribución o una parte variable). Como consecuencia de la crisis antijudía que había incitado fray Vicente Ferrer con el concurso del Infante, la judería de Paredes desapareció en 1412. Desde la perspectiva institucional, los 4 alcaldes correspondían a las parroquias y los

Villalón también poseía cuatro parroquias, aunque su población debía ser algo más reducida que la de Paredes¹¹. A efectos fiscales estaba dividida en seis «quartos», siguiendo un modelo bastante común en las villas de la región desde la primera mitad del siglo XIV. La iglesia principal era San Miguel «del mercado». Fundado por el rey Alfonso VIII (1159-1214), el mercado semanal se celebraba los sábados (Duque, 2006: 31). Una disposición de 1410 subraya la presencia de *merchanes* que bajaban de «la Montaña» con carretas y recuas de mulas a comprar cereales. La importancia del tráfico de granos de la Tierra de Campos hacia las regiones deficitarias del norte (muchos de cuyos habitantes se dedicaban a la arriería), queda subrayada por la fecha del documento, a comienzos del otoño, que refleja el momento de proveer las despensas para el largo invierno¹². El ritmo del comercio agrario es revelado por otros indicios que denotan un marco de privilegios y negociación. El Infante Fernando, fundador del convento de Santo Domingo de Villalón, había concedido a los frailes el derecho de «estanco» del vino durante el mercado extraordinario que se celebraba el día de San Juan (24 de junio). Para las villas de la Tierra de Campos, esta fiesta de comienzos del verano significaba una gran posibilidad de vender el sobrante de la cosecha anterior a precios relativamente altos. Su destino era el mercado del norte, también deficitario en vino¹³.

Entre agosto de 1409 y diciembre de 1410, las actas de las reuniones del concejo de Villalón tienen como tema central la campaña de Antequera, al igual que debió suceder en Paredes de Nava (donde, a falta de actas conservadas, la información principal proviene de las cuentas municipales). Su primer testimonio es la copia de una carta del infante Fernando, remitida desde Paredes. Su preámbulo sobre la decisión de hacer la guerra a los moros de Granada, «enemigos de la santa fe católica», incluye el anuncio de la nueva campaña para el año siguiente, «por la salvación de la fe, el servicio del rey, y el provecho, la defensa y la expansión de sus reinos». Las gentes de Villalón —recuerda—, saben que su señor ha evitado sobrecargarles de impuestos, para que creciera su población y por lo mucho que ya pagaban a la hacienda regia. Pero ahora, la situación exige a todas las villas del señorío un esfuerzo particular. Villalón tiene asignada una suma de 85.500 maravedíes, a recaudar en dos breves plazos antes del final del año¹⁴.

Pero los retrasos en el pago de esta contribución extraordinaria y de la del año siguiente, fueron un dato común en las sesiones de todo el periodo; además, se conjugaban con el impago de los impuestos votados por las Cortes. En realidad, la secuencia de retrasos remonta al año 1407, como mínimo. Los recaudadores del Infante emplearon tonos cada vez más amenazadores frente a una comunidad que primero se manifestó con

8 regidores, a los barrios. Aquellos primeros representaban la organización administrativa y judicial antigua, que se fue difuminando en el siglo XV. Los regidores tomaron a su cargo las funciones de gobierno una vez se consolidó el señorío del Infante Fernando.

¹¹ Archivo Municipal de Villalón (= AMV), Primer Libro, sesión 16.11.1410. Una carta del concejo ordenando que se paguen 2400 maravedíes de la «martiniega» al monasterio de Santo Domingo, a razón de 4 maravedíes por casa, sugiere que la villa contaba con unos 600 hogares de vecinos contribuyentes o «pecheros».

¹² AMV, Primer Libro, sesión 07.10.1410.

¹³ Se conocía como «estanco» el derecho a la venta exclusiva de un producto, durante un periodo preciso y hasta el fin de las existencias. Es patente que en este caso, los vecinos de Villalón se veían perjudicados, lo que condujo a un pacto. El concejo negoció con el convento una compensación por la renuncia temporal a este privilegio (AMV, Primer Libro, sesión 13.09.1409). Es oportuno recordar que Villalón de Campos se convirtió en sede de dos grandes ferias desde los años 1430. Una se celebraba durante la Cuaresma, mientras la otra se iniciaba por San Juan y duraba un mes (Duque, 2006: 45); cabe suponer que esta derivó del citado mercado extraordinario.

¹⁴ AMV, Primer Libro, sesión 24.08.1409.

tibiaza, y luego expresó su rechazo... Sin embargo, la fase aguda del conflicto se cerró con la sumisión del concejo a fines de 1409¹⁵. No había sido un fenómeno aislado. Los oficiales del regente emplearon los mismos tonos contra las principales villas de su señorío en la región —cominando a los concejos de Paredes de Nava, Saldaña y Mayorga.

Además, la guerra exigió levantar tropas en los señoríos del Infante. La preparación de la campaña de Antequera tiene una fecha precisa y temprana en Paredes de Nava. A principios de febrero de 1409, seguramente bajo la supervisión del Infante, Diego Rodríguez Zapata se había desplazado a la villa para organizar el «alarde» del vecindario, que se celebró el día 26 del mismo mes¹⁶. Este acto no debió ser solo la verificación del «estado de fuerzas»; quizás se hiciera una selección de los ballesteros y lanceros de la milicia concejil, aunque la leva se demoró largamente.

Pues no fue hasta noviembre de 1409 que se recibieron las órdenes de alistamiento en las villas y lugares del señorío. A Paredes de Nava se le asignaron 30 ballesteros y 60 lanceros (Martín Cea, 1992: 51-52), y a Villalón, 25 ballesteros y 33 lanceros¹⁷. Es visible que representaban una proporción significativa de los habitantes de ambas villas. Como se precisa en la carta dirigida a Villalón, debían ser «hombres jóvenes, aptos para armar y tirar con ballesta, así como para manejar lanza y escudo, y pelear si fuera necesario». Se les prometía un buen salario, «para que tuvieran mejor voluntad de servir como buenos y leales vasallos». A fin de seleccionar quiénes formarían el contingente, fue entonces cuando el concejo ordenó el correspondiente alarde¹⁸.

Las milicias partieron en la primavera de 1410, al tiempo que se formalizaba el sitio de Antequera. Don Fernando había dispuesto que recibieran al salir el salario de un mes como adelanto. Los tributos que sus villas debían recaudar para la hacienda real este año, se iban a derivar a ese fin. Pero a comienzos de julio todavía no se había pagado nada, y desde el campamento del Infante se urgió el envío de las sumas previstas. Semanas después, una nueva instrucción ordenaba que el concejo de Villalón se encargara de cosechar el grano y labrar las viñas de los combatientes; su coste se repartiría entre los otros habitantes.

Precisamente a fines de agosto de 1410, llegaban a Villalón ciertas noticias sobre el descontento del ejército sitiador. Quizás suavizadas, pues trasmítan que el Infante Fernando ya había tomado las mejores medidas para resolver la situación. Resultaba que las milicias de ballesteros y lanceros se habían quejado de que, con tan larga campaña, sus haciendas se estaban perdiendo. Le habían pedido retornar a sus lugares, a lo cual él había accedido. Por tanto, mandó a las villas de su señorío que prepararan el relevo. Otros tantos hombres debían ser reclutados en el menor plazo posible. Esta vez, recibirían de

¹⁵ AMV, Primer Libro, especialmente sesiones 25.08.1409, 13.10.1409 y 04.12.1409.

¹⁶ «Alarde», del árabe hispánico *al-ard*, la revista militar a la que concurrían los hombres de un lugar con sus armas.

¹⁷ En adelante, los términos «ballesteros» y «lanceros» alternarán con el más genérico «infantes», pues las milicias se componían de tropas «de infantería»; en los textos no aparece un término tradicional, «peones». También fueron movilizados los «caballeros» de las villas, que formaban un contingente reducido e independiente de vasallos del Infante; algunos de Villalón habían salido a campaña en octubre de 1409. (Duque, 2006: 44). Se confía haber evitado la confusión entre el uso de «infante» como significativo de hijo y hermano de reyes (para don Fernando, alguno de sus parientes o los «infantes de Granada»), y el que designa a los miembros de las milicias concejiles.

¹⁸ AMV, Primer Libro, Sesión 07.11.1409. El concejo acordó —con sorprendente celeridad—, que el «alarde» tendría lugar al día siguiente. Debían acudir todos los vecinos varones, de los adolescentes a los ancianos, portando las armas que les correspondían según su calidad de «ballesteros» o «lanceros»; ambas categorías de infantes diferenciaban a los vecinos según su capacidad económica y fiscal.

sus concejos dos meses de paga al salir, y se enviaría el importe de un tercer mes al campamento. Todo iría a costa de los ya citados «pedidos»; si no bastaban, se ordenaba repartir lo restante entre los vecinos.

En efecto, se formó un segundo contingente en ambas villas. El de Paredes fue algo menor que el anterior: 25 ballesteros y 45 lanceros acudieron a reunirse con el resto de las milicias concejiles en Medina del Campo, hasta donde los acaudilló Toribio Fernández Valiente, un destacado miembro del concejo (Martín Cea, 1992: 51-52). No sabemos su fecha de partida —a diferencia de los de Villalón, despedidos el 23 de septiembre de 1410. Pero tampoco sabemos si esta tropa pasó de Medina del Campo. Ese mismo día, un correo del Infante salió de la capital de su señorío en dirección a Villalón, para anunciar que Antequera había sido tomada el día 17.

ENTRE LAS EMOCIONES DE LA GUERRA Y LAS REDES DE RELACIONES

Los primeros compases de este trabajo se hacen eco de una visión de la baja Edad Media como «un mundo en que lo escrito domina todos los campos de la vida» (Menant, 2006: 33). Viene a confirmarlo la variedad de textos que festonean la campaña de Antequera. Se trataba de crónicas, poemas y «escritura documental», que solían proceder de ambientes cortesanos y con frecuencia se interpretaban a escala local; que podían tener carácter de noticias urgentes o vocación de memorias; y que a veces se asociaron con objetos carismáticos o supuestas circunstancias maravillosas. Desde los privilegiados observatorios de Paredes y Villalón de Campos, la guerra se vivió intensamente y con sentimientos ambiguos. Órdenes y noticias constantes hicieron que la vida local pivotara sobre la campaña, provocando emociones contradictorias.

Oficialmente, el concejo añadía a las celebraciones religiosas las manifestaciones festivas: no podía ser de otro modo, pues la retaguardia se mantuvo informada sobre una versión de la contienda que asociaba buen orden, notable colorido y grandes portentos. Corría el vino al despedir a los milicianos, y la lidia de toros acompañaba a los éxitos militares. A principios de 1410 se habían dado instrucciones para que ballesteros y lanceros se concentraran en Córdoba el 20 de marzo; un mes antes, los lanceros de Villalón ya disponían «de un pendón, e que fue pintado de las armas del dicho concejo porque fuesen conocidos», al estilo de lo que habían hecho todas las villas y lugares que iban a concurrir. Cuando acababa abril, el concejo conoció por una carta de la infanta Leonor que se había alcanzado una gran victoria, en la que «murieron más de veinticinco mil moros y solo tres cristianos por gran maravilla de Dios». Aún más abultada es la noticia puntual de un nuevo combate, que corresponde al de la Boca del Asna. En el acta de la reunión concejil del 19 de mayo, se trascribió otra carta que narraba cómo «vinieron dos infantes del rey de Granada con cuatro mil de a caballo y cincuenta mil de a pie, muriendo cinco mil moros y resultando heridos tres cristianos» (Duque, 2006: 44¹⁹).

En contraste, la guerra representaba una requisa constante de recursos materiales y humanos. Según parece, la contribución de los vecinos de Paredes al cerco de Antequera devastó el erario municipal. El concejo pagaba el salario de lanceros y ballesteros, a 6 y 8 mrs. diarios respectivamente —al igual que en Villalón. A esta carga había que añadir los 200 mrs. que cada combatiente recibió al salir de la villa, y su exención temporal del pago de ciertos impuestos municipales (los fumadgos) y regios (las monedas) (Martín Cea, 1991: 51-52). En Villalón, una situación similar llegó a movilizar a los vecinos

¹⁹ Las cuentas municipales de Paredes de Nava se hacen eco de la victoria en clave festiva: «Por este motivo organizaron una corrida especial de toros 'quando vinieron las nuevas buenas de commo el Infante ouiera buena ventura e vençiera a los moros que venfan descercar a Antequera» (Martín Cea, 1991: 52).

contra su señor. Es plausible que en el círculo del Infante temieran una reacción de gran envergadura. La actitud de rechazo les previno contra una revuelta que reeditara la de 1401, cuando los vecinos se rebelaron (sin éxito) contra el nuevo régimen de gobierno impuesto por don Fernando, cuya clave era la designación de seis «regidores» perpetuos²⁰.

Naturalmente, los regidores eran hombres del Infante (Duque, 2006: 45). Habían sido reclutados en la villa, en la comarca y más lejos, o en los estudios universitarios. No fue raro que vecinos hacendados de una villa sirvieran al Infante en la otra²¹. Todavía en el año 1409 se mantenían en Villalón la mitad de los nombrados en 1401. Dos de ellos, al menos, compatibilizaban el cargo con otras funciones dentro del aparato de poder de don Fernando. Uno era Pedro Fernández Cabeza de Vaca, miembro de una antigua parentela noble de la comarca y alférez del Infante —es decir, un jefe de su mesnada. El otro, Día Sánchez de Basurto, era el recaudador del tributo extraordinario que suscitó el rechazo de sus convecinos. Además, el nivel local tenía su correlato a escala de la Tierra de Campos, donde el Infante contaba con poderosos aliados. Los mejores ejemplos son Alfonso Enríquez, Almirante mayor de Castilla desde 1405, y Sancho de Rojas, por entonces obispo de Palencia. El papel de esta ciudad como frecuente sede del Infante se asocia a su intimidad con el prelado (Villarroel, 2003²²). En cuanto al Almirante, pertenecía a la parentela real; era tío del Infante y había sido su canciller mayor. Desde 1389 y por espacio de cuarenta años, este ricohombre construyó un gran señorío en la zona cercana a Villalón y Mayorga. Medina de Rioseco fue su capital (Martínez Sopena, 1977).

Mientras ambos regidores jugaron en la campaña el papel que sus cargos sugieren, el obispo acudió al sitio de Antequera, destacando en el combate de la Boca del Asna. Por su parte, el Almirante era responsable del bloqueo del estrecho de Gibraltar —tarea que delegó en su hijo Juan Enríquez. Aún más sugerentes son los indicios de articulación de la plataforma social del Infante en la región²³.

Pero la valoración de la guerra demanda otros matices. Las cartas de pago de los 58 miembros del primer contingente de Villalón muestran que todos regresaron, lo que por una vez daría la razón a quienes buscaban signos providenciales. La suma que se les

²⁰ AMV, Primer libro, sesión 23.10.1409. Los regidores hicieron releer y copiar una carta conminatoria del Infante al concejo, fechada el 25 de julio de 1401. Fue una medida disuasoria para recordar a los vecinos que antaño ya habían fracasado frente a su señor. Como se aprecia, los cambios de gobierno local se produjeron simultáneamente en Paredes y Villalón. Esto supuso que muchos actores foráneos se incorporaran de un plumazo a la política local; factor tradicional de rechazo, siempre se había procurado dosificar.

²¹ Así, Juan Fernández del Moral, vecino de Villalón, fue nombrado corregidor de Paredes; su gestión provocó un pleito con la villa ante la corte del Infante (Martín Cea, 1991: 51). O en 1409, el tesorero mayor del Infante se llamaba Juan García de Paredes (AMV, Primer Libro, sesión 20.02.1409); a sus órdenes estaba Día Sánchez de Basurto, que se mencionará de inmediato.

²² En 1409, la fiesta de San Andrés, patrono personal del Infante, se iba a celebrar en Palencia con un convite; por ello, su despensero pidió que se enviaran 70 pares de gallinas desde Villalón (AMV, Primer Libro, sesión 26.11.1409). Principal aglomeración de la Tierra de Campos, Palencia era una ciudad de tradición textil.

²³ Así, un hermano de Día Sánchez de Basurto (cuyo apellido señala orígenes vizcaínos) era canónigo de la catedral de Palencia. A las órdenes de Juan Enríquez, «capitán mayor» de la flota, comandaron galeras algunos nobles de la Tierra de Campos como Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, miembro de una parentela mencionada en relación con el Infante, y Pedro Barba, señor de Villavicencio (Martínez Sopena, 1999). Habría que investigar si existe alguna relación entre tales «patrones de tierra adentro» y cierta obligación características de numerosos señoríos de behetría de Campos: el servicio de «galeotes» —es decir, como tripulantes de galeras—, que se convirtió en un tributo en el siglo XV (Estepa, 2003, II: 339-349).

pagó, 23.880 maravedíes, indica que la campaña proporcionó grandes ingresos a gentes comunes. Los altos salarios pudieron ser una forma de recuperar los costes que representaban los tributos (González Sánchez, 2016: 65): de suerte que la guerra del Infante también sirvió para generar y redistribuir recursos a escala local (aunque fuera una escala muy inferior a los ambientes privilegiados). Todos estos elementos contribuyen a explicar la trascendencia social de la conquista de Antequera.

EPÍLOGO. EL RETABLO DEL ARZOBISPO Y EL REY

Vale la pena recordar las secuencias de difusión de los hechos de Antequera. Menos de dos semanas después del Combate de la Boca del Asna, desde Sevilla a la Tierra de Campos se habían trasmítido las mismas noticias que, en un estrecho decenio, sirvieron a Villasandino para festejar con su poema al Infante Fernando y que adquirieron en la Crónica de Juan II una forma literaria más extensa. Luego, como López Estrada destacó, la materia —ampliada con los lances de una plaza de frontera que atravesó en precario el siglo XV—, se renovó a través del romancero, fue glosada en los primeros capítulos del Quijote y cruzó el Océano, recreándose en el Perú del siglo XVII. En suma, la conquista de Antequera no fue un éxito lejano y momentáneo en la frontera de Granada. Dio lugar a una memoria inmediata y colectiva, sostenida por las noticias oficiales y las vivencias de los muchos que participaron, además de los otros y diversos efectos que tuvo a escala local. Desde entonces y después, sobre una trama común actuaron lectores y escritores, cantores, rapsodas y escuchantes que siguieron recreando emociones, hasta convertirlas en tradición oral y hasta trufar con ellas la mejor literatura o la más prolífica.

Angus MacKay escribió que los romances fronterizos son por lo común romances «noticieros», que se basan y relatan episodios de la frontera (MacKay, 1988). Tiene mucho interés su reflexión sobre la circularidad entre los romances, propios de la «pequeña cultura», y las crónicas, expresión de la «gran cultura», porque sugiere que es difícil generalizar si fueron antes unos u otras. Por el contrario, definió con rotundidad que la temática caballeresca de los romances lleva a pensar en un género nacido en linajes y bandos concretos, encargado a ministriales para honra de la casa, y que su nacimiento y expansión se produjo en la frontera y para consumo de la sociedad de la frontera. No parece bastante. Para el caso, conviene conjugar la irradiación del Infante por toda la corona, con la proximidad de la crónica a los hechos que narran la conquista, así como de estos a cualquier otro relato —desde los poemas cortesanos a la correspondencia señorial. Y conviene conjugarlo con un amplio despliegue de elementos simbólicos, presentados como reliquias históricas revividas. Además, se hace preciso valorar la presencia de tanta gente de las villas de su señorío en la campaña: caballeros que compartían su condición de vecinos notables y sus relaciones directas con el infante, ballesteros de cierta cuantía, lanceros más modestos. Todo lo cual hace pensar que los caminos de la difusión fueron intensos e inmediatos, y que en ellos participaron activamente las sociedades locales.

De la trasmisión de noticias a las memorias de los hechos, hay una variedad de relatos y un proceso de decantación complejo; piénsese en los ambientes de corte y los concejos, en la distancia del oficio de cronista de la guerra al deber de los vasallos; y dentro de estos, el reflejo sutil de «grupos-que-no-suelen-hablar».

Como también ha quedado indicado, memoria y tradición son conceptos poliédricos, que a través de sus formas breves y más concretas proponen fuertes nexos entre las expresiones escritas y las plásticas. En este sentido, cabe una ilustración final.

En una de las salas del Museo del Prado dedicadas a la pintura medieval se exhibe el primitivo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. La obra

se atribuye al pintor Juan Rodríguez de Toledo y se debe al mecenazgo de Sancho de Rojas, que en 1415 fue promovido al arzobispado de Toledo. Probablemente fue realizada en torno a 1420 y por espacio de un siglo permaneció en su sitio original. Luego fue desplazado a otro lugar de la iglesia, antes de acabar en San Román de Hornija, una de las muchas dependencias del monasterio vallisoletano. El retablo sufriría avatares diversos hasta que en 1929 pasó a la gran pinacoteca donde luce²⁴.

Juan I había fundado San Benito en 1389, cediendo a la comunidad su propio alcázar de Valladolid. Según los propósitos del monarca, el cenobio debía combinar sus afanes de reforma eclesiástica con el deseo de que la Providencia velara por el buen gobierno del reino —todo mediante las oraciones y penitencias de los religiosos. Cuando se fabricó el retablo, el monasterio no había alcanzado la condición de cabeza de los benedictinos españoles que consolidó bajo los Reyes Católicos, pero sus «monjes prietos» de rigurosa vida ya representaban un modelo espiritual para las conciencias más fervientes de Castilla (Martínez Sopena, 2004; Olivera, 2013b).

En tales condiciones, no es extraño que este retablo enfatice un dato habitual de los retablos: su sentido de memoria y propaganda. Mueven a reflexión, sobre todo, las claves simbólicas de su cuadro principal. Sentada en su trono y delante de un coro de ángeles cantores y músicos cuya silenciosa melodía realza la escena, la Virgen María sostiene al niño Jesús. A su alrededor, otros personajes se unen entre sí y con la pareja celestial mediante expresivos gestos. En pie y revestidos con los hábitos de las órdenes que promovieron, los santos Benito de Nursia y Domingo de Guzmán amparan al arzobispo y a Fernando de Antequera, piadosamente arrodillados. Al mismo tiempo, María impone la mitra a Sancho de Rojas y el Niño-Dios corona al rey de Aragón.

En las páginas anteriores se han destacado los estrechos lazos del infante-rey con el antes obispo de Palencia, así como su devoción mariana y su predilección por los dominicos. Ahora ambos, soberano de Aragón y primado de las Españas, reflejan en su doble coronación a lo divino una oportuna metáfora de su legitimidad: la Providencia cuyo auxilio solicitara Juan I de Castilla al fundar el monasterio, los había designado para cumplir sus altas funciones en el reino y en toda España. Por otra parte, al representarse bajo la protección del patrono de la casa, el arzobispo convalidaba su papel de comitente de la obra por el de beneficiario de las gracias espirituales de tan virtuoso lugar. En paralelo, y dado que el encargo debió ejecutarse después de su muerte en 1416, la imagen de Fernando de Antequera cobijada por Santo Domingo confirmaba una clave de su fortuna eterna.

Quizá esta escena podría interpretarse como resumen de los elementos simbólicos y políticos cuyas numerosas, muy variadas y por lo general breves secuencias escritas se han ido desgranando a lo largo de estas páginas. Me parece que sugiere diversas formas de memoria social, así como la posibilidad de articularlas.

²⁴ Este retablo fue sustituido por el que esculpió Alonso Berruguete, su obra maestra, que se terminó de montar en 1532 (hoy se puede contemplar en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid). El primitivo fue trasladado a una de las capillas de la iglesia conventual. Corriendo el tiempo, el prior de San Benito lo cedió al pequeño monasterio de San Román de Hornija. Manuel Gómez Moreno, que lo conoció muy maltratado en este emplazamiento, consiguió que fuera entregado al Museo del Prado. Su última restauración data de fechas recientes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIJO HIDALGO, Francisco (1983): *Antequera y su tierra: 1410-1510, Libro de Repartimientos*, Málaga, Arguval.
- ALVAR GARCÍA DE SANTA MARÍA: *Crónica de Juan II de Castilla*, 1982, J. M. Carriazo Arroquia (ed.), Madrid, Real Academia de la Historia.
- BAUTISTA, Francisco (2012): «Alvar García de Santa María y la escritura de la historia», en *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV. Contextos literarios, cortesanos y administrativos. Primera entrega*, P. M. Cátedra (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca / Semyr, pp. 27-59.
- Cancionero de Baena*, 3 tomos, 1966, J. M. Azáceta (ed.), Madrid, CSIC.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2016): «La casa del Infante Fernando de Castilla: corte, poder y representación político-institucional en el ocaso del medievo (1385-1408)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CCXXIII, I, pp. 9-108.
- Chronica Hispana saeculi XII. Pars II, Chronica Naierensi*, 1995. J. A. Estévez Sola (S/cura et studio), Turhnout, Brepols.
- COBOS RODRÍGUEZ, José Juan (2016): «Antequera (Málaga): de Madina al-Andalus a villa castellana», *Edad Media. Revista de Historia*, 17, pp. 197-224.
- CORREA, Pedro (1999): *Los romances fronterizos. Edición comentada*, Manuel Alvar (prólogo), Granada, Universidad de Granada, 2 tomos.
- DUQUE HERRERO, Carlos (2006): *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico (Del siglo XIV al XVI)*, Palencia, Cultura y Comunicación.
- ESTEPA DÍEZ, Carlos (2003): *Las behetrías castellanas*, 2 vols, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- FERNANDEZ DE LARREA, Jon Andoni y DÍAZ DE DURANA, José Ramón (2010): «Prefacio», *Memoria e Historia. Utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*, J. A. Fernández de Larrea y J. R. Díaz de Durana (eds.), Madrid, Sílex, pp. 9-13.
- GARCIA, Michel (2010): «Noticias del presente. Memoria del futuro. Escribir la historia de Castilla en 1400 y más adelante», *Memoria e Historia. Utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*, J. A. Fernández de Larrea y J. R. Díaz de Durana (eds.), Madrid, Sílex, pp. 15-41.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago (2016): *Los recursos militares de la monarquía castellana a comienzos del siglo XV: las campañas granadinas del Infante don Fernando: Setenil y Antequera (1407-1410)*, Madrid, Dykinson.
- Information et Société en Occident à la fin du Moyen Âge. Actes du Colloque International tenu à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université d'Ottawa (9-11 mai 2002)*, 2004, C. Boudreau, K. Fianu, C. Gauvard, M. Hebert (comp.), París, Publications de la Sorbonne.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2013): «Los Trastámaras de Castilla a la Corona de Aragón», en *El Compromiso de Caspe (1412). Cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*, M. I. Falcón (dir.), Zaragoza, Obra Social de Ibercaja, I, pp. 128-145.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1956): *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1998): *Poética de la frontera andaluza (Antequera 1424)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LORENZO VALLA (2002): *Historia de Fernando de Aragón*, ed. esp. S. López Moreda, Madrid, Akal.
- LUCAS DE TUY (ca. 1230/1525): *Libro de los miraglos de sant Isidro arçobispo de Seuilla*, Juan de Robles (trad.), Salamanca, Alonso de Porras, Lorenzo de Liondedei.
- MACKAY, Angus (1988): «Los romances fronterizos como fuente histórica», en *Relaciones exteriores del reino de Granada. IV Coloquio de Historia medieval andaluza*, C. Segura Graíño (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 273-285.
- MARTÍN CEA, Juan Carlos (1991): *El mundo rural castellano a fines de la Edad Media. El ejemplo de Paredes de Nava en el siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (1977) *El Estado señorial de Medina de Rioseco bajo el Almirante Alfonso Enríquez (1389-1430)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (1999): «El señorío de Villavicencio: una perspectiva sobre las relaciones entre abadengo y behetría», en *Aragón en la Edad Media, XIV-XV. Homenaje a la profesora Carmen Orcástequi Gros*, vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 1015-1025.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (2004): «Reforma de los claustros y sociedad en la España de la Baja Edad Media», en «*Das kommt mir spanisch vor» Eigenes und Fremdes in den deutsch-spanischen Beziehungen des späten Mittelalters*», K. Herbers y N. Jaspert. Münster (eds.), Lit Verlag, pp. 531-564.
- MENANT, François (2006): «Les transformations de l'écrit documentaire entre XII^e et XIII^e siècles», en *Écrire, compter, mesurer. Vers une histoire des rationalités pratiques*, N. Coquery, F. Menant y F. Weber (dirs.), París, Editions Rue d'Ulm.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, (2009): «El Pendón de San Isidoro o de Baeza. Sustento legendario y constitución emblemática», *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 15, pp. 29-70.
- MUÑOZ GÓMEZ, Víctor (2016): *Fernando «el de Antequera» y Leonor de Alburquerque (1374-1435). Una historia de poder en la Península Ibérica a fines de la Edad Media*, Sevilla, Universidad y Ateneo de Sevilla.
- DOI: <https://doi.org/10.12795/9788447221448>
- NIETO SORIA, José Manuel (2012): «Fernando de Antequera, regente de Castilla», en *La corona de Aragón en el centro de su historia, 1208-1458: El interregno y el Compromiso de Caspe*, J. A. Sesma (dir.), Zaragoza, Grupo CEMA, pp. 293-314.
- OLIVERA SERRANO, César (2013): «La crisis dinástica portuguesa de 1385 y el Compromiso de Caspe. La experiencia personal y familiar de Fernando de Antequera», en *El Compromiso de Caspe (1412). Cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*, II, M. I. Falcón (dir.), Zaragoza, Obra Social de Ibercaja, pp. 584-589. DOI: <https://doi.org/10.3989/aem.2013.43.2.11>
- OLIVERA SERRANO, César (2013b). «Devociones regias y proyectos políticos: Los comienzos del monasterio de San Benito de Valladolid (1390-1430)», *Anuario de Estudios Medievales*, 43, 2, pp. 799-832.

- PELÁEZ ROVIRA, Antonio Miguel (2016): «La imagen fronteriza de Antequera en los textos andalusíes», *Anaquel de Estudios Árabes*, 27, pp. 151-167. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANQE.2016.v27.47974
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos (1995): «El poblamiento del Noreste de la Cuenca del Duero en el siglo XV», *Hispania*, LVII, II, 190, pp. 425-493.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M. (2008): *Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca. 1270)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro». DOI: <https://doi.org/10.4000/cem.11145>
- VILLARROEL GONZÁLEZ, Oscar (2003): *Las relaciones entre el arzobispado de Toledo y la Monarquía en tiempos de Juan II de Castilla (1406-1454)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2019



Del estudio de la oralidad al patrimonio inmaterial como horizonte: entrevista a Luis Díaz Viana sobre su trayectoria y la Antropología en Castilla y León

From the study of orality to the intangible heritage as a horizon: interview to Luis Díaz Viana about his career and about Anthropology in Castilla y León

Miguel Ángel CARVAJAL CONTRERAS

(Universidad de Granada)

macarvajalcont@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2908-2404

ABSTRACT: Interview by Miguel Ángel Carvajal Contreras to Luis Díaz Viana, pioneer of Social and Cultural Anthropology in Castilla y León, about his important research on orality and cultural heritage.

RESUMEN: Entrevista a Luis Díaz Viana, pionero de la Antropología Social y Cultural en Castilla y León, acerca de sus investigaciones sobre oralidad y patrimonio cultural.

KEYWORDS: Anthropology, orality, intangible heritage, Castilla y León

PALABRAS-CLAVE: antropología, oralidad, patrimonio inmaterial, Castilla y León

M. A. Le quería preguntar lo primero cómo se gesta su tesis doctoral sobre el romancero aquí en la Universidad de Valladolid y cómo se empieza a interesar por la Antropología.

L. D. Yo creo que por la Antropología ya me había interesado antes y que a Frazer —por ejemplo— lo leí antes de que me interesara por otros estudios como los del romancero, porque me atraía desde muy joven la mitología. Luego hice la carrera de Filología (aunque la asignatura de Geografía Humana en los cursos comunes me había interesado mucho) y empecé a investigar lo que se llamaba «literatura popular», si bien lo que en realidad me atraía era estudiar la literatura en su sentido más amplio, pues llevaba tiempo escribiendo poesía y otros géneros. Creo que el interés por los mitos siempre ha estado en mí. Acabo Filología y, después de tener unos excelentes profesores, es haciendo esos cursos y cuando comienzo mi tesis que me doy cuenta de que eso de investigar sí podía ser lo mío, puesto que me apasionaba como aventura intelectual. Es entonces cuando se establece por mi parte una colaboración con quienes en Valladolid recogían canciones o grababan para la radio testimonios de las gentes del medio rural. El resultado de aquellas pesquisas será la publicación colectiva con José Delfín Val y Joaquín Díaz del *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*¹, en cinco volúmenes de los cuales los dos primeros corresponden parcialmente a mi tesis doctoral. A la lectura de la misma, que va a dirigir un profesor de Lingüística de la Universidad de Valladolid, que es César Hernández, vendrá como

¹ Cf. Díaz Viana, Díaz y Delfín Val (1978-1982).

presidente del tribunal Diego Catalán, y con él la juzgarán algunos de los profesores que había tenido en los cursos de doctorado como el también lingüista Francisco Marcos Marín. Despúes seguiré por un tiempo trabajando en una línea filológica de estudios de folklore, y voy haciéndome preguntas. Así, cuando me marcho como catedrático de instituto a Soria, ya había estado trabajando con algunos alumnos en la recopilación de romances en su zona, durante mi estancia en el primer destino que tuve al sacar la cátedra de enseñanzas medias, que fue el de Carrión de los Condes. De ahí vienen algunas publicaciones sobre el romancero de Palencia y, posteriormente, ya en Soria, los dos volúmenes del *Romancero tradicional soriano*². Empiezo por entonces a trabajar temas de rituales como textos; voy a documentar las Móndidas y el paso del fuego en San Pedro Manrique, y me encuentro con que Caro Baroja y Foster habían realizado sendos trabajos sobre los mismos rituales. Me topo casualmente con el antropólogo Stanley Brandes —a quien no conocía hasta entonces— en un congreso de folklore en Canarias, de los que proliferaban en aquella época por las Comunidades Autónomas, y Stanley me dice que le ha gustado mucho lo que yo presenté, porque hablé de cómo el ritual de San Pedro Manrique se había convertido en una especie de reclamo pseudoturístico, con unas gradas que hicieron en su día para el público en forma de anfiteatro y cobrando entradas; en fin, que abordé esa transformación de ciertos rituales en espectáculos que ya había comenzado bajo el régimen franquista. Por entonces, Brandes estaba de director del programa de la Universidad de California y vivía en Barcelona; me animó mucho a pedir una beca postdoctoral para ir a Berkeley, la pedí y me la dieron.

M. A. ¿Cómo fue su llegada y estancia en aquel Berkeley de principios de los años 80?

L. D. Debo explicar que aquel Berkeley que yo conocí tenía mucho de burbuja académica o de balneario intelectual y —aparentemente al menos— no demasiado que ver con el Berkeley inquieto y revolucionario de solo 15 años antes, el de finales de los 60. Entonces, entre el 82 y el 84, aterrizo allí con mis preguntas (suelo decir que las llevaba ya puestas de casa), y aprendo tanto en las aulas como fuera de ellas, porque me relaciono con la gente del Departamento de Antropología y también con otros docentes del de Español, así como con algunos profesores de Literatura Comparada y, muy especialmente, con el arabista James T. Monroe. En aquellos años hablamos mucho sobre la «primitiva lírica» de la Península y en concreto sobre las jarchas, de las que él era un reconocido especialista, tratando así de los problemas de estudio de la poesía popular en su conjunto. Fue a través de Monroe que conocí a Margit Frenk, que por entonces dio una magnífica conferencia en Berkeley acerca de la «lectura colectiva en voz alta», lo que resultó iluminador para mí. Venía de vez en cuando —también— desde la Universidad de Davis el profesor Samuel Armistead, que era uno de los estudiosos del tema que más ha llegado a saber de romancero hispánico en todas sus facetas, y en la casa de Monroe nos quedábamos conversando horas y horas. En fin, traté también con distintas personas de estos departamentos, pero muy especialmente con Alan Dundes, del cual seguí los seminarios que impartía dentro del programa de folklore dirigido por él. Una de las cosas a las que he tenido que renunciar —y lamento mucho— fue que, hace unos cinco años, me invitó el Departamento de Antropología en Berkeley a ir a dar el programa de folklore que lleva el nombre de Alan Dundes (porque un adinerado alumno suyo dejó una aportación para que se impartiera) y finalmente no pude hacerlo por razones familiares. Lo tengo pendiente. Dundes me propuso elaborar una historia del folklore en España, con

² Cf. Díaz Viana (1983).

una bibliografía selecta y comentada en Garland Series, una colección de la que era editor, porque quería tener un mayor conocimiento del folklore español, pero falleció antes de que yo pudiera realizarla.

M. A. ¿Y cómo fue su regreso a España al cabo de ese tiempo?

L D. Pues, luego, cuando volví a España, me vi «enredado» —por decirlo de esa manera— en un proyecto ambicioso que era el de poner en marcha un Instituto de Estudios Etnológicos desde la recién creada Junta de Castilla y León; y es cuando hicimos un I Congreso de Etnología y Folklore en Castilla y León, que está publicado por la Junta³, un proyecto de documentación bibliográfica realizado por un equipo al que estuve dirigiendo, y algunas cosas más, como algunas otras publicaciones⁴ y unos cuantos cursos y seminarios sobre cultura popular. Pero la cosa dio lo que dio y, cuando cambiaron las tornas políticas, preferí despedirme. Después volví en varias ocasiones a Estados Unidos, durante los años 1984-1985 hasta que en 1987 regresé para pasar una temporada de varios meses como profesor visitante en las universidades de Berkeley y Los Ángeles.

M. A. ¿Cómo vivió esa etapa en que, de algún modo, debió de relacionarse con los vaivenes de la política de las Comunidades Autónomas?

L D. Una de las cosas que he aprendido en todo esto es que no debemos separar, cuando intentamos historiar la disciplina, a la antropología de los aconteceres políticos y demás. Algo que a mí me pareció muy interesante, a propósito de los trabajos de algunos antropólogos norteamericanos en España y en Europa en general, es que a menudo sus investigaciones tenían relación con ciertos intereses políticos y geopolíticos, al punto de que el gobierno norteamericano favorecía —si no financiaba directamente mediante becas— determinados estudios que aportaran información, por ejemplo, acerca de lo que estaba pasando en el medio rural español a finales del franquismo. En este sentido, a mí me gustó muchísimo un trabajo que nos mandó Aceves para el congreso que hicimos en León de Antropología de la FAAEE y que organizamos desde la Asociación de Antropología Michael Kenny que presido, porque una de las cosas que hacía él ahí era una suerte de reflexión autocrítica de por qué apenas había hablado de política —y de la dictadura franquista— en su trabajo. Lo que no era algo exclusivo del suyo, sino que ocurre prácticamente en todos los que se hacen en aquella época. Pues es que, para mí, hay unas inclinaciones, unas derivaciones, unas tendencias de lo que podían ser los trabajos de Antropología, en concreto en Castilla y León, que tienen que ver con lo que va sucediendo históricamente, políticamente, sobre todo desde los años setenta, en España y fuera de ella. Y yo creo que difiere un poco, al menos en el caso de Castilla y León, de esa reflexión y de ese esquema que hacía mi apreciado colega y amigo Joan Prat, sobre un discurso folklórico y otro antropológico, según el cual el folklórico sería el que cae del lado de lo identitario, mientras que el otro no solo o no tanto. Eso puede ser así en algunos casos; desde luego no parece serlo en el de Castilla y León. ¿Y por qué no lo es? No ya porque el discurso folklórico o incluso folklorista en Castilla y León sería un discurso lo más inocuo posible desde el punto de vista identitario: o sea, identitariamente de muy bajo relieve, que se quedaría con frecuencia en lo más pintoresco, en esas cosas del tipismo, la cocina tradicional y los coros y danzas; sino también porque estará las más de las veces vacío de identidad porque lo que interesaba resaltar políticamente a las fuerzas

³ Cf. Díaz Viana (1986).

⁴ Cf. Díaz Viana (1988).

más asentadas en la región era que había aquí una especie de «hueco o agujero» identitario sobre el que —curiosamente pero gracias en realidad a ello— se podía sustentar, de forma más cómoda, la idea de unidad de España y de la centralidad (no solo física o geográfica) de lo castellano para esa otra identidad nacional. Entonces, es como si no preocupara reconocer una identidad regional salvo que derive en identidad españolista, pero no para reforzarse frente a otras o marcar un espacio. Con lo cual, tenemos un problema para aplicar ese esquema y, además, en una de las zonas donde más ha pervivido un cierto tipo de interés por el folklore y una verdadera explosión de folklorismo, luego reavivados por el movimiento folk de los sesenta: un movimiento folk que tiene una repercusión de ámbito nacional a través de los intérpretes y los grupos ligados a él.

M. A. Es una corriente que parece confluir con la izquierda, reivindicando a figuras como Marazuela.

L D. La apropiación que hacen algunos de la figura de Agapito Marazuela es otra cosa, que en no pocas ocasiones no está exenta de impostura, porque Agapito en lo que estaba era en la «causa popular», que era un asunto totalmente diferente, era reivindicar una cultura popular a favor de la República. No creo que hubiera leído a Gramsci, o quizás sí, pero —en todo caso— su posicionamiento respecto a lo popular puede entenderse en términos «gramscianos». Era miembro de las Brigadas Segovianas republicanas, que fueron al Cuartel de la Montaña. Y se le intenta «recuperar» aún en tiempos tardofranquistas y luego meterlo en ese movimiento, pero es otra cosa, porque ese movimiento, en su diversidad aparente de canciones folklóricas con gotas del tipismo de aquí, tiene casi más que ver con los Coros y Danzas anteriores que con lo que significaba la cultura popular en los grupos de los que había formado parte Agapito o en el circuito de ciertos ideólogos de la Junta de Ampliación de Estudios y algunos investigadores del Centro de Estudios Históricos, como Martínez Torner, plenamente comprometidos con esa misma «causa popular». El folklore puede ser una forma de hacer Antropología sobre cultura popular y tiene su propia historia y tiene incluso un peso y un interés académico. Desafeinar a la Etnografía de Antropología como se ha pretendido muchas veces, en Castilla y León en concreto, para que fuera únicamente la recopilación de materiales exhibibles y recolectables y demás... yo diría, tiene su «delito» o al menos, responsabilidad; porque es más, o no sabes lo que estás haciendo o finalmente lo acabas sabiendo y, entonces, sabes para qué y a qué vas a «servir». La clave no está tanto en un discurso más o menos identitario, que al final discursos identitarios se hacen desde la propia Antropología, porque al final ¿qué se hizo con la Antropología en España, cuando todavía no había muchas posibilidades de que los que la estudiaban y sacaban luego sus títulos viajaran al extranjero, como era el caso de antropólogos británicos, norteamericanos y europeos? No, aquí se trabajaba, porque es el momento de eclosión de ello, en Comunidades Autónomas. Y se trabaja la identidad y la etnicidad, y Claudio Esteva escribe sobre la etnicidad, estudios sobre la etnicidad en Cataluña. Aquí en Castilla y León persistirá por mucho tiempo eso que Claudio Esteva llamaba una «etnología subsidiaria de la Arqueología», o sea, lo que quedaba de Etnología peninsular en los departamentos de Prehistoria, o incluso, en el caso del CSIC, que lo dirigió Claudio, el Centro de Etnología Peninsular que había en la Milá i Fontanals. Y creo que hay que reconsiderar todas estas cuestiones.

M. A. ¿Algunas consideraciones que pueda decirme sobre el proceso de institucionalización de la disciplina antropológica en Castilla y León?

L. D. Sí, claro. Hay que partir del hecho de que la Antropología en España ha caído, disciplinariamente, donde ha caído. Lo que pasa es que aquí de alguna manera la implantación ha sido minoritaria, cosa que no ha ocurrido en otras zonas. En otros lugares ha habido más convencimiento sobre la disciplina. En Salamanca cayó en Psicología. En Salamanca yo daba clase entre la Facultad de Geografía e Historia y la de Psicología. La Facultad de Psicología era un mundo en Salamanca, de donde han salido muchos psicólogos para todo el país, y también tenía interés esa misma situación. En Salamanca llevé a cabo alguna iniciativa curiosa, con gente que conocía de la Facultad de Bellas Artes, de hacer un doctorado de Antropología del Arte, a cuya inauguración vino Julian Pitt-Rivers, y eso fue lo último prácticamente que hice, porque ya me estaba marchando al CSIC. Julian vino a inaugurar el curso que se daba de Etnología en el CSIC, que había estado dando Caro, y que había fallecido el año anterior. Lo inauguró en la Residencia de estudiantes y luego viajamos a Salamanca... Fue entonces cuando acababa de incorporarme al CSIC. Ya había estado en el proyecto que había dirigido Julio Caro Baroja de «Fuentes de la Etnología Española», que se publicó como *Etnología de las Comunidades Autónomas*⁵, en el que me ocupé de la parte de Castilla y León. A Caro lo traté en varias ocasiones, y sobre todo llegué a ser muy amigo de Julian Pitt-Rivers, su amigo del alma. Julian vino varias veces, tanto a la casa antigua que yo tenía en Valladolid como a la casa de Viana, en el campo. Alguna vez lo acompañé a los encierros, estaba empeñado en un documental que quería hacer en francés sobre el Toro de Vega y la tauromaquia. A él le apasionaba lo que se llama «los espantes», que se da —sobre todo— en tierras de Zamora, Benavente y esta parte, la gente que se pone, que hace un muro, para que el toro no pueda pasar y los esquive. Entonces, a través de Julian fue que Caro vino al curso aquel de «Los españoles vistos por los antropólogos», coordinado por María Cátedra y por mí, porque fue él quien lo trajo de Vera de Bidasoa en coche. Y allí estuvimos pasando esos días, en que además desayunábamos juntos Julian, Julio Caro y yo, generalmente. Del libro que salió, *Los españoles vistos por los antropólogos*⁶, hay quienes dicen que marcó un hito de nuestra Antropología.

M. A. Le quería preguntar por una cuestión que me resulta muy interesante, que es que en ocasiones se defiende como tradicional algo que en realidad data de no mucho tiempo, como señala en su capítulo de «Aproximación antropológica a Castilla y León».

L. D. Sí, por ejemplo los trajes en las fiestas de Vinuesa. Hace tiempo que vengo hablando de un fenómeno que ha pasado bastante desapercibido, y es el de la «retradicionalización» en el franquismo. Esto se me ocurrió porque en la intervención que hizo Brandes en el congreso de León, venía a decir algo muy curioso, en la línea de lo que yo te estaba diciendo también antes de que se podía y debía establecer una conexión de la historia de la disciplina con su época y el sistema político vigente. A los gerifaltes del franquismo la Antropología, si se trataba de una etnografía pintoresca, léase *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, léase lo que ellos entendían que podían hacer los antropólogos, a quienes además se consideraría finalmente «amigos», ya que eran norteamericanos, pues les resultaba algo curioso. Se pensaba que eso iba de folklore, de tipismo, etc. No le ponían trabas porque sus practicantes tampoco se metían en líos. Ese es el examen de conciencia que hacía Aceves, muy potente, el no haber tratado temas como la política, que en parte también lo hace Brandes en la Introducción de la edición que ha realizado

⁵ Cf. Fernández (1996).

⁶ Cf. Cátedra (1991).

ahora el CSIC de su libro sobre Becedas —y con el cual algo he tenido que ver⁷—. Lo que estaba muy claro es que eso, evidentemente, no molestaba. De hecho, la línea franquista había sido: Ciencia, pero sobre todo Humanidades, como por ejemplo ocurre con el CSIC. Hubo una purga, contra la JAE, diciendo que eran unos rojos y, una vez hecho esto, decidieron hacer algo a su medida. Entonces el CSIC que emerge de aquello tiene una vertiente muy humanista, y muy filológica, y al mismo tiempo no molesta, sino todo lo contrario, que algunos dentro de él se dediquen marginalmente a recoger aspectos folklóricos. Y a eso que sugería Brandes le di la vuelta y me explicó muchas cosas, porque los dirigentes del franquismo reinventan una tradicionalidad rural y la imponen, y visten uniformadamente a los «rústicos» por fuera, pero también por dentro les reforman para que sean esa España, ese tipo de España que quieren. Yo creo que es muy comparable con el caso de Portugal y de Italia mientras dura el fascismo, que es donde Banfield [en Italia] identificará el famoso «familismo amoral» —del que se hará eco Aceves— como cosa innata mediterránea y que, en realidad, aunque algo pueda haber de sustrato histórico, yo creo que proviene más de lo que influye el período de dominación fascista en las costumbres y en la incidencia del poder sobre ellas. Y esto en los tres países. En este mismo sentido, y a día de hoy, la Antropología a menudo estorba, porque es crítica y se plantea la noción de la cultura en su conjunto: es reflexión sobre la cultura y, entonces, no suele agradar a los poderes establecidos; interesa mucho más cosificarla, objetualizar la cultura al servicio sobre todo de un pasado, que se supone que fue así y que se ha mantenido inalterable. En el estudio de Aceves se ve —sin embargo— muy bien, que lo que habla acerca de falta de solidaridad en el pueblo segoviano por él estudiado tiene que ver con ese período del franquismo, pues antes había existido en muchas partes de España un fuerte «comunalismo» que el franquismo termina de aniquilar: algo que no habían conseguido suprimir ni las desamortizaciones de Mendizábal ni la de Madoz, se lo acaba «cargando» el franquismo. El ejemplo que yo siempre pongo es el de Vinuesa, en cuyo caso, y encorajinados en su propia leyenda, cuando las autoridades quieren terminar con las suertes del Pinar, los vecinos hacen una sentada en la nieve en el pueblo y delante de los pinares y no les quita ni la Guardia Civil, en los años cincuenta, según consigna también Kenny. Él hizo su monografía sobre Vinuesa. Y sobre eso escribí en Estados Unidos. Yo me llevé materiales, porque había estado casi cuatro años yendo a observar el ritual y, además, conocía gente allí. Me quedé también noches enteras en las fiestas de San Pedro Manrique varias veces y, al quedarme, fui descubriendo cosas que, claro, no puedes descubrir de otra manera; igual en Vinuesa, y entre algunas de ellas pues eso, que en un momento determinado habían tenido que defender con uñas y dientes, como mencionaba Kenny, lo que el ritual expresa y ayuda a conformar, ese rito para que todo se mantenga como está. Ese tejido solidario lo había entre los vecinos, pero la retradicionalización franquista intentará terminar con ello. Yo tenía ya todos esos materiales para trabajarlos y entonces, en Berkeley, estuve leyendo *A Spanish Tapestry*, el libro de Michael Kenny, que como se sabe tiene dos partes, una parte de Vinuesa, que llama Ramosierra, y otra de una zona urbana, un barrio de Madrid. Pude así, puesto que tenía ya algo empezado al respecto, estando allí en Berkeley, en una cabaña que tenía alquilada al principio de mi estancia bastante cerca de la Universidad, continuar trabajando sobre aquello y, aunque el estudio de Kenny me ayudó muchísimo, también me planteé que por qué no ir narrativamente en el sentido contrario al que él había empleado: en lugar de desarrollarlo partiendo del pueblo e ir hacia el ritual, partir de este

⁷ Cf. Brandes (2017).

para llegar al pueblo, a la comunidad, a cómo funciona la comunidad, a intentar averiguar por qué sus integrantes hacen lo que hacen. Ahí es donde ves la fuerza que tienen los rituales, porque igual si no tuvieran esto, esa intensidad en las cosas que se hacen (que le dan a la estatua de San Roque con sus ramas de pino, por ejemplo), los de Vinuesa se lo tendrían que inventar, porque así tal hecho les está aportando una fuerza increíble desde el símbolo, la fuerza para en un momento determinado, y en pleno franquismo, decir «no nos moverán de aquí». Es decir: la convicción de que su mundo es ese, se expresa de esa manera y se tiene que seguir perpetuando. Entonces, me fue muy útil leer lo de Kenny, así como también el estar allí, en Berkeley, ya que la biblioteca tenía mucha información sobre rituales y danzas. Comprobé que la visión que tenía, que era analizar como una especie de texto el ritual, podía empezar con la descripción y análisis del mismo para, después, ir arrojando luz desde él sobre la comunidad. Todo lo cual partía de un trabajo que era unos años anterior, ya que lo de Kenny se produce al filo de los sesenta, y lo mío data de principios de los años ochenta. La otra parte del libro que finalmente publiqué se centraba en la llamada «tradición oral», pero no en canciones o textos, aunque los hay, sino en cómo aquella venía funcionando en un pueblo soriano. Esta obra vio la luz Ámbito en 1984 bajo el título de *Rito y tradición oral en Castilla y León*.

M. A. Para finalizar, me gustaría preguntarle sobre la Asociación de Antropología de Castilla y León, sobre cómo surgió y cómo funciona.

L. D. Surgió en torno al 89 y, a falta de otras cosas, yo creo que ha ayudado a que haya una presencia de la Antropología en Castilla y León, porque es que no la había y se puede decir que aún apenas la hay en algunos espacios. Y ello se inició, primero, coaligando gente que trabajaba en distintas universidades, muchos en Madrid pero que hacían trabajo sobre Castilla y León, como Honorio Velasco y María Cátedra, que estaba empezando a trabajar en Ávila, y es precisamente una invitación que nos hace María a Ávila un poco la verdadera «reunión fundacional» de la Asociación. En esa reunión estábamos Enrique Luque, María, creo que Carlos Giménez, Anthony Arnhold, William Kavanagh, que habían hecho su trabajo de campo respectivamente en Hoyales de Roa, en Burgos, y en Navalguillo, en Ávila, y estábamos éso, un poco lo que había. Luego se fue uniendo gente. Siempre hemos sido una asociación pequeña, con unos treinta o treinta y tantos miembros. Se ha ido incorporando gente que ha ido obteniendo también plazas profesionales en Castilla y León, además de la que yo tuve en Salamanca o sacar a Pedro Tomé en el CSIC, como son Óscar Fernández, en León, o Ignacio Fernández de Mata, en Burgos, Francisco Cruces —en su momento— también en la universidad salmantina, antropólogos con los que he colaborado siempre mucho. Tuvimos un proyecto sobre 'retornados al campo' y tenemos un curso de Patrimonio Cultural Inmaterial europeo, donde también contamos con gente de Derecho. Entonces, nuestra Asociación, sin ser de las más numerosas en miembros, como la de Andalucía o la de Cataluña, va haciendo su labor aquí. Ahora se está planteando la creación de un posible Grado de Antropología que dependería de las universidades de Valladolid o Salamanca. Hace ya veinte años se pretendió una licenciatura en Antropología, para cursarse en Burgos, pero no se realizó finalmente, y ahora se ha retomado la idea. Veremos. En cuanto a la Asociación de Antropología de Castilla y León, que lleva el nombre de 'Michael Kenny' organizamos el Congreso de León, que salió bastante bien y que constituyó un impulso para la posible institucionalización de la disciplina en toda España. Ojalá tanto esfuerzo no resulte, al final, baldío.

(Valladolid, 23 de marzo de 2018)

BIBLIOGRAFÍA

- BRANDES, Stanley (2017): *Migración, parentesco y comunidad: tradición y cambio social en un pueblo castellano*, Madrid, CSIC.
- CÁTEDRA, María (1991) (ed.): *Los españoles vistos por los antropólogos*, Madrid, Júcar Universidad.
- DÍAZ VIANA, Luis, DÍAZ, Joaquín y DELFÍN VAL, José (1978-1982): *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial, 5 tomos.
- DÍAZ VIANA, Luis (1983): *Romancero tradicional soriano*, Soria, Diputación Provincial.
- DÍAZ VIANA, Luis (1986) (coord.): *Etnología y Folklore en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- DÍAZ VIANA, Luis (1988) (coord.): *Aproximación antropológica a Castilla y León*, Barcelona, Editorial Anthros.
- FERNÁNDEZ, Matilde (coord.) (1996): *Etnología de las Comunidades Autónomas*, Madrid, CSIC.

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2019
Fecha de aceptación: 5 de noviembre de 2019



