

*Cancioneros y poesía entre los
continentes. Estudios en homenaje a
Aurelio González*

Mariana Masera
y Grecia Monroy Sánchez (coords.)



Boletín de Literatura Oral
Número extraordinario 7 (2024)

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

© 2024 de la edición:
Universidad de Jaén
David GONZÁLEZ RAMÍREZ
Boletín de Literatura Oral, vol. extraordinario, n.º 7
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vextrai7

DIRECTOR / EDITOR

David González Ramírez (Universidad de Jaén)



EDITOR ADJUNTO

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Juan Alfonso Guzmán Viedma (Universidad de Jaén)

Raquel López Sánchez (Universidad de Alicante)



EDITORA DE RESEÑAS

M.^a Ángeles González Luque (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)

Camiño Noia Campos (Universidad de Vigo)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

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

†Alan D. Deyermond (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)

Índice

PRESENTACIÓN	7
Mariana MASERA	
Cancioneros y poesía entre los continentes. Estudios en homenaje a Aurelio González.	7
ARTÍCULOS	13
Aurelio GONZÁLEZ	
Oralidad: tradicionalidad, popularidad y transterritorialidad	13
Vicenç BELTRAN	
Músicos, letristas y poetas: canto, paráfrasis y glosa en la Edad de Oro. A propósito de «Tiempo bueno, tiempo bueno»	27
Mariana MASERA	
«A aquel cavallero, madre, tres besicos le mandé»: el motivo del beso y los trasvases entre la antigua lírica y los cancioneros populares impresos del XIX	54
Fernanda VÁZQUEZ CARBAJAL	
El disparate de la antigua lírica al impreso popular: fórmulas y personajes animales.	81
Anastasia KRUTITSKAYA	
Las quintillas de ciego en las relaciones de fiestas novohispanas (siglo XVII)	99
Ricarda MUSSER	
La <i>Lira Popular</i> (Lima, 1921-1923): Primeras reflexiones sobre un Cancionero (casi) olvidado	111
Grecia MONROY SÁNCHEZ	
La lírica de la orfandad en los impresos populares mexicanos de inicios del siglo XX	130
Ana Rosa GÓMEZ MUTIO	
Las <i>mañanitas</i> : pervivencias del tópico del amanecer en canciones publicadas por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo	152
David ALBA RAMÍREZ	
Los brindis obreros en <i>La lira popular chilena</i> : A la salud de las clases populares	188
Juan Carlos ALBARADO	
Tabaré Etcheverry: la formación de un intérprete popular	210
Gloria CHICOTE	
Lyra mínima y educación sentimental en los folletos populares iberoamericanos	231

CLAUDIA Verónica CARRANZA VERA	
Tópicos y motivos en torno a las ánimas y otros muertos vivientes en el <i>Cancionero Folklórico de México</i>	251
Grissel GÓMEZ ESTRADA	
«Hay muertos que no hacen ruido y son más grandes sus penas»: coplas sentenciosas en el <i>Cancionero folklórico de México</i>	266
Raúl Eduardo GONZÁLEZ	
Los caballos en el cancionero tradicional mexicano	284
Jorge Daniel SALAS MIER	
La vertería tradicional frente a las nuevas prácticas culturales	300
Rosa Virginia SÁNCHEZ GARCÍA	
La singularidad de los animales en la lírica tradicional de México: posibles resonancias del pensamiento prehispánico	315
Araceli CAMPOS MORENO	
Tradición y modernidad. San Antonio de Padua en leyendas, oraciones, conjuros y canciones	341
Luis DÍAZ VIANA	
Más allá de los confines de la oralidad: el valor de la memoria en el registro del patrimonio cultural inmaterial	358

Cancioneros y poesía entre los continentes Estudios en homenaje a Aurelio González

MARIANA MASERA

(UNAM-UDIR)

marianamasera@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0000-0002-5092-1292>

Los géneros breves de la literatura oral, también conocidos como *lyra minima* según Stephen Reckert, han circulado a lo largo de los siglos entre diferentes geografías, tanto de manera oral como impresa, conformando parte del vasto acervo de la tradición. Uno de sus géneros más destacados es el de las canciones líricas que, al migrar, han sido adoptadas y adaptadas por diversas tradiciones poéticas, enriqueciendo así el caudal de la literatura oral. Esto se explicita en las numerosas recopilaciones y ediciones publicadas de manera impresa, así como en los registros auditivos de diversa índole. A este panorama se suman los vastos corpora de textos que han sido accesibles en las últimas décadas gracias a la digitalización, lo que ha facilitado un mayor conocimiento sobre los procesos de transmisión y circulación de los textos.

El mismo término *cancionero* puede tener diversas acepciones. Dentro de los estudios literarios, predomina el sentido de un conjunto de canciones. Asimismo, de manera general, existen dos grandes tipos de antologías según el soporte: las escritas y las orales. Las primeras recopilan composiciones que fueron producidas y transmitidas de manera escrita por una élite cultural, como es el caso del *Cancionero General* de Hernando Castillo de 1511 y algunos pliegos poéticos.

Se incluye dentro de estas antologías en soportes impresos una categoría intermedia, donde se encuentran los cuadernillos y los pliegos de cordel producidos por distintas casas editoriales y pequeñas imprentas, dirigidos a un público más amplio y cuya difusión era realizada de modo oral por los ciegos o los copleros, especialmente a partir del siglo XVI. Las composiciones impresas en ambos casos incluyen composiciones, frecuentemente de distintos poetas, en las que el territorio no era una condición fundamental.

En tanto que las antologías de soporte oral designan un conjunto de canciones pertenecientes a una tradición poética específica, que comparten un estilo común, se asocian con un mismo territorio y que han sido registradas por algún compilador, usualmente especializado. Este tipo de cancioneros emergen sobre todo a partir del siglo XIX. Un rasgo común entre ambas antologías resulta la ausencia de los registros musicales de las composiciones.

Las preguntas claves para el análisis de los cancioneros son: ¿cómo circularon las canciones y poesías? ¿Cómo se pueden estudiar los puntos de contacto entre las distintas tradiciones poéticas en los diferentes soportes? ¿Qué intermediaciones sufrieron al pasar de lo oral a lo escrito? ¿Cuáles son los rasgos poéticos que identifican a las composiciones?

Este volumen se compone de dieciocho ensayos realizados por un grupo de estudiosos especializados en los géneros poéticos breves de la tradición oral, todos ellos

integrantes de la Red Internacional de Lyra Minima. Los autores abordan principalmente la circulación, la transmisión y las zonas de contacto de la poesía y los cancioneros entre los continentes, así como su anclaje en viejos y nuevos medios, incluyendo el papel de la digitalización y la virtualidad en la transmisión y archivo de estos textos.

Dada la variedad de perspectivas de los ensayos y con el fin de facilitar la comprensión de los complejos procesos de circulación y transmisión de los cancioneros, este volumen se ha dividido en cinco secciones, que reflejan los temas principales de discusión: «Entre lo oral y lo impreso», «La antigua lírica hispánica y los impresos», «El cancionero popular impreso en las tradiciones iberoamericanas», «El cancionero tradicional de México» y «Entre la memoria y las redes digitales».

UN HOMENAJE A AURELIO GONZÁLEZ

Aurelio González Pérez fue un pilar fundamental y un colaborador constante de *Lyra Minima* durante más de tres décadas, desde 1996 hasta 2022. Sus contribuciones no solo enriquecieron el rigor académico de nuestras discusiones, sino que también infundieron en estos encuentros una profunda calidez humana. Maestro excepcional y colega insustituible, su vasta sabiduría y generosidad dejaron una huella imborrable. Su partida en 2022 es una pérdida que sentimos profundamente.

Reconocido como uno de los más grandes estudiosos de la literatura tradicional, Aurelio exploró con profundidad los conceptos de lo tradicional y lo popular, así como las complejas interacciones entre ambos, y los soportes impresos que facilitaron su circulación. Sus trabajos, especialmente sobre el romancero, el corrido y la copla, han sido fundamentales, inspirando a varias generaciones de investigadores. Este volumen está dedicado a su memoria, como un sincero tributo a nuestro respeto, admiración y cariño inmensos.

SOBRE ESTE VOLUMEN

La primera sección «Entre lo oral y lo impreso» la inaugura el ensayo de Aurelio González, quien discute conceptos fundamentales de la oralidad y sus rasgos característicos como la tradicionalidad, la popularidad y la transterritorialidad, que es uno de los ejes de este volumen. Sobre la primera, afirma el estudioso que es importante comprender que la literatura oral no es exclusiva de la voz, ya que se pierde su dimensión cultural y estética. La tradición oral conlleva en realidad un término más amplio que es la «transmisión oral». El trabajo de Aurelio González constituye un aporte fundamental para los estudios de la literatura oral, dado que logra una revisión profunda de las historias de los conceptos esenciales y, además, aporta nuevas categorías, como es la de transterritorialidad, que será fundamental para las próximas investigaciones.

La segunda sección aborda los ensayos sobre la antigua lírica popular hispánica de los siglos XV a XVII, estudiando tanto la transmisión textual como los posibles contactos e influencias entre las distintas tradiciones, sincrónica y diacrónicamente. La inaugura el erudito estudio de Vicenc Beltran, titulado «Músicos, letristas y poetas: canto, paráfrasis y glosa en la Edad de Oro. A propósito de “Tiempo bueno, tiempo bueno”». A partir de un texto de Galeotta del *quattrocento*, un *strambotto* y su reutilización en una glosa de García de Resende, el estudioso reconstruye la historia de la transmisión de las glosas a través de los autores del siglo XVI. Vicenç Beltran, afirma que la difusión internacional del texto demuestra también la unidad literario-musical de las cortes ibéricas gracias al continuo intercambio de poetas y músicos desde los tiempos de la corte de Alfonso X. Un

trabajo fundamental para conocer las relaciones entre la música, los poetas y los pliegos poéticos con letras para cantar.

El segundo artículo de esta sección pertenece a Mariana Masera y se titula «“A aquel cavallero, madre, tres besicos le mandé”: el tópico del beso y los trasvases entre la antigua lírica y los cancioneros populares impresos mexicanos de los siglos XIX y XX». Siguiendo la línea de los estudios sobre los tópicos y los motivos de la lírica tradicional y popular, como el pionero de 1966 de Martínez Torner, Masera propone un recorrido del tópico del beso y sus motivos desde la antigua lírica popular hispánica hasta los materiales populares de las imprentas mexicanas de Antonio Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero. De ese modo, se demuestra la riqueza del estudio de los tópicos para iluminar los trasvases entre las distintas escuelas poéticas en la transmisión oral y confirmar la presencia constante de hibridaciones.

En coincidencia con la perspectiva diacrónica de los anteriores ensayos, Fernanda Vázquez Carbajal analiza, como lo señala el título de su trabajo, «El disparate en la literatura tradicional: de la antigua lírica al impreso popular». El estudio hace énfasis en los textos disparatados y burlescos con presencia de animales, de los que muestra algunos recursos poéticos como las fórmulas y el uso del listado para de este modo señalar la permanencia de temas y el estilo tradicionales en los impresos del siglo XIX y XX.

Esta sección cierra con el artículo «Las quintillas de ciego en las relaciones de fiestas novohispanas (siglo XVII)» de Anastasia Krutitskaya, quien propone un estudio de los autores novohispanos que utilizaron esta forma poética proveniente de los impresos de gran circulación españoles. El periodo comprendido por las relaciones de fiestas y certámenes es de 1659 a 1680 con las relaciones de Antonio Gómez Carvallo (1659), Ignacio de Santa Cruz Aldana (1677), Alonso Ramírez de Vargas (1668, 1670 y 1690), Beltrán Moyano Zezago (1671) y Juan Antonio Ramírez Santibáñez (1680). Krutitskaya analiza en cada una el uso de las quintillas, señalando que esta forma predominantemente popular en España se usa en el territorio novohispano para las relaciones jocosas, independientemente de si la fiesta era religiosa o no, y sin importar los rasgos sobrenaturales o de otro tipo.

La sección titulada «El cancionero popular impreso en las tradiciones iberoamericanas» constituye la tercera parte de nuestro volumen y está dedicada a los estudios sobre los impresos populares en Argentina, Chile, México, Perú y Uruguay. Los seis ensayos que la componen exploran tanto los temas como las formas y los géneros de cada tradición poética. Los resultados de estas investigaciones destacan la existencia de una rica industria editorial transnacional que desempeñó un papel fundamental en la cultura del continente.

En el ensayo de Ricarda Musser «La *Lira Popular* (Lima, 1921-1923): primeras reflexiones sobre un cancionero» se ofrecen las primicias sobre una revista denominada *Lira Popular*, impresa en Lima durante las primeras décadas del siglo XX y cuyo subtítulo, «Órgano de los cantores nacionales», reflejaba el espíritu patriótico de la época. Ricarda Musser brinda información inédita y añade, con gran generosidad, un anexo utilísimo con el contenido de todos los números de *Lira Popular* con el fin de facilitar las próximas investigaciones sobre la vida musical limeña y la relación con otras tradiciones editoriales iberoamericanas.

Por su parte, los artículos de Grecia Monroy Sánchez y Ana Rosa Gómez Mutio proponen una categorización de los diferentes géneros de canciones publicados por la editorial mexicana de Antonio Vanegas Arroyo, teniendo en cuenta tanto la temática

como el diseño de la página. Esta categorización revela la intención editorial de presentar una amplia gama de géneros de manera atractiva y accesible.

En su ensayo titulado «La lírica de la orfandad en los impresos populares mexicanos de inicios del siglo XX», Grecia Monroy Sánchez se propone realizar una poética de la orfandad en la lírica popular y explorar su relación con la lírica tradicional. Para ello, analiza diversos impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo y las composiciones incluidas en el tomo 3 del *Cancionero Folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk. Este ensayo resulta sugestivo, ya que ofrece una categorización de la poética de la orfandad en los cancioneros y hojas volantes, así como una metodología que permite considerar los impresos populares como fuentes complementarias en las nuevas investigaciones sobre la lírica popular.

Por su parte, Ana Rosa Gómez Mutio aborda, en el tercer ensayo, titulado «*Las mañanitas*: pervivencias del tópico del amanecer en canciones publicadas por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», los tópicos y motivos recurrentes en las canciones denominadas «mañanas» y «mañanitas», asociadas con el alba, la madrugada y el amanecer, presentes tanto en ámbitos profanos como religiosos. Gómez Mutio examina cómo estos temas se manifiestan en los impresos y destaca la versatilidad de las funciones y la complejidad de los usos y significados de las canciones «mañanitas» en el cancionero tradicional y popular. Además, resalta no solo la riqueza y variedad del estudio de estos tópicos, sino también la importancia de vincular los impresos populares con el cancionero oral.

David Alba Ramírez, en el cuarto ensayo titulado «Los brindis obreros en la lira popular chilena: a la salud de las clases populares», explora el género de los brindis dentro de la lírica popular chilena. Los impresos, conocidos como «lira popular chilena», circularon en las grandes ciudades de finales del siglo XIX y principios del XX, y comprendieron más de 12,000 poemas en 6,000 hojas. Alba demuestra que los brindis tienen una significativa dimensión social y están presentes en la tradición panhispánica, evidenciando su importancia en la cultura popular.

A continuación, Juan Carlos Albarado, en su trabajo «Tabaré Etcheverry: la formación de un intérprete popular», ofrece un recorrido histórico sobre el canto popular uruguayo centrado en la figura del cantante Tabaré Etcheverry. Albarado organiza su análisis en secciones que exploran el contexto del canto popular, la trayectoria de Etcheverry, los cancioneros y el papel de la guitarra, respectivamente. El autor afirma que en el canto popular convergen diversas corrientes musicales: desde el canto de protesta u opinado hasta el canto criollo y, más tarde, el candombe. De este modo, la figura de Tabaré Etcheverry se convierte en una bisagra entre los años dictatoriales y las nueva etapa de grandes recitales.

La sección se cierra con el ensayo de Gloria Chicote, «Lyra mínima y educación sentimental en los folletos populares iberoamericanos», el cual compara los impresos populares de España, México y Argentina, revelando similitudes temáticas y diferencias estilísticas. En los impresos españoles, predominan perspectivas masculinas con una notable impronta de misoginia, mientras que en los argentinos se refleja el papel de las mujeres en el ámbito laboral de las nuevas sociedades migrantes. Chicote muestra cómo estas publicaciones contribuyeron a la creación de redes editoriales iberoamericanas a finales del siglo XIX y principios del XX, y cómo los pliegos formaron «códigos afectivos» que ayudaron a construir estereotipos basados en una retórica amorosa preexistente.

En el cuarto apartado se incluyen seis ensayos que examinan aspectos poéticos y formales del cancionero tradicional de México, todos ellos con un enfoque comparativo.

Estos estudios no solo revelan una notable efervescencia en el campo de la lírica tradicional y popular mexicana, sino que también constituyen una valiosa contribución al conocimiento y comprensión de esta rica tradición poética, a través de la indagación de sus fuentes y aspectos poéticos e incluso considerando su relación con otros géneros de la tradición.

Claudia Carranza Vera abre la sección con su ensayo «Tópicos y motivos en torno a las ánimas y otros muertos vivientes en el *Cancionero Folklórico de México*», donde explora la dualidad trágico-burlesca de la muerte en la cultura mexicana a través de coplas y décimas. En la primera sección del trabajo, examina a los muertos incorpóreos, como las ánimas, que simbolizan expiación y que están vinculados con el purgatorio y los espacios limítrofes que conectan a los vivos con el Más Allá. La segunda se centra en los muertos corpóreos, quienes realizan acciones de los vivos, como bailar y beber, representados en calaveritas con un tono carnalesco. Carranza invita al lector a explorar cómo la muerte y el Más Allá, aunque universales, han adquirido significados distintivos dentro de la identidad cultural mexicana.

Siguiendo el tópico de la muerte en el cancionero tradicional, Grissel Gómez Estrada, en su artículo «“Hay muertos que no hacen ruido y son más grandes sus penas”»: coplas sentenciosas en el *Cancionero Folklórico de México*», explora el conocimiento seudofilosófico transmitido a través de metáforas, sentencias y otros recursos literarios en las coplas del cancionero. La autora remonta el análisis a tratados del siglo XV sobre sentencias literarias y presenta tres categorías de coplas sentenciosas: las que exhiben estereotipos, las que abordan temas universales y las que ofrecen consejos. Gómez Estrada ilustra cómo estos discursos reflejan estereotipos, temas universales y consejos jocosos, mostrando la riqueza y variedad del cancionero tradicional y su capacidad para ofrecer una visión profunda del mundo poético popular.

El tercer artículo de la sección es el de Raúl Eduardo González, «Los caballos en el cancionero tradicional mexicano», en el que examina el papel del caballo y otros équidos emblemáticos en la vida rural mexicana. González analiza su presencia en corridos, canciones líricas y refranes, organizando su estudio en varias secciones que exploran la representación del caballo en el cancionero tradicional mexicano, su asociación con el poder económico y sexual, así como su importancia en la charrería. También aborda la influencia del caballo en las coplas sobre la vida de vaqueros y caporales, los colores del caballo en los refranes y coplas humorísticas, y la comparación de mujeres con mulas, reflejando la misoginia predominante. González cierra con la representación humanizada del caballo, destacando su inteligencia, mostrando así la riqueza y variedad del tópico del caballo en el cancionero tradicional.

En su artículo «La versería tradicional frente a las nuevas prácticas culturales», Jorge Daniel Salas Mier examina la evolución de las malagueñas hacia el repertorio de sones, un género representativo de la música tradicional mexicana caracterizado por su estructura heteroestrófica y su enfoque en temas amorosos. Salas categoriza los sones de la Tierra Caliente en dos tipos: para versar, más versátiles y con estrofas largas, y esquemáticos, que presentan más repeticiones y estribillos. A través de cinco apartados, el autor detalla el auge y la decadencia del son de versar, afectado por factores como el nacionalismo cultural, los medios masivos y las grabaciones comerciales. Salas concluye con una reflexión sobre la disminución de la improvisación y la creación de nuevas coplas, destacando la importancia de revitalizar y preservar este corpus centenario, e invitando a las nuevas generaciones a explorar y contribuir a este valioso patrimonio musical.

En su ensayo «La singularidad de los animales en la lírica popular de México: la contribución prehispánica», Rosa Virginia Sánchez García explora la influencia prehispánica en la representación de animales en la lírica tradicional mexicana. Analiza cómo la presencia de animales, especialmente de aves, en los sones jarocho, planecos, calentanos, tixtlecos y de mariachi, refleja características prehispánicas, como el uso metafórico y la asociación con aspectos mitológicos y sexuales. Sánchez García organiza su estudio en apartados que abordan la función de los animales en la lírica popular, su reflejo en los *Cantares mexicanos* y la comparación entre las tradiciones prehispánicas y populares. Concluye que el antropomorfismo, presente en ambas tradiciones, ha facilitado la integración de elementos prehispánicos en la lírica popular, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la relación entre estas tradiciones culturales.

La cuarta sección concluye con el ensayo de Araceli Campos Moreno, «Tradición y modernidad. San Antonio de Padua en leyendas, oraciones, conjuros y canciones», el cual examina la influencia del mencionado santo en diversos géneros devocionales. Campos Moreno demuestra cómo las leyendas de san Antonio, desde su biografía en el siglo XIII hasta sus hagiografías en siglos posteriores, han influido en la preservación y transformación de oraciones y conjuros a lo largo del tiempo. Analiza cómo este personaje es retratado con rasgos mágicos en las leyendas y cómo sus atribuciones se reflejan en pliegos poéticos y en las oraciones de épocas posteriores. El estudio también aborda cómo el santo, asociado con la búsqueda de objetos perdidos, ha sido representado en oraciones y conjuros, a veces de manera irreverente. Campos Moreno concluye que, debido a la riqueza de las tradiciones devocionales, es necesario un estudio más profundo del culto a San Antonio en México.

El volumen cierra con un quinto y último apartado dedicado a la importancia de la memoria en la preservación del patrimonio cultural inmaterial, especialmente en el contexto de los archivos digitales. Esto queda a cargo de Luis Díaz Viana quien, en su artículo titulado «Más allá de los confines de la oralidad: el valor de la memoria en el registro del patrimonio cultural inmaterial», destaca los riesgos de la desmaterialización y la pérdida del contexto en la digitalización de materiales efímeros como la literatura de cordel, pero también subraya la relevancia de la investigación continua para mantener viva la memoria colectiva. A través del ejemplo del «Archivo del duelo», creado tras los atentados del 11-M en España, Díaz Viana explora cómo la memoria popular, cargada de emociones y significados colectivos, se ha convertido en una forma crucial de recordar y documentar el presente, resistiendo la transformación en mera historia oficial. En este sentido, los archivos digitalizados de literaturas populares deben ser manejados con cuidado para evitar que solo lo que se considera valioso sea preservado. El autor enfatiza que la memoria es tanto un recurso del presente como del pasado, y su valoración será crucial para la identidad y continuidad de las comunidades en el futuro.

Los ensayos incluidos en este volumen resaltan la complejidad de los procesos de producción y circulación de la *lyra minima*, que abarca expresiones orales e impresas en diversos géneros breves y formas poéticas desde el siglo XVI hasta el XXI. A partir de una metodología comparatista e interdisciplinaria, que integra desde la filología hasta la antropología, los trabajos ponen de relieve los contactos entre los cancioneros y la constante interacción entre lo impreso y lo oral, la memoria y el registro, así como lo culto y lo popular, elementos que juegan un papel esencial en la conformación del cancionero panhispánico.

Oralidad: tradición, popularidad y transterritorialidad

Orality: Traditionality, Popularity, and Transterritoriality

AURELIO GONZÁLEZ †¹

(El Colegio de México)

acad.agp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4046-5569>

ABSTRACT: This paper reviews the concept of orality, intersecting with traditionality, popularity, and transterritoriality. It examines how Spanish romances are repurposed in the American context, highlighting geographical relocations that diverge from original thematic units. This transterritoriality complements folklore geography's unifying principles. The study illustrates cultural transmission's dynamic nature, showing how literary forms like *Bernal Francés* and broadsheets adapt to new environments and traditional oral life. These transformations involve new forms and channels of cultural expression. By exploring these changes, the paper highlights the interplay between geographical relocation and cultural recontextualization, emphasizing the continuity and innovation in evolving oral traditions.

KEYWORDS: Orality, traditionality, popularity, transterritoriality, popular prints.

RESUMEN: Se hace una revisión teórica del concepto de oralidad, en cruce con otros como tradición, popularidad y transterritorialidad. Para ello, se exponen varios casos de romances que, siendo una sola unidad en España, se refuncionalizaron en el nuevo contexto americano. Estos textos tienen una reubicación geográfica que poco tiene que ver con las unidades temáticas de conjuntos de versiones. Se trata, más bien, de un fenómeno de transterritorialidad que puede ser complementario de la unidad que plantea la geografía folclórica. Esto, además, implica nuevas formas y cauces de vida, como serían los casos de *Bernal Francés*, las recreaciones de los pliegos o su paso a la vida tradicional oral.

PALABRAS CLAVE: Oralidad, tradición, popularidad, transterritorialidad, impresos populares.

¿Qué explica la presencia en los fondos editoriales publicados por una imprenta popular de la ciudad de México, como la de Antonio Vanegas Arroyo, de un pliego suelto sobre el atentado contra el rey de España, Alfonso XIII? ¿Por qué se vendían abundantemente en América los pliegos de romances vulgares o de ciego originalmente publicados en España y qué presencia o efecto tuvieron en la vida tradicional oral del género romancístico? O bien, ¿qué posibilita la transformación en México del romance tradicional viejo de *Bernal Francés* en el *Corrido de Elena*?

Posiblemente la respuesta esté en la oralidad inherente a todos los textos anteriores, independientemente de su soporte o su pertenencia a un estilo popular o a uno tradicional.

¹ Este texto se publica de manera póstuma, con autorización de la familia del autor. Agradecemos a su esposa, María Pía Lamberti, y a su hija, Gaya González Lamberti, por hacer esto posible.

Pero para intentar matizar con bases sólidas, aunque sea parcialmente, la respuesta a las preguntas anteriores, hay que recordar, aunque muchas veces se olvida, que cuando nos aproximamos a los estudios o reflexiones sobre la llamada cultura popular en general o a la literatura de tipo popular en concreto es necesario aclarar y puntualizar la extensión de conceptos íntimamente relacionados con ellas como son la «oralidad» o el mismo término de «popular», así como el concepto que, desde nuestro punto de vista, necesariamente lo acompaña y complementa: lo «tradicional». También es necesario, aunque en un sentido más amplio y difuso, establecer los límites de lo que llamamos «folclórico» y especificar cómo funcionan los textos en relación con un espacio geográfico determinado.

Asimismo, se debe visualizar la compleja forma de difusión de estos textos literarios de la «oralidad», creados al amparo de este modo de difusión, con un estilo particular, y especificar cuál es su relación con otras formas de difusión no exactamente orales: antiguamente con la escritura, después con su forma más potente que es la imprenta y hoy con la grabación y su modo más actual de difusión que es la internet. Todo lo cual se puede englobar en un genérico y extenso concepto de «tradición oral».

Para que el término conceptual «transmisión oral» —que en esencia es el verdadero fenómeno al que no referimos cuando hablamos de «tradición oral»— sea útil para los estudios literarios, etnográficos, antropológicos o incluso sociológicos, o más superficialmente culturales, es necesario que al hablar de la oralidad se eviten planteamientos amplios y simplistas como ese tantas veces manejado que equipara la oralidad con la voz humana. Tratando de ampliar los límites de un fenómeno ya de por sí complejo, pero específico, y haciéndolo general e indefinido, esta interpretación nos dice que la oralidad es simplemente una forma comunicativa sonora, que incluye por lo tanto todo lo que va desde el grito hambriento de un bebé de poco tiempo de nacido, hasta el diálogo expansivo e incontrolado generado por una charla entre amigos alrededor de una festiva mesa, pasando por una simple exclamación lúdica en un baile o entusiasta en un espectáculo deportivo.

Con planteamientos simplificadores del tipo anterior, en realidad se está refiriendo solo al sonido —a cualquier sonido— con una función comunicativa o expresiva, y no a un fenómeno estructurado de transmisión textual con una dimensión estética, artística o cultural.

Por otra parte, al hablar de la oralidad de manera más cultural y menos como simple signo comunicativo o expresivo, también es conveniente matizar algunos conceptos más teóricos centrados en el problema como el planteamiento que hace Walter Ong (1987), básico, aunque simplistamente acertado y muchas veces utilizado, en el que divide la oralidad en dos clases, sin que necesariamente esta división sea útil en buen número de circunstancias. En síntesis, Ong nos dice que se puede hablar de oralidad primaria y secundaria.

La «oralidad primaria» se refiere a las culturas que solo poseen esta forma de transmisión para comunicarse y que permite una activación de la memoria. Las culturas orales tienen un conjunto de conocimientos, hábitos, tradiciones, representaciones, simbolismos y significaciones que se permiten descubrir por la oralidad.

Por tanto, la «oralidad secundaria» sería la que manejan culturas que ya poseen escritura. En palabras de Ong:

la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión [es] «primaria» por el contraste con la «oralidad secundaria» de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión (Ong, 1987: 27).

En realidad, lo que hace Ong es distinguir la presencia de la cultura de lo oral en dos tipos de sociedades que poseen distinto desarrollo tecnológico, más que presentar claramente dos formas de oralidad. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que hoy en día lo que él llama «oralidad primaria» de hecho casi no existiría, independientemente del grado de desarrollo de una comunidad, pues la globalización ha difundido avances tecnológicos en ámbitos donde las estructuras sociales, culturales y, por ende, las comunicativas, siguen otros derroteros muy diferentes de los que se dan en sociedades tecnologizadas en distinto grado.

Por su parte, Carlos Montemayor (1996), muy preocupado por la construcción de una literatura indígena mexicana, se refiere a las diferencias que se perciben en ese gran conjunto que llamamos la oralidad, agrupándolas en tres grandes apartados: en el primero, coloca lo que él llama, en cierta forma románticamente, el «arte de la lengua», que es el conjunto de conocimientos que son transmitidos a través de cantos, rezos, discursos, leyendas, cuentos y conjuros; en otro, hay la más simple «comunicación oral», esto es la manera en que un individuo se relaciona con otro, tratando de encontrar la mediación necesaria en cuanto a acercamiento de lenguajes, conocimientos, referentes y definiendo en sí sus propias leyes; y finalmente el «habla», entendida esta como la capacidad de entablar diálogos, que se utiliza en la actividad diaria y se manifiesta en una forma específica de hablar de las personas en un marco social donde se comparten referentes, lenguaje y conocimientos.

Es claro que es complejo el problema de definir lo que engloba la oralidad, así como las marcas de estilo literario que genera. Desde otra perspectiva, Domínguez Caparrós agrupa lo que se puede entender por oralidad como fenómeno literario en tres grandes apartados:

En el primero incluiría lo que se relaciona con el estudio de las manifestaciones orales de los distintos géneros literarios. En el segundo apartado entraría la serie de observaciones que tienen que ver con la manera en que la literatura imita distintas manifestaciones orales del lenguaje. En un tercer apartado tendría su lugar el estudio de la oralidad y lo que se relaciona con ella (la voz y la entonación) como tema de la literatura (1988: 5).

Por otra parte, al hablar de oralidad no solamente nos estamos refiriendo a una forma de transmisión o a un hecho comunicativo, implícitamente nos estamos refiriendo a un amplio acervo cultural comunitario e identitario. A este respecto, en 1989 se adopta en la UNESCO la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*; en ella se define el patrimonio oral y el llamado desde entonces «patrimonio inmaterial» —estableciendo una diferencia en términos como cultura tradicional y popular—. En este sentido recordemos la definición de la UNESCO que se encuentra en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003:

El patrimonio cultural inmaterial está definido por las prácticas, las representaciones, las expresiones, los conocimientos, las habilidades, así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ellos, que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, se ve

² Véase también: Guanche Pérez (1980).

constantemente recreado por la comunidad y grupos en respuesta a un entorno, en interacción con la naturaleza y su historia y les proporciona su sentido de identidad (Guanche Pérez, 2003: 10)².

Aunque no se menciona la oralidad, está implícita en esta «transmisión de generación en generación», pues dicha «transmisión» se lleva a cabo mayoritariamente en esta forma o, dicho de otro modo, es precisamente ese «patrimonio cultural inmaterial» el que se transmite oralmente.

Por otra parte, no hay que olvidar, porque es significativo, que el arranque del estudio que contrasta los modos orales y escritos de pensamiento y expresión, a pesar de estar esencialmente imbricado con el lenguaje, tuvo lugar no en el campo de la lingüística, sino en el de los estudios literarios, especialmente en el ámbito de la cultura clásica y la cuestión homérica, partiendo claramente en 1928 del trabajo de Milman Parry sobre el epíteto en la *Iliada* y la *Odisea*, culminado por Albert Lord en 1960 en su obra hoy clásica *The Singer of Tales*, recopilado años después, en 1970, por Adam Parry, y complementado por la obra posterior de Eric A. Havelock de 1963, *The Muse Learns to Write*, quien pensaba que en realidad todo el pensamiento occidental a partir de la primera filosofía clásica griega dependía del paso de la oralidad a la escritura.

En este sentido, Marshall McLuhan (1951, 1962 y 1964) estudió y teorizó sobre los efectos de la imprenta y los medios masivos de difusión en la construcción del mundo moderno, así como su influencia en el hombre contemporáneo y sus valores y conceptos, lo cual tal vez queda sintetizado en la etiqueta «el medio es el mensaje». Por su parte, Havelock (1994) revisa la importancia en el mundo antiguo, particularmente el griego, de la transición de la oralidad a la escritura. En su obra, el estudioso realizó un trabajo analítico en el que rastreó los restos de un mundo «oral» a través de los textos homéricos.

Sin embargo, no se puede olvidar la convivencia que existe de manera temprana entre las dos formas culturales: la oralidad y la escritura. En el inicio de la modernidad eso es especialmente evidente. En este sentido, Elias Rivers señala lo siguiente a propósito del libro de Margit Frenk (1997) sobre la lectura en tiempos de Cervantes:

La situación cultural de la cual partían los dos helenistas [Parry y Havelock] era una poesía en su origen puramente oral, prealfabética, compuesta por rapsodas que no tenían ningún concepto de un texto escrito. Margit Frenk empieza con una situación bien diferente, la del oralismo mixto que existía de modo vacilante durante la Edad Media y el Siglo de Oro, situación parecida a la de la Grecia inmediatamente preplatónica que nos describe Havelock: existían ya textos escritos, leídos por una minoría culta, pero al mismo tiempo duraba una tradición oral mucho más fuerte que la nuestra actual, la cual está debilitada no sólo por la escritura y la imprenta, sino también por la lectura solitaria y la alfabetización del pueblo (2001: 430-431).

Esta situación híbrida es la que será habitual en el entorno de la llamada oralidad, no solo en el periodo del siglo XVI o XVII sino también en el ámbito de la modernidad posterior. Esto es, el transmisor oral tiene conciencia de la escritura, pero al mismo tiempo sabe que las canciones viejas que canta o las historias que narra poéticamente pertenecen a otro contexto.

Otros conceptos importantes que hay que tomar en cuenta cuando hablamos de la oralidad, desarrollados en muchas ocasiones a partir de Parry y Lord, son la tradición

y la *performance*, término este último que nos permite englobar tanto el momento de la ejecución del texto por el transmisor como el texto mismo y la circunstancia de la recepción. En este sentido se puede recordar lo que dice John Miles Foley sobre la *performance* en su libro *The Singer of Tales in Performance*, el cual

[...] es un primer libro sobre el poder de la palabra, esto es, sobre cómo las palabras engarzan contextos y comunicación mediática en el arte verbal de la tradición oral. También su tema es, y crucialmente, sobre el evento habilitador —«la *performance*»— y la referencia habilitadora —«la tradición»— que dan sentido al poder de la palabra (Foley, 1995: 1)³.

En años recientes el concepto de *performance* ha adquirido especial relevancia en los estudios folclóricos y en los de aquellos que se interesan en el «arte verbal», en manifestaciones artísticas alternativas y, en general, en una cultura popular. En este sentido hay que recordar que

el término *performance* ha sido usado para transmitir sentido dual como «acción» artística —«el hacer folclórico»— y como evento artístico —«la situación de la *performance*», involucrando al ejecutante, la forma artística, la audiencia y el espacio— ambas concepciones básicas en el desarrollo de aproximaciones al análisis de la *performance* (Bauman, 1984: 4)⁴.

Otros trabajos importantes sobre el planteamiento de la oralidad en la relación cultural son los de Paul Zumthor: primero «Pour une poétique de la voix» de 1979 y, poco tiempo después, «Le discours de la poésie orale» de 1982. Se trata de reflexiones, realizadas desde una perspectiva estructuralista, en las cuales se relacionan tanto los aspectos formales del discurso poético transmitido oralmente como el entorno social de la recepción y producción del discurso. Son reflexiones que establecen las relaciones entre lengua y poesía, oralidad y escritura, pensamiento y retórica.

Posteriormente Zumthor profundiza en la poética del discurso oral en *Introduction à la poésie orale* de 1983 y *La letra y la voz. Sobre «literatura» medieval* de 1989, obras que superaron los resultados de las teorías literarias «oralistas» de Parry y Lord. En estas dos obras, Zumthor defendió un concepto abierto y flexible de la oralidad como paradigma operativo no solo en las sociedades iletradas (donde tendría el rango de oralidad primaria, según Ong) sino también en las sociedades letradas o semiletradas (donde podría ser considerada como oralidad secundaria) antiguas y modernas.

Por otra parte, ¿cómo se tradicionaliza un texto en la oralidad? Esto es: ¿cómo se difunde y varía? Creo que no podemos ser románticamente ingenuos y pensar que todo

³ Traducción propia. La cita original en inglés dice: «*The Singer of Tales in Performance* is a first book about word-power, that is, about how words engage contexts and mediate communication in verbal art from oral tradition. It is also, and crucially, about the enabling event —*performance*— and the enabling referent —*tradition*— that give meaning to word-power».

⁴ Traducción propia. La cita original en inglés dice: «[...] the term “performance” has been used to convey a dual sense of artistic *action* —the doing of folklore— and artistic event —the performance situation, involving performer, art form, audience and setting— both of which are basic to the developing performance approach».

depende del transmisor oral no dedicado profesionalmente a la poesía lírica, la canción o la narración, o los demás elementos complementarios de estas. Como dice Vicenç Beltran:

sea cual sea la acción de un nivel de oralidad profunda, [...] no cabe duda de que la ejecución musical de los romances durante los siglos xvi y xvii permitió la tradicionalización no solo de romances más o menos cortesanos, más o menos eruditos, sino también la de romances de ciego y romances de relación, a veces ya muy tardíos y alejados de la tradición cortesana y letrada (2022, s. p.).

La tradición oral moderna no se explicaría ni sería lo que es si la divulgación musical del Renacimiento y el Barroco no hubiese transmitido a la memoria colectiva textos literarios creados en el ámbito de la cultura culta, como los romances trovadorescos o los romances artificiosos y eruditos (véase Catalán, 1997: §13). Podemos hablar de una tradición oral culta, que era una forma de entretenimiento social desde la corte de los Reyes Católicos; así como también de una prensa —esto es textos escritos—, cercana a la tradición popular y a la oralidad, y alejada de la escritura culta, lo que da por resultado los pliegos de romances de ciego, lo mismo del siglo XVII que del XIX.

En el caso del Romancero, es claro que el trabajo de recolección, antecedente del trabajo de campo actual, se inicia con los impresores del siglo XVI; ellos llevan a los pliegos que imprimen y venden textos que estaban en la memoria colectiva y que rescatan desde la oralidad de su transmisión.

Pero ¿a qué tradición corresponde esta oralidad? ¿A una tradición popular no profesionalizada o a una tradición de raigambre juglaresca, esto es, profesionalizada? Me parece más lógico suponer que la cierta sea esta última opción, pues la primera mitad del siglo XVI es el momento de los ministriles. Recordemos un poco lo que implica el desplazamiento terminológico de juglar a ministril, que era uno de los nombres con que se denominaba a los músicos o juglares complementarios que daban el acompañamiento musical instrumental a los textos literarios de los trovadores medievales. Con el paso del tiempo el término ministril y su equivalente castellano de «sonador» pasó a indicar músico instrumentista, distinguiéndolo del cantor. La difusión oral es entonces una tradición juglaresca profesional relacionada con autores y obras cultas, amén de sus nexos populares.

Así pues, los músicos y cantores habrían tenido que ver bastante con la popularidad de determinados temas y su incorporación al acervo de la colectividad, pero esos músicos y cantores también tenían intereses comerciales y es muy probable que hayan proporcionado a los impresores sus originales textuales, que luego, convertidos en pliegos, tanto ellos como los cantores ciegos trashumantes posteriores venderían al final de sus sesiones o actuaciones. Todo ello daría lugar a un estilo distinto al de la oralidad tradicional.

Desde el siglo XVII las casas impresoras encuentran una veta múltiple de gran aceptación comercial: se trata de romances devotos, que narran hechos milagrosos extraordinarios o dan noticias de acontecimientos escandalosos y crímenes notables. Muchos de estos textos están compuestos en un nuevo estilo «vulgar», que gusta a los escuchas de plazas, mercados y ferias —ya no de la corte— o los de las reuniones por la noche al calor del fuego en las casas rústicas.

Este término de «vulgar» deriva, como ha dicho María Cruz de Enterría, del «concepto de vulgo [como] algo que parece elaborado a partir de una experiencia literaria o en función de un fenómeno de sociología literaria, como es el del público» (1973: 132). Este estilo, muestra de su imbricación con las casas impresoras, también ha sido definido

como «de pliego» y, por su relación con un medio de transmisión particular, como «de ciego», por ser los cantores ciegos ambulantes los transmisores más frecuentes de los textos en este estilo.

Los textos llamados «vulgares» están caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que sigue los lineamientos del gusto popular. Por lo general, se difunden desde los centros urbanos donde se encuentran las casas impresoras de pliegos y hojas sueltas y sus temas son noticias escandalosas como historias de delincuentes, crímenes, catástrofes, aventuras amorosas desdichadas, desgracias, hechos milagrosos, etc. Su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y, por tanto, el receptor sencillamente los memoriza tal cual los escucha o, en algunos casos, los lee en el pliego suelto u hoja volante que adquirió del transmisor profesional. Así, en esto seguimos la tajante opinión de Diego Catalán: «el romance de pliego de cordel es “vulgar” porque los “ingenios” que componen esos poemas son peores ingenios que los que triunfan en el teatro o en la novela; no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo» (1997: 333). Cuando el tema o rasgos estilísticos están próximos a aquellos que son habituales en los textos tradicionales, estos romances, después de modificaciones llevadas a cabo en su transmisión, entran a la cadena de transmisión oral y empiezan a variar y a formar parte del saber folclórico permanente de una comunidad; esto es, se tradicionalizan.

El siglo XVII es el auge del Romancero, que engloba no solo la oralidad sino también pliegos sueltos impresos con romances «vulgares», hecho que les permite desplazarse y viajar con mayor seguridad y posibilidades de aceptación y permanencia fuera de su ámbito geográfico de origen. Así fueron a América y desde luego llegaron a Nueva España donde obtuvieron el mismo éxito de mercado que en España. A pesar de lo frágil y perecedero que son materialmente los pliegos, han llegado hasta nuestros días algunas muestras que confirman la presencia desde fecha muy temprana de pliegos españoles en México. Es el caso de títulos como *Relación verdadera, que trata de las insolencias, y crueldades que vnos Vandoleros andauan haziendo junto ala ciudad de Barcelona, a veynte y cinco del mes de otubre deste año de mil y seyscientos y doze* (Impreso en casa de Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1612), conservado en el volumen 478 del fondo Inquisición del Archivo General de la Nación de México.

Durante el siglo XVIII⁵, se mantiene el gusto por los romances de pliego⁶, pero también sabemos de la vida de otros romances tradicionales como *Mambrú*, cuya difusión al margen de la oralidad tradicional se comprueba, aunque no tengamos textos recogidos en la época de boca del transmisor común, por documentos sobre casos como el de la parodia que hizo Josef Monter de este romance, denunciada por la Inquisición de Zacatecas en 1795 (véase Méndez, 1992).

En el siglo XIX encontramos pliegos sueltos publicados en México con algunos de los romances de este estilo más populares en España, como *Rosaura la de Trujillo y Verdadero romance de Lucinda y Velardo* —por Pedro de la Rosa, Puebla de los Ángeles, 1817 (Molina Cardona, 1985: 119-127 y 143-151); por Juan Matute, Toluca, 1836 (Colín,

⁵ Una visión panorámica sobre la presencia del Romancero en América y su relación en México con el corrido se puede leer en: González, 2002 y 2003.

⁶ Sobre los pliegos impresos en México en el siglo XVIII pueden verse algunos ejemplos en la lista que ofrece Vicente T. Mendoza (1939: 783-785).

1972: s. p.); y también por Marés, Madrid, 1847 (Estepa, 1998: 245-248)— y *Relación de la vida y muerte de Sansón* —por el doctor Juan Pérez de Montalván, publicado por Juan Matute, Toluca, 1836 (Colín, 1972, s. p.) y por Dámaso Santarén, Valladolid, 1858 (Díaz, 1996: 41)—. Estas imprentas también publicaban textos creados en México que empiezan a contener algunos de los elementos que después serán definitorios del corrido, como *Nuevo Cuando del Estrangero* y *Cuando de los artesanos* (Juan Quijano, Toluca, 1844); *Este es el mejor gobierno o caso espantoso que sucedió en la provincia de Chalco y aviso a los hijos de familia. Suceso acaecido en el pueblo de Tlalmanalco el año de 1815* (Imprenta Imperial, México, 1822) (Colín, 1972: 8-15)⁷; y *Relación del castigo horrendo que tuvo un hijo desobediente que quiso matar a su padre* (impresa en la calle de San Camilo número 9, Ciudad de México) (Molina Cardona, 1985: 130-132).

Esta trayectoria puede desembocar en la hoja volante *El terrible atentado contra el rey de España el día de sus bodas* (s. f.), publicada por Antonio Vanegas Arroyo. El texto se inicia con las siguientes palabras, siguiendo la mejor tradición del género:

Escuchen todos atentos
lo que en España pasó
el treinta y uno de mayo
del año en que estamos hoy.

La hoja no está fechada y parece no tener antecedentes españoles, pero el texto quiere ser noticiero y no hay razón para suponer que haya sido compuesto en otra fecha y no en 1906 cuando ocurrió el trágico suceso.

El asunto al que hace referencia es al atentado anarquista que tuvo lugar el 31 de mayo de 1906, día que contraían matrimonio el rey de España Alfonso XIII con la princesa inglesa Victoria Eugenia de Battenberg, durante el trayecto de regreso desde la iglesia de los Jerónimos donde había tenido lugar el matrimonio, hacia el Palacio Real. En la calle Mayor, el anarquista Mateo Morral, originario de Barcelona, lanzó contra la carroza real un ramo de flores el cual contenía una bomba que, sin embargo, no cayó en la carroza real, pues se desvió en los cables del tranvía matando a 25 personas e hiriendo a más de 100, aunque los reyes resultarían ilesos.

El texto de la hoja suelta de Vanegas Arroyo coincide plenamente con la realidad hasta en los detalles:

Providencialmente escaparon
por un eléctrico alambre
que cambió la bomba aquella
de dirección en la calle.
[...]
El autor del atentado
se descubrió fue Morales,
anarquista de seguro
y causa de tantos males.

⁷ Este investigador lo considera el corrido impreso más antiguo que ha encontrado. Sin embargo, es muy similar al tipo de tragedias de los romances de ciego.

A pesar de lo impactante del atentado anarquista, llama la atención que una imprenta como la de Vanegas Arroyo, muy centrada en la prensa popular y en un público y temáticas locales, así como con gran visión comercial, haya manejado esta hoja volante cuyo referente quedaba muy lejos de su público habitual. La publicación debe de haber tenido éxito, el cual solo podemos explicar por el estilo del texto, muy pulido y apegado a los parámetros del estilo «vulgar».

Los textos transmitidos por esta oralidad mixta, que implica la existencia de un impreso, no podrán considerarse como hechos folclóricos literarios, entendiendo por folclórico el patrimonio de una comunidad, es decir, lo que es parte del acervo comunitario. Si la comunidad no los acepta, el texto se perderá, pues no se conservará en la memoria colectiva que es el soporte de este tipo de literatura. Esta aceptación y, por tanto, la literariedad, dependerá de si el texto se ajusta a un lenguaje determinado, estructuras específicas, temas propios, etc.; en otras palabras, si se ajusta a los códigos del lenguaje de la tradición oral —tradicionales o populares— que es el parámetro de referencia con el cual la comunidad acepta o no un texto como propio.

Entonces la obra literaria de tradición oral no se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de literatura, sino en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva, la comunidad la acepta y la hace vivir por medio de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, independientemente de la proveniencia del texto o de sus referentes inmediatos.

Otro tipo de fenómeno lo tenemos con textos de amplia vida en la tradición oral como el romance de *Bernal Francés* el cual Menéndez Pidal ha relacionado con la historia de un capitán de las guerras de Granada en el siglo XV que citan Alonso de Palencia, Hernando del Pulgar y otros cronistas de la época de los Reyes Católicos (1959: 114). En un amplio estudio, Avelle Arce analiza las posibles conexiones con un capitán activo en la región de Vélez-Málaga entre 1487 y 1488, poco querido por sus soldados, que hubieran hecho escarnio de él adjudicándole un romance donde el personaje de su nombre es un cornudo (1974: 135-232).

El romance de *Bernal Francés* también es ejemplo de los textos de origen antiguo que no fueron recogidos en su momento. Tal vez haya influido en ello el que su tema es puramente novelesco. Sin embargo, su tradicionalidad y antigüedad están fuera de duda, ya que, en 1597, Góngora cita algunos versos de este romance («¿Quién es ese caballero que a mi puerta dixo: abrid?») en una composición burlesca. Por su parte, Calderón de la Barca lo menciona en *Céfalo y Procris*, comedia burlesca, y pocos años más tarde, en 1614, el propio Lope lo cita en la comedia *Amor secreto hasta los celos*.

Diversas baladas con el tema del marido que se hace pasar por el amante se han recogido en Portugal, Francia e Italia. En América el romance de *Bernal Francés* tiene también una amplia difusión y en México tiene vitalidad bajo la forma de un corrido (*Corrido de Elena*) en la tradición oral y publicado en hojas sueltas. Tal vez por la asociación con el apellido del personaje (Francés) la caracterización del personaje se reactualizó poniéndolo en relación con la intervención francesa en México a mediados del siglo XIX y con las tropas del general Bazaine, perdiendo aún más el referente histórico de tiempos de los Reyes Católicos, de poquísima o nula memoria, a favor de una recreación novelesca y un ligero referente mexicano.

Diego Catalán ha planteado que la transformación del *Romance de Bernal Francés* en el *Corrido de Elena* ha hecho que este deje de ser una narración *in medias res*, anteponiendo a modo de introito y moraleja un resumen del argumento o unos antecedentes

que explican el fingido encuentro amoroso de la mujer con su esposo encubierto como el amante.

En América la vida del romance es múltiple y ya lo constataba en 1920 el periodista e historiador mexicano Victoriano Salado Álvarez, nacido en 1867, que recordaba versos que había oído cantar de niño. Por su parte, Pedro Henríquez Ureña, en 1921, recogió el romance como corrido impreso en una hoja volante arreglada por Eduardo Guerrero, otro conocido impresor popular de la Ciudad de México; y, en 1927, Tomás Navarro Tomás lo recogió en Estados Unidos, cantado por un muchacho de unos quince años, en Santa Fe, Nuevo México.

Otro proceso expansivo de los romances lo tenemos en los pliegos sueltos que tienen vida propia, en los impresos americanos, y en la tradición oral del Nuevo Continente. Esto sucede incluso con los romances históricos de pliego. Por ejemplo, el romance de *Mariana Pineda* trata de una historia evidentemente moderna, ya que la heroína nació en 1804 y fue ejecutada públicamente en Granada en 1831, acusada y condenada a morir por garrote vil por haber bordado una bandera liberal. Esta ejecución fue un episodio de la represión antiliberal sucesiva al regreso al trono de Fernando VII, que pretendía cancelar todo vestigio de la Constitución de Cádiz promulgada en 1812. García Lorca se inspiró, para componer su obra de teatro del mismo nombre, según él mismo afirma, en el romance popular escuchado en su infancia en Fuente Vaqueros. Manuel Gómez Moreno proporcionó una versión a Menéndez Pidal que recordaba haber oído cantar a los niños de Granada hacia 1900. En el Archivo Menéndez Pidal se conservan varias decenas de versiones recogidas en Andalucía, Castilla, León, Galicia y Vizcaya, así como en Marruecos y Puerto Rico. En las distintas versiones se encuentran versos que corresponden estilísticamente con el romancero vulgar noticiero.

En Puerto Rico, la Marianita del romance se asoció con la figura de Mariana Bracetti, dama puertorriqueña quien bordó una bandera para la insurrección de 1868, conocida como el Grito de Lares. De ahí la permanencia del romance.

Obviamente los romances de pliego pueden tradicionalizarse. Es el caso de algunos textos presentes en la tradición americana como *La hermana avarienta*, un romance que se encuentra en proceso de tradicionalización, del que se han recogido versiones en las cuales se reconoce fácilmente el proceso de variación y recreación textual, dando al romance un tono más acorde con la estética que predomina en la tradición oral. Ya en 1852, Fernán Caballero (Cecilia Bohl de Faber) incluye una versión de este romance en su novela *Lucas García*. Otro ejemplo es el de *La infanticida*. El romance cuenta la feroz venganza de una madre adúltera contra su hijo y deriva de un texto de pliego suelto; las versiones recogidas son ejemplo del proceso de tradicionalización a partir de un texto popular, escrito y difundido por la imprenta, pero también transmitido oralmente. El tema también aparece en cuentos tradicionales. Para Pedro Piñero y Virtudes Atero, este es el romance «más truculento y macabro de todo el romancero» (1987: 156-157).

Otro ejemplo es *El hermano infame*, el tema del crimen por despecho del hermano que ve rechazada su pretensión de amores con su hermana, conocido como *En Santa Amalia* o *El hermano infame*, está en consonancia con la línea escandalosa de los romances de pliego. Probablemente se trate de un romance compuesto en el siglo XIX, sin embargo, se ha tradicionalizado rápidamente y se han recogido numerosas versiones tanto peninsulares y canarias como sefarditas, además de americanas. Se conocen versiones de Valladolid y Cáceres; en América se han recogido versiones de Chile, Colombia, Cuba, Puerto Rico y Costa Rica; y también lo conocen los sefardíes de Oriente «tal vez por contacto con las comunidades judías hispanoamericanas», habiéndose recolectado en Estados Unidos e

Israel versiones de informantes originarios de Turquía, Serbia, Bulgaria y la isla de Rodas (Díaz Mas, 1982: 107). *El hermano infame* es uno de los romances vulgares vivos hoy en la tradición oral.

Edwin Seroussi da noticias de versiones de tradición oral de este texto que Américo Paredes recogió en la zona fronteriza del sur de Estados Unidos y algunas grabaciones en el Southwest Folklore Collection de la Universidad de Arizona. En México, con el título de *Corrido de Santa Amalia*, son populares las grabaciones de Francisco «Charro» Avitia (1915-1995) y del grupo norteño Los Hermanos Banda de Salamanca. De las veintidós versiones recogidas por Cruz-Sáenz en Costa Rica entre 1973 y 1979, la gran mayoría siguen el corrido mexicano (véase Seroussi, 2012: 373).

Finalmente tenemos los romances de pliego presentes en la tradición oral, como el de *Bernardo del Montijo*, sobre un valiente del siglo XVIII, que ya se recoge en la amplia colección de romances hecha por Durán en el siglo XIX (1859 y 1861: 386). Vicuña Cifuentes lo recogió en Chile y lo considera uno de los mejores que tratan de guapos y valientes del Romancero vulgar (1912). Algunos ejemplos de ediciones en pliegos sueltos en imprentas españolas son los impresos en Valencia, por Agustín Laborda, entre 1746 y 1774; en Barcelona, por Juan de Jolis, entre 1760 y 1778; en Córdoba, por Rafael García Rodríguez, Calle de la Librería; y en Madrid, en la Imprenta de la calle Juanelo, 1823. Otro ejemplo es *Sebastiana del Castillo*, romance vulgar que cuenta con gran tremendismo la historia de Sebastiana del Castillo, una mujer que se convierte en asesina porque sus padres le impiden que se case con quien ella quería. La historia de Sebastiana entra de lleno en la poética de composiciones de pliego sobre mujeres bandoleras, valientes y sin piedad. El romance trata de esta mujer nacida en Jabalquinto (en Jaén cerca de Sierra Morena), cuyos padres, de acuerdo con sus hermanos, la encerraron durante un año para impedir su relación con Juan González del Pino, joven granadino que la cortejaba. Sebastiana termina asesinando a su padre, madre y hermanos; y por sus crímenes fue ejecutada en Ciudad Rodrigo en 1735.

El romance tuvo gran éxito editorial, incluso se conoce una narración más larga: *Historia de Sebastiana del Castillo*, folleto de 1860 por Carlos Borromeo (Sucesores de Antonio Bosch, Barcelona, calle del Bou de la Plaza Nueva 13). Carmen Azaustre (1982) incluye en su catálogo de pliegos ediciones de la imprenta de J. Llorens (1850 y 1861), de la de Ramírez y Compañía (1871), de la Imprenta Peninsular (1880), así como impresiones —sin año— de las imprentas de la Viuda Pla, I. Estivill, El Abanico de Cristina Segura o de la Imprenta Española. Todas estas reimpresiones proceden solamente de Barcelona y prueban la popularidad del romance.

Al aceptar que la literatura tradicional es el resultado de un proceso de conservación y variación, se nos presenta un problema que me parece de suma importancia, sobre todo cuando se trata de organizar *corpora* o de establecer relaciones con una identidad cultural: me refiero a la recreación poética y sus vínculos con la espacialidad, esto es, la variación regional.

Esto implica asumir que la variación en la literatura tradicional tiene que ver con los límites de una colectividad. En este punto estaríamos ante lo que se ha llamado «método geográfico», básicamente gracias al trabajo de edición llevado a cabo por Diego Catalán, hacia 1950, del trabajo señero de Menéndez Pidal. En este sentido, «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método» de 1920 es una obra muy original, en la cual Menéndez Pidal quiere comprobar un paralelismo entre la difusión de los fenómenos lingüísticos y la de los folclóricos.

Sin embargo, hemos expuesto aquí varios casos de romances que, de tener una unidad en España, se refuncionalizan en el nuevo contexto americano; en muchas ocasiones, estos textos tienen una reubicación geográfica que poco tiene que ver con las unidades temáticas de conjuntos de versiones. Tal vez tenemos un fenómeno de transterritorialidad complementario de la unidad que plantea la geografía folclórica. Esta transterritorialidad implica nuevas formas y cauces de vida, como en el caso de *Bernal Francés*, en las recreaciones de los pliegos o su paso a la vida tradicional oral.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1974): «Bernal Francés y su romance», en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, pp. 135-232.
- AZAUSTRE SERRANO, María del Carmen (1982): *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX* [1977], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BAUMAN, Richard (1984): *Verbal Art as Performance*, Illinois, Waveland, Prospect Heights.
- BELTRAN, Vicenç (2022): «De la corte a la calle: poetas y tradicionalización en el romancero del siglo XVI», en *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*, Ruth Fine (coord.), Florinda F. Goldberg y Or Hasson (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- CATALÁN, Diego (1997): «Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura», en *Arte poética del Romancero oral*, I [1978], Madrid, Siglo XXI, pp. 159-180.
- COLÍN, Mario (1972): *El corrido popular en el Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- DÍAZ, Joaquín (1996): *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Escuela Libre Editorial-Fundación ONCE.
- DÍAZ MAS, Paloma (1982): «El romance de *El hermano infame* en Valladolid y en Tetuán», *Revista de Folklore*, 16, pp. 107-109.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988): «Literatura, actos del lenguaje y oralidad», *Edad de Oro*, VII, pp. 5-13.
- DURÁN, Agustín (1859 y 1861): *Romancero general, Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, I-II, Madrid, Rivadeneyra (BAE, X y XVI).
- El terrible atentado contra el rey de España el día de sus bodas* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de Santa Teresa Núm. 1 [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CSL-ETBodas.tiff>>].
- ESTEPA, Luis (1998): *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usóz y Río*, pról. Jean François Botrel, Madrid, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid.
- FOLEY, John Miles (1995): *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington, Indiana University Press.
- FRENK, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.

- GONZÁLEZ, Aurelio (2002): «Del romance al corrido. Estilo, temas y motivos», en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 207-220.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2003): *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis.
- GUANCHE PÉREZ, Jesús (1980): «Significación de la cultura popular tradicional», *Atlas*, 1, pp. 14-20.
- GUANCHE PÉREZ, Jesús (2003, 19 de septiembre): «¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?», *El Catoblepas*, pp. 8-19.
- HAVELOCK, Erick A. (1994): *Prefacio a Platón*, 1ª. ed. en inglés 1963, Madrid, Visor.
- HAVELOCK, Erick A. ([1963] 1996): *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, pról. Antonio Alegre Gorri, Paidós, Barcelona.
- LORD, Albert B. (1960): *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- MC LUHAN, Marshall (1951): *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York, The Vanguard Press.
- MC LUHAN, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Abingdon, Routledge & Kegan Paul.
- MC LUHAN, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley, Gingko Press.
- MÉNDEZ, María Águeda (1992): «La metamorfosis erótica del Mambrú en el XVIII novohispano», en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 391-400.
- MENDOZA, Vicente T. (1939): *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920): «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, VII, pp. 229-338.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1959): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLINA CARDONA, Mauricio (1985): *Breve colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos y otros romances ejemplares*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- MONTEMAYOR, Carlos (1996): *El cuento indígena de tradición oral*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- ONG, Walter J. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica.
- PARRY, Milman (1928): *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, Société Éditrice Les Belles Lettres.
- PIÑERO, Pedro y ATERO, Virtudes (1987): *Romancero de la tradición oral moderna*, Sevilla, Fundación Machado.
- RIVERS, Elías L. (2001): «Voces y letras: el oralismo mixto», *Anuario de Letras*, 39, pp. 427-433.
- SEROUSSI, Edwin (2012): «La cantica de *La Santa Elena (El hermano infame)*: Algo más sobre la modernidad del cancionero sefardí», *eHumanista*, 20, pp. 354-383.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio (1912): *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile [Santiago, Ediciones Táchitas, 2013].
- ZUMTHOR, Paul (1979): «Pour une poétique de la voix», *Poétique*, XL, pp. 514-524.
- ZUMTHOR, Paul (1982): «Le discours de la poésie orale», *Poétique*, LII, pp. 387-401.

ZUMTHOR, Paul (1989): *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Madrid, Cátedra.

ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral* [1ª. ed. en francés 1983], Madrid, Taurus.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 29 de agosto de 2024



Músicos, letristas y poetas: canto, paráfrasis y glosa en la Edad de Oro. A propósito de «Tiempo bueno, tiempo bueno»

Musicians, Lyricists, and Poets: Song, Paraphrase, and Glosa in the Golden Age. On «Tiempo bueno, tiempo bueno»

VICENÇ BELTRAN

(Accademia Nazionale dei Lincei-Institut d'Estudis Catalans)

vicent.beltran@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0001-6076-2216>

ABSTRACT: One of the most glossed texts of the 16th century was «Tiempo bueno, tiempo bueno», a musical poem of Neapolitan origin, which in the Iberian Peninsula was replaced by another in Castilian, unrelated to the original. The transmission stems from two versions, one with three stanzas in a musical manuscript and another printed with five, from which all copies and glosas derive. These started from one of the versions mentioned above, but the poets who wrote the glosa took into account previous interpretations from which they borrowed motifs and expressive devices. Ultimately, it is possible to outline a transmission scheme for both the base text and the glosas and detect cross-contamination between them. A critical edition of the base text is provided, along with the stemma codicum of the poem and the relationships between the glosas and the original text.

KEYWORDS: Musical poetry, glosas, Spanish poetry, Renaissance, songbooks, music

RESUMEN: Uno de los textos más glosados del siglo XVI fue «Tiempo bueno, tiempo bueno», un poema musical de origen napolitano que en la Península Ibérica fue substituido por otro en castellano, sin relación con el original. La transmisión parte de dos versiones, una de tres estrofas en un manuscrito musical y otra impresa de cinco, de las que derivan todas las copias y glosas. Estas partieron de una de las versiones antedichas, pero los glosadores tuvieron en cuenta las interpretaciones anteriores de las que tomaron motivos y recursos expresivos. Al final es posible trazar un esquema de la transmisión tanto para el texto de partida como para las glosas, así como detectar contaminaciones entre ellas. Se adjunta una edición crítica del texto de base, el *stemma codicum* del poema y el de las dependencias de las glosas con él y entre sí.

PALABRAS clave: Poesía musical, glosas, poesía española, Renacimiento, Cancioneros, Música

Nuestra historia ha de comenzar en su prehistoria, el *strambotto* de Francesco Galeota (c. 1446-1499) contenido en el *Cancionero musical* de Montecassino; «compilato nell'ultimo ventennio del Quattrocento in un ambiente legato alla corte napoletana di Ferrante d'Aragona» nos ha llegado en tres adaptaciones musicales, una de ellas vuelta a lo divino (Elia y Zimei, 2005:148-164, esp. 150). Como es costumbre en la transcripción del *strambotto* en los cancioneros musicales, la melodía se escribe solo para el primer dístico, dándose por supuesto que se debe repetir en los otros tres que lo componen.

Aunque los dos primeros versos, los únicos que se copian en el cancionero («O tempo bono, e chi me t'à levato, / que non te tengo più como solea», con evidentes huellas de un copista castellano o aragonés) pueden aplicarse directamente al estado de ánimo, el original inicia en un tono equívoco que se resuelve progresivamente sin llegar a permitir una interpretación unívoca:

O tempo bono e chi me t'ha levato
Ch'io non te tengo piu come solia.
O tempo chiaro e como si turbato
et fai fortuna a chi bonanza hauia.
O dolce tempo et come hai lassato
in terra senza vista et senza via.
Felice tempo che te·nde si andato
e luce ad altro la lanterna mia (Elia y Zimei, 2005: 150).

«Tempo bono» o «chiaro» y «bonanza» son ambivalentes, sobre todo el segundo, lo mismo que «fortuna» ('suerte' o 'tempestad') pero «lassato in terra» pone al descubierto el cuidado con que el autor había cultivado la ambigüedad para decantarse por fin a la descripción de un viaje marítimo que, metafóricamente, puede servir para designar también los vaivenes del alma, a los que vuelva inequívocamente el último verso («mi linterna ha pasado o alumbra a otro»). En la tradición italiana, el poema aplica la imagen de la nave de amor, que (desarrollando precedentes trovadorescos) se puso de moda en este siglo a partir del famoso soneto de Petrarca «Passa la nave mia colma d'oblio». Es este *strambotto*, coetáneo de la composición del manuscrito, el que acoge nuestro cancionero; el poema en castellano partirá del primer dístico, que desarrolla olvidando la imagen náutica de su modelo; creo que basta este dato para dar por seguro que el autor de la versión castellana (reproducida en la edición anexa) desconocía el texto original completo y partió de un incipit como el de Montecassino; en caso contrario revelaría su falta de formación poética: la nave de amor (Pulega, 1989), impulsada por su prestigioso origen, había entrado en los cancioneros desde los tiempos de Alfonso el Magnánimo (Presotto, 1997) y su prestigio había de crecer imparablemente durante la Edad de Oro (Sarmati 2009). Considero probable la conjunción de ambas circunstancias.

El *Cancionero musical de Barcelona* atribuye a Mateo Flecha la versión musical y manuscrita más antigua del texto castellano, de solo tres estrofas (las nº 1, 3 y 4 de la versión estándar); Isabel Pope (Pope, 1954: 57 y Pope-Kanazawa, 1978: 659) cree que la melodía de «Tempo bono» de Montecassino habría sido adaptada para la voz tenor de Mateo Flecha, propuesta desarrollada por P. Elia y F. Zimei (2005: 1519). Disiente Ros-Fábregas, para quien «the works are very different and that the only think they are in common is the "title"» (1992, II: 472)¹.

Desde el punto de vista literario, dado que entre la composición de los dos cancioneros musicales debieron transcurrir cuarenta años o más (Ros-Fábregas, 1992: vol. 1, pp. 81-88) y, teniendo en cuenta que la versión castellana no solo comienza con el mismo *incipit* sino que además (ignorando sus ecos poéticos y eruditos) introduce elementos del código poético tradicional (Elia y Zimei, 2005: 152) en el lamento por el tiempo pasado de Galeota, podemos afirmar sin lugar a dudas que nos hallamos ante su

¹ La melodía es transcrita en las pp. 468-470, el texto del manuscrito y sus amplios comentarios y materiales pueden verse en las pp. 471-472.

adaptación. Podemos deducir además que esta o ignoraba el texto italiano de base o no estaba a la altura de su complejidad poética y expresiva pues desestimó de entrada las cualidades del original y sus prestigiosísimos ecos culturales; de ahí que nos inclinemos por situarla en el entorno de los letristas y músicos más que en el de los poetas de corte de lo cual, a la vista de su simplicidad compositiva (y de algunos errores de preceptiva que luego analizaré), no me cabe ninguna duda.

La aportación seminal de la gran Carolina Michaëlis (1881: 77-79 y 1980: 215-220, § 45) pudo propiciar las notas de Marcelino Menéndez Pelayo, buen conocedor de su obra, que la valoraba porque «tuvo (...) el instinto de la poesía popular» (1943-1944: vol. 3, pp. 335-336), y la estudiosa Aida Fernanda Dias (1974) recopiló las versiones que había usado C. Michaëlis y aportó otras, publicando los textos fundamentales en un artículo basilar. La actual disponibilidad de repertorios muy completos y la más fácil accesibilidad a la mayoría de las fuentes, cuyo elenco quizá resulte ya definitivo, tiene sus hitos fundamentales en los trabajos de Brian Dutton² y culminó con José J. Labrador y Ralph Di Franco (1996: 407), de donde partieron P. Elia y F. Zimei y el trabajo que al desarrollo literario de las glosas dedicó Magdalena León (2005). Partiendo de este estado de la cuestión, trataremos de abordar dos problemas complementarios: la constitución del texto de base y el desarrollo de las glosas.

Ante todo, una nota sobre el género literario de pertenencia. Garcia de Resende, su primer glosador, etiquetó esta obra como «Rymance» o romance (y entre los glosadores le siguieron Ávila, Montemayor y Castillejo³) y como tal suele ser conocido; nada tiene de extraño pues el término resultaba equívoco en aquel tiempo y cubría desde algunos poemas estróficos⁴ hasta no pocos chistes⁵; al parecer se consideraba pertinente el contenido más o menos narrativo y, seguramente, su estructura musical. Por su parte, dos de los testimonios de Juan Sánchez Burguillos la etiquetan «Canción» (lo mismo que el pliego § 890) y distribuyen sus estrofas en un aparente estribillo más una o dos supuestas vueltas⁶, aunque la estructura de las rimas no sea la de la canción clásica cuatrocentista⁷. Por mi parte la denominaré «Coplas» por ser este el término más apropiado en el repertorio de los géneros poéticos en torno a 1500.

² Dutton (1990-1991: ID 1991) da estos testimonios: BC1b-119, f. 189v, MA1-20, f. 145r, MP2-159, f. 174r, OA1-8, f. 54r, 16RE-1114, f. 217r.

³ *Marquina* (pliego § 340 según el repertorio de Rodríguez-Moñino, 1997, cuyas siglas utilizaré siempre para identificar este tipo de textos) parece aceptar esta denominación pues incluye su glosa entre las de otros romances. Véase la lista de referencias en la edición crítica, al final del estudio.

⁴ Es el caso de «En un verde prado, syn miedo, segura» *Cancionero de Roma* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1098) sobre los problemas políticos del rey Fernando de Nápoles; puede verse en Dutton (1990-1991: RC1-171) y en Canal Gómez (1935, II: 207). De tema vagamente narrativo a través de una trama alegórica, está escrito en coplas de arte mayor.

⁵ Perinán (1969: 109-113); en esta lista de perqués figuran rubricados como romances los nº 2, 4, 8, 17, 20, 21, 25, 26 y 27.

⁶ Madrid, Real Biblioteca, II 617, f. 174 recto, véase Labrador, Zorita y Di Franco (1986: 229-231, nº 166-167) y Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 307, f. 268^v, ambas con esta rúbrica; el ms. 189 de Oxford, Bodleian Library (conocido como *Cancionero de Oxford* y con sigla *AOI*) respeta esta presentación gráfica, aunque carece de rúbrica. En cuanto al pliego § 890 (*Glosa nuevamente compuesta sobre las doze coplas Moniales*, London, British Library C.39.f.28 (2), facsímil Askins, 1989: nº 78) introduce el texto con la rúbrica «glosa nuevamente compuesta sobre vna cancion que se dize. Tiempo bueno» pero al consistir de una sola estrofa no puede ajustarse a ningún modelo genérico de composición gráfica.

⁷ Descrita en Beltrán (1988a); durante el siglo XVI, sin embargo, se observa claramente la relajación y hasta la desaparición de sus rasgos fundamentales en poemas que, sin dudar, se rubricaban como «canción».

Son unas coplas desde luego *sui generis* porque no se adaptan a los esquemas habituales en la poesía lírica; la cuarteta, generalmente de rimas cruzadas y más a menudo de arte mayor, como «estrofa pierde aliento en la segunda mitad del siglo XV y queda identificada, sobre todo, como una modalidad característica de la poesía alta del *Cancionero de Baena*»⁸; algún ejemplo se puede espigar, aunque dudoso, en la poesía para música⁹. Podríamos interpretar también el texto conocido como dos coplas castellanas con un *cabo*, pero copistas y editores distribuyen el texto en grupos de cuatro versos, no de ocho, y habrían apostillado la última cuarteta con este nombre. «Rimance» o romance era una etiqueta mucho más genérica de lo que hoy entendemos y no estaba entonces mal aplicada pero hoy resultaría equívoca.

Otro elemento muy significativo radica en los errores de construcción poética. En la versión de solo tres estrofas de Mateo Flecha que nos transmite el *Cançoner de Barcelona* sorprende la repetición de un término en rima, «pasado», en dos estrofas consecutivas, la segunda y la tercera («quién no llora lo pasado» - «contemplar en lo pasado», tercera y cuarta estrofas en la versión más extensa, la de cinco), inaceptable en la tradición poética cortesana desde los trovadores; es muy curioso que, de cuantos glosaron estas coplas, solo uno, el cronista y poeta de corte Garcia de Resende, corrigiera este verso en «contemplar en tal estado»¹⁰. Siendo el primer testimonio escrito, esperaríamos que alguno de los poetas posteriores hubiera aprovechado su texto, pero ninguno lo hizo. Desde el mismo punto de vista, resulta inaceptable que dos estrofas consecutivas, la segunda y tercera de Mateo Flecha, o tercera y cuarta de la versión extensa, repitan la rima *-ado* («pasado», «dado», «amado», «estado/amado»); Juan del Encina advertía severamente que un consonante no se debe «repetir hasta que pasen veinte coplas, salvo si fuere obra larga, que entonces podrémoslo tornar a repetir a tercera copla o dende adelante aviendo necesidad» (Encina, *Arte de poesía castellana*, 1996: 20-21, cap. vi). Por fin, las tres primeras estrofas de la versión extensa (las dos primeras de la de Flecha) son de rimas cruzadas, las dos últimas (o última de Flecha), de rimas alternas.

Algo rara suena también la concordancia *ad sensum* «en ellas se sembraron / la simiente de mis canas», (v. 8), que solo Ávila intentó enmendar adaptando el sujeto al plural. Tampoco encaja con los usos de la poesía cortesana de los siglos XV y XVI la sencillez general de la sintaxis ni la expresión directa del sentimiento, lejos del juego de abstracciones característica del estilo cortés, conservado (algo debilitado, es cierto) en la producción en octosílabos del primer renacimiento; aquellos hábitos compositivos apenas traslucen en la construcción antitética de las tres estrofas centrales y de alguna que otra antítesis como las rimas «pasado» y «presente» en la estrofa tercera. Estas coplas no encajan en absoluto en la tradición de los cancioneros sino en la de la poesía musical, mucho más descuidada y carente de sofisticación (Beltrán 2009: 175-215).

⁸ Valero Moreno (2016: 519). Véase además la lista de obras que la usan en Gómez-Bravo (1998: esquemas 299-320).

⁹ Romeu Figueras (1965, III: 182) registra tres posibles casos, pero vistos los textos (nº 124, una sola estrofa, que puede ser fragmentaria y 328 y 435, interpretables como dos cuartetos o como una sola copla castellana) resultan de definición dudosa pues al ser monoestróficos pudiera tratarse de coplas castellanas o de citas fragmentarias de poemas más largos que no se transcriben, recurso habitual en los cancioneros musicales.

¹⁰ Remito al aparato crítico, v. 15; coinciden en esta lectura tanto las coplas en cabeza como la cita en la glosa.

El primer factor a tener en cuenta para el análisis es la cronología. La primacía absoluta en la datación de los textos corresponde al testimonio del *Cancioneiro de Resende*, publicado en 1516. El *Cancionero musical de Barcelona* (BC1 del repertorio de Dutton, *Flecha* en las siglas de este estudio) ha sido compilado c. 1520-1530 (Ros-Fábregas, 1992: 81-88) y el último año parece el de la primera edición conocida del pliego de *Marquina*; coetáneo o algo más temprano (1525-1530) puede ser el pliego § 890, poco más tardía la edición del que conocemos como *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* (1535-1540, vid Rodríguez-Moñino 1997: § 629 y Rodríguez-Moñino 1951)¹¹, y el *Cancionero general de obras nuevas*, contenedor de la glosa «Oh memoria de mi vida», es de 1554. Cristóbal de Castillejo había muerto antes, en 1550, Juan Sánchez Burguillos, si verdaderamente fue el autor de dos de las glosas que algunos testimonios le atribuyen, sabemos que murió en agosto de 1575 (Blecua, 1984: 80). El testimonio más tardío puede ser el de Romero de Cepeda, cuya edición salió en 1582.

Capítulo aparte merece la glosa atribuida a Jorge de Montemayor, «Vida vana y transitoria», contenida en el ms. 2621. A. F. Dias (1974: 232) creyó que el príncipe de Portugal cuya muerte se canta y las alusiones a su esposa podían referir a Alfonso, el esposo de Isabel de Aragón, muerto en 1491 (Alcorlo, 2021) y dató por tanto el cancionero en el siglo XV. Sin embargo, la factura del manuscrito es rigurosamente humanística y los poetas contenidos, renacentistas: bastan la masiva presencia de Juan Fernández de Heredia, la inclusión de parte de su obra en catalán, el desfile de algunos personajes presentes (como él mismo) en el *Cortesano* de Luis de Milán, las menciones del duque de Calabria y de Germana de Foix para darse cuenta de que nos hallamos en otra época y desestimar completamente su propuesta. Estas circunstancias obligan a pensar en otro fallecimiento menos trágico, pero de consecuencias no menores, el del príncipe João, hijo de João III de Avis, nacido en 1537, casado en 1552 con Juana, hija de Carlos V y muerto de diabetes el 2 de enero de 1554 (Buescu, 2005: 170-172). Esta cronología, por otra parte, encaja perfectamente con la del autor.

Nos hallamos por tanto ante una glosa cuya atribución a Jorge de Montemayor, portugués al servicio de la esposa del príncipe João, se revela (contra lo que pensó A. F. Dias) coherente; es la única a la que podemos atribuir una datación precisa, pues no tendría mucho sentido que la hubiera compuesto más tarde. Otro punto es para nosotros del mayor interés: al servicio de las infantas castellanas, Montemayor¹² coincidió con Mateo Flecha entre 1544 y 1547, y nuestro poeta volvía a estar al servicio de la casa real

¹¹ Se trata de un impreso acéfalo conservado en Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-9428, que su editor atribuyó a este autor desconocido. Agradezco respecto a esta edición las observaciones de Laura Puerto Moro.

¹² Esteva de Llovet (2009: 37-47) hizo una lectura muy inteligente del itinerario poético, las dedicatorias y la documentación del Archivo de Simancas: «transcurrieron diez años de gloria y trajín en la corte castellana, desde 1545, en que llegó a Castilla acompañando a la princesa María de Portugal hasta 1552, en que regresó nuevamente a Portugal acompañando a doña Juana [para desposar con el infante João]. Y en 1554 [a la muerte del infante] de vuelta a Castilla (...)»; habrá que entender que llegó en 1543, fecha de la boda de María Manuela de Portugal con el que habría de ser Felipe II. El extracto de los registros de la casa real (que la autora hubo de consultar en la documentación original) nos dicen que fue cantor en la casa de las infantas hasta 1548 pero quedó al servicio de la infanta Juana desde 1549 y hasta 1551 sirvió también a la regente María de Austria (Martínez Millán, 2000, IV.III, *Relación alfabética de los servidores de las casas reales*, s. v.).

en 1552, cuando Flecha era director de la capilla de las infantas¹³; no solo coincidieron allí durante varios años, sino que Montemayor, cantor contralto de la capilla, fue subordinado del famosísimo músico.

Pasemos ahora a elaborar una posible teoría para la transmisión de las coplas, que debería darnos también información sobre la recepción y sus modalidades. En un texto breve y lingüísticamente transparente como este no es fácil que se produzcan errores y de hecho, como hemos visto y como se puede juzgar por el aparato crítico, lo que se observa es la alternancia de expresiones equivalentes, sin errores separativos; en estos casos cabe aplicar un método mucho menos fiable, asociar los testimonios que compartan diversas lecturas equipolentes lo cual, si disponemos de datos adicionales (la cronología, en primer lugar, pero también otras noticias sobre los autores o las obras) permite en circunstancias favorables la construcción de algunas hipótesis sobre la transmisión. Es lo que vamos a intentar.

Obsérvese la distribución de las variantes en los vv. 11 y 12 (que faltan en 890, 22028 y *Cepeda*):

Quien busca mas *acidente*
de lo que el tiempo le *ha dado* (*Resende, Flecha, 5593, Nájera*):
quien es aquel que no *siente*
lo que el tiempo le *ha quitado* (*Mont, Burg, Cast, Ávila, Marq*)

Una alteración tan compleja no puede haberse producido por azar, por lo que nos hallamos ante una división en dos ramas. Por otra parte, en la primera se observa que *Resende* evita la repetición de «pasado» en el v. 15 enmendando el verso en «contemplar en tal estado», sin que nadie más le siga; a pesar de ser la versión más antigua y además impresa y, sobre todo, a pesar de que su glosa influyó notablemente en casi todas las demás, su versión de las coplas no parece haber dejado descendencia directa.

Algo más se puede decir de la segunda rama. Veamos los vv. 18-19, que faltan en los testimonios más breves (*Flecha, § 890, Marq, Cepeda, 5593, 22028, BurgAOI-307*); aunque hay cambios en la forma interna del verso, el cambio significativo se produce en los rimantes:

no se qual extremo escoja
bien y mal todo me enoja *Resende, Cast, Nájera, Ávila*:
bien y mal todo me enoja
no se cual extremo escoja *Mont, Burg*

Como se puede ver, *Cast*[illejo] y *Ávila* conservan la lectura común al conjunto de la tradición, de la que se separan Montemayor y Burguillos invirtiendo los dos versos.

Pasemos ahora a otro punto: el v. 14 (falta en 890, 307, *AOI, Cepeda, 5593 y 22028*) presenta dos versiones distintas:

en alta cima *Resende, Flecha, Mont, Cast, Naj Burg617-2621-372*:
en alta estima *Marq, Ávila, Burg3902*

¹³ El dato fue ya revelado por Anglés (1984, I: 78-81) y aprovechados para el caso de Montemayor por Esteva de Llobet (2009: 37). Los datos de Martínez Millán (2000) se limitan al periodo 1544-1547.

Puede haberse producido contaminación en *Burg3902* pero lo que nos interesa es que *Ávila* y *Marq* se independizan de su grupo al introducir una variante diversa; *Marq* o un ejemplar semejante no puede estar en el origen de la innovación pues solo contiene tres estrofas y considerando que *Ávila*, a juzgar por el estado actual de nuestros conocimientos, fue impreso más tarde, pudiera atribuirse su origen a una edición anterior perdida lo cual, en el caso de los pliegos, ha de darse casi por seguro¹⁴, pero resulta más prudente dejar este problema pendiente. *Marq* se singulariza también por una inversión en los vv. 9-10:

quien no llora lo pasado / viendo qual va lo presente:
quien no llora lo presente / viendo qual fue lo passado *Marq*

En conclusión, *Ávila* (donde el poema está completo) no puede proceder de *Marq* pues este presenta innovaciones propias y solo contiene tres estrofas.

Como vimos, ningún testimonio puede proceder directamente de *Resende* pues ofrece una lectura única, «pasado» por «estado» en el v. 15 y no es probable que ninguno descienda de *Cast* porque contiene una estrofa adicional en documentación única. Por otra parte, hemos visto que *Cepeda* glosa dos coplas por separado; una está muy modificada y carece de indicios que permitan una filiación; la otra estrofa presenta una variantes que no permite construir ninguna hipótesis (v. 3 pensar en ti *Flecha*, *Nájera*, *Marq*: acordarme de ti *Cast*, etc) y, además, es compartida por testimonios de las dos ramas; en estas condiciones no resulta posible incluirlo en el siguiente esquema de transmisión, aunque juzgo probable que descienda del más divulgado de estos testimonios, la impresión del *Cancionero general de obras nuevas*. Al final (p. 48) propondremos un *stemma* de la transmisión que incluirá también la relación entre las glosas.

La posición del pliego de Marquina suscita dudas pues contiene la misma selección de estrofas que *Flecha*, y ya Pedro Cátedra (1983: 44), al estudiar uno de sus posibles derivados, el pliego § 658.5, señalaba que «entre el crecido número de versiones manuscritas conservadas del romance, la más cercana es la musical de Mateo Flecha»; nótese también que 5593 contiene solo las dos primeras estrofas de esta selección (1 y 3 de la versión estándar), como si su texto tuviera esta misma procedencia. Dada la incoherencia entre una selección estrófica semejante a *Flecha* y unas variantes que se asocian con la otra rama es probable que nos encontremos ante otro caso de contaminación, mucho más fácil cuando se trata de textos transmitidos oralmente y, por tanto, ampliamente memorizados. Nótese además que en este *stemma codicum* falta el ms. 22.022 que, al contener solo la primera estrofa, carece de variantes relevantes (véase la que se registra en aparato para el verso segundo).

En conclusión, a la vista de estos datos, yo me inclinaría a pensar que el texto, seguramente de origen musical, debió su fama y su gran divulgación al canto, aunque debió ser copiado a menudo, unas veces exento, otras fragmentario; es corriente que los cancioneros musicales reproduzcan solo el íncipit o las primeras estrofas de los textos y cuando (como «Tiempo bueno») estos alcanzan cierta extensión resulta complicado (al menos para mí) saber si se cantaban así o si el texto breve que acompaña la partitura es solo una llamada para los cantantes, que podían conocerlo en toda su extensión o disponer de libretos específicos sin la transcripción musical¹⁵. La fama que alcanzó llamó

¹⁴ Véase la estimación cualitativa de Giuseppe Di Stefano (1971: 115).

¹⁵ Es conjetura personal, pues los cantantes no siempre debieron tener la formación específica para leer una partitura; algo semejante se ha documentado en el teatro, donde conocemos copias de solo la parte que debía representar cada actor, omitiendo el resto de la obra, véase Arata y Vaccari (2002), Vaccari (2006) y Cátedra (2016).

la atención de los glosadores, estos ya en el ámbito de la cultura escrita, cuya intervención (como había sucedido anteriormente con los romances) posibilitó su paso a los pliegos sueltos y a los cancioneros.

También las glosas son propensas a la contaminación: el glosador, al emprender una tarea que le va a llevar cierto tiempo (sobre todo si decide tratar la obra completa), se documenta acopiando versiones u otras glosas y se toma tiempo, a veces mucho, para estudiar y comentar el original y en este proceso la contaminación se vuelve casi inevitable, incluso por enmiendas conjeturales sobre un ejemplar que no siempre considera óptimo (Beltrán, 1991). Imaginemos ahora el caso de un Jorge de Montemayor, colega y al menos en algún momento subordinado de Mateo Flecha que, como tal, debió conocer el texto a través del canto o del repertorio escrito de este músico y que, además, pudo haber conocido la glosa de Resende, como luego veremos.

De este aspecto habremos de ocuparnos más despacio. Al contrario de lo que suele pensarse, la proliferación de glosas sobre los mismo poemas o estribillos no siempre es consecuencia de su fama, éxito o valor intrínseco, sino que en muchos casos fueron las glosas y su buena fortuna quienes los popularizaron; por otra parte, en su labor de documentación los glosadores solían tener muy en cuenta las glosas anteriores, en las que a menudo se inspiraban y de las que extraían recursos (Beltrán, 1988b: xxxiv-xlvi y Beltrán 2014). Aunque en el estudio de las glosas que nos ocupan ha sido ya observada alguna de estas imitaciones, procederé según la cronología relativa de nuestros textos e insertaré en su lugar los hallazgos de mis predecesores.

La primera glosa (y primer testimonio conocido), la del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (1516: f. ccxvii^{r-v} y 1990-2003: vol. 4, n.º 837), es debida al caballero y cortesano de este nombre entre cuyas habilidades palacianas estaban las de cronista, músico y poeta (Dias, en Resende, 1990-2003, V: 63-64); de esta triple condición procede seguramente el estímulo de la primera glosa y testimonio completo, con las cinco estrofas que conocemos. De entre las posibilidades formales que solían elegir los glosadores (Tomassetti, 2005 y 2016), Resende adopta la más frecuente del romance que, a fin de no verse el poeta obligado a desarrollar larguísima poemas, tendía por lo general a citar dos versos al final de cada estrofa: en este caso le bastaron diez para contener los veinte versos de las coplas. Lo mismo hicieron después Marquina, el pliego 890, el *Cancionero general de obras nuevas* y Cristóbal de Castillejo; en efecto, cuando los glosadores se propongan incluir un solo verso por estrofa necesitarán duplicar su extensión (en este caso más de cien versos) como hicieron Velázquez de Ávila, Jorge de Montemayor y Juan Sánchez Burguillos.

Nótese que dos pliegos sueltos (el § 340, atribuido a Marquina y el § 890) nos han conservado las primeras glosas castellanas, coetáneas de la compilación del cancionero barcelonés con la melodía de Mateo Flecha el viejo, y que es el segundo pliego el que contiene dos de las tres estrofas que este copista transcribió; podríamos pensar que dependen del músico, pero, sin embargo, adoptaron un esquema estrófico próximo al de Garcia de Resende, citando dos versos por estrofa. Es posible que la conocieran, pues parecen conservar huellas de su texto. Nótese el paralelismo textual y conceptual de la primera estrofa en Resende¹⁶ y *Marquina*:

¹⁶ Aunque tengo en cuenta la edición de A. F. Dias, transcribo directamente del cancionero a fin de adaptar la ortografía a las convenciones habituales en la edición de textos castellanos.

Resende

Los tiempos atrás passados
que fuessen mal despendidos
siempre serán deseados
y por muy buenos contados,
los de ahora, por perdidos

Marquina (pliego 340)

Por la gloria ante passada
que conversaron mis ojos
es mi vida tan trocada
y de tal fuego abrasada
que el vivir me es mil enojos

Lo primero que salta a la vista es la proximidad entre «atrás passados» y «ante passada», término patrimonial más ajustado al mismo concepto y derivado del mismo participio adjetivado¹⁷ y, en consecuencia, usa en rima la forma femenina del participio; pero si atendemos al desarrollo conceptual de ambas semiestrofas vemos que comparten un mismo contenido, desarrollado en dos períodos que contraponen un antes feliz con un después desdichado; no creo que baste la similitud con el contenido general del texto glosado para explicar expresiones tan próximas. Semejante antítesis desarrolla Marquina en la sexta y última estrofa de su glosa, pero nótese la proximidad de ambos testimonios en su segunda parte, la que introduce la cita:

Resende

Es dolor continuado,
passión que no tiene istima
cuando niembra el bien *passado*,
contemplan em tal estado
la memoria me lastima.

Marquina

y ansi viéndome abaxado
con *passión* que a mi se arrima
veyendo mi pobre *estado*,
contemplando en lo pasado
la memoria me lastima.

Nótese que ambos vienen a decir lo mismo, aunque en este aspecto están fuertemente condicionados por la necesidad de introducir semánticamente la cita; pero nótese también que Marquina retoma *passión* en la misma posición estrófica en que la había puesto Resende. Este, como sabemos, había substituido *pasado* del estribillo por «estado»; al usar Marquina una fuente que hacía rimar *pasado*, utiliza *estado* (rimante en el dístico citado por Resende) en la rima del verso precedente.

Por último, en la segunda estrofa Marquina retoma las mismas anáforas y algún que otro término del mismo modelo:

Resende

¿Quién me *apartó* del *prazer*
y descanso que tenía?
¿Quién...?

Marquina

¿Quién *quitó* mi libertad,
quién *derrocó* mis *plazeres*,
quién fue el que con crueldad
me *apartó*...?

No creo que, en estos tres puntos, presentes en cada una de las estrofas de Marquina, hayamos de suponer una coincidencia y podemos por tanto afirmar que, si bien este no tomó el texto de Resende sino de alguna tradición, quizá musical, vinculada a *Flecha*, pues como él sólo conoce las estrofas 1, 3, 4 y conserva *pasado* en la rima, dispuso de la glosa portuguesa en cuya forma estrófica (abaab cddCD, alternando la segunda semiestrofa con cdcCD) se inspiró para la suya (abaab cdcDC).

Creo que también la breve glosa del pliego § 890 depende de Resende. Su forma es irregular, con una primera estrofa de ocho versos y una segunda de diez¹⁸, y resulta

¹⁷ El diccionario académico (<https://www.rae.es/>) define *antepasado* como «Dicho de un período de tiempo: Inmediatamente anterior al último transcurrido. 2. adj. desus. Anterior o que precede en el tiempo».

por ello imposible definirla con exactitud, pero repite también dos versos al final de cada una y glosa solo la primera cuarteta. A pesar de sus escasas dimensiones, sospecho que podemos relacionar estas expresiones en la segunda estrofa de cada testimonio:

Resende
tan recio passas *por mí*,
por te ver ir tanto *peno*

890
fortuna, ven ya *por mí*
pues por tu venida *peno*

Es cierto que estos dos versos introducen los dos glosados y han de rimar con ellos, pero me resulta algo difícil suponer que por azar el autor haya coincidido en los dos palabras rimantes y en encabezar el segundo mediante partículas causales, por no hablar de la identidad semántica y la proximidad léxica entre *ver ir* y *venida*.

Quizá la glosa del *Cancionero general de obras nuevas* de Esteban de Nájera (1554), con una forma estrófica completamente regular pero presente en algunas variantes de Resende (abaab cdcCD, estrofas 4, 5 y 8), la haya tenido también en cuenta. Se observa ya en las rimas de la primera estrofa:

Resende
Yo, de mil menbranças *lleno*
de una hora que te *vi*,
sospino siempre por ti,
tiempo bueno...

Nájera
Hállome de angustias *lleno*
por la gloria en que me *vi*,
ay de mí, triste, que *peno*:
tiempo bueno...

Podríamos pensar que *lleno* y *vi* vienen sencillamente atraídas por la rima (en las demás glosas no es raro que se encuentren también) pero nótese que se repite enteramente la construcción del primer verso (de + sustantivo + adjetivo complementado), que la partícula *de* que inicia el segundo verso de Resende tiene valor causal como el *por* de Nájera y que en ambos casos el término *vi* va precedido de una expresión calcada: *que te* / *que me*.

También me parece un indicio firme la segunda coincidencia:

Resende
Porque yo todo passé
todo sé cuán poco dura;
bien y mal espermenté
y lo más cierto que hallé
fue la fin ser de tristura;
yo me *vi* con gran cuidado
de una pasión muy soblima,
yo me *vi* desesperado,
yo me *vi* ser *bien amado*
my desseo en alta cima

Nájera
Yo me *vi* con alegría,
plazer y consolación,
yo me *vi* que poseía
tanto quanto *bien* quería
libre de toda pasión;
yo me *vi* muy prosperado
bien y *bien* y *bien* encima
de plazer adornado,
yo me *vi* ser *bien amado*
con desseo en alta cima

¹⁸ El cajista debió de intentar corregir la anomalía desplazando la línea en blanco que separa las estrofas y dejó un primer bloque de diez versos y un segundo de ocho, pero el lugar de inserción de los versos glosados no deja lugar a dudas.

Es cierto que los dos autores pudieron verse impelidos a convertir en una anáfora el *yo* del estribillo, pero no es menos cierto que no resulta a primera vista tan llamativo como para que la respuesta fuera automática e independiente, ni que Nájera hubiera basado su estrofa en el término *bien* que había usado *Resende*. Estas coincidencias resultan tanto más extrañas en cuanto las dos estrofas resultan antitéticas: la de *Resende* se centra en el mal que derivó, la de Nájera, en el bien que entonces recibió; me inclino a pensar que el autor del *Cancionero* de Esteban de Nájera aprovechara a fondo las posibilidades que abría la construcción de su modelo.

A pesar de haber sido publicado por Antonio Rodríguez Moñino, el conocido como *Cancionero de Velázquez de Ávila* ha quedado en el limbo de toda la poesía quinientista en octosílabos anterior a Lope y Góngora (Beltrán, 2018a y 2018b); sin embargo, contiene sabrosos hallazgos que están esperando que algún estudioso le hinque el diente, algunos de ellos relacionados con la poesía italiana de su tiempo. Su glosa de «Tiempo bueno» resulta muy original por recurrir constantemente a símiles como los que ilustró el petrarquismo pregarcilasista¹⁹; a juzgar por su cronología parece haber sido el primero que se atrevió a glosar el poema completo citando solo un verso por estrofa, por lo que nos hallamos ante veinte coplas de once versos de estructura abba bcdcccD. A mi parecer hubo de ser uno de los que más influyeron en las glosas posteriores, sobre todo en la de Burguillos.

Quizá dejara su huella en el *Cancionero (...) de obras nuevas* a juzgar por una alusión común a Tántalo, en sendas semiestrofas con una rima en *-ar* (*Ávila*, est. 7 y *Nájera* est. 10) aunque ni glosan el mismo verso ni comparten vocablos comunes. También induce a pensar en una dependencia esta semiestrofa:

Ávila

Mirad si estoy bien ajeno
de mi propio en el olvido
que agora que se me ha ido
le pongo nombre de bueno
al tiempo que es ya perdido (...)

Nájera

Todas las cosas pasadas,
por más que fuessen penosas,
con las presentes pensadas,
medidas y compasadas
os parecerán sabrosas (...)

Es posible que ambos autores fueran atraídos por el dístico que habían glosado en la estrofa o dos estrofas precedentes («¿quién no llora lo pasado / viendo cual va lo presente?») pero en todo caso resulta sospechosa la coincidencia.

Creo que la huella de *Ávila* es segura y manifiesta en Burguillos²⁰. Veamos la primera estrofa:

¹⁹ Véanse los ejemplos estudiados por Tomassetti (2002). Algunos de estos símiles recuerdan a Ausiàs March, otro modelo de la primera generación de petrarquistas españoles, aunque no encuentro en nuestra glosa ninguno idéntico a los de este posible modelo.

²⁰ Tomo el texto del ms. 3902 de la Biblioteca Nacional de España pues, como expongo después en la descripción de los testimonios, es el único completo.

Ávila

Engañosa e inconstante,
ciega fortuna a mi ver;
con tu falso parecer
posísteme el *sol* delante
para luego *anochecer*.
Sin *ñublado* amaneciste,
muy limpio y *claro y sereno*,
apenas apareciste
cuando luego revolviste,
de entre mis ojos te fuiste,
tiempo bueno, tiempo bueno.

Burguillos 3902

Oh triste ventura mía,
¿Sabes de mí que hiciste?
fin y comienzo en un día;
que aún bien el *sol* no salía
cuando luego *anocheciste*
y, como fuiste *anublando*,
yo, sin ventura esperando
que fuese *claro y sereno*,
recordé, triste, llorando,
tu gloria menos hallando,
tiempo bueno, tiempo bueno.

El paralelismo semántico es muy estricto y no puede considerarse motivado por el texto glosado: comparten una rima y diversas palabras clave en el mismo orden y casi en la misma posición de la estrofa; llama también la atención que el «tiempo bueno» deje de identificarse con un pasado en abstracto para reflejar un estado climatológico, como sucedía en el *strambotto* de Francesco Galeotta, de ahí que M. León Gómez propusiera una dependencia directa de este en Burguillos (2005: 181-182); en todo caso, yo la postularía para Velázquez de Ávila, muy interesado e informado sobre cosas de Italia y poesía italiana, pero me parece curioso que, de conocer la fuente, no convierta el mal tiempo en tempestad ni recupere el tema de la navegación de amor.

Se parecen también la estrofa tercera de cada testimonio:

Ávila

Como el que tiene en la mano
gran *tesoro* con el sueño
y despierto del ensueño
se culpa a sí de liviano
de *verse* en vano risueño,
yo, *triste*, con el sabor
que en aquel sueño *sentí*,
recordé ya en lo mejor
y jamás otro dolor
sentí o tiempo *mayor*
que en acordarme de ti

Burguillos 3902

Juzga si será *tristeza*
para quien vivir desee
quien se acuerda que en *riqueza*
se ha visto y puesto en alteza
ya que perdido se *vee*;
y si por parte de amor²¹
con tanta gloria y favor
en tus plazer me vi,
ahora, triste amador,
no *siento* pena *mayor*
que en acordarme de ti

Nótese el estricto paralelismo entre el «tesoro», «se culpa así de liviano» y «jamás otro dolor /sentí o tiempo mayor» de Ávila y la «riqueza», «ya que perdido se vee» y «ahora (...) no siento pena mayor» de Burguillos, donde se repiten *dolor/pena*, el verbo *sentir* y la palabra rimante *mayor*. Por fin, ambas estrofas proceden comparando el bien perdido con una riqueza o tesoro.

Del mismo modo la primera parte de la estrofa cuarta contiene en ambos casos pensamientos paralelos, el contraste entre el gozo pasado y la desdicha presente; donde Ávila dice «victoria» en pretérito, Burguillos dice «gloria pasada» y la segunda semiestrofa

²¹ «si por parte de amador» en 3902; enmiendo según 2621, que contiene el mismo texto en el resto de la estrofa.

empieza en los dos casos por «así». En la estrofa novena ambos autores desarrollan el contraste entre la juventud y la vejez: dice *Ávila* «me vi moço, ya soy viejo», interpreta *Burguillos* «quien tan viejo estuviera / como yo en mis tristes años». En todos estos casos, el paralelismo entre ambas glosas se aplica al mismo verso, pero llega mucho más allá de su contenido estricto y resulta difícil pensar en meras coincidencias. En los ejemplos precedentes, *Ávila* desarrolla su pensamiento mediante símiles con experiencias vitales corrientes; en el último caso, por ejemplo, la primera semiestrofa dice: «Con manjar que le conviene / al enfermo, a vez²² se tienta / y traídos más de treinta / con el azedo que tiene ninguno se le contenta» pero *Burguillos* deja siempre de lado estos símiles para expresarse mediante los recursos léxicos habituales en la poesía cuatrocentista que aún podían considerarse vigentes (aunque muy diluidas en los mejores poetas) en las composiciones de arte menor, de ahí el recurso continuo a perífrasis que formalmente se alejan del modelo. Sin embargo, aunque a distancia, parece haber acogido una de sus antítesis, quizá porque pertenecen a un ámbito corriente en el lenguaje abstracto: «Si el caer de aquel gran salto / que hize con amor tierno (...) fue subirme Dios en alto / para baxarme al infierno / en la gloria sublimado» (*Ávila*, est. 2) puede ser la fuente de inspiración para «ventura quiso / amostrarme un paraíso / por darme infiernos quinientos / fue para mí zelestial / para que...» (est. 15). Nótese que ambos períodos terminan con una construcción final con «para» que lleva a la cita de un verso, esta vez distintos.

M. León Gómez señalaba una dependencia al parecer sólida entre la décimoctava estrofa de *Burguillos* y la misma de *Montemayor*, glosando el verso «bien y mal todo me enoja» pues comparten el modismo «vuelvo la hoja». Creo que hemos de ampliar el campo de observación, así que comparemos la segunda semiestrofa de dos estrofas consecutivas, la 18 y la 19 en estas fuentes y en *Ávila* (donde están invertidas):

<i>Ávila</i>	<i>Burguillos</i> 3902	<i>Montemayor</i>
...de dos partes cuál <i>descoja</i> bien o mal en mi lamento, no porque descanso siento, sino que es tal mi tormento <i>que bueno y malo me enoja</i> (19)	Tengo otro daño mayor que no sé qué <i>escoja</i> de él... ...con la muerte, si la pido, va todo mi mal perdido si al vivir <i>vuelvo la hoja</i> ; en tal riesgo soy metido que al determinar venido <i>bien y mal todo me enoja</i> (18)	...temo que el remedio <i>escoja</i> la ventura para mí y después <i>vuelva la hoja</i> y, como me siento así, <i>bien y mal todo me enoja</i> (18)
...con el tiempo y sus <i>antojos</i> mi gloria quedó sin <i>hoja</i> de cuya sobra y despojos nacio tal fuente en mis ojos que en llorar tantos <i>enajos</i> <i>no sé cuál estre escoja</i> (18)	... pues para darle a entender al revés de mi querer y no lo que se me <i>antoja</i> cada cosa es de tal ser que cuando vengo a <i>escoger</i> <i>no sé cuál extremo escoja</i> (19)	y si en el mal se me <i>antoja</i> que algún remedio consiste, luego la razón <i>se enoja</i> , así que en medio tan triste <i>no sé cuál extremo escoja</i>

²² La locución «a vez» se documenta poquísimas veces en *CORDE* pero con algunas ocurrencias donde muy claramente significan lo que el moderno «a veces»: «E sin éste la vida del omne *a vez* passa» o «dizen sus oras muy corriendo e sin capa; e *a vez* dizen missa una vez en el año», ambos de Pedro de Cuéllar.

La estrofa 19 de *Ávila* y la 18 de *Burguillos* y *Montemayor* (siempre sobre el verso «bien y mal todo me enoja») han sido construidas como una antítesis entre dos polos opuestos («bien y mal») determinados por la cita, pero cada uno de ellos igualmente paradójicos y autodestructivos por sí mismos; la de *Ávila* gira en torno a la expresión «de dos partes cuál *descoja*», la de *Burguillos* en torno al incipit «tengo otro daño mayor / que no sé qué *escoja* de él»; nótese que «descoja» de *Ávila* viene exigido por la rima con el verso glosado («enoja») el «escoja» de *Burguillos* queda en el interior del verso. Los «antojos» de *Ávila* se convierten en el verbo «antoja» en sus seguidores, pero, sobre todo, los tres usan el verbo *escoger* del verso glosado en la estrofa 19 en sendas rimas de ambas estrofas (aunque *Ávila* recurre a su derivado sinónimo *descoger*). Volviendo a la expresión que motivó estas comparaciones, *Burguillos* y *Montemayor* hacen rimar el modismo «volver la hoja» pero el término lo había usado ya *Ávila* en la expresión metafórica inusual *quedar sin hoja*; parece como si los otros dos hubiesen encontrado un giro más apropiado. Podría aducirse que todas estas expresiones vienen atraídas por la rima, pero la terminación *-oja* no se encuentra entre las más extrañas en castellano y además *Burguillos* introduce el verbo *escoger* en el interior de verso (*escoja*, donde podía haber buscado otra expresión) y rimando en infinitivo, donde era muy fácil de substituir.

Por mi parte añadiré otro contacto que considero evidente entre la estrofa séptima de las glosas de *Burguillos* y *Montemayor*, aplicadas al mismo verso:

Burguillos 3902

Yo confieso que es verdad
que, en cuanto el *tiempo* duraba
estaba en felicidad,
y en aquella brevedad
alegre vida pasaba;
en sus *horas* y momentos
traje alegres pensamientos
pero luego me dejaron
que cuanto aquellas duraron
no naszieron los tormentos
aunque enellas se sembraron

Montemayor

Pasóse, dexóme atrás
aquél que yo tanto amé
y el *tiempo* que lo gozé
ya no me sirve de más
que de acordarme que fue;
y las *horas* que pasaron
do su ser y sus grandezas
tanto se manifestaron
no causaron mis tristezas
mas que en ellas se sembraron.

En la primera semiestrofa se evoca el feliz tiempo pasado, sin precisiones de persona por parte de *Burguillos*, referido al príncipe («aquél que yo tanto amé») en la pluma de *Montemayor*, en ambas se repite *tiempo* como palabra central y en ambas se subraya la fugacidad del bienestar. La segunda comienza en ambos casos por las *horas* de aquel tiempo y cierra con una construcción adversativa que introduce el verso citado mediante expresiones paralelas: *no naszieron*, *no causaron* más un complemento directo semánticamente equivalente: *los tormentos*, *mis tristezas*.

Este contacto nos lleva a otros dos pasajes muy próximos que fueron también señalados por M. León Gómez (2005: 188-189) y que, por tanto, resumiré muy brevemente. La estrofa segunda de *Montemayor* y *Burguillos* comparten en la rima los términos *cruel*, *hallara/hallarte* y *perdí*; la proximidad resulta aún más evidente si tenemos en cuenta que el primero se dirige al príncipe fallecido pero *Burguillos* interpela al perdido *tiempo bueno* de la estrofa anterior. Por fin, según observó la misma autora, las últimas estrofas de ambas glosas comparten otros tantos términos y expresiones: «*dolor* de tanta crüeza

/ que aún yo que lo he *padescido* / como me quita el sentido / *no sé juzgar su grandeza*» (Burguillos) equivale a «el *dolor* que de esto *siento* sé que *no puede caber* / en humano *entendimiento*» de Montemayor.

Yo volvería ahora a la estrofa 5 de la glosa de Resende a fin de llamar la atención sobre su proximidad con la 17 de Montemayor, glosando versos distintos y distantes, pero con rima común:

Resende

No quedó sino memoria
para más me lastimar,
todo mi placer y gloria
es así como *historia*
que a outrem vi contar.
¿Quién puede ser *consolado*
siendo de esto tan *ausente*?
¿Quién vive si no *penado*?
¿Quién no *llora lo pasado*
viendo cuál va lo presente?

Montemayor

Tu *ausencia* tanto me duele
que estoy de pesares lleno
y no es el mal de que *peno*
como algunos, a quien *suele*
consolar el mal ajeno;
que, si cuando alegremente
vi tu vista y te gozé
todo bien me era *presente*,
agora, dónde me iré
pues que todo me es ausente?

Las parejas en rima *presente* y *ausente* son banales pues fueron prestigiadas por una de las canciones de Jorge Manrique más logradas, divulgadas y largamente glosadas durante todo el siglo XVI, «Quien no estuviera en presencia»²³, por lo que pueden considerarse traídas a colación por la palabra rimante del verso glosado. Pero además ambas estrofas utilizan palabras comunes (*peno-penado*), tienen exactamente el mismo contenido organizado de la misma forma en las dos semiestrofas (recuerdo de la felicidad pasada / dolor de la ausencia presente), y, sobre todo, ambas resultan engarzadas mediante un símil semánticamente equivalente: «historia / que a outrem vi contar», «a quien suele / consolar el mal ajeno». Y todo ello, aplicado al comentario de versos distintos.

Encuentro otros puntos de contacto entre estas glosas que llaman la atención, pero más aislados; citaré solo uno en el que Burguillos pudiera haberse inspirado en *Nájera* para tratar el tema de la fortuna, aun glosando versos distintos:

Nájera

!Oh *fortuna* (...)
que a *quien* más placeres das
le maltratas más y más
cuando vive más *contento*.

Burguillos 3902

Porque *fortuna* (...)
mira cada *cual* qué pide
y, cuando el *contento* mide,
le quita el bien de los ojos.

El motivo descrito es banal, pero creo significativo que en ambos casos se usen las mismas expresiones y que esto suceda en los tres últimos versos de la semiestrofa, tras dos versos introductorios. No es imposible que ambos se inspiraran en expresiones semejantes en otros poetas, pero tratándose de un cancionero impreso y de un poeta tan prolífico como Burguillos no tiene nada de extraño que buscara inspiración en otro lugar.

²³ Véanse las numerosas referencias reunidas en Beltrán (ed. Manrique, 2013, nº 25), así como las notas complementarias y aparato crítico. Para el uso de esta pareja en la poesía del s. XV y sus implicaciones históricas y lingüística, véase Garribba (2023).

En cuanto al resto de las glosas, la de Cristóbal de Castillejo resulta tan original que parece independiente; habiendo partido a Viena en 1525 (Beccaria Lago, 1997: 203 y 232), no tiene nada de extraño; bien pudiera haber conocido el texto antes de la proliferación de las glosas y haber desarrollado la suya con total independencia. A la vista del v. 12, pudo haber accedido a una versión semejante a la de *Marq* en la que no se hubiera producido todavía la permuta de las palabras en rima en los vv. 9-10. Respecto a las dos estrofas que incluye Cepeda, la quinta y la primera, de aquella nada se puede decir por su originalidad respecto al resto de la tradición; las variantes de la primera, sin embargo, se aproximan al estado del texto compartido por *Flecha*, *Marquina* y *Nájera*, por lo que, como queda dicho, bien pudiera haberlo tomado de este, más divulgado.

Es posible que me haya excedido en esta presentación de casos, pero me parece conveniente para dejar clara la metodología y las dependencias de cada glosador. Las glosas no parten solo de las coplas que explican, sino también de otras glosas de que su autor dispone y de las que extrae motivos y recursos expresivos. En mi exposición me he librado, hasta ahora, de conjeturar la dirección de los préstamos excepto en casos cuya cronología parece permitirlo, de ahí que presuponga la influencia de la glosa de Garcia de Resende y de Ávila en las que según todos los indicios son posteriores. Por otra parte, de todo lo expuesto podemos deducir que el período en que estas coplas estuvieron de moda entre los glosadores gira en torno al segundo tercio del siglo XVI, habiéndoseles anticipado Garcia de Resende en al menos quince años.

Resultan más complejas las relaciones entre el resto de las glosas. Montemayor, que pudo entrar al servicio de la casa real en 1545, coincidió allí con Mateo Flecha, que desempeñó el cargo de director del coro; hubo de tener acceso a la versión musicada y quien sabe si pudo motivarlo su convivencia. No sabemos si llegó a conocer a Garcia de Resende, muerto en 1536, pero en su condición de poeta y músico de la corte portuguesa su *Cancioneiro* no pudo serle desconocido. Todo ello nos llevaría a conjeturar que pudo ser él el primer glosador cortesano y que Juan Sánchez Burguillos le siguió si no fuera porque resulta incomparablemente superior la difusión de la glosa de este «ruiseñor menesteroso» (como lo llamó Alberto Blecua) o mercenario de la producción poética y no sabemos en qué círculos se movió. No puede sorprender que la glosa de Montemayor se haya salvado solo en un cancionero de origen valenciano en cuanto allí, en fechas más tardías, publicó la *Diana* y la traducción de Ausiàs March.

Otro dato a tener en cuenta es el entrecruzarse de las contaminaciones o, interpretándolo desde otro punto de vista, de las enmiendas conjeturales coincidentes en las que nos hemos detenido. Todas ellas demuestran que el texto, sobre todo las coplas originales, eran de conocimiento general, lo que no tiene nada de extraño si se cantaba y si, como demuestran sus secuelas, tuvo gran éxito. Estas coplas pudieron circular en la selección de Mateo Flecha, como sugieren las glosas del manuscrito 5593, del pliego § 890 y, sobre todo, el de Marquina, pero hubieron de ser conocidas también en su versión extensa de cinco estrofas pues esta es la que se glosó después; pudieron haber sido impresas o haber circulado manuscritas en los círculos donde el texto se cantaba, sea en las partituras o en copias de la letra para uso de los cantantes²⁴. Aunque el período de circulación que documentamos sea más bien breve, solo a través de una circulación escrita

²⁴ Son varios los cancioneros literarios que, con seguridad, proceden de familias de músicos, en particular el de Wolfenbüttel (Rodríguez-Moñino, 1976: 17) y uno de la Biblioteca Nazionale di Napoli (Castaldo, 2019: 21-26).

se puede justificar la solidez del texto y la escasa dispersión de las versiones; sí parecen atribuibles a la circulación oral los cambios de orden de los versos en diversos puntos. Como síntesis de estas hipótesis representaré los tres factores analizados (antígrafo de las coplas, contaminaciones entre sus versiones y relaciones entre las glosas) en el cuadro del apéndice 1.

Por último, estos datos y estas hipótesis nos llevan a otro ámbito más general: la función de los pliegos y las glosas en la creación de una nueva literatura, basada en letras para cantar. Nótese que, en un momento en que la impresión de pliegos ya estaba consolidada y nuestras muestras conservadas se vuelven consistentes, asistimos al mismo proceso que treinta años antes habían seguido los romances para integrarse en la literatura de corte. Nacidos del canto, fueron los glosadores quienes les dieron estatuto literario y la vía de transmisión escrita más temprana, lo mismo que en nuestro caso, fueron los pliegos sueltos. Otro de los aspectos en la vida de los pliegos aún pendiente de estudio es su vinculación al canto; empezamos ya a conocer bien la vida del villancico litúrgico en el siglo XVII, pero los pliegos del XVI con letras para cantar, por cierto, abundantes, apenas han comenzado a recibir la atención que sin duda merecen (Beltrán, 2020, 2021a). En ambos casos se parte de un texto musical (un romance, unas coplas, unos villancicos) para el que se componen glosas, primero por parte de poetas de ocasión, callejeros o vinculados a capillas organizadas (grupos de ministriles, núcleos aristocráticos, la corte regia) que, en un principio, solo se transmiten a través de la imprenta, los pliegos sueltos (Beltrán, 2005). En una segunda fase son los poetas de las cortes literarias (la real o las de los grandes aristócratas y próceres ciudadanos) los que se aplican a su explicación, pasando entonces a los cancioneros manuscritos o impresos (Beltrán, 2021b). La triple condición de poeta, músico y antologista explica el caso temprano (quizá sería mejor decir prematuro) de García de Resende. Por otra parte, el éxito internacional de esta composición resulta una prueba más de la unidad literaria y musical de las cortes ibéricas, que intercambiaban músicos, músicas y poetas desde al menos la época del Magnánimo, su hermano el rey Juan de Aragón y Navarra y sus cuñados Juan II de Castilla y Duarte de Portugal.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, Higinio (1984): *La música en la corte de Carlos V* [Segunda edición revisada], Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ARATA, Stefano y Debora VACCARI (2002): “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, pp. 25-68.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (ed.) (1989): *Pliegos poéticos españoles de la British Library*, Londres, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BECCARIA LAGO, María Dolores (1997): *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Real Academia Española, 1997, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 55.
- BELTRÁN, Vicenç (1988a): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRÁN, Vicenç (1988b): «Estudio preliminar» en Jorge Manrique, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta.
- BELTRÁN, Vicenç (1991): *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, edición crítica con un estudio de su transmisión textual, Barcelona, PPU.

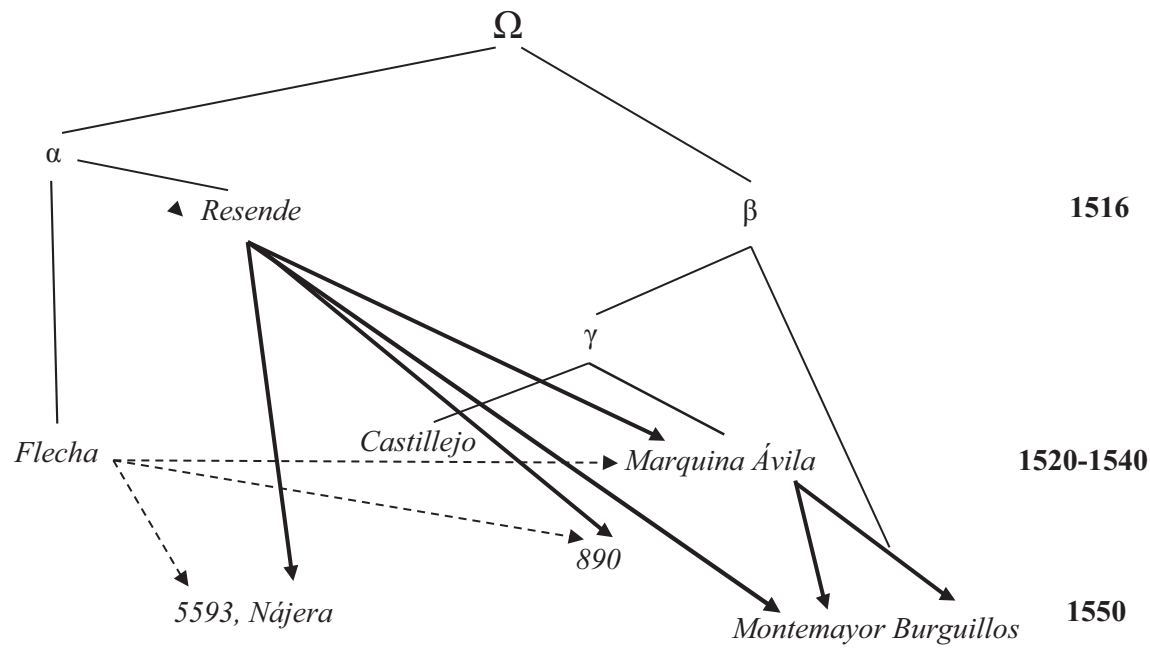
- BELTRAN, Vicenç (2005): «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 71-120.
- BELTRAN, Vicenç (2009): «Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Crítica del Texto*, 12, 1-2, pp. 175-215.
- BELTRAN, Vicenç (2014): «Estrimbillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en *El texto infinito. Tradición y reescritura entre Edad Media y Renacimiento*, C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), índice onomástico de I. Nakládalová, Salamanca, SEMYR, pp. 21-63.
- BELTRAN, Vicenç (2018a): «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento», *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*, Christoph Strosetzki et al. (ed.), Berlin: De Gruyter, II, pp. 26-59.
- BELTRAN, Vicenç (2018b): «Un cancionerillo jocoso o *casi burlesco* (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI», *Poesía, poéticas y cultura literaria*, A. Zinato y P. Belloni (eds.), Como-Pavia, Ibis, pp. 93-124.
- BELTRAN, Vicenç (2020): «‘Rodrigo Osorio sobre dos coplas que se hallaron al señor don Jorge Manrique en el seno quando lo mataron’. Un nuevo testimonio manriqueño», *Lectura y Signo*, 15, pp. 141-162.
- BELTRAN, Vicenç (2021a): «“Canciones y villancicos, para cantar y tañer” (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento», *Boletín de Literatura Oral*, volumen Extraordinario nº 4 *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones*, Laura Puerto Moro (coord.), 175-206.
- BELTRAN, Vicenç (2021b): «La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios», en *'Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit'. Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, pp. 181-197.
- BLECUA, Alberto (1984): «Juan Sánchez Burguillos, rui señor menesteroso del siglo XVI», en *Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, pp. 71-103.
- BUESCU, Ana Isabel (2005): *João III*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- CANAL GÓMEZ, M. (1935): *El cancionero de Roma*, Firenze, G. C. Sansoni.
- CANCIONE / ro general de obras nue / uas (1554): Zaragoza, Steuan G. de Nagera (ejemplar único conocido Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel), signatura A: 196.18.1 Poet.
- CASTALDO, Daria (ed.) (2019): 'Hay una flor que con el Alba nace'. Il canzoniere ms. XVII.30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli), Pisa, Edizioni ETS.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1573): *Las Obras de / CHRISTOVAL DE / Castillejo*, Madrid, Pierres Cosin.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1999): *Obra completa*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro.
- CÁTEDRA, Pedro (1983): *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540*. Madrid, El Crotalón.
- CÁTEDRA, Pedro (2016): *El texto en el teatro y el teatro en el texto. Síguese un estudio de Pedro M. Cátedra sobre las partes de actor y la parte del autor en el siglo XV y la primera mitad del XVI, a propósito del formato y de la puntuación. Añádense nuevos documentos y glosas a la zaga de la obra de Juan del Encina, de la «Comedia Claudina» y la «Tidea» de Francisco de las Natas, la «Tragedia Josephina» de Micael de Carvajal, y, entre otras, la «Comedia Florisea» o «de la*

- Fortuna» de Francisco de Avendaño, el «Misterio de Santa Cecilia» de Bartolomé Aparicio o la «Historia de Santa Orosia» de Palau, Salamanca, Publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas.*
- CLAVERÍA, Carlos (1993): *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), Barcelona, Delstre's.
- DI STEFANO, Giusepp (1971): «Il “Pliego suelto” cinquecentesco e il “Romancero”», *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana Editrice, pp. 111-143.
- DÍAS, Aida Fernanda (1974): «Motos, vilancetes, cantigas e romances glosados», *Revista de História Literária de Portugal*, 3, 203-263.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*, Salamanca, Universidad.
- ELIA, Paola y ZIMEI, Francesco (2005): *Il repertorio ibérico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Como-Pavia, Ibis.
- ENCINA, Juan del (1996): *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- ESTEVA DE LLOVET, Dolores (2009): *Jorge de Montemayor. Vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona, PPU.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes y MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2007): «Los impresos burgaleses de don Hernando Colón: algunas concordancias y rastros de pliegos sueltos colombinos (con la noticia de una nueva edición del cuentecillo del Rústico labrador)». «Geh hin und lerne». *Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad I, pp. 193-228.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1970): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1982): *Pliegos poéticos españoles en bibliotecas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARRIBBA, Aviva (2023): «La palabra ‘ausente’ en la poesía de cancionero del siglo XV», en D. Sherman Severin y J. C. Conde (eds.), *Formas, temas y lenguas: prospecciones en la poesía lírica medieval de la Península Ibérica*, Salamanca, SEHL & SEMYR & IEMYRhD, pp. 85-102.
- Glosa nuevamente compuesta sobre las doze doze coplas Moniales*, [c. 1525-1530], Toledo, Ramón de Petras, London, British Library C.39.f.28 (2).
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M^a (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad.
- LABRADOR-HERRAIZ, José J. y Di Franco, Ralph (1996): «Del XV al XVII: doscientos poemas». *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 367-418.
- LABRADOR-HERRAIZ, José J., Zorita, C. Ángel y Di Franco, Ralph A. (ed.) (1986): *Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, El Crotalón.
- LEÓN GÓMEZ, Magdalena (2005): «Las glosas de “Tiempo bueno, tiempo bueno”», en *Il repertorio ibérico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Paola Elia y Francesco Zimei, Como-Pavia, Ibis, pp. 177-197.

- MARINO, Nancy (2014): *El Cancionero de Valencia: Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional, Valencia, Institució Alfons el Magnànim*.
- MARQUINA, Francisco ([c. 1530]): *Aquí comiençan vnas glosas [...] por Francisco marquina [...] Una glosa de Tiempo bueno [...]*. [Burgos: Juan de Junta]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-3664.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth (2021): *Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, Madrid, Sílex.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.) (2000): *La corte de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943-1944): *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. 1-5. Poesía de la Edad Media*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Primera edición de Madrid, 1890-1908].
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1881): «Zum Cancionero General de Nagera». *Zeitschrift für romanische Philologie* 5, pp. 77-79.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1980): *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão.
- PERIÑÁN, Blanca (1969): *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, estudio y textos, Pisa, Giardini.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez y Pelayo (1957-1961): MADRID, Joyas Bibliográficas.
- POPE, Isabel (1954): «La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle», *Musique et poésie au XVIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- POPE, Isabel y Kanazawa, Masakata (1978): *The musical manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century*. Oxford, Clarendon Press.
- PRESOTTO, Marco (ed.) (1997): *Juan de Dueñas, La nao de amor. Misa de amores*, Lucca, Mauro Baroni Editore.
- PULEGA, Andrea (1989): *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Bergamo, Università.
- RESENDE, Garcia de (1516): *Cancioneiro geral... ordenado e eme[n]dado por Garcia de Resende*, Lisboa, Hermã de Câmpos (en red (<https://purl.pt/12096>). Reproducción facsimilar de A. M. Huntington, New York, The Vinne Press, 1904, reimpreso en New York, 1967.
- RESENDE, Garcia de (1990-2003): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Aida Fernanda Dias (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 6 vol.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1951): *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, reimpreso del ejemplar único, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976): «Cinco notas sobre romances». *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Edward M. Wilson (ed.), Barcelona, Ariel, pp. 215-229 (previamente en *Anuario de Letras* (México), 2, 1962, pp. 15-26).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia - Editora Regional de Extremadura. Actualizado en Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, *Suplemento al nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez*

- Moñino*, edición de Laura Puerto Moro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, Publicaciones Académicas. Biblioteca Giambattista Vico, 34.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín (1592): *Obras de Ioachim Romero de Cepeda, vezino de Badajoz*, Sevilla, Andrea Pescioni.
- ROMEU FIGUERAS, Josep (1965): *Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1992): *The Manuscript* Barcelona, Biblioteca de Catalunya M. 454, Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions, New York, City University of New York, tesis de doctorado.
- SARMATI, Elisabetta (2009): *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*. Roma, Carocci.
- TOMASSETTI, Isabella (2002): «Il testo de “La Estrella de Citarea”: un esempio de bestiario amoroso nella Spagna rinascimentale», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle letterature iberiche*, Messina, Lippolis, pp. 327-338.
- TOMASSETTI, Isabella (2005): «La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del Cancionero Geral de García de Resende». *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alacant, 16-20 de setembre de 2003*, ed. Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco, Rafael Alemany Ferrer I, pp. 1499-1519.
- TOMASSETTI, Isabella (2016): «La glosa». *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, San Millán de la Cogolla, CiLengua, pp. 605-631.
- VACCARI, Debora (2006): “Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)”, en D. Fernández López et al., *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 466-474.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2016): «Las formas estróficas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, San Millán de la Cogolla, CiLengua, pp. 502-541.
- [VELÁZQUEZ DE ÁVILA, 1535-1540. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*], Madrid: Biblioteca Nacional de España, R-9428.

ANEXO 1. TRANSMISIÓN DEL TEXTO



Claves:

Transmisión de las Coplas: _____

Modelos de las glosas: _____➡

Contaminación de las Coplas: - - - - -➡

ANEXO 2. ORDEN DE LAS ESTROFAS

	<i>BCI</i>	<i>Resende</i>	<i>Burg</i>	<i>Marq</i>	<i>Ávila</i>	<i>890</i>	<i>Nájera</i>	<i>Mont</i>	<i>5593</i>	<i>Cast</i>	<i>22028</i>	<i>Cep82</i>
Tiempo bueno tiempo bueno	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	x
Fue tiempo y horas ufanas		2	2		2		2	2		5		
Quien no llora lo pasado	2	3	3	2	3		3	3	2	2		
Yo me vi ser bien amado	3	4	4	3	4		4	4		3		
Y pues todo me es ausente		5	5		5		5	5		4		x
Y pues se tiene por bueno										6		

ANEXO 3. EDICIÓN CRÍTICA

Testimonios: uso como testimonio de base el más antiguo datado y además completo, el del *Cancionero de Resende*; en cada caso indico las condiciones de colación, teniendo en cuenta que controlo tanto el texto inicial exento (cuando lo hay, si no, lo indico) como los versos citados en la glosa; en este caso las variantes pueden ser inducidas o estar condicionadas por el enlace con la estrofa glosadora, en cuyo caso solo pueden ser tomadas en consideración cuando coinciden con otros testimonios; de todos modos las registro cada vez que difieren de la lectura de las coplas, añadiendo a su sigla la palabra *Glosa*. Para mayor transparencia, identifico los testimonios con el nombre del autor o glosador (que puedo abreviar) cuando es conocido, caso contrario escojo la signatura o la sigla habitual para designar esta fuente.

Flecha: BCI, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 454, f. 189^v, rúbrica «Flecha». Versión musicada. Contiene las estrofas 1, 3, 4 en este orden. La primera y segunda estrofa fueron copiadas bajo el pentagrama, la tercera, en un espacio blanco al margen de su segunda línea. Las dos primeras estrofas fueron copiadas nuevamente, de mano distinta, bajo la partitura correspondiente a la voz tenor, sin variantes (Ros-Fábregas, 1992: vol. 2, pp. 468-472).

Resende: Resende, 1516: f. ccxvii^{r-v}. En red (<https://purl.pt/12096>); ed. Resende, 1990-2003. Edición de la glosa (sin las coplas iniciales) Dias, 1974: 235-238. Glosa: «Los tiempos atrás passados»; copia las cinco coplas exentas antes de la glosa.

Marq[ui]na: Marquina, c. 1530, incipit «Por la gloria antepasada». Ed. facsímil *Pliegos poéticos góticos*: vol. 2, n.º 56 y García de Enterría, 1970: II, §79, datación de Fernández Valladares, 2005: § 235, seguramente procedente de la biblioteca de Fernando Colón (Fernández Valladares y Mendoza Díaz-Maroto, 2007: § 36). Descripción del pliego: Rodríguez-Moñino, 1997: § 339, reimpresión de la glosa en el pliego § 658.5, ed. Cátedra, 1983: § 5, con algunas variantes en el texto. Usaré solo el primer ejemplar, seguramente el más antiguo; contiene las estrofas 1, 3, 4 en este orden y las copia exentas, en cabeza. Dias 1974: 254-256, transcribió completo el texto de § 339.

Ávila: [Velázquez de Ávila, 1535-1540], *Glosa muy sentida al Romançe que dize tiempo bueno tiempo bueno. Hecha asu mesmo proposito*, incipit «O engañosa e inconstante», acéfalo, ed. Rodríguez-Moñino, 1951, que lo data c. 1535-1540 (p. 15), descripción en Rodríguez-Moñino, 1997: § 629. Ed. facsímil *Pliegos poéticos góticos*, 1957-1960: V: n.º 180, 243. Incluye las cinco estrofas originales en el orden habitual pero no las reproduce exentas en cabeza. Ed. Dias, 1974: 257-263.

890: *Glosa nueuamente compuesta...* [c. 1525-1530], rúbrica *Esta es vna glosa nueuamen / te compuesta sobre vna cancion / que se dize. Tiempo bueno ti / empo bueno etc.*, incipit «Oh vida de mi penar», facsímil Askins, 1989: § 78; en el estudio preliminar, § 78 hace la atribución de impresor y fecha. Contiene solo la primera estrofa que copia en cabeza de la glosa.

Nájera: *Cancione / ro general de obras nue / uas*, 1554. [ed. Clavería, 1993: 164-166, n.º lxxviii]. Rúbrica: *Al tiempo bueno*, incipit de la glosa: «Oh memoria de mi vida». Glosa un texto completo en el orden habitual pero no copia las coplas en cabeza y falta la segunda mitad de la estrofa 5, con la pérdida de los vv. 9-10.

Mont[emayor]: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 2621: ff. 115^r-120^r, incipit: «Vida vana y transitoria», rúbrica: *Glosa al romançe de tiempo bueno hecha a la muerte del prinçipe de portugal por monte mayor*. Texto publicado en Dias, 1974: 239-244. La mano de esta composición es diversa de la del resto de cancionero y aparece

además precedida por dos folios en blanco y seguida de otros tres (dos de los cuales han sido burdamente escritos por una mano muy cursiva). Se trata sin duda de una inserción posterior a la confección del manuscrito. Contiene las cinco coplas en el orden habitual que copia exentas en cabeza.

Cast[illejo]: Castillejo, 1573: 84-87. *Glosa del romance tiempo bueno*, íncipit «Oh vida dulce y sabrosa», hoy en Castillejo, 1999: 76-79, n.º 56. No reproduce las coplas exentas en cabeza, glosa las cinco estrofas avanzando la quinta al segundo lugar y añade una sexta sin precedentes en la tradición.

5593: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 5593: ff. 36^r-38^r, sin rúbrica ni atribución, íncipit «Si traer al pensamiento». Ed Dias, 1974: 252-254; ha de manejarse con mucha cautela la transcripción y estudio de este manuscrito por Marino, 2014, 143-144, n.º xvi. Agradezco a José Labrador y Ralph Di Franco la información que me han dado sobre este manuscrito, procedente de la *Bibliografía de la Poesía Áurea*. Contiene la glosa a la estrofa 1, copiada exenta en cabeza.

Cepeda: Romero de Cepeda, 1582. Incluye la glosa (íncipit «Todo es dolor cuanto siento», cuatro dobles quintetos en endecasílabos) de la estrofa quinta, íncipit «Todo me cansa y da pena» con profundas variantes que la desfiguran (f. 57^r) y la de la estrofa «Tiempo bueno, tiempo bueno» (glosa: «Cualquiera esperanza vana», f. 86^v).

Testimonios de la glosa de Burguillos:

617: Madrid: Real Biblioteca, ms. II 617: f. 161^r-163^v. Sin atribución, rúbricas «Cancion / Tienpo bueno...» y «glosa de Burguillos / O triste ventura mia»; copia las coplas exentas completas antes del poema, con distribución de estrofas imitada de la canción cuatrocentista. La primera estrofa de la glosa ha perdido el penúltimo verso y está falto de la undécima estrofa completa. Ed. Labrador, Zorita y Di Franco, 1986: 229-231, n.º 166-167).

AOI: [*Cancionero de Oxford*] Oxford: Bodelian Library, ms. 189: ff. 54^r-55^v, sin rúbrica ni por tanto atribución; como 617 copia las coplas exentas en posición inicial, con la distribución estrófica típica de una canción cuatrocentista. Solo glosa los primeros doce versos del poema, las tres primeras coplas de la versión estándar, por lo que contiene solo las primeras doce estrofas de la glosa.

2621: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 2621: ff. 247^r-252^r, *Glosa de tiempo bveno*, sin atribución; contiene la glosa completa, si bien la última estrofa es fragmentaria por desperfecto material. Dias, 1974: 245-252 lo transcribió con las variantes de los dos manuscritos parisinos. Esp. 307 y Esp 317.

3902: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 3902: ff. 95^v-100^v, rúbrica *glosa de tienpo bueno*; no ofrece las coplas exentas en cabeza, pero resulta copia completa.

307: Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 307: ff. 264^v-268^v, rúbrica *glosa de tienpo bueno*, sin atribución, copia los doce primeros versos en cabeza (rúbrica *Cançion*); solo contiene por tanto las primeras doce estrofas glosadoras.

372: Paris: Bibliothèque Nationale, ms Esp. 372: ff. 75^v-80^v, rúbrica *Glosa De Burguillos / A Tienpo Bueno* (f. 75^v), contiene las veinte estrofas, pero de la última solo se copiaron los cuatro versos iniciales.

77.3: Cadabal Valladares de Sotomayor, s. a., íncipit «O triste ventura mía», Rodríguez-Moñino, 1997: § 77.3, ed. facsimilar García de Enterría, 1982: n.º ii, f. 3^v; por su contenido ha de ser posterior a 1565. Impresión parcial de las cuatro primeras estrofas de la glosa, sin coplas exentas del texto glosado.

22028: Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 22028: ff. 319^v-321^r, *Glosa*, «Corta ventura mia»..., glosa de la primera copla (copiada exenta en cabeza) sin rúbrica inicial ni atribución; reproduce esta parte de la glosa de Burguillos con muchas variantes, especialmente en la segunda estrofa.

Edición. Testimonio de base: *Resende*.

Tyempo bueno tyempo bueno,
quyen te me lleuo de my
qu'en acordarme de ty
todo plazer m'es ajeno.

Fue tyempo y oras vfanas
em que mys dias gozaron,
mas en elhas se sembraron
la symyente de mys canas.

Quyen no lhora lo passado
vyendo qual va lo presente.
Quyen busca más açydente²⁵
De lo qu'el tiempo l'a dado.

Yo me vy ser byen amado,
my deseo em alta çyma;
contemplar em tal estado
la memoria me lastyma.

Y pues todo m'es ausente
no sé qual extremo escoja:
byen y mal todo m'anoja,
¡mezquyno de quyen lo sientel!

Aparato crítico (cuando copian las coplas en cabeza de la glosa, las identifico con la simple sigla, si encuentro variantes en la cita inserta en la glosa, la marco con la sigla seguida de *Glosa*). En las copias de la glosa de Burguillos, uso la sigla *Burg* cuando las variantes son comunes a todos sus testimonios, pero distingo cada uno de ellos por su sigla cuando cambian).

2 te llebo *Burg*³⁷², te aparto de *Flecha*, *Marq*, *Cast* q. os aparto de m. 5593, te me aparto de *Nájera*, 22028, *Cepeda*, *Mont* [*pero te me lleuo de MontGlosa*], *Burg*^{307-307Glosa-AOI} [*pero quien teme ll. Burg*⁶¹⁷⁻²⁶²¹⁻³⁹⁰²], te enageno de 890 [*te lleuo de 890Glosa*]

3 *que en solo en pensar en ti Flecha*, q. s. en pensar en ti *Marq*, q. s. pensar en ti *Cepeda*, q. en solo pensar en ti *Nájera*, en verme fuera de ti 890

²⁵ 'Suceso eventual o acción de que resulta daño involuntario para las personas o las cosas', aunque se puede entender también 'Pasión o movimiento del ánimo' según el diccionario académico.

- 5 tiempo fue y horas *Nájera*, *Cast*, vi tiempo *Burg*.
 6 las que mi vida g. *Cast* mis días se g. *Nájera*
 7 Donde tristes se s. *Cast*, aunque en ellos s. s. *Burg2621-307Glosa*, aunque en
 ellas s. s. *Burg2621-617-AOI-3902-307-372*, aunque en ellas *Ávila*, y se qu'en
 ellas sembraron *Nájera*
 8 las simientes de *Ávila*
 9 llora lo presente *Marq* que no llore lo p. *MarqGlosa*.
 10 qual fue lo passado *Marq*, qual va lo *MarqGlosa*, 339, 658,5, qual es lo p. *Flecha*,
 5593
 11 qual es aquel que no siente *Mont*, *Burg617*, quien es aquel que no siente *Marq*,
Cast, *Burg2621-3902-307-372-AOI*, *Ávila*.
 12 lo quel tienpo le a quitado *Mont*, *Burg390-2307*, *Burg617*, *Ávila*, *AOI*, lo quel
 tienpo me a quitado *Burg2621*, lo que ventura ha quitado *Marq*, *Cast*.
 14 el deseo *Mont*, τ mi estado en alta estima *Marq*, mi deseo en alta estima *Burg3902*
 quando fue mayor mi estima *Ávila*, con desseo *Nájera*
 15 en lo pasado *Flecha*, *Nájera*, *Mont* [memoria de lo pasado *MontGlosa*], *Cast*,
Burg, el bien passado *Burg2621*, contemplando en lo passado *Marq*, *Ávila*
 17 pues que todo *Mont*, *Burg*, Todo me cansa y da pena *Cepeda* con tanto daño
 presente *Ávila*
 18 No se que remedio e. *Cepeda*, no se triste qual mescoja *Burg2621*, no se ya
 qu'estremo e. *Nájera*
 19 Que si la vida me e. *Cepeda* que bueno y malo me e. *Ávila*
 18-19 invertidos *Mont*, *Burg617*, *Burg2621-3902*
 20 triste de aquel que lo s. *Mont*, cuytado de quien lo s. *Burg617-2621-3902* [falta
 en 372], *Cast*, cuitado del que lo *Ávila*, *Nájera*, Tan poco la muerte es buena
Cepeda
 21-24 *Cast* añade otra estrofa: Y pues se tiene por bueno, / bien puedo dezir assi. /
 Tiempo bueno, tiempo bueno, / quien te aparto de mi?

Fecha de recepción: 2 de junio de 2024
 Fecha de aceptación: 27 de septiembre de 2024



«A aquel cavallero, madre, tres besicos le mandé»: el motivo del beso y los trasvases entre la antigua lírica y los cancioneros populares impresos del XIX

«A aquel cavallero, madre, tres besicos le mandé»: the motif of the kiss and the transfers between ancient lyric poetry and popular printed songbooks of the 19th century

MARIANA MASERA
(UNAM-UDIR)

marianamasera@yahoo.com.mx
<https://orcid.org/0000-0002-5092-1292>

ABSTRACT: Scholars of traditional and popular lyric poetry often highlight the limited pool of shared poetic resources that various authors draw upon to create their songs. Among these resources, the motif stands out for its enduring presence over the centuries. Studying these motifs and their treatments by different poetic schools reveals the exchanges between oral traditions and printed works from the 16th to the 20th century.

KEYWORDS: Topoi, oral poetry, chapbooks, migratorietiy.

RESUMEN: Uno de los aspectos señalados por los estudiosos sobre la lírica tradicional y popular es un caudal limitado de recursos poéticos que son compartidos y de los cuales abrevan los distintos autores para realizar sus canciones. Entre estos se halla el tópico del beso –y sus motivos– que ha permanecido a través de los siglos y cuyo estudio permite conocer cómo lo han abordado las distintas escuelas poéticas, así como los trasvases entre estas. En este artículo abordaré principalmente la tradición oral y los impresos desde los siglos XVI al XX lo que permitirá conocer las adaptaciones realizadas en las distintas escuelas poéticas.

PALABRAS clave: Tópicos, poesía oral, literatura de cordel, migratoriedad.

Para Aurelio González

A lo largo de los siglos se ha desarrollado un cancionero lírico panhispánico que se nutre de la tradición, así como de numerosas fuentes, constituyendo un rico caudal de temas y formas que se compartieron tanto en los soportes orales como en los impresos. De acuerdo con Margit Frenk la lírica tradicional se caracteriza por

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).

No es el objetivo de este trabajo abordar cada uno de los aspectos poéticos que identifican al estilo tradicional, sin embargo, vale la pena nombrar algunos más que los estudiosos han considerado distintivos, como son: la brevedad, la escasez del adjetivo, la sintaxis suelta donde predomina la yuxtaposición, además de dos de los grandes distintivos frente a la poesía de corte contemporánea como son el uso de la voz femenina y los símbolos naturales.

En este espacio me propongo estudiar sobre todo el aspecto de los temas –tópicos-- y motivos literarios, que emergen continuamente en las cancioncitas de carácter lírico a lo largo del tiempo. Los tópicos, como los ha definido Curtius (1995: 108), equivalen a los «lugares comunes» que aparecen en distintos géneros y tradiciones. Si bien sabemos que los temas no pueden limitarse a un solo ámbito, y de ahí que muchas veces se compartan entre las diversas tradiciones y géneros poéticos, el modo de bordarlos constituye su pertenencia a una u otra escuela poética. Como ya señalaba Carlos Magis (1969: 29), el estudio de los temas en la poesía tradicional es imprescindible:

Si en el caso de la literatura personal, el estudio de los lugares comunes puede ser muy revelador, en el caso de un arte colectivo, como es la poesía folklórica, este estudio resulta no sólo utilísimo, sino imprescindible.

A los denominados lugares comunes o tópicos de Curtius, se podría sumar el concepto de «motivo» que se han utilizado principalmente en estudios de narrativa, como en los cuentos, donde se destaca el inmenso índice de Thompson (1955-1958), que más tarde fue actualizado por Uther, y los trabajos de la destacada estudiosa Heda Jason. De acuerdo con Jason (2000: 22) el motivo (*motif*) es la unidad de contenido que no tiene variantes. En un texto literario unos motivos se «acoplan» con otros llenándose de sentido conformando en cada cultura un conjunto de motivos de donde cada género literario los toma y los organiza de acuerdo con sus características poéticas.

El motivo también ha sido estudiado en el romancero hispánico por estudiosos como Aurelio González (2012: 130), quien disiente con Thompson, y afirma que se trata de una unidad de acción:

las unidades básicas del lenguaje figurativo del texto romancístico, ya sea este de tradición oral o reelaborado desde una perspectiva culta, pero teniendo presentes las formas tradicionales (tal como sucede en buena medida en el Romancero Nuevo) son, en un nivel, la fórmula y en otro el motivo. La primera en cuanto unidad discursiva y el motivo en cuanto unidad narrativa de acción (González, 2012: 129-147).

La discusión entre las distintas escuelas sobre el concepto de tópico y motivo queda fuera del presente estudio. Sin embargo, se ha de confirmar que ambos han hecho camino en las investigaciones de la lírica hispánica y que en este trabajo se entenderá «tópico» como un lugar común, como un tema, y el ‘motivo’ como una unidad menor que implica una acción. Esto se retomará más adelante.

Diversos investigadores desde los estudios comparatistas han abordado a los tópicos en la poesía lírica, ya sea con base en criterios geográficos o desde la diversidad de los registros. Entre los primeros, se hallan estudios como el de Arthur T. Hatto (1965)

sobre el género poético de las albas y, entre los segundos, se encuentran los trabajos sobre la antigua lírica hispánica como los de Eugenio Asensio (1957), Antonio Sánchez Romeralo (1969), Margit Frenk (1971, 1987, 2003, 2006a), José María Alín (1968, 1991), Pedro Piñero (2010) y posteriormente José Manuel Pedrosa (1997, 2002a, 2002b, 2005a, 2005b, 2013, 2014, 2016, 2018) y Mariana Masera (1995, 2001, 2011, 2019, 2022), entre otros.

Destaco el pionero estudio de Eduardo Martínez Torner *Lírica hispánica relaciones entre lo popular y lo culto* (1966), quien más que un riguroso sistema de análisis, proponía una mirada de conjunto a las analogías que se hallaban en las dos tradiciones poéticas en un afán de hallar vasos comunicantes entre ambas. Notable también han sido los numerosos estudios en las últimas décadas de José Manuel Pedrosa quien ha demostrado la migratoriedad y versatilidad de los tópicos en las canciones tradicionales panhispánicas y sus relaciones con la literatura escrita, como se ha mencionado arriba.

Finalmente se deben agregar a este breve esbozo los estudios que han abordado los temas desde una perspectiva del narrador, en este caso, desde la voz femenina. El ya clásico estudio de Pilar Lorenzo Gradin (1990: 94) donde se señala que «El código estudiado no se define por presentarse bajo una forma poética particular, sino que lo que lo delimita es una focalización narrativa y una selección temática y estilísticas particulares». Y a esto habría que añadir lo que Margit Frenk (2006a: 354) aporta sobre las canciones femeninas:

prefiero usar aquí ese término, porque, para mí, como para casi todos, las canciones de mujeres son aquellas en que el yo poético, la voz que habla, es claramente de mujer, mientras que en las canciones que llamo *femeninas* a esa característica viene a sumarse, y a veces a contraponerse, otra que considero más importantes: la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos. No todas las canciones puestas en boca de mujer tienen un enfoque femenino: las hay tan imbuidas de misoginia, que parecen reflejar una visión más bien masculina.

Sobre el tema de las canciones de mujeres también se hallan los trabajos de Mariana Masera (2001, 2011, 2022, 2024) acerca de la voz femenina en las canciones amorosas de la antigua lírica hispánica. La investigadora propone dos tipos de categorizaciones de las composiciones. La primera se aborda desde el enunciador del poema ya sea un yo un tú o una tercera persona, en tanto que la segunda categorización comprende marcas textuales y contextuales. Las primeras son las relacionadas con las marcas gramaticales, mientras las segundas son aquellas que se identifican de acuerdo con el contexto. Son estas últimas las que incluyen a los temas –y motivos– que se consideran propios y a veces exclusivos de la voz femenina como son: la morenita, los cabellos, ir a la fuente por agua, cortar rosas, matar de amor, entre otras (Masera, 2022: 35-60).

En este trabajo se propone estudiar uno de los tópicos característicos de las canciones líricas de todos los tiempos: el beso. Si bien es un tema que no es exclusivo de la voz femenina, sirve para trazar las relaciones entre las distintas tradiciones poéticas a través de los siglos dada su presencia continua en las canciones líricas. Para ello se analizarán las canciones en voz femenina de la antigua lírica –a partir de la magistral obra de Margit Frenk el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (2003)– y su contraparte moderna que se halla en los cancioneros impresos de gran difusión de dos imprentas mexicanas de fin del siglo XIX y principio del XX a saber la de

Antonio Vanegas Arroyo y la de Eduardo Guerrero con el fin de mejor comprender a estas tradiciones poéticas y sus recursos.

EL BESO Y SUS MOTIVOS

El gran tema, pero no exclusivo de la lírica, es el amor. Este se erige como uno de los tópicos centrales del antiguo cancionero hispánico con sus múltiples juegos, tonos y personajes que lo viven: se habla de un amor feliz o de un amor desdichado, de los juegos eróticos de los amantes en tonos más bien obscenos o de los intentos amorosos frustrados tratados de modo jocoso¹. Sirvan los siguientes cantarillos como ejemplo de los diversos tonos: el primero es amoroso, el segundo constituye un reclamo airado y el tercero es una burla:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.

El galán y la galana
ambos buelven ell agua clara.
Mano a mano.
(NC 1).²

Sola me dexastes
en aquel yermo:
¡villano malo, gallego!
(NC 673).

Por enpinar el xarro,
kaióseme el tokado;
mientras me toko,
echáme otro poko.
(NC 1579).

El beso se halla entre los tópicos que emergen constantemente como parte del cortejo amoroso y que atraviesa a la lírica panhispánica desde las jarchas del siglo X hasta los cancioneros actuales. Este asocia con diferentes motivos líricos acorde con las tradiciones poéticas donde se aborda por los distintos personajes quienes lo expresan con diversos tonos, que incluyen tanto desde el amoroso hasta el obsceno, y se presenta en formas poéticas variadas.

Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua española o castellana* le dedica al beso una larga entrada donde explica las más diversas acepciones desde aquellas bíblicas –como el beso de la traición de judas–, así como aquellos asociados a las leyes, como el beso que los padres otorgaban a sus hijos para dar la primogenitura. Entre estas

¹ Sobre el tópico del beso en la antigua lírica véanse los siguientes trabajos: Olinger (1985: 96), Masera (1995, 2022: 109-111).

² Todos los cantarillos citados en este trabajo provienen de la antología de Margit Frenk (2003) y tienen como abreviatura NC.

disquisiciones, hallamos aquel beso más cercano a las relaciones entre los amantes. El estudioso dice que proviene del griego y que es

una de las prendas del amor inmediatas a su fin, donde los dos espíritus de los que se aman, consiguen en cierta manera la unión y transformación que tanto apetecen, y así la Esposa de los Cantares da principio a sus amores santos con este requiebro espiritual *Osculetur me osculo oris sui*³.

Por su parte, en las leyes medievales, de acuerdo con Heath Dillard (1984: 58), el beso y el abrazo estaban estipulados como parte del compromiso de los amantes, sobreentendiéndose el beso como el sello de la promesa formal de matrimonio y el abrazo como el haber yacido juntos y ambos temas se abordan desde la perspectiva femenina en la antigua lírica hispánica. Notorio es que a partir del Fuero Real de Alfonso X se introdujeron «the canonical terms *palabras de futuro* and *palabras de presente* to distinguish betrothal from matrimonial vows» (Dillard, 1984: 60). De esta manera, el beso formaba parte importante en el rito del compromiso, ya que al final de la ceremonia la pareja se daba el «beso de la paz». No obstante, en los siglos XII y XIII fue abolido este gesto de la liturgia, aunque el beso persistió en las costumbres seculares con el sentido de «as a seal on the troths plighted by the giving and receiving of the arras» (Dillard, 1984: 59).

Nicolas Perella (1969: 1) reconocido por su estudio sobre el beso «como un símbolo religioso erótico» en el Occidente, refiere que el beso «may very well be a vestigial remainder or a carry-over of a primitive acting of eating and thereby assimilating into the self any object to be good or desirable». Entre algunos de los antecedentes, se menciona la presencia de los labios dulces desde los himnos dedicados a la diosa Ishtar:

Praise the goddess, the most awesome of the goddesses.

.....

Ishtar is clothed with pleasure and love.

She is laden with vitality, charm and voluptuousness,

In lips she is sweet; life is in her mouth.

Otras de las influencias significativas de la antigua lírica medieval es el *Cantar de los cantares* de la biblia, donde los besos se asocian constantemente con el sabor dulce de la miel y el vino, así como el olor a la mirra y a las manzanas.

¡Oh, si él me besara con besos de su boca!

Porque mejores son tus amores que el vino.

(1: 2)

Sus labios, como lirios que destilan mirra fragante.

(5:13)

Y el olor de tu boca como de manzanas,

Y tu paladar como el buen vino

(7: 9)

³ La traducción sería: «¡Oh, si él me besara con besos de su boca! /Porque mejores son tus amores que el vino». (Cantares 1:2).

En tanto que el amado distingue los besos de la amada dulces como la miel:
 Como panal de miel destilan tus labios, oh esposa;
 Miel y leche hay debajo de tu lengua
 (4:11)

Perella (1969: 12-13) distingue entre el Antiguo Testamento donde son escasas las menciones al beso, frente al Nuevo Testamento donde aparece como un gesto fundamental de los cristianos como son el beso de la paz y el de la amistad, o el beso que transmite el espíritu santo (Perella, 1969: 18 y ss).

Siguiendo el recorrido de Perella, este relaciona el beso y el abrazo con las disquisiciones de Andreas Capellanus sobre «el amor puro» o «el amor mixto». Mientras que en el primero ambas acciones se relacionan más con un encuentro espiritual que no llega al acto sexual, en el segundo, más cerca de la lírica profana, se entienden como un preludio del coito (Perella, 1969: 101-102). En el tratado se asienta que

love is said to have been ordered from antiquity into four distinct and successive stages: the first consists in the granting of hope, the second in the granting of the kiss, the third in the enjoyment of the embrace, and the fourth culminates in the yielding of the entire person (Perella, 1969: 102).

De esta manera, la percepción del beso como un gesto de promesa o como preludio del acto sexual fue muy difundida entre los trovadores medievales sobre todo asociada a la poesía de Ovidio:

The kiss as a promise or stimulant of a further physical intimacy is indeed ancient as even Andreas indicated, and it continued to be thought of as an Ovidium preliminary by many (perhaps most) poets, the troubadours among them (Perella, 1969: 102).

Entre los trovadores que siguen esta representación del beso como un aliciente sensual, se halla nada menos que Guillermo IX, quien, en un poema, «Farai la chansoneta», expresa que si no recibe el beso de su dama en su cuarto o debajo de los árboles él morirá:

*Si.m breu non ai ajutori,
 Cum ma bona dampna m'arn,
 Morrai, pel cap sanh Gregori,
 Si no.m bayz' en cambr' o sotz ram⁴*

En este mismo sentido ovidiano del beso y el abrazo asociados al placer sexual, se hallan muchos de los poemas de los goliardos como en el siguiente ejemplo del *Carmina Burana*

*Si tenerem quam cupio
 In nemore sub folio,*

⁴ Véase Perella (1969: 104 n.) la traducción al inglés: «If shortly I do not have assistance from the love of my good lady, I will die, by St Gregory's head! Unless she kisses me in her room or under a tree».

*Oscularer cum gaudio.
Dulcis amor!*⁵

Los goliardos retoman y parodian los significados de los símbolos de la liturgia, como es el «beso que cura las heridas de amor» (108-111) o finalmente el «beso como premio o recompensa» que, en los poemas de los trovadores, junto con el abrazo, se ve como el fin mismo de su deseo (Perella, 1969: 111-113). El estudio de Perella señala las fronteras porosas de los tópicos entre lo religioso y lo profano, ya que:

The mutual influence by the religious and secular traditions of amatory literature on one another in the Middle Ages was such that if there are no specific references to the object of love or devotion, passages of poems and even entire poems may be read in either key (Perella, 1969: 115)⁶.

Asimismo, el estudioso describe cómo en la representación medieval del pecado de la lujuria se observa a las parejas besándose y abrazándose, distinguiendo con el gesto del brazo del hombre que es él quien toma la iniciativa:

in the High Middle Ages, the vice of luxury or lust was commonly represented by a couple embracing and kissing. This type is found in the reliefs of the cathedrals at Chartres and that of the latter dating from circa 1225. In this depiction of lust—as in certain miniatures illustrating the kiss of the Song—it is the man who is shown taking the initiative or the more active role; he is often seen with one hand holding or caressing the face or neck of the woman (Perella, 1969: 154).

Sirva esta breve introducción del tópico del beso en las distintas expresiones medievales y las fuentes que pudieron nutrirlas para comprender mejor a la antigua lírica popular hispánica donde existe un cambio notable de patrón: frente a la constante iniciativa del hombre en los poemas de la corte y en las imágenes, en las composiciones de la lírica popular es la mujer quien toma la iniciativa para solicitar un beso o para besar al amado.

El cambio de perspectiva permite «bordar», en términos de Mercedes Roig⁷, o elaborar, el tópico y los motivos asociados de una manera distinta que identifica a la tradición hispánica frente a otras escuelas poéticas. A continuación, se estudian algunos ejemplos que ilustran e iluminan los procesos poéticos de los poemitas.

⁵ Véase en Perella (1969: 105, n.) la traducción al inglés: «If I might hold whom I desire in the grove beneath the leaves I would kiss her with joy. O sweet love!»

⁶ Perella (1969: 119) analiza además el tópico en el género poético de las pastorelas «pastourelles», donde el caballero le pide como recompensa a la pastora un beso y un abrazo en un sentido totalmente sexual: «Merze le chiesi sol che di bacciare/ e d'abbracciare le fosse'n volere».

⁷ Se entiende por bordado al uso de las figuras y recursos, así como a la narración ancila con valor expresivo al servicio del relato o del argumento (Díaz Roig, 1976: 18).

LAS MUJERES Y EL BESO EN LA ANTIGUA LÍRICA TRADICIONAL

Si bien hasta ahora se han nombrado aquellas expresiones donde predomina una perspectiva masculina del tópico del beso, al llegar a la antigua lírica hispánica esta cambia ya que serán las mujeres quienes enuncien sus deseos en los más distintos tonos. Por ejemplo, en las jarchas se escucha a la muchacha que le dice al amante: «¡Merced, amigo mío! / no me dejarás sola. / Ven besa mi boquita:/ yo sé que no te irás».

Más tarde en los textos de los siglos XV a XVII antologados por Margit Frenk (2003) de nuevo aparece con frecuencia el tópico del beso y los motivos asociados a él, sobre todo desde la perspectiva femenina. Este tema puede aparecer en el estribillo o la glosa, a lo que se suma su presencia en una variedad de formas y géneros poéticos con perspectivas disruptivas frente al discurso cortés.

Las muchachas solteras o casadas se muestran proclives al placer sensual, ya sea como una expresión de su deseo o como una acción cumplida. Por ejemplo, en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas se hallan dos refranes que aluden a la infidelidad de la mujer de manera muy despreocupada. El primero está puesto en boca de una mujer casada quien en un tono pícaro se dirige al pajarillo para pedir consejo sobre su transgresión y la respuesta de la avecilla es sorprendente:

—Dime, paxarito, ke estás en el nido,
¿la dama besada pierde marido?
—No, la mi señora, si fue en escondido.
(NC 1618)⁸

El cantarcillo anterior parece no estar tan alejado de las leyes medievales, donde se consideraba el adulterio de la dama por haber otorgado un beso, que como se mencionó formaba parte de los votos de compromiso y matrimonio. Asimismo, en otro refrán, se celebra la sensualidad de la boca besada:

Boca bessada no pierde ventura,
antes se renueva como la luna.
(NC 1618 *bis*)

Como en otras tradiciones poéticas los besos pueden tener sabor o aromas sobre todo se destacan aquellos de sabor dulce como la miel o como el vino del *Cantar de los Cantares*. En la literatura clásica «los besos más apreciados son dulces como la miel, porque Venus en persona ungió los labios deseados con ambrosía y néctar» (Moreno Soldevila, 2011). Por ejemplo, en los *Carmina* de Catulo (XCIX-2): «te robé, mientras jugabas, Juvencio, de miel, un besito más dulce que la dulce ambrosía». El tópico también aparece en las jarchas de la primitiva lírica: «Boquita de collar, dulce como la miel, ¡ven, bésame. / ¡Amigo mío, ven a mí! ¡Únete a mí, amante / que me huyó!» (García Gómez, 1975: XXXV) o «¡Cómo / hace revivir una boquita / dulce como ésa!» (García Gómez, 1975: XXVI).

⁸ Para el tópico del beso asociado con otros tópicos eróticos véase el trabajo de Paula Olinger (1985: 96-132).

En la antigua lírica popular hispánica los besos dulces aparecen propiciados por el «mielero» casi como en un juego verbal que exalta al máximo, de manera hiperbólica, el tópico poético. La cancioncita aparece en un pliego poético, cuya primera versión de acuerdo, con Margit Frenk es de Fernández de Heredia⁹:

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

Como ha señalado Frenk, durante los siglos XVI y XVII «las cancioncitas glosadas por poetas, las más de las veces anónimos [...] gozaron a menudo de una amplia divulgación por cancioneros poéticos musicales de los dos siglos, lo mismo que por pliegos poéticos» (Frenk, 2006b: 488). Además, la estudiosa comenta como décadas más tarde aparece impresa en la *Flor de Moncayo* con la glosa de Fernández de Heredia. En tanto que la versión del melero aparece en el *Cartapacio de Morán de la Estrella* un manuscrito que se compila en Salamanca por 1585 (Frenk, 2006b: 489).

Un veso me dio el melero:
a la miel me supo el veso.
(NC 1619 B)

Finalmente, Frenk comenta sobre estos cantares y su circulación, será su impresión en 1601 en el *Manojuelo de romances nuevos* de Gabriel Lasso de la Vega, para posteriormente ser acogido en el teatro por Lope de Vega y sobre todo Tirso de Molina quienes realizarán distintas «imitaciones y menciones que muestran a las claras la popularidad que seguía teniendo el cantarillo en la primera mitad del siglo XVII» (Frenk, 2006b: 489).

No faltan los besos en las cancioncitas donde se festejan los juegos eróticos de los amantes, quienes se reclaman las atenciones de unos a los otros, estableciendo de este modo un juego que incrementa el erotismo del encuentro. Un ejemplo de ellos son los reclamos de las muchachas sobre los besos del amado en todo tipo de situaciones y estos se transforman en pícaros juegos amorosos, como se aprecia en los siguientes cantarillos:

Porque te besé, carillo,
me riñó mi madre a mí:

⁹ Sobre Fernández de Heredia comenta Frenk (2006b: 486). De hecho, entre los poetas cultivadores de villancicos de cabeza de tipo popular no fueron muchos aquellos cuya obra se publicó en vida o algunos años después. Juan Fernández de Heredia, sobre el cual volveré enseguida, es un caso excepcional: murió en 1549, y sus obras se publicaron en 1562. Fue parte importante de la corte valenciana de doña Germana de Foix y de Fernando de Aragón, duque de Calabria, en la cual se dio un extraordinario florecimiento de los cantarillos populares y, más aún, de sus imitaciones. La glosa que realiza Heredia es la siguiente: «De ventura nos topamos, / y a besarle me atrevido, / fue tal el beso que ha sido/ bien la cayda de entrambos // Pues de su dulçor quedamos/ yo cativa y el mas preso, / que a la miel me supo el beso».

¡torna el beso que te di!
(NC 1684 A)¹⁰

Pues por besarte, Minguillo,
me riñe mi madre a mí,
buélveme presto, carillo,
aquel beso que te di.
(NC 1684 B)¹¹

Entre los juegos como tocar y destocarse que la voz femenina hace al amante de manera pícaro se consideraba una transgresión en las leyes medievales, ya que la toca era una prenda de vestir cuyo uso estaba regulado para las mujeres casadas y mayores. De esta manera la mujer cuya toca era quitada se consideraba como una ofensa a su modestia, y quedaba expuesta a ser embarazada (Dillard, 1984: 175)¹².

Ante me beséys que me destoqueys,
que me tocó mi tía.
(NC 1685)

Las promesas de beso de la muchacha o la exigencia del muchacho por ser besado constituyen otra serie de canciones como este diálogo de burla y de alta carga erótica entre los vaqueros:

—Guárdame las vacas,
carillo, y besart[e] é.
—Bésame tú a mí,
que yo te las guardaré.
(NC 1683 A)

¹⁰ Las versiones actuales abundan, pero generalmente desde una perspectiva masculina «¿Porque un beso me has dado / riñe tu madre? / Toma, niña, tu beso, / dile que calle» (Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 2819; «Porqu' un beso me diste / rabia tu maere; / toma otra vez tu beso, / pa que no rabie», (Díez de Revenga Torres, 1984: núm. 35. Además, véase la sección de Folklore actual en la antología de Frenk (2003): «Por un beso que te di / tu madre llorar quería; / pégame tú un beso a mí, / pa ver llorar a la mía», Canarias, Elfidio Alonso, p. 175, (Trapero, 1990: 18). A esto se suman ejemplos italianos donde es evidente que el beso es un eufemismo del acto sexual: «Ra biunda Vughera /pir erba si na va/ ra giurnà r'è tantu cauda,/ a l'umbretta a s'è insettà. /Da là passa d'in giuvo, /d'in giuvo marinèe: /u r'ha vista tantu biunda, / in basin u i ha dunèe. / Na ven vers a re seira, /ra biunda ra va a cà, /r'ha dicc a ra soi mama /che l'è titta malèe. /Se ti t'ei maravia /mi so che màa che l'è:/adrumma da u siur giudis/ ra farumma giudichèe. / Ch'u senta an po', siur giudis/ ch'u senta rar razun:/ i m'han basà ra biunda,/ e a vôi sudisfaziuni / Sudisfaziun r'è faja/ vostra fija tinira a cà; /ra va pir le cuntrade /a fèe l'amur con i sulda /Giuvinin cun arrugansa /u s'è bità parlèe: /Mi a r'ho basaja ina vota. /ra voi turna baseè. /Vi did vui, bel giuvo, /da vui v'sei cundanà, /a ista fija fèi ra dotta, /cumprèi in bel scusà / Se an'ho pagà cinquanta,/ na paghirò ben sent; /ajò baà ra biunda, /e mi sun ben cuntent» (Savona y Straniero, 1989: n. 9.3). Para otros textos véase Masera (1995).

¹¹ En Thompson (1955-1958) K1225. †K1225. Lover given rump to kiss. Sometimes the trick is played by a rival lover. Véase en el *Cancionero folklórico de México* la copla: «Trigueñita de mi vida. / dice tu mamá que qué haces, / que si no tienes que hacer, / que me beses y me abrases» (Frenk, 1975-1985: n. 1527).

¹² En palabras de Dillard: «the *toca* was a taboo against which it was forbidden to trespass [...] when a man removed a woman's coif or let down her hair, he assaulted her modesty and exposed her as defenceless and pregnable» (Dillard, 1984: 175).

Sobre el tópico del «beso como objetivo o recompensa», se puede señalar la canción, donde una abadesa le pide un beso al caballero después del encuentro sexual, simbolizado por la transgresión al huerto, recuerda al «beso de recompensa» que sucede en las pastorelas (*pastourelle*), donde el caballero es quien le pide a la pastora un beso como premio, sin embargo, en la antigua lírica es la abadesa misma quien lo reclama:

«Gentil cavallero,
dédesme hora un beso:
siquiera por el daño
que me avéys hecho»¹³.

En la glosa, enunciada en voz impersonal, existe una acumulación de motivos que permite intensificar el sentido erótico como he señalado en otra parte (Masera 1995). En esta se describe el daño hecho por el caballero, quien ha transgredido un huerto o jardín, en este caso se especifica que es «la huerta de monjas», un motivo con claras connotaciones eróticas y que aparece en su doble acepción de *locus amoenus* y como símbolo de la disposición de las monjas para el placer. A ello se suma el motivo erótico de recoger frutas o flores, que en este caso son limones, cuyo simbolismo tiene ya una larga tradición como ha notado Reckert (2001: 167-169)¹⁴.

5 Venía el cavallero,
venía de Sevilla,
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priora
10 prenda le pedía:
«siquiera por el daño

¹³ Relacionado con este cantarcillo se halla uno muy similar: «—Que no me desnudéis, / amores de mi vida/ que no me desnudeys/ que yo me iré en camisa // Entrastes, mi señora, / ne huerto ajeno/ cogistes tres pericas/ del peral del medio/ dejaredes/ la prenda/ de amor verdadero/ Que no desnudéys/ que yo me iré en camisa» (NC 1664C). Margit Frenk comenta sobre la transgresión y su asociación con el género de la pastorela francesa: Nótese la coincidencia de vocabulario: huerto (-a, hortelanico), coger, prenda(s). Es indudable la relación entre estas tres canciones y las pastorelas francesas; para sólo citar dos ejemplos: «En no jardin je suis entrée, / trouvay la rouse espanouye, / sy doucement je l'ay cuillie / et l'aydonnée à mon amy» (París, 1875: núm. 76), donde aparece la rosa, con su simbolismo erótico; o bien: «Au jardin de mon pere entray [...] / trois fleurs d'amour je cueillay» (Bartsch, 1881: 521-549). Para las tres pericas de Vásquez hay también «Las tres periñas do ramo, joy! /son para vos, meo amo» (Tirso de Molina; NC 1247); para los limones de Mudarra, «Por las riberas del río, / limones coge la virgo» (Gil Vicente; NC8); para el huerto ajeno, «Salí presto del huerto ajeno, / que os quiere (dirá) mal su dueño» (Montemayor, 2006b: 216). Para otros estudios sobre este cantar véase en Frenk (2006a: 171, 215, 215n, 216n, 327n, 404, 401, 438).

¹⁴ De acuerdo con Stephen Reckert (2001: 168) los limones «tienen su valor literal, mientras que en otro son una simple sustitución que presupone nuestra familiaridad previa con el simbolismo tradicional». Y los dos versos finales «siquiera por el daño / que me habéis hecho» nos recuerdan con un sobresalto, al devolvernos a los dos primeros, cuál es exactamente la escandalosa compensación que la priora, quizá aún relativamente joven, le exige al «gentil caballero»: supuestamente por su entrada ilícita en la huerta pero en realidad por su falta de gentileza al volver a introducir el Tiempo en el recinto mágico, obligándola a reconocer la diferencia entre ella y las frescas novicias que hoy son como ella era no hace mucho.

que me avéys hecho».
(NC 1682)¹⁵

Similar en cuanto al tono de queja, pero distinto quizás el origen, en el cantarcillo anterior se escucha a la muchacha lamentarse de haber sido engañada por el amado que la ha besado, en alusión al motivo del «beso robado» que también hunde sus raíces en la Antigüedad. Para los romanos la violencia era parte del juego amoroso «La razón que subyace a este comportamiento es el convencimiento de que en realidad el ser amado disfruta cuando los besos le son arrebatados por la fuerza: quien al principio rechaza y protesta, al final suplica y ruega» (Moreno Soldevila, 2011: s.v. beso)¹⁶.

¿Por qué me besó Perico?
¿Por qué me besó el traydor?
(NC)¹⁷

Asimismo, encontramos el tópico del amante pudoroso o joven, un tópico más bien cortés, que en algunos cantares se queja de haber sufrido un engaño por parte de la muchacha quien lo besa y lo abraza. Como hemos mencionado arriba, el beso y el abrazo estaban normados por la ley e implicaba el encuentro sexual de los amantes. Es un motivo frecuente en la antigua lírica en canciones de tono picaresco¹⁸:

La moça engañóme:
pedíle un abraço,
y ella besóme.
(NC 1620)

Mientras que, en los cantarcillos de carácter narrativo impersonal, el muchacho vergonzoso se ve acorralado por los deseos de una apasionada doncella.

Besábale y enamorábale
la donzella al villanchón,
besábale y enamorábale,
y él metido en un rincón.
(NC 1633)

La veleidosa joven del cancionero no se deja presionar por las demandas del amante a quien rechaza sin más, como en las siguientes cancioncillas que provienen del *Cancionero sevillano* y del *Vocabulario* de Correas:

¹⁵ La solicitud de prendas, es decir de prendas de amor, después de una intrusión en un jardín o una huerta es frecuente en el cancionero como por ejemplo los números en la misma antología de Frenk (2003). Los investigadores que han abordado el estudio de esta cancioncita son numerosos: Reckert (1970: 43; 1995: 114; Frenk, 2006a), Morales Blouin (1981: 43, 192), Lorenzo Gradín (1990: 94), Olinger (1985: 97), Devoto (1991: 265), Masera (1995; 2022).

¹⁶ Thompson (1955-1958) refiere a la redención por el beso robado en los motivos J1174.2. †J1174.2. Complaint about the stolen kiss. Woman is allowed to take one in return.

¹⁷ La glosa de Juan Vásquez ilumina la queja de la muchacha: «Dixo quen Francia se usava/ Y por eso me besava; / Y también porque sanava / con el beso su dolor» (Vásquez, 17, p. 25). Véanse en Frenk (2003) la sección de Fuentes y Correspondencias.

¹⁸ Sobre el motivo del beso y el abrazo véase en la antología de Frenk (2003) las siguientes canciones: 1683B y 1726. Sobre el significado sexual del abrazo véase Masera (1995).

—Bésame, moça.
 —Que ni quiero, ni puedo, ni es cosa.
 —Bésame, hermana.
 —Que ni quiero, ni puedo, ni é gana.
 (NC 1673 A)

—Bésame, Xuana.
 —Ke ni puedo ni tengo gana.
 —Bésame luego.
 —Ke ni tengo gana ni puedo.
 (NC 1673 B)

Tampoco faltan las cancioncillas jocosas que parodian los deseos de los amantes, recordando los engaños narrados por Boccaccio en el *Decamerón*, como en el siguiente ejemplo, donde el beso no será en la boca sino en el trasero:

—¡Ai de mí, ke la miré!
 ¿I adónde la besaré?
 —En el oxo del trasé.
 (NC 1953)¹⁹

En otras ocasiones el beso se combina con el número tres, con su ascendencia mágica y pluralidad que es típico de la literatura tradicional, como en el cantar donde se escucha a la «niña precoz», cuyo origen son «Unas coplas que /le pidió una señora sobre un cantarcillo/ que dizen las mugeres: «Al cavallero, madre, tres besicos /le mande para cantar a la vihuela, /va diziendo la hija y respondiendo/ la madre. Por el dicho Alonso de Alcaudete»:

[A] aquel cavallero, madre,
 tres besicos le mandé:
 creçeré y dárselos he.
 (NC 1617)²⁰

¹⁹ Este divertido cantar parodia la siguiente cancioncita que está registrada por Frenk: «¡Ai de mí, ke la miré, / para bivar lastimado, / para llorar i xemir/ kosas del tiempo pasado!» (2003: núm. 645).

²⁰ En la misma antología de Frenk (2003) véase la cancioncilla núm. 117: «Si eres niña y as amor, / ¡qué harás quando mayor!». Unas coplas que le pidió una señora sobre un cantarcillo que dizen las mugeres: «Al cavallero, madre, tres besicos /le mande para cantar a la vihuela», / va diziendo la hija y respondiendola madre. Por el dicho Alonso de Alcaudete.// «Aquel cavallero, madre, tres besicos le mandé, / *creçeré y dárselos he*.// Porque fue el mando primero/ que mandé en mi juventud, /no será, madre, virtud/ que mi amor sea lisonjero, /si viniere el cavallero, / yo no se lo negaré, /*creçeré y dárselo he*.»// *La madre*. «Tal palabra /como aqueessa, / hija, no es falta quebralla, / aborrecella y echalla/ de vos tan falsa promessa, / pues para monja professa, /os aprometé y mandé, / *Bcreçeré y dárselos he*.»// *La hija*. «Qualquier ha de presumir/ que por buena se tuviere, / que la palabra que diere/ qualquier tiempo la cumplir, / antes pienso de morir/ que quebrantalle la fe, / *creçeré y dárselos he*.»// *La madre*. «Por vuestra tierna niñez/ n'os devéys, hija, dar nada, / aunque le sea quebrada/ vuestra palabra esta vez, / no avrá d'esto ningún juez/ que por ello culpa os dé, /*creçeré y dárselos he*.»// *La hija*. «No queráys que me es muy fiero, / madre, de aqueste apartarme, / porque bien podéys matarme/ yo no dexar lo que quiero, / que a tan gentil caballero/ tal burla no le haré, / *creçeré y dárselos he*.».

La promesa de darle los besos al caballero remite a la promesa de casamiento, denominada también como «las palabras a futuro». En la glosa culta se establece un diálogo entre la madre y la hija, donde la primera le insiste a la niña que no hay falta en romper su palabra al caballero de otorgarle los besos pues ella ha sido prometida para monja. Como es usual en la antigua lírica hispánica, la muchacha se rebela y contradice a su madre. No olvidemos que los tres besicos es un tópico compartido por el romancero, por ejemplo, en el romance «La malcasada y el pastor» de la tradición sefardí: «Por ahí pasó un caballero / y tres besicos me dio» (Sánchez Romeralo, 1978: 296). El motivo de los «Tres besos que redimen» es común en otras culturas como señala Thompson²¹.

Hasta aquí hemos recorrido los cantarcillos que provienen de fuentes diversas que indican la popularidad del tópico en los siglos XVI y XVII. Si bien hay que tomar en cuenta que son «poquísimos» los estribillos populares con glosa popular que aparecen en los pliegos poéticos. Sobre todo, circularán por estos medios estribillos que han sido glosados por los poetas cultos como son los ejemplos estudiados (Frenk, 2006b: 485).

CANCIONES Y CANCIONEROS DE LOS SIGLOS XIX-XX

Las cancioncitas tradicionales registradas durante los siglos XV a XVII en los cancioneros manuscritos y en los pliegos poéticos impresos fueron intermediadas por aquellos que las recogían con distintos objetivos y se preservaron en una gran diversidad de fuentes. Ello supone que, para el final del siglo XIX y principios del XX, estos habrían tenido una larga vida entre la voz y lo escrito, como se muestra en los cancioneros impresos de las imprentas mexicanas como las de Antonio Vanegas Arroyo, la de Antonio Reyes y Eduardo Guerrero.

Las intermediaciones, interpolaciones y las transformaciones a lo largo de los siglos de los temas que se han compartido entre la poesía oral y escrita se reflejan en los impresos de gran circulación mexicanos, donde se evidencia una fuerte impronta de la poesía de estilo romántica, denominada Vicente T. Mendoza la «canción mexicana sentimental»²², frente a una menor integración de la poesía tradicional en los diversos formatos como hojas volantes y cuadernillos.

Sobre todo, durante el siglo XIX se incrementa un público ávido de estas composiciones: las mujeres²³. Recordemos que, por ejemplo, en España, a partir de 1840 se intensifica la publicación de «tratados, artículos, monografías, antologías y discursos describiendo la naturaleza de la mujer y prescribiendo su papel en la sociedad». Tal es así que «la definición de la mujer modelo como esposa y madre imbuía una amplísima gama de medios impresos, entre ellos las revistas femeninas, los manuales de comportamiento, la novela, los programas escolares, la legislación, los textos médicos, los tratados sociológicos y los discursos académicos» (Masera, 2024). Todos estos esfuerzos

²¹ Véase en Thompson (1955-1958) el motivo D735.2. †D735.2. «Three redeeming kisses. (Die weisse Frau.) A woman can be disenchanted from animal form if man will kiss her three times, each time when she is in the form of a different terrifying animal».

²² Como he dicho en otra parte, «The second is of songs belonging to the print world, such as books or the press, and in which, because of their proximity to literary culture, they describe love in Romantic terms, use “arte mayor” metrics and have been classified as “canción mexicana sentimental” (“sentimental songs”) by Vicente T. Mendoza (1998: 33)» (Masera, 2024).

²³ Sobre las mujeres como receptoras de los impresos populares véanse los trabajos Gómez Mutio (2017 y 2021).

resultaron en una nueva imagen de la mujer producida por la burguesía. Como señala Baixaulí (2021: 207), «[c]on todo ello, podemos afirmar que la burguesía en el siglo XIX creó “una ‘versión oficial” de la feminidad, de gran difusión popular, que se centra en la pureza moral y asexualidad del llamado “bello sexo” como ángel del hogar».

En estos años también se construye una imagen de la mujer de acuerdo con los valores burgueses, de ahí que se le describe como el «ángel del hogar» y se le asignan actividades apropiadas como «el matrimonio, la maternidad y la domesticidad». Además, se mezclan elementos religiosos, que se relacionan también con la estética romántica, y donde la mujer se la define como una «santa», un «ángel»²⁴. Como afirma la estudiosa,

[e]sta versión de la feminidad se oficializó por discursos como el jurídico, el religioso y, por supuesto, el discurso médico, cuyas peroratas destinaban a la mujer a recluirse en casa y a ocuparse de la educación de sus hijos, eso sí, siguiendo la cultura de lo familiar que regía la forma de vida burguesa decimonónica. Todos estos discursos, en última instancia, miraban a un mismo objetivo: «asegurar y justificar el relegamiento de la mujer al ámbito de lo privado, mantenerla recluida en el interior del hogar como no lo había estado nunca antes y, desde luego, convencerla de que eso era lo mejor para ella y para la sociedad» (Baixaulí, 2021: 208).

La sociedad decimonónica mexicana también se vio enfrentada a grandes cambios que resultaron en la necesidad constante de regular los comportamientos de la gran burguesía que tomaba el poder, como ejemplo de ello es el conocido manual del Venezolano Antonio Carreño. Sobre todo, es el comportamiento de las mujeres el que se regula. Ella es la «reina del hogar», el «bello sexo» al que se le dedican numerosos impresos donde los textos celebran y condenan las distintas actitudes de la amada.

Serán entonces los cancioneros de Antonio Vanegas Arroyo uno de los formatos que son destinados específicamente a las mujeres y serán las canciones aquellas que sirvan para refrendar los valores sociales de la época. Son estos soportes donde conviven una vez más las composiciones de la tradición oral con otros tipos de canciones provenientes de la cultura libresca. Un ejemplo donde es explícito que los cancioneros son para un público femenino lo constituye la dedicatoria inscrita por el editor como presentación de los cuadernillos. En ella indica que es “el bello sexo» a quien se dedica la selección de «buenas» y «modernas» canciones:

AL BELLO SEXO

Incansable en el afán de publicar siempre lo más moderno y lo que más agrada al bello sexo relativo a canciones, no he omitido jamás gasto de ninguna especie para dejar complacidos a mis constantes favorecedores.

La presente colección que hoy tengo el gusto de presentarles, es una de las más apreciadas tanto por sus muy buenas composiciones como por lo modernas.

En la satisfacción de haber llenado los deseos de mis simpáticos lectores, me suscribo afmo. S.S.

EL EDITOR. (*Adiós a México*, 1887, Vanegas Arroyo)²⁵

²⁴ Véase sobre este tema el estudio de Monsterrat Gallí Boadella (2022) sobre el Romanticismo en México donde aborda asimismo los tópicos.

²⁵ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Cuadernillo:AAMexico.djvu>

UNO, DOS O TRES BESOS...

En los cancioneros mexicanos el beso está presente tanto en el título como en el contenido de numerosas composiciones que celebran o condenan las pasiones. Se constituye en uno de los momentos más importantes del cortejo y, generalmente, se adopta la perspectiva del amante. Revisaremos a continuación algunos ejemplos sobre los temas que persisten y son frecuentes.

Un beso: el beso

A veces el amante ofrece lo imposible para obtener el gesto de amor de su amada, como en la canción «El cielo por un beso», que da título también a un cuadernillo, donde no le importa su propia muerte si logra el beso de la amada. Este es un tópico que también nos llega desde la literatura clásica en Catulo (Moreno Soldevila, 2011) y se continúa en literatura tradicional como veremos más adelante.

Daría el cielo por un beso
De tus labios de rubí
Si me quieres ¡oh niña!
Como yo te quiero a ti.
[...]
Y su muriese en mi anhelo
Y al cielo fuera a llegar
Por tus labios diera al cielo
Besándote sin cesar
(«El cielo por un beso», *El cielo por un beso*)²⁶

Por un beso de tu boca
Cualquier cosa dejaría,
Ya que tanto me provoca
Morir no me importaría.

¡Oh! Que alegre moriría
Por un beso de tu boca
¡Oh! Que alegre moriría
Por un beso de tu boca²⁷
(«Por un beso de tu boca», *Colección número 16. Canciones modernas*, 1929)

No envidia, no, la claridad del cielo,
Ni el sabio envidia por su gran ciencia
No envidia, no, á veces, la existencia,
Un beso tuyo, bien mío y nada más
(«El beso», *Cuarta colección de canciones modernas*, Eduardo Guerrero)²⁸

Yo quiero un besito de tus labios rojos,
Con tus lindos ojos mírame, por Dios;
Quiero contemplarte dichosa en mis brazos,

²⁶ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ECBeso.djvu/1>

²⁷ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GB-CN16Modernas.tif/14>

²⁸ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:4CModernas.tif/10>

Y en estrechos lazos unidos los dos.
(«El beso», *Selecta recopilación de canciones modernas dedicadas a las señoritas mexicanas*, 1894)²⁹

Quisiera que tu boquita
Con esos blancos dientes
Me diera besos ardientes
Me diera besos de amor.
(«Los besos», *Los Besos*, 1891, Vanegas Arroyo)³⁰

En otras ocasiones se señala al beso como el sello de la relación amorosa de esta manera se pueden agrupar aquí canciones como «El primer beso» o «El ciego»:

Deja el sueño por Dios
Compadécete de mí
Tu primer beso me juró amor
¿No comprendes, mi bien
Que mi alma busca paz?
¡Niña, escucha mi cantar!
(«El primer beso», Imprenta Guerrero)³¹

El pacto de nuestra dicha
lo sellamos con un beso,
desde entonces cuantas veces
hemos renovado ese sello.
(«El ciego», *Viva Cuba*, 1899: 16, Vanegas Arroyo)³²

Eres tú blanca azucena,
eres tú dulce embeleso:
de tus labios dame un beso,
que es la prueba de tu amor.
(«Tu blanca frente», *Adiós a México*, 1897: 8, Vanegas Arroyo)³³

Tres besos, los besos

Asimismo, aparecen los besos. como en el cuadernillo *Los besos* (1891), que puede constituir el título de una canción, a veces, se puede especificar una cantidad como «Tres besos en el alma» o estar integrado el tema en una estrofa de una canción sobre «Los celos»:

Regálame tres besitos
Para acabarme de criar;
Amame no seas ingrata
Linda, no me juzgues mal.

²⁹ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SRMexicanas.tiff/10>

³⁰ Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:CDBesos.djvu/5>

³¹ Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:14DCanciones.tiff/7>

³² Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:VC1899.djvu/18>

³³ Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:AAMexico.djvu/8>

Arrima tu frente y tus labios amorosos
Ven para decirte como nos hemos de amar
Regálame tres besitos para acabarme de criar
Amame no seas ingrata;
No me pagues mal
(«Tres besos en el alma», danza, *El Chin chun chan*, 1880: 9-10, Vanegas Arroyo)³⁴

Quisiera que tu boquita
Con esos sus blancos dientes,
Me diera besos ardientes,
Me diera besos de amor.
[...]
Pero ¡ay ingrata! Tú no comprendes
La inmensa lucha de mi pasión
Solo tus besos calmar podrían
Los tristes ayes del corazón
(Los besos, *Los besos*, 1891)³⁵

Bulle un manantial de besos
en tu boca de escarlata,
déjame beber en él
aunque me abrasen sus aguas
(«Los celos», *Viva Cuba*, 1899: 13)³⁶

Los cancioneros generosos con los amantes y sus estados de ánimos también, por supuesto, incluyen canciones que marcan el desamor y el fin de la relación sentimental como en el siguiente ejemplo de la canción «Devuélveme mis besos» o en el «Danzón del beso»:

Pero si ya no me quieres
Devuélveme mis besos y mis caricias
Con la misma ternura que te los di
Devuélveme con ellos mis ilusiones
Y toda la esperanza que puse en ti.
(«Devuélveme mis besos», *Album núm. 30, Canciones de moda*)³⁷

El beso que en mis labios tú dejaste al partir
En mis labios por siempre quedará;
Podrán otros venir mas ningún beso
La huella de ese beso borrará
(«Danzón del Beso», *Nueva colección de canciones para el presente año*, 1920)³⁸

³⁴ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:EChChan.djvu/10>

³⁵ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:CDBesos.djvu/5>

³⁶ Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:VC1899.djvu/15>

³⁷ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GBANModa.tiff/2>

³⁸ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:NCDCanciones1920N10.djvu/3>

En la imprenta de Antonio Reyes, por ejemplo, en el cuadernillo *Colección número 5. Canciones Modernas*. Se halla la canción de «La vendedora de besos» con letra de José F. Elizondo y música de Federico Ruiz. Aquí una mujer ofrece sus besos, pero aclara que sólo «los cambia por amor».

Tiene muy hondo un querer
Mi corazón de mujer
Diera por ser mío
Cuanto tengo
Y todos mis besos de amor
Diera yo.

Yo los compro...
Yo los pago...
Yo los quiero...
Yo los guardo...
No los vendo
Y aunque digan
Que estoy loca
Estos besos de mi boca
Los cambio por amor³⁹.

Se halla también este tópico en aquellas coplas a la hechura tradicional, cuya proveniencia se subraya con un subtítulo como «Coplitas» en Antonio Vanegas Arroyo. Las estrofas son octosílabas y revelan rasgos del cancionero folklórico, sin embargo, en algunos la sintaxis y el uso de léxico denotan su intermediación, como en el segundo ejemplo.

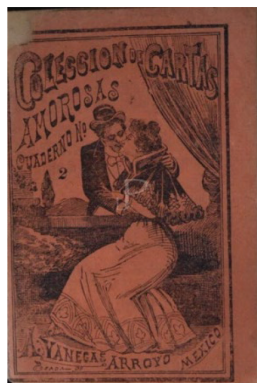
Un beso me han prometido
Un beso que me consuela
Un beso que van a darme
El mero día que me muera.
[...]
Ella cerca y el muy lejos
En medio de ambos el mar;
Las olas que van y vienen
Cuántos besos ahogarán
(«Un beso y una lágrima», Coplitas, *Cuando el amor muere*, 1908: 9)⁴⁰

En cuanto a la imagen de las portadas, llama la atención que el beso no aparece en los cuadernillos de canciones, sino más bien son en las portadas de los cuadernillos de las cartas amorosas es donde aparecen los amantes besándose, como se aprecia en los ejemplos de las portadas abajo expuestas. Es decir, son más bien los impresos dedicados al establecimiento de las relaciones personales donde se explicitan las normas sociales en

³⁹ Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GB-CNModernas.tif/4>. Thompson (1955-1958): K1275.1. †K1275.1. Girl refusing her lover final kiss provokes rival to admit selling kisses.

⁴⁰ Disponible en: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:CEAnho.tif/11>>

donde aparece ilustrado el beso. Notemos que en el primer ejemplo los amantes se besan, en el segundo están casi en el beso, pero no se tocan los labios, mientras que en el tercero parece ilustrar el momento previo al beso.



*Colección de cartas amorosas. Cuaderno número 2)*⁴¹.



*(Cuaderno número dos. Colección de cartas amorosas, 1922)*⁴²



*(Colección de cartas amorosas. Cuaderno número. 9)*⁴³

⁴¹ Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CCAmorosas_2C.djvu>

⁴² Disponible en: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CCAmorosas_2B.djvu>

⁴³ Disponible en: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CCAmorosas_9.djvu

Morir por un beso: las canciones de la tradición oral en México

Finalmente, en las canciones de la tradición oral recopiladas por Margit Frenk en el *Cancionero Folklórico de México (CFM)*, existe el beso como un tópico recurrente en las coplas de amor feliz donde predomina el punto de vista del amante. Se hallan motivos como «dar un beso», «pedir un beso», «un beso y un abrazo». Generalmente en las canciones se aborda desde una perspectiva masculina como se aprecia en la siguiente copla:

Un cigarro de papel
y un vasito de agua fría
y un beso de una mujer
me mantiene todo el día,
aunque no haiga de comer.
(CFM, I, «La presumida», 2490a)

En otras coplas el beso queda entre el mundo sacro y profanos, ya que se asocia con la adoración de la amada:

Tienes los labios de grana (Llorona),
y son luceros tus ojos;
cuando beso a mi tehuana (Llorona)
estoy postrado de hinojos.
(CFM, I, La Llorona, núm. 141)

Uno de los motivos recurrentes en las coplas de la tradición oral es el hombre que aspira a darle un beso a su amada para sellar o demostrar su amor:

Cuando mueves tu linda figura
se me llena el alma de embeleso,
y quisiera de amor darte un beso,
chaparrita de mi corazón.
(CFM, I, «Ya no lloverá, pelonas», núm.159)

¡Ay, qué lindo cuerpo y manos!,
y yo te quiero por eso:
quisiera estrechar tu mano,
en tu boca darte un beso,
como prueba de que te amo.
(CFM, I, «El fandanguito», núm. 1408)

Al verte a ti tan bonita,
Juanita linda, quisiera
darte un beso en tu boquita,
aunque después me muriera.
(CFM, I, «Soy de Zacatilla», núm. 1453)

Que en la cima de una roca
se quejaban dos pichones,
y decían con ansia loca:
«Escúchame dos razones:
con un beso de tu boca

se alegran los corazones.»
(CFM, I, «El siquisirí», núm. 1418)

No seas ingrata, chiquita,
de cabello enmadejado:
regálame esa rosita
de tu jardín matizado
y un beso de tu boquita,
que de ti ando enamorado.
(CFM, I, «Áhi viene el agua», núm. 1256)

Un beso te quiero dar,
pero de fijo no sé
ni cómo lo he de empezar,
ni cuándo lo acabaré.
(CFM, I, Estrofa suelta, núm. 1463)

En otras ocasiones las pasiones son aún más fuertes y los amantes las expresan con mayor exaltación como es el beso con mordida:

Cuando a despedirme fui
de mi amada morenita,
le di un beso y la mordí,
y le dije: «Mamacita,
llorando me voy por ti.»
(CFM, I, «El ausente», «La Rosita», Estrofa, núm. 1981)

En otras ocasiones, como en las coplas siguientes, el amante ya no solicita un beso sino que lo demanda con gran vehemencia:

El amor que te profeso
me nace del corazón,
por eso me encuentro preso,
preso sin haber razón;
oye, negra, dame un beso.
(CFM, I «El gusto», «El amor que te has robado», núm. 366)

Le he comprado su toquilla
con sus amarres de plata;
cuando yo te pida un beso
no me lo niegues, ingrata.
(CFM, I, «El sombrero ancho», núm. 1433)

Las coplas de la tradición oral incluyen el motivo del beso y el abrazo, que como hemos visto más arriba, tiene una larga trayectoria en el cancionero panhispánico. Aquí se han bordado con el estilo de la tradición poética mexicana y se asocian con las frutas y los árboles:

Mis ojos lloran por verte,
mi corazón por hablarte,

mi boca por darte un beso,
mis brazos por abrazarte.
(CFM, I, «El águila real», núm. 1394)

Tengo un limón claveteado
al lado de una sandía;
dame un abrazo apretado
y un besito, vida mía.
(CFM, I, Estrofa suelta, 1473b)

Limoncito claveteado,
pendiente de una ramita,
dame un abrazo apretado
y un beso de tu boquita,
pero me lo das tronado,
por vida tuya, chinita.
(CFM, I, Estrofa suelta, núm. 1473c)⁴⁴

PALABRAS FINALES

Como se ha señalado los tópicos y motivos, su inclusión y tratamiento poético han servido para la identificación de las distintas escuelas poéticas a lo largo de los siglos, su permanencia o pérdida permite estudiar los trasvases poéticos o la innovación de temas. El beso como otros tópicos no es exclusivo de una perspectiva sin embargo en la antigua lírica hispánica numerosas son las aproximaciones desde la voz femenina y en todos los tonos.

Más tardío en los cancioneros, y debido al romanticismo, el tópico cobra vigencia en la canción sentimental mexicana, pero con una perspectiva mayoritariamente masculina donde se señala el ruego por un beso en el amor pleno, el recuerdo de los besos o desamor en el reclamo imposible de que al aludido se devuelvan. Un tema que permite cruzar fronteras y siglos admitiendo todo tipo de innovaciones sobre un tema fundamental de la lírica y que permite recorrer los trasvases entre las distintas tradiciones poéticas. Finalmente, los temas y motivos del beso nos permiten vislumbrar la efervescencia de la creación poética del cancionero panhispánico entre la voz y el papel:

Limoncito, limoncito,
pendiente de una ramita,
dame un abrazo apretado
y un beso de tu boquita.
(CFM, I, «Limoncito», núm. 1473 B)

⁴⁴ Véanse también las siguientes canciones del CFM donde aparece el tópico del beso: 1975-1985: 159, 301, 366, 624, 824, 876, 1131, 1256, 1394, 1397, 1406, 1407, 1408, 1417, 1418, 1433, 1453, 1463, 1474, 1475, 1476, 1477, 1496, 1521, 1522, 1525, 1526, 1541, 1550, 1552J, 1758, 1972, 1975, 1977, 1981, 2162, 2337, 2421, 2456, 2452, 2453, 2488, 2490, 2499, 2710.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus.
- ALÍN, José María (1991): *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.
- ASENSIO, Eugenio (1957): Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, Madrid, Gredos
- BAIXAULÍ, Raquel (2021): «La inferioridad del bello sexo. Relaciones entre imagen, género y enfermedad en el entresiglos xix-xx», *Revista de Historia del Arte*, 27, pp. 204-227.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1943): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla.
- CURTIUS, Ernst R. (1995): *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. de Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica.
- DEVOTO, Daniel (1991): «Con la música a otras partes...», *Bulletin Hispanique*, 93, 2, pp. 261-342.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular*, México, El Colegio de México.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Josefa [ed.] (1984): *Cancionero popular murciano*, Murcia, Caja de Ahorros Provincial, Academia Alfonso X «El Sabio».
- DILLARD, Heath (1984): *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*, Cambridge, NY, Cambridge University Press.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan, (1562): *Las obras de don Ioan Fernandez de Heredia, asi teporales como espirituales*, Valencia, en casa de Ioan Mey [Disponible en línea: <https://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?sesion=2024061323245711007&source=uv_im_b13777026&div=1&mini>].
- FRENK, Margit (1971): *Entre folklore y literatura: lírica hispánica Antigua*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (dir.) (1975-1985): *Cancionero folklórico mexicano*, I-V, México, El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, I-II, México, UNAM / Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2006a): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2006b): «Impresos vs. manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos XVI y XVII», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro M. Cátedra (ed.), Salamanca, Semyr / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 477-490.
- GALLÍ BOADELLA, Montserrat (2002): *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, UNAM- IIE.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1975): *Las jarchas mozárabes en su marco*, Barcelona, Seix Barral.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa, (2017): «Las mujeres como receptoras de los cuadernillos de medicina de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, Mariana Masera (coord.), Morelia, ENES-UNAM, pp. 88-104 [Disponible en: <<https://librosoa.unam.mx/handle/123456789/3004>>].
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa (2021): «Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», México, UNAM [Tesis de Maestría].

- GONZÁLEZ, Aurelio (2012). “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”, *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 129-147.
- HATTO, Arthur T. (1965). *EOS: An Enquiry into the Theme of Lovers’ Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. Hague: Mouton.
- JASON, Heda (2000): *Motif, Type and Genre*, Soumi, Soumalainen Tiedaekatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea*, México, El Colegio de México.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1966): *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, 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, PHD dissertation.
- MASERA, Mariana (2001): «*Que no puedo dormir sola, non*»: *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul.
- MASERA, Mariana (2011): «‘¡Aires, ola! ¡que me abraso de amores toda!’: Desire and transgression in Medieval Popular Lyrics Feminine Voice», en *A Companion to Spanish Womens’ Studies*, X. Ros y G. Hazbun (eds.), Woodbridge, Tamesis, pp. 41-54.
- MASERA, Mariana (2019): «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia un diccionario», en *Lyra Minima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, Mariana Masera (coord.), *Boletín de Literatura Oral*, 2 [núm. extraordinario], pp. 229-252. <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai2>
- MASERA, Mariana (2022): «*Que no puedo dormir sola, non*»: *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos*, Morelia, UNAM-UDIR, pp. 76-101. Disponible en línea: https://udir.humanidades.unam.mx/docs/2022/06/que_non_dormire_sola_non.pdf
- MASERA, Mariana (2024): «Entre el estribillo y la glosa. Lecturas y reescrituras de dos símbolos Puente en cuatro glosas», en *De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional hispánico. Homenaje a Ramón Menéndez Pidal a los 100 años del Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española (1919-1920)*, Mariana Masera, Claudia Carranza y Anastasia Krutitskaya (eds.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 125-158
- MASERA, Mariana (2024): «Popular Songs as Sentimental Education. The Mexican Songbooks of Antonio Vanegas Arroyo», en *Cultures of the Popular in the Hispanic World in the Long Nineteenth Century*, Alison Sinclair (ed.), Cambridge, Tamesis, Studies in Popular and Digital Cultures.
- MORALES BLOUIN, Eglá (1981): *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Potomac, MD, Studia Humanitatis, pp. 76-101.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario (2011): *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a.C -II d. C.*, Huelva, Universidad de Huelva, Exemplaria Classica. Anejo, 2.
- OLINGER, Paula (1985): *Images of transformation in Traditional Hispanic Lyric*, Newark, Juan de la Cuesta.
- PEDROSA, José Manuel (1997): «“La flor en la cama”: simbolismo y ritual en un epitalamio sefardí de Marruecos», en «*Quien hubiese tal ventura*». *Medieval Hispanic Studies*

- in Honour of Alan Deyermond*, Andrew M. Beresford (coord.), London, Quenn Mary and Westfield Collegue, 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. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i1.2536>
- PEDROSA, José Manuel (2002b): «El cancionero tradicional medieval» y «El romancero tradicional», en *Diccionario filológico de literatura medieval española textos y transmisión*, José Luis Mejías y Carlos Alvar (dir.), Madrid, Castalia, pp. 1067-1073 y 1074-1080.
- PEDROSA, José Manuel (2005a): «Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma», en *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal (coord.), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 331-348. <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 *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Villanueva*, Pedro M. Piñero (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 1375-1396.
- PEDROSA, José Manuel (2013): «Casas, tejados, amores, canciones: arquitecturas alegóricas del eros femenino», en *La mujer ante el espejo estudios corporales*, María Jesús Zamora Calvo (ed.), Madrid, Abada Editores, 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», en *Historia de la métrica medieval*, Fernando Gómez (coord.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 303-352.
- PEDROSA, José Manuel (2018): *El convite en el palacio de Eros: metáfora, ironía, fórmula y posesión*, Madrid, Metáforas.
- PERELLA, Nicole James (1969): *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, Berkeley (CA), University of California Press.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2010): *La niña y el mar: Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*, Madrid, Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783964566362>
- RECKERT, Stephen (1970): *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London, King's College.
- RECKERT, Stephen (2001): *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.) (1882-83): *Cantos populares españoles*, I-V, Sevilla, Buenos Aires, Bajel.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, II, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio et al. [ed.] (1978): *Romancero Rústico. Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí)*, IX, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- 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*, I-VI, Bloomington / Copenhagen, Indiana UP / Rosenkilde & Bagger.

IMPRESOS CITADOS

- Masera, Mariana (dir.). Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos populares iberoamericanos, México, UNAM-UDIR <https://lacipi.humanidades.unam.mx/>
- Adiós a México.35 Colección de canciones modernas, 1897* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Cuadernillo:AAMexico.djvu>>
- Colección de cartas amorosas. Cuaderno núm. 2.* <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CCAmorosas_2C.djvu>
- Colección de cartas amorosas. Cuaderno núm 9* <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CCAmorosas_9.djvu>
- Cuaderno número dos. Colección de cartas amorosas, 1922* <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CCAmorosas_2B.djvu>
- Danzón del beso. Nueva colección de canciones modernas para el presente año 1920 publicadas por A. Vanegas Arroyo. Número 10, 1920.* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:NCDCanCIONES1920N10.djvu/3>>
- Devuélveme mis besos. Imp. Eduardo Guerrero* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GBANModa.tiff/2>>
- El beso. Cuarta colección de canciones modernas. Imp. Eduardo Guerreio* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:4CModernas.tiff/10>>
- El cielo por un beso. Pliego de cordel. Antonio Vanegas Arroyo.* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ECBeso.djvu/1>>
- El primer beso. 14a colección de canciones* <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:14DCanciones.tiff/7>>
- La vendedora de besos. Colección número 5. Canciones modernas. Imp. Antonio Reyes* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GB-CNModernas.tif/4>>
- Los besos. Los Besos Colección de canciones modernas para 1891. Antonio Vanegas Arroyo.* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:CDBesos.djvu/5>>
- Los celos. ¡Viva Cuba! Nueva colección de canciones modernas para el presente año de 1899* <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:VC1899.djvu/15>>
- Por un beso de tu boca. Colección número 16. Canciones modernas. Imp. Antonio Reyes, 1929* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:-GB-CN16Modernas.tif/14>>
- Tres besos en el alma. El Chin-Chun-Chan. Escogidas y bonitas canciones recopiladas por Antonio Vanegas Arroyo, 1880* <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:EChChan.djvu/10>>
- Un beso y una lágrima. Coplitas. Cuando el amor muere. Escogidas y bonitas canciones para el presente año 1908. Vanegas Arroyo* <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:CEAnho.tiff/11>

Fecha de recepción: 14 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2024



El disparate de la antigua lírica al impreso popular: fórmulas y personajes animales

The Nonsense of Old Spanish Popular Lyrical to the Popular Prints: Formulas and Animal Characters

FERNANDA VÁZQUEZ CARBAJAL
(Universidad Nacional de La Plata)
vazquez.fer123@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3684-6839>

ABSTRACT: This article will discuss a selection of nonsense broadsheets published by Antonio Vanegas Arroyo (1880-1927) and Eduardo Guerrero (1900-1959) and compare them with some examples of old Spanish popular lyric poetry and the traditional songs of the 20th century. The emphasis will be placed on the satirical and burlesque aspects of broadsheets, recurring formulaic resources, and the importance of using lists to create a sense of coherence in the absurd, especially when it comes to animal characters. All of this is done in order to draw a line in «traditional poetry» that allows the songs to be linked from old lyrics to popular Mexican printed literature of the 20th century.

KEYWORDS: Nonsense, burlesque, animal characters, old spanish popular lyrical poetry, mexican popular print.

RESUMEN: En este artículo se abordarán una selección de divertimentos publicados por Antonio Vanegas Arroyo (1880-1927) y Eduardo Guerrero (1900-1959) comparándolos con algunos ejemplos de la lírica antigua hispánica hasta los cancioneros tradicionales del siglo XX. Se hará énfasis en lo satírico y burlesco de los impresos, en los recursos formulísticos recurrentes y en la importancia de usar listados para crear una sensación de coherencia en lo absurdo, sobre todo cuando se trata de personajes animales. Todo ello con el fin de trazar una línea en la «poesía tradicional» que permita vincular las canciones desde la lírica antigua hasta la literatura popular impresa mexicana del siglo XX.

PALABRAS clave: Disparate, burla, personajes animales, lírica antigua, imprenta popular mexicana.

Toditas las personas
me querrán hacer favor
de prestarme su atención
para que escuchen los versos
de la Zorra y el Tejón.
(*Versos de la Zorra y el Tejón*)

Las burlas están presentes a lo largo de la literatura de todos los tiempos, incluidos los géneros breves de la poesía oral. En ellos, las cancioncitas burlonas y disparatadas

han tenido mucho eco. Tanto así que aparecen en muchos cancioneros de poesía oral y traspasan las fronteras de lo escrito. En algunos impresos populares aún resuenan estas canciones burlonas y disparatadas, como es el caso de los divertimentos mexicanos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Una particularidad de algunas canciones burlonas y disparatadas es el uso de personajes animales. Aunque quedan pocos registros de su aparición en la lírica antigua, estos son recurrentes en la poesía oral e impresa y dan a las canciones un tono jocoso. Por ello, en el presente estudio se retoman algunas canciones de la lírica tradicional antigua (desde el siglo XV), junto con algunos ejemplos de cancioneros tradicionales (del siglo XX) para confrontarlos con dos divertimentos publicados por Vanegas Arroyo (de principios del siglo XX): *Versos muy extravagantes, divertidos, fabulosos de reír y pasar el rato para todos los curiosos* y *Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones*¹, así como una hoja volante de la imprenta de Eduardo Guerrero titulada *Versos de la Zorra y el Tejón*².

La aproximación a los divertimentos se hará haciendo énfasis en lo disparatado y burlesco, retomando algunos de los recursos que los distinguen, como el uso de la fórmula «yo vide» y la presentación de personajes y sus acciones. Todo ello con la finalidad de comparar y rastrear una línea que permita vincular las canciones desde la lírica antigua hasta la literatura popular impresa mexicana del siglo XX.

La comparación entre canciones de diferentes siglos y regiones ayudará a mostrar los puntos en común en aquello que se puede considerar ampliamente como «poesía tradicional³». De igual manera, la permanencia de temas, motivos y personajes, entre otros elementos, está presente en la lírica popular hispánica, tal como lo menciona Margit Frenk al decir que «uno de los fenómenos más característicos del folclor es la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos» (Frenk, 2006c: 124).

De modo que la persistencia de las canciones disparatadas, así como de los personajes animales a través de la historia y de las diferentes regiones no es un incidente aislado. Que los disparates con animales sean recurrentes en la tradición tanto oral como escrita (e impresa) muestra que estos siguieron circulando y siendo leídos, ya fuera de manera individual o colectiva⁴. Por lo cual, los nuevos medios, formas de difusión y lectura,

¹ En lo sucesivo hará referencia a ambos impresos como *Pronunciamiento de leones* y *Versos muy extravagantes* respectivamente. Asimismo, dichas hojas volantes (hojas sueltas) se pueden encontrar en los siguientes enlaces: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:PDRatones.djvu> y http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Versos_muy_extravagantes_divertidos_y_fabulosos.djvu.

² Esta hoja se puede consultar en el siguiente enlace: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-VDTejon_A.tif.

³ En el presente análisis se toma, como lo menciona Margit Frenk, a la poesía tradicional desde su complejidad: «Parece que vamos comprendiendo más y más la complejidad de eso que llamamos “poesía popular” o “poesía tradicional” o “poesía folclórica”. Complejidad, ante todo, porque no se trata de un fenómeno homogéneo, que se pueda deslindar, definir y caracterizar de una vez por todas» (Frenk, 2006b: 147).

⁴ Sobre las diversas formas de lectura que se dan en la literatura tradicional o popular se han hecho diversos estudios (véase Botrel, 2007; Masera, 2017; Monroy Sánchez, 2022), rescatando que la lectura de muchas canciones se daba de forma colectiva, en la que se leía en voz alta. Margit Frenk en su libro *Entre la voz y el silencio* menciona que es una práctica mucho más antigua, puesto que «en toda la Europa medieval la lectura ocular conducía, pues, normalmente a la oralización de lo escrito. Los ojos mentaban los oídos, empezando por los propios del “lector”, que también “leía” con sus oídos, pues al pronunciar lo escrito se escucha a sí mismo» (Frenk, 2005: 24).

así como los intereses sociales no han sido «capaz de arrancar de cuajo las costumbres establecidas; y gracias a eso, las viejas canciones hispánicas encontraron la manera de no morirse enteramente» (Frenk, 2006b: 147). Los impresos populares no escapan de dichas dinámicas, ya sea que provengan de las imprentas mexicanas o hispanoamericanas.

De los dos divertimentos publicados por la imprenta mexicana de Antonio Vanegas Arroyo (*Pronunciamiento de leones* y *Versos muy extravagantes*) se conservan varias versiones, lo que implica que se imprimieron en repetidas ocasiones. Este fenómeno muestra que estos impresos gustaban a su público, pues de no hacerlo, no tendría sentido que se imprimieran en distintas tiradas para su venta. Sin embargo, solo se declaran los años de impresión en algunas versiones, ejemplo de esta práctica editorial es *Versos muy extravagantes*, el cual se imprimió en 1900, 1903, 1909 y 1911⁵.

De igual manera está el caso de las dos versiones del mismo divertimento, impreso por Eduardo Guerrero, con dos títulos ligeramente diferentes: *Versos de la zorra y el tejón* y *Versos de la zorra y del tejón*, en las que no se declaran los años de impresión. No obstante, la primera hoja no tiene pie de imprenta en donde se declaren tanto el impresor como el año, aunque sí tiene otro texto titulado «Corrido de los animales», el cual consiste en cuartetas disparatadas. Por otro lado, la segunda hoja volante no tiene el corrido, pero sí tiene pie de imprenta, el cual solo menciona que «Todos los impresos de esta casa están registrados conforme a la ley y son propiedad de Eduardo A. Guerrero». Por ello, no se puede datar con exactitud las hojas de dicha imprenta aquí retomadas, solo se puede decir que se publicaron entre 1920 y 1934, periodo en el que el propio impresor vendió compilaciones de sus publicaciones, entre las que se encuentra *Versos jocosos para reír y pasar el rato*, en la que se hallan compiladas ambas hojas volantes (Monroy Sánchez, 2024)⁶.

Los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo aquí retomados presentan décimas en las que se destaca la aparición de personajes animales. Aunado a ello, en el caso de *Pronunciamiento de leones*, se glosa la copla:

Yo vide llorar a un hombre
preso por una mujer
con unos pesados grillos
que no se podía mover.

Otro elemento característico de estos divertimentos es que se realiza de una narración desordenada, con ausencia de un hilo conductor y sin una historia central. Se trata de textos disparatados en los que rigen los personajes animales de diversa índole y

⁵ Como era práctica usual en las imprentas populares, no siempre se declaran los años de impresión. Sin embargo, en algunas ocasiones se puede establecer un rango de fecha en el que se pudieron haber impreso los textos a partir de su dirección de imprenta, en los casos que esta se declara (González, 2001). Ejemplo de ello es la reimpresión de *Versos muy extravagantes* que no declara su año de impresión que se encuentra digitalizado en el Instituto Iberoamericano de Berlín (https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826715397/1/LOG_0000/) y que se pudo haber impreso entre 1889-1908 (González, 2001: 453).

⁶ Se establece esta fecha porque, y pese a que el periodo más productivo de la imprenta Guerrero fuera entre 1900 y 1934, «en la transición de la década de 1920 a la siguiente, el editor habría publicado cuatro compilaciones de sus hojas volantes (Mendoza, 1964: 46), bajo los siguientes títulos: 1) *Colección de 230 ejemplos de canciones y corridos populares* (1924); 2) *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930* (1931); 3) *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano* (1931a); y 4) *Versos jocosos para reír y pasar el rato* (s. f.). Aunque este último volumen no está datado, por semejanza y proximidad podríamos sospechar que fue publicado en torno a los mismos años que los anteriores» (Monroy Sánchez, 2024).

que llevan a cabo diferentes acciones humanas, como bodas, juicios, banquetes, bailes, arrestos, pleitos, entre otros. Ejemplo de ello es la siguiente décima de la hoja volante *Versos muy extravagantes*:

Descalzo y con un huarache
llegaron apareaditos
una Ardilla y un Tlacuache.
Llegaron con sus hijitos,
de verlos tan peladitos⁷,
todas las gentes reían,
pues al ver que en ese día
se fueron para el Parián⁸
a comerse una sandía
un Zancudo y un Alacrán.

En el fragmento, se puede resaltar que se van narrando las escenas sin ningún orden aparente. Incluso la relación entre los personajes que aparecen no sería la «habitual», puesto que la ardilla y el tlacuache sean familia y tengan hijos está dentro de lo absurdo; lo mismo que el zancudo y alacrán que comen sandía juntos.

Sin embargo, hay otros divertimentos en los que sí se aborda un hilo narrativo. La ausencia de ese orden narrativo es lo que distingue a los impresos de la casa editorial Vanegas Arroyo, principalmente, y de la imprenta de Eduardo Guerrero de otros divertimentos con personajes animales consultados⁹.

De tal forma que estos «juegos de palabra», como los llama Frenk (2010: 61), encajan con el género del disparate, el cual se distingue por su tono ilógico, absurdo y grotesco. Los divertimentos, desde la definición propuesta por Gabriela Nava,

se caracterizan, principalmente, por ser poemas burlescos y jocosos cuyo contenido, irracional, se construye por el absurdo semántico parcial o total. Los disparates carecen de sentimientos, no expresan estados anímicos; su rasgo distintivo es el tono festivo y lúdico (2004: 273).

Los divertimentos, entonces, son textos que tratan de romper con el esquema habitual y ordenado. Ponen en juego, o al revés, el esquema racional y lógico de la realidad jugando con los sentidos y connotaciones de los personajes y acciones que ellos realizan. En este sentido es que los disparates han sido catalogados desde lo carnavalesco en el sentido bajtiniano de la palabra (Frenk, 2010; Nava, 2004, 2005, 2010, 2013; Pedrosa, 2002; Puerto Moro, 2023). De tal suerte que el humor carnavalesco, desde la propuesta de Miajil Bajtín

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

⁷ «Que está sin recursos; específicamente, sin dinero [...] 2. Tipo popular de las clases bajas, harapiento, mísero e inculto, pero por lo común simpático» (Santamaría, 2005, s.v. Pelado).

⁸ «Mercado en general» (Santamaría, 2005, s.v. Parian).

⁹ Para un análisis más detenido de los divertimentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, véase Vázquez Carbajal (2022).

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 (1998: 15)¹⁰.

De forma que el humor carnalesco de las cancioncillas disparatadas es gozoso y burlón: festeja y, al mismo tiempo, pone en tela de juicio el mundo y lo que en él sucede. El disparate permite ver con otros ojos lo que sucede socialmente y, como lo menciona Cristina Castillo Martínez, «rompe con el sentido lógico de lo previsible, que quiebra el horizonte de expectativas del que las escucha por primera vez, habituado por la costumbre a un esquema similar previamente fijado» (2007: 2). De manera que lo que identifica al divertimento es la ruptura con la realidad, con lo establecido o con la expectativa, por lo que en ellos se pueden ver ardillas y tlacuaches teniendo hijos sin ningún problema.

Sin embargo, para que ese mundo ilógico de los disparates sea comprendido por el lector, ese sinsentido y lo absurdo en ellos, debe tener, en cierto sentido, una «irracionalidad organizada», como ya lo menciona José Manuel Pedrosa (1996: 219). El disparate, en palabras de Vicenç Beltran, «pone las cosas en su sitio al impedirnos una interpretación seria» (2015: 5). En los divertimentos y canciones disparatadas se muestra otra versión de la realidad a través de la burla y el desorden.

Ahora bien, al desorden ordenado de los disparates habría que sumarle el estilo burlesco que caracteriza a estas cancioncillas. De tal suerte que el estilo burlesco de los impresos ayuda a pensar que la «agudeza era el puente de unión entre el ingenio y el concepto» (Jacobo Egea, 2017: 107).

«YO VIDE A UN BUEY VOLAR»: DE LA LÍRICA ANTIGUA AL IMPRESO POPULAR

Lo disparatado de los impresos se ve reflejado no solo en las hojas volantes aquí retomadas, sino también en la lírica antigua, ya que, como señala Margit Frenk, estos divertimentos forman parte de la tradición del disparate español del siglo XVI (Frenk, 1994: 27). Ejemplo de ello es la siguiente canción recopilada en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*:

Por la mar abajo
biera un buey volar:
como era mentira,
podría ser verdad¹¹.
(NC 2650)¹².

¹⁰ Cuando el autor menciona que es una risa que niega y afirma se refiere a que el carnaval es una fiesta que se contraponen a las fiestas «oficiales» del Estado y de la Iglesia. En palabras del autor: «La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes» (Bajtin, 1998: 12).

¹¹ Esta misma canción es analizada por Gabriela Nava, quien menciona que «volviendo sobre los versos “como era mentira / podía ser verdad”, podría decirse que esta es la lógica que gobierna a las distintas formas de poesía sin sentido o disparatada» (Nava, 2004: 284).

¹² Con la abreviatura NC se hace referencia al *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* recopilado por Margit Frenk.

El buey que vuela también aparece dentro de los cancioneros populares, tal es el caso de la canción recopilada por Juan Alfonso Carrizo en *Cancionero popular de Salta*:

Yo vide a un buey volar,
no sé si será verdad,
y un chanco asaba batatas¹³,
en lo profundo del mar.
(1933, núm. 3637: 623).

Años más tarde, el mismo Carrizo recopila en la provincia de La Rioja a otro buey volador, aunque esta vez no sucede cerca del mar:

Con su licencia señores
Vu'a cantar una mentira:
Yo vide volar a un buey
con una carreta encima.
(Carrizo, 1942, II; núm. 450: 261)¹⁴.

Asimismo, el uso del verbo «ver», en su sentido de percibir algo a través de los ojos, se emplea como manifestación del testimonio de los hechos disparatados y es recurrente en los divertimentos. Las fórmulas «yo vide», «yo vi» o simplemente «vide» aparecen en los distintos cantares, como ya lo analizan José Manuel Pedrosa (1996) y Gabriela Nava (2005)¹⁵. Los divertimentos impresos por Vanegas Arroyo no son la excepción. Tal es el caso de la copla que es glosada en las décimas de *Pronunciamiento de leones*:

Yo vide llorar a un hombre,
preso por una mujer
con unos pesados grillos
que no se podía mover.

De igual forma, el ejercicio de glosar la copla, recurrente en los disparates (Periñán, 1980: 38; Nava, 2005: 308), refleja el carácter popular del divertimiento. La glosa de tipo popular continúa el tono burlesco de las décimas, puesto que «no es un poema en sí: es esclava fiel de la breve canción, cuyo contenido repite variándolo [...] o desarrolla con mayor o menor extensión [...] o despliega o explica o complementa» (Frenk, 2006a: 415).

La fórmula «yo vide» contribuye al estilo burlón y al carácter ilógico de las canciones, dado que contrapone lo absurdo de la narración con el testimonio de la afirmación de que se vio lo sucedido. Otro caso de ello es la cancioncilla:

¹³ De este verso existe otro similar en otra disparate recopilado por Carrizo: «Yo vide volar un monte, / y una torre andar a gatas, / en lo profundo del mar, / un burro asando batatas.» (Carrizo, 1933, núm. 3638: 623).

¹⁴ Otro ejemplo de animales voladores es el del sapo: «yo vide volar un sapo, / arriba de una laguna, / y los patos se almiraron, / de verlo volar sin plumas.» (Carrizo, 1993, núm. 3568-a: 618).

¹⁵ Sobre ello Ana Pelegrín menciona que «El cantor-autor es el que hilvana, engarza la multiplicidad, despliega la enumeración de maravillas; la visión única del narrador es expresada en fórmulas: “yo he visto”; “He visto”; “Vide”; “en la vida he visto”; “¿Quién dirá que ha visto / lo que he visto yo?”» (1996: 88).

Camino de gibraltar
vide venir un piojo
con una espina en un ojo,
que venía de segar.
(NC 1952 ter).

Asimismo, dentro de los cancioneros populares hay otras coplas con la fórmula «yo vide» asociada al disparate y a la acción de mentir. Pareciera que se contraponen el saber testimonial del narrador que nos dice que él vio o presenció el acto, pero sabemos que se trata de una mentira. Este choque de argumentos también es causa del efecto burlón del disparate, tal es el caso de la canción recopilada por Carrizo a principios del siglo XX en Argentina:

Yo vide segar a un zorro
a un gallo juntar espigas,
a una gallina trillar
créanme, que no es mentira.
(1926, núm. 1406: 325)

En estos poemas se hace uso del testimonio del narrador, quien en su recorrido se cruzó con el piojo que venía de segar. De modo que la testificación que brinda la fórmula «vide», usada repetidamente en las canciones disparatadas, le dice lo contrario al lector: lo que ahora se le dice que se vio, en realidad no pudo haber sucedido¹⁶. Se trata de una burla y representación del mundo al revés en su sentido carnavalesco¹⁷. Ejemplo de ello son los versos recopilados por Vicente T. Mendoza en Guanajuato, México, que dicen:

Señores, les contaré
lo que son los animales:
yo vide tejer huacales
con sus tejidos de hilacha.
(22. *Los animales*, 1997: 732)

Por el contrario, la fórmula «yo vide» también aparece en otro tipo de narraciones populares, incluso dentro de los mismos pliegos de cordel, con un sentido diferente al de los divertimentos. Ejemplo de ello es su aparición en las relaciones de sucesos, como es el caso de *Breve y compendiosa relación de las proezas y hechos memorables del invencible y atrevido Badulaque: primo y capitán general de las armadas navales del siempre invicto rey Bastos*¹⁸:

¹⁶ El usar la fórmula «yo vide» con un valor testimonial implica que «para creer la palabra de un testigo, basta que sepamos que conoce y que es fidedigno» (Villoro, 1989: 214); no obstante, no «consideramos un testimonio como razón de un saber si es incompatible con los supuestos ontológicos que están en la base de nuestros saberes, o con algunos de los conocimientos que damos por bien fundados» (Villoro, 1989: 214).

¹⁷ Véase Bajtín (1998).

¹⁸ Véase el pliego completo en la colección «Spanish Chapbooks» *Cambridge Digital Library*: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00010-00076/1>>.

Después que en España
hice hazañas inmemorables,
me pasé a la gran Turquía,
en donde estando una tarde
dentro de Constantinopla,
paseándome en el parque,
vide pasar al gran Turco,
acompañado de grandes,
sin hacerme acatamiento.

La aparición de «vide» en el fragmento retomando, demuestra que el uso testimonial del narrador tiene una connotación de que aquello que vio el narrador es verídico. Y, a pesar de que sea o no verdad lo que se cuenta en la relación de suceso, sí es relevante el valor de verosimilitud que tenga aquello que vio el narrador.

Estos elementos también están presentes en las coplas provenientes de la oralidad. Algunas recopilaciones presentan la fórmula «yo vide» en canciones disparatadas con animales. Tal es el caso de la canción «Yo vide a un buen pintador» recopilada por Carrizo:

Yo vide a un buen pintador
Pintando el mundo al revés:
El zorro por tras el perro
Y el ladrón por trás el juez.
Las cabras fueron a misa,
las mujeres al corral
los perros a poner huevos,
las gallinas a *toriar*.
L'agua nadando en el pato,
los muros sobre las bardas,
las mulas se han vuelto arrieras,
los arrieros en las cargas.
Allí han de ver, señores,
lo mucho que miente un poeta:
los bueyes en la carreta
y el carretero tirando.
(Carrizo, 1942, II; núm. 496: 291).

En esta canción se hace aún más evidente su carácter disparatado al hacer alusión al mundo al revés, en el que «se invierten todos los preceptos y se usurpan todas las funciones; todo sucede de manera contradictoria a la lógica cotidiana» (Nava, 2004: 280). Es decir, en ese otro mundo hay zorros tras perros, ladrones tras jueces, garrapatas tejedoras o una chiva sentada, como en la cuarteta:

Yo *vide* una garrapata
tejer una servilleta
y yo me encontré un zancudo
apretando una carreta.
¡Ay, eso sí es verdad!
[...]

yo *vide* una chiva prieta
 en su silla bien sentada
 con la pierna bien cruzada
 y a la sombra de un laurel.
 ¡Ay, eso sí es verdad!
 (Mendoza, 23. *Versión que completa las anteriores*¹⁹, 1997: 733).

Y como muestra de que «nunca una nueva moda ha sido capaz de arrancar de cuajo las costumbres establecidas; y gracias a eso, las viejas canciones hispánicas encontraron la manera de no morirse enteramente» (Frenk, 2006b: 147), está la copla *Cuando le vide venir* cantada por María González Duro en Jaén en el 2019. Esta dice:

Cuando le vi de venir,
 dije por la burra vienes;
 la burra no te la llevas
 porque me está criando un pavo²⁰.

Estos elementos también aparecen en la literatura de cordel. Tal es el caso de la quintilla que aparece en el pliego español del siglo XIX *Trobos nuevos para cantar en los bailes y otras diversiones de los mozos* publicado por la imprenta de Santaren en Valladolid²¹:

Yo vide a un ratón segar,
 y a una tortuga trillando,
 y decía un gavilán,
 que os estáis de mí burlando,
siendo mío el melonar?

De manera que las cancioncillas aquí retomadas, ya sean desde de la oralidad o de lo escrito, o si son del siglo XV o XX, y que conjuntan tanto la fórmula «yo vide» como el uso de personajes animales muestran su tono burlón y disparatado. No es lo mismo el valor de verdad que se le da a la fórmula «yo vide» en las relaciones de sucesos que en los disparates que, generalmente, muestran algo absurdo, ilógico o desordenado. Además, no puede quedar duda de que se trata de algo disparatado si se trata de un testimonio que clama haber visto un animal haciendo algo que se considera «humano»: tejer, pintar, segar, o «desquelitar»:

¹⁹ Se refiere a la canción 22. *Los Animales* (Mendoza, 1997: 732), previamente citada.

²⁰ URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujen.es/archivo/2415c-cuando-le-vide-venir>>. Además de esta copla, en el *Corpus de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén hay otras cancioncillas con la fórmula «yo vide», como «Yo vide vestir a un rico» cantada por Fernández Soria en 2018: «No digas “bien están” / aunque el dinero te sobre; / yo vide vestir a un rico / con los desechos de un pobre / y en puerta en puerta pedir.» (URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujen.es/archivo/2168c-yo-vide-vestir-un-rico>>). Otro ejemplo es el fragmento del romance *La loba parda*, el cual fue recopilado en 2016 en Serranillos y cantado por Purificación Hernández: «Estando yo en la mi choza remendando a mi zamarra, / vide venir siete lobos y en medio una loba parda. / —Por Dios, por Dios, mis ovejas, pásese la loba parda, / que tengo yo a mis ovejas con una perra troillana.» (URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujen.es/archivo/0442r-la-loba-parda>>).

²¹ Para consultar el pliego de cordel completo, véase <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11451-EE-00039-00043/1>>.

Yo vide a un triste zancudo
una torre fabricando;
con su azadón en la mano
estaba desquelitando²².
(Frenk, 1982, IV; núm. 124]: 290)

LA PROCESIÓN DE LEONES Y TEJONES

Algunas otras variaciones de estos disparates no solo usan la fórmula «yo vide», los personajes animales y la posibilidad del engaño, sino que narran un suceso tras otro como un enlistado. En palabras de Gabriela Nava, «se crea un “desfile vertiginoso” de animales que actúan de manera humana e inverosímil, incluso ridícula» (Nava, 2005: 381). Tal es el caso de la estrofa suelta recopilada en Veracruz, México en el siglo pasado:

Una vez vide un tejón
con un zorrillo peleando;
y le contestó el león,
un caballo rucio y pando
y un potro recién capón,
que un ciego andaba amansando.
(Frenk, 1982, IV; núm. 9962: 221).

Y de este recurso también se sirven los divertimentos de Vanegas Arroyo aquí estudiados. Baste retomar una de las décimas glosadas en el divertimiento *Pronunciamento de leones*:

Llevan preso al Elefante,
junto con un Armadillo,
y para limpiar su ropa
dice le den un cepillo.
Entonces, un Gallo pillo
que no tenía qué comer
a un pobre Burro decía:
«Amigo, no hay que temer,
yo también me encuentro aquí
preso por una mujer».

En este fragmento del impreso se puede observar cómo van «desfilando» los animales sin orden y sin motivación aparente. Hay elefantes y armadillos presos (quizá por amor), así como gallos y burros con hambre y mal de amores.

Asimismo, en *Versos muy extravagantes* también se enlistan a los personajes y sus acciones que, más que propias de sus especies, se burlan de las costumbres humanas:

²² «Cosechar quelites; cultivarlos o plantarlos» (Santamaría, 2005, s.v. Quelitear).

De la ciudad de Borlote,
ese mismo día en la tarde,
también llegó un Tecolote;
al descubrir una calle,
la zorra hizo su ensaye
para hablar por el Coyote;
cuando a caballo y al trote
llegó al momento un Tejón
y las hizo mazacote
a las muchachas del León.

Incluso en esta décima se anuncia desde el inicio que se está haciendo un juego festivo pues ubica los sucesos en la «ciudad del Borlote» que, según el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría, es «mitote, bola, tumulto, desorden, algazara, laberinto, escándalo; borchinche» (2005 s.v. borlote). De tal suerte que el que en esa ciudad haya un tejón montando a caballo no resulta extraño, dado que todo se sitúa en un mundo disparatado. Otro ejemplo de animales jinetes es la cuarteta del «Corrido de los animales»:

Los zorrillos y los armadillos
todos en conformidad,
traían caballos tordillos
y pistolas para pelear.
(*Versos de la Zorra y el Tejón*)

Por otro lado, y hablando de tejones, el impreso *Versos de la zorra y el tejón* no es la excepción y hay animales haciendo la confesión, como debe de hacerse en toda sociedad católica:

La zorrita y el Tejón
se fueron a confesar,
se llevaron a una tusa
que encontraron al pasar;
cuando fueron a la iglesia
que era un hoyo de ratón,
encontraron un tlacuache
haciendo su confesión.

Iglesias que son hoyos de ratones y animales confesándose (el sacramento de la penitencia) confirma que se trata de impresos carnalescos. En palabras de Bajtín,

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida (1998: 7).

Sin embargo, la burla de las prácticas, normas y actividades del Estado o de la Iglesia que se dan en el mundo carnavalesco no solo propone una realidad alterna, sino que también se muestra y crítica el orden existente. De manera que estas listas de animales, haciendo una cosa tras otra, de manera desordenada o absurda crea un mundo alterno que se burla del oficial. Esta acumulación de sucesos y personajes que deriva en lo absurdo propone una visión diferente de lo social.

Más aún, esta práctica de listar animales de manera disparatada y burlona es tan recurrente y fructífera en la tradición que Margit Frenk le dedica un apartado completo del *Cancionero Folklórico de México* dentro del tomo IV que agrupa las canciones humorísticas. A esta sección la titula «Canciones enumerativas» y en ella se encontramos canciones como el «Casamiento del cuitlacoche» en el que se da lugar a desfiles, enumeraciones o listas como la siguiente:

El tordo toca la flauta,
el gavián el clarión;
el del bajo era el gurrión,
la tortuga toca el arpa,
la terrona qué bien canta,
borracha toda la noche;
y una calandria en un coche,
más como era la madrina,
le dijo a la golondrina:
«Hoy se casa un cuitlacoche²³».
(Frenk, 1982, IV; núm. 130: 192]

Y para crear ese «desfile vertiginoso» que raya en lo ridículo, del que hablaba Nava, son fundamentales las acciones «humanas» que realizan los personajes. Incluso, lo absurdo del desfile de animales se va intensificando con cada acción que van desarrollando los personajes: siegan, bailan, cantan, tocan instrumentos, se casan, apadrinan, por mencionar algunas.²⁴

Lo anterior provoca no solo que se trate de disparate burlón, jocoso y festivo, sino también satírico porque, como lo menciona Lía Schwartz Lerner, la «protesta de referencialidad es una de las convenciones del género²⁵: una de las marcas textuales de la sátira es presentar como referencial -como “real”- las representaciones del mundo

²³ De este corrido hay otra versión compuesta por Miguel Muñiz que se popularizó durante la mitad del siglo XX y, recientemente, en algunas plataformas digitales y redes sociales. En el primer caso, circuló la versión de Carlos Madrigal de 1958 (*The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*. [En línea: <<https://frontera.library.ucla.edu/recordings/la-boda-del-huitlacoche-0>>]) y, en el segundo, la versión de Carín León de 2020, la cual cuenta con más de 190 millones de reproducciones solo en Youtube.

²⁴ Ana Pelegrín clasifica lo disparatado del mundo al revés en relación con lo animal-humano en cinco acciones: “cambiar sus roles con sus opuestos”, “con opuestos atribuidos”, “con objetos”, “remplazan los trabajos y sus funciones humanas” y “animales músicos” (1996: 94-95).

²⁵ Contrario a lo propuesto por Schwartz Lerner, algunos autores no consideran a la sátira como género, «es decir, en lo que sí parecen estar de acuerdo los críticos es en aceptar que la sátira, más que un género o subgénero lírico, es una modalidad literaria que únicamente puede definirse con relación a una serie de elementos constitutivos que señalaremos a continuación» (Jacobo Egea, 2017: 111).

que, en efecto, están ancladas en ideologías pretextuales» (1987: 218)²⁶. Es decir, que los textos satíricos, como lo son los disparates aquí estudiados, se caracterizan por hacer alusión a la realidad, en este caso: las actividades humanas. La referencialidad a los quehaceres humanos permite que se dé en los textos una crítica social a través de la sátira. Por ejemplo,

Luego llegó una cotorra,
 en la puerta se paró,
 por la mosca preguntó,
 que la buscaba un mayate,
 luego salió un pinacate
 que agonizaba de risa
 porque vió que el gavilán
 no llevaba ni camisa.
 (*Versos de la Zorra y el Tejón*).

De manera que preguntar y buscar a otros animales, así como reírse y vestir no suelen ser acciones que realizan los animales, sino los humanos: la referencia es a la sociedad (o mundo oficial, como lo llama Bajtín). Incluso la risa, característica de los disparates, que aparece en los animales que ríen, es algo paradójico, dado que

la risa nos recuerda nuestra afinidad con los demás animales, lo cual es irónico, desde luego, ya que ellos no se ríen, o al menos no lo hacen de un modo tan perceptible. En este sentido, la risa es algo animal y, a la vez, distintivamente humano: una imitación del ruido de las bestias, pero impropia de las bestias (Eagleton, 2021: 17).

Muestra de ello es la décima de *Versos muy extravagantes*, en la que el Gavilán «muere de risa» por no traer camisa:

Se caía muerto de risa,
 un pícaro Gavilán
 de verse ya sin camisa,
 pero sí con buen gabán;
 un Perico en un zaguán
 estaba echando tortillas,
 las calandrias amarillas
 pusieron el nixtamal,
 pues como ya no hay cuartillas
 le echaron harta cal²⁷.

²⁶ Aunado al concepto de «protesta de referencialidad», se puede agregar que en la risa también debe de haber cierto distanciamiento para que se dé la transgresión de la burla: «desde este punto de vista, reírse supone estar comprometido con la realidad, ya que uno debe tener una impresión muy vívida de lo que encuentra divertido, pero al mismo tiempo supone situarse en una posición de cierta distancia y cierto desdén» (Eagleton, 2021: 61).

²⁷ Otro ejemplo de ello es la hoja volante *El mosquito americano*, en la cual «A Guanajuato marchó, / esto es cosa de reír: / Él al centro no llegó, / pero sí estuvo en Marfil. / Ya no podrán sufrir, / tan malcriado y altanero, / pues le picó en el trasero / a un militar veterano. / Porque es mucho, muy grosero, / *El Mosquito americano*.» (puede consultar el impreso completo en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EMAmericano.djvu>>).

En consecuencia, se puede afirmar que los disparates que se han estudiado hacen tanto una crítica a las prácticas sociales (Reyzábal, 1996: 58), como a los vicios a través de la risa (Jacobo Egea, 2017: 105). Los animales transgreden las normas e instituciones sociales como el matrimonio, la religión, el trabajo, las carencias económicas, entre otros, lo que deriva en una crítica social.

Lo anterior resalta a los divertimentos como textos satíricos, puesto que leones que mandan presos a otros animales, zorras que hablan con coyotes o pájaros y tortugas músicos son ejemplos no solo disparatados y burlones. Tal es el caso de los fandangos de la zorra y el tejón:

La zorra se fue solita
y el tejoncito también
cada quien se fue a su casa
a retacarse muy bien.
Transcurrió el día sin comer
por andar en el fandango
y quedaron convidados
a no bailar otro tango.
Los demás animalitos
se marcharon muy contentos
a ver quién les daba más,
cuando encontraron un chango
que era de guardia montada
quien les dijo: –¿A dónde van?
A la cárcel derecho
por andar en la parranda–.
(*Versos de la Zorra y el Tejón*).

Aunado a ello, la crítica social a través de los disparates también estaba presente en otros géneros y ya era recurrente en la lírica antigua. Ejemplo de ello es la canción recopilada en el *Nuevo Corpus*:

La zorrilla con el gallo
mal año embarajado.
–Ven acá, dixo, compare.
El gallo dixo: – ¿Adónde?
–¡Buenas pascuas, buenos años
a gallo que tal responde!,
de grosero he malcriado.
Mal año embarajado.
Al gallo vide pasar
por un tejado muy alto;
en la estrebaria dera un salto,
pensando lo alcansar.
Dio de pees en un corral,
con la cabeça en un canto.
Mal año embarajado.
(NC 1995 C).

Sin embargo, las canciones burlonas y disparatadas de siglos pasados que aún se conservan, aunque diversas y fructíferas, pasaron muchas veces por la censura, como ya lo menciona Vicenc Beltran sobre el *Cancionero General* (2015: 2). No obstante, falta por revisar todavía impresos de otras latitudes y con personajes animales.

Basten las canciones retomadas que, aunque escasas no por la censura de la época, sino por el carácter de este estudio, abren el panorama para pensarlas como parte de un mismo hilo conductor, que va desde la lírica antigua hasta el siglo XX y que están presentes tanto en la oralidad como en el impreso. Los divertimentos disparatados, satíricos y burlescos que emplean a los personajes animales han entretenido y desviado a sus lectores oidores de los estragos de su realidad, a la vez que la critican. Y lo han hecho desde diferentes formatos y confines, cuyos límites muchas veces quedan difusos.

En fin, yo ya me despido
me despido con primor
también entre los animalitos
se ven encuentros de gran valor.
(Corrido del Tejón, el Tlacuache y la Iguana).

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl (1998): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François*, Madrid, Alianza Editorial.
- BELTRAN, Vicenç (2015): «Las burlas del *Cancionero general*», en *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*, Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Áquez (eds.), Santa Bárbara, eHumanista, pp. 2-46.
- BOTREL, Jean-François (2007): *La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1926): *Antiguos cantos populares argentinos: (Cancionero de Catamarca)*, Buenos Aires, Impresos Silla Hermanos.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1933): *Cancionero Popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Cía.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1942): *Cancionero popular de La Rioja. Tomo II*, Buenos Aires, A. Baiocco y Cía. Editores.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2007): «Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lírica popular del Siglo de Oro», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4, pp. 1-12.
- EAGLETON, Terry (2021): *Humor*, Mariano Peyrou (trad.), Barcelona Taurus.
- FRENK, Margit (1982): *Cancionero folklórico de México*, IV, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1994). *Charlas de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana: discurso*, México, Academia Mexicana / UNAM.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, I y II, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio*. México, Fondo de Cultura Económica.

- FRENK, Margit (2006a): «La glosa de tipo popular en la antigua lírica», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 413- 447.
- FRENK, Margit (2006b): «Permanencia folclórica de una arcaica forma poética». En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 147- 155.
- FRENK, Margit (2006c): «Supervivencias de la antigua lírica popular», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 124-146.
- FRENK, Margit (2010): «Burla y juego en el cancionero popular antiguo». *Lyra Minima: Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, Aurelio González, Mariana Masera, María Teresa Miaja (eds.), México, COLMEX-UNAM.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservo la memoria». En *Literatura mexicana de otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed.), Mexico, El Colegio de Mexico, pp. 449-468.
- JACOBO EGEA, Alejandro (2017): *Poesía satírico-burlesca barroca en Nueva España (1582-1695)*. Estudio y edición crítica. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. [En línea: <<https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/73870>>].
- MASERA, Mariana (2017): «Presentación», en *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: Un editor extraordinario*, Mariana Masera Cerutti (coord.), México, UNAM, pp. 11-13.
- MENDOZA, Vicente T. (1997): *El Romancero español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2022): «Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo», en *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords. y eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2024): «Los corridos revolucionarios publicados por la imprenta de Eduardo Guerrero (México, siglo XX)». *Boletín de literatura oral*, 14, 112-149. [En línea: <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/8545/8721>>].
- NAVA, Gabriela (2004): «“Como era mentira / podía ser verdad”. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca», *Revista de literaturas populares*, IV-2, pp. 271-287.
- NAVA, Gabriela (2005): «El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana». *Acta Poética*, 26, pp. 373-398.
- NAVA, Gabriela (2010): «Burla, moralidad y escarnio en la poesía del cancionero del siglo XV». En *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, Lilian Von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), México, COLMEX/UNAM/UAM, pp. 115-136.
- NAVA, Gabriela (2013): *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*, México, UNAM.
- PEDROSA, José Manuel (1996): «Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de El Aleph», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, pp. 215-233.
- PEDROSA, José Manuel (2002): *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Madrid, Medusa.
- PELEGRÍN, Ana (1996): *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PERIÑAN, Blanca (1979). *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglo XVI y XVII*, Pisa, Giardani.

- PUERTO MORO, Laura (2023) «“El estilo he de tener que tuvieron mis abuelos”. Tradición y recreación del testamento de animales desde la latinidad tardía hasta el siglo XXI: textos y contextos», *Cuadernos del CEMyR*, 31, pp. 269-305.
- REYZÁBAL, María Victoria (1998). Burlesco. En M. V. Reyzábal, *Diccionario de términos literarios (A-N)* (Segunda ed., Vol. 1, p. 13), Madrid, Acento.
- SANTAMARÍA, Francisco J. (2005): *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa.
- SCHWARTZ LERNER, Lía. (1987): «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género». *Edad de oro*, 6, 1987, pp. 215-234.
- VÁZQUEZ CARBAJAL, Martha Fernanda (2022): «“Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos”: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo», *Boletín de Literatura Oral*, 12, 122–167. [En línea: <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/6819>>].
- VILLORO, Luis (1989): *Creer, saber, conocer*, México, Siglo XXI Editores.

REPOSITARIOS DIGITALES

- CAMBRIDGE DIGITAL LIBRARY. Col. «Spanish Chapbooks». [En línea: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/spanishchapbooks/1>>].
- Breve y compendiosa relación de las proezas y hechos memorables del invencible y atrevido Badulaque: primo y capitán general de las armadas navales del siempre invicto rey Bastos*, Barcelona, Imprenta de los Herederos de la Viuda Pla, s/f. [En línea: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00010-00076/1>>].
- Trobos nuevos para cantar en los bailes y otras diversiones de los mozos*, Imprenta de F. Santaren, Valladolid, s/f. [En línea: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11451-EE-00039-00043/1>>].
- INSTITUTO IBEROAMERICANO DE BERLÍN. Col. «Estampados mexicanos». [En línea: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/joseposada/>>].
- Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. [En línea: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826715397/1/LOG_0000/>].
- LABORATORIO DE CULTURAS E IMPRESOS POPULARES IBEROAMERICANOS. Dir. Mariana Masera. [En línea: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>]. Impresos consultados:
- Corrido del Tejón, el Tlacuache y la Higuana*, Manuscrito de Manuel Flores, México, Colección Chávez-Cedeño, s/f.
- El mosquito americano*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. [En línea: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EMAmericano.djvu>>].
- Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. [En línea: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:PDRatones.djvu>>].
- Versos de la zorra y el tejón*, México [atribución], Imprenta de Eduardo Guerrero [atribución], s/f. [En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-VDTejon_A.tif>].
- Versos de la zorra y del tejón*, México, Eduardo Guerrero, s/f. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-VDTejon.tif>>].

- Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1900. [En línea: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Versos_muy_extravagantes_divertidos_y_fabulosos.djvu>].
- Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. [En línea: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VMCuriosos.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica>].
- MAÑERO LOZANO, David (dir./ed.) (2015-): *Corpus de Literatura Oral*. [En línea: <www.corpusdeliteraturaoral.es>]. Archivos consultados:
- Cuando le vide venir*, Jaén, María González Duro, Alba Pegalajar Espinoza (recop.), 2019. [En línea: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/2415c-cuando-le-vide-venir>>].
- La loba parda*, Serranillos, Purificación Hernández, David Mañero Lozano (recop.), 2016. [En línea: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0442r-la-loba-parda>>].
- Yo vide vestir a un rico*, Jaén, Carmen Fernández Soria, Manuel Rodríguez Arévalo (recop.), 2018. [En línea: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/2168c-yo-vide-vestir-un-rico>>].
- THE STRACHWITZ FRONTERA COLLECTION OF MEXICAN AND MEXICAN AMERICAN RECORDINGS. Universidad de California en Los Ángeles. [En línea: <<https://frontera.library.ucla.edu/>>].
- La boda del Huitlacoche*, USA, Peerless, 1958. [En línea: <<https://frontera.library.ucla.edu/recordings/la-boda-del-huitlacoche-0>>].

Fecha de recepción: 14 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2024



Las quintillas de ciego en las relaciones de fiestas novohispanas (siglo XVII)

The *quintillas de ciego* in the printed accounts of festivities of New Spain (17th century)

ANASTASIA KRUTITSKAYA

(Universidad Nacional Autónoma de México)

anastasia_krutitskaya@enesmorelia.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0152-3519>

ABSTRACT: This paper aims to analyze the use of the *quintillas de ciego* in the printed accounts of festivities of the 17th century New Spain, including the antecedents of the late 16th century and the poetic competitions. The jocose and sometimes burlesque tonality of these compositions is emphasized, so that they acquire a narrative function and underline the humorous nature of the festivity that was recreating spaces appointed to construct the local community.

KEYWORDS: Quintillas de ciego, New Spain, printed accounts of festivities, poetical chapbooks.

RESUMEN: El presente trabajo constituye el repaso del empleo de las quintillas de ciego en las relaciones de fiestas novohispanas del siglo XVII, sin olvidar los antecedentes de finales del siglo XVI y los certámenes poéticos. Se hace énfasis en la tonalidad jocosidad y a veces burlesca de estas composiciones, de tal manera que las quintillas adquieren una función narrativa y subrayan el carácter gracioso de la fiesta que recreaba espacios destinados a la construcción de la comunidad local.

PALABRAS clave: Quintillas de ciego, Nueva España, relaciones de fiestas, pliegos poéticos.

Las quintillas dobles o coplas de ciego, que «se pueden encontrar desde la poesía de cancionero, hasta el siglo XVII inclusive», han sido definidas en el clásico estudio de Nieves Baranda como estrofas de diez versos octosílabos formadas:

por dos unidades de 5 versos con dos rimas consonantes diferentes en cada una de ellas; estas «quintillas» carecen de un esquema fijo para la rima, pero han de cumplir dos condiciones: no situar 3 versos seguidos con la misma rima y no finalizar en un pareado, con lo cual las combinaciones posibles son las cinco siguientes: ABABA, ABBAB, ABAAB, AABAB, AABBA; otro de los rasgos de estas «coplas de ciego» es su carácter narrativo, pues se emplearon desde finales del siglo XVI —en sustitución del romance— como estrofa apta, tanto para el género dramático, como para un tipo de relato poético refugiado en los pliegos sueltos (1986: 9-10)¹.

¹ Véase también el estudio anterior de Clarke (1933).

Que «las quintillas y las quintillas dobles eran variantes de la redondilla» en el Siglo de Oro, lo señalaba ya Clarke en 1933 y más tarde Wilson en 1961 (16). En el *Diccionario de Autoridades* la quintilla es «composición métrica de cinco pies, de los cuales los dos tienen un mismo consonante, y los tres, otro, cuyo orden se alterna de varios modos». Cascales menciona la quintilla como verso apto para la comedia, aunque es tan breve que «apenas hay en ella lugar para el concepto, cuanto más para los epítetos y flores» (1975: 229). Según Wilson, «La quintilla era un metro predilecto de los autores de relaciones y narraciones noticiosas, de catástrofes, de crímenes, de batallas navales y de festejos» (1961: 14)², «obras predilectas de la plebe» (15); Sánchez-Pérez afirma que las quintillas de ciego se relegaban a «los aspectos sobrenaturales, maravillosos y extraordinarios» de la composición (2015: 37-38). En su repaso magistral del empleo de la quintilla en las obras de autores renombrados del Siglo de Oro, Wilson destacó, entre otras cosas, la influencia que ejerció Quevedo para conferirle el carácter burlesco, la introducción de las quintillas para componer pasajes completos de obras teatrales y el desarrollo de las coplas de cinco versos en los certámenes y academias poéticas de la época.

La producción literaria novohispana desde la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII no establece ninguna distinción en cuanto a la tradición peninsular. Así, entre los primeros testimonios, Pedro de Trejo recurre a las quintillas con frecuencia tanto en sus *Obras* (1569) como en el *Cancionero general* (1572), en tonalidad seria y jocosa, en composiciones de carácter narrativo y las dialogadas, como en el «Llamamiento que hace Lucifer a todos sus secuaces para darles a entender las ocasiones pasadas y lo que le movió para engañar al hombre, y lo que pretende hacer, y la causa que a ello le mueve»:

Diablos, amigos leales,
todos aquellos que fuistes
unánimes y escogistes
por descanso penas tales
desde que a Dios ofendistes,

ya sabéis que en el altura
quise tan alto subir
y me puse en competir
con aquella esencia pura,
a quien pensé resistir.
(AGN, Inquisición, vol. 113, ff.
100r-103r)³.

También encontramos estas otras quintillas jocosas en boca de Esperanza en la comedia pastoril y alegórica *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia mexicana en traje pastoril* (1574) de Juan Pérez Ramírez⁴:

² «Así se explica cómo en el siglo XVII la expresión “coplas de ciego” —que según el Diccionario de la Real Academia Española significa “malas coplas, como las que ordinariamente venden y cantan los ciegos”— parece tomar un sentido más restringido, denominándose así (creo que exclusivamente) obras en quintillas» (Wilson, 1961: 16).

³ En las *Obras de Pedro de Trejo* solo aparece el título de la composición (f. 32v), el coloquio completo fue anotado en cuaderno borrador manuscrito que forma parte del mismo proceso (AGN, Inquisición, CXIII) en el que fueron recogidas sus *Obras*.

⁴ «Representación para el día de la consagración del muy ilustrísimo y reverendísimo señor don Pedro Moya de Contreras, arzobispo de México, la cual se hizo a 5 diciembre de este año de 1574» (Icaza, 1915: 66).

Pedro en ondas de la mar
hasta el pecho sumergido,
por no estar firme y dudar,
fue queriéndose ahogar
de Cristo favorecido.

Porque al que viere en pecado
Pedro ya casi ahogado
le favorezca y reciba,
y así tome aliento y viva
el pobre desconfiado.
(*apud* Icaza, 1915: 67).

En *Flores de baria poesía* (Peña, 2004), donde prevalecen los sonetos y sus glosas, octavas, tercetos encadenados (elegías y epístolas), canciones y algunos madrigales, liras y sextinas, según los intereses estéticos italianizantes del compilador, no hay una sola redondilla, quintilla o romance. Pero en la *Carta del padre Pedro de Morales* (1579)⁵ ya aparecen quintillas sueltas jocosas en la descripción de los arcos, e incluso en la primera escena del segundo acto de la tragedia *Triunfo de los santos* está por completo escrita en quintillas.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII la quintilla de ciego migra de forma contundente a las relaciones de sucesos impresas en la Nueva España, sobre todo a las relaciones de fiestas locales, y se vuelve, antes que nada, el género favorito para describir las mascaradas. El recorrido comienza por aquella máscara que fue celebrada en Puebla de los Ángeles, escrita por Antonio Gómez Carvallo (1659), contador de la Catedral de Puebla, y dedicada al nacimiento de Felipe Próspero (1657-1661), primer hijo varón de Felipe IV y Mariana de Austria. De hecho, en el subtítulo de la narración se lee: «Quintillas de ciego»⁶. Las burlas y veras se subrayan por medio de la ironía —el tropo que permite voltear el sentido de las palabras—, que se apoya en numerosas figuras retóricas como, por ejemplo, el homeóptoton («Lo que pretendo decir / en él, he de pronunciallo, / pues cuanto he de discurrir, / aunque a empezallo he de ir, / también he de ir a caballo») o la paranomasia («Mas si le quiero pintar, / es mi ingenio muy escaso, / y así lo quiero dejar, / y el caso sólo cantar, / aunque hiciera mucho al caso»), muy frecuente en la composición de Gómez Carvallo y en general en la obra de poetas satíricos del Siglo de Oro («En nueva tan celebrada / no se ve campana muda, / y así estando divulgada, / como fue tan campanuda, / dio en la ciudad campanada») (Gómez Carvallo, 1659: s.f.). El desfile estaba compuesto por «caballos muy ufanos», los alguaciles, el alcalde mayor, el regimiento; fueron saludados todos por el obispo, estuvo presente media ciudad; les llovió y al día siguiente hubo diluvio («porque como antes llovió, / llovía sobre mojado»), luego hubo toros dos días y con ello se dio por terminada la fiesta (s.f.).

Así, pues, las quintillas de ciego a partir de entonces marcarán la tonalidad jocoseria de la narración, particularmente cuando así se perfila la intención del autor, sin importar la institución de su adscripción o el propósito de la fiesta. La *Solemne festividad y sacra pompa que celebró el muy ilustre y venerable Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España sábado diez y siete de septiembre de 1667 a su esclarecido mártir B. Pedro Arbués, inquisidor apostólico primero del Reino de Aragón, canónigo reglar de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, en su beatificación* (México: Juan Ruiz, 1667) sería el segundo impreso en el que aparece la relación entera escrita en quintillas,

⁵ Véase la edición de Mariscal Hay (2000).

⁶ Aunque en la dedicatoria Antonio Gómez Carvallo señala que las fiestas se celebraron «a imitación de la mexicana metrópoli», solo se refería al hecho del festejo en forma de la máscara («entre grave y faceta»), pues la *Relación ajustada* de Gaspar Fernández de Castro (1658) está escrita en prosa con algunos ejemplos de sonetos y cuartetos.

compuesta por el bachiller Ignacio de Santa Cruz Aldana, «beneficiado en merced que fue por su majestad de las Minas de Tetzicapan y capellán más antiguo que es del convento de religiosas del Señor San Lorenzo desta corte» (Santa Cruz Aldana, 1667: s.f.). De hecho, Beristain comenta que había renunciado el beneficio de cura y juez eclesiástico del Real de Minas de Tetzicapan para «retirarse a servir la capellanía de las religiosas de San Lorenzo de México», y que además también escribió

«Panegírico de la presentación en el templo de la Santísima Virgen, Madre de Dios». Imp. en México por Ruiz 1672. 4.—«Elogio del invicto mártir español S. Lorenzo». Imp. en México por Ruiz 1676. 4.—«Relación de la reedificación del templo y monasterio de S. Lorenzo de México». Imp. allí por Ruiz 1676. 4.—«Días geniales mexicanos: fiestas de México al cumple años del Sr. Carlos II, rey de España». Imp. en México por Ruiz 1677. 4. (1883: 46).

En el «Parecer que dio el reverendo padre maestro Antonio Núñez» se manifiesta que ha leído «estas quintillas» y que no «tienen cosa contra la fe y buenas costumbres», aunque en la aprobación Matías de Santillán llama al poema «relación» que «será de mucha utilidad a los fieles el darla a la estampa, para que participada de todos, imiten en las virtudes al celebrado». Vuelve a hablar de las quintillas Manuel de Escalante y Mendoza, que en este momento todavía era catedrático en propiedad de retórica en la Real Universidad («¿Quién, don Ignacio, amigo, no pensara / que yo vuestras quintillas aplaudiera?»), en el soneto que escribió al autor y Juan Muñoz de Gadea en otro soneto al autor les da el nombre de «quintillas de ciego»:

De un mártir español, con grande tiento
 escribís los festejos acertado
 en quintillas de ciego, y he admirado
 el que a tiento atináis con el intento
 (Santa Cruz Aldana, 1667: s.f.).

Las décimas finales —de Martín de Espinosa Lomelín y de Diego Rubio— que cierran las poesías laudatorias vuelven a mencionar las quintillas de ciego en una tonalidad más jocosa, resaltando «su estilo peregrino» de «lindo tino» que no recae «en el canto maldiciente», en otras palabras, subrayan que son divertidas, pero no obscenas:

Ya vuestro asunto adivino
 en las quintillas de ciego,
 que al mártir recen les ruego
 en su estilo peregrino,
 pues tienen tan lindo tino,
 don Ignacio, en la ocasión
 que aciertan con la oración
 del beato Pedro Arbués,
 pero qué mucho cuando es
 el de su musa el bordón.

En el canto maldiciente
 juzgo no tropezarán,
 seguras, por cierto, van
 a los ojos de la gente,
 su lenguaje es muy decente;
 las quintillas, al intento,
 bien seguido el argumento,
 libres correrán de enojos,
 que aunque les faltan los ojos,
 no van escritas a tiento
 (Santa Cruz Aldana, 1667: s.f.).

En la dedicatoria a don Nicolás de las Infantas y Venegas, patrocinador del festejo, el propio Aldana llama «juguete» a su obra: «y aunque es pequeño el juguete,

anhela esforzado a lo superior», y ya en la propia oración se refiere a sus versos como «mis quintillas» (en otro lugar, «las pobres quintillas mías») que pasan «adelante con su cuento». Así, por un lado, el autor alude a la tonalidad jocosa y, por el otro, reafirma el papel narrativo de la quintilla como sustituto del romance.

A la fiesta consagrada
hoy del gran Pedro Arbués
va mi oración consignada,
porque le han dicho que es
muy lucida y celebrada.

Asunto muy soberano
y que en mi favor alego
que a fuer de Santo y cristiano
a estas quintillas de ciego
les tiene de dar la mano
(Santa Cruz Aldana, 1667: s.f.).

Bajo el simbólico patrocinio de santo Domingo, que «es el guarda cuidadoso / como prodigioso perro», comienza la fiesta con grandeza, «que ya con buen pie se empieza, / siendo el pie en los versos cosa / que se pone por cabeza». La descripción del festejo procede por estamentos y gremios, cosa reglamentaria para este tipo de relaciones. «Quiero el concurso contar / de la fiesta celebrada / eclesiástico y seglar / toda gente muy honrada, / de quien no me atrevo a hablar». En seguida se da la lectura de la bula por boca del «noble señor Poblete»; se presenta el retrato del santo y se lee el sermón, luego se celebran vísperas y completas, y se dan las fiestas públicas, a las que el autor, según confiesa, no asistió: «Fiestas que son mis querellas / hermosas, mas de fastidio, / que aunque las pinto tan bellas / y aquí con sus toros lidio, / nunca he lidiado con ellas» (Santa Cruz Aldana, 1667: s.f.).

Al año siguiente, en 1668, Alonso Ramírez de Vargas escribe, bajo el pseudónimo de Alonso de Ena, en quintillas, la *Descripción de la venida y vuelta* de Nuestra Señora de los Remedios número once:

Que si a entonar me levanto
en quintillas no confusas
un canto muy suave y santo,
no temeré que las musas
me den con un duro canto
(Ena, 1668: s.f.).

Era una época de sequía e insoportable calor, a lo que se le sumó la epidemia de viruela. En esta primera parte de la *narratio* las quintillas son de tinte tremendista, pues se pinta con todo detalle la catástrofe que vivía la ciudad de México, pormenorizando las consecuencias de la enfermedad:

Los cirujanos lucían,
los boticarios ganaban,
los pulperos no vendían,
los enfermos ayunaban
y los médicos comían.

No había dimes ni diretes
por los embargos fatales
del labio metido en bretes,
y solamente los males
andaban a los cachetes
(Ena, 1668: s.f.).

El autor le dedica mucho espacio a la descripción del fenómeno natural de la sequía y a todas las carencias de frutos y alimentos que había ocasionado. Sin embargo,

por más desastre natural que sea, no puede evitar introducir metáforas irónicas, en el sentido neto de la ironía, como lo define Alonso López Pinciano, como «cuando por un nombre queremos significar la cosa contraria de lo que él propiamente significa; como para decir que uno es profano, le decimos “el santo”» (1998: 243):

Narciso, que deliraba,
en la fuente sin sosiego
se veía y deseaba,
y por no morir de fuego,
en poca agua se ahogaba
(Ena, 1668: s.f.).

A esto le sigue una de las exposiciones más formidables de la sequía en el lago, en la que se puntualiza cada elemento que forma parte de él: el agua, los pescadores, los peces, los patos y las canoas.

Viendo tanta mortandad,
viendo aquesta pena, aqueste
monstruo de calamidad
y que toda la ciudad
estaba dada a la peste,

ente males tan extraños
buscó el cabildo los medios,
diciendo con desengaños:
para evitar estos daños
acudir a los Remedios
(Ena, 1668: s.f.).

En seguida la relación se centra en la figura de la Virgen, apoyándose particularmente en los versículos del *Cantar de los Cantares*, y, tras la presentación de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, el relato anuncia el inicio de la lluvia. Una rebuscada alegoría de «la nave Santa María» que llega al puerto de Veracruz se equipara con la imagen de la Virgen que llega a la catedral, aludiendo a que la Virgen de los Remedios también era protectora de los viajes marítimos. Como en otras ocasiones, el poeta también juega con distintas figuras de su entorno social, y así, por ejemplo, no olvida traer a colación al maestro de capilla de la Catedral, que para colmo llevaba el sobrenombre de Capilla:

Por bien llegada el divino
acento, qué maravilla,
a su culto peregrino
reverente le previno
Francisco López Capilla,

que siguiendo sus primores
la bienvenida le dieron
con armoniosos rumores
y a usanza de mar, le hicieron
mil zalemas los cantores
(Ena, 1668: s.f.).

La idea y vuelta de la Virgen de su ermita a la catedral de México fue realizada por medio de una numerosa procesión, en la que participaron diversos estamentos, órdenes y gremios. La representación poética de la procesión retoma la alegoría de la Virgen como nave (en paralelismo con la aclamada metáfora de la Iglesia como nave).

Alonso Ramírez de Vargas era particularmente simpatizante de las quintillas. Parte de la *Sencilla narración* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1670) que celebra la «nueva feliz de haber entrado el rey» Carlos II en el gobierno, escrita por este «humilde» autor, es la «Máscara grave, lucida sin imitación, costosa sin ejemplar, de la nobleza de

México⁷», repleta de citas de Góngora señaladas con cursivas. Otra serie en quintillas compuesta por el mismo autor forma parte de la «Relación de los fuegos» del *Sagrado patrón a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad san Bernardo* (México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1690). Desde la primera quintilla aparece allí la alusión a la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, aunque ya había utilizado esta alusión en la *Descripción de la venida y vuelta*: «Cuando de la plebe algunos / extremos decir espero / de fervores oportunos, / popular aplauso quiero, / perdónenme los tribunos⁸»:

En los fuegos oportunos,
que ahora pintar espero
y fueron como ningunos,
popular aplauso quiero,
perdónenme los tribunos.

Para hacer la invocación
huyo de cosa severa;
válgame en esta ocasión
una Musa chocarrera,
y sea la de Pantaleón⁹
(Ramírez de Vargas, 1690: s.f.).

Entre las relaciones religiosas destacan las *Quintillas a la más fragante, lucida, majestuosa pompa, que celebró esta Imperial Ciudad Mexicana, a el abril de las mejores rosas peruleras, Rosa de Santa María* que fueron escritas por Beltrán Moyano Zezago y dedicadas a Diego Calderón Benavides, impresas primero en México por la Viuda de Bernardo Calderón y, por su original, en Puebla de los Ángeles por la Viuda de Juan de Borja y Gandía en 1671. La dedicatoria de este impreso es una joya por sí sola. Dice Moyano Zezago, autor conocido por este único pliego:

elegí a vuestra merced para defensa de sus yerros y también para molde de mis aciertos, pues es verdad que ninguno se halla con tan sobrados autores para su patrocinio como vuestra merced, pues tiene sólo con la estampa de la casa de su madre más nombre por todo el mundo que el Tostado. Este papel se le encarga a vuestra merced y le suplico que, cuando salga de las prensas, le eche su bendición y le diga «Dios te ayude y te libre de las lenguas de tus próximos, los poetas», que será milagro de esta Rosa de Dios.

En las quintillas, que explotan la tonalidad jocosa en menor medida y evitan acentuar la burla o la risa, inicia, como de costumbre, con la evocación a Euterpe, procede a dejar algunos apuntes sobre la vida de santa Rosa —«Y porque el asunto lleve / principio, pies y cabeza / en que el curioso se bebe, / digo que su vida empieza / el papa Clemente en breve»— y luego se dirige al asunto central que es el festejo en la ciudad de México, con la descripción de las celebraciones, ceremonias, las órdenes y estamentos que participaron en ellas, día por día relatando los acontecimientos.

⁷ Véase la edición de Rodríguez Hernández (2014).

⁸ Véase la nota 101 a la edición de estas quintillas de Tenorio: «Ramírez de Vargas toma los versos de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: “digno sujeto será / de las orejas del vulgo: / popular aplauso quiero, / perdónenme sus tribunos”; como en el poeta cordobés, la idea es que esta vez los aplausos serían para él y no para los tribunos» (2010: 670).

⁹ Pantaleón aquí es el poeta español Anastasio Pantaleón de Ribera.

Lo demás de aquesta Rosa,
que yo dejo por ocioso,
puede con su pluma airosa
declarar otro curioso,
porque yo no vi otra cosa.

Estos fueron de una pluma
los mal dispuestos borrones
y aunque el odio los consuma,
estos fueron los sermones
y esta fue la fiesta en suma
(Moyano Zezago, 1671: s.f.).

Sobre Juan Antonio Ramírez Santibáñez y su *Piérica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial Ciudad de México el excelentísimo señor conde de Paredes... el día 30 de noviembre de este año de 1680* (México: Francisco Rodríguez Lupercio), la única obra conocida de las que presento en este espacio, deja una elocuente nota Martha Lilia Tenorio:

consta de 154 quintillas; lleva intercalados dos sonetos (al virrey y a la virreina, respectivamente)¹⁰. El chiste de la composición es que el poeta intenta hacer que todas las quintillas terminen con un equívoco; no siempre lo logra y no siempre es gracioso el equívoco. Antonio Alatorre (quien reproduce un fragmento y a quien debo la noticia y el texto) señala: «En las páginas iniciales, a continuación de la dedicatoria, hay dos aprobaciones, fechadas a 4 y 5 de diciembre. Como la entrada ocurrió el 30 de noviembre, fuerza es admirar la operosidad de Ramírez de Santibáñez, que en sólo tres días (los primeros de diciembre) compuso su largo poema¹¹» (Sor Juana a través de los siglos, ed. cit., t. I, p. 25) (2010: 709).

Dice fray José Herrera en la aprobación que «este poeta es moderno como aquel polluelo Cisne, aunque se ha salido a volar de repente, canta suave, compone agudo y vuela sin peligro porque tiene mucha pluma o porque sube muy alto» y García de León, cura del Sagrario de la Catedral y rector de este momento de la Real Universidad admira el estilo de su narración.

Musa, en México esta vez
has de cantar a fe mía,
aunque te avergüences, pues
el que ya no cantes les
hace a todos armonía.
Avergonzada te admiro,
pero aquesta cortedad
deja, que tu suavidad,
puesto que está hecho, al Retiro
cantará con majestad.

Inspiración gozarás
de las musas; con donaire
soplarante cantarás,
y en un soplo escribirás
cosas de muy lindo aire.
Pierde, pues, en conclusión
el miedo, cantando fiel
la festiva descripción,
que noerrarás el papel
si aciertas la relación
(Ramírez Santibáñez, 1680: s.f.).

La descripción empieza con la nueva de la llegada de la flota al puerto de Veracruz, prosigue con las preparaciones de la ciudad para la entrada del virrey —para adornar los balcones y poner las luminarias—, dedica no poco espacio a la descripción de los paisajes

¹⁰ Este recurso de intercalar los sonetos laudatorios, por cierto, ya lo había ampliado anteriormente Alonso Ramírez de Vargas en su *Sencilla narración* de 1670.

¹¹ A esto último se podría añadir que no es forzoso que se haya escrito el poema después de los festejos, ya que el orden de los eventos se planificaba por los cabildos con suficiente anticipación.

rurales y urbanos —«Aquí, pues, yace un palacio, / cuya arquitectura es / envidia del arte, pues / es viendo su hermoso espacio / un mexicano Aranjuez»—, e incluso de los interiores de los edificios significativos: «Con amoroso cuidado / la ciudad, según sospecho, / le tuvo aquí regalado / tanto que juzgo ha quedado / de su lealtad satisfecho». En seguida pasa a relatar la ceremonia de la recepción del virrey por estamentos, religiones y gremios, así como los juegos y los festejos: «Corriéronse toros que / a muchos amedrentaban / con ira atemorizaban / y, estando picados de / verse corridos, bramaban». En medio de tanta celebración al virrey le dio un achaque, pero los médicos lograron ponerlo en pie. Algunas quintillas están dedicadas a las damas, como esta: «Cualquiera dama adornada / lucía con belleza honesta, / admirando recatada, / porque estaba más compuesta / la que era más bien tocada»; o esta otra: «Con mil damas agraciadas / las calles vi en conclusión, / y estaban muy apretadas, / porque en tales días son / ellas las más ocupadas». Finalmente, le destina algunas líneas al arco triunfal y a la elocuencia de su explicación, que, por cierto, fueron Sigüenza y Góngora el responsable del arco del cabildo civil y Sor Juana del de cabildo eclesiástico, así que aparecen en el poema alusiones a ambos autores —«Su autor bien será que cuadre, / pues la madre Juana fue, / cuya armonía no descuadre, / porque se vio que el mar de / Neptuno salió de madre»— (Ramírez Santibáñez, 1680: s.f.)¹².

Finalmente, las quintillas jocosas también dejaron su huella en algunos certámenes, como, por ejemplo, en la *Empresa métrica* de 1665 (México, Viuda de Bernardo Calderón), discurrida por José de la Llana, que conmemora la dedicación del Templo de Jesús Nazareno, antes fundado, junto con el hospital, por Hernán Cortés con la advocación de la Inmaculada Concepción. En el tercer certamen, entre otros asuntos, se pidieron «diez quintillas facetas, donde se dé una vaya a los achaques que huyen al olor de las flores tocadas a Jesús Nazareno, como lo pregonan los trofeos de su piedad. ejercitados en las saludes restituidas, y lo testifican agradecidas demostraciones del continuo y numeroso concurso que cada día se ve en este templo» (Llana, 1665: f. 15r). Ganaron por «quintillas equívocas» el primer lugar Francisco Lazo, «paje de su excelencia el señor virrey» (f. 22r); el segundo lugar, Juan de Guevara, y el tercero, Francisco Martínez de Zepeda. Las quintillas son efectivamente equívocas y jocosas y la vaya asemeja aquí su contenido a la jácara.

Musa, si no te desmaya
asunto que hace cosquillas,
aunque no hemos de hacer raya,
si una vaya de quintillas
ha de ir, de quintillas vaya.
(Juan de Guevara *apud* Llana, 1665: f. 22v).

Algo similar sucede en el certamen *Simbólico glorioso asunto* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1673), redactado por Miguel de Perea Quintanilla y Diego de Ribera¹³, que se convocó para celebrar la dedicación del templo de san Felipe de Jesús de las capuchinas¹⁴. Al término del segundo certamen, para diversificar el ejercicio epidíctico,

¹² Morales Prado (2013) estudia estructura y humor, y en particular algunos efectos cómicos, del poema.

¹³ El mismo año de 1673 ambos autores se encargaron también de describir el arco triunfal *Histórica imagen de proezas* (México: Viuda de Bernardo Calderón) para la entrada del virrey Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua.

¹⁴ La relación completa fue editada por Buxó en *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)* (2009: 109-236).

se pidieron 12 quintillas jocosas: «Y como con la variedad se alegra el entendimiento, y es gallarda prueba de un ingenio hablar con decoroso donaire y urbana jocosidad en el asunto más serio, se pidieron al mismo asunto de la glosa doce quintillas jocosas» (f. 23v)¹⁵. Ganaron Juan de Morón, Ambrosio de la Lima¹⁶ y Pedro Moreno de Esquivel:

Por dar al mundo a entender
de Felipe calidades,
las quintillas he de hacer,
diciéndole mil verdades,
y que no le ha de escocer
(Ambrosio de la Lima *apud* Perea Quintanilla y Ribera, 1673: f. 24v)¹⁷.

Las quintillas de ciego encontraron su próspera acogida en las relaciones de fiestas novohispanas. A falta de posibilidad de publicar las relaciones de sucesos de carácter tradicional, fue un cauce natural para enraizar un género que tiene la naturaleza lúdica y jocosa. La tradición de las quintillas que se había asentado en la literatura del Siglo de Oro como una de las formas preferidas de las narraciones jocosas traslada ahora «ese mundo quevedesco y cervantino» (Egido, 1990: 319) al terreno americano. Los poemas escritos en su totalidad en quintillas aparecen exclusivamente en las relaciones de fiestas sin importar su procedencia, es decir, independientemente de si la fiesta es religiosa (beatificaciones o los traslados de Nuestra Señora de los Remedios) o civil (los acontecimientos reales), por tanto, sin depender de los aspectos sobrenaturales, maravillosos o de otro tipo. Algo similar sucede en los certámenes: su principal rasgo distintivo es la burla, lo faceto, el juego y la diversión. Existen numerosos ejemplos de relaciones compuestas en romance, mas rara vez mantienen la tonalidad burlesca, la única excepción sería la *Relación de las reales fiestas* del cumpleaños de Carlos II que escribió Ignacio de Santa Cruz Aldana en 1677 (México: Herederos de Juan Ruiz), un poeta versátil también para componer en quintillas. Así, por lo general, la quintilla sustituye al romance en aquellos casos cuando la tonalidad jocoseria predomina sobre otro tipo de tonalidades. Las quintillas adquieren la función narrativa del romance, pues pueden mantener la unidad de estrofa y enlazarse entre varias en diferentes periodos sintácticos. Pero sobre todo lo demás, las quintillas subrayan el carácter gracioso, ameno, divertido y placentero de la fiesta que recreaba espacios destinados a la construcción de la comunidad local. Por eso de la misma manera las relaciones ponen sobre relieve a sus autores Antonio Gómez Carvallo (1659), Ignacio de Santa Cruz Aldana (1677), Alonso Ramírez de Vargas (1668, 1670 y 1690), Beltrán Moyano Zezago (1671), Juan Antonio Ramírez Santibáñez (1680), poetas modernos que, parafraseando a fray José Herrera, «cantan suave, componen agudo y vuelan sin peligro» (en Ramírez Santibáñez, 1680: s.f.).

¹⁵ El asunto del segundo certamen pedía desarrollar la figura de Neptuno como compatriota doméstico de san Felipe de Jesús.

¹⁶ Las quintillas de Ambrosio de la Lima fueron editadas por Tenorio en *Poesía novohispana* (2010: 633-635).

¹⁷ Otras quintillas jocosas de Ambrosio de la Lima están en el *Triunfo parténico*, en el que ganó el primer lugar, pues se pidió un vejamen en honor del demonio: «Musa, si de veras hablo, / que de burlas estoy lleno, / quisiera –y así lo entablo– / hacer un vejamen bueno, / aunque ha de ser dado al diablo» (*apud* Tenorio, 2010: 638-639). Allí se distinguieron también Miguel Perea Quintanilla, Francisco de Azevedo y Gabriel de Santillana.

BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA, Nieves (1986): «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla*, 11, pp. 9-36.
- BERISTÁIN Y SOUZA, José Mariano (1883): *Biblioteca hispanoamericana setentrional*, I, México, Colegio Católico.
- BUXÓ, José Pascual (2009 [1959]): *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- CASCALES, Francisco (1975): *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1933): «Sobre la quintilla», *Revista de Filología Española*, 20, pp. 288-295.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, I-IV. (1726-1739): Madrid, Real Academia Española.
- EGIDO, Aurora (1990): «Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin Hispanique*, 92, 1, pp. 309-332.
- ENA, Alfonso de (1668): *Descripción de la venida y vuelta de la milagrosa imagen de nuestra Señora de los Remedios*, México, Juan Ruíz.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, Gaspar (1658): *Relación ajustada, diseño breve y monte sucinta de los festivos aplausos con que desahogó pequeña parte de los inmensos júbilos de su pecho en la regocijada nueva del feliz nacimiento de nuestro deseado príncipe don Felipe Próspero*, México, Juan Ruíz.
- GÓMEZ CARVALLO, Antonio (1659): *Máscara que la muy noble y muy leal ciudad de la Puebla de la Nueva España hizo al feliz nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe Próspero*, México, Agustín de Santistevan y Francisco Lupercio.
- ICAZA, Francisco A. de (1915): «Orígenes del teatro en México», *Boletín de la Real Academia Española*, 2, pp. 57-76.
- LLANA, José de la (1665): *Empresa métrica descifrada en números y alegorizada en símbolos*, México, Viuda de Bernardo Calderón.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998): *Philosophía antigua poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- MORALES, Pedro (2000): *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús*, Beatriz Mariscal Hay (ed.), México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- MORALES PRADO, Wendy Lucía (2013): «La cortesanía en el discurso festivo. Formas del donaire jocosos en la *Piérica Narración...*, de Juan Antonio Ramírez de Santibáñez», en *Discurso literario novohispano. Construcción y análisis*, María Isabel Terán Elizondo, Alberto Ortiz, Víctor Manuel Chávez Ríos (coords.), Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 201-213.
- MOYANO ZEZAGO, Beltrán (1671): *Quintillas a la más fragante, lucida, majestuosa pompa, que celebró esta Imperial Ciudad Mexicana, a el abril de las mejores rosas peruleras, Rosa de Santa María, Puebla de los Ángeles*, Viuda de Juan de Borja y Gandía.
- PEÑA, Margarita (ed.) (2004): *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PEREA QUINTANILLA, Miguel (1673): *Histórica imagen de proezas, emblemático ejemplar de virtudes ilustres del original Perseo*, México, Viuda de Bernardo Calderón.
- PEREA QUINTANILLA, Miguel y Ribera, Diego de (1673): *Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo con que se celebró la dedicación del templo del ínclito*

- mártir san Felipe de Jesús, titular de las religiosas capuchinas*, México, Viuda de Bernardo Calderón.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso (1670): *Sencilla narración, alegórico fiel trasunto, dibujo en sombras y diseño escaso de las fiestas grandes con que satisfizo en poca parte al deseo, en la celebrada nueva feliz de haber entrado el rey nuestro señor don Carlos Segundo (que Dios guarde) en el gobierno*, México, Viuda de Bernardo Calderón.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso (1690): *Sagrado patrón a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad san Bernardo*, México, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.
- RAMÍREZ SANTIBÁÑEZ, Juan Antonio (1680): *Piérica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial Ciudad de México el excelentísimo señor conde de Paredes*, México, Francisco Rodríguez Lupercio.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio (2014): *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2015): «Relaciones de sucesos en romance impresas en pliegos de cordel (siglo XVI)», *Hispanic Review*, 83, 1, pp. 27-45.
- SANTA CRUZ ALDANA, Ignacio de (1667): *Relación de las reales fiestas, cesáreos júbilos y augustos regocijos con que solemnizó los felices años del rey nuestro señor Carlos segundo la muy noble y leal Ciudad de México, imperial corte y cabeza de esta Nueva España*, México, Herederos de Juan Ruíz.
- SANTA CRUZ ALDANA, Ignacio de (1667): *Solemne festividad y sacra pompa que celebró el muy ilustre y venerable Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España sábado diez y siete de septiembre de 1667 a su esclarecido mártir B. Pedro Arbués, inquisidor apostólico primero del Reino de Aragón, canónigo reglar de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, en su beatificación*, México, Juan Ruíz.
- TENORIO, Martha Lilia (2010): *Poesía novohispana. Antología*, Tomo 1, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Fundación para las Letras Mexicanas.
- WILSON, Edward M. (1961): «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del s. XVII», *Filología española*, 44, 1-2, pp. 1-27.

Fecha de recepción: 11 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2024



La Lira Popular (Lima, 1921-1923): Primeras reflexiones sobre un Cancionero (casi) olvidado

La Lira Popular (Lima, 1921-1923): First reflections on an (almost) forgotten Cancionero

RICARDA MUSSER

(Ibero-Amerikanisches Institut PK, Berlin)

musser@iai.spk-berlin.de

<https://orcid.org/0000-0001-9715-3641>

ABSTRACT: The article presents the *cancionero Lira Popular* de Lima, which is discussed here for the first time because of its rarity in archives and libraries. The article provides information on the modalities and principles of the production of the *cancionero* and explains possible approaches to include the *cancionero* in future research on musical life in Lima in the first half of the twentieth century.

RESUMEN: El artículo presenta el *cancionero Lira Popular* de Lima, del que se habla aquí por primera vez por su rareza en archivos y bibliotecas. El artículo proporciona información sobre las modalidades y principios de la producción del *cancionero* y explica posibles enfoques para incluir el *cancionero* en futuras investigaciones sobre la vida musical en Lima en la primera mitad del siglo XX.

KEYWORDS: Cancionero, Lima, musical life, 20th century.

PALABRAS CLAVE: Cancionero, Lima, vida musical, siglo XX.

En un viaje a Lima, en 2009, fue encontrado un modesto volumen encuadernado en rojo en un rincón de la librería anticuaria *Cultura Peruana*. Dentro estaban los números 1 a 19 de una revista llamada *Lira Popular*¹. Tanto el título como el formato me llamaron inmediatamente la atención: los folletos recordaban mucho a la llamada Biblioteca Criolla, que Robert Lehmann Nitsche había reunido y que contenía principalmente literatura popular del Río de La Plata. Lo que es menos conocido es que la Biblioteca Criolla también contiene folletos de Chile, que sólo recientemente han sido analizados exhaustivamente por Ana Ledezma y Tomás Cornejo en su libro: *Cancioneros populares de Chile a Berlín: 1880-1920*. También hay algunos *cancioneros* de Perú en la colección.

¹ Este volumen se encuentra ahora en la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano, Berlín, Z/14121).

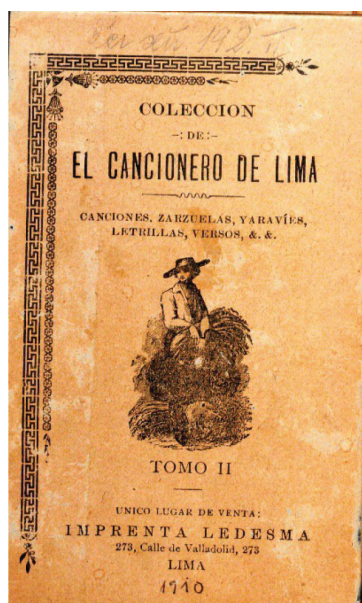


Imagen 1. Colección de *El cancionero de Lima* (1910) de la Biblioteca criolla de Robert Lehmann Nitsche (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin, biblioteca, Per xu 192: 2 [8]º).

El título de la publicación, *Lira Popular*, recuerda inmediatamente a las hojas sueltas «publicadas en Chile desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, en las que poetas urbanos realizaban el comentario de noticias, junto al desarrollo de temas tradicionales, utilizando principalmente la forma métrica de la décima» (Tapia Valenzuela 2018: 119). Sin embargo, si nos fijamos en la forma externa, el contenido y el diseño, sólo podemos llegar a la conclusión de que los títulos son coincidentes por casualidad.

La *Lira Popular* consta de cuadernillos de 14 x 10 cm y 20-24 páginas. Faltan algunas de las contraportadas. Los textos se conservan en su totalidad. La mayoría de los cuadernillos siguen siendo legibles 100 años después de su publicación, salvo el número 17, que se imprimió con tinta roja, actualmente muy descolorida. Los años de publicación no siempre están impresos en los folletos. Algunos datos de las cubiertas y de los números indican un período de publicación entre 1921 y 1923. En esta época, Augusto Leguía era Presidente Constitucional de la República Peruana y él intentaba modernizar el país. En el ámbito de la cultura, se enfatizaba lo nacional y se buscaban fuentes para lo único, lo inconfundiblemente peruano. En el campo de la música, se apostó inicialmente por la música incaica. Sin embargo, el surgimiento y establecimiento de un sentimiento nacional peruano o identidad nacional debía basarse no sólo en las raíces indígenas, sino también en las españolas y afroperuanas, que reflejaban mejor la estructura de la población y la sociedad. Un grupo de intelectuales en torno a José Gálvez y José Diez-Canseco señalaron ya a principios del siglo XX que estas influencias eran importantes para crear un sentimiento de unidad en la población. El término música criolla ya circulaba en Lima en 1910 y pretendía describir los géneros musicales nacionales que se tocaban y escuchaban en la región de la costa, incluida Lima. En consecuencia, esta región pasó a ser conocida

por su cultura criolla (véase Gómez, 2010: 30). Especialmente en el año del centenario de la independencia nacional, 1921, la atención se centró en la identidad nacional y cultural.

El subtítulo de la *Lira Popular* reza «órgano de los cantores nacionales», lo que indica una cierta proximidad a este enfoque de lo nacional. Sin embargo, aún no se ha podido averiguar si existía un órgano de los cantores nacionales en aquella época, o si este subtítulo sólo pretendía dar a los posibles compradores una indicación de lo que podían esperar encontrar en los folletos. Las personas que publicaron la *Lira Popular* no aparecen nombradas, con una excepción: M. E. Terrones. La *Lira Popular* fue impresa por Editores Terrones en la calle Torrecilla 739 de Lima.

La empresa anunciaba sus servicios en varios anuncios en *Lira Popular*. Entre otras cosas, imprimía libros, folletos y tarjetas de visita y ofrecía servicios de encuadernación, todo ello a «precios económicos» y con una rápida finalización del trabajo. Hay pruebas de que la empresa estuvo activa entre 1920 y 1925: en el Worldcat, el catálogo de bibliotecas más completo del mundo, hay 5 libros de este periodo aparte de *Lira Popular*. Un solo número de *Lira Popular* costaba 10 centavos. Los folletos se publicaban de forma irregular, pero aproximadamente una vez al mes. En un principio, parece que se había previsto una frecuencia de 14 días. Los editores también se disculparon en varias ocasiones por los retrasos en la producción de los números. El número 7 contiene la siguiente información: «Saldrá este cancionero, cuantas veces lo crean necesario sus editores; no garantizando por ahora día fijo». El mismo folleto informa bajo el epígrafe Agradecimiento: «Muy sinceramente le tributamos al generoso público que nos favorece; pues principiámos tímidamente con un tiraje de 1000 ejemplares y hoy nos enorgullece el tener que manifestar públicamente que nuestro cancionero LIRA POPULAR legó a 5000² su última edición.»

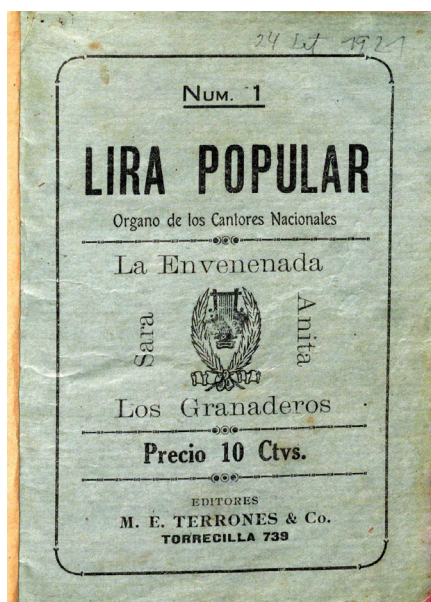


Imagen 2: Lira Popular n.º 1 (1921)
(Ibero-Amerikanisches Institut Berlin,
biblioteca,
Z/14121)

² Sin embargo, que sepamos, la única copia accesible hoy en día es la que se descubrió en 2009 y ahora se encuentra en el Instituto Ibero-Americano en Berlín.

La publicidad ha sido un medio de financiación de los folletos desde el principio. Por supuesto, hay numerosos anuncios del propio Terrones. Otras empresas que deseaban comercializar sus productos podían utilizar una página completa, media o un cuarto de página a 5,00 soles, 2,50 soles o 1,00 sol con fines publicitarios. Entre los clientes se encontraban sastres, tiendas de moda, lavanderías, fabricantes de artículos de uso cotidiano y escuelas de danza. No se ofrecían productos de lujo y los anuncios eran bastante sencillos. Esto indica que el público objetivo de la *Lira Popular* se encontraba principalmente en las clases menos acomodadas de Lima. Los folletos se vendían «en los puestos de periódicos que tengan el rotulito especial que dice: LIRA POPULAR cancionero moderno, órganos de los cantores nacionales». Se concedieron préstamos a los puntos de venta que no disponían de capital suficiente para adquirir los folletos.

Parece que existía un vivo intercambio con los lectores de *Lira Popular*, aunque las revistas no tuvieran una sección en la que se imprimieran cartas al director. El número 6 nos da un indicio de ello, donde aparece la siguiente nota bajo la reimpresión de la milonguita «Aire argentino» cantada por la maravillosa artista Teresita Zazá en el Teatro Municipal: «Como se agotara el No. 3 en que apareció este precioso tango, lo insertamos nuevamente debido a la demanda de nuestros favorecedores de Lima y Callao» (*Lira Popular* n.º 6, 1921: 10).

La *Lira Popular* apenas tiene pocas ilustraciones. Las portadas de los doce primeros folletos tienen un diseño bastante sencillo. Se ven instrumentos musicales. Los títulos de algunas de las piezas de los primeros números aparecen a su alrededor a modo de anuncios. Cabe suponer que los compradores potenciales conocían y les gustaban estos títulos. A partir de la edición 13, la portada muestra a dos cantantes con guitarras, uno de pie y otro sentado. Los dos están haciendo música juntos.

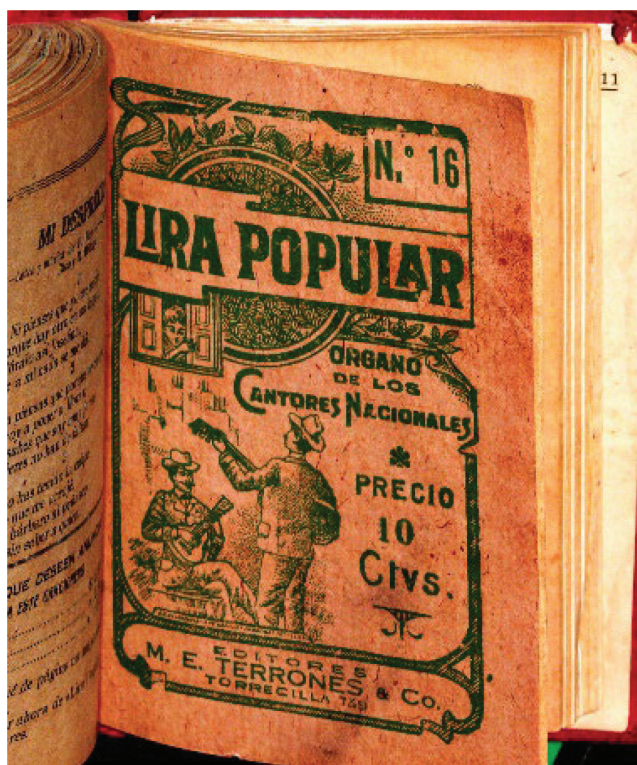


Imagen 3. *Lira Popular* n.º 16 (¿1922?) (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin, biblioteca, Z/14121).

A partir de entonces, hay más ilustraciones en forma de dibujos y xilografías, como en el número 14: «Una escena del Tondero “La Costa Abajo”». Desde el 3, aparecen fotos en varios folletos³ bajo el epígrafe «Suplemento artístico de LIRA POPULAR». Se trata de artistas y toreros conocidos en Lima. No siempre son peruanos. También aparecen personajes de Argentina y España. Los folletos contienen un total de dos textos de lectura en prosa, en concreto «Las guitarras mágicas» de Martínez Sierra en cuadernillo 3 y «La psicología de la guitarra» de Nicolás María López en 15.

En el corazón de *Lira Popular* están las letras de canciones actuales que se escuchaban, cantaban y tocaban en Lima. En esa época aún no existía radio⁴, por lo que el público conocía las canciones por la música en vivo, los discos y los rollos de pianolas. Al mismo tiempo, Terrones ponía anuncios para encontrar nuevos cantantes y letristas. Esto puede leerse en la *Lira Popular*:

La Empresa que represento en su deseo de contribuir al progreso y perfeccionamiento de los aficionados al canto criollo, ha tomado a su cargo la publicación de «LIRA POPULAR» órgano de los cantores y autores nacionales la que saldrá a luz, con toda exactitud, la víspera de toda fiesta de importancia. A fin de que los aficionados tengan un libreto aceptable, contamos entre nuestros colaboradores con un aficionado a la poesía el que se encargará de rimar los versos de los principiantes. Para la elección y prueba de las composiciones de autores noveles, es indispensable que se presenten éstos a cantarlas en esta imprenta ante el Jurado compuesto de cantores y autores, entre los que se hallan los Hermanos Castillo y otros. Los originales deben remitirse a esta imprenta desde el segundo día de cada publicación (*Lira Popular* n.º 2, 1921: reverso de la portada).

Los folletos también revelan que los autores recibieron gratuitamente 5 números de *Lira Popular* por los textos publicados. No se puede determinar si recibieron alguna otra remuneración a partir de los propios cuadernillos. Las composiciones de César A. Castillo, interpretadas en público por los citados Hermanos Castillo, también aparecían, por supuesto, en la *Lira Popular*. Los 19 folletos contienen un total de 280 textos de piezas musicales, lo que significa que cada cuadernillo contenía una media de 14-15 piezas. En la gran mayoría de los casos, el título va acompañado de información adicional que ayuda a comprender con mayor precisión qué piezas eran realmente populares en Lima. Entre esta información, la más importante es el género.

El más popular fue sin duda el Vals. 114 textos están etiquetados con esta denominación. Esta constatación no es sorprendente; también se refleja en las partituras que podrían servir de comparación de la misma época.

El vals vienés llegó a Lima en el transcurso del siglo XIX e inicialmente fue forecido por las élites. El discurso nacionalista ganó cada vez más fuerza como resultado de la guerra del Pacífico y de las transformaciones económicas y sociales que esta trajo consigo. Gómez (2010) sostiene que la *música criolla* surgió a principios del siglo XX como parte de un intenso proceso de modernización que modificó todo el paisaje urbano. Los intelectuales peruanos aspiraban a valores auténticos y genuinos que reflejasen con naturalidad el «alma» de la ciudad (Gómez 2010, 206). La música debía servir de inspiración para

³ No se puede descartar que otras fotos estuvieran incluidas originalmente en los folletos, pero se hayan eliminado.

⁴ La primera emisora de radio de Lima se inauguró en 1925. La radiodifusión en Perú despegó realmente a mediados de la década de 1930.

expresar los sentimientos y las experiencias, por lo cual el vals adoptó cada vez más el papel de música «del pueblo». Debido a la proximidad física de la pareja, al principio el baile fue tabuizado, por lo que se practicaba sobre todo en fondas y cervecerías (Escobar 2020, 11-17).

Originalmente elitista, se combinó de manera gradual con otros estilos de música hasta convertirse en *vals criollo*, que se consideró la mejor forma de simbolizar el carácter del criollo, y también se puso de moda entre las clases bajas (Maasberg, 2023: 58).

En cuanto al número de textos de los distintos géneros, le siguen el One Step con 28 textos y el Tango con 18. Aunque la *Lira Popular* lleva el subtítulo de «órgano de los cantores nacionales», también contiene textos que indican un origen o una adaptación del extranjero. Entre ellos figuran, por ejemplo: Couplet madrileño, Canción uruguaya, Pasillo colombiano y Aire argentino. Los indicios sugieren que la música popular es portadora de un factor cosmopolita y globalizador que no puede ser frenado por las fronteras nacionales. Esta constatación se hará aún más evidente en las décadas de 1930 y 1940, cuando la radio debute como nuevo medio de comunicación de masas y el cine sonoro llegue a las salas de cine. De ahí en adelante, las letras de canciones argentinas y mexicanas fueron la regla y no la excepción en los cancioneros, revistas de cine y radio en el Perú.

Además del género, en muchos casos los lectores de *Lira Popular* también se enteran de los nombres de las personas que intervienen. Esta información puede ser muy breve y sencilla, como en el número 3: «El Newyorkino - Jazz de Felipe Pinglo Alva». Pinglo Alva, también conocido como «el bardo inmortal», fue uno de los músicos y compositores más importantes en el campo de la música criolla en Perú. La información sobre otros títulos es algo más extensa. En el cuaderno 17 podemos leer sobre la Serenata María: «Letra de Máximo Merino y música de Pedro Quería Salinas. Cantado por M. Vilea y F. Pastor». La información de la *Lira Popular* nos invita, pues, a hacer un recorrido biográfico por letristas, compositores y cantantes. No será posible encontrar más información sobre todas las personas mencionadas, ya que muchos rastros se han perdido con el paso del tiempo. Sin embargo, aquí y allá, podría ser útil y ayudarnos a comprender mejor sus vidas.

Por ejemplo, La Lusitana, Lydia Ferreira (también en las grafías Lydia Ferreyra y Lydia Ferreyros) es mencionada diez veces en las piezas impresas en *Lira Popular*. Se la nombra como cantante de los dos fados que se imprimieron en *Lira Popular*. Su nombre también está asociado a tangos interpretados por ella. Lydia Ferreira fue esposa del compositor español José Padilla, con quien también estuvo estrechamente vinculada musicalmente. Entre otras cosas, interpretó su canción «La mujer del torero» en varias ocasiones. El texto de este One Step de moda aparece impreso dos veces en la *Lira Popular*, pero en este caso no está vinculado al nombre de La Lusitana, sino que el número 6 dice: «Estrenada por la genial artista Pastora Imperio en el Teatro Forero - Letras y Música del maestro José J. Padilla». El número 14 informa: «Música del maestro Padilla - cantado con gran éxito por Teresita Arce». En los Tangos y Fados, que en *Lira Popular* se asocian al nombre de La Lusitana, también hay referencias aquí y allá al lugar donde ha interpretado con éxito varias piezas, a saber, el Teatro Municipal. Esto despierta curiosidad. Es un indicio de que Lydia Ferreira (La Lusitana) fue artista invitada en Lima durante un tiempo.

Aquí es donde aparecen otras fuentes que valdría la pena evaluar comparativamente, a saber, los programas del Teatro Municipal. En ellos se podría averiguar con quién trabajó Lydia Ferreira en escena y qué otras obras interpretó. Otra fuente para la investigación biográfica serían las revistas culturales de Lima, en las que se publicaban repetidamente reseñas de las representaciones en los diversos teatros de la capital peruana y también se ofrecía información sobre la vida cultural y sus protagonistas.

Como ya se ha indicado, la información de *Lira Popular* contiene ocasionalmente datos sobre los lugares de representación. En 16 casos, se hace referencia a los teatros en los que se representaron las obras impresas en *Lira Popular*. Se trata del Teatro Municipal en nueve ocasiones, del Teatro Forero en tres, del Teatro Colón en dos y del Teatro Lima y del Teatro Mazzi en una. A principios de la década de 1920, los cines también se habían consolidado como lugares de representación de música criolla. La *Lira Popular* menciona tres cines: el Cine Mundial, el Cine América y el Cine Royal. También se habla de «cantado con éxito en los cines», pero sin concretar más. Esta información nos anima a estudiar más detenidamente los programas de los teatros y cines, siempre que aún se conserven y sean accesibles.

Otro dato parece muy interesante. Como ya se ha dicho, el propietario de la imprenta, el Sr. Terrones, había pedido a los nuevos letristas que presentaran sus obras en la redacción con el fin de someterlas a una comisión de selección para su publicación en *Lira Popular*. De hecho, en los cuadernillos aparecen un total de 17 piezas que figuran como escritas especialmente para *Lira Popular*, y se menciona una canción como cantada para *Lira Popular*. Esto significa que los humildes cancioneros que circulaban en la ciudad influyeron en el desarrollo de la música criolla y alentaron a nuevos letristas, cantantes y tal vez compositores a hacerse visibles en la práctica musical. Este es un punto que también vale la pena seguir investigando: ¿quiénes fueron las personas que dedicaron sus piezas a la *Lira Popular* y se puede rastrear su trayectoria musical posterior utilizando otras fuentes?

Las explicaciones han mostrado el potencial del cancionero *Lira Popular* para seguir investigando. La adquisición del archivo del musicólogo Gérard Borrás sobre la música popular en Perú para las colecciones del Instituto Ibero-Americano de Berlín ha proporcionado una base más amplia para la investigación sobre el cancionero peruano. La *Lira Popular* podrá analizarse ahora en comparación con otros títulos, como el emblemático *Cancionero de Lima* y la *Lira limeña*, también muy difundida en la época de su creación. Aunque los futuros análisis se centrarán probablemente en los fenómenos musicales y los procesos de transferencia internacional en el contexto de los nuevos medios de comunicación del período, como el cine y la radio, también se abordarán cuestiones sociológicas, históricas y literarias (cf. Borrás / Mendiivil 2022). Sin embargo, la *Lira Popular* también aporta una pieza del rompecabezas a la reconstrucción de la vida musical limeña de la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente, no sabemos por los cuadernillos por qué se interrumpió su producción. No obstante, otro cancionero fue publicado por Terrones, del que sólo se dispone de un único número: *El Trovador*. Podría tratarse de una publicación posterior.

Concluimos las primeras reflexiones con un canto de alabanza a *Lira Popular* del número 9:

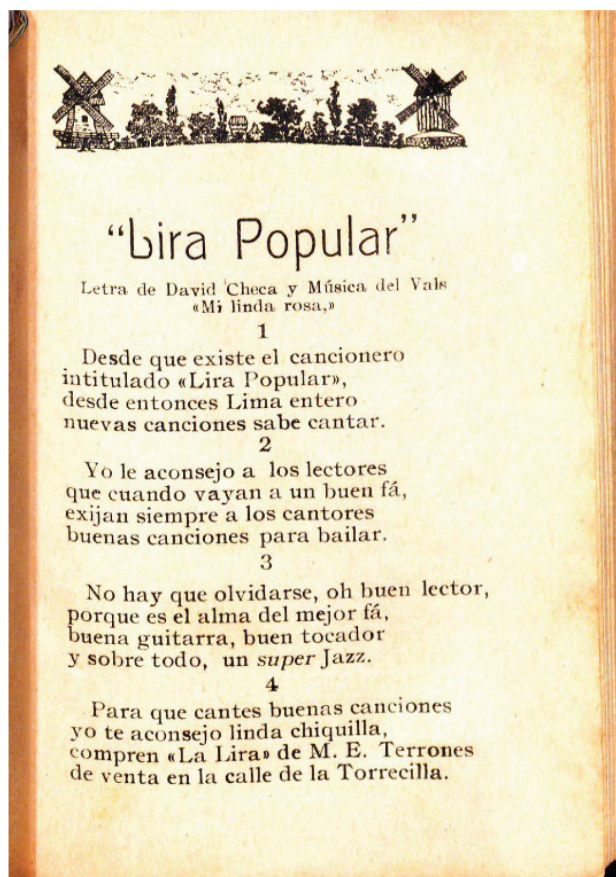


Imagen 4. Lira Popular n.º. 9 (¿1922?) (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin, biblioteca, Z/14121).

BIBLIOGRAFÍA

- BORRAS, Gérard y Júlio Mendívil (eds.) (2022): *Aires de la tierra: imaginarios sonoros de la nación en América Latina*, Madrid, Sílex.
- ESCOBAR, Greki S. Cuaila (2020): *Canonización y supervivencia de valsas criollos de la guardia vieja en el siglo XXI*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GÓMEZ, Luis (2010): *Música Criolla: Cultural Practices and National Issues in Modern Peru. The Case of Lima (1920–1960)*, New York, Stony Brook University.
- LEDEZMA, Ana, CORNEJO, Tomás (2020): *Cancioneros populares de Chile a Berlín: 1880-1920*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- MAASBERG, Isabella (2023): «En busca de lo propio en la música: revistas culturales e ilustradas como lugares de discusión entre 1900 y 1930», en *Lima en texto, sonido e imagen: la cultura musical popular de Perú en la primera mitad del siglo XX*, La colección Gérard Borrás, Ricarda Musser y Benedikt Brilmayer (eds.), Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, Staatliches Institut für Musikforschung, pp. 53-61.
- TAPIA VALENZUELA, Carolina (2018): «La narrativa visual en las estampas de los pliegos de poesía popular chilena como estrategia de difusión», en *De la pluma al internet: Literatura populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*, Christoph Müller y Ricarda Musser (eds.), Medellín, Editorial EAFIT, pp. 119-145.

ANEXO: CONTENIDO DEL CACIONERO LIRA POPULAR

Título	Género	Información sobre lugares y personas
n.º 1		
La Envenenada	Gran vals de Saenz	En toda moda - Cantado por los hermanos Castillo
El Oro	Vals de actualidad	Cantado en el Teatro Mazzi por los cantores nacionales Hermanos Castillo
La Chirimoyita	Mazurka de moda	Cantado por los cantores nacionales A. Falla y N. Márquez
Los Granaderos	One Step de actualidad	Original del compositor nacional César A. Castillo
Anita	Vals de actualidad	Con letra y música del compositor César A. Castillo
La Princesita	Polka de Actualidad	Letra y música del compositor nacional Felipe Pinglo Alva
Noche hermosa	Serenata de actualidad	
Juanita	Gran Vals	de V. E. Correa. Cantado por los cantores nacionales Cofré-Martines
El Gitanillo	Vals de actualidad	Cantado por los cantores nacionales Sobero y Castro
Astro Azul	Danza de moda	Cantado por los hermanos Castillo
En el océano	Vals de actualidad	Con letra y música de F. Arzola
Tus sonrisas	One Step de moda	Cantado con éxito por los cantores nacionales Mauris y Guerrero
La Quimera	Vals	de P. Reyes
Sara	Vals de actualidad	Con letra y música del autor César A. Castillo - cantado por los hermanos Castillo
Los bohemios	One Step de actualidad	
n.º 2		
Reina de amor	Vals	de V. E. Correa - Cantado por los señores Ronchi y Pareja
El Título	Gran vals de actualidad	Cantado por los señores Saravia y Manzilla
Mustia y fría	Vals	Cantado por los señores Mauris y Guerrero
¡Mendigo de amor!	Vals de actualidad	Composición musical de César A. Castillo. Última creación de los hermanos Castillo
«El Huerfanito »		Letra de César Quintana y música de Espichán
Rosa	Vals de moda	Letra y música de A. Condemarín
Amelia	Vals	del autor nacional Felipe Pinglo Alva
Aurora		Para Lira Popular
El que a hierro mata...	Couplet	Cantado con éxito en el Teatro Municipal por la ARGENTINITA
Noche placentera	Serenata de actualidad	Letra y música de P. Arzola
Amor febril	Vals de actualidad	Letra y música del autor nacional Felipe Pinglo Alva
El peregrino	SERENATA	Nicéforo Alva Rivera
Calles de Lima	One Step de moda	Cantado por los señores Santillana y Miranda

Título	Género	Información sobre lugares y personas
Recuerdos	Gran vals	del autor P. Reyces
n.º 3		
Las guitarras mágicas	texto en prosa	Martínez Sierra
Piedad	Vals	Letra y música del cantor nacional José Bello P. Dedicado a J. Jaramillo
Mi Luis	Preciosa tonadilla	Cantada por la ñiñita Benza en el Teatro Lima
Ases peruanos		Cantado por Emilio Herrera y Carlos Quintana - Letra y Música de Emilio Herrera
Maldito tango	Canción argentina	El mejor éxito de Covarrubias y Aspauzo
El Newyorkino	Jazz	de Felipe Pinglo Alva
Noche de otoño	Danza	De V. E. Correa - Cantada con éxito por los hermanos Castillo
Quisiera...	Couplet	
Flores blancas		Letra fiel de Teófilo del Busto G. con música de Flores Negras
¡Que la mar es muy traidora!	Preciosa topadilla	Creación de La Lusitana (Estríbillo)
Miradas y besos	Vals	Letra y Música de A. Barrenechea
Milonguita	Aire argentino	Cantado por la maravillosa artista Teresita Zazá en el Teatro Municipal
n.º 4		
Pálidas rosas	Vals de moda	Cantado con éxito por Manuel Covarrubias y Eduardo Aspauzo
Mundial	Jazz de actualidad	Dedicado al «Stud Inca» y al Jockey P. Cochetti, por el conocido compositor chalaco Juan C. Chávez Sánchez, música del Jazz Indostan
Los pollos Newyorquinos	One Step de moda	Cantado por Eduardo Aspauzo y Manuel Covarrubias
Delirio	Vals de actualidad	Composición musical del autor César A. Castillo - cantado por los hermanos Castillo en los fonógrafos de la Casa Ayala
Contra la lechuza		Música de «Como se pide»
Patria nueva	Popular One Step de actualidad	Escrito por el conocido compositor Chalaco Juan C. Chávez Sánchez
Flor de cariño	Famosos yaraví para guitarra y canto	Letra de Abelardo M. Gamarra (El Tunante) - Música de Justo Arredondo P.
María		Para «Lira Popular», Nicéforo Alva Rivero
Las águilas	Danza	Cantado por Bocanegra y Guerrero
Olivídame	Preciosa canción	Cantada por Inés Berutti en el Teatro Colón
Griselda	Vals	Por el compositor chalaco Juan C. Chávez Sánchez
Sin esperanza...		Especialmente para «Lira Popular», Ceferino N. Proaño
Rosa Emilia	Vals	Letra y música de Emilio Herrera

Título	Género	Información sobre lugares y personas
n.º 5		
La revancha	Canción patriótica	En homenaje al Centenario - Música del Maestro D. Benigno Farfán - dedicada al Ilustre Colegio de Abogados de Arequipa y premiada por la misma institución con Medalla de oro
La valiente		Creación de Pastora Imperio - Música del Maestro Padilla
Pilar	Vals	Letra y Música de Agustín Falla
Arequipeño	Pasa-Calle	Letra y Música de Emilio Herrera - Cantado por Emilio Herrera y Carlos Quintana
Virgencita de mi alma	Danza Popular	
Desengaño		Letra y Música de Eugenio Bello
Mis flores rojas		Música de «Flores Negras», L. Del M.
La separación	Vals	Cantado por la pareja Cobarruvias y Aspauzo
Margarita	Vals de moda	
Flores limeñas		Letra de M. Aguillar - Música de «Flores Negras»
María Julia	One Step	Cantado por Cobarruvias y Aspauzo
De mi tierra	Fado	Cantado típicamente por la genial artista Lidia Ferreyros «La Lusitana»
Amor sin esperanza	Triste	Letra y música de Rubén Polanco
n.º 6		
La mujer del torero		Estrenada por la genial artista Pastora Imperio en el Teatro Forero - Letra y Música del maestro José J. Padilla
Una más...	Tango	Cantado con gran éxito por La Lusitana
Mis flores	Vals	Letra de Carlos Gómez – Música de Emilio Herrera
Amanda Loyola	Vals	Letra de Juan Rayo y música del Vals Varela – Cantado por Pedro Jiménez y Guillermo Pastor
La voz de la quena		Para «Lira Popular»
Milonguita	Aire Argentino	Cantado por la maravillosa artista Teresita Zazá en el Teatro Municipal (publicado anteriormente en el n.º 3)
Cielito lindo	Couplets de Carnaval	
Zoraida	Vals	Cantado por V. Vargas y S. Fidel
María Emilia	Vals	Letra y música de Carlos Gómez
No me pidas eso		Notable creación picaresca de la genial tonadillera La Marquesita
El saludo	Vals	Escrito por el compositor chalaco Juan C. Chávez Sánchez, con música del Vals «La Pescadora» en contestación a un vals publicado en «El Cancionero de Lima»
Serenata		Letra y Música de Emilio Herrera - Cantado por Carlos Quintana y Emilio Herrera
n.º 7		

Título	Género	Información sobre lugares y personas
Crueldad	Vals	Letra y Música de V. Vargas - Cantado por S. Fidel y V. Vargas
«Tú no eres eso»...	Couplet madrileña	Éxito de La Lusitana
Chin, pun Callao	One Step	Dedicado al Club Sportivo Jorge Chávez - Música del One Step del mismo nombre por Paulo Salcedo y letra de J. Ch. Sánchez [Exclusiva de «Lira Popular»].
Fado Blanquita	Fado	Letra de Rafael Adán Borges - Música de Alvaro Retana - Éxito de Lydia Ferreyra «La Lusitana»
Presentimiento	Vals	Letra y Música de V. Vargas - Cantado por S. Fidel y V. Vargas
Danza		Letra y Música de Emilio Herrera y M. - Cantado por Emilio Herrera y Carlos Quintana
Sinfonía	Gran Vals de moda	Cantado por la pareja Eyzaguirre y Covarrubias
Amor perjuró	Vals	Cantado por V. Vargas y S. Fidel
El tronco añoso	One Step de moda	Cantado con toda corrección por la pareja R. Eyzaguirre y M. Covarrubias
Una mas...	Tango	Cantado con gran éxito por La Lusitana
El que a hierro mata...	Couplet	Cantado con éxito en el Teatro Municipal por la ARGENTINITA
Emilia	Vals	Letra de M. P. F. Roche y Música de F. González - cantado por la pareja Domingo Iglesias y Fortunato González
Margarita	Vals de moda	
Adiós, Celipe	Schotis - Pareja madrileña	de Amalia Molina
n.º 8		
A Amalia Molina		José Jackson Veyán
¡Tus ojos!		Letra de Juan Rayo y música de «Tus Sonrisas»
María Esther	Jazz	Letra de G. Salinas y música de «Hindostán»
Lucía	One Step	Letra del compositor chalaco Manfredo F. Robles y música del One Step «Herrera»
Mis queridas	Polka de moda	Letra de M. Hermoza y música de Víctor Yañez - Cantada por Hermoza y Yañez
Cristina		Letra de G. Salinas - Música de «Recordándote»
Parisina		Letra de Monje - Música de A. Sedas
Carlota	Serenata	Letra de G. Salinas - Música de V. Villavicencio
Sport Inca	Polka	Dedicada a los jugadores del Club del mismo nombre – Letra y música de P. Arzola
Los besos	Vals	Compuesto por Pedro A. Bocanegra P.
El alma en los labios		
Reina Emilia	Compuesta para One Step y Vals	Por M. I. Z. Dedicado a la Reina del Carnaval de 1922, del Mercado de la «Aurora» Señorita Emilia Olaya Fajardo. Cantado por Eyzaguirre y Covarrubias
Domitila	Vals de moda	Cantado por M. Blancas V. Villalta

Título	Género	Información sobre lugares y personas
n.º 9		
«Lira Popular»	Vals	Letra de David Checa y música del Vals «Mi linda rosa»
Chuscaditas huancaínas	Gran Vals	Especial para «Lira Popular» - Compuesto por Pedro A. Bocanegra P.
Petita	Vals	Cantado por la pareja Covarrubias y Aspauzo
Susanita	Vals	Letra de M. F. P. Rocha y Música de A. Pineda. Cantado por la pareja Robles y Rocha
Lo pollos bajopontinos	One Step de moda	Música de «Los pollos newyorkinos» y Letra de Leonidas Valcárcel
Salomé	Fox Trot en toda moda	Cantado con gran éxito en el Teatro Colón por Merceditas Díaz
Severa	Vals	Compuesto por Alberto Condemarín - cantado por Celso Ramírez e Ignacio Martínez
Enriqueta	Vals	Escrito especialmente para «Lira Popular» por Alberto Aguilar - música del Vals «Victoria»
A mis amigas	One Step	Letra y música de Froilán Pastor C.
Odiame	Vals	Letra de Domingo Iglesias y música de Fortunato González, cantado con gran éxito por la pareja D. Iglesias y F. González
La mazurka azul	Mazurka	Romanza de la opereta de ese nombre, estrenada en el Teatro Municipal por la Compañía de Inés Berrutti y cantada con todo éxito por el tenor Gonzalvez
Eufemia	Vals	Música del Vals «Separación» y cantado en el Callao por la pareja Robles y Rocha
Gaoneras	Pasacalle	Compuesto por Pedro A Bocanegra P. - especial para «Lira Popular»
Lastenia	Vals	Música y letra de Pedro Alzola
Serenata	Serenata	Música y letra de P. Alzola
n.º 10		
Belmonte	Polka	Letra y música de Alberto Aguilar
Llanto de las Cautivas	Vals	Letra de Alberto Aguilar - Dedicado a los repatriados del Sur
Cristina	Vals	Letra y Música de Froilán Pastor C.
Acracia	Vals	Por Abraham Vilchez y Pedro Fajardo
Amor de Oriente	Vals	Por Pedro Queria Salinas
El huérfano	Vals	Letra y Música de F. Vilchez Balarezo
El pingo pangaré	Estilo criollo argentino	Cantada en el Teatro Municipal por Inés Berrutti en la noche de su beneficio
La orgullosa	Vals	Letra y música de Froilán Pastor C.
Daniela	Vals	Letra y música de Manuel F. Roche – Cantado por Robles y Roche
María Julia	Vals	Dedicado a la Srta. Loaiza - Cantado por Santillana y Miranda
Como a mi madre	Vals	Por A. Vilchez y P. Fajardo

Título	Género	Información sobre lugares y personas
¿Amor o burla?	Vals	Dedicado a C. L. A. por el compositor chalaco Juan C. Chávez Sánchez - música de los cantares Rubén Polanco y Roque Plaza G.
El indiano		Letra y Música de P. Alzola
Mi dolor	Vals	Letra y Música de F. Vilchez Balarezo
Jardín de Venus	Vals	Por Pedro Quería Salinas
Deyanira	Danza	Letra y Música de Manfredo Robles Destre. Cantado en el Callao por Robles y Roche
Las huachafitas	Polka	Letra y Música de Froilán Pastor C.
Angélica	Vals	Letra y música de P. Alzola
n.º 11	Edición de Fiestas	pátrias
Lo que debe cantar todo peruano		Música del Himno nacional
Mi hombre	Precioso Jazz de toda moda	
La luna	Couplet	Cantado con gran éxito en el Teatro Forero por Consuelo Mayendia
Belmonte	Polka	Letra y Música de Alberto Aguilar
Milonguita	Aire argentino	Cantado por Terecita Zazá en el Teatro Municipal
Las Ametralladoras	Pasacalle	Por Abraham Vilchez y Pedro Fajardo
Carne de Cabaret	Tango	Cantado con éxito en el Teatro Municipal por La Lusitana
Reloj amoroso		humorístico
"Flores patrias"		
Pierrot a Colombina	Vals	Preciosa canción arreglada a Vals por Pedro A. Bocanegra
Una más....	Tango	Cantado con gran éxito por La Lusitana
¡Tú olvido!	Vals	Letra y Música de Abel Pineda - Cantado por la pareja Manuel Roche y Manfredo Robles
Flor de otoño	Vals	Cantado por los hermanos Castillo
Las flores	One Step	Letra de Domingo Iglesias - Música de Fortunato González, cantado por la pareja Iglesias González
La Lira musical	Serenata de moda	Cantada por Antonio Bolo y L. Collantes
Serenata	Serenata	Por Manuel Aparicio y Solís
n.º 12		
Belmonte	One Step de actualidad	Letra y Música de Manuel Covarrubias
Desengaño de amor	Vals	Letra y Música de F. Vilches Balarezo
El Cascabel	One Step	Letra de Juan C. Chávez Sánchez y Música de M. Araujo
El coral	Vals	Cantado por R. Cárdenas y A. San Martín
Fortunata	Vals	Letra de F. Miranda y Música de P. Alzola
Inspiración	Vals	Por C. Castillo - Cantado por V. Vargas y S. Fidel

Título	Género	Información sobre lugares y personas
En la tumba de mi amada	Pasillo	Letra de Miguel D. León Robles, (ecuatoriano)
¡Oh, tiempo!...	Vals	Letra de M. Moreno y Música del «Vals de quenás» de Dunker Lavalle
El cabaret		Cantado por Luis López y E. Calderón
A gozar	Polka	Por José O. Martínez - Cantada por Carlos Velasco y Juan Cuya
Triste despertar	Vals de moda	Cantado por Antonio Bolo y L. Collantes
Gran Vals	Gran Vals	A bordo del Urubamba - Letra y Música de Emilio Herrera M. - Cantado por Emilio Herrera y Carlos Carrillo
Consuelo	Vals	Letra y Música de José Manuel Saavedra
Beso robado	Vals de moda	Cantado por A. Salerno y C. Gamarra
Alberto Secada	One Step	Dedicado al Club Infantil «Alberto Secada» del Callao - Letra de Juan Rayo y música de los «Pollos Newyorkinos»
Carne de cabaret	Tango	Cantado con éxito en el Teatro Municipal por La Lusitana
España	Vals	
Antofagasta	Vals de moda	Cantado por M. Cárdenas y J. Sak
n.º 13		
El pibe	Couplet de actualidad	Letra de Chirre Danós – Cantado con gran éxito en el «Magestic» del Callao por Terersita Arce
La partida	Pasillo	
Sólo los padres aman	Vals	Letra y música de Tomás Gatti cantado solamente por su autor. Especial para Lira Popular
La copa del olvido	Tango de moda	Cantado con éxito en el Municipal por la Compañía Quiroga en el primer acto de «La fuerza ciega»
Aurelia	Vals	Letra y música de Ramón Lavaud. [Especial para «Lira Popular»]
Jesús	Vals	Letra de Juan F. Cárdenas - cantado por Aquis y Guerrero
Florencia	Vals	Letra de Juan C. Chávez Sánchez y música de Florencio Ramos. Especial para «Lira Popular»
Salomé	Jazz oriental a la última moda	Cantado con mucha propiedad en el «Cine Mundial» por Conchita Busón
Horas negras	Vals	Letra y música de Juan Santillana - Cantado por J. Santillana y C. Miranda (Especial para «Lira Popular»)
El taita del arrabal	Tango Milonga	
Agonías		
La despedida de Melgar		Creación de Teresita Arce
Clotilde		

Título	Género	Información sobre lugares y personas
Lucinda		Letra y música de Jorge Moya - cantado por Jorge Moya y Pedro Laines (Especial para «Lira Popular»)
Mi triste rincón	Vals	De Manuel Covarrubias
La mujer del torero	One Step de moda	Música del maestro Padilla - cantado con gran éxito por Teresita Arce
n.º 14		
La costa de abajo	Tondero	Letra de Abelardo Gamarra «El Tunante» y Música de Maglorio Collantes Díaz
Amor y tumba	Vals	Letra y música de F. Vilchez Balarezo
El pescador	Vals	Arreglado por F. Bello y cantado por R. Gil y J. Bello
Rosa de fuego	Tango	Creación de la Lusitana
El relicario	Tonadilla sentimental	Cantada en el Municipal por la Maravillita con gran éxito
Mi última canción	Vals	Letra y Música de Abel Pineda - cantado por Paulet y Soto
Es mi hombre	Jazz en toda moda	Como se canta en los Cines
Zapatero Mujeriego	One Step	Letra de Carlos M. Silva y música de Germán Arceela
El nombre		Letra de Juan de Dios Peza, música del «Tronco Añoso»
Murió la luz	Vals	Por Rodolfo E. Pablo F.
Rosa Elvira	Vals	Cantado en el «Cine América» por Rodolfo Eyzaguirre y P. Fuentes
Jesús	Vals	Letra de Alberto Villavicencio - Música de Juan Santibáñez - cantado por sus autores
Beatriz	Vals	Cantado por Salvador Haza y Eugenio Miranda - letra y música de Salvador Haza
El poeta	Vals	Cantado en el Cine «América» por Bello y Anardo
La copa del olvido	Tango de moda	Cantado con éxito en el Municipal por la Compañía Quiroga en el primer acto de «La Fuerza Ciega»
n.º 15		
La blanca casita	Vals	Letra y Música de F. Vilchez Balarezo - cantado con gran éxito por los hermanos Barrientos e Ismael Farfán
Canto de amor	Vals estilo argentino	
La Psicología de la guitarra	Texto en prosa	Nicolás María López
Zorro gris	Gran Tango Milonga	
Ni yo te lloro		
Sueño de amor	Vals	Letra de Federico Rios Leyton y de Rosendo Miño - Música del vals Separación
El baquero	Pasillo colombiano	
La jardinera	One Step	Letra y Música de Manuel Román - cantado por R. Calvo y M. Román
Amo a mi muerta	Pasillo	Letra y música de Alberto Guillen
¡Oh, Mary!		

Título	Género	Información sobre lugares y personas
Después de tanto penar		Canción del Gaucho Argentino
Hilo	Jazz en toda moda	
Recordando tu día	Serenata	Por Aurelio Jimenez - cantada por su autor y José D. Vásquez
Recuerdos	Jazz	Música de «El Pelicano» - letra de Adrián Lovón H.
Salomé	Jazz oriental en toda moda	Cantado con mucha propiedad en el «Cine Mundial» por Conchita Busón
Carmela	Vals	Letra de Alberto Villavicencio - Música de Juan Santibáñez
La copa del olvido	Tango en toda moda	
Mi desprecio	Vals	Letra y música de F. Ríos L. - Cantado por F. Ríos y R. Miño
n.º 16		
Las gaviotas	Hermosa canción	Gran éxito de La Lira Colombiana
Huellas del dolor	One Step	Letra y música de Guillermo P. Deacosta y cantada por los hermanos Deacosta, en los discos de la casa Ayala Lima
María	Vals	Arreglado por J. Bello - cantado por R. Gil y J. Bello
Artistas del cine	One Step	Letra de Adrián Lovón H. y música de Las Calles de Lima
Serenata	Serenata	Letra de Alberto Villavicencio y Música de Juan Santibáñez
Verano de 1923	Vals	Letra y música de Adrián Lovón H. Cantado por Guillermo Pastor y J. Jimenez
Música amarga	Texto en prosa	Santiago Rusiñol
Sánchez Mejías	Pasa-calle	Letra y música de Emilio Herrera y Carlos Gomes, cantado por Carlos Carrillo y Emilio Herrera
Primaveral	Gran Vals de moda	Letra de Daniel Moreno y música de Santos Rosales - cantado por sus autores
Gotas de ajeno		Letra de Julio Flores y Música de Carlos Arilaga
¡Loca!	Gran Tango de moda	Ruidoso triunfo de la eminente Tonadillera nacional; La Joyita
Isabel	Vals	Letra y Música de Salvador De la Haza, cantado por Eugenio Miranda y Salvador De la Haza
El Taita del Arrabal		
Los tres guardapelos	Vals	Cantado por el dúo nacional Juan Reyes y Alfredo Barranechea
Eufemia	Vals	Letra de F. Pastor C. Música del Vals Clotilde
Antofagasta	Vals	Verdadera letra del Precioso Vals
Las limeñitas	One Step de moda	
n.º 17		
Indiferencia	Vals	Último vals de Pedro Fajardo y Abraham Vi?
Sufra	Precioso Couplet	Cantada maravillosamente en el Teatro Forero por «La Joyita»

Título	Género	Información sobre lugares y personas
Tus ojitos	One Step	Letra y música de Froilán Pastor G. Para «Lira Popular»
El reflector	Couplet	El mejor éxito de Amalia Morales
María	Serenata	Letra de Máximo Merino y música de Pedro Quería Salinas. Cantado por M. Vilea y F. Pastor
El aviador	Vals en toda moda	
Ana Celia	Vals	
Mimi	Tango moderno	
Cap. Polonio		
Contestación al poeta de la Lira	Vals	Letra y música de Pedro Alzola. Dedicado a mi amigo Manuel Covarrubias
El Taita de la ciudad	Vals	Con música del Taita del Arrabal trasportado á Vals
Los imperiales	One Step	Letra y música de Manuel Román
n.º 18		
Himno Nacional nuevo		Letra de José S. Chocano
La percanta está triste	Tango	
El destino del obrero		Letra de F. Burgos y música de «Mis Flores Negras»
Maldito tango	Canción argentina	El mejor éxito del inimitable MIRKO
El triunfo de Firpo	Tango	Con música del tango «La Copa del Olvido»
Patotero sentimental	Tango milonga	Con música para canto y piano
Costumbres limeñas	One Step de moda	Letra y música de Manuel Román
Pierrot	Vals	Letra de Pedro Quería Salinas y música del vals Mercedes. Cantado por Manuel Vilca y Máximo Merino. Dedicado a «Lira Popular»
Guillermina	Vals	Letra y música de Pedro Alzola
Aventurero	Vals de moda	Cantado por la pareja Moreno y Rosales. Letra de D. Moreno y música de S. Rosales
Vals de las rosas	Vals	
Silvina	Vals	Letra y música de Salvador de la Haza - cantado por E. Miranda y su autor
Rosa de Grana	Vals	Letra de Domingo Iglesias y música de Fortunato Gonzalez - cantado por sus autores
One Step	One Step	Cantado por el terceto nacional A. Barrenechea, J. Reyes y Eduardo Sobenes
Guillermo E. Billinghamurst	Vals	Letra y música de Pedro A. Bocanegra P.
El zorzal	Canción Uruguaya	
Sólo los padres aman		Letra y música de Tomás Gatti; Cantado para «Lira Popular» por Guerrero y Medina

Título	Género	Información sobre lugares y personas
Serenata	Serenata	Letra y música de Pedro A. Bocanegra P. Especial para «Lira Popular»
n.º 19		
El aeroplano	Vals	Letra verdadera cantada impropriamente con el nombre de «El aviador»
Tu sonrisa	One Step Smill	Cantado con éxito por los cantores limeños Ángel Monteverde y el malogrado cantor Carlos Velazco - Letra de Carlos Laos
¡Loca!	Gran Tango de moda	Ruidoso triunfo de la eminente Tonadillera nacional La Joyita
Mi ángel tutelar	Vals	Cantado en el Cine Royal por C. Miranda - Letra y música de F.S.
¡Madre!	Nuevo Tango argentino, ya en moda	Cantado con ruidoso éxito por la tonadillera América Málaga
La esplanada	Vals	Letra y música de Carlos Max Laos, cantado con mucha propiedad por Fermín Torres y Samuel García
Nicolás Sánchez	Vals	Letra de Pedro L. Bustillos y música de «El huérfano» - Cantado por Teodoro Cárdenas y Luis Bazalar
Teresa	One Step	Letra y música de J. Santillana y cantado por C. Miranda y J. Santillana en el «Cine Royal»
Ingratitud de una madre	Vals	Letra y música de José Manuel Saavedra y cantado por Saavedra y L. Bravo
El huérfano	Tango en toda moda	
Guillermina	Vals	Compuesto por Pedro A. Bocanegra P.
Melenita de oro	Tango en toda moda	
La derrota de Firpo	Tango	Música de «Patotero Sentimental»
Angélica	Vals	Letra y música de Eliseo Igreda - Cantado por Robles y Roche

Fecha de recepción: 29 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2024



La lírica de la orfandad en los impresos populares mexicanos de inicios del siglo XX*

The Lyric of Orphanhood in Early 20th Century Mexican Popular Prints

GRECIA MONROY SÁNCHEZ
(UDIR, UNAM)

greCIA.monroy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1029-3586>

ABSTRACT: In the last years of the 19th century and the first decades of the 20th, orphanhood as a theme had poetic manifestations of interest in Mexico, both in its cultured and popular ways. Valuable sources of the latter are the prints from publishing houses such as those of Antonio Vanegas Arroyo, Eduardo Guerrero, and Antonio Reyes. This study offers a characterization of the orphanhood lyrics disseminated by these printing presses, mainly by the first of them. An organization is proposed in two sections: the songs —composed of several stanzas— and the laments —made up of a *copla* (a verse of four lines) and several *décimas* (a verse of ten lines) that gloss it. In each of them a distinction was made between a masculine or feminine enunciation. The analysis dialogues with corpus such as the *Cancionero Folklórico de México*. Also, it intends to encourage future analyzes of the representations of sexual gender and social class in this literature about orphanhood.

KEYWORDS: Mexican popular broadsheets, XIX century, XX century, folk poetry, orphans, coplas, décimas.

RESUMEN: En los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el tema de la orfandad tuvo en México manifestaciones poéticas, tanto en su vertiente culta como popular. De esto último son evidencias los impresos de casas editoriales como las de Antonio Vanegas Arroyo, Eduardo Guerrero y Antonio Reyes. Este estudio ofrece una caracterización de la lírica de la orfandad difundida por estas imprentas, principalmente por la primera de ellas. Se propone una organización en dos subconjuntos: las canciones —compuestas de varias estrofas— y los lamentos —integrados por una copla y varias décimas que la glosan—. En cada uno de ellos se distinguió entre una enunciación masculina o femenina. Asimismo, el análisis tiende puentes con corpus como el *Cancionero Folklórico de México*, además de que da pie a futuros estudios sobre las representaciones de género y clase social que se entreveran en esta literatura.

PALABRAS CLAVE: Impresos populares, siglo XIX, siglo XX, lírica popular, huérfanos, huérfanas, coplas, décimas.

* Este trabajo fue redactado en el marco del proyecto posdoctoral que desarrollé en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR), en Morelia, Michoacán, en el año 2024, gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM y con la asesoría de la Dra. Mariana Masera.

Para mi abuela Eva.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, los huérfanos han tenido diversas funciones como personajes literarios. Algunos héroes están marcados por la orfandad, pues eso representa su carencia original. En la narrativa del siglo XIX, los huérfanos encarnaron alegóricamente a las naciones emergentes (Albrighton, 2008: ii). Pero también en ese contexto hubo huérfanos que representaron «[...] la antítesis del ciudadano nuevo, evidenciando el lado excluyente de la institución de la familia y la nación moderna» (Albrighton, 2008: ii).

Esta modalidad de la orfandad como reflejo de la exclusión y de la precariedad social está presente en la tradición poética mexicana de finales del siglo XIX e inicios del XX, tanto en su vertiente popular como en la de autores, estilos y modos de circulación más bien cultos. Quizás la evidencia más paradigmática de esto último sea el poema «Paquito», incluido en *Lascas*, de 1901, de Salvador Díaz Mirón. En él, se presenta a un «pobre chiquillo» postrado ante la tumba de su madre, a quien le relata algunas de las tragedias de su orfandad y le hace una promesa, a manera de inútil disculpa por su mal comportamiento pasado:

Buscando comida,
revuelvo basura.
Si pido limosna,
la gente me insulta,
me agarra la oreja,
me dice granuja,
y escapo con miedo
de que haya denuncia.
Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras.

(Díaz Mirón, 1901: 156).

Pese a que «Paquito» se volvió con los años «un poema entrañablemente odiado» (Cohen, 2017: 37), también ha sido reconocida la maestría de su composición formal y de la denuncia social que plantea (Cohen, 2017: 45)¹. Sin embargo, me interesa ahora destacar que este poema se enmarca en una tradición poética que tuvo un importante cauce de desarrollo en los impresos populares, es decir, en hojas volantes y cuadernillos de bajo precio y amplia circulación. Como será evidente a lo largo de estas páginas, «Paquito» y varios de los textos de dichos impresos comparten rasgos muy notorios, tales como el personaje del hijo mal portado, pero arrepentido, el monólogo ante la madre muerta y la forma estrófica en décimas. Son manifestaciones poéticas que nos hablan de un horizonte

¹ Menos conocido que Díaz Mirón, otro autor de la época que hizo de tragedias sociales temas de su arte fue Julio Sesto (1871-1960). De ello es muestra su poema «Las abandonadas», firmado en 1908, y el cual está dedicado a las mujeres engañadas, embarazadas y dejadas a su suerte por hombres ingratos. En su tema y en la pretensión de «[...] denunciar la situación para mostrar la pena, pero también para servir de ejemplo y lección a quienes lo lean» (García Rodríguez, Pascual Gay y Pérez Sánchez, 2014: XXIII), este poema de Sesto se hermana con textos de gran circulación popular, como la hoja volante *Tristes y sensibles lamentos de la mujer abandonada* (s. f.), publicada por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

de enunciación finisecular en el que la expresión del sufrimiento, de las penurias y de la soledad ante la ausencia de la madre tuvo gran relevancia a nivel social.

Lo anterior se observa también en el ámbito literario tradicional de transmisión principalmente oral. Como señaló Carlos H. Magis a propósito de este tipo de textos en España, México y Argentina, a lo largo del siglo XX, «[e]l dolor es otra de las más profundas experiencias humanas, y también otra generosa fuente de inspiración para la lírica folklórica» (1969: 165). En el corpus analizado en su estudio, el investigador identificó que la expresión del sufrimiento se arraiga en situaciones concretas, como la soledad y, entre las causas de esta, es recurrente aludir a la orfandad (1969: 170).

Esto es lo que nutre el apartado «Coplas del sufrimiento», del tomo 3 del *Cancionero Folklórico de México (CFM)* (1980b: 173-189), dirigido por Margit Frenk. En dicha sección, además de coplas sobre el sufrimiento en general, se reúnen varias sobre el tema de la orfandad en voz de varones. Para Frenk, «[l]a frecuencia con que se da el tema del desamparo materno parece ser otra característica mexicana [...]» (1980b: xxiii). Sin embargo, volviendo al diálogo con formas poéticas del ámbito culto, no hay que olvidar que, como ha señalado Juan Domingo Argüelles, «[m]uchos autores, en los más diversos idiomas, han escrito poemas cuyo destino es la madre o cuyo tema es el recuerdo del amor maternal» (2017: s. p.).

La exploración que propongo en este estudio recorrerá los caminos de la lírica sobre la orfandad en su vertiente popular, a través de materiales impresos en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, provenientes principalmente de la casa editorial dirigida por Antonio Vanegas Arroyo, en la capital mexicana, entre 1880 y 1917 (véase Masera, 2017).

Cabe señalar que, para la conformación y análisis de este corpus de impresos, me ha servido tomar como punto de partida el mencionado tomo 3 del *CFM*. Una rápida examinación a las fuentes del aparato crítico de las cuarenta y cinco coplas de huérfanos recogidas en dicho volumen permite identificar al menos dos vertientes en las funciones y vías de difusión de estas composiciones. Por un lado, las que se mueven en los caminos de la canción tradicional, yendo y viniendo por diferentes composiciones, y mezclándose con otras coplas (Frenk, 1975: XVII), para integrarse a títulos como «El huerfanito», «El muchacho alegre», «Las mañanitas» y «La Llorona». Por otro lado, coplas y décimas provenientes de hojas sueltas impresas que se presentan generalmente como «lamentos» de un huérfano. De hecho, varias de las estrofas recuperadas por el *CFM* provienen de la hoja volante *Tristes lamentos de un huerfanito* (s. f.), la cual fue publicada —entre otras del mismo estilo, como una titulada *El huérfano* (s. f.)— por la imprenta de Eduardo Guerrero.

Dicha empresa funcionó de manera simultánea, pero también durante varios años después, que la de Antonio Vanegas Arroyo. En ese sentido, los materiales producidos por esta última constituyen antecedentes de lo recuperado en el *CFM* y permiten aproximarnos a un momento que no ha sido abordado sistemáticamente de la lírica popular sobre la orfandad en un periodo de entre siglos.

Las dos tendencias antes delineadas para la lírica de la orfandad del *CFM* se pueden identificar también, aunque con matices, en los textos de los impresos. Es decir, por un lado, se publicaron canciones integradas por varias estrofas que pueden llegar a incorporar alguna copla tradicional, pero que, en general, suelen revelar en su estilo un origen más bien culto (véase Zavala, 2021: 263 y ss.). Por otro lado, circularon coplas glosadas por décimas en hojas volantes que pueden agruparse como «lamentos». Esta distinción entre canciones y lamentos estructurará la exposición de las páginas siguientes,

añadiendo otra variable: el género masculino o femenino de la voz poética enunciativa. Cabe aclarar, siguiendo a Mariana Masera, que esta distinción de género la entiendo como artificio poético, es decir, en cuanto a la voz literaria del texto y no a su autoría real (2022b: 6-7).

El estudio seguirá, pues, dicha ruta, con el objetivo de caracterizar la lírica de la orfandad difundida en México, hacia finales de siglo XIX e inicios del XX, por vía impresa. Tomaré como centro los materiales publicados por Antonio Vanegas Arroyo, aunque dialogando también con producciones de imprentas contemporáneas y posteriores, como las de Eduardo Guerrero y Antonio Reyes.

LAS CANCIONES

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo tuvo en la publicación de cancioneros en hojas sueltas y cuadernillos una de sus vertientes más fructíferas. Como han mostrado diversos estudios recientemente, los cancioneros dieron lugar a dinámicas de producción y circulación que delatan la popularidad, diversidad y maleabilidad de los géneros líricos (véanse Cornejo, 2020; López Casillas, 2022; Masera, 2022a; y Gómez Mutio, 2023). Entre muchos otros, la orfandad fue uno de los asuntos presentes en estos materiales y funcionó no solo como un tópico poético, sino como una condición enunciativa de varias canciones en voz masculina que, en ocasiones, interpelló en forma de diálogo a una femenina.

En los últimos años del siglo XIX, un caso que parece haber sido de gran popularidad editorial es el vals «Olas que el viento arrastran»², cuyo título alternativo era «La orfandad». Esta composición fue portada de un cancionero (*Olas que el viento arrastran*, 1899) y se publicó también en otros formatos, como el pliego de cordel (*Olas que el viento arrastran o La orfandad*, s. f) y la hoja volante («Olas que el viento arrastran o La orfandad» en *Gran corrido de Bruno Apresa*, 1905: s. p. [reverso]).

Recuperando el análisis de María Eduarda Mirande sobre la figura del *huajcho* — huérfano — en el cancionero andino, podemos notar que este vals se articula a partir de «[...] la imagen de sí proyectada en elementos del mundo natural, en los que se espeja su mundo subjetivo» (2023: 317). De ahí que el huérfano cante:

Olas que el viento arrastran
por el proceloso mar,
endeblo barquichuelo
que agita el huracán;
gemido que al espacio
lanzar pudo el dolor,
palabra sin sentido,
ése soy yo.

² En los impresos siempre se escribió el título con el error de concordancia entre el sujeto singular («viento») y el verbo en plural («arrastran»). Lo mantengo así en los versos transcritos y en las referencias bibliográficas.

(«La orfandad» en *Olas que el viento arrastran*, 1899: [3])³.

Las octavillas de estilo culto que componen este vals se hacen acompañar, tanto en su edición en cuadernillo como en pliego de cordel, de grabados que representan la escena de la ejecución de la canción: una pareja de hombre y mujer, de aparente clase social alta, de pie ante el mar o sentados en una barca, en actitud y gesto corporal de estar cantando o también tocando un instrumento (véase Imagen 1).

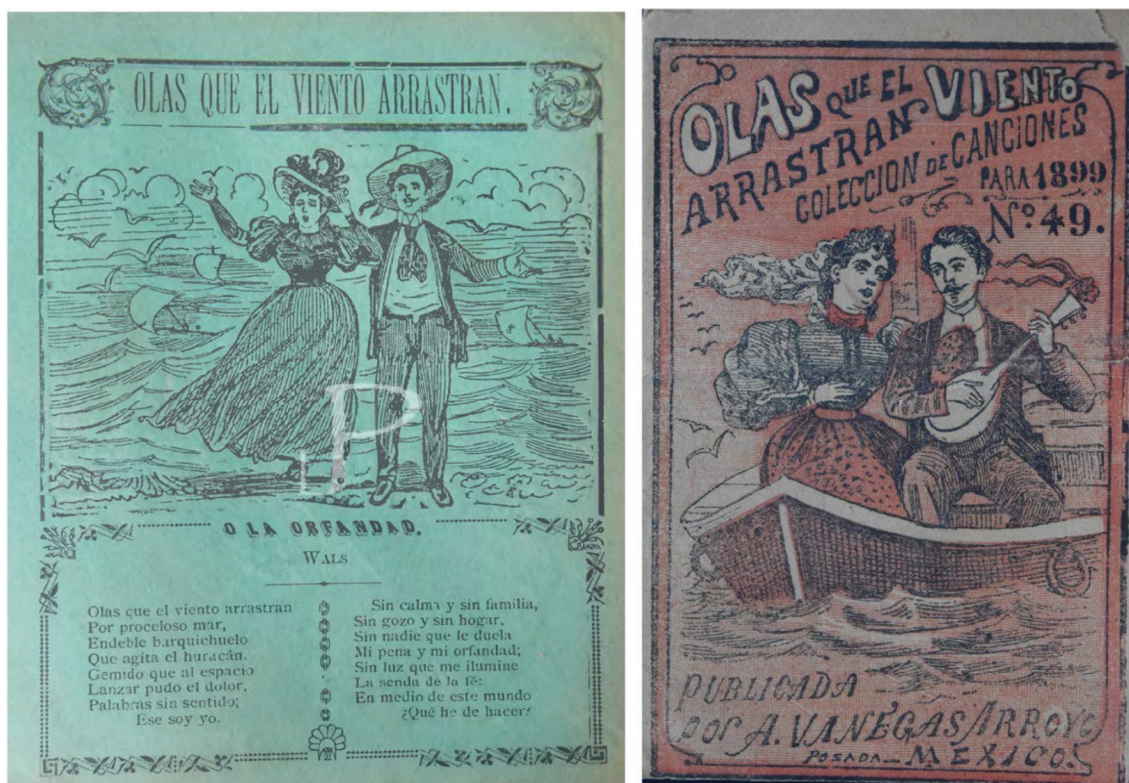


Imagen 1. Dos representaciones gráficas para el vals «Olas que el viento arrastran», respectivamente, en un pliego de cordel sin fecha y en un cuadernillo de 1899, ambos publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

Esta escena se corresponde con la estructura y el contenido del texto que, hacia el final, después de varias estrofas en las que el huérfano sigue describiendo metafóricamente su condición, se revela como un diálogo en el que la voz poética masculina se dirige a su amada:

A ti, que noble y buena
desciendes al hogar,

³A falta de una autoría declarada, los textos de los impresos populares se citan por su título entrecomillado, seguido del de la obra —hoja volante, pliego de cordel o cuadernillo— en la que están contenidos, en cursivas. En las referencias finales se enlistan las obras alfabéticamente y se ofrece el enlace para su consulta digital.

que en medio de mi patria
lanzome la orfandad;
a ti, que a darme vienes
tu más preciada flor,
tan sólo puedo darte
lo que soy yo.

(«La orfandad» en *Olas que el viento arrastran*, 1899: 4-5).

La orfandad crea una especie de *locus amoenus* del desamparo, el cual resulta, sin embargo, el espacio propicio para la interacción de los amantes, porque le permite, en este caso a la voz masculina, construirse a partir de su pobreza y honestidad, al declarar que no tiene sino a él mismo y su amor para ofrecer —tópico amoroso por excelencia.

Otro ejemplo de esta estructura poética del diálogo de amantes en torno a la orfandad es la canción titulada, considero que erróneamente, «El huérfano», la cual está incluida en el cuadernillo *¡Viva Cuba!* (1899). Es este, sin embargo, un caso distinto al anterior y se acerca, en cambio, a la deriva femenina de la orfandad como lugar potencial del amor, tal como veremos más adelante a propósito de «A la orilla de un palmar». Las estrofas del texto plantean, con una puntuación escasa o fallida que parece ser el origen de la confusión en el título, un diálogo entre un hombre y una huérfana:

¡Oh! Ven pobre niña aquí,
dime cuál es tu quebranto;
dejad que corra mi llanto
porque a mi madre perdí.

(«El huérfano» en *¡Viva Cuba!*, 1899: 10-11)⁴.

En los versos resaltados por mí en cursivas estaría la respuesta que da la huérfana a la pregunta de la voz poética y la cual justifica las posteriores palabras de consuelo de este:

Llora, niña, sin consuelo...
¿Ves ese cielo estrellado?
De allí un ángel ha bajado
y se la ha llevado al cielo.

(«El huérfano» en *¡Viva Cuba!*, 1899: 11).

Además de las anteriores, hubo también abundantes canciones en voz de varones que se alejan de la intención amorosa y se vuelcan a una función meramente emotiva que expresa las desgracias derivadas de la orfandad, en cuanto a carencias y marginación.

Bajo estos términos se engloban varios textos que llevan como título «El huérfano» o «El huerfanito» y que aparecieron en diferentes cancioneros a lo largo de los años en la imprenta dirigida por Antonio Vanegas Arroyo y luego por sus herederos (véanse «El huérfano» en *Selecta recopilación de canciones modernas...*, s. f.: 12; «El huérfano» en

⁴ El resaltado en cursivas es mío y enfatiza la respuesta en voz femenina.

La vida de Juan Soldado, 1902: 14-15; «El huérfano» en *Mis canciones para 1914*, 1914: s. p. [contraportada]; y «El huerfanito» en *El folklore nacional*, c. 4, s. f.: 39).

En esos textos hay una estabilidad temática y de ciertos rasgos formales que posibilitan considerar la canción de huérfano como un subgénero lírico particular. Son todas composiciones en primera persona, en voz masculina, en las que la orfandad es provocada por la muerte, ya sea de la madre —que suele acarrear el abandono del padre— o de ambos progenitores. Sin embargo, cuando se da esto último, parecería tratarse más de un artificio retórico, pues lo que en verdad pesa sobre el discurso es la ausencia materna.

Cabe señalar que solo hay un caso en el que el huérfano acusa un abandono voluntario por parte de sus padres, lo cual es poco frecuente en el corpus de impresos populares en general:

Cuando pienso que fui abandonado
que mis padres me fueron ingratos,
siento un frío horror al pasado
dando causa así a mis quebrantos.

(«El huerfanito» en *El folklore nacional*, c. 4, s. f.: 39).

Todos los textos coinciden en la caracterización de la orfandad como la causa de las desgracias posteriores, es decir, de la errancia, de la exclusión, del desprecio social y de la soledad. En esto último subyace la idea de que, tras el abandono de los padres, el huérfano es incapaz de encontrar cualquier otra compañía, ya sea familiar, amistosa o amorosa:

Tuve padres, los perdí,
tuve hermanos, me dejaron,
tuve amadas, me olvidaron
y sólo la verdad vi.

(«El huérfano» en *Selecta recopilación de canciones modernas...*, s. f.: 12).

Las expresiones poéticas de la orfandad masculina evidencian la popularidad del tema entre el público de la época, así como la existencia de un repertorio más o menos estable de recursos literarios que eran conocidos por los autores que colaboraron con el editor Antonio Vanegas Arroyo. Pese a que probablemente debido al estilo semiculto e hiperbólico de su lenguaje parecen no haberse tradicionalizado, estas manifestaciones corroboran que el tema de la orfandad fue recurrente fuente de inspiración poética popular hacia finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX. Indicios de esto último serían textos publicados por la imprenta de Eduardo Guerrero que siguieron cultivando el tono desolado de las voces masculinas sobre la orfandad (véanse «El huerfanito» en *Calla jilguero*, s. f.: s. p. [recto] y «Huérfano y solo» en *Colección 50 de Canciones Modernas*, s. f.: s. p.).

Acerquémonos ahora a las canciones en las que el protagonismo lo tienen las huérfanas mujeres. Para esto los impresos de Antonio Vanegas Arroyo se vuelven fuentes de especial interés, pues permiten identificar un corpus lírico enunciado en femenino que en las coplas de huérfanos del *CFM* no está presente.

Es importante señalar que, en estas canciones, la concesión de voz a las huérfanas se da en el marco de la estructura dialógica de la conversación de potenciales amantes que comenté

párrafos arriba. Ahí decía que «Olas que el viento arrastran» era una composición que tenía su contraparte de orfandad femenina en la canción conocida actualmente como «A la orilla de un palmar», pero que en los impresos figuró, sin acompañamiento gráfico específico, como «En un palmar» (*Adiós a México*, 1897: 12) o «La huérfanita» (*Lindas mexicanas*, 1913: 15). Por ser la más parecida a las versiones grabadas por cantautores populares y también a las recogidas en la tradición oral del siglo XX⁵, citaré por extenso el texto de 1913:

Al pasar por un palmar
yo vi una joven bella,
con su boquita de coral
sus ojos, una estrella.

Y al pasar le pregunté
que quién estaba con ella,
y me respondió llorando:
«Sola vivo en el palmar».

«Soy huérfana, no tengo padre ni madre
ni un amigo que me venga a consolar,
como las olas del mar»⁶.

(«La huérfanita», *Lindas mexicanas*, 1913: 15).

De manera semejante, pero mucho mejor lograda que la canción extrañamente titulada «El huérfano» citada párrafos arriba, la voz poética masculina es la que introduce y cede la palabra a la huérfana. Esta estructura de empatía conversacional parece haber sido frecuente en el acervo popular de la época, pues a los casos plasmados por Antonio Vanegas Arroyo se podría sumar uno de un cancionero argentino y, seguramente, muchos otros que valdría la pena rastrear en futuros estudios comparativos⁷.

El diálogo en «A la orilla de un palmar» se da en un *locus amoenus* que, al igual que en «Olas que el viento arrastran», se basa en la proyección de la orfandad en el mundo natural (véase Mirande, 2023: 317): estar en la orilla de un palmar, yendo y viniendo como las olas del mar. La huérfana da cuenta de su condición, pero no abunda hiperbólicamente en su estado de ánimo ni en las desgracias sociales del desamparo, rasgo que sí veíamos en las enunciaciones masculinas. Los elementos de la naturaleza son también empleados por

⁵ En la pervivencia y difusión de «A la orilla de un palmar» sin duda fue fundamental el que Manuel M. Ponce, en la segunda década del siglo XX, bajo el impulso del nacionalismo musical mexicano, hiciera arreglos a esta y otras composiciones populares (véase Mendoza, 1954: 269). Probablemente eso influiría en las versiones grabadas por varios intérpretes a lo largo del mencionado siglo, como la de David Záizar, la cual se puede escuchar en: <<https://youtu.be/SzFp7zfFknI?si=I-e3idq47mBRIHDn>>. Seguramente esta y otras versiones musicales propiciaron la diseminación oral de la canción, tal como evidencia la versión recogida por Mercedes Zavala en voz de Octavio López Flores en Matehuala, San Luis Potosí, en 1994 (Zavala, 2021: 307).

⁶ Para mayor claridad y énfasis expositivo, en esta transcripción añadí las comillas que introducen la voz femenina, las cuales están ausentes en el impreso.

⁷ La muestra argentina proviene de un cancionero de 1922 y se presenta como una «habanera» titulada «La huérfanita». Su primera estrofa canta: «Una mañana de invierno / una niña encontré, / toda paspada de frío / que sorprendido quedé» (en *Cancioneros populares. Tangos*, 1922: s. p.).

la voz poética para describir físicamente a la huérfana —su boca, sus ojos— y constituyen guiños del sustrato amoroso de la composición. Se trata apenas del planteamiento de una historia que queda abierta y en la que es posible imaginar que la soledad de la huérfana se tornó en una condición propicia para el amor.

Esta deriva es contraria a lo que sucede en otras formas poéticas sobre la orfandad femenina, en las que esta supone el fin de toda alegría y el inicio de una sucesión de desgracias permanentes. Esto es notable en las décimas que veremos en el siguiente apartado, pero también se halla expresado en otras canciones de huérfanas publicadas por imprentas posteriores a la de Antonio Vanegas Arroyo⁸.

Es el caso del tango «La huerfanita», de autoría atribuida a Alfonso Esparza Oteo y Gustavo Hoyos Ruiz, impreso por Antonio Reyes en la *Colección Número 5 [de] Canciones Modernas* (s. f.) y grabado por Pilar Arcos⁹. Esta canción contrasta una época dorada infantil con la desgracia que sobreviene tras la muerte de los padres, la cual se traduce, como ya hemos visto, en la marginación, desprecio y soledad:

Persiguiendo un ideal pasaba mi existencia
lánguida y sutil;
y nunca supe de maldades ni de penas
y del dolor reí.

Con sus alas de crespón
la muerte a mí llegó y huérfana quedé;
y entonces todos se apartaron de mi lado
y hasta el amor también...

(«La huerfanita» en *Colección Número 5 [de] Canciones Modernas*, s. f.: s. p.).

El contraste entre un pasado idílico y el triste desamparo que se deriva de la orfandad es una estructura que está muy presente en los textos que veremos a continuación, los cuales conforman un conjunto particular de la lírica de la orfandad regido por una intención ejemplarizante y expresado en coplas glosadas por décimas.

LOS LAMENTOS

En la producción de Antonio Vanegas Arroyo, además de cuadernillos cancioneros y otros más de vocación instructiva y lúdica —recetarios de cocina y de salud, cuentos, obras de teatro, modelos de cartas, etc.—, de corridos, calaveras y noticias de todo tipo, se

⁸ Aunque no lo he encontrado en los impresos, cabe al menos mencionar un texto de la tradición oral que también presenta a una huérfana como protagonista, aunque sin darle la voz enunciativa. Se trata del texto que Vicente T. Mendoza registró en una compilación de 1939 como el romance de «La huerfanita», señalando que era una versión procedente de Puebla, pero que se encontraba difundida por todo el país (1939: 395). En este texto, la desgracia de la orfandad es objeto de burla, como se ve en su estrofa inicial y estribillo, el cual resalto en cursivas: «¡Pobrecita huerfanita, / sin su padre y sin su madre, / la echaremos a la calle / a llorar su desventura! / *Desventura, desventura, / carretón de la basura*» (en Mendoza, 1939: 395). La pervivencia de este texto en el repertorio infantil como canción de ronda ha sido registrada por trabajos como el de Mercedes Zavala (2001: 343-344).

⁹ Esta interpretación se puede escuchar en: <<https://frontera.library.ucla.edu/recordings/la-huerfanita-3>>.

puede delimitar un conjunto misceláneo de impresos de tono jocoso y sentencioso. Como ha sido explorado por Monroy (en prensa), los asuntos de estos materiales fueron muy variados y abarcaron: amor pícaro, burlas y chascos, sentencias contra el amor, parodias religiosas, diálogos ofensivos, ofensas burlescas, lamentos sentenciosos, lamentos jocosos, diálogos lúdicos, humor inofensivo sobre la vida cotidiana, valentones, pronósticos, animales y disparates de animales¹⁰. Se trató principalmente de hojas volantes con textos en décimas y coplas glosadas en décimas, enmarcados por una mirada popular en la que tanto el humorismo jocoso como la expresión de la desdicha tenían un uso recreativo, ya sea para entretener o para ejemplarizar. Esta tradición, que viene de siglos atrás, pervivió también en otras imprentas de la primera mitad del siglo XX (véase Guerrero, s. f.).

Entre aquellos impresos dedicados a la exaltación del sufrimiento, se ubican precisamente los lamentos de huérfanos y de huérfanas, así como los de mujeres abandonadas por sus maridos. Estos últimos, en cierto modo, suponen un tipo de orfandad, pero su análisis no lo incluyo ahora. A diferencia de las canciones vistas en el apartado previo, la mayoría de las cuales se imprimió como parte de la unidad mayor que es el cancionero, los lamentos sobre la orfandad circularon únicamente en hojas volantes y presentaron una puesta en página integrada por un título, un grabado, una copla y entre doce y catorce décimas (véase Imagen 2). Esta configuración editorial estandarizada por Antonio Vanegas Arroyo es la que siguió cultivando el editor Eduardo Guerrero quien, como señalé en las primeras páginas de este estudio, publicó también lamentos de huérfano cuyas estrofas fueron, de hecho, recuperadas por el CFM (véanse *Tristes lamentos de un huerfanito*, s. f. y *El huérfano*, s. f.). Me centro ahora únicamente en los materiales del primero de estos editores populares, por su papel antecesor respecto a los otros corpus.

Los títulos publicados por Vanegas Arroyo tienen una poética propia y gran elocuencia respecto a los contenidos que preceden. Correspondientes a huérfanos varones contamos con los siguientes: *Ayes de dolor profundo que da un huérfano afligido que a sus padres ha perdido y queda solo en el mundo* (s. f.); *Segunda parte del triste y muy doloroso llanto fúnebre, que hace un desgraciado abandonado huérfano al recordar los infinitos goces que disfrutó al lado de su idolatrada madre, como los padecimientos que sufre hoy bajo el peso de la orfandad* (s. f.); y *Lamentos que dirige un huérfano ya desvalido al encontrarse en el mundo sin el dulce abrigo de sus queridos padres* (s. f.). Los dos que están en voz femenina fueron impresos con el mismo título, aunque son textos diferentes: *Llanto triste y lamentable de una pobre huerfanita* [A] (1912) y [B] (s. f.).

Estos títulos revelan el tipo de discurso que encabezan: perlocutivo y situado. En ese sentido, lo que leemos en estos impresos tiene una dimensión muy «performática» —como ha señalado Margit Frenk (2012: 74) a propósito de las canciones dialogadas—, pues se presentan como actos discursivos ejecutados por los protagonistas que son los huérfanos, dirigidos a unos destinatarios también específicos, como veremos más adelante, y situados en un espacio particular que es la tumba de la madre.

La configuración de dicho espacio se observa notablemente en los grabados que acompañan estos textos, los cuales representan a un hombre o mujer en acto de llorar ante una tumba, un ataúd o un cadáver. Estas imágenes ponen de manifiesto un rasgo que no había enfatizado antes: los huérfanos de estos lamentos son adultos jóvenes —no infantiles— de aparente clase baja (véase Imagen 2). Considero que esto se relaciona con el tipo de mensaje ejemplarizante que quieren transmitir.

¹⁰ Para un análisis de los dos últimos temas enlistados, véase Vázquez Carbajal, 2022.



Imagen 2. Dos hojas volantes de lamentos de huérfano (s. f.) y huérfana (1912), respectivamente, publicadas por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, y ampliaciones de sus grabados.
Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

Asimismo, es interesante contrastar estas imágenes fúnebres con los vistosos acompañamientos gráficos que veíamos para la canción «Olas que el viento arrastran», en donde se privilegiaba la escena amorosa y los atuendos de los personajes parecían representar a una clase social alta. En cambio, como decía, las de los lamentos son ilustraciones que transmiten desolación y desamparo y en las que la vestimenta de sus protagonistas denota un estrato social más bien bajo. Se perfilan, pues, dos modalidades líricas de la orfandad, en las que la clase social de los protagonistas y, por extensión, de los destinatarios ideales del impreso, es un factor diferenciador.

Otro elemento destacado en la puesta en página de estos impresos es la copla que se ubica entre el título y la imagen, y la cual condensa el tono que rige el resto del texto. Como mencionaba párrafos arriba, esa copla suele servir de planta para la glosa en décimas que se desarrolla en el recto y reverso de la hoja.

Cabe precisar que ninguna de las coplas plasmadas en estos impresos la he encontrado registrada en el *CFM*¹¹. Considero, sin embargo, que se trata de muestras relevantes de la lírica popular de la orfandad mexicana, a inicios del siglo XX, tanto en voz masculina como femenina, en las que resuena el tono y los recursos de algunas de las recogidas en dicha compilación.

He localizado dos muestras de coplas enunciadas por huérfanos y otras dos por huérfanas. En cuanto a las primeras, una de ellas dice:

Nunca ceso de llorar,
pero es vano y muy tarde;
¿qué dicha puedo encontrar
cuando me falta mi madre?

(*Segunda parte del triste y muy doloroso llanto...*, s. f.: s. p. [recto]).

Emergen como tópicos el llanto permanente, la imposibilidad de felicidad y un arrepentimiento basado en la idea de que es ya «muy tarde» para expresar el amor hacia la madre ausente. Éste último es el mismo mensaje que encontramos en la siguiente copla:

Estas lágrimas que lloro
hoy que lo pienso ya es tarde,
después de Dios no hay tesoro
tan rico como la madre.

(*Lamentos que dirige un huérfano...*, s. f.: s. p. [recto]).

El arrepentimiento tardío del hijo es la condición para la ejemplaridad de estos lamentos, lo cual se desarrolla plenamente en las décimas, pero queda anunciada en estas coplas, ya sea en forma de pregunta retórica —«¿qué dicha puedo encontrar / cuando me falta mi madre?»— o como sentencia —«después de Dios no hay tesoro / tan rico como la madre»—.

Ahora bien, en las coplas enunciadas en voz femenina, este mensaje aleccionador no está presente, sino que cede lugar a la desesperada imploración o a la exaltada expresión de la desgracia. De ello, son evidencias los versos:

¡Dios mío, Dios mío! ¡Ten piedad
de este mi dolor profundo,
porque he quedado en el mundo
entregada a la orfandad!

(*Llanto triste y lamentable...* [A], 1912: s. p. [recto]).

La idea de que la huérfana no tiene a quien recurrir sino a Dios se reitera también en:

¹¹ Sin embargo, sí está en el tercer tomo de dicho volumen una copla que figuró en un impreso de Antonio Vanegas Arroyo dedicado a hacer un elogio de la figura materna. Se trata de la copla 7034a del *CFM*, que con variantes mínimas apareció en una hoja volante como «No hay cosa como la madre / en la vida transitoria; / que la tierra le sea leve / y Dios la lleve a su gloria» (en *El amor de madre*, 1908: s. p. [recto]).

De mi vida tan atroz
se oyen los tristes sollozos,
ni a quién volver mis ojos
sino solamente a Dios.

(*Llanto triste y lamentable...* [B], s. f.: s. p. [recto]).

De este modo, desde las coplas iniciales se delinea ya la diferencia básica entre los lamentos de la orfandad enunciados en voz masculina y femenina, respectivamente. Los primeros están cercanos a una intención ejemplarizante; los segundos persiguen principalmente la mera expresión de la desgracia.

Antes de explorar cómo esto se desarrolla en las décimas, hay que mencionar que encontramos en estos impresos una copla que se distancia de las anteriores porque está enunciada en tercera persona y funciona no como planta para la glosa, sino como título del impreso, anunciando, a manera de un pregón, lo que el publicó escuchará:

Ayes de dolor profundo
que da un huérfano afligido
que a sus padres ha perdido
y queda solo en el mundo.

(*Ayes de dolor profundo...*, s. f.: s. p. [recto]).

Más allá de esta excepción, las otras muestras permiten sintetizar los rasgos más característicos de las coplas de los lamentos de huérfanos impresos por Antonio Vanegas Arroyo, a saber, que están enunciadas en primera persona; que expresan mayor o menor ejemplaridad dependiendo, respectivamente, de si están en voz masculina o femenina; que presentan como motivos y tópicos recurrentes el llanto, la invocación a Dios y la idea de la madre como un tesoro irremplazable; y, finalmente, que suelen servir de planta para la glosa que se desarrolla en el resto del impreso.

La glosa en décimas de una copla es una forma poética de gran presencia en la literatura popular en general (Mendoza, 1947 y Jiménez de Báez, 1994) y en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en particular (Monroy, en prensa). En los lamentos de huérfanos, generalmente la glosa es modélica, pues cada uno de los versos de la copla sirve como pie forzado para las primeras cuatro décimas (véanse *Lamentos que dirige un huérfano...*, s. f.; *Segunda parte del triste y muy doloroso llanto...*, s. f.; y *Llanto triste y lamentable...* [B], s. f.). En otros casos, la planta resuena a nivel temático, mas no formal (*Ayes de dolor...*, s. f. y *Llanto triste y lamentable...* [A], 1912). Al igual que las coplas, las décimas de huérfanos tienen rasgos propios dependiendo de si están enunciadas en voz masculina o femenina.

Cuando se trata de huérfanos varones, las décimas dan espacio a la descripción de las malas conductas del hijo, lo cual, como vimos párrafos arriba, había quedado insinuado desde la copla y constituye la base necesaria para el mensaje ejemplarizante. De ahí que los huérfanos varones intenten expiarse dando a conocer sus acciones reprobables: haber sido desobedientes y desoído los consejos de la madre y del padre; ser pendencieros y jugadores; gustar de la fiesta, de jolgorios, de paseos, etc. De hecho, es lugar común que estos comportamientos terminen llevando al hijo a prisión, en donde su madre intercede por él:

Si a la cárcel yo caía
por mi desgracia fatal,
mi madre por mí iba a hablar
y también me bendecía.
Al Eterno le pedía
mis cadenas desatara,
que mi libertad gozara
viviendo junto a mi padre;
siempre diré con voz clara:
no hay amor como el de madre.

(*Ayes de dolor profundo...*, s. f.: s. p. [reverso]).

El motivo de caer en prisión tiene gran importancia en la lírica de la orfandad masculina, ya sea, como acabamos de ver, para mostrar la incondicionalidad del amor de la madre o, como se ve en la siguiente estrofa, para proveer de un lugar de enunciación todavía más trágico al huérfano, desde el cual evoca a su madre:

Cantaba un preso una tarde
en una triste canción:
«¡Oh, si viviera mi madre
y me viera en la prisión!
Me diera su bendición
o por mí ya hubiera hablado;
hoy me encuentro aquí encerrado
sólo al Ser Supremo imploro»,
decía un preso desgraciado;
después de Dios no hay tesoro.

(*Lamentos que dirige un huérfano...*, s. f.: s. p. [recto]).

Por cierto que la escena de un lamento cantado desde la prisión se encuentra también en algunas versiones de la canción conocida como «El huerfanito», tal como en la difundida en voz de Antonio Aguilar, que comienza precisamente: «Un preso cantó una tarde una muy triste canción...»¹².

Asimismo, el motivo del encarcelamiento pervive en otras manifestaciones poéticas de la orfandad, algunas de las cuales se acercan a la narratividad propia del corrido. Ejemplo de ello es un texto publicado por el editor Eduardo Guerrero, firmado por Elías González y titulado «Las quejas de un huerfanito». En él, con resonancias de la parábola bíblica del hijo pródigo, aunque con un final menos edificante y más trágicamente ejemplarizante, se cuenta la historia de un joven que, pese al cariño y buena educación que le dieron sus padres, influenciado por malas compañías, optó por un camino criminal que terminó llevándolo a la cárcel. Tras salir de ella, busca arrepentido a sus padres solo

¹² Se puede escuchar en: <https://youtu.be/zxldkhO0R4s?si=mnd_pJplE6RmGmwe>. Cabe señalar que, con excepción de la primera, todas las coplas de esta versión están recogidas en el tomo 3 del *CFM* (núms. 7016, 7025, 7027, 7043 y 7048).

para darse cuenta de que ambos han muerto (véase «Las quejas de un huerfanito», *Las quejas de un huerfanito*, s. f.: s. p. [recto])¹³.

Como acabo de mostrar, los versos de las hojas de lamentos de huérfanos se pueden poner en diálogo con otras expresiones poéticas en voz masculina que, pese a sus diferencias, permiten afirmar que el elogio a la incondicionalidad del amor de madre conlleva la expresión del mal comportamiento del hijo. De ese contraste emerge la ejemplaridad del texto, lo cual parece ser una marca distintiva de la configuración literaria de la orfandad masculina en la lírica de los impresos populares.

Ante ello, es preciso abordar la cuestión de quiénes son los destinatarios de los actos discursivos de los huérfanos. Pese a que se enuncian ante la tumba de la madre, los lamentos no se dirigen a ella, sino a un sector delimitado del público, a saber, los jóvenes, a quienes el huérfano exhorta a tener un buen comportamiento:

Jóvenes del día, mirad
que no hay dolor tan profundo
como quedarse en el mundo
entregado a la orfandad,
a vuestra madre adorad,
que es nuestro seguro abrigo;
pues soy el mejor testigo
que la reflexión es tarde,
no digáis como yo digo;
¡soy infeliz sin mi madre!

(*Segunda parte del triste y muy doloroso llanto...*, s. f.: s. p. [reverso]).

Esta ejemplaridad permite establecer el contrapunto con lo que ocurre en las expresiones de la orfandad femenina. En estas, lo que encontramos es un discurso emotivo basado, como anunciaba hacia el final del apartado anterior, en el contraste entre un antes idílico cuando la madre vivía y un después trágico en el que la hija ha quedado en el desamparo total. En este sentido, las décimas de huérfanas, más que aconsejar, consuelan y acompañan a otras mujeres en la misma condición:

Huerfanitas desvalidas,
venid a llorar conmigo,
pues no tenemos abrigo,
sin madre estamos perdidas
al vernos tan abatidas,
el Señor nos cuidará
y con piedad nos verá,
mientras que con dolor profundo
vivimos en este mundo,
que Dios nos consolará.

¹³ Entre las coplas de esta composición publicada por Eduardo Guerrero, se encuentra una en la que resuena la que comienza «Yo soy hijo de la malva...», la cual como ha señalado Mirande (2024), tiene gran presencia en el cancionero tradicional andino contemporáneo y se registra también en el *CFM* (núm. 7005). En «Las quejas de un huerfanito», la imagen de la malva se sustituye por otra, resultando en: «Vivo cual pluma en el aire, / tristemente digo así, / no tengo padre ni madre / ni quien se duela de mí».

(*Llanto triste y lamentable...* [A], 1912: s. p. [reverso]).

Aunque también hay algunos versos de tono más sentencioso, como:

Jóvenes: tened presente,
que la madre es un tesoro
más estimado que el oro
y que el Sol resplandeciente.

[...]

(*Llanto triste y lamentable...* [A], 1912: s. p. [reverso]).

Asimismo, hubo algunas décimas cuya dedicatoria fue explícita:

Huérfanas que me han oído
mis clamores y lamentos,
Dios así lo ha permitido,
que pase estos sufrimientos,
mis tristes padecimientos,
hoy dedico en general
a las hijas que ven mal
a sus padres en la vida,
¿dónde estás, madre querida?
Ya me canso de llorar.

(*Llanto triste y lamentable* [B], s. f.: s. p. [reverso])¹⁴.

Es importante notar que en estos versos no se describe de manera concreta este «ver mal a los padres» ni las posibles malas conductas de la hija. Por ello sostengo que la ejemplaridad no parece ser su intención primordial, como sí lo era en los enunciados por varones. En cierto modo, esto resulta más desolador y trágico, pues subyace el mensaje de que, sean buenas o malas, el destino de las huérfanas es siempre el mismo: la tristeza, el desamparo y la marginación.

En otras palabras, para una mujer, la pérdida de la madre supone radicalmente el origen predestinado de todas las desgracias, las cuales se asocian con estar en una situación de abandono, de miseria, de enajenación, de mendicidad y de calle:

Sigo errante mi camino
como humilde huerfanita,
pues la miseria me acuita:
así lo quiso el destino.
[...]

(*Llanto triste y lamentable...* [A], 1912: s. p. [reverso]).

El desamparo que sobreviene en la orfandad es presagiado por la propia madre agonizante, cuyas últimas palabras, más que de consuelo, son de trágica premonición:

¹⁴ El resaltado es mío.

Yo recuerdo, es verdad,
que mi madre me decía:
«Vas a quedarte, hija mía,
en la mayor orfandad,
¿quién de ti se dolerá,
en tan terrible aflicción,
hija de mi corazón?»,
son las últimas palabras
que las llevaré grabadas
con lágrimas de dolor.

(*Llanto triste y lamentable* [B], s. f.: s. p. [reverso]).

Observamos, pues, que los lamentos de huérfanos tanto en voz masculina como femenina transmiten una desoladora atmósfera de marginación, pero se diferencian en los fines de su elogio al irremplazable amor materno. En las versiones masculinas, hay una intención ejemplarizante basada en la descripción del mal comportamiento del hijo y de su arrepentimiento una vez que los padres murieron. Eso, como vimos en un caso, es un motivo que pervivió a lo largo del siglo XX en otras manifestaciones poéticas de los huérfanos. Por su parte, las composiciones de huérfanas, pese a que sí llegan a tener algún momento sentencioso, se vuelcan hacia la pura expresión de la tristeza por la pérdida del idilio materno y por la tragedia predestinada de su orfandad.

CONCLUSIONES

En los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, en México, el imaginario de la orfandad y, por extensión, de la importancia de los padres y, especialmente, del amor materno, fue relevante en el ámbito literario y tuvo manifestaciones poéticas variadas, pero con notables rasgos comunes tanto en su vertiente culta —de lo cual es ejemplo el clásico «Paquito» de Salvador Díaz Mirón—, como popular. De esto último son evidencias las coplas de huérfanos recogidas en el tomo 3 del *Cancionero Folklórico de México* —las cuales forman parte, a su vez, del conjunto mayor de la lírica dedicada a la exaltación del sufrimiento—, así como los impresos provenientes de casas editoriales como las de Antonio Vanegas Arroyo, Eduardo Guerrero y Antonio Reyes.

A partir de estos materiales, muchos de los cuales no han sido abordados sistemáticamente, y con énfasis especial en los de Antonio Vanegas Arroyo por su valor como bisagras entre el siglo XIX y XX, abordé un conjunto de textos en verso que tocan el tema de la orfandad. A partir del análisis de su forma poética y en diálogo con lo recogido en el *CFM*, propuse organizarlos en dos subconjuntos: las canciones —integradas por varias estrofas— y los lamentos —glosas en décimas de una copla—. Tomando en cuenta que en ambos conjuntos se trata de textos en primera persona, distinguí cuando esto ocurre en voz masculina o femenina.

En cuanto a las canciones enunciadas en voz masculina, fueron abundantes las que, principalmente en cuadernillos cancioneros, bajo los recurrentes títulos de «El huérfano» o «El huerfanito», ofrecieron versos que despliegan una función meramente emotiva, en el sentido de que dan expresión, en primera persona, a los sentimientos de tristeza del huérfano. En ellos, la orfandad es una recreación literaria, desconectada de la realidad, que permite enfatizar la soledad previa al amor romántico. Son composiciones que muestran que este tema fue muy cultivado a lo largo de los años, pero también que no parece haber habido una canción que lograra mayor trascendencia que las demás. Fue

interesante notar, en contraste, que parecen haber sobrevivido más en la tradición literaria del siglo XX algunos recursos de los lamentos de huérfanos que los de estas canciones de estilo culto y artificioso.

Entre los textos en voz masculina, destaqué, por su particular estructura que tiende un puente hacia las enunciaciones en voz femenina, el vals «Olas que el viento arrastran», también titulado «La orfandad». Éste es un diálogo con una mujer —cuya voz, sin embargo, no está presente en la composición—, mediante el que se crea una especie de *locus amoenus* a partir de la proyección metafórica del huérfano en los elementos de la naturaleza, lo que resulta ser un espacio propicio para la interacción de los amantes. Además, le permite a la voz poética construir su amor como más valioso, pues es honesto al decir que no tiene nada más que ofrecer. De ese modo, la orfandad contribuye a la exaltación romántica del amor.

Ahora bien, las canciones sobre la orfandad con presencia de voz femenina son mucho más escasas, pero ofrecen un caso de gran interés, porque, como anunciaba antes, se establece un contrapunto con «Olas que el viento arrastran». Se trata de «A la orilla de un palmar», canción que ha trascendido hasta nuestros días y que tiene una estructura dialógica —recurso cuyos alcances en otras tradiciones poéticas de la orfandad femenina ameritaría una exploración propia— entre un hombre que es la voz poética y una mujer que es la huérfana, cuya voz es introducida narrativamente por aquel. Al igual que en «Olas que el viento arrastran», la orfandad parece ser una oportunidad para el encuentro amoroso. Ambas canciones conforman, pues, las únicas derivas más o menos felices de esta tragedia social, al servirse de la orfandad como modo de introducir la temática amorosa.

En el polo opuesto de lo anterior están los lamentos de huérfanos, es decir, aquellos textos integrados por coplas y glosas en décimas, con un discurso hiperbólicamente trágico, dedicado a exaltar la desdicha del huérfano o huérfana. La mayor diferencia dada por el género de estas voces enunciativas radica en que en los lamentos de varones prima una intención ejemplarizante que pretende apelar a los lectores, por lo que se pone atención a la descripción del mal comportamiento de los hijos cuando aún vivían los padres. En cambio, en los versos enunciados en voz femenina, la ejemplaridad no es rectora, sino que prevalece una intención emotiva que propicia una empatía con las huérfanas y las configura como personajes dignos de compasión. Aunque ameritaría una exploración más rigurosa, algunos ejemplos expuestos en estas páginas invitan a pensar que la modalidad del huérfano varón, con su consecuente ejemplaridad, tuvo mayor trascendencia en la lírica del siglo XX que la de las mujeres.

Esta propuesta de clasificación de la lírica de la orfandad en los impresos a partir de sus modalidades poéticas, así como su análisis en términos literarios y editoriales, quiere contribuir al conocimiento de representaciones culturales y sociales que valdría la pena abordar con profundidad en futuros estudios. Me refiero principalmente al género sexual y la clase social como factores diferenciadores en el discurso literario.

En cuanto a lo primero, podemos aventurar que la menor presencia de voz femenina en las canciones va en consonancia con las dinámicas generales del cancionero en la imprenta popular, en donde el sujeto de la enunciación suele ser masculino y el objeto y destinatario del poema, femenino, en el marco de una poética amorosa convencional. La condición de orfandad parece, en cambio, operar de manera equitativa cuando se trata de una expresión sentenciosa hacia los lectores-oidores, tal como sucede en los lamentos. En ellos, van prácticamente a la par las voces masculinas y femeninas. La diferencia está en el carácter más ejemplar de los primeros. De ese modo, en la orfandad masculina se de mayor expresión al mal comportamiento del hijo, pero también a su conmiseración por parte de los lectores, siempre y cuando exprese devoción a su madre —rasgo que, por cierto, está presente también en la caracterización de los héroes de los corridos tradicionales.

Ahora bien, respecto a la clase social, observamos que algunas canciones de huérfanos tuvieron como protagonistas a sujetos pertenecientes a un sector medio o alto, mientras que los lamentos parecen ser siempre enunciados por hombres y mujeres de clase baja. Para aventurar esto me basé principalmente en las representaciones gráficas que acompañaron los textos, pero creo que podría argumentarse también en términos de los contenidos y destinatarios de los textos.

Como vimos, canciones como «Olas que el viento arrastran» o «A la orilla de un palmar» ofrecen una lectura de la orfandad como lugar —literario— para el amor y promueven una cierta idea de felicidad —¿burguesa?— que, en cambio, en el caso de los lamentos, está vedada. Parecería que el mensaje de estos últimos estaría más dirigido a las clases que, de por sí, se encuentran en condiciones precarias que solo se agravan más con la pérdida de la figura materna. Es decir, pese a —¿o gracias a?— todo el dramatismo hiperbólico y patetismo propio de los impresos populares, los lamentos parecen haber hablado de una realidad más cercana a una mayoría del pueblo mexicano.

Finalmente, a manera de observación metodológica, quisiera señalar la importancia de los formatos impresos como fuentes para el estudio de la lírica popular. En este caso, los abordé como materiales que, desde su condición editorial, permiten repensar las dinámicas de producción y circulación de la lírica que tiene a los huérfanos como protagonistas. Además, la atención a los impresos permite aumentar los corpus poéticos sobre esta temática, como vimos en cuanto a las coplas en voz femenina que se suman a las recogidas en el valioso *Cancionero Folklórico de México*.

REFERENCIAS

- ALBRIGHTON, Vanessa (2008): *Orfandad y nación en la novela hispanoamericana del siglo XIX*: Sab, Martín Rivas y El Zarco, tesis de maestría, University of British Columbia. [En línea: <<http://hdl.handle.net/2429/5598>>].
- ARGÜELLES, Juan Domingo (2017): «La madre de todos los poemas», *Este País*, 18 de mayo. [En línea: <<https://estepais.com/uncategorized/la-madre-de-todos-los-poemas/>>].
- COHEN, Sandro (2017): «La métrica y la eufonía detrás de un poema entrañablemente odiado. “Paquito” de Salvador Díaz Mirón», *Tema y Variaciones de Literatura*, 48, pp. 37-46. [En línea: <<http://hdl.handle.net/11191/9775>>].
- CORNEJO, Tomás (2020): «Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920)», *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 15, pp. 6-33. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a01>.
- DÍAZ MIRÓN, Salvador (1901): *Lascas*, Xalapa, Tipografía del Gobierno del Estado.
- FRENK, Margit (1975): «Prólogo», en *Cancionero Folklórico de México*, I, *Coplas del amor feliz*, Margit Frenk (dir.), México, El Colegio de México, pp. XV-XLVI.
- FRENK, Margit (1980a): «Prólogo», en *Cancionero Folklórico de México*, III, *Coplas que no son de amor*, Margit Frenk (dir.), México, El Colegio de México, pp. xv-xxiv.
- FRENK, Margit (dir.) (1980b): *Cancionero Folklórico de México*, III, *Coplas que no son de amor*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (2012): «Cancioncillas dialogadas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, pp. 61-74.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Salvador, PASCUAL GAY, Juan y PÉREZ SÁNCHEZ, Luis Felipe (2014): «Estudio introductorio», en Julio Sesto, *La bohemia de la muerte*, Salvador García

- Rodríguez, Juan Pascual Gay y Luis Felipe Pérez Sánchez (ed., introd. y notas), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. XIII-CXXI.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa (2023): «“Valentina, Valentina”: avatares de una canción popular en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», en *Lyra Minima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*, Mariana Masera, Claudia Carranza, Anastasia Krutitskaya y Jair Acevedo (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 231-260.
- GUERRERO, Eduardo (ed.) (s. f.): *Versos jocosos para reír y pasar el rato*, México, Imprenta de Eduardo Guerrero.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del simposio internacional sobre la décima. Las Palmas del 17 al 22 de diciembre de 1992*, Maximiano Trapero (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 87-109.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio (2022): «Morir soñando. Antonio Vanegas Arroyo, editor de Cancioneros», en *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 77-89.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México.
- MASERA, Mariana (coord.) (2017): *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MASERA, Mariana (2022a): «“Yo soy la maquinista del amor”. Aproximaciones a la colección *El Cancionero Popular* de Antonio Vanegas Arroyo», en *Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 21-51.
- MASERA, Mariana (2022b): «*Que non dormiré sola, non*»: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos, Morelia, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales. <https://doi.org/10.22201/udir.9786073061421e.2022>.
- MENDOZA, Vicente T. (1939): *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente T. (1954): «Panorama de cincuenta años de música popular mexicana», *Revista Hispánica Moderna*, 20, 3, pp. 267-272.
- MIRANDE, María Eduarda (2023): «“Yo soy el hijo de la malva”: el motivo del huajcho en el cancionero tradicional andino», en *Lyra Minima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*, Mariana Masera, Claudia Carranza, Anastasia Krutitskaya y Jair Acevedo (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 305-334.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (en prensa): «Versos para reír y pasar el rato. Los impresos jocosos y sentenciosos publicados por Antonio Vanegas Arroyo», *Impresos populares ibero-americanos: del suceso local al imaginario universal*, Mariana Masera y Ricarda Musser (eds.), Madrid, Vervuert.

- SESTO, Julio (2014 [1959]): *La bohemia de la muerte*, Salvador García Rodríguez, Juan Pascual Gay y Luis Felipe Pérez Sánchez (ed., introd. y notas), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- VÁZQUEZ CARBAJAL, Martha Fernanda (2022): «“Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos”: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo», *Boletín de Literatura Oral*, 12, pp. 122-67. <https://doi.org/10.17561/blo.v12.6819>.
- ZAVALA, Mercedes (2001): «*De tin marín de do pingüé*: lírica tradicional infantil en San Luis Potosí», en *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 337-344.
- ZAVALA, Mercedes (2021): *La voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis. [En línea: <<https://ventalibros.colsan.edu.mx/detalles.php?str=98>>].

IMPRESOS

- Adiós a México* (1897): México, Imprenta Calle de Santa Teresa Núm. 1. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:AAMexico.djvu>>].
- Ayes de dolor profundo que da un huérfano afligido que a sus padres ha perdido y queda solo en el mundo* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ADMundo.djvu>>].
- Calla jilguero* (s. f.): México, Guerrero. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CallaJilguero.tif>>].
- Cancioneros populares. Tangos* (1922): Buenos Aires, Despouy Hnos. y Cía. [En línea: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/796637687/1/>>].
- Colección 50 de Canciones Modernas* (s. f.): México, Guerrero. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-C50Modernas.tif>>].
- Colección Número 5 [de] Canciones Modernas* (s. f.), México, Antonio Reyes. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-CNModernas.tif>>].
- El amor de madre* (1908): México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EAMadre.djvu>>].
- El folklore nacional*, cuaderno 4 (s. f.): México, Test. de A. V. Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CN4Nacional.djvu>>].
- El huérfano* (s. f.): México, [Imprenta de Eduardo Guerrero]. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-EIHuerfano.tif>>].
- Gran corrido de Bruno Apresa* (1905): México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GCAPresa.djvu>>].
- La vida de Juan Soldado* (1902): México, Imprenta, Calle de Santa Teresa Núm. 1. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LVSoldado.djvu>>].
- Lamentos que dirige un huérfano ya desvalido al encontrarse en el mundo sin el dulce abrigo de sus queridos padres* (s. f.): México, Imprenta Segunda de Santa Teresa número 43. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LQPadres.djvu>>].
- Las quejas de un huerfanito* (s. f.): México, [Imprenta de Eduardo Guerrero]. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-LQHuerfanito.tif>>].
- Lindas mexicanas* (1913): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LindasMexicanas.tif>>].

- Llanto triste y lamentable de una pobre huerfanita* [A] (1912): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LITHuerfanita_A.djvu>].
- Llanto triste y lamentable de una pobre huerfanita* [B] (s. f.): México, Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LITHuerfanita_B.djvu>].
- Mis canciones para 1914* (1914): México, Editor Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CSL-MC1914Num2.tiff>>].
- Olas que el viento arrastran* (1899): México, Imprenta, Calle de Santa Teresa Núm. 1. [En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Djvu_olas_que_al_viento.djvu>].
- Olas que el viento arrastran o La orfandad* (s. f.): México, Imprenta, Colonia Morelos núm. 2. [En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:OQArrastran_B.djvu>].
- Segunda parte del triste y muy doloroso llanto fúnebre, que hace un desgraciado abandonado huérfano al recordar los infinitos goces que disfrutó al lado de su idolatrada madre, como los padecimientos que sufre hoy bajo el peso de la orfandad* (s. f.): México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SPOrfandad.djvu>>].
- Selecta recopilación de canciones modernas para el presente año* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SRMexicana.tiff>>].
- Tristes lamentos de un huerfanito* (s. f.): México, Guerrero. [En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-TLHuerfanito_A.tif>].
- Tristes y sensibles lamentos de la mujer abandonada* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TSAbandonada.djvu>>].
- ¡Viva Cuba!* (1899): México, Imprenta Calle de Santa Teresa Núm. 1. [En línea: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:VC1899.djvu>>].

GRABACIONES

- Aguilar, Antonio (interp.) (1999): «El huérfano», *Por el amor a mi madre* [CD]. [En línea: <https://youtu.be/zxldkhO0R4s?si=NhDBQ5OA5fwB_A-B>].
- Arcos, Pilar (interp.) (s. f.): «La huerfanita». Columbia 2506-X, en The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings. [En línea: <<https://frontera.library.ucla.edu/recordings/la-huerfanita-3>>].
- Záizar, David (interp.) (2001): «A la orilla de un palmar», *Peerless 80 Aniversario. 24 rancheras* [CD]. [En línea: <<https://youtu.be/SzFp7zfFknI?si=tpDkqlKuuC-bb443>>].

Fecha de recepción: 28 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2024



Las mañanitas: pervivencias del tópico del amanecer en canciones publicadas por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo¹

Las mañanitas: The Persistence of the Dawn Theme in Songs Published by the Printing Press of Antonio Vanegas Arroyo

ANA ROSA GÓMEZ MUTIO

Posgrado en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

anarosagomezmutio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3582-2528>

ABSTRACT: This study examines the motifs and structure of certain songs known as «mañanas» or «mañanitas», which extend beyond the festive context of birthday celebrations. The research explores the theme of dawn, its motifs, its connection to these songs, and how this theme is linked to religious variants of «Las mañanitas». It investigates motifs such as the arrival of the sun, greetings, the window, singing, and natural elements like the moon and birds. The corpus consists of 29 textual units titled «Las mañanitas», encompassing various communicative intentions. These songs, deeply rooted in ancient tradition, feature characteristic motifs and symbols found in other traditional and popular Mexican compositions. The aim is to examine the variations, traditional uses, and persistence of these motifs and themes.

KEYWORDS: Dawn, motif, *Las mañanitas*, popular prints, couplets.

RESUMEN: Este estudio analiza los motivos y la estructura de ciertas canciones conocidas como «mañanas» o «mañanitas», las cuales trascienden el ámbito festivo de las celebraciones de los cumpleaños. Se explora el tópico del amanecer, sus motivos, su relación con estas canciones y cómo se vincula con variantes religiosas de *Las mañanitas*. Se investigan motivos como la llegada del Sol, los saludos, la ventana, el canto y algunos elementos naturales como la luna y las aves. El corpus consta de 29 unidades textuales tituladas «Las mañanitas», las cuales abarcan diversas intenciones comunicativas». Estas canciones, arraigadas en una tradición antigua, presentan motivos y símbolos característicos que también pueden encontrarse en otras composiciones tradicionales y populares mexicanas. El objetivo es examinar las variaciones, usos tradicionales y pervivencias de estos motivos y tópicos.

PALABRAS CLAVE: Amanecer, motivo, *Las mañanitas*, impresos populares, coplas.

¹ Esta investigación se desarrolló en el marco del proyecto PAPIIT IG400623 «Entre la voz y el impreso: fronteras y multimedialidad».

1. ESTUDIO DE *LAS MAÑANITAS*: GÉNERO, TÓPICOS, MOTIVOS, NOMENCLATURAS Y VARIANTES

«Ya viene amaneciendo
ya la luz del día nos dio,
levántante de mañana,
mira que ya amaneció».

La fascinación humana por el instante en que empieza a clarear se refleja en estos conocidos versos. Ese momento de progresiva iluminación suele ir acompañado de una majestuosa respuesta visual y auditiva de la naturaleza: las aves cantan, los animales se desperezan y hasta las plantas y las flores se orientan hacia la luz. De forma paralela, los seres humanos inician el trajín de un nuevo día. Esa fascinación se ha expresado en numerosas manifestaciones orales, escritas y performáticas que han desentrañado las metáforas del amanecer asociándolo con lo divino, los comienzos, el despertar de la conciencia y con las albas como momentos de unión y separación de los amantes. Desde la perspectiva de los estudios antropológicos, filosóficos y literarios, estas manifestaciones han sido documentadas y analizadas profusamente.

Entre las composiciones que emplean este tema, *Las Mañanitas* se destacan como una de las piezas más reconocidas y ejecutadas en México. En la actualidad se asocian con la celebración de los onomásticos y existen distintas versiones tanto en ámbitos seculares como religiosos. Aunque suelen compartir una estructura y una intención comunicativa similar, pueden presentar particularidades en su ejecución, como cantarse *a cappella* o acompañarse de instrumentos musicales o de música grabada; así como diferencias en la cantidad de estrofas con que cuentan o en ciertas ambivalencias en sus versos, por ejemplo «despierta, mi bien, despierta» que en ciertas versiones alterna con «despierta, muy bien despierta». No obstante, un aspecto fundamental en las distintas versiones es su relación con el tópico del alba, que rige el simbolismo y los motivos que aparecen en ellas.

En México, las versiones más conocidas de *Las Mañanitas* se fijaron alrededor de 1921, con la llegada de la radio al país y, más tarde, con su aparición en algunas películas de la época. No obstante, antes de la radio y del cine, la difusión de estas versiones, junto con parodias y contrafacturas, se realizó a través de imprentas populares mexicanas.

Una de las más influyentes, debido a la amplia cantidad de publicaciones emitidas, fue la del editor Antonio Vanegas Arroyo, quien entre 1880 y 1917 dirigió en la Ciudad de México una casa editorial dedicada a la producción de materiales de bajo costo, con una extensa diversidad temática: cuadernillos de cuentos, cancioneros, manuales de instrucción doméstica y de magia, así como hojas volantes de canciones, noticias y de sucesos sobrenaturales, entre muchos otros.

Debido a la diversidad de temas tratados, así como a la considerable difusión que tuvieron sus publicaciones, el trabajo editorial de Vanegas Arroyo es crucial para comprender la formación del imaginario cultural mexicano de la época. Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dicho imaginario se había forjado a través de la lectura de estos productos efímeros, los cuales acompañaron a sus lectores durante el tránsito del Porfiriato hacia los años de la Revolución mexicana. Estas lecturas contribuyeron a su

educación moral y sentimental, además de proporcionar textos de entretenimiento y de devoción religiosa a cientos de mexicanos².

Durante mis investigaciones sobre la mencionada casa editorial, localicé una serie de canciones de diversa extensión y factura tituladas *Las mañanitas*, publicadas precisamente por la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo³. En estas canciones identifiqué algunas estrofas que son muy conocidas, pero también descubrí otras completamente distintas a las tradicionales, incluyendo unas «mañanitas» dedicadas al presidente Francisco I. Madero (publicadas en 1911) y otras dedicadas a diversas advocaciones de la Virgen.

Aunque muchas investigaciones líricas previas han incluido algunas versiones de *Las Mañanitas* en sus corpus, hasta el momento no se había realizado un estudio exhaustivo y dedicado a estas canciones en particular, por lo que en el presente artículo se explora su carácter heterogéneo y a la vez reconocible; se analiza su relación con otros géneros, se estudian las distintas funciones que pueden cumplir estas canciones –tanto en el ámbito profano como en el sagrado–, pues más adelante se examina cómo se vincula este tópico con algunas variantes de tipo religioso de *Las mañanitas*, y, en particular, se identifica su relación con el tópico del alba. Este enfoque resulta especialmente relevante dado que el tema del alba, tan frecuentemente abordado en la literatura, también se manifiesta en los pliegos mexicanos de Vanegas Arroyo, específicamente a través de las canciones que incluyen las palabras «mañanas» o «mañanitas» en sus títulos. Finalmente, en la última sección de este artículo se estudian puntualmente los motivos que distinguen a estas canciones.

El corpus de estudio son siete canciones publicadas por la imprenta de Vanegas Arroyo que incluyen las palabras ‘mañanas’ o ‘mañanitas’ en sus títulos⁴. El análisis se hará a la luz de las coplas o estrofas de la lírica tradicional mexicana que están catalogadas como «Las mañanitas»⁵. Para este fin, consulté el *Cancionero folklórico de México (CFM)*, compuesto por extraordinarios volúmenes compilados por Margit Frenk⁶, quien sobre el tema apunta que: «hay diez canciones diferentes que se llaman “Las mañanitas”; diferentes, en el sentido de que están compuestas básicamente de estrofas distintas, a menudo con diversa estructura métrica» (1975: XXXIV).

²Uno de los principales atractivos de los productos de la imprenta eran los grabados de José Guadalupe Posada que adornaban las hojas y publicaciones. Desde 1930, diversos artistas plásticos mexicanos que practicaban el muralismo, rescataron los grabados de Posada y los resignificaron para adecuarse al discurso nacionalista que promovían, lo cual extendió la influencia de las obras de la imprenta de Vanegas Arroyo.

³Para la conformación del corpus se tomaron en cuenta también las publicaciones hechas por la Imprenta y por la Testamentaria de la imprenta de Vanegas Arroyo, que estuvo activa hasta bien entrada la década de 1950 (Masera, 2009-2024).

⁴Estas canciones cuentan con múltiples reimpressiones variantes, versiones y se presentan en diversos formatos. El corpus base se integró de 29 canciones tituladas «Las mañanitas», las cuales abarcan diversas intenciones comunicativas que van desde expresiones amorosas a la amada, hasta alabanzas políticas y religiosas. Estas 29 canciones provienen de seis cuadernillos y de 23 hojas volantes de la imprenta popular de Vanegas Arroyo. No obstante, la mayoría de ellas son repeticiones. Las variaciones más comunes que presentan se observan en cuestiones de ornamentación y de formato. Con todo, pueden identificarse siete ejemplos completamente distintos entre sí, que son los que constituyen el corpus de análisis del artículo.

⁵Además, se utilizarán otras fuentes de estudios y recopilaciones como el *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica* (2003) para enriquecer las comparaciones.

⁶Esta fuente comparatista es relevante ya que comprende la reunión de coplas tomadas de una muy rica y diversa variedad de documentos de distinta índole que comparten un contexto histórico y temporal que coincide con el de los impresos populares de Vanegas Arroyo, los cuales incluso se han empleado como fuente documental de diversas coplas que aparecen en el *CFM*.

2. EL TÓPICO DEL ALBA Y *LAS MAÑANITAS*

Podría parecer una obviedad señalar que el tópico del alba esté estrechamente relacionado con el del amanecer. Sin embargo, mientras que para diversos autores son términos equivalentes, para otros el alba es una especificación del tópico del amanecer que se ha utilizado ampliamente en el ámbito literario. En ese sentido, los conceptos de ‘albas’ y ‘alboradas’ corresponden a los símbolos, motivos y ambientes que se hallan en las canciones en voz femenina de la antigua lírica hispánica (Masera, 1999: 179).

Desde comienzos del siglo XX, se ha debatido extensamente la distinción entre motivo, tópico y tema⁷. Para los propósitos de este artículo, se ha usado el término ‘tópico’ para referirse al gran tema del nuevo día y ‘motivo’ para designar las unidades breves que se han empleado tradicionalmente para describirlo⁸. En el contexto de estas canciones, esto implica que mientras en una copla el sol puede salir y en otra la luna puede ocultarse, ambos motivos simbolizan el comienzo del día. De igual modo, en una canción la voz lírica puede pedir que la amada se despierte y en otra suplicarle que se levante, con el mismo sentido de solicitarle que esté presente para comenzar a gozar del día (véase Vázquez, 2000: 94). Así, «la luna ya se metió» es un motivo que abona al ambiente necesario para mostrar la importancia de la salida del sol y de la llegada de la luz, que es el tópico que estamos analizando.

Para explorar cómo el tópico del alba ha sido incorporado en las canciones que nos ocupan, examinemos tres ejemplos de coplas catalogadas bajo el título «Las mañanitas» en el *CFM*. Cada una aborda distintas temáticas: la primera está clasificada dentro del grupo de «amor desdichado»:

El día que tú naciste
llovieron florecillas del cielo,
y un pájaro me contó
que venías en mi consuelo.

[Estrofa suelta]

(*CFM*: 37⁹)

La segunda es de temática amorosa:

⁷ La terminología utilizada para mostrar la jerarquía e interacción entre unidades más breves y temas o tópicos es muy variada y, en ocasiones, contradictoria, pues algunos autores han eliminado el uso de ciertos términos para privilegiar otros como función, alomotivo, soporte temático, figura, etc. Además, ha habido distintos usos de estos términos cuando el objeto de estudio han sido textos narrativos y cuando se ha tratado de textos líricos.

⁸ Se ha considerado que el motivo en la lírica es un «elemento temático repetido, identificado por la expresión normalmente simbólica, aunque sus distintas apariciones compartan un contenido, un significado más o menos estable, que deriva de unos usos culturales precisos [...]» (Vázquez, 2000: 94). En ese sentido, también es útil la definición que ofrece Sánchez Romeralo, quien señaló que un motivo es un «elemento temático menor respecto al tema» y destacó que hay «un contenido estable que se manifiesta discursivamente mediante expresiones simbólicas conmutables» (2000: 95).

⁹ En todos los casos de citas del *CFM*, tras la copla, se señala entre corchetes y entre comillas, el título de la canción a la que pertenecen. Inmediatamente después, fuera del corchete y entre comillas se señala la tipología de *Las mañanitas* en la que se catalogó esa estrofa. Esta clasificación de Margit Frenk se explica más adelante.

Las flores con alegría
coronan tu frente hermosa
y tu alma bondadosa
gustos[a] [s]e halla en este día.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas II»

(CFM: 38)

Mientras que la tercera es humorística:

El día que tú naciste
cayó un pedazo de cielo;
cuando mueras y allá vuelvas
se tapará el agujero.

[Estrofa suelta]

(CFM: 39)

Estas coplas permiten apreciar las diferencias temáticas que se engloban bajo el tópico de «las mañanas» o «mañanitas». Para entender su sentido cabal, es útil que se considere una cuarta copla que podría esclarecer el sentido del tópico:

Eres chiquita y bonita
como un ramo de cebada;
no te quiero por bonita,
sino por mujer honrada,
*hija de las mañanitas*¹⁰.

[«La leva» y «Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 112)

Como puede observarse, el sentido del tópico descansa en la importancia del amanecer de un nuevo día, el cual se relaciona con un sinnúmero de metáforas sobre los comienzos, los nacimientos y la iluminación espiritual. Pensemos, por ejemplo, en Eos o Aurora¹¹ atravesando el cielo y pintándolo con sus rosados dedos para anunciar la llegada

¹⁰ En la mitología grecolatina, los epítetos de Eos, la personificación de la aurora, incluyen: «la hija del alba» y «la hija del amanecer». Según Graves, se le conocía también como «la de los rosados dedos» (2011: 221). Por su parte, Alicia Esteban señala que se le ha caracterizado como «“la que nace temprano”, [...] “la de flores (o trono) de oro”, “la resplandeciente” [...]» (2002: 288) y «la Hija de la Mañana» (2002: 290). Precisamente el verso «hija de las mañanitas» de la copla 112 del CFM puede considerarse heredero de este caudal de epítetos relacionados con el amanecer, la luz y la belleza.

¹¹ Diversas fuentes señalan que Eos tenía predilección por seducir a mortales jóvenes, por lo que se le ha simbolizado como una fuerza femenina del deseo (véase Osborne, 1996: 72, *apud* Lefkowitz, 2002: 328). Esto concuerda con el simbolismo de las albas y los amaneceres que se ha señalado en el presente artículo.

de Helio¹² o consideremos el comienzo de la jornada como metáfora de la juventud o de la esperanza¹³. Sin duda, el énfasis de las actividades que se realizan durante la primera luz del día y la manera en cómo la aprovechan los personajes atraviesa la literatura y refleja también, por ejemplo, el sentido del *carpe diem*. Las canciones que analizamos expresan ese momento literal —que deviene metafórico— con versos como «ya viene amaneciendo/ ya la luz del día nos dio» o lo expresan por oposición: «ya los pajarillos cantan/ la luna ya se metió».

En las coplas que presentan estos motivos se anuncia la salida del sol y, por analogía, ese momento se ha relacionado con el despertar de la conciencia. Así, este tópico acaba extendiéndose hasta relacionar la luz del sol con la luz de los ojos de la amada —o de la Virgen— bajo cuya mirada el amado —o el creyente— despiertan, no sólo al nuevo día, sino a la vida y al amor. Mariana Masera señala que

[...] el despertar de la naturaleza y de la mujer hermosa también se relacionan con el alba en otras coplas¹⁴, donde en vez de producirse el encuentro amoroso, el hombre saluda al día y a su amada. Los cantares se encuentran dentro del género de «las mañanitas» que son canciones de saludo a la madrugada, ya sean religiosas o profanas (1999: 186).

Así pues, la mañana, la mañanita, la madrugada o el amanecer son elementos vitales para el significado de los textos que estamos revisando¹⁵. Aunque, como señala Margit Frenk, los ejemplos reunidos en el *CFM* pertenecen a canciones diferentes y las siete canciones de este corpus son distintas entre sí también, no es casualidad que compartan el título y, sobre todo, que los elementos relacionados con la luz aparezcan con tanta frecuencia. Su sentido va más allá de determinar un momento del día. Implica, particularmente, la belleza de la amada, la nostalgia por ella, la alegría de despertar a su lado y la ternura de interrumpir su sueño para estar juntos.

Como revelan estos casos, el tópico de la mañana se inscribe entonces en una larga tradición de poesía amorosa. De acuerdo con Masera, «el alba erótica [...] expresa el momento en que los amantes se despiden después de una noche de amor (albas), o en el que los amantes se encuentran al amanecer (alboradas)» (1999: 179). La autora señala

¹² De acuerdo con Graves, Eos «se levanta de su lecho en el Oriente, monta su carro tirado por los caballos Lampo y Faetonte, y se dirige al Olimpo a anunciar la llegada de su hermano Helio. Cuando éste aparece, ella se convierte en Hémera y le acompaña en sus viajes hasta que [...] anuncia la llegada de ambos, sanos y salvos, a las orillas occidentales del océano» (2011: 221).

¹³ Asimismo, diversos refranes relacionan el bienestar de una persona con la búsqueda de un adecuado inicio del día. Por ejemplo, en un capítulo emblemático de la obra de Cervantes, don Quijote le aconseja a Sancho Panza: «El que no madruga con el sol, no goza del día» (2004: 873) y en el *Lazarillo de Tormes* el escudero le dice a Lázaro: «mañana, venido el día, Dios hará merced» (Anónimo, 2005: 80).

¹⁴ Este significado es muy antiguo. Conviene recordar que «el simbolismo más característico de la lírica es aquel asociado a los elementos naturales de connotación erótica, donde más que ser un adorno son esenciales a la trama de los poemas [...]». En esta poesía, *lyra minima*, el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico» (Masera, 2007: 194).

¹⁵ En diversas canciones, la mañana, la mañanita, la madrugada y el amanecer se utilizan como equivalentes. Por ejemplo, en los versos de «La Petenera», el segundo y el cuarto verso cambian en cada estrofa, sin embargo, se mantiene el sentido sexual de las acciones de la protagonista, que se enfatizan por el momento del día en el que las realiza: «Dicen que la Petenera/ es una santa mujer, que se va a lavar de tarde y viene al amanecer». En la siguiente estrofa dice «y viene a la mañanita» y en la siguiente: «y vuelve a la madrugada», todas con idéntico simbolismo (Kuri Aldana y Mendoza Martínez, 1987: 498-499 *apud* Gómez Estrada, 2013: 116).

varias apariciones de este motivo en la lírica antigua, frecuentemente expresadas en voz femenina, como en el siguiente ejemplo:

Vente a la mañana, hermana,
vente a la mañana.

(NC: 451)

Con regularidad, en la lírica antigua encontramos el dolor de los amantes que se deben separar, generalmente en voz femenina¹⁶ (véase Masera, 2022: 73; 174). Por ello me interesa subrayar que, en *Las mañanitas*, ya sea en las de tono jocoso o festivo o en las de desdicha, reside el doble significado del alba como el momento del encuentro y también de la separación, cuya ambigüedad se refleja en el cancionero:

Las alboradas son comunes en el cancionero mexicano. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de las albas, ya que difiere según la voz de la canción. En algunos cantares de voz masculina, a pesar de que las señales como la luz del día y el canto del gallo anuncien la partida, la mención hecha por el locutor que viene a despedirse, sugiere una situación ambigua. Por un lado, se preserva la iniciativa erótica del hombre y la atmósfera sensual. Por otro, el motivo se ha contaminado con la despedida del amante antes de irse al trabajo, que se puede ubicar en las tradicionales mañanitas (Masera, 1999: 183).

La autora también señala que «en otras coplas el alba ya no es el momento del encuentro de los amantes y se convierte en la hora más propicia para contemplar a la amada o al amado» (Masera, 1999: 185), aunque se mantiene el clima sensual y amoroso. Por ejemplo, en la siguiente estrofa, se emplea valiéndose de una metonimia:

Cuando ya mi esposa seas,
agarraré tus manitas,
y con gusto y alegría
cantaré tus mañanitas.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 1223)

En la lírica tradicional, la referencia a la mañana puede ser sumamente literal, como se aprecia en los siguientes cuatro ejemplos, entre cientos más:

Éste es el lagartijo
que canta *de mañanita*¹⁷;

¹⁶ Otro ejemplo de ese tipo de copla, donde se expresa el dolor que sentiría el amante (en este caso en voz masculina), dice: «—Que canten los gallos,/ ¿yo cómo me iría,/ pues tengo en mis brazos/ la que más quería? / Antes moriría/ que de aquí me fuese,/ aunque amaneciese» (CMP, 155; NC, 454 B *apud* Masera 2022: 174).

¹⁷ En la mayoría de las coplas citadas se resaltaron algunas palabras o frases en *itálicas* para mostrar con claridad lo que se está argumentando, de modo que todas las cursivas son mías.

¿cómo quieres que te olvide,
si tú eres la vida mía?

[«El lagartijo»]

(CFM: 400)

Muy *de mañanita* fui
que al jardín de mi contento,
y luego que recorrí
todas las flores de aumento,
corté un botón para ti
más lindo que el pensamiento.

[«El pájaro cú»]

(CFM: 650)

Las *mañanitas* alegres
que contigo yo pasé
mientras Dios me diere vida
nunca las olvidaré.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I»

(CFM: 1944)

Asimismo, hay una amplísima tradición de coplas y estrofas que comienzan con el tópico de la mañana:

Mañanita de domingo,
mañanita de San Simón,
pasó un caballero
hijo del Emperador;
con la guitarra en la mano
estas palabras canto.

(Larrea, 1952: I, núm. 110, *apud* Ruíz, 2007: 90)

Sin embargo, se encuentran versos donde parece haber una inestabilidad semántica, una polisemia en el término, pues va iluminándose que se refiere más al género lírico que al momento del día compartido con la amada, como ocurre en los siguientes dos ejemplos:

Qué bonitas *mañanitas*,
parece que va a llover:
así estaba la *mañana*
cuando te empecé a querer.

[«Las mañanitas», «La mañanita alegre», «Por abajo corre el agua», Estrofa suelta]
Las mañanitas I, IV]

(CFM: 1954a)

Quisiera ser alfarero,
y de la loza chiquita,
pa hacerles un tinajero
me gustó *esta mañanita*;
que el hombre que es guitarrero
merece mujer bonita.

[«Corrido de Martín Villano, copla 3»]
(González, 2005: 219)

En las dos coplas siguientes es todavía más evidente que se trata de la canción y no del momento del día:

Me voy a Guadalajara
a traer a la Trinidad,
pa cantar las mañanitas,
que es santo de su mamá,
y si no le gusta allí,
la vuelvo a llevar pa allá.

[«Huapango de huapangos»]

(CFM: 7466)

Las *mañanitas* hermosas
que te vengo a cantar,
como son tan primorosas,
yo creo que te han de agradar.

[«Las mañanitas»] Las mañanitas V

(CFM: 778)

Por su parte, en la imprenta de Vanegas Arroyo se encuentran dos hojas que mencionan literalmente el nombre de «mañanitas» refiriéndose a un género. Se trata de canciones religiosas, cuyo sentido y cuya relación con las mañanitas profanas se discutirá más adelante:

Venid presto, peregrinos,
y en amorosas visitas,
al milagroso señor
daremos *las mañanitas*.

Con los más hermosos trinos,
se animan las avecitas,
y entonan con alegría,
las más tiernas mañanitas.

Los peregrinos te dan
gracias, Señor, infinitas.
Cantando con alegría
estas pobres *mañanitas*.

(«Mañanitas, salutación, acción de gracias y tierno despedimento al milagroso Señor del Santuario de Amatlán», en *Mañanitas, salutación, acción de gracias...*¹⁸)

A su vez, en otra hoja religiosa de la imprenta se encuentra ‘mañanitas’ como un sustantivo que admite adjetivos posesivos:

Santo Cristo milagroso
que a todos nos diste el ser
yo canto *tus* mañanitas
desde antes de amanecer.

(«Mañanitas y alabanzas, salutación, acción de gracias y triste despedimento que hacen los fieles visitante al milagrosísimo Señor del Amparo», en *Mañanitas y alabanzas, salutación, acción...*)

Los rasgos del género se basan en el enfoque en la luz de la madrugada. De acuerdo con Gloria Juárez, esto puede explicarse por «la conformación de una imagen llena de magia y misterio con la alusión a la belleza del canto y al momento del mismo, pues “la mañanita”, entendida como madrugada, y la “luz de la luna” sugieren un acto privado o secreto» (2013: 391). Esto puede observarse en estrofas como la siguiente:

Y había una sirenita,
hay una hondura en el mar;
un marinero al pasar
un día muy de mañanita
dicen que la oyó cantar
una canción muy bonita.

(CFM: 5978)

Como han estudiado Mariana Masera y María Andrea Fernández Sepúlveda, las referencias a este momento específico del día son frecuentes y, por extensión, los atributos de la mañana —la belleza, la frescura¹⁹— pueden extenderse a la amada, como ejemplifica la siguiente estrofa (Fernández, 2008: 323):

¡Chula la mañana!,
¡la mañana chula!

¹⁸ Las canciones publicadas por imprentas populares se citarán señalando entre paréntesis el nombre de la unidad textual entrecomillada, seguida del nombre de la hoja volante o cuadernillo en cursivas. Si el nombre es largo, se utilizarán las cinco primeras palabras de éste para identificarlo. Los datos completos se encuentran en la lista de impresos citados en las referencias finales.

¹⁹ Otro ejemplo de este motivo se encuentra en la copla 7525: «En la *fresca* y perfumada/ mañanita de tu santo,/ recibe, mi bien amada,/ la dulzura de mi canto» [«Las mañanitas»] «Las mañanitas I» (CFM).

¡Fresca mi morena,
como una azucena,
como una lechuga!

(CFM: 2029)

Además, la autora señala que «los elementos celestes que sirven para enaltecer a la amada pueden ser astros específicos, como el sol, la luna y las estrellas, o elementos más generales, como el cielo o la luz de la mañana» (Fernández, 2008: 335)²⁰. Hay una profusión de coplas en las que se compara a la amada con el lucero de la mañana, con un lucero de plata o con la luminosidad de la mañana, entre otras imágenes:

¡Qué olor me das a sandía,
cuando se está madurando!
Me agrada tu simpatía
y el modo de estar bailando,
*te pareces a la luz del día
cuando ya viene aclarando.*

(CFM: 104)

Magdalena Altamirano hace referencia a los siguientes inicios de estrofas, que en nuestro caso subrayan la importancia del momento específico del día en que ocurren, como la madrugada o la mañana:

Yo me levantara un lunes,
un lunes antes de albor²¹.

Mientras que Masera (2022: 133) trae a colación:

Levánteme, ¡o, madre!,
mañanica clara,
fuy cortar la rosa,

²⁰ Es importante retomar el trasfondo mítico de los elementos relacionados con la aurora o primera luz del día. Robert Graves explica el sentido alegórico de los romances de Eos que se empleó en la cultura grecolatina para justificar el nacimiento de las estrellas y los luceros, elementos que aparecen constantemente en el tópico que estamos analizando: «Los constantes romances de Eos con jóvenes mortales son también alegorías: la madrugada lleva a los amantes nocturnos un nuevo renacimiento de la pasión erótica [...]. La alegoría de su unión con Astreo es bastante simple: las estrellas se funden con la aurora en el este, y, como si fuera su emanación, surge Astreo, el viento del amanecer. Luego, como se suponía que el viento era un agente fertilizante, Eos engendró de Astreo y se convirtió en madre del Lucero del Alba, que era el único que quedaba en el cielo. [...] De ello se deducía, filosóficamente, que, al ser el Lucero del Alba idéntico al de la Tarde, y dado que la Aurora es la manifestación última de la Noche, todas las estrellas tenían que haber nacido de Eos [...]» (2011: 222).

²¹ Existen otros versos que también señalan la importancia del inicio del día y que, curiosamente, abren ciertos romances, por ejemplo: «Mañanica, mañanica,/ mañanica de San Juan»; «Yo me levantí un lunes,/ un lunes por la mañana»; «Yo me levantara un lunes,/ un lunes antes de albor» y «Yo me levantara un lunes/ y un lunes antes del sol». Para las fuentes y los contextos de estos versos, véase Altamirano (2001: 18).

la rosa granada.
Malo es de guardar.

(NC: 314 C)

El motivo de la mañana fría se vincula con el tópico de la mañana y puede rastrearse desde la lírica hispánica antigua (siglos XII-XVII). A pesar de la considerable distancia temporal con las canciones que se están estudiando, es posible observar la construcción de la mañana como un ambiente especial y erótico, como puede verse en los siguientes versos, donde el aire frío matutino y la presencia de elementos naturales adquieren una connotación sensual (Masera, 2004: 140):

Mañanita frorida,
cun variyas de uriva,
froridita mañana,
cun variyas de malva.

(NC: 1380 bis²²)

Masera coincide con Michelle Débax, quien afirma que, en términos de significación lírica, las connotaciones eróticas presentes en muchas de estas canciones operan de manera intertextual, derivadas «del recuerdo de otros textos» (1989: 44 *apud* Masera 2004: 140). Además, indica que, en ese sentido, «se acumulan los símbolos de la mañana fría (cantigas), asociada al alba» y «la tradición medieval de las albas y las alboradas, donde las aves que cantan al alba anuncian la llegada o la partida de los amantes» (Masera, 2004: 146)²³.

Otro rasgo importante de este género es que, con frecuencia, a propósito de *aprovechar* la luz y la belleza, el amante solicita que la amada realice ciertas acciones. Ocasionalmente las coplas explican cuál es el fin que persigue la voz lírica en el momento del amanecer, por ejemplo:

Sal a ver el horizonte,
que ya comienza a alumbrar,
y tu vestidito ponte,
porque te llevo a pasear.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 1343)

²² Margit Frenk señala que el pliego del que se tomó este villancico registra que fue escrito por Manuel Ordóñez de la Puente. Se titula «Para ayudar al festejo» o «Letras que se han de cantar en la fiesta de... san Francisco, que celebran los mercaderes en su convento desta corte...» (2003: 921). Ofrezco estos datos porque muestran el carácter festivo de este tipo de motivos y su relación con las celebraciones santorales.

²³ Se señala que el origen de estos motivos «es una cuestión polémica entre los estudiosos, dada su universalidad y antigüedad. Entre los rasgos que se han destacado está la posible relación del alba con las festividades paganas asociadas a los ritos de primavera» (Masera, 1999: 179).

Despierta, mujer hermosa,
ya el alba empieza a lucir,
la flor exhala su aroma
y te convida a vivir.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I»

(CFM: 762)

Despierta, adorada mía,
despierta que amaneció,
que amanece, que amanece,
rosita de Jericó.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I»

(CFM: 763)

Ya viene amaneciendo,
ya la luz del día nos vio;
levántate, amiga mía,
mira que ya amaneció.

[«Las mañanitas», Estrofa suelta] «Las mañanitas I»

(CFM: 772)

Abre ya tus lindos ojos
y *sal* pronto al corredor,
pa que escuches mis cantares,
que ellos son trinos de amor.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I»

(CFM: 756)

De alguna manera, estas peticiones están relacionadas con el sentido de «estar preparados», en sintonía con la salida del sol y con el impulso propio de los comienzos. Así, a propósito del motivo del amanecer, —aunque con una temática muy distinta a las anteriores— encontramos la siguiente copla:

Mas ya tocaron la diana,
el general lo mandó;
soldados, armas al hombro,
miren que ya amaneció.

[«Las mañanitas»]

(CFM: 7495)

Los ejemplos anteriores demuestran que dentro del universo de las albas y las primeras luces existen canciones con temáticas, métricas e intenciones comunicativas diametralmente distintas; no obstante, también pueden encontrarse ciertos motivos recurrentes, a saber, la salida del sol; la luz de la madrugada; la comparación de la amada con diversos cuerpos celestes; la frescura y la belleza del nuevo día y las albas como los momentos del encuentro amoroso.

3. *LAS MAÑANITAS* COMO GÉNERO

Diversos especialistas han señalado que la antigua lírica hispánica tiene motivos compartidos que hacen suponer un origen común (Deyermond (1989, 2016), Frenk (2006), Masera (2022) y Reckert y Macedo (1976)). Uno de esos motivos es el de las albas y alboradas, de las que *Las mañanitas* son herederas, como se demostrará a lo largo del artículo.

La canción «Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas» de la imprenta de Vanegas Arroyo, incorpora gran parte de los motivos que se analizarán posteriormente. Su título alude claramente a la conocida copla:

Éstas son las mañanitas
que cantaba el Rey David,
y a las muchachas bonitas
se las cantamos aquí.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I»

(CFM: 2637²⁴)

La pieza consta de 20 estrofas impresas en una hoja volante. Las cuatro primeras son las más relevantes, porque, en un estilo muy propio de la imprenta popular, glosan la siguiente cuarteta:

Levántate mamacita,
que ya tu amante llegó
ya cantan los pajaritos
ya la luna se metió²⁵.

Como puede apreciarse en los versos marcados en negritas que se presentan a continuación, cada verso de esta cuarteta aparece en los pies de las estrofas publicadas por Vanegas Arroyo:

Por ser el día de tu santo
te canto estas *mañanitas*
que las pases muy felices
con tu mamá y hermanitas.

²⁴ Esa copla se presenta con frecuencia en la imprenta con variaciones, por ejemplo: «Éstas son las mañanitas/ que cantaba el Rey David,/ a la Virgen más hermosa/ que nos trae un querubín./ Bendita sea la grandeza/ que el Señor nos concedió/ a los indios mexicanos/ cuando por reina nos la dio» («Mañanitas a María Santísima de Guadalupe», en *Día doce...*).

²⁵ La copla que se glosa es idéntica a la número 765 del CFM, que corresponde a las «Mañanitas I». De acuerdo con Frenk, se atribuye a Manuel M. Ponce.

De *rosas* muy exquisitas
traigo un *bouquet*, *trigueñita*,
recíbelo hermosa mía,
con esa linda manita;
ya no duermas que *es de día*,
levántate, mamacita.

Con el hermoso color
del *sol* formando un vestido,
con diamantes y esmeraldas
y perlas entretejido
un solo favor te pido
y yo creo que tú lo harás:
que salgas, bien de mi vida,
porque ya el rocío cayó:
abre pronto la ventana,
que ya tu amante llegó.

Escucha estas mañanitas
que con pasión hoy *te canto*;
te deseo vivas mil años
por ser *el día de tu santo*.
Tú eres mi dicha, mi encanto
nacido por mi consuelo
que bajé del *alto cielo*
una legión de angelitos;
por ser hoy *tu natalicio*
ya cantan los pajaritos.

En fin, hermosa del alma
si mis deseos cumple el hado,
espero que de aquí a un año
ya lo pasaré a tu lado.
Gracias mil por de contado
sin descansar te daré
y siempre recordaré
que mi petición oyó:
sal a tu ventana, mi alma,
ya la luna se metió.

(«Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas» en *Unas lindas mañanitas a las...*, s.f.)

Asimismo, a manera de anticipación, en la canción se distinguieron en itálicas los motivos que se van a explorar en este artículo. De este modo puede constatarse que la canción ejemplifica la riqueza y diversidad de motivos que son propios del tópico del amanecer.

Una pregunta fundamental es si las canciones a las que nos estamos refiriendo son «mañanas» o «mañanitas», o si hay otros términos cercanos que puedan ayudarnos a comprender su estructura y sus lazos con otros géneros populares. En algunas coplas

la palabra ‘mañanitas’ aparece dentro de la estrofa, señalando que es el nombre de la canción²⁶, por ejemplo:

Estado de Sinaloa,
tú que siempre eres alegre
estas son las mañanitas
del señor Jesús Malverde.

(Flores y González, 2006: 58)

Veamos ahora algunos ejemplos en los que se registra la palabra ‘mañanas’ con el mismo sentido²⁷:

Al cantarte yo estas mañanas
con gran placer y alegría,
abre bien ya tus ventanas,
que viene rayando el día.
[«Las mañanitas»] «Las mañanitas V»

(CFM: 777)

Por su parte, Claudia Carranza señala que ‘justicias’ es otro nombre para este tipo de canciones, como la que aparece en una glosa en décima del siglo XVIII en la Nueva España: «Justicias o sean mañanitas en décimas para onomástico» en la que se presenta una mención «al santo» –un motivo recurrente que se estudiará más adelante– y que, en este caso, además, abre la canción:

Por ser hoy día de tu santo,
con prósperas alegrías
a tus puertas vengo a dar
vísperas, noches y días.
¡Ay, ay, ay, ay!

San Jerónimo el clarín
te toque con dulce voz;
en honra y gloria de Dios
días te dé San Agustín;
y el glorioso Serafín
hoy te otorgue sin quebranto
la gloria que posee el Santo.
Nunca jamás tengas pena,
cante alegre la sirena,

²⁶ Con respecto al uso de ‘mañanitas’ como nombre propio, en el artículo se citaron previamente los siguientes versos: «Me voy a Guadalajara/ a traer a la Trinidad./ pa cantar *las mañanitas*...»; «*Las mañanitas* hermosas/ que te vengo a cantar...» y «Al milagroso señor/ daremos las *mañanitas*...».

²⁷ No podría decirse que la razón para que aparezca ‘mañanas’ o ‘mañanitas’ sea favorecer una u otra rima, puesto que a veces la palabra en cuestión se coloca al final del primer o del tercer verso de la cuarteta, por lo que no tiene el propósito de ser rimada.

por ser hoy día de tu santo.
¡Ay, ay, ay, ay!

Que también San Juan Bautista
con regocijo y esmero
de cuelga te dé un cordero
presentándolo a tu vista;
San Lucas Evangelista
hoy te venga a visitar;
los ángeles a cantar
con muy crecida alegría
entonen melifluo canto
por ser día de tu Santo.
¡Ay, ay, ay, ay!

(«Justicias o sean mañanitas en décimas para onomástico»)

(Mendoza, 1996: núm. 173, *apud* Carranza, 2006: 345-346)

En cuanto a la clasificación de las canciones en el propio catálogo de Vanegas Arroyo, debe destacarse que, con frecuencia, en los títulos asignados a las canciones del corpus, aparece la palabra «mañanitas», no «mañanas», sin embargo, en los versos encontramos ambas palabras.

Para comprender el uso de ambos términos, cabe destacar que en la época del porfiriato, las noticias se divulgaban popularmente en forma de corrido y, debido a que la difusión de las noticias políticas se realizaba durante las primeras horas del día, se les llamaba «mañanas». En ocasiones, algunas situaciones sentimentales ocurridas en la noche anterior también se cantaban en ese espacio y con características similares. Por lo tanto, Emilio Mendoza hipotetiza que «probablemente de ahí derivó una nueva categoría utilizando el diminutivo “mañanitas” para referirse a las noticias de temas alegres y de amor» (2018).

Raquel Iglesias confirma esta relación puesto que «*mañanas* y *mañanitas*, [son] palabras que pueden evocar las fórmulas de las innumerables mañanas de amores, de asesinatos y de festejos de los corridos» (2014: 468). A su vez, Aurelio González señala que ‘mañanitas’ es también un término con el que de manera local se designa al corrido: «al hablar del corrido nos enfrentamos a una ambigüedad terminológica y a una inestabilidad en la aplicación del nombre, pues, por un lado, existen las preferencias locales que designan al género corrido con términos como *copla*, *mañanitas*, *relación*, *versos*, *tragedia*, *ejemplo*, *historia* o *recuerdos*, entre los nombres más usados [...]» (2001: 95). El investigador da un ejemplo de este tipo de poesía narrativa que, en este caso, trata sobre Francisco I. Madero²⁸:

Ensíllenme mi caballo,
yo ya me voy con Madero,

²⁸ En 1911, Madero se convirtió en el primer presidente de México tras el periodo revolucionario. Su participación en el movimiento fue tanto ideológica como estratégica, pues comandó ciertas fuerzas armadas. Sus esfuerzos por instaurar un proceso democrático para las elecciones presidenciales en el país, sus viajes y su corto periodo de gobierno, que culminó con su asesinato en 1913, lo convirtieron en un personaje habitual de los corridos y canciones populares de la época.

porque me esperan las tropas
y fuerzas del extranjero.
(«Mañanitas de Madero»)

(Mendoza, 1944: núm. 12, *apud* González, 2001: 98)

Este personaje también fue representado en la imprenta de Vanegas Arroyo a través de unas «mañanitas»; aunque, en este caso, los versos dedicados a él están completamente vinculados con el tipo de «mañanitas» festivas. Estos versos también evocan los motivos asociados con la llegada del nuevo día:

Oh, *nuevo día* de Madero
al fin podrá gobernar
a este pueblo tan valiente
que en la lid pudo triunfar.
[...]

Estas son las mañanitas
que este pueblo te dará
al caudillo más valiente
que a gobernarnos vendrá.

(«Las nuevas mañanitas que se dedican al señor D. Francisco I. Madero, presidente de la República mexicana», en *Las nuevas mañanitas...*).

Particularmente en esta canción, el motivo de la luz de la mañana es recurrente, aunque se relaciona con la esperanza, el comienzo y el progreso, a diferencia de las coplas de amor y desamor, donde se centra en exaltar la belleza de la amada. En este caso, en cambio, la luz del día representa la promesa benévola del futuro. La composición pertenece a otro tipo de canciones también llamadas «mañanitas», aunque de corte mucho más narrativo y que emplea también símbolos naturales, en este contexto, astros y elementos celestiales. A continuación, examinaremos otras estrofas de la pieza anterior que los presentan:

Del progreso, nueva *aurora*
en el orto lucirá
y el comercio, con la industria,
mañana progresará.

Todo el pueblo está contento
porque él nos gobernará
y al subir, un nuevo *Sol*,
en *el Cielo* lucirá.

Mañana cuando amanezca
otro presidente habrá
será don Pancho Madero
que al pueblo gobernará.

Mañana en Chapultepec,
otro *Sol* le alumbrará;

cuando él ascienda al poder,
mandará con probidad.

(«Las nuevas mañanitas que se dedican al señor D. Francisco I. Madero, presidente de la República mexicana», en *Las nuevas mañanitas...*).

A pesar de considerarlas parte de un conjunto deplorable, en sus recopilaciones de «producción mística popular», Rubén M. Campos menciona unas «mañanitas» entre los ejemplos dedicados a lo divino (1929: 337-345). Por otro lado, Gerardo Murillo sostenía que entre «las formas más usuales del sentimiento popular» se localizan «los corridos, las coplas, las mañanitas, los despedimentos y los ejemplos». Además, destaca que «las mañanitas son saluciones de los peregrinos al llegar a visitar [a] alguna virgen o a algún Cristo famoso. Se cantan con una música muy sentida en todas las regiones del país» (1922: 133)²⁹.

Algunos de los ejemplos de «mañanas» y «mañanitas» de Vanegas Arroyo cumplen con estas características, como ilustran las siguientes estrofas:

Estas *mañanas*, Señor,
te las canto con dulzura,
porque te alabe con fe
la más infeliz criatura.

Estas *mañanas*, Señor,
que canto con tanto anhelo,
espero, mi salvador,
que las cantaré en el cielo.

(«Mañanitas, salutación, acción de gracias y tierno despedimento que hacen los visitantes al Señor del Sacromonte», en *Mañanitas, salutación, acción de gracias*).

En la siguiente canción de la imprenta también encontramos la repetición de los motivos relacionados con el amanecer:

Al amanecer el día
te damos el corazón
recíbelo con cariño
y danos tu bendición.

Madrugamos en tu amor
para alabarte Jesús
te saludamos, Señor,
antes que salga *la luz*.

Luego que *amanece el día*
abandona *el ave* el nido

²⁹ Para una revisión de la recepción de los impresos populares tras la Revolución y su relación con lo político, véase Flores (2001: 118).

y con el fresco rocío
su voz suave eleva unido.

Las *flores* al despertar
luego que la luz albora,
dan gracias a su manera
porque aparece la aurora.

(*Mañanitas, salutación y tierno despedimento...*)

Martín Sánchez Camargo indica que «seguramente la canción más cantada por los mexicanos sea la de “Las mañanitas” [...]. Se mantiene en todos los casos su tono adulator y alegre, lo que la sostiene en el gusto popular por su énfasis festivo y celebratorio» (2002, 134). No obstante, como hemos señalado, bajo el mismo título también pueden localizarse diversas coplas de desdicha, por ejemplo:

Llorar, corazón, llorar,
llorar con mucha ternura,
que no es afrenta en un hombre
llorar por una hermosura.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas III»

(*CFM*: 3517³⁰)

Finalmente, conviene recordar que Margit Frenk señaló que la coincidencia en el título de estas canciones no garantiza su homogeneidad estructural ni temática (1975: xxxiv). En ese sentido puede resultar útil examinar las siguientes dos coplas, catalogadas como la versión *a* y la versión *b* de la copla 36 del *CFM*. Aunque la versión *b* comparte prácticamente los mismos elementos que la versión *a*, en el compendio no se reconoce como parte de la canción «Las mañanitas I», sino de «La malagueña», ya que en los contextos en los que fue recuperada, únicamente se señaló su pertenencia a la segunda:

El día en que tú naciste
nacieron todas las flores,
y en la pila del bautizo
cantaron los ruiseñores.

[«Las mañanitas», «La Llorona»]

(*CFM*: 36a)

³⁰ Pueden localizarse otras coplas de desdicha en los siguientes versos de «Las mañanitas guerrerenses»: «Llorar, corazón, llorar,/ llorar y seguir llorando,/ que no es afrenta en el hombre/ el amanecer cantando» (Camastra y Vega, 2012: 24). Otro ejemplo de una copla de desdicha relacionada con este tópico es: «Levántate de mañana,/ verás tu calle regada/ con lágrimas de tu amante,/ que pasó a la madrugada» [«Las mañanitas», «Cuatro esquinas tiene un catre», Estrofa suelta] «Las mañanitas II, III, IV» (*CFM*: 2798).

El día en que tú naciste
 nacieron todas las flores,
 resplandor al mundo diste,
 cantaron los ruiaseñores
 cuando bautizada fuiste.

[«La Malagueña»] «Las mañanitas II»

(CFM: 36b)

4. LAS MAÑANITAS EN LAS HOJAS RELIGIOSAS

Durante los primeros años de la imprenta de Vanegas Arroyo, la principal producción consistía en publicaciones de índole religiosa (López, 2017: 112). Con el tiempo, se fueron incorporando otras temáticas; sin embargo, hubo una impresión constante de cuadernillos, hojas y grabados religiosos. Las hojas volantes de esta categoría solían incluir un grabado alusivo a un santo, algún Cristo o diversas advocaciones marianas. Este ocupaba el frente del impreso, mientras que en la parte posterior se presentaban de una a tres canciones u oraciones. Por su parte, los cuadernillos de esta índole solían mostrar una imagen religiosa en la portada y en el interior se hallaban oraciones de saludo, de despedida y otras oraciones específicas dedicadas a cada santo o divinidad. En muchos de los cuadernillos y hojas de este tipo se encuentran precisamente algunas «mañanitas» dedicadas a la figura religiosa en cuestión.

En este apartado, el objetivo es explicar cómo operan los simbolismos religiosos en relación con el tópico del alba, pues hay connotaciones específicas del tópico del amanecer que se emplean en el ámbito religioso en los impresos de Vanegas Arroyo.

En el primer ejemplo que se cita a continuación, se puede observar que en la primera columna de la hoja cada estrofa termina con el mismo pie que reza «desde antes de amanecer». Mientras tanto, en prácticamente todas las estrofas de la segunda columna aparece el verso «luego que ya amaneció» como pie (Imagen 1). Ambas hacen uso del tópico que nos ocupa:

Padre, Señor del Amparo
 venero tu gran poder
 cantando tus mañanitas
desde antes de amanecer.

[...]

Vienen con mucha ternura
 desde que tu luz nos dio
 a visitar tu hermosura
luego que ya amaneció.

(«Mañanitas y alabanzas, salutación, acción de gracias y triste despedimento que hacen los fieles visitante al milagrosísimo Señor del Amparo», en *Mañanitas y alabanzas, salutación, acción...*).



Imagen 1. Obsérvese la puesta en página de la canción. En la columna de la derecha todas las estrofas repiten un pie relacionado con el amanecer; de igual modo, las estrofas de la izquierda repiten otro pie relacionado con el tópico.

Hoja volante: *Mañanitas y alabanzas, salutación, acción de gracias y triste despedimento que hacen los fieles visitantes al milagrosísimo Señor del Amparo*, (s.f.).

Fuente: Repositorio digital del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

Es importante observar que el tópico matutino fue tan fecundo que se siguió utilizando y dotando de múltiples significados. De acuerdo con Masera, «la alegría y hermosura de la naturaleza al comenzar el día aparecen en otras coplas, donde ya no se asocian a la escena erótica del encuentro de los amantes, sino al festejo de la llegada del amanecer, como en los antiguos cantares españoles» (1999: 189):

Ya viene el alva, niña,
ya viene el día.

(NC: 1080)

¡Ya viene la madrugada,
galana!
¡Ya viene la madrugada!

(NC: 1079)

Me interesa relacionar estas acepciones con el ámbito religioso, ya que el momento del amanecer también parece ser propicio para el nacimiento del mesías:

A la madrugada
nació el Niño Dios,
como a la alborada
dio su luz el sol.

(CFM: 8672)

Asimismo, en este contexto, el comienzo del día requiere de la bendición de Dios. Así como en lo profano, por ejemplo, en las metáforas del lucero de la mañana, el día se inaugura con la mirada de la amada; en la esfera de lo divino, el día debe comenzarse con una oración, con el saludo a Dios o la Virgen:

Ya viene el alba,
ya viene el día,
daremos gracias,
Ave María.

(CFM: 8785)

Es sabido que, tras hacer peregrinaciones a espacios religiosos importantes como iglesias o basílicas, los fieles se reúnen desde la noche anterior a la fecha sagrada, para cantar *Las mañanitas*. En esa fiesta y en las canciones relacionadas con estas visitas, se unen diversos motivos y símbolos: el «despertar al amado o amada» —en este caso, un santo o la Virgen—; los símbolos de la Iglesia —la comunidad— como esposa y Cristo como esposo; la Virgen como madre y la Iglesia como sus hijos; y los amantes que se miran con dulzura al amanecer, trasladado ahora a los fieles que «despiertan al santo», o que «invocan a la Virgen» y que los instan, como el amante a la amada, a dejar el dulce sueño y a entregarse al regalo de su adoración. De este modo, «las mañanitas» a los santos, santas y vírgenes parecen replicar esa invitación individual, ahora colectiva, de disfrutar el día³¹.

Así ocurre en las siguientes estrofas de otra imprenta popular³²:

Despierta, Niñito lindo
si acaso dormido estás
adorándote postrados
nuestros cánticos oirás.

Ya viene amaneciendo
ya la aurora ya brilló
abre, Niño, tus ojitos
mira que ya amaneció.

(«Mañanitas al Niño Jesús», en *Antigua novena para posadas*)

El siguiente ejemplo, que se imprimió en al menos dos ocasiones en la casa editorial de Vanegas Arroyo, está dedicado a san Antonio de Padua. La estructura de esta canción es distinta a otras versiones de la imprenta que presentan versos más tradicionales. En este caso se mantienen algunos motivos del tópico (el lucero, la luz de la mañana), aunque las coplas no tienen paralelo en los versos recogidos en el CFM en torno a las canciones de *Las mañanitas*:

³¹ Queda para una investigación posterior determinar si esta proyección de lo erótico a lo religioso puede considerarse un caso de contrafactura a lo divino.

³² El cuadernillo del que se tomó la canción no fue publicado por Vanegas Arroyo. La hoja presenta datos insuficientes para declarar la autoría de la canción, sin embargo, establece que fue impresa por «Ediciones Aguilar» y es parte de las colecciones de impresos del LACIPI.

Apenas la luz del día
nos comienza a alumbrar
cuando con santa alegría
quise venir a tu altar.

El lucero matutino
apenas hirió mi frente
cuando con gozo ardiente
me puse luego en camino.

(«Mañanitas y tierno despedimento dedicados al glorioso taumaturgo San Antonio de Padua», en *Asombroso y estupendo milagro ocurrido...*).

5. RECURRENCIAS: SÍMBOLOS Y MOTIVOS EN *LAS MAÑANITAS*

A continuación, en esta segunda parte del estudio se examinarán los motivos que distinguen al tópico del nuevo día en breves apartados temáticos. Además, se presentará un conjunto de coplas que aprovecha los clichés del tópico para cambiar su sentido usual.

Los motivos y símbolos que se presentan reiteradamente en estas canciones incluyen la llegada del día, los saludos a la amada, acercarse a la ventana, el canto, la celebración de los onomásticos, los elementos naturales (la luna, la luz, las aves) y la presencia de la morena. Estos ofrecen una visión de la importancia cultural y simbólica de *Las mañanitas* en la tradición popular. A través de este análisis se busca resaltar la continuidad y función de estos elementos, así como su relevancia en las canciones de la imprenta.

Cuando ciertos elementos se encuentran aislados en un poema —las aves, la luna— pueden considerarse símbolos. Sin embargo, «cuando estas figuras se incrustan en una pequeña historia, en un «hacer» estereotipado, entonces participan en la construcción de determinados motivos simbólicos: *el ciervo que enturbia el agua, el caballo que bebe, lavar una prenda en la fuente*» (Vázquez, 2000: 96), ya que «lo que suele caracterizar a estos elementos estereotipados del discurso poético es su naturaleza metafórica, su entidad como símbolos complejos del lenguaje tradicional» (2000: 96).

5.1. Los saludos

La reiteración de este motivo se explica porque saludar reúne varios significados: presentarse, dar muestras de cariño y mostrar respeto. Culturalmente se puede expresar verbal o gestualmente. Este motivo es muy frecuente en este tópico y puede aparecer de manera literal como en «dar los buenos días» o como en «vengo a saludarte» y puede localizarse en varios ejemplos profanos, por ejemplo:

Quisiera ser solecito
para entrar por tu ventana,
y darte los *buenos días*
acostadita en tu cama.

[«Las mañanitas», Estrofa suelta] «Las mañanitas I», «Las mañanitas II», «Las mañanitas III», «Las mañanitas IV»

(CFM: 790a)

¡Qué linda está la mañana
en que vengo a saludarte!
 Venimos todos reunidos,
 con gusto a felicitarte.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I», «Las mañanitas II»

(CFM: 7505)

Estos ejemplos pueden contrastarse con las siguientes coplas a lo divino de Vanegas Arroyo:

Buenos días, Niña preciosa,
 Reina de los querubines,
vengo a darte mis saludos
 desde lejanos confines.

Yo quisiera que fuesen mieles
los saludos que te diera
 pero es muy torpe mi lengua
 y hará mal lo que pidiera.

(«Mañanitas. Despedimento (fragmento)»)
 (Murillo, 1922: 163)

Con gratitud y confianza
 las mañanitas cantamos,
 oh, Señor de Tepalcingo,
con ellas te saludamos.

(*Mañanitas, salutación y tierno despedimento...*)

5.2. La mención de los onomásticos

En la época de publicación de los impresos que nos ocupan, era frecuente la consulta del santoral católico para nombrar a las personas según la celebración de la natividad, martirio, canonización o festividad del santo o santa que coincidiera con el día de su nacimiento. La figura del santo constituía una protección para el favorecido y se consideraba un honor compartir el nombre con él o ella, por lo que se le debía respeto y adoración. Durante mucho tiempo, la celebración más relevante en las familias católicas era la de la fecha del santo del homenajeado y no la del cumpleaños. Con la mudanza del tiempo, esta costumbre fue cambiando, de modo que el cumpleaños y «el santo» podían no coincidir. Uno de los usos de *Las mañanitas* es precisamente conmemorar el cumpleaños, el santo o ambas fechas, por lo tanto, en múltiples coplas podemos encontrar este motivo:

Escucha mi dulce canto
 y mis palabras de amor,

pues te canto con ardor,
por ser el día de tu santo.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 719)

Las mañanitas que aquí
 con tanta pasión hoy canto,
 las canto con alegría
por ser el día de tu santo.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 7522)

Con jazmines y flores
 hoy te vengo a saludar;
hoy por ser día de tu santo,
 te venimos a cantar.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas II»

(CFM: 7508)

En «Las mañanitas a un amigo» publicadas por la imprenta de Vanegas Arroyo, el motivo aparece de la siguiente manera:

Levántate, amigo mío³³
 Recibe aquí nuestro canto
 Levántate, amigo mío
 Recibe aquí nuestro canto
 Porque ahora es el día
 Porque ahora es el día

De tu santo.

(«Las mañanitas a un amigo», en *La mulata. Escogidas y bonitas...*)

Finalmente, debe notarse que en otras coplas ocurre un desplazamiento de la celebración del santo a la del cumpleaños:

³³ En esta estrofa podría surgir la impresión de que una voz femenina le canta «a su amigo», lo cual es inusual, pues la mayoría de las voces líricas son masculinas. Como recurso de ambigüedad, esa posible voz femenina parece diluirse a través de la expresión en plural «recibe *nuestro* canto». Esta ambigüedad o inconsistencia también aparece en la estrofa anterior de la canción (puede consultarse en el repositorio LACIPI), donde en el segundo verso se dice «te venimos a cantar» y, acto seguido, se dice «te vengo a felicitar», de modo que la persona que le canta *Las mañanitas* a su amigo puede o no ser una mujer, pero definitivamente tiene compañía.

Deseándole *feliz cumpleaños*
en su venturoso día,
que viva usted muchos años,
querida comadre mía.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas V»

(CFM: 7488)

5.3. La llegada del día

Masera señala que «saludar a la amada en la mañana es un rasgo muy común en las serenatas del cancionero popular de la península ibérica» (1999: 186). En las coplas, con frecuencia se subraya que el saludo ocurre durante el amanecer, por ejemplo:

Esta mañanita,
yo te desperté
porque *ya es de día*
porque ya se ve,
porque es la hora del amanecer
de venirme a ver.

(Sixto Córdova y Oña, ed. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, II, 216, núm. 36, *apud* Masera, 1999: 186).

Ahora bien, puede observarse que el motivo «hacerse de día» es recurrente y que puede expresarse de distintas maneras:

Deja el sueño, vida mía,
mira que lo ruego yo,
advierte que *ya es de día*
y ya el sol apareció.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 769)

Dios bendiga esta hermosura
que tan perfecta te dio;
despierta, bella criatura,
mira que ya amaneció.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas V»

(CFM: 770)

Muchas coplas aluden a la llegada de la mañana, sin embargo, de acuerdo con Masera (1999), la llegada del alba implica la separación de los amantes. No obstante, estas coplas podrían entenderse como una forma de contrarrestar la separación al sugerir

que aprovechen el tiempo juntos, como un diluido *carpe diem* que parece indicar que en ese momento todavía pueden aprovechar las horas del amor³⁴.

5.4. *La luna y las aves*

Descrita con frecuencia como «brillante», «radiante» o «resplandeciente», la luna aparece con frecuencia para marcar la oposición a la llegada del día, que suele asociarse con los trinos de las aves. Así aparece en las siguientes coplas:

La luna resplandeciente
 extiende su blanco manto,
 viene a iluminar tu ambiente
 y a congratular tu santo.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas V»

(CFM: 7518)

Levántate, mamacita,
 que ya tu amante llegó,
ya cantan los pajaritos,
ya la luna se metió.

[Estrofa suelta, «Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 765)

Despierta, mi bien, despierta,
 mira, que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan,
ya la luna se metió.

[«Las mañanitas», «La señora»] «Las mañanitas I»

(CFM: 764)

³⁴ En la lírica antigua, el lugar de los amantes es la noche, como puede verse en esta copla: «Bonica, la rebonica,/ más bonita que mi madre,/ ¡quién te tubiera esta noche/ en el pajar de mi padre!» (NC: 1701 bis). No obstante, la insistencia en el espacio matutino como el del amor, puede entenderse incluso como una cuestión práctica o también de seguridad que se cumple al procurar salir del espacio invulnerable hasta que hubiera luz y no dar de qué hablar si un hombre saliera de la casa de noche. Ambas cuestiones (la de la noche compartida con la amante y la del despertar juntos) se repiten y probablemente se contaminan entre sí, pues la pareja se despierta al alba para no ser descubierta. Incluso hay variaciones sobre el tema, pues en la copla 1586 (NC) encontramos a una amada no dormida sino amorosa y demandante, quien exige más tiempo con su amado: «—Ya los gallos ya cantaron,/ chiquitita, ya me voy./ —No se va, mi trigueñito/ hasta que no raye el sol» (CFM: 1586). Esta canción no pertenece a ninguna versión de *Las mañanitas*, sin embargo, sí comparte algunos motivos con éstas.

A veces, en ciertas coplas se elimina la mención a la luna y sólo aparecen «los pajaritos» —que según la tradición medieval de las albas y las alboradas, anuncian «la llegada o la partida de los amantes» (Masera, 2004: 146):

Si mi canto te agradare,
te lo dirán mis ojitos;
no duermas, hermosa mía,
ya cantan los pajaritos.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VIII»

(CFM: 771)

5.5. *La ventana*

Las menciones recurrentes a la ventana funcionan como una contraparte de los simbolismos de las puertas; ambas pueden entenderse como los umbrales de espacios fuera del espacio público. Son sitios estratégicos donde el amante puede colocarse o puede colocar su mirada que va desde el exterior hasta el interior del espacio privado.

La ventana se relaciona con la percepción de la luz que se necesita para poder mirar al amante o a la amada, para poder apreciar la luz del día. Los motivos recurrentes del tópico aparecen en versos como: «Sal a tu ventana, mi alma»³⁵, «Sólo te vengo a decir/ que salgas a tu ventana»³⁶, «Abra ya sus ventanitas»³⁷, entre muchas otras coplas como las siguientes que aparecen en la imprenta de Vanegas Arroyo:

En esta hermosa mañana
te venimos a cantar
te vengo a felicitar
aquí junto a tu ventana.
(«Las mañanitas a un amigo», en *La mulata. Escogidas y bonitas...*)

[...] un solo favor te pido
y yo creo que tú lo harás:
que salgas, bien de mi vida,
porque ya el rocío cayó:
abre pronto la ventana,
que ya tu amante llegó.

(«Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas», en *Unas lindas mañanitas...*)

³⁵ La copla íntegra dice: «En fin, hermosa del alma/ si mis deseos cumple el hado,/ espero que de aquí a un año/ ya lo pasaré a tu lado,/ gracias mil por de contado/ sin descansar te daré/ y siempre recordaré/ que mi petición oyó:/ Sal a tu ventana, mi alma,/ ya la luna se metió» («Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas» en *Unas lindas mañanitas a las...*, s.f.).

³⁶ La copla dice: «No quiero que te levantes,/ ni salgas a tu ventana;/ sólo te vengo a decir/ que salgas a tu ventana,/ y ahora métete a dormir» (CFM: 753).

³⁷ La copla dice: «Abra ya sus ventanitas,/ que viene alborando el día;/ cantando estas mañanitas/ me iré, comadrita mía». [«Las mañanitas»] «Las mañanitas V» (CFM: 7429).

5.6. Otros motivos recurrentes

Existen otros motivos que aparecen reiteradamente, pero que no abordaré en este artículo por dos razones, primero, porque no son exclusivos de *Las mañanitas* y, segundo, porque ya han sido suficientemente explorados y estudiados. Me refiero en primer lugar a la presencia de la morena, morenita o trigueñita, el nombre con el que la voz lírica se dirige a su amada (véase Frenk, 2006: 227; 367; Masera 2022: 89; 119; 146-149 y Beresford, 2015), la cual aparece en la imprenta de Vanegas Arroyo y en cientos de ejemplos del *CFM* relacionados con el tópico que nos ocupa.

En las publicaciones de Vanegas Arroyo, se presenta, por ejemplo, en esta estrofa en la que palabra «morenita» alude a la Virgen de Guadalupe:

Morenita, buenos días,
 hoy te vengo a saludar.
 Saludando la belleza
 de tu imagen celestial.
 Despierta, Anáhuac, despierta
 la Virgen se apareció;
 con sus luminosos rayos,
 a la tiniebla ahuyentó.
 ¡Viva nuestra morenita
 siempre en nuestro corazón!
 («Mañanitas a María Santísima de Guadalupe», en *Día doce...*)

En relación a la recurrencia del motivo del canto, que ciertamente no se limita a este tópico, podemos observar que se ofrece como un regalo o que se menciona como la actividad alrededor de la que se solicita la atención de la amada. Aparece en distintas versiones de *Las mañanitas* en versos como: «Te canto estas mañanitas/ que las pases muy felices»³⁸, «Como es muy de mañanita,/ hoy que le vengo a cantar»³⁹, «quiero escuche animadita/ lo que hoy le vengo a cantar»⁴⁰, «Vengo a endulzarte el oído/ con este mi tierno canto/, a entonar las mañanitas,/ ahora, que es día de tu santo»⁴¹, entre muchas otras coplas.

Ahora, bien el carácter simbólico de las flores también ha sido analizando exhaustivamente y por eso sólo daré algunas notas. Su presencia es muy frecuente en las canciones populares y tradicionales en las que se manifiestan tanto como elementos de la naturaleza, como en su correspondencia con la belleza de la amada y el simbolismo erótico que conllevan (véanse Frenk 2006 y Masera 2022)⁴². Esto puede observarse en coplas como las que siguen:

³⁸ La copla completa se citó anteriormente, aparece en la hoja de la imprenta de Vanegas Arroyo «*Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas*».

³⁹ La copla dice: «Como es muy de mañanita,/ hoy que le vengo a cantar,/ dispénseme, comadrita,/ ya se debía levantar. [«Las mañanitas»] «Las mañanitas V» (*CFM*: 7480).

⁴⁰ La copla dice: «Mi apreciable comadrita,/ la vine a felicitar;/ quiero escuche animadita/ lo que hoy le vengo a cantar.[«Las mañanitas»] «Las mañanitas V» (*CFM*: 7485).

⁴¹ La copla dice: «Vengo a endulzarte el oído/ con éste mi tierno canto,/ a entonar las mañanitas,/ ahora, que es día de tu santo». [«Las mañanitas»] «Las mañanitas IX» (*CFM*: 7509).

⁴² Tómese en cuenta que «el paisaje no sólo es el escenario del encuentro amoroso, sino que forma parte de la canción. Los árboles, las flores, las frutas y las aves son símbolos asociados a la sexualidad y la fertilidad» (Masera, 2022: 31).

De *rosas* muy exquisitas
traigo un *bouquet*, trigueña
recíbelo hermosa mía,
con esa linda manita [...]

(«Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas», en *Unas lindas mañanitas...*)

¡Qué vivan los *tulipanes*
y que vivan los amores!
¡Que viva el *jardín florido*
y la reina de las *flores*!

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas IX»

(CFM: 2609)

Las *flores* al despertar
luego que la luz albora,
dan gracias a su manera
porque aparece la aurora.

(*Mañanitas, salutación y tierno despedimento...*)

El despertar de la sexualidad femenina puesta en clave de flor, con un sentido completamente erótico, puede observarse en coplas como la siguiente:

Voy a cortar esa *rosa*
y a conservar esta *flor*,
para acordarme de ti
cuando me diste tu amor.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VII»

(CFM: 1962)

Finalmente, las flores también se presentan en conjunto con otros motivos relacionados con la mañana y el despertar:

Con una *flor de alelía*
la vengo a felicitar;
perdona, comadre mía,
que la vine a despertar.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas V»

(CFM: 7483)

Ya la luz de la *alborada*
tiñe el cielo de carmín;

amapola perfumada,
enamórate de mí.

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas I»

(CFM: 998)

5.7. La ruptura de los clichés del tópico

Por último, me interesa señalar que en algunas coplas y canciones podemos hallar «contradicciones» o juegos alrededor de los motivos relacionados con el amanecer. Por ejemplo, en vez del saludo matutino dirigido a la amada que caracteriza a la mayoría de las coplas que tienen este tópico, puede presentarse la invitación al amor seguida de un reclamo:

Ya viene alboreando el día,
ya me vengo a despedir;
échame tus brazos, alma mía;
¿por qué no me dejas ir?

[«Las mañanitas»] «Las mañanitas VII»

(CFM: 1589)

Sin duda, es un juego en el que el amante se despide, pero le pide a la amada que lo abrace para, inmediatamente después, reclamarle con picardía que lo esté reteniendo. Es decir, que se juega con el sentido del dolor de la separación de los amantes al alba.

Otra ruptura que se sostiene por la pervivencia de los motivos que se han revisado y que permite que, a partir de lo ya conocido, se pueda dar pie a nuevos sentidos, aparece en las «Mañanitas a Nuestra Señora de Guadalupe» de otra imprenta popular⁴³. La canción comienza con el tradicional:

Te canto tus mañanitas
al venirte a saludar...

No obstante, más tarde aclara:

...no vengo a que te levantes
no quiero revoluciones
nomás quiero que me ayudes
a conquistar corazones.

(«Mañanitas a Nuestra Señora de Guadalupe»)

⁴³ El pliego que contiene la canción se encuentra registrado en el repositorio del LACIPI. No se cuenta con más datos, excepto que se imprimió en Querétaro, México.

⁴⁴ Un ejemplo humorístico que aprovecha el mismo juego de «no levantarse» dice: «No te levantes descalza,/ no te vayas a resfriar;/ ponte tus babuchas viejas,/ yo te las voy a abrochar. [«El indio mexicano», «Las mañanitas»] «Las mañanitas II» (CFM: 1670).

En otra copla del *CFM* se realiza el mismo juego al decir:

No vengo a que te levantes,
ni a que abandones tu cama;
sólo te vengo a decir
que oigas cantar al que te ama⁴⁴.

[«Las mañanitas», «Cuatro esquinas tiene un catre»] «Las mañanitas III»

(*CFM*: 751)

Estos versos no tendrían sentido sin el trasfondo tradicional de las coplas en las que la voz lírica le pide a la amada que despierte en el primer verso de la copla, por ejemplo: «Levántate, mamacita» (*CFM*: 7471); «Levántate, amiga mía» (*CFM*: 7513) o «Levántate, Teresita» (*CFM*: 7514)⁴⁵.

6. CONCLUSIONES

En el presente estudio se propuso una metodología para analizar los tópicos literarios relacionadas con el alba que se presentan en las distintas versiones de *Las mañanitas* publicadas por la imprenta popular mexicana de Antonio Vanegas Arroyo. Se examinaron las distintas nomenclaturas que han recibido estas canciones, tales como «mañanas», «mañanitas» o «justicias», observando que, aunque pueden presentar variantes y tener distintas estructuras y funciones comunicativas, se les puede considerar como un género, ya que provienen de una larga tradición compartida de tópicos y motivos relacionados con el amanecer.

El tópico del amanecer se expresa a través de diversos motivos; algunos son antiguos, de tradición muy extendida y han aparecido durante siglos en la antigua lírica popular. En algunos casos pudo observarse que las menciones a la mañana preservan el significado erótico que tuvieron desde antaño. En otras estrofas el significado del amanecer se asocia con la belleza de la amada: la luz matinal refleja su hermosura; cuando ella despierta, el día se inicia para el amante. En cambio, en ciertas coplas estos simbolismos se han perdido y las referencias a la mañana adoptan un sentido muy literal, como elementos temporales, aunque pueden configurar ciertas atmósferas. Estos motivos permanecen vigentes en variantes tanto orales como escritas de la poesía popular y tradicional mexicana.

En el apartado dedicado a las hojas de temática religiosa de la imprenta se señaló que las «mañanas» y «mañanitas» pueden estar también dirigidas a lo divino. Aunque presentan tópicos, estructuras y funciones distintas, comparten con otras «mañanitas» el sentido iniciático de despertar, ya sea en sentido literal o simbólico, en este caso a los santos y mantienen el uso de los motivos que distinguen al tópico del nuevo día.

⁴⁵ Las coplas completas dicen: «Levántate, mamacita,/ y escucha mi voz,/ con la que te felicita tu hijo/ por gracia de Dios [«Las mañanitas para las madres»] (*CFM*: 7471); «Levántate, amiga mía,/ que te vengo a despertar;/ ahora, que es día de tu santo, quiero contigo gustar [«Las mañanitas»] «Las mañanitas III» (*CFM*: 7513) y «Levántate, Teresita,/ que se ha llegado tu día;/ bailemos y tomaremos/ hasta que San Juan se ría. [«Las mañanitas»] «Las mañanitas III» (*CFM*: 7514).

Se estudió cómo operan los términos de «motivo» y «tópico» en estas canciones y en qué manera se expresan los saludos, la mención de los onomásticos, la llegada del día y la presencia de la luna, las aves y las ventanas. Se discutió también un conjunto de coplas que aprovecha los clichés del tópico para modificar su sentido usual e introducir variantes paródicas u humorísticas aprovechando el conocimiento previo de las versiones tradicionales.

Asimismo, se compararon estas canciones con las coplas de la lírica tradicional mexicana clasificadas como «Las mañanitas» en el *Cancionero Folklórico de México*, con el fin de identificar variantes, coincidencias y motivos recurrentes.

En ese sentido, uno de los principales hallazgos fue que las canciones publicadas por Vanegas Arroyo pueden considerarse versiones de las estrofas tradicionales. En los cuadernillos y hojas volantes se presentan tanto coplas de gran arraigo tradicional como estrofas que fueron creadas por el equipo editorial para contextos muy específicos. Es decir que se identificaron algunos versos heterodoxos, sin paralelo en ese compendio ni en otros catálogos de la época, los cuales, no obstante, conservan la estructura, el léxico y los motivos de las versiones más tradicionales.

Aunque el enfoque del artículo se colocó en las publicaciones de la imprenta de Vanegas Arroyo, al rastrear los catálogos de otras casas editoriales de la época es posible encontrar canciones que comparten el título, la intención y los motivos explorados. Este hallazgo ofrece un excelente recurso comparativo para investigaciones futuras.

El análisis de las distintas canciones y coplas estudiadas ha permitido identificar la riqueza y diversidad de motivos asociados al tópico del amanecer, lo que refleja la pervivencia de símbolos y elementos tradicionales en las publicaciones populares estudiadas. Las variaciones en el significado del amanecer, que van desde el erotismo hasta la veneración divina, ilustran la capacidad de este tópico para adaptarse y perdurar en distintos contextos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Magdalena (2001): «Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: semejanzas y diferencias», *Anuario de Letras* [Número dedicado a Margit Frenk], 39, pp. 9-25.
- ANÓNIMO (2005): *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- BERESFORD, Andrew M. (2015): «Postcolonial Theory and the Traditional Castilian Lyric: The *Morenita* as Epidermal Stereotype», *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 16, 6, pp. 471-488.
- CAMASTRA, Caterina y VEGA, Héctor (2012): *Fiestas del agua. Sones y leyendas de Tixtla*, México, Ediciones El Naranjo.
- CAMPOS, Ruben M. (1929): *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525 -1925)*, México, SEP.
- CARRANZA, Claudia (2006): «Temas y usos populares en tres décimas del siglo XVIII novohispano», *Revista de Literaturas Populares*, 6, 2, pp. 327-353.
- DE CERVANTES, Miguel (2004): «XLIII. De los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza», *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, México, Santillana.
- DEYERMOND, Alan (1979): «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric», *Romance Philology*, 33, 2, pp. 265-83.

- DEYERMOND, Alan (2016): «The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues», en *Folklore y literatura en la lírica panhispánica*, Claudia Carranza y Mariana Masera (coords.), México, unam, pp. 15-31.
- DR. ATL [MURILLO, Gerardo] (1922): *Las artes populares en México*, México, Editorial Cultura.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2002): «Eos: El dominio fugaz de la Aurora», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 12, pp. 287-318.
- FERNÁNDEZ SEPÚLVEDA, María Andrea (2008): «La imagen de la amada en la lírica folclórica mexicana», *Revista de Literaturas Populares*, 8, 2, pp. 319-346.
- FLORES, Enrique y GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2006): «Jesús Malverde: plegarias y corridos», *Revista de literaturas populares*, 6, 1, pp. 32-60.
- FRENK, Margit (1975): *Cancionero folklórico de México*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM/ FCE/ COLMEX.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel (2013): «Recursos poéticos en la chilena, transformaciones y permanencia», *Revista de literaturas populares*, 13, 1, pp. 97-127.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «El caballo y la pistola: motivos en el corrido», *Revista de literaturas populares*, 1, 1, pp. 94-114.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2005): «“A mí se me revela muy fácil”: coplas y canciones de Martín Villano», *Revista de literaturas populares*, 5, 2, pp. 216-241.
- GRAVES, Robert (2011): *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza Editorial.
- JUÁREZ SAN JUAN, Gloria Libertad (2013): «“La sirena de la mar/ me dicen que es muy bonita...”: la petenera huasteca», *Revista de Literaturas Populares*, 13, 2, pp. 374-414.
- LEFKOWITZ, Mary (2002): «Predatory Goddesses», *Hesperia*, 71, pp. 325-344.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio (2017): «Bonitos y nuevos cuadernos a precios sumamente módicos», en *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), México, UNAM.
- MASERA, Mariana (2004): «La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano», *Revista de literaturas populares*, IV-1, pp. 134-156.
- MASERA, Mariana (1999): «Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54, 2, pp. 177-195.
- MASERA, Mariana (2007): «Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo», en *La copla en México*, Aurelio González (ed.). México, COLMEX.
- MASERA, Mariana (dir.) (2009-2024): *Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI)*.
- MASERA, Mariana (2022): «*Que non dormiré sola, non*»: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos, Morelia, UNAM, UDIR.
- MENDOZA, Emilio (2018): «Las Mañanitas, canción tradicional mexicana», *El Pollo Urbano. Revista de sátira política, información, ocio y cultura*, 182, URL: <https://www.elpollourbano.es/corresponsales/2018/07/mexico-las-mananitas-cancion-tradicional-mexicana/>.
- RECKERT, Stephen y HELDER Macedo (1976): *Do cancionero de amigo*, Documenta Poética, 3, Lisboa: Assírio & Alvim.

- RUÍZ, María Teresa (2007): «El romance de La adúltera en la tradición española y judeo-española», *Revista de literaturas populares*, 7, 1, pp. 86-109.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Martín (2002): «Recursos estilísticos en la copla popular mexicana», *Revista de literaturas populares*, 2- 2, pp. 109-138.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2000): *Una «yerva enconada», sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

IMPRESOS CITADOS

- Antigua novena para posadas. Completa* (s.f.): México, s.e. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ANCompleta.djvu/12>> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por intercesión de San Antonio de Padua* (1905): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:AYPadua_G.djvu/2> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Día doce dedicado a la Santísima Virgen Nuestra Señora de Guadalupe* (1935): México, Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo. <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:DDGuadalupe_D.djvu/4> y <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:DDGuadalupe_D.djvu/5> (consultados el 24 de junio de 2024).
- La mulata. Escogidas y bonitas canciones para el presente año* (1908): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:LaMulata.djvu/10>> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Las nuevas mañanitas que se dedican al señor D. Francisco I. Madero, presidente de la República mexicana* (1911): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:LNMexicana.djvu/1>> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Mañanitas a Nuestra Señora de Guadalupe para el día 12 de cada mes* (s. f.): México, Anónimo. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:MananitasG.djvu/2>> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Mañanitas, salutación, acción de gracias y tierno despedimento al milagroso Señor del Santuario de Amatlán* (s.f.): México, Tipografía de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:MSAmatlan.djvu/1>> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Mañanitas, salutación, acción de gracias y tierno despedimento que hacen los visitantes al Señor del Sacromonte* (1904): México, Tipografía de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:MSSacromonte_a.djvu/1>(consultado el 24 de junio de 2024).
- Mañanitas, salutación y tierno despedimento que hacen los visitantes al milagroso Señor de Tepaltzingo* (s.f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:MSTepaltzingo.djvu/1>> (consultado el 24 de junio de 2024).
- Mañanitas y alabanzas, salutación, acción de gracias y triste despedimiento que hacen los fieles visitantes al milagrosísimo Señor del Amparo que se apareció y es venerado en el rancho de La Hierbabuena (estado de San Luis Potosí)* (s.f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:AMAmparo.djvu/1>> (consultado el 24 de junio de 2024).

Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ULBonitas.djvu/1> y <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ULBonitas.djvu/2>> (consultados el 24 de junio de 2024).

Fecha de recepción: 3 de julio de 2024

Fecha de aceptación: 3 de julio de 2024



Los brindis obreros en *La lira popular chilena*: A la salud de las clases populares¹

The workers' toasts in *La lira popular chilena*: To the health of the popular classes

DAVID ALBA RAMÍREZ
(Universidad de Jaén)
david_alba_ra@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-0979-4011>

ABSTRACT: In the following work, an approach of one of the typical poetic manifestations of Chilean popular culture—toasts—is presented. These toasts, taken from some sheets known as *Lira popular chilena*, were very common at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, when these publications had their greatest boom. In it, these toasts are compared with other similar compositions produced in other parts of the world, as well as the survival of this tradition to the present day.

KEYWORDS: Ten-line stanza, popular poetry, *Lira popular chilena*, toast, tradition.

RESUMEN: En el siguiente trabajo se presenta una aproximación a una de las manifestaciones poéticas típicas de la cultura popular chilena: los brindis. Estos brindis, tomados de unos pliegos conocidos como *Lira popular chilena*, fueron muy comunes a finales del siglo XIX y principios del XX, momento en el que estas publicaciones tuvieron su mayor auge. En él se comparan estas composiciones con otras similares producidas en otros lugares del mundo, así como se da cuenta de la pervivencia de esta tradición hasta nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Décima, poesía popular, *Lira popular chilena*, brindis, tradición.

Con la llegada de la imprenta a Chile, a mediados del siglo XIX; con las sucesivas guerras que sufrió el país en ese siglo; y con la emigración a los núcleos urbanos de muchos habitantes del medio rural, proliferó un sentimiento popular y nacional que se empezó a manifestar de un modo particular. Muchos poetas populares (de origen rural), que habían decidido hacerse un hueco en las grandes ciudades en busca de un futuro mejor, comenzaron a comentar las noticias de la época basándose en métricas y motivos de la tradición oral —los conocidos *cantos a lo divino* y *cantos a lo humano*—. La llegada de la imprenta facilitó la publicación de sus poemas y pudieron imprimir tiradas importantes que vendían en los principales centros de congregación de masas de las ciudades. A estos impresos sueltos que circularon por las mayores urbes del país entre finales del siglo XIX y principios del XX se les dio el nombre de *Lira popular chilena* como contrapunto a

¹ Agradezco a José Manuel Pedrosa y a Óscar Abenójar por su ayuda, sus consejos y sus recomendaciones.

una publicación cultural de la alta sociedad que se llamaba *Lira chilena*. Estos impresos estaban encabezados por un titular e ilustrados con llamativos grabados e incluían entre cuatro y ocho poemas o versos compuestos por una cuarteta glosada por cuatro décimas (el verso final de cada décima era un verso de la cuarteta) y una quinta décima a modo de despedida. Este tipo de composiciones no era algo nuevo. De hecho, eran muy comunes en los siglos XVI y XVII en España, y el propio Lope de Vega solía escribirlas. Veamos un ejemplo suyo en el cual el poeta celebra el matrimonio de Felipe III con Margarita de Austria:

A LOS CASAMIENTOS DE LOS REYES²

Lope de Vega

*Nace en el nácar la perla,
en Austria una Margarita
y un joyel hay de infinita
estima donde ponerla.*

Cuando el cielo, que el sol dora,
para formar perlas llueve
las que en el norte atesora,
ábrese el nácar y bebe
las lágrimas del aurora.
Desta suerte, para hacerla
a Margarita preciosa,
quiso el cielo componerla
de la manera, que hermosa
nace en el nácar la perla.

Para un joyel rico y solo
buscaba perlas España
y piedras de polo a polo
o en nácares que el mar baña,
o en minas que engendra Apolo.
La fama, que en todo habita
le dijo, viendo el joyel,
que el sol en belleza imita
que hallaría para él
en Austria una Margarita.

Austria también pretendía
dudosa, informarse della,
y certifiéle un día
que Margarita tan bella,
sólo en Felipe cabía.
Luego España solicita
con tal tercero a la dama,
y con su pecho la incita,

² Para la transcripción me sirvo de la aparecida en el artículo de Janner (1943).

donde hay oro de gran fama,
y un joyel hay de infinita.

Este joyel español
se hizo a todos distinto,
y tan solo como el sol,
del oro de Carlos Quinto
siendo Filipo el crisol
deste, para engrandecerla
se engasta, adorna y esmalta;
este pudo merecerla,
que ninguno hay de tan alta
estima donde ponerla.

Si comparamos esta glosa con una de las pertenecientes a la *Lira popular* veremos una clara diferencia. Sirva esta como ejemplo, escrita por uno de los más importantes compositores de *Liras*: Liborio Salgado.

PRONÓSTICO DE FALB³
Liborio Salgado

*El mundo se va a acabar:
Ha dicho un sabio profeta.
Por un horrible cometa
que a la Tierra va a chocar.*

Un astrónomo nos dice,
aunque para mí es extraño,
que tendremos en este año
la mas espantosa crisis.
Ai! de tantos infelices
¿dónde iremos a parar
si esto se llega a efectuar,
aunque patraña parece,
que en Noviembre, el día trece,
el mundo se va a acabar?

Primeramente, veremos
una gran lluvia de estrellas
que, como ardientes centellas
recorrerán los extremos.
Estas señales tendremos
como verdades completas,
de este modo al vulgo inquieta
este astrónomo profundo,
que será este el fin del mundo
ha dicho un sabio profeta.

³Transcribo respetando la ortografía con la que aparece en el pliego, tomado de una de las colecciones que se mencionarán más adelante.

Esperemos la gran guerra.
todos tristes y penosos,
pórque un cometa espantoso
va a tragarse nuestra Tierra.
Por cordilleras y sierras
lanzará ardiente zaeta:
San Vicente en su trompeta
anunciará este vestiglo
que tendremos en el siglo
por un horrible cometa.

Rodolfo dice que luego
esta gran lluvia vendrá
y nuestra Tierra será
destrozada por el fuego.
Llenos de desasociego
a Dios hemos de clamar.
De este cometa solar.
Si mil sabios lo atestigian
yo no creo, aunque digan
que a la Tierra va a chocar.

Al fin, el noventa y nueve,
como Falb lo profetiza
todos seremos ceniza
si fuego del cielo llueve.
La muerte se acerca breve,
lo que sí que no se sabe:
el hecho es terrible y grave,
no seamos tan iracundo:
vamos gozando del mundo
antes que el mundo se acabe.

Se puede apreciar, ciertamente, la diferencia en la quinta décima, característica original de estas glosas chilenas. Afortunadamente, se conservan una gran cantidad de *Liras populares* originales. Si hablamos de la etapa comprendida entre la década de los sesenta del siglo XIX y la de los treinta del siglo XX, que fue el periodo de mayor auge de este tipo de composiciones, se conocen tres colecciones (dos que alberga la Biblioteca Nacional de Chile y una que se encuentra en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile) con más de 1500 liras y, teniendo en cuenta que en cada lira aparecen entre cuatro y ocho composiciones glosadas, estamos hablando de entre 6000 y 12000 poemas (hay que mencionar que casi la totalidad de ellas se encuentran digitalizadas en los portales citados). Existe, además, otra etapa en la que las *Liras populares* volvieron a ser vehículo de reivindicaciones: los años cincuenta. En esta época empezaron a aparecer publicadas en un periódico: *Noticias gráficas*, luego en *Democracia* y, cuando este fue clausurado por motivos políticos, continuaron publicándose en *El Siglo*. Estas liras sí que tenían un marcado carácter militante y eran nuevas composiciones, a excepción de algunas publicaciones de los poetas de las primeras liras.

De entre todas las posibilidades existentes de análisis en un material tan rico, he optado por centrarme, para este artículo, en una de las manifestaciones más características

de la poesía popular improvisada chilena: los brindis. Debemos tener en cuenta, como se ha mencionado anteriormente, que esta producción impresa surge de los poetas populares, poetas que provenían de medios rurales y que vieron en la publicación de sus poemas cantados una forma de ganarse la vida. Así, Rodolfo Lenz, en su artículo «Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile», escrito en 1894, pero que no vio la luz íntegramente hasta 1918, explica el paso de los poemas de la voz a la letra y cómo era su difusión:

Solo una parte de los poetas hacen imprimir sus producciones poéticas y así dan cuenta al pueblo de algunos acontecimientos nuevos y de experiencias antiguas. Estos solo los «poetas populares» de oficio que ocupan un nivel social un poco inferior que los «cantores». Las hojas en que publican sus versos se parecen a los *suplementos* editados por los diarios modernos. Salen casi solo con motivo de algún acontecimiento extraordinario, un asesinato atroz, un accidente, un fusilamiento de algún criminal, etc. El ferrocarril ligero distribuye las hojas sobre el país entero, el «suplementero» que en tal caso se transforma en «versero» vende la hoja en cinco centavos por las calles. El que adquiere la hoja tendrá que leerla a sus compañeros y conocidos que ignoran el difícil arte de la lectura. Quizá algún cantor enriquezca con alguna producción su repertorio; pero, en general, estas hojas ya no son destinadas al canto, sino a la simple lectura (Lenz, 1918: 523-524)⁴.

Lenz especifica que una vez impresas estas producciones poéticas dejan de estar destinadas al canto, pero es indudable, si las leemos detenidamente, que siguen manteniendo algunos rasgos representativos de su musicalidad y su ritmo. Existen, de todas formas, unas diferencias básicas que Lenz explica muy bien un poco más adelante:

Según la métrica popular chilena la forma normal de una *poesía* es la siguiente: comienza por una *cuarteta* que contiene el tema; siguen los cuatro «*pies*» (estrofas) que constituyen el desarrollo, la glosa, el tema, y se termina por el quinto pie, que contiene el «*fin*» o la «*despedida*». Cada «pie» consta de diez «*palabras*» (versos). Como la melodía y el acompañamiento exigen la décima completa, los cuatro versos del tema se completan con seis versos más que constituyen una especie de exordio improvisado por el cantor, y que no se agrega cuando se imprime la poesía. Cada vez el último verso de la décima debe repetir un verso de la cuarteta en el orden primitivo. La última décima muestra su carácter de despedida comenzando con una palabra típica, como *al fin*, *últimamente*, *por último*, o por un vocativo «*señores*» u otro. (Lenz, 1918: 528-529)

⁴ Transcribo adaptando la ortografía a la norma actual, pero respetando el uso de cursivas y comillas que hace el autor. Tanto este texto como todos los versos fueron escritos en una época en la que Chile usaba una ortografía particular. Entre 1844 y 1927, Chile utilizó una ortografía basada en los principios de los lingüistas Andrés Bello y Juan García del Río, quienes querían dotar a los territorios recientemente independizados de España con otra seña de identidad más, pero intentando unificar en todos los territorios americanos una lengua que presentaba muchas variedades. A grandes rasgos, lo que pretendía esta reforma era acercar la ortografía a una suerte de escritura fonética, en la que existiera una correspondencia biunívoca entre grafemas y fonemas, para evitar las faltas de ortografía que lo contrario conlleva. Esta reforma tuvo un éxito bastante relativo pues, aunque fue oficial en ese período, hubo un sector bastante amplio que siguió aferrándose a las normas propuestas por la Academia Española. (Para más información, recomiendo la visita al minisitio «Ortografía en Chile (1823-1927)» —del portal Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile—, dedicado al tema y en el que se puede profundizar en la cronología del cambio y consultar los documentos en los que se exponen todas las reformas. El minisitio está disponible en <<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-600783.html#presentacion>>).

La estrofa principal —aunque no la única— de este tipo de composiciones es la décima espinela y, aunque alterna con otras (cuarteta, redondilla, quintilla o sextilla), es la forma principal de improvisación en la mayoría de los países de Iberoamérica y en España⁵. Su estructura (número de versos, sílabas, pausas) así como su musicalidad favorecen su elección como estrofa ideal para estos menesteres.

Teniendo en cuenta estas consideraciones básicas e introductorias, vamos a adentrarnos un poco en el objeto de estudio del presente artículo: los brindis en la *Lira popular chilena* y su comparación con otras manifestaciones de composiciones poéticas similares en otros lugares del mundo o con manifestaciones recientes.

La *Lira popular*, como ya se ha apuntado, se difundía por los lugares donde se acumulaba la gente, y era vendida por los mismos que vendían los diarios, conocidos como «suplementeros». Lenz (1918: 569-571) comenta que, en la ciudad de Santiago de Chile, el centro de ese comercio era «el gran Mercado Central, situado entre la calle del Puente y la de 21 de Mayo, a orillas del Mapocho». Allí los suplementeros gritaban de igual manera las hojas de versos como los diarios (sirva como ejemplo este que presenta el propio Lenz: «Con la explosión de la fábrica de cartuchos, los versos, los versos con muertos y heridos»). Los pliegos aparecían sin periodicidad expresa, pero, de vez en cuando, algún suceso hacía que se multiplicaran. Según José Hipólito Cordero, uno de los poetas populares, «los poetas aplicados publican más o menos cada quince días una hoja, y que la edición comúnmente es de 3000 ejemplares; pero que «la Rosa Araneda» sacaba a veces hasta 8 y aún 10 mil de una vez». Otra de las características distintivas de estos pliegos era que, salvo raras excepciones, siempre aparecía el nombre del autor o de la autora. Así, podemos saber quiénes los escribían y, en muchos casos, dónde vivían⁶. El tamaño de las hojas era variable, pero las más comunes eran de 26×38 cm., 35×56 cm. o 55×75 cm. Para poder venderlos a precios económicos (cinco centavos, por normal general) se producían en imprentas pequeñas con los tipos muy gastados y con muchas erratas⁷.

Los temas tratados en los pliegos eran variados, pero, siguiendo de nuevo a Lenz y la clasificación que proponen los propios poetas (Lenz, 1918: 587-588), se puede distinguir entre:

1. *Versos a lo humano*: en los que se tratan temas de carácter general, relacionados con las noticias más señaladas.
2. *Versos a lo divino* (también llamados «a lo adivino»): en los que se desarrollan temas serios relacionados con lo religioso o filosófico.

⁵ Para más información al respecto, véase Díaz-Pimienta (2007: 106-127) que se puede encontrar en formato digital en la página de la fundación. También es altamente recomendable el estudio que hace Maximiano Trapero (1996: 37-137)

⁶ Transcribo la nómina de autores que recoge Uribe-Echevarría: Bernardino Guajardo, Juan Rafael Allende, Ángel Custodio Lillo, Daniel Meneses, Rosa Araneda, Javier Jerez, Nicasio García, José Hipólito Casas-Cordero, Felicitó Martínez, Adolfo Reyes, Heraclio Acuña, («El Ciego Acuña»), Desiderio Parra, Cirilo Garrido, Ligorio Salgado, Pablo Montecinos, Rómulo Larrañaga («Rolak»), Ignacio Salazar, Ruperto Herrera («El Conejo del Café de la Bolsa»), Juan Ramón González, Carlos Pezoa Véliz («Juan Mauro Bío-Bío»), Raimundo Navarro, Juan Bautista Peralta («El Ciego Peralta»), Aniceto Pozo, Patricio Miranda Venegas, Francisco J. Díaz («El Ruiseñor Curicano»), Abraham Jesús Brito y algunos otros. (Uribe-Echevarría, 1974a: 20-21)

⁷ Adjuntamos foto de uno de los pliegos comentados y detalle de los brindis del mismo pliego como anexo.

3. *Versos históricos*: principalmente historias del Antiguo Testamento y, probablemente, temas relacionados con la Edad Media (como el ciclo de Carlomagno).
4. *Versos de literatura*: poesías serias con alardes literarios que pretenden deleitar e instruir. Como subdivisión de este tipo, deben considerarse los *versos de astronomía* y *versos de geografía*.
5. *Contrapuntos* o *versos de dos razones*: en los que se muestra la «oposición de dos personajes característicos de diferentes clases sociales o grupos políticos.». También dentro de este grupo estarían las riñas entre poetas, que iban contestándose unos a otros en sus sucesivas publicaciones.

Dentro de estos grupos podrían añadirse multitud de subtemas, que merecerían un estudio exhaustivo y en exclusiva. Como un mayor estudio merece en su totalidad este tipo de expresión literaria, que entraría dentro de lo que María Cruz García de Enterría (1983) llama *Literaturas marginadas* en su libro del mismo nombre:

Las *literaturas marginadas* designan, en cambio [en contraposición a las *literaturas marginales*], esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes —qué autores— y cuáles —qué obras— pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores (García de Enterría, 1983: 11).

Esto es, nos encontramos ante una obra literaria que nace del pueblo⁸ para el pueblo⁹ y que no puede formar parte del canon pues, a juicio de algunos, no cumplen con las condiciones necesarias. Como estudiosos de este campo, debemos plantearnos cuál es nuestro papel: seguir centrando nuestros esfuerzos en la perpetuación de ese canon o enfrentarnos a otros tipos de expresiones literarias o artísticas. Puede surgir la cuestión de si merece la pena adentrarse en estas producciones (a juicio de muchos, menores) y qué beneficios puede aportarnos. La propia García de Enterría (1983) nos responde a la cuestión, tras exponer las opiniones de algunas grandes personalidades:

Como se ve, estos textos —unos pocos de los muchos que podrían aducirse— hablan, por un lado, de una literatura de la que se prescinde, que no se estudia, en la que no se pone atención, pero, por otro lado, que existe, que se lee y que debe o debería leerse y, todavía más, *estudiarse* para tener completo el campo de las lecturas reales de las gentes y de un pueblo que encuentra en ellas la respuesta a estímulos y deseos muy profundos y, también, para calibrar mejor tantos elementos culturales que pueden darnos después,

⁸ Para profundizar en un concepto tan manido como extensamente trabajado, se recomienda la lectura de los trabajos de Roger Chartier (1994: 43-62), en especial.

⁹ Al respecto de la relación de los poetas populares con el pueblo y de algunas de las novedades que introdujeron, Juan Uribe-Echevarría (1973: 108), en su discurso de incorporación como académico de número en la Academia Chilena de la Historia, leído el 12 de junio de 1973 y que llevaba por título «La glosa política en la poesía popular del siglo XIX» dice: «Estos poetas hicieron el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad porque ellos mismos eran pueblo. Se inspiraron, naturalmente, en los diarios satíricos que les precedieron, pero aportaron una voz nueva e inédita con gran riqueza de expresiones populares y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular, campesina y ciudadana, que hasta aquel momento no había alcanzado los honores del papel impreso».

como decía Lampedusa, «la perspectiva histórica exacta» con la cual interpretar mejor toda la Literatura (García de Enterría, 1983: 9)¹⁰.

Parece clara, entonces, la respuesta: no se puede considerar un estudio completo de cualquier literatura sin el estudio de este tipo de obras que, por desgracia, no pasarán a la historia de las Grandes Literaturas, pero que han formado parte de la cultura popular. Así, si queremos conocer a un pueblo en su totalidad, será imprescindible el análisis de todos los accesos culturales que tuvieran porque si, como sabemos, la cultura es un proceso que se retroalimenta, los recursos culturales que se consuman serán aquellos que establezcan los cimientos sobre los que se edificará la cultura que se generará posteriormente¹¹.

La necesidad de una literatura apegada al pueblo, escrita por el pueblo y que el pueblo pueda entender se complementa con la necesidad de ese pueblo de encontrar modelos y guías que seguir; de encontrar algo que les explique lo que no entienden. Mario Benedetti, en el artículo «Ideas y actitudes en circulación», aparecido en el volumen recopilatorio de ensayos breves *Subdesarrollo y letras de osadía* (2002), explica cómo los políticos han perdido su capacidad de conectar con el pueblo y cómo surge el escritor como orientador:

La verdad es que los viejos caudillos de obsesión nacionalista se han ido apagando, y los líderes principistas se han vuelto amnésicos. Una terca e inmortal gerontocracia sigue atornillada a sus pedestales, aparentemente sensible a los clamores pero en realidad desentendida de un auditorio que, en el mejor de los casos, bosteza, y, en el peor, se muere de hambre. El político profesional, aunque todavía conserva el poder, ha perdido el papel de orientador. [...] lo cierto es que hay un sector de público que estaba descolocado y confuso y no sabía a quién acudir para que le explicara qué estaba pasando en su país, y, por extensión, qué estaba pasando en el ancho mundo. Casualmente el escritor estaba a mano [...] Si la gente acude a él, es porque los otros que podrían iluminarla, o están corrompidos (como en el caso de los políticos) o hablan y escriben (como en el caso de los técnicos propiamente dichos: los ecónomos, los sociólogos, los antropólogos, los psicólogos) un lenguaje demasiado especializado, demasiado esotérico (Benedetti, 2002: 11).

Así, se ve muy necesario el análisis de este tipo de literatura, si queremos conocer a la sociedad de la época. Gentes, en su mayoría analfabeta, que se reunían para escuchar los sucesos más importantes escritos por los poetas populares, que adquirirían conciencia de lo que sucedía en su país, y en el mundo, gracias a los pliegos de versos (que se convertían en un medio de comunicación). Pero el escritor, cuando escribe, ¿lo hace teniendo en cuenta esas cuestiones? ¿Es consciente de la relación entre su obra y la sociedad, la política? Benedetti, en el mismo ensayo, nos da una clave para entenderlo en relación con los países sudamericanos:

¹⁰ La autora hace referencia a una cita de Francesco Orlando (1963: 19), en la que el autor afirma que Lampedusa «estaba convencido que sólo los escritos más ordinarios y modestos dan una justa idea de la mentalidad de una época y ayudan a situar un tanto las obras geniales en una perspectiva histórica exacta».

¹¹ Es amplia la bibliografía que sustenta esta idea. Por citar algunos ejemplos, además de la obra de Chartier ya recomendada, puede verse el volumen colectivo coordinado por Luis G. Viana *Palabras para el pueblo o Los guardianes de la tradición y otras imposturas de la literatura popular* del mismo autor.

No descarto que escritores y lectores europeos, acostumbrados a considerar obra y conducta en compartimentos estancos, sonrían frente a semejante provincianismo. Sería necio que nos agraviáramos con esa sonrisa que, después de todo, es la sonrisa del desarrollo. Pero en nuestros países (desnivelados, caóticos, y, por supuesto, subdesarrollados) el producto literario crece inevitablemente entrelazado con lo social, con lo político (Benedetti, 2002: 12).

Entonces, si el producto literario crece entrelazado con lo social y con lo político, es imprescindible que estudiemos ese producto, si queremos conocer los componentes sociales y políticos de la época en la que aparece. Y, no solo eso, si queremos estudiar a las clases populares, tendremos que ver qué cultura generaban ya que si, antes, hablábamos de *literaturas marginadas*, debemos pensar ahora en el concepto de *cultura subalterna* como ese tipo de cultura que queda apartada (o más bien, oprimida) por la *cultura hegemónica*. De esta manera, todas estas producciones literarias implican una nueva forma de hacer, relacionada con la forma de vivir de sus creadores. En otro de los ensayos del libro, «Soledad y lucha de clases», Benedetti cita a Gramsci cuando habla de la

lucha por una nueva cultura, esto es, por una nueva *vida moral*, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que ésta se convierta en un nuevo modo de sentir y ver la realidad, es decir, un mundo íntimamente relacionado con los «posibles artistas» y con las «posibles obras de arte». (Benedetti, 2002: 62)

Nos centraremos, por tanto, en realizar un breve análisis de un tipo concreto de todos los mencionados anteriormente, donde es muy claro el componente social (dejando el político para posteriores estudios¹²), y donde se manifiestan las vidas populares de las gentes de la época. Si hay algo especialmente original en los versos de la *Lira popular*, además de la quinta estrofa en las glosas, es el hecho de que se habla de muchos trabajadores distintos. Se habla de la clase obrera al completo, no ya solo de los trabajadores rurales, que han sido motivo frecuente de las composiciones poéticas. Por ello, intentando optimizar al máximo el espacio de este artículo, vamos a fijar nuestra atención en aquellos versos en los que más profesiones aparecen: los brindis. En palabras de Uribe-Echevarría:

Capítulo especial merecen los brindis en contrapuntos y, sobre todo, en décimas sueltas. Los brindis son miniaturas, autorretratos alegres. Toda la variada y pintoresca galería nacional está representada en alardes eufóricos. El artesano, el minero, el huaso, la conductora, el pampino, el *falte*, el pije, el peluquero, la chusquisá, la niña de familia, el roto, el militar, el cantor, etc., hacen el elogio patriótico de sus respectivos oficios y actividades con la descripción de atuendos y útiles de trabajo, y brindan por el regocijo general. (Uribe-Echevarría, 1974b: 10)

¹² Con relación a la idea de si los escritores deben participar en cuestiones políticas, para denunciar o apoyar ciertos comportamientos o actitudes, es muy interesante la reflexión, de nuevo, de Mario Benedetti que en el mismo ensayo de antes comenta: «El escritor tiene todo el derecho de ser conciencia crítica de su sociedad, pero en cuanto ciudadano, en cuanto parte integrante de una comunidad y no por el hecho fortuito (o privilegiado) de ser un intelectual» (Benedetti, 2002: 60).

Como podemos apreciar, los brindis son poemas festivos, lúdicos¹³, que no se cantan, sino que se recitan (improvisados, normalmente¹⁴) y que tienen una tradición muy asentada. Están escritos, a diferencia de la mayoría de las composiciones, en una sola décima, aunque suelen ir agrupados en varios brindis (cuatro o cinco) para mantener el formato del pliego. Por ellos vemos circular a gran parte de los oficios, siendo una fuente de información extraordinaria para conocer sus costumbres.

Como bien menciona Uribe-Echevarría, existen dos maneras de publicar los brindis, como contrapuntos o como décimas sueltas. Estas últimas son las más habituales dentro del corpus de la *Lira popular* y suelen agruparse en tiradas. Veamos algún ejemplo:

VARIADOS BRINDIS¹⁵

Brindo, entre los huachucheros,
por un trago de huachucho,
porque soy como aguilucho
para tomar, caballeros.
Soy de los aguardienteros,
tomador hasta la muerte,
digo Cristo hasta no verte¹⁶,
cuando me pongo a beber;
más bien dejo de comer
por una copa de fuerte.

DE UN GUATERO

Yo brindo, dijo un guatero,
por los chunchules y guatas;
y por las niñas ingratas
que me pagan con dinero.
Muchas me dicen: casero,
no hay plata; ahora me fia;
yo, con mucha bizarría,
no me les muestro contrario,
cantando como un canario
en toda mi casería.

¹³ Si tenemos en cuenta la idea sobre la poesía que expone Johan Huizinga en su libro *Homo ludens*, estaríamos cayendo en una redundancia, pues: Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser capaz de añiarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. [...] La poesía, en su factor original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, pero, en su carácter sacro, este juego se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión (Huizinga, 2019: 184-186).

¹⁴ En el glosario aparecido en Trapero (2001: 249-264), Díaz-Pimienta y Trapero dedican una voz a *brindis*, aclarando que es «una de las manifestaciones más típicas de la improvisación en Chile».

¹⁵ Casas Cordero (1899?).

¹⁶ Ignacio Sanz (1997: 32) documenta una variante de este brindis, recogida en México: «Hasta no verte, Jesús mío».

DE UN ABASTERO

Brindaré, como abastero,
por las vacas y los cachos,
porque soy de aquellos lachos,
macuco y buen caballero.
Siempre acostumbro el sombrero
apuntado a lo maldito;
yo no respeto pelito
ni a la católica ley;
cuando estoy matando un buey
a llego a cantar solito.

DE UN LECHERO

Por el mismo estilo, brindo,
para que nadie me estreche,
por mis tarritos de leche
y el litro, por ser tan lindo.
Ante las niñas, me rindo
en este círculo entero;
con gusto gasto el dinero
entre todos los mejores,
y, en este jardín de flores,
yo brindo, dijo un lechero.

EL DE UNA CANTORA

Brindo, por buena cantora,
para cumplir mis deseos;
cuando hago mis postureos,
todo joven se enamora.
Voy a remoler ahora,
cantando como chicharra;
si acaso el licor me agarra,
tomaré con más empeño,
y, en los brazos de mi dueño,
yo brindo por mi guitarra.

Solo hay que echar un primer vistazo a esta tirada de cinco décimas del autor José Hipólito Casas-Cordero (uno de los que más cultivó el arte de los brindis en la Lira popular) para poder apreciar la riqueza expresiva de los versos y la dificultad que puede entrañar su comprensión para un lector que esté muy alejado de ciertas expresiones, ya

sea por una distancia geográfica o por una distancia temporal. Cinco décimas y cinco profesiones: huachuchero, guatero, abastero, lechero y cantora¹⁷. Entre los versos se cuelean costumbres y herramientas típicas de los oficios. Como en este brindis de un zapatero, también de Casas-Cordero¹⁸:

Brindo como se origina
la sociedad, caballeros,
porque soy un zapatero
que trabajo en obra fina.
La lezna, con la escofina,
me da a mí para el traguito;
como bebo, gozo y pito
lo que mi banca funciona
cuando calzo una barbona,
me llego a reír solito.

Donde confirmamos que la lezna y la escofina eran herramientas habituales en el oficio.

Como se puede observar, la estructura es muy similar en la mayoría de los brindis: se comienza con alguna forma personal del verbo brindar y se continúa haciendo referencia a la profesión de cada uno de los personajes que van a realizar el brindis. Acto seguido, se enumeran las características principales del oficio. Es muy interesante ver la lista de trabajadores que han pasado por los pliegos, desde mercaderes, camareros, o conductoras hasta delincuentes o prostitutas (a veces de forma directa y otras de forma más o menos velada).

En otros poemas, muy numerosos también, se presentan personajes de las distintas clases sociales, no pasando por alto a ninguno de ellos, como en estos que siguen, anónimos¹⁹:

¹⁷ Son estas algunas de las profesiones que nos encontramos en los brindis y que dan fe de su variedad. Algunas de estas profesiones dejaron de existir hace mucho. Para poder entender los textos, es necesaria su comprensión. Adjunto aquí las definiciones de dichas profesiones con la intención de facilitar la comprensión del lector. Entre paréntesis aparece la referencia al diccionario de chilenismos del que están extraídas: *Abastero, ra*: ‘El abastero es entre nosotros el que compra reses vivas, las mata en el matadero y vende la carne por mayor, a diferencia del cortador, que la vende en el puesto, del carnicero, que la vende por la calle y al por menor [...], y del rastreo, que es el que tiene oficio en un rastro o lugar donde se matan las reses, o el que trae ganado para el rastro’ (Román, 1913). Sin embargo, (Rodríguez, 1875) distingue: ‘denota solo al proveedor de reses o carnes vivas; a diferencia del carnicero que es el vendedor de carnes muertas’. *Huachuchero, ra (también guachuchero, ra)*: ‘Persona que comercia, generalmente de forma ilegal, o consume en exceso guachucho’ (Diccionario de Americanismos). *Guachucho (también guacho)*: ‘Aguardiente que se saca del último orujo mezclándole algo de agua; y por extensión, cualquier aguardiente ordinario por su calidad o por las mezclas que contiene’ (Román, 1913). *Guatero*: ‘El que vende por las calles guatitas de vaca o de cordero’ (Rodríguez, 1875). También ahí encontramos la definición de guata: ‘Usamos de guata en dos diversas acepciones: 1.a por panza, vientre o barriga; y 2.a por estómagos de los rumiantes, aun cuando algunos tengan nombres especiales, como por ejemplo el tercero, que llaman los carniceros librillo’.

¹⁸ Casas Cordero (1901?).

¹⁹ Bautista Peralta? (1904?)

UN JOVEN DECENTE

Por el dieciocho inmortal,
voy, mis amigos queridos,
ya que estamos divertidos,
a brindar en general.
En prueba que soy leal,
me beberé esta copita
hasta la misma tapita,
obligando a la verdad
con la misma cantidad
a la querida Luchita.

UN ROTITO

Señores, voy a brindar
por este vaso de chicha,
que presagia mi desdicha
cuando me pongo a tomar.
Si bebo, en primer lugar,
tengo placer y alegría,
pero más tarde, a fe mía,
no sé dónde estoy durmiendo,
y, a rasquidos, no me entiendo
en el Hotel Policía.

UNA NIÑA ALEGRE

Yo brindo por este huaso,
que bailando no se mueve,
y a decirle voy, muy breve,
que con él luego me caso.
Ese futre tan payaso
también se quiere casar,
pero yo no he de esperar
porque sobran los maridos
y, al final, que de queridos
por paga tengo la mar.

UN SOLDADO

Por mi patria idolatrada,
brindo con gusto febril;
por mi gorra y mi fusil,
mi bayoneta y mi espada.
Por mi negrita adorada
me serviré esta copita;
mi gusto nadie me quita
que deje de un modo expreso
en esta copita un beso
solo para mi perlita.

UN HUASO

Yo brindo por mi patrón
y mis bonitas espuelas,

que son mejor que mi abuela,
le prometo a mi patrón.
Si usted quiere un estrellón,
los pegamos Ño Ciríaco;
mi caballito es bien flaco,
pero el diablo me llevara
si de una topá en la vara
la bosta altiro le saco.

El futre es otro de los personajes habituales en los brindis, ya sean ellos los que brindan, o por ser mencionados, en tono despectivo, por otros que lo hacen.

El roto y el huaso son también personajes populares muy frecuentes en estos poemas. Ambos son los personajes chilenos por excelencia. El roto llegó a ser la denominación general para el ciudadano chileno, y el huaso es un personaje completamente tipificado y que ha trascendido al imaginario colectivo gracias a una entrañable caricatura: *Condorito*. Condorito es un cóndor antropomórfico, al estilo de los personajes de Walt Disney, que a finales de los años cuarenta comenzó su andadura en unas tiras cómicas en la revista *Okey*. Vestido como un huaso, decide viajar del campo a la ciudad (aprovechando el momento que vivía el país de éxodo rural) y convertirse allí en ladrón. Desde entonces hasta ahora, se contarán las aventuras (siempre cómicas) de este entrañable personaje.

El huaso es el hombre del campo, ese hombre que lo abandona todo para ir a la ciudad en busca de nuevos retos, en busca de una nueva forma de ganarse la vida. Es el prototipo del hombre hecho a sí mismo; un prototipo que está en la mente de todos los seres humanos, que quieren medrar y obtener mejoras para su futuro. Es el personaje ideal para simbolizar lo que los propios poetas llevaron a cabo: el salto de lo rural a lo urbano; la ocasión de convertirse en alguien más conocido y más importante.

Pero, como es sabido, en Chile no es en el único sitio en donde se mantiene la tradición del brindis. El hecho de brindar hunde sus raíces en la historia, pues ya, parece ser, que era una práctica común entre los antiguos griegos y romanos.

El hecho de brindar es algo que se ha producido a lo largo del tiempo, y también de manera universal en los distintos lugares del mundo. En la introducción del libro de Ignacio Sanz, *El vino en la cultura popular. Brindis del vino* (1997), este hace un breve, pero interesante, repaso de las costumbres de algunos de los pueblos de la geografía mundial en el momento de brindar. Si hay algo que es común a todos es la presencia del alcohol, vino en la mayoría de las ocasiones. Sin el alcohol no hay brindis, no hay alegría (solo hay que pensar en la creencia popular, todavía vigente, del hecho de que brindar sin alcohol atrae la mala suerte).

En España es una práctica común en fiestas y celebraciones, pero, con el paso del tiempo, se ha ido perdiendo toda la liturgia que conllevaba el hecho de brindar. Quedan hoy pocos residuos de esos brindis elaborados.

Ignacio Sanz (1997), en su libro, hace una recopilación de esas fórmulas que formaban parte del rito de brindar, recogidas por tierras castellanas. De los más de doscientos brindis que el autor aporta, quiero mostrar alguno: uno de los *relacionados con la liturgia religiosa* y un par de los que *tienen que ver con los juegos de palabras*.

La relación del vino con la sangre de Cristo ha dado lugar a múltiples producciones poéticas en las que esa correspondencia se manifiesta de una manera jocosa. Así, eran frecuentes los *contrafacta* de oraciones religiosas en los que el objeto de adoración no era otro que el vino. Podemos disfrutar aquí de una reescritura del *Dios te salve María* y del *Credo* que evidencian la imaginación de los poetas:

Dios te salve María, beberte quería;
 llena eres de gracia; dámelo por tazas;
 el Señor es contigo, de este buen vino;
 bendita tú eres, de éste pueden beber muy poquito las mujeres,
 bendito es el fruto, si te bebo te saco el gusto;
 de tu vientre, Jesús, ahora bebo yo y luego bebes tú (Sanz, 1997: 47).

Creo en Dios, Padre
 de tabernas y de bares,
 Todopoderoso
 con la uva y con el mosto,
 Creador del cielo y de la tierra,
 de las viñas y de las bodegas;
 Creo en Jesucristo
 que hizo prodigios con el vino,
 su único hijo, Nuestro Señor;
 bebamos nosotros también en su honor (Sanz, 1997: 47).

En esta reelaboración de los diez mandamientos encontramos todas las normas que debemos seguir si queremos entrar con buen pie (aunque sea haciendo esos) en el reino de los cielos:

Mandamientos

Primero, amar al vino sobre todas las cosas.
 Segundo, jurar beberlo en invierno y en verano.
 Tercero, santificar las bodegas.
 Cuarto, honrar al tinto y al blanco.
 Quinto, no matar el gusanillo con menos de seis cuartillos.
 Sexto, nunca hagas el desatino de mezclar agua con vino.
 Séptimo, no hurtes botella ni bota cuando esté vacía o rota.
 Octavo, no murmures con jumera ni mientas sin la borrachera.
 Noveno, cuando desees botella ajena, que sea de litro y que esté llena.
 Décimo, estos mandamientos se reducen sólo a dos, que es querernos como hermanos y amar mucho al peleón. (Sanz, 1997: 51).

Con respecto a los brindis en los que aparecen juegos de palabras, podemos distinguir trabalenguas, retahílas o calambures, entre otras cosas. Sirvan estos como ejemplos:

Esta es la bota que buen vino porta.
 Este es el tapón que tapa la bota que buen vino porta.
 Esta es la cuerda que amarra el tapón que tapa la bota que buen vino porta.
 Este es el ratón que roe la cuerda que amarra el tapón que tapa la bota que buen vino porta.
 Este es el gato que come al ratón que roe la cuerda que amarra el tapón que tapa la bota que buen vino porta (Sanz, 1997: 59).

Vino, vino,
 ¡Vino el amo!
 Agua, agua
 aguardándole estamos (Sanz, 1997: 71).

Brindo, rebrindo,
copa de copindo,
copín de copa.
Quien no diga
brindo de rebrindo,
copa de copindo,
copín de copa, no bebe ni gota (Sanz, 1997: 74).

No es lo mismo:
Gabino, ven,
que ¡venga, vino! (Sanz, 1997: 91).

Viendo el tipo de brindis que aquí tenemos, y que son un buen ejemplo de los que típicamente se realizan (o realizaban) en España, podemos hacernos una idea clara de las diferencias que existen con los brindis chilenos. No ya tanto en el contenido, que también, sino en la forma, pues me ha sido muy complicado encontrar brindis españoles escritos en décimas. Pero he podido encontrar dos, lo que nos indica que también eran frecuentes, emparentando aún más las tradiciones de este país con las de los territorios de ultramar. Así, en el libro de Sanz podemos leer:

Yo brindo con marrasquino
por el ilustre Noé,
porque en este mundo fue
el primero que hizo vino;
fue su talento supino
al inventar cosa tal,
por eso no encuentro mal
que con exceso bebiese
al probarlo, y que le encogiese
una chispa colossal. (Sanz, 1997: 93)

Buscando más testimonios de brindis en décimas, pude encontrar en el maravilloso *Corpus de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén, que dirige desde hace años el profesor David Mañero Lozano, y en el que se comparten verdaderas joyas de la literatura oral, un brindis que, en su primera parte, está compuesto por una décima espinela. El documento, que se puede disfrutar tanto en formato sonoro como visual, fue recopilado por el propio David Mañero Lozano en un pueblo de Jaén:

Allá va un brindis, sol dorado,
bella maceta olorosa,
brindo porque eres una rosa
y por tu color rosado.
También brindo por tu agrado,
belleza del alma mía,
mira qué brindis sería
vino para merecerte,
de mi corazón traerte.
Toma y bebe, prenda mía.

Una hermosa composición que difiere en estilo de todas las demás por su particular lirismo. Queda pendiente, para próximos trabajos, la búsqueda de más testimonios que demuestren que la décima también era estrofa habitual para los brindis de la península²⁰.

También debía de ser frecuente esta estrofa en otros países del sur de América. Juan Alfonso Carrizo (1895-1957) cuenta, (véase Carrizo, 1942: 241), una anécdota que tuvo como protagonista a un fraile peruano, el franciscano Mateo Chuecas y Espinosa (1788-1868):

Había una limeña que era pretendida por un argentino de la región de Córdoba del Tucumán. Este, para agasajar a su amada por su cumpleaños, celebró una fiesta por todo lo grande. A esta fiesta asistió el fraile, que debía ser muy ducho para el arte poético. Los invitados, que lo conocían, le insistieron en que improvisara un brindis. La madre de la novia, queriendo halagar a su futuro yerno, le dictó al fraile el pie forzado²¹ *Córdoba del Tucumán*. Chuecas, sin mucho esfuerzo, improvisó el siguiente brindis:

Brindo, preciosa doncella,
porque en tus pómulos rojos
jamás contemplen mis ojos
de las lágrimas la huella.
Brindo, en fin, porque tu estrella,
que atrae como el imán
a tanto y tanto galán
que se embelesa en tu cara,
nunca brille alegre para
Córdoba del Tucumán.

Omito la respuesta del argentino, pues nada tiene de interesante para el caso que nos ocupa. Es este otro buen ejemplo de un brindis improvisado en décimas. Aquí, la originalidad (y mala uva) del franciscano nos recuerda a las controversias típicas entre improvisadores. Desconocemos si la anécdota será real o no, pero lo que sí es evidente es que la improvisación de brindis en décimas en Perú también debía ser usual. Queda aquí abierta otra futura línea de investigación.

Para terminar, me gustaría retomar el asunto de los brindis chilenos. Ya hemos dicho que han sido la estrofa preferida por los improvisadores en Chile; que esta preferencia hizo que llegaran a los pliegos sueltos en los que eran vendidos; y que es una estrofa que se ha debido de dar en distintas partes del mundo, pero ¿fue algo puntual de ese período o, por el contrario, su uso continúa vigente? Solo hay que escribir en *Google* «brindis chilenos» para que esa pregunta quede contestada. Son innumerables las páginas de Internet en las que se habla de ellos. Hay numerosos vídeos en YouTube en los que aparecen poetas jóvenes recitándolos. Y sí, mantienen la estructura y el estilo de los que

²⁰ Para más información sobre los brindis en el ámbito hispánico, recomiendo la lectura de los artículos de Martín Criado (1989: 12-18), Martín Martínez (1998: 124-127) y Quijera Pérez (1994: 60-66) dedicados al tema en la revista dirigida por Joaquín Díaz y que pueden encontrarse en formato digital en la página web de la *Fundación Joaquín Díaz*.

²¹ Recordemos que, en la improvisación, el *pie forzado* es, citando, de nuevo, a Alexis Díaz-Pimienta y Maximiano Trapero, en el glosario mencionado anteriormente, «Verso octosílabo que impone el público o un jurado al poeta improvisador, y con el que éste tiene que terminar su décima, como una demostración de habilidad, ingenio y capacidad repentista» (Trapero, 2001: 258).

aparecían en la *Lira popular*. Es clara la influencia que esas publicaciones han tenido a lo largo del tiempo. Veamos algunos de ellos, transcripción propia de una grabación de un disco de 1990 de los Cuatro Payadores Chilenos (Fernando Yáñez Betancourt, Alfonso Rubio Morales, Pedro Yáñez Betancourt, Santos Rubio Morales):

Brindo, dijo un cirujano,
en este hermoso país.
Trabajo con bisturís
porque tengo buenas manos.
Anestesio al ser humano
cuando se halla en grave estado.
De la sala lo han sacado,
yo grito sádicamente,
que pase el otro paciente
porque este se fue cortado.
Brindo, dijo un carpintero,
por la fuerza de mi brazo
brindo por los martillazos
pa hundir los clavos de acero.
Brindaré por los maderos
que me marcan el destino.
Voy armando con gran tino
todos los muebles que he visto
y, cuando los tengo listos,
entonces yo los termino.

Existe una cuenta en la red social Twitter que, durante un tiempo, estuvo recopilando brindis de poetas contemporáneos y publicándolos con su permiso. La cuenta se llama *Brindis en décimas* (@BDecimas) y acumula más de doscientos brindis. Los temas se han actualizado, lo que los hace muy interesantes. Copio algunos, señalando el autor o autora siempre que sea posible:

Brindo dijo un prisionero
trátenme con más cariño
que yo también fui un niño
corriendo por los potreros.
Volver a esos tiempos quiero
antes de mi disparate
mi corazón late y late
regreso a mi infancia al trote
para cambiar mis barrotes
por barras de chocolate.
Fdo Yáñez (?)

Yo brindo decía un ciclista
por mi llanta y el pedal,
yo hago mi entrada triunfal
cuando remato en la pista.
Con alma de ecologista
brindo por mi bicicleta.

Si la cadena se aprieta
yo me vengo guarda abajo
pero si tomo el atajo
soy el primero en la meta.
Brindo dijo un soldador
fiel a su porta electrodo
yo le sueldo todo, todo
porque aquí soy el mejor.
Hasta en roturas de amor,
amigos, soy un balazo,
si por culpa de un flechazo
se le rompió el corazón
voy y le pongo un cordón,
un refuerzo y tres pinchazos.
Luis Ordenes R.

Con esto podemos dar por terminado el artículo, que no pretendía ser más que una introducción al complejo mundo de la *Lira popular* y de los *brindis* en la cultura popular chilena. Hemos presentado por qué son originales y qué los distingue de otros similares que se producen en otros países de lengua hispana, para terminar comprobando que la práctica de la improvisación de brindis en décimas sigue siendo una realidad en Chile. Queda ahora abierta una línea de investigación muy interesante en la que estoy embarcado: el análisis en profundidad de los textos, tanto formal como comparativamente. Por tanto, mi intención al escribir este artículo no era otra sino la de dar a conocer al mundo académico estas joyas tan poco estudiadas. Los *brindis* fueron entonces, y siguen siendo actualmente, un ritual cargado de simbolismo. Al leerlos, podemos trasladarnos a esas reuniones de amigos en donde la alegría lo envolvía todo. Alrededor de una mesa, o junto a la barra de un bar, los habitantes de diversas latitudes han compartido momentos de felicidad, vaso en mano, y han celebrado la vida. En estas manifestaciones de júbilo (aunque también empleados muchas veces en reuniones menos festivas) podemos sintetizar parte de la cultura de un pueblo y de una época. Espero que este artículo sirva como brindis de presentación y que abra el apetito de todos aquellos que quieran adentrarse en este tema²².

²² Ya que hablamos de los brindis en la actualidad, no por el pueblo chileno, pero sí por una banda de rock hispano-argentina, Los Rodríguez, se grabó en 1993, en el disco *Sin documentos*, una canción titulada *Salud (dinero y amor)* que consistía en un brindis continuo. Transcribo aquí la letra para que veamos cómo también manifestaban las preocupaciones de la época: «Brindo por las mujeres que derrochan simpatía, / brindo por los que vuelven con las luces de otro día. / Brindo porque recuerdo tu cuerpo, pero olvidé tu cara, / brindo por lo que tuve porque ya no tengo nada... / Brindo por el momento en que tú y yo nos conocimos / y por los corazones que se han roto en el camino. / Brindo por el recuerdo y también por el olvido, / brindo porque esta noche un amigo paga el vino... / Porque la vida es dura, por el fin de la amargura, / brindo porque me olvido los motivos porque brindo. / Brindo con lo que sea que caiga hoy en el vaso, / brindo por la victoria, por el empate y por el fracaso... / Brindo por seguir queriéndote toda la vida, / casi está lleno el vaso con la sangre de otra herida. / Brindo con emoción, pero también brindo con frialdad: / que la salud no falte a toda la humanidad... / Desde un rincón del mundo... brindo contigo... / Caiga quien caiga brindo sobre la luz de una vela, / toda la noche brindo, y que la mañana venga. / No es un momento triste, ya que brindo con amigos, / brindo por el futuro con la noche de testigo... / Si alguna vez no brindo siquiera por tonterías, / brindaré con silencio por la fortuna perdida. / Brindaré muy en serio por una vez en la vida: / brindo hasta la cirrosis por la vacuna del SIDA... / Desde un rincón del mundo... brindo contigo... ¡SALUD!»

BIBLIOGRAFÍA

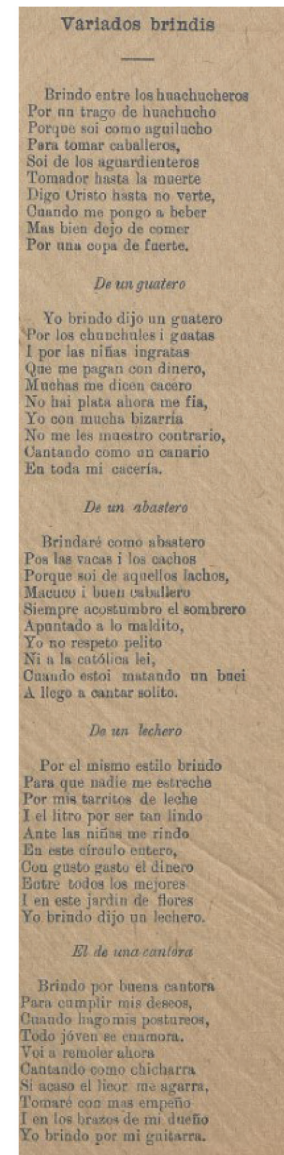
- BAUTISTA PERALTA, Juan? (1904?): «Brindis nuevos para el 18 escojidos para todos los gustos», *La lira popular año VI no. 96* [pliego suelto], Chile, Impresor no identificado, s.p.
- BENEDETTI, Mario (2002): *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid, Alianza.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1942): *Cancionero popular de La Rioja*, I, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.
- CASAS CORDERO, José Hipólito (1899?): «Variados brindis», *Gran catástrofe en Mulchen: cinco niñas ahogadas juntamente con sus tres hermanitos; La invasion de culebras en Carampangue; Inevitable choque de la tierra con el cometa Biela* [pliego suelto], Santiago de Chile, Barcelona, s.p.
- CASAS CORDERO, José Hipólito (1901?): «Diversos brindis», *Fusilamiento del reo José Agustín Espinosa; El espantoso crimen de la calle del Porvenir; El brindis de la conductora* [pliego suelto], Chile, L. V. Caldera, s.p.
- CHARTIER, Roger (1994): «“Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 12 [Ejemplar dedicado a: Mites i nacionalisme], pp. 43-62.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (coord.) (2000): *Palabras para el pueblo*, Araceli Godino López (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Departamento de Antropología de España y América.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (2019²): *Los guardianes de la tradición y otras imposturas acerca de la cultura popular*, Valoria la Buena, Valladolid, Editorial Páramo.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2007): «La décima como estrofa para la improvisación», en *La voz y la improvisación. Improvisación y recursos en la tradición hispánica*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, pp. 106-127.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1983): *Literaturas marginadas* (Lectura crítica de la literatura española), Madrid, Playor.
- HUIZINGA, Johan (2019): *Homo ludens*, Eugenio Imaz (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- JANNER, Hans (1943): «La glosa española», *Revista De Filología Española*, 27, pp. 181-232.
- LENZ, Rodolfo (1918): «Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile», Santiago, (s.n.), pp. 511-622.
- MARTÍN CRIADO, Arturo (1989): «Poesía popular: el brindis», *Revista de Folklore*, 103, pp. 12-18.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Félix (1998). «De brindis tunantescos», *Revista de Flokllore*, 208, pp. 124-127.
- ORLANDO, Francesco (1963): *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Vanni Scheiwiller.
- QUIJERA PÉREZ, José Antonio (1994): «Comentarios sobre algunas coreografías en las danzas riojanas: la venia o el brindis», *Revista de Folklore*, 158, pp. 60-66.
- RODRÍGUEZ, Zorobabel (1875): *Diccionario de chilenismos*, Santiago de Chile, Imprenta de ‘El independiente’.
- ROMÁN, Manuel Antonio (1913): *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas*, I-V, Santiago de Chile, Imprenta de San José.
- SANZ, Ignacio (1997): *El vino en la cultura popular. Brindis del vino*, Valladolid, Castilla Ediciones.
- TRAPERO, Maximiano (1996): «II. Para una poética de la décima», en *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 37-137.

TRAPERO, Maximiano (coord.) (2001): *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (coord. Maximiano Trapero). Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Popular Canaria.

URIBE-ECHEVARRÍA, Juan (1973): «La glosa política en la poesía popular del siglo XIX. [Discurso pronunciado para su incorporación como académico de número en la Academia Chilena de la Historia]», pp. 99-146.

URIBE-ECHEVARRÍA, Juan (1974a): *Flor de canto a lo humano*, Santiago de Chile, Editora nacional Gabriela Mistral.

URIBE-ECHEVARRÍA, Juan (1974b): *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*, Santiago de Chile, Pineda Libros.



Fecha de recepción: 29 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2024



Tabaré Etcheverry: la formación de un intérprete popular

Tabaré Etcheverry: the formation of a popular singer

JUAN CARLOS ALBARADO

(UDELAR-FHCE)

jcalbara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5542-755X>

ABSTRACT: A personal library is formed not only by the readings that this or that author or performer has been able to do in their life: radio, the written press and songbooks are also part of their universe. The present work attempts to show how the «library» of Tabaré Etcheverry, a somewhat overlooked interpreter of that musical movement of the 60s and 70s of the last century, which was called Canto Popular Uruguayo (Uruguayan Popular Song), could have been formed -at least partially-. In this way, a panorama is glimpsed that takes into account not only the interpersonal relationships of a composer or his musical background, but also other factors that, sometimes, are forgotten or minimized when thinking about the training or background of the artists.

KEYWORDS: Music in Uruguay, Uruguayan popular song, folklore, songbooks, Tabaré Etcheverry

RESUMEN: Una biblioteca personal se forma no solo por las lecturas que tal o cual autor o intérprete haya podido realizar en su vida, también forman parte de su universo otras manifestaciones culturales que deben ser tenidas en cuenta: la radio, la prensa escrita, los cancioneros, entre otras cosas. El presente trabajo intenta mostrar cómo pudo haberse formado -aunque sea parcialmente- la «biblioteca» de Tabaré Etcheverry, un intérprete algo soslayado de aquel movimiento musical de la década del 60 y el 70 del pasado siglo, que se denominó Canto Popular Uruguayo. De esta forma se vislumbra un panorama que tiene en cuenta no solo las relaciones interpersonales de un compositor o sus antecedentes musicales, sino también otros factores que, en ocasiones, son olvidados o minimizados a la hora de pensar en la formación o los antecedentes de los artistas.

PALABRAS CLAVE: Música en el Uruguay, canto popular uruguayo, folklore, cancioneros, Tabaré Etcheverry.

INTRODUCCIÓN

José Francisco Etcheverry Tort, nació en el departamento de Cerro Largo a pocos kilómetros de su capital, Melo, en 1945 y falleció, muy joven, a los 32 años, en Montevideo, el 21 de abril de 1978. Fue un músico y compositor que se integró hacia la década del sesenta al movimiento musical uruguayo. En poco menos de diez años graba seis discos y deja un número importante de canciones inéditas que póstumamente fueron recogiendo bajo el título: *Tabaré Etcheverry, Antología*, sumando un total de siete discos, más otros dos: *Por siempre Tabaré* y *Lo mejor de Tabaré Etcheverry*. Ningún estudio de largo aliento se ha consagrado a su obra y en general solo pueden hallarse

críticas sobre sus discos en los respectivos años de edición¹. Tampoco existe una biografía sobre él. En 2018 publiqué un adelanto de su biografía en la revista de Rio Grande do Sul, *Letras De Hoje. Estudos e debates em lingüística, literatura e língua portuguesa*.

Tabaré Etcheverry, nombre que adoptó desde su primer disco, fue reconocido por distintas figuras como uno más de los integrantes del movimiento musical de su época, por ejemplo: Alfredo Zitarrosa, Rufino Mario García, Carlos Molina, Washington Carrasco, entre muchos otros.

No es posible ampliar en este artículo la información sobre su vida y obra. Y, en consideración al espacio que debo emplear iré directamente a la pregunta que motiva este trabajo. ¿Cómo se forma el cancionero de un autor? Responderla, para el caso de uno, podría ayudar a responderla, al menos en parte, para el caso de los demás que compartieron lugar, tiempo e incluso ciertas estéticas e ideologías. Claro está que hay un componente invisible formado de experiencias personales, gustos particulares y eventos fortuitos que es imposible evidenciar; ese conjunto de cosas se va con el autor, incluso en los casos que hubiese muchos testimonios o una autobiografía, que no es este. Pero hay otras experiencias más evidentes, algunas comunes en muchos de aquellos que compartieron un tiempo y un espacio, y que son hasta cierto punto quizá más accesibles. En este caso trataré de señalar algunas de esas experiencias comunes: aquella música y la literatura que formaba parte de la tradición rioplatense, que confluyen en determinado espacio y tiempo, y que se pueden volver de conocimiento más o menos común para un individuo que esté, asimismo, más o menos atento a esto, el auge de la radio como fenómeno de comunicación masiva, y la propagación de los cancioneros que incluían textos de autores nacionales e internacionales.

UN POCO DE HISTORIA MUSICAL: SOBRE EL CANTO POPULAR URUGUAYO

En la década del sesenta se robustece en el Uruguay el término «Canto popular». Es posible suponer que el uso de este sintagma por parte de José Carbajal como nombre de su disco, en el año 1969, sea el mejor ejemplo de la concreción de algo que ya existía desde la oralidad. Aunque, en sus orígenes, esta fórmula riñó con otras tales como «Canto criollo», «Folclore», «Nueva canción popular» y «Canción de protesta» que, a su vez, desencadenó expresiones como «Canción propuesta», «Canción de texto» o provocó con fuerza la vuelta del concepto «Cantar opinando», que se gestara, según Ángel Rama, en el siglo XIX con Bartolomé Hidalgo, y le diera letra luego al famoso personaje de José Hernández. Rama propone que Hidalgo «pudo haber dicho primero: “*porque yo canto opinando, que es mi modo de cantar*”» (1998: 55)^{2,3}. De modo que, pese a no

¹ El día 15 de agosto de 2023, bajo la dirección del Prof. Dr. Pablo Rocca, defendí y aprobé mi tesis de maestría cuyo título fue «Tabaré Etcheverry, un breve cantar. Vida y obra de un intérprete popular». El tribunal estuvo compuesto por los profesores Dra. Magdalena Coll, Dr. Gustavo Remedi y Mag. Yamandú Acosta. A la fecha el trabajo no se ha editado aún. Este artículo, modificado para esta publicación, formó parte del capítulo 1.

² En rigor, el verso de la undécima estrofa del canto 1 de *La vuelta de Martín Fierro* es «pero yo canto opinando» (Hernández, 1972: 130).

³ «Bartolomé Hidalgo: surgimiento del poeta de la revolución», es el capítulo 3 del libro, de 1976, *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Calicanto, y fue publicado originalmente en *Marcha*, el 8 de noviembre de 1963, bajo el título «175 velitas para Bartolomé Hidalgo». Aquella idea de Rama le sirvió a Hugo García Robles para su libro de 1969, *El cantar opinando*, Alfa, Montevideo. Luego, sin mayor aclaración, en 1997, Carina Blixen incorpora el concepto a su trabajo *Idea Vilariño: una poética de la intensidad*, con la leve salvedad de llamarlo «decir opinando» (Raviolo y Rocca, 1997: 104).

existir más que en idea hasta el verso de Martín Fierro, la opinión en el cantar está asociada con el origen de la literatura rioplatense. No sin conflictos, diferentes posturas o simplemente con matices respecto a la concepción artística, esta y aquellas etiquetas se fueron aunando, podría decirse que casi naturalmente por la fuerza de la economía del lenguaje, hasta legarnos una muy general, la que se fosilizó en un sustantivo doblemente adjetivado: Canto Popular Uruguayo [en adelante CPU]. Pasado ya más de medio siglo de esta primera aparición formal no parecería muy atinado buscar, o incluso intentar reivindicar, otros nombres. Este movimiento, pese a sus aristas y formas, en ocasiones poco vinculadas entre sí, ha ido decantando con el tiempo un nombre que el uso frecuente ha impuesto. Sería posible, eso sí, explicar una cierta evolución, intentar rastrear a partir de qué momento se empieza a usar el término con mayor fuerza y, finalmente, establecer qué diferencias guarda con los demás, si es que, al fin y al cabo, guarda alguna.

MÚSICA POPULAR

En primera instancia se debe comprender que este movimiento se vincula estrictamente con la canción, es decir, el músico no apelará únicamente a un instrumento para la composición, sino que incorporará su voz, o hará de esta también un instrumento. En este sentido no existiría contraste con lo que ya proponía el intérprete, por ejemplo, de una payada. Pero, para este caso en particular, deberían ser anotadas algunas particularidades. La primera estaría dada por el momento en el que emergen los nuevos intérpretes. Su irrupción se da a mediados del siglo xx. La segunda tiene que ver con la relación que establecen con una literatura previa. Estos tienen ya una base literaria más amplia desde donde partir, de la que se nutren y a la que, en ocasiones, apelan para su propio repertorio que no es repentista, aunque en ocasiones finja serlo. Toda la literatura gauchesca, el modernismo literario, y el nativismo; fenómeno que replica lo que sucedía en España en relación, por ejemplo, a la poesía de Miguel Hernández musicalizada e interpretada por Joan Manuel Serrat. Y, la tercera, es el paulatino avance respecto a la habilidad en el uso de un instrumento musical en particular, la guitarra, acompasando esto con la evidente necesidad del perfeccionamiento técnico en el canto.

Junto con lo musical, un primer aspecto importante y necesario es la reflexión sobre lo popular. El concepto es complejo y, en ocasiones, ha sido trivializado por su uso continuo e indiscriminado, mucho más si trata de su adscripción a lo musical. Lauro Ayestarán, reflexionando a propósito de la figura de Carlos Gardel, advierte que «por debajo de la capa culta o erudita, por encima de la capa folclórica, se desliza una música que se ha dado en llamar “popular”» (2014 [1960]: 109). Si bien Ayestarán señala que el adjetivo es poco acertado –y propone el de «mesomúsica» que acuñara Carlos Vega–, asume que aquella expresión da cuenta de la existencia de otro tipo de música que, si bien no se corresponde estrictamente con la culta, tampoco lo hace con la folclórica, aunque se relaciona, y en parte depende de ambas⁴. En síntesis, lo popular se hallaría, al menos en esta primera etapa, en ese espacio difuso entre lo folclórico y lo culto. No es demasiado complejo comprender qué entendemos por música culta en el Uruguay. Como propone Coriún Aharonián, esta se codifica y se transmite por escrito para luego ser decodificada a partir de la lectura de una partitura lo que le otorga gran exactitud a la interpretación.

⁴ Sobre la evolución de este concepto de «mesomúsica» y sus aplicaciones a la poesía véase Rocca, 2017.

Sin embargo, el folklore presenta la dificultad de que su transmisión es oral, o de oído para lo musical, y la codificación en partituras es inexacta (2010: 6). Para Ayestarán puede considerarse folklórica, y a su vez popular, la música comprendida dentro de cuatro grupos que conviven, o al menos convivieron a lo largo de los siglos XIX y parte del XX, a saber: danzas y canciones rurales rioplatenses, entre las que encontraríamos el Estilo, la Cifra y la Milonga, así como el tango, luego, como ejemplar de extracción ciudadana; danzas y canciones del Fandango Riograndense, como la Chimarrita; los textos provenientes del cancionero español, que sobreviven como canciones infantiles; y aquellas danzas relacionadas a lo africano que fraguan el Candombe (1967: 7-28). Para este musicólogo, los cuatro grupos conformarían el folklore uruguayo cuyas características coinciden poco o nada con la música denominada culta. Por su parte, Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies serán más tajantes a la hora de definir el folklore uruguayo expresando que este no existe pues ninguna tribu autóctona legó nada de su música a la posteridad. Ellos prefieren hablar simplemente de «música popular» (1983: 15).

Pero ¿qué es lo musicalmente popular para el medio siglo XX uruguayo? Sin duda, la máxima expresión popular es el tango. No solo en el Uruguay, sino en el Río de la Plata. Su origen humilde a finales del siglo XIX, vinculado a los estratos sociales más bajos y relacionado con formas musicales como el *tango andaluz*, la *danza cubana*, la *milonga* o el *candombe afrocriollo* dan cuenta de una «una cronología (...) que arranca con la habanera, pasa por la milonga y culmina con el tango. Algo así como un proceso de adaptación progresiva que se cumple en el Río de la Plata en poco más de tres décadas» (Rivera, 1976: 19-29).

A partir de la década del cincuenta la corriente payadoril y el tango se verán complementados por una tercera forma musical y de la canción, denominada, en primera instancia, «folklore», por contagio de lo argentino que, en un claro intento de distinción, se lo llamó también «canto criollo». Es significativo que, esta última fórmula que supuso un intento de alejamiento respecto a lo que provenía de la otra orilla, perfectamente pueda hacer referencia a cualquiera de los tres movimientos mencionados, lo que implica quizá una primera confusión que, a lo largo de las décadas del sesenta y setenta se fue dirimiendo para reestablecerse nuevamente en los ochenta con un nombre definitivo, al menos, en este lado del Plata. Otros términos que buscaron su lugar y sirvieron al menos momentáneamente para establecer distinciones fueron aquellos que buscaban diferenciar la música que se originaba en un ambiente rural producto de un autor no capitalino y la música de la ciudad, es decir, de Montevideo. Para esto se acuñaron los términos hoy perimidos de «folclore de extracción rural» y «folclore de extracción ciudadana».

Ciertamente, como se intentará mostrar, desde la década del cincuenta hasta la del ochenta podría apreciarse un claro proceso de identificación entre una y otra de aquellas capas que propone Ayestarán. Como se indicó, el tango es sin duda alguna la primera manifestación musical en el Río de la Plata que se transforma en popular. Además de lo estrictamente musical, otros dos factores, relativamente ajenos, inciden directamente en esta popularización. Por un lado, la aparición de folletos, o librillos –de los que se hablará más adelante– que operaban de forma simultánea al fenómeno musical y lo maximizan dando a conocer las letras, en ocasiones con indicación de ritmos, de aquellas canciones que, gracias a estas publicaciones, por más rudimentarias que fuesen, cobraban un cierto prestigio extra. Por otro lado, es innegable el impacto que tuvo la aparición de la radio para la definitiva consolidación del fenómeno musical que, hasta entonces, solo podía apoyarse en las apariciones en vivo de los intérpretes. La radio, como objeto doméstico, y pese a su costo económico oneroso al comienzo,

se incorpora rápidamente a nuestra geografía. Uruguay fue uno de los primeros países en reconocer su valor y aprovecharlo. Ya, para fines de la década del treinta, las radiodifusoras pasaron de nueve a veintitrés, aunque el vínculo directo entre emisor y receptor aún era preponderante. Las grandes multitudes que se agolpaban en los teatros o en cualquier lugar donde se improvisara una sala de radiodifusión llevaron casi naturalmente a la creación de las fonoplateas que, durante la década del cuarenta y cincuenta, llegaron a su esplendor (Maronna, 2022: 19)⁵. La presencia de un músico o cantor en una fonoplatea podía significarle el inicio de una exitosa carrera. A estas se presentaban desde actores hasta cantantes de tango o payadores. Estos últimos especialmente revitalizados en el medio siglo veinte.

Respecto a la payada, en los cincuentas se acercó de forma más sistemática a la urbe. De manera escasa se menciona la llamada Cruzada gaucha, como una de las primeras manifestaciones de esa nueva sensibilidad que buscaba el contacto con la tradición gauchesca cuya historia apenas pasaba del siglo en nuestro suelo. En una nota sin firma para la revista *a b c de lo nuestro*⁶, se propone que, en el año 1955,

esta actividad (...) propició el resurgimiento de la música criolla, dado el masivo apoyo de público a los cantores criollos y a sus payadas de contrapunto. Al decir de [Dalton] Rosas Riolfo, «la Cruzada gaucha tuvo una finalidad extraordinaria: darle al pueblo el canto de la patria» (1993: 7)⁷.

La Cruzada gaucha, y sus actividades, sobre todo payadoriles, a lo largo del país, pervivieron hasta el año 1967. Es posible, aunque sería objeto de otro tipo de estudio, pensar en la relación que pudo establecerse entre este movimiento de raigambre rural y la ascensión al poder, cuyo punto álgido son las elecciones de 1958, de un gobierno del partido Nacional o Blanco, facción política asociada fuertemente al Uruguay rural, las clases más bajas y, por ende, populares⁸. Aunque, todavía, en ese renacimiento ciudadano, poco importaban las cualidades vocálicas o la perfección del ejecutante de guitarra. Por esa misma época Ayestarán anota tal «reverdecimiento» en uno de sus tantos artículos, publicados entre el año 1944 y el 63 (1967: 10). El ejemplo más notorio de este nuevo impulso es el payador Carlos Molina que no se consideraba diestro con el instrumento (Aharonián, 2007: 56), y tampoco hacía evidente en su canto una preocupación demasiado importante por la voz. Más adelante, para los años ochenta, los músicos que formaban parte del grupo de cantores denominados «populares» darán cuenta de una mayor atención a los registros vocálicos y más pericia a la hora de la ejecución con guitarra. Además, para ese entonces, habrán incorporado o arreglado según sus intereses diversas fórmulas musicales como la Milonga, el Estilo, la Vidalita, incluso se habrá inventado la Serranera y la Litoraleña, dejando atrás, claro que no siempre de forma definitiva, expresiones menos autóctonas como la Chacarera, o el Chamamé, que formaban parte de un repertorio

⁵ Sobre los orígenes de la radio el Uruguay puede consultarse también: Castillo, 1979 y Fablet, Hernández y Taranto, 2022.

⁶ Aunque otras notas sí aparecen con su firma probablemente el autor del texto sea Juan José de Mello, coordinador general de la publicación. Otra mención a la Cruzada Gaucha se encuentra en Olivera, 2014: 67.

⁷ Además del mencionado se reconoce a Emigdio Riverón como otro de los grandes responsables de estos eventos.

⁸ Véase Benjamín Nahum, 1995.

trasladado de la Argentina (véase Martins, 1986: 20-21; Pellegrino, 2009: 50; Nazabay, 2013: 36-37). Un ejemplo que podría estar en las antípodas de la interpretación del mencionado Molina es Daniel Viglietti. Aharonián aclara que

las diversas posibilidades estilísticas de la guitarra se reflejarían en la música de la década del 1960, que estableció un desafío para los instrumentistas de las décadas siguientes, cuando el virtuosismo de músicos populares como Daniel Viglietti se hizo paradigmático (Op. cit.: 12).

En cuanto a la voz y su evolución en el terreno de lo que no era considerado culto ayuda recordar, a modo de comparación, el reconocido trabajo que evidenciaba la de Alfredo Zitarrosa, cuyos orígenes vinculados a la radio le permitieron perfeccionarla para no presentarla en bruto como lo hiciera, seguramente, casi cualquier cantor criollo de los años cincuenta, como por ejemplo Carlos Molina. En este sentido, Tabaré Etcheverry podría pensarse como un eslabón, pues se hallaría justo entre Molina y Zitarrosa, sin ser ejemplo de uno u otro y siéndolo de los dos a la vez. En cuanto a la guitarra, puede compararse la ejecución que realiza Osiris Rodríguez Castillos (otro gran representante de esta transición musical), en su introducción a la canción «Cimarrones», del disco *Pájaros de piedra*, del año 1974 (3m57s), con la muy similar de Etcheverry para la canción «La leyenda del Cerro Largo» (2m31s), del mismo año. Ambas aparentan un aire rudimentario que, tal vez para el caso de Osiris, es un poco impostado. Como se verá más adelante, Etcheverry expresó que no era un buen ejecutante de guitarra, ni le interesaba serlo, postura que lo acerca al payador, pero sus interpretaciones dan cuenta de una preocupación por la voz al punto que compone textos que solo pueden ser cantados con su registro vocálico, como por ejemplo «Tabaré» (Etcheverry, 1971: 3m32s) o «Nordeste» (Ídem, 1984: 3m41s). En estas, el intérprete pasa con facilidad de las notas graves a las más agudas mostrando una plasticidad poco común y, a la vez, haciendo esfuerzos que evidencian un notable entrenamiento de la voz.

CANTO POPULAR

En relación a la fórmula CPU, claramente es muy difícil no caer en reducciones que, por varias razones, facilitan la comprensión de ideas. Hay que tener en cuenta que tal forma de nombrar este fenómeno se ha incorporado desde hace al menos cuarenta años al uso común. Una buena manera de abordarlo sería realizar su historización, como pretende hacerlo, a partir de la percepción de este vacío, Hamir Nazabay (2013: 19). Finalmente, y pese a esto, debemos decir que aquellos que se han ocupado del asunto no lograron aún una concluyente historización del concepto. Ninguno de los autores de la bibliografía más seria que hay al respecto logran esto; Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies (1983), Washington Benavides (1983a), Carlos Martins (1986), Guillermo Pellegrino (2009; 2010; 2014), Luis Bravo (2012), o Hamir Nazabay (2013). Tampoco lo hace, pese al sugerente título *Músicas populares del Uruguay*, el musicólogo Coriún Aharonián (2007). Es importante destacar que posiblemente la acuñación del término haya corrido un buen tiempo por los carriles de la oralidad, los cuales, como sabemos, son difíciles de rastrear, aunque hay algo en lo que todos están de acuerdo, y es que el sintagma se consolida con el citado disco *Canto popular*, de José Carbajal, y que, luego de este, se impone por sobre otras denominaciones del fenómeno musical de la década del setenta. Según testimonio Benavides, y a modo de ejemplo, durante esa década, el llamado «Grupo de

Tacuarembó»⁹, que diera abundante material al CPU, escucha con especial atención la música proveniente de puntos muy distintos, por un lado, la música que venía desde el Brasil, la Tropicalia, y, por otro, la corriente que tenía por maestro al francés George Brassens, que en España se llamó «Canción de Autor» y «Canción de texto» y cuyos representantes más destacados fueron Paco Ibañez y Patxi Andión (Techeira, 2010: 36)¹⁰. De esta manera, y momentáneamente, también llegaron a emplearse aquí, al menos, estas dos últimas formas.

Para los años ochenta el uso de la fórmula CPU ya es común y casi indiscutido. Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies titulan, en julio de 1983, *Canto popular uruguayo*, el libro que podría entenderse como la primera reflexión crítica cuya temática refiere específicamente al tema¹¹. A su vez, y como síntoma parcial de lo que se gestaba, en agosto de ese mismo año aparece en la capital la revista *Canto Popular*, dirigida por Nelson Caula. Este proceso de ratificación crítica del fenómeno se extendió incluso al siglo próximo porque, exactamente treinta años después de aquella publicación de Fabregat y Dabezies, Hamir Nazabay publica, *Canto popular. Historia y referentes*, el trabajo más extenso sobre el tema. Todo esto, a pesar de que ni a los propios intérpretes, en su momento, les quedara claro de qué se hablaba cuando se hablaba de CPU. A este respecto, puede tomarse como ejemplo una entrevista realizada por Mario Benedetti a Daniel Viglietti para la revista *Crisis*:

M.B. –¿Cómo preferirías definirte? ¿Cantante folklórico, cantante popular, cantante de protesta, cantautor, cantante a secas?

D.V. –Yo diría músico. Tengo claro lo que no soy. Por ejemplo, no creo que sea un cantante de protesta, ni un cantante popular. ¿Qué acepción le damos al término popular? ¿Qué es un cantante popular? Puede ser cantar por su pueblo; pero puede depender también de un modo muy comercial de manejar las cosas. Por eso prefiero decir que soy un músico que compone canciones (1974: 28)¹².

La pregunta de Benedetti busca una aclaración, pero, evidentemente, Viglietti prefiere desmarcarse de un rótulo que luego lo sobrepasó. Es posible aceptar que durante los primeros años y hasta casi el final del siglo xx uruguayo –tomando como simbólico final de siglo el comienzo de la era democrática en 1985– «lo popular» se definía en relación a las clases sociales que producían y a su vez consumían tal o cual producto artístico, es decir, las clases bajas o, siguiendo algunas premisas de Néstor García Canclini, las subalternas (1997 [1995]: 66). Estas eran las productoras y consumidoras

⁹ Carlos Alberto Martins (1986), llamó «El grupo de Tacuarembó» a esta asociación entre literatos, pintores y músicos, reunidos en torno a la figura del profesor y escritor Washington Benavides. Integraban este grupo Eduardo Labarneo, Numa Moraes, Eduardo Darnauchans, Carlos Benavidez, Eduardo Milán y Víctor Cunha, entre otros (véase también Techeira, 2010: 35).

¹⁰ Respecto a lo ocurrido en España y sus posibles denominaciones puede consultarse el trabajo de Roberto Torres Blanco (2005: 223-246). Este autor pretende, al final del mismo, llamar a este movimiento «Canción protesta». Otro polo posible para analizar este fenómeno sería Chile, allí también se habla de «Canto popular». Sin embargo, los musicólogos e investigadores González y (2004), no proponen un antecedente concreto anterior al rioplatense con respecto al uso de esta nomenclatura.

¹¹ Al parecer el libro tuvo cierto éxito pues un mes después ya contaba con una segunda edición.

¹² Ese mismo año Benedetti publica la entrevista completa en el libro *Daniel Viglietti*, que, a su vez, es la base del de 2007, *Daniel Viglietti, desalambrado*.

de la música que, como en el caso del tango, era considerada popular. El contraste estaba dado, evidentemente, por la música denominada académica o culta. Luego, a comienzos de la década del ochenta «lo popular» varía su entidad pues constituye un conjunto de manifestaciones musicales muy amplias, algunas de ellas compuestas por individuos con formación académica, pero con poder de convocatoria masivo. Es decir, la música popular, en los últimos tres lustros del siglo, tenía que ver con ese poder de convocatoria y el público que pudiera movilizar. Convirtiéndose así en un producto de consumo muy amplio, difícilmente asimilable a una sola clase social. Ese proceso de transformación identitario de la música se gesta a lo largo de la década del setenta.

Volviendo al caso citado, es poco probable que alguien pudiera haberle negado la ciudadanía de cantante popular a Viglietti en los setenta u ochenta. Si bien queda claro que el concepto no le agrada o, al menos, no se adecua a la idea que este músico tiene acerca del movimiento que, deseándolo o no, integra. Es extraño también que, habiendo sido juez y parte, en 1969 de la antología *La canción protesta*, pocos años después ya tenga, o aparente tener, la convicción de no pertenecer a ese grupo, a pesar de los cuatro textos suyos que lo colocan entre los más representados en esa publicación que contiene en total treinta y dos canciones de veintidós autores; también Zitarrosa cuenta con la misma cantidad de textos y los dos solo son superados por Washington Benavides con cinco letras aunque, en cuatro de ellas, comparte la autoría con Héctor Numa Moraes¹³. Un año después de que apareciera esta entrevista Elías Turubich le cede a Benavides un espacio en la programación de La Radio, CX 30. Este último llama, sintomáticamente, *Canto popular* a su emisión, que luego se complementó con *Trovadores de nuestro tiempo*. Ambos, según testimonio de Benavides, estuvieron al aire durante veinte años (Techeira, 2010: 37-38). Es probable que el nombre del primero, en una época en la que la radio era el medio de comunicación masivo por excelencia, haya contribuido definitivamente a consolidar aquella la fórmula.

Tal vez, pueda hallarse un atajo hacia esta caracterización si tenemos en cuenta el intento que realiza Ayestarán, en el año sesenta, por explicar la figura de Carlos Gardel. Figura que queda, según el musicólogo, ubicada en medio de la capa culta y la popular (Op. cit.: 109-112). Claramente Gardel no pertenecía a un estrato ni a otro, y generaba un vacío conceptual que se prestaba a la exploración y que, sobre todo, pedía ser nombrado de alguna manera. Puede pensarse, entonces, al «zorzal criollo» como un claro antecedente de los que llegaron después. Sería difícil, por ejemplo, no recordar la familiaridad en la estampa que adoptó en su trayectoria artística Alfredo Zitarrosa. La seriedad, el traje, a diferencia de los ponchos o la vestimenta campera usual, el peinado a la gomina e incluso el separarse de su guitarra para concentrarse únicamente en el canto. A propósito de la figura de Carlos Gardel y su ejemplar modo de presentarse, Edmundo E. Eichelbaum señala que este asumió con lucidez la elaboración de un personaje que se construyó desde el discurso, el físico y la vestimenta (1977: 1584). Esto mismo observa Idea Vilariño refiriéndose a figuras que pueden ser entendidas incluso como antecedentes de Gardel. Según Vilariño –quien recoge en su libro sobre el tango un fragmento del trabajo de

¹³ El resto de los autores son: Víctor Lima, Roberto Cabrera, Eliseo Salvador Porta, Martín Ardúa (Julián Murguía), Juan Capagorry, Serafín J. García, Yamandú Palacios, Óscar del Monto, Carlos Porrini y Julián García con un solo texto, Osiris Rodríguez Castillos, Rubén Lena, Carlos Molina, Marcos Velázquez, José Carbajal y Jorge Salerno con dos. En algunos casos, al igual que W. Benavidez y Numa Moraes, dos autores comparten la autoría de un texto.

Eichelbaum—, el milonguero o payador urbano, le da paso al hombre del tango. Higinio Cazón y Gabino Ezeiza son ejemplos de este eslabón entre campo y ciudad, payadores que truecan las *pilchas gauchas* por el pantalón, la camisa, el saco y la corbata, prendas asociadas claramente a la urbe (1995: 11)¹⁴.

En esta posición cuasi indefinida en la que queda el canto, que consta de letra y música compuesta con anterioridad a la ejecución con guitarra, durante los sesenta y luego en los setenta, se nota que estriba la dificultad de su nominación. El canto repentista sigue su camino, a la par, y luego formará parte también de aquello que se engloba en el sintagma en cuestión que empieza a competir con otras convenciones para nombrar aquello que «se hacía acá». Y, en realidad, eso que «se hacía acá» se transforma paulatinamente en un Movimiento¹⁵. Movimiento que necesitaba un nombre dentro de los que ya se manejaban. Rubén Castillo propone que precisamente Tabaré Etcheverry «fue de los primeros en hablar de canto popular» (1984: 32), aunque ningún crítico ha tenido en cuenta este testimonio como un antecedente. Es importante recordar que, a dos años del disco de El Sabalero, Tabaré utiliza la fórmula en cuestión en la contracubierta de su primer disco: «Hace ya un tiempo tenía la idea de llevar al disco páginas del canto popular que conforman mi repertorio» (1971: Contraportada). Acaso esto es sintomático, aunque también utiliza estos términos para referirse a sí mismo cuando entiende que ha nacido en él el cantor profesional. A diferencia de Viglietti, Etcheverry acepta al rótulo.

Como se expresara antes, un hito fundamental que vuelca la balanza en favor de la fórmula «CPU» es la utilización de la misma, o parte de la misma, como título de un disco. Esto es un indicio de algo que se había instalado ya, al menos, en la órbita de los compositores. Como antecedentes de Carbajal, Nazabay propone hablar de una primera generación de cantores populares «Osiris Rodríguez Castillos, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau, Víctor Lima, Rubén Lena, etc.» [Sic] (Op. Cit.: 21), que buscaron principalmente crear un cancionero local —aunque no se llaman a sí mismos sino con otras fórmulas como, por ejemplo, «cantor criollo»—. Esta importante y decisiva búsqueda de lo local está ratificada al menos por dos testimonios concretos. El primero, o uno de los primeros, en tomar conciencia de la necesidad de un cancionero local es Rubén Lena según se narra en su biografía, escrita por Guillermo Pellegrino. El libro comienza con la ocurrencia de Lena, en 1959, en el aeropuerto de Caracas, respecto a seguir haciendo «canciones para que las cante el pueblo» (2009: 7). Dicho así parece una especie de revelación, pero en realidad no lo fue, al menos completamente, sino que fue una forma de entender un programa, incluso financiado por la OEA (Organización de Estados Americanos). Otra referencia respecto a esta toma de conciencia aparece en el libro *Sonidos y silencios*, de Rubén Olivera, y le corresponde a Anselmo Grau en su pasaje por Chile, en el mismo año, aunque, lamentablemente, Olivera no amplía el dato (2014: 68).

Queda claro que la década del cincuenta implicó nuevas búsquedas en el campo de la música. Se abandonan lentamente aquellas manifestaciones folclóricas provenientes de la Argentina, se lleva adelante una revalorización de la tradición vinculada a la poesía gauchesca en su carácter repentista y puramente oral y, lentamente, se asume la necesidad

¹⁴ La primera versión de este trabajo se publicó en Buenos Aires, por el Centro Editor de América Latina, en el año 1981. Antes, en 1965, Vilariño había publicado también en Buenos Aires, por la editorial Schiapire S.R.L., *El tango. La forma, temas y motivos*.

¹⁵ Coriún Aharonián (2007: 23) habla de este como de un «nuevo movimiento de música popular».

de elaborar un cancionero propio, con bases musicales aparentemente más próximas y referencias locales que contactaran de forma más directa con la sensibilidad del receptor uruguayo: «Cantarle a una luna tucumana sin haber visto nunca una luna en Tucumán era una cosa que no tenía mucho que ver» expresó Washington Carrasco, en una de las entrevistas realizadas para la serie documental *Historia de la música popular uruguaya* (2013: 3:30 min.). De modo que, lo importante o lo poetizable pasaba paulatinamente a ser lo local que contaba, claro está, con una geografía, una historia y una sociedad que reclamaban su lugar en la canción.

Por su parte, la década del sesenta supuso la consolidación de los nacionalismos latinoamericanos, en gran medida acicateados por una creciente polarización entre aquellos que se plegaban a los postulados políticos que derivaron de la victoria de la Revolución cubana y los que ocuparon la vereda opuesta manifestándose básicamente en contra del comunismo y sus seguidores. Esta polarización, como sabemos, derivará en las feroces dictaduras de los setenta que afectaron a varios países de América Latina, entre ellos, Uruguay. La Revolución cubana, que se gestó a lo largo de casi toda la década del cincuenta, es el gran acontecimiento que marca esta nueva forma de comprender Latinoamérica. El éxito de la misma, repercutió, a su vez, en casi todos los países del sur a lo largo de los años sesenta. De forma tal que puede decirse con seguridad que se configuró como una brújula para los intelectuales de este lado del mundo¹⁶.

En el Uruguay, el comienzo de la dictadura militar podía vislumbrarse ya con nitidez en el año 1968 (Caetano y Rilla, 1987: 13). Este es el año en el que se evidencian diferentes crisis en el país. La crisis económica oficia como detonante de la política que repercute, a su vez, en lo social, mientras Jorge Pacheco Areco asume las responsabilidades del poder tras el fallecimiento repentino del General Óscar Gestido (Albistur, 2012: 23-24). El 68 es el año de las grandes movilizaciones estudiantiles, cuando la juventud uruguaya dio cuenta de un protagonismo inusual hasta el momento¹⁷. Ningún intelectual o artista con mínima sensibilidad, por más joven que fuese, podía ser ajeno a esta realidad cuyos horizontes se cargaban de incertidumbre, pero que brindaban, al mismo tiempo, material y nuevos motivos para la canción, por ejemplo, la de lo latinoamericano.

Los años setenta suponen la confluencia, en lo musical, de diversas corrientes que se aúnan bajo el rótulo Canto Popular. Es posible pensar que esta sea una forma inteligente de presentar una batalla artística aparentemente unificada frente a los ataques provenientes de sectores del gobierno de facto que buscaban combatir aquel nuevo material y aquellos nuevos motivos descubiertos tras la revolución cubana. Canción de texto, Canción protesta, Cantar opinando se unen bajo un rótulo común, de manera que estas distintas manifestaciones artísticas confluyen y forman este frente, o Movimiento al que se integra el ya consolidado, y ahora sí autóctono, canto criollo, vinculado en sus comienzos a la payada, pero en diálogo con las formas argentinas. También pasa a integrar este movimiento la corriente payadoril, el candombe que emerge específicamente desde Montevideo, e incluso las murgas de rica tradición en todo el Uruguay. A su vez, una forma que encuentra el gobierno de contrarrestar este, y otros frentes, se pone en práctica con fuerza en el año 1975 con la promoción del Año de la Orientalidad, que, en el

¹⁶ El libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, de Claudia Gilman (2003), aborda con claridad y amplitud este tema.

¹⁷ Véase Markarian, 2022.

terreno musical, busca ocupar espacios con artistas afines al régimen. De esta manera, se incentivó la creación de nuevas composiciones que cantaran las gestas relacionadas con la independencia del país. A pesar del esfuerzo, y del dinero invertido, esta iniciativa no logra una continuidad que le permita llegar a conformarse como una verdadera oposición¹⁸.

TABARÉ ETCHEVERRY Y EL CANTO POPULAR

Tabaré Etcheverry presenta su primer disco, producto de la combinación entre su voz y la pluma del escritor Julián Murguía, en el año 1969. De todas formas, su carrera no comienza allí ya que esta se desarrolló, igual que la de otros cantores de la época en presentaciones en vivo, primero en bares y boliches, luego en vinerías y pequeños teatros, sobre todo de la capital uruguaya. Sobre fines de la década de 1970, la figura de Tabaré Etcheverry puede pensarse como una especie de bisagra en la cual se amalgaman dos períodos decisivos en el Uruguay. Por un lado, los últimos estertores de la dictadura y sus restricciones –para el caso de algunos intérpretes de actuar o siquiera comercializar sus discos– y, por otro, el comienzo de una nueva etapa musical pautada por grandes recitales y un consumo cada vez menos censurado de producciones discográficas locales.

Para el caso de Etcheverry en particular podríamos preguntarnos: ¿qué lleva a que un muchacho de un pueblo del interior del Uruguay decida un día tomar una guitarra, no una gaita o un piano, y componer canciones? ¿Qué música elige para sus composiciones, y de qué tradición literaria se alimenta?

Para intentar responder estas preguntas se tendrán en cuenta cuatro aspectos: la música, la tradición literaria, los cancioneros y la guitarra.

LA MÚSICA: TANGO, PAYADA Y MURGA

En primera instancia, es innegable la fuerza que cobró el tango, sobre todo el tango cantado, como la más importante manifestación musical en el Río de la Plata que se transforma en «popular». Además de Lauro Ayestarán, Idea Vilariño abordó ampliamente el tema¹⁹. La relación de Etcheverry con el tango no se evidencia en sus canciones y apenas tenemos testimonios de él. Hasta donde sé no compuso ni grabó formalmente ningún tango, pese a la amistad que tuvo, por ejemplo, con Roberto Goyeneche. Como ya señalé, sí puede observarse en sus fotografías que en sus presentaciones sigue la línea estética que caracterizó a Gardel y que tanto señalaron luego en Zitarrosa (véase: Vilariño, 1995: 40 y Corrales y Castillos, 1999: 42 y 123). Traje, corbata y prolijo peinado. Esto importa porque supone el abandono de una estética gaucha asociada a lo popular a comienzos del siglo xx.

Los intérpretes de tango en sus primeras décadas habían salido a la búsqueda de letras que pudieran ser canciones, teniendo ya como antecedente el gesto del poeta modernista Rubén Darío de acercarse a los cantores con la elaboración de una décima para Arturo de Nava (véase Rocca, 2013: 24). Para el caso uruguayo, los cantantes de tango acudieron

¹⁸ Respecto al Año de la Orientalidad, sus consecuencias sociales, políticas y culturales véase el libro de Isabela Cosse y Vania Markarian (1996): *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Trilce.

¹⁹ Vilariño, Idea (1995): *El tango*, Montevideo, Cal y Canto. La primera versión de este trabajo se publicó en Buenos Aires, por el Centro Editor de América Latina, en el año 1981. Antes, en 1965, había publicado también en Buenos Aires, por la editorial Schiapire S.R.L., *El tango. La forma, temas y motivos*.

a poemas de Fernán Silva Valdés y letras que compuso para ser musicalizadas en este género. Asimismo, este movimiento se corresponderá, durante la década del sesenta, con el fuerte vínculo entre poetas y cantores que interpretarán sus producciones. Mario Benedetti, Idea Vilariño, Washington Benavides comienzan a producir textos poéticos pasibles de ser musicalizados y cantados, como antes lo hicieran Víctor Lima y Rubén Lena.

Por otro lado, en los cincuentas comenzó a cobrar relevancia la payada, en la que poco importaban las cualidades vocálicas o la perfección del ejecutante de guitarra. El ejemplo más notorio de esto es quizá el payador Carlos Molina que no se consideraba diestro con el instrumento (Aharonián, 2007: 56), y tampoco hacía evidente en su canto una preocupación demasiado importante por la voz. Tabaré Etcheverry tiene una relación estrecha con dos figuras sustanciales del movimiento payadoril: Carlos Molina y Rufino Mario García. Su extenso recitado «Cuzco rabón» (del cual obtuve entre su archivo una segunda versión) da cuenta de esa vertiente repentista, o que imita el repentismo, actualizada a finales de la década del sesenta.

A su vez, las murgas son parte esencial en la formación del autor. Las primeras aparecen en su infancia. Integró el grupo Los Cuyanitos en su período escolar. En su repertorio incorporará una canción especialmente dedicada a las murgas, «Pescadores a la caña». En esta nombra a los conjuntos carnavales de Melo, así como a distintos personajes que participaban de esta celebración. Quede claro que esto es en gran medida un ejemplo de lo que sucedía en casi cualquier poblado del país, desde la capital hasta el pueblo más pequeño y que no se puede desconocer su importancia en la formación estética de los autores del 60 y 70. A modo de ejemplo, valdría recordar que el dúo, Los Olimareños, conformado por Pepe Guerra y Braulio López, titulan su disco *Todos detrás de Momo*, en el año 1971, cuando aquello que se entendía como Canto popular y el carnaval no estaban estrictamente relacionados aún.

LA TRADICIÓN LITERARIA

Hacer referencia a la tradición literaria implica necesariamente tener en cuenta diferentes dimensiones que convergen a mediados del siglo xx y que ayudarían a comprender un fenómeno de estas características. A partir del artículo «*Los poetas-payadores de la modernización. (Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)*», de Pablo Rocca, sabemos que aproximadamente entre 1880 y 1910 se produce, en lo lírico-literario, un paulatino pasaje de los payadores, vinculados específicamente a lo oral, hacia el impreso. Este pasaje los convierte, probablemente de manera más simbólica que real, en letrados y los asocia en forma parcial al ámbito entendido como culto. Tal incursión, de todas formas, no es lo suficientemente fuerte como para que, por ejemplo, Ángel Rama, un gran interesado en la cultura literaria popular y periférica del siglo xix, reconozca el valor literario de estos «poetas-payadores». Siguiendo a Ayestarán, que tampoco logró advertir la importancia de los impresos de los payadores, Rocca sitúa en este contexto la transformación del payador, figura excepcional y rústica, incluso violenta cuando su imagería verbal ya no le permitía seguir el contrapunto, en algo más cercano al poeta que, además de improvisar o componer para la oralidad, comulga con la idea de fijar en letras de molde su arte. Arte que no solo recoge la tradición popular sino también versos de la propia literatura considerada culta o prestigiosa, como sería el caso de la incorporación al discurso poético-payadoril de versos del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes o del vecino José Hernández (Rocca, 2013: 9-30). Esto, sin lugar a dudas, sienta las bases de un cancionero posterior que, de igual manera, tomará giros, locuciones, palabras asociadas al

habla popular y cotidiana, pero también se nutrirá de una matriz culta, fijada en los libros y, por ende, prestigiosa.

Además del vuelco de muchos payadores hacia el impreso, otro fenómeno es destacable en nuestro ambiente. Pero para considerarlo es necesario remontarse una década atrás respecto al posible comienzo del CPU, pues en los años cuarenta se produjo un fuerte empuje —el mismo que en Europa se dio a raíz del Romanticismo—, a favor de lo tradicional o folklórico en el Río de la Plata. Basta cotejar la cercanía temporal en la que aparecen distintas publicaciones, o reediciones, de autores que intentan rescatar el universo literario de las leyendas, los mitos o las supersticiones. Mucho de este material es tomado de la oralidad o, en ocasiones, intenta simularla. Son ejemplo de esto los libros de Fernán Silva Valdés (1941), *Cuentos y Leyendas del Río de la Plata*, y Daniel Granada (1947), *Supersticiones del Río de la Plata*²⁰, ambas publicadas en Buenos Aires bajo el sello Guillermo Kraft Ltda. De este último año también, bajo el sello montevideano Florensa y Lafon, es el *Cancionero popular uruguayo*, de Ildefonso Pereda Valdés, ya en formato libro y no como los cancioneros que se observarán más adelante, aunque probablemente en franco uso de un título que resultaba conocido y atractivo. Para el caso de Granda, en particular, este no solo recoge cuentos y leyendas, sino que además sistematiza un análisis que permite seguir ciertas líneas que contactan diferentes folclores, privilegiando por sobre cualquier otro el español. Esto no puede ser casual, sino que da cuenta de una necesidad de recopilar lo que podría denominarse como autóctono, aunque lo autóctono aún incluya esa parte de la Argentina que conforma la zona del Río de la Plata. Poco o nada, eso sí, se tiene en cuenta el Brasil, ni siquiera el sur de ese país, que sintomáticamente parece no existir en nuestro pequeño ámbito cultural. Este interés por lo tradicional o folclórico importa porque da cuenta de un ambiente en el que se está a la búsqueda de lo local. Aunque no provea este material inmediato para el canto, se manifiesta una nueva sensibilidad general.

Luego, a partir de las décadas del cincuenta y sesenta se consolidan, en el Uruguay, dos corrientes que no siempre fueron tenidas en cuenta en sus dimensiones comunes. Por un lado, la poesía que podríamos llamar culta, cuyos representantes serían, para el caso del estrecho territorio uruguayo: Emilio Oribe y Juana de Ibarbourou. Por el otro, la poesía hija de la gauchesca del siglo XIX que tenía, en ese momento, sus principales cultores en Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche.

Además de este sondeo en lo local, Hugo García Robles propone que también los músicos buscaron letras en los poetas latinoamericanos: César Vallejo, Pablo Neruda, Nicolás Guillén (1969: 111). Tabaré Etcheverry, a su modo, siguió esta línea, así como la de Amalia de la Vega. Musicalizó un poema de su coterráneo Julio C. Guerra, «Carlos» (1972: 3:21 min.) y también cantó letras del cancionero latinoamericano, por ejemplo: «Balada del Guije-son» (1974: 2:17 min.). Esto supone otra forma de ubicarse entre ese incipiente cancionero popular que se buscó rescatar en los cuarenta y las nuevas corrientes literarias que posteriormente aportarán letras a los autores del sesenta y setenta.

LOS CANCIONEROS

No es posible olvidar el importante papel que pudieron haber jugado en la educación de los músicos y cantores del siglo XX, así como en el gusto de sus consumidores, los

²⁰ Reedición de la obra de 1896.

cancioneros locales y extranjero. Desde finales del siglo xix hasta entrado el siglo xxi, estos folletos formaron parte del material cultural accesible prácticamente a cualquier persona que estuviera interesada en conocer composiciones de autores no solo uruguayos sino latinoamericanos. Alfredo Le Pera, Jorge Cafrune, Roberto Carlos, e inevitablemente, Carlos Gardel, así como, más adelante en el tiempo, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o el propio Tabaré Etcheverry y muchísimos más, vieron publicadas sus canciones en estos librillos rudimentarios.

Más allá del problema o la cuestión comercial, pues los cancioneros fueron evidentemente un buen negocio (Adamosvsky, 2018: 118), estos resultaron un efectivísimo medio de difusión complementario respecto a las posibilidades de los cantautores que solo podían darse a conocer a través de sus actuaciones en vivo y, luego de la década del treinta, a través de la radio. Los cancioneros se convierten en el medio que tienen los juglares rioplatenses del siglo xx, es decir los guitarreros, de acceder y reproducir aquellas canciones que probablemente le exigiera un público de boliche o tablado²¹. Entendiendo por guitarrero aquel que no necesariamente era compositor, sino que simplemente, y no tan simplemente, dominaba un instrumento y reproducía de boliche en boliche o de pago en pago canciones de otros. Esta fue, sin dudas, una figura central en la segunda mitad del siglo xx uruguayo. Todos los compositores criollos fueron guitarreros, aunque no todos los guitarreros llegaron a componer.

Pero, volviendo a los cancioneros, estos pueden ser entendidos como una forma alterna de esta dinámica impuesta por aquellos payadores que se volcaron al impreso, aunque no únicamente, pues este fenómeno abarcó distintos países, al menos de Latinoamérica. También es posible que la poesía, entendida en un sentido amplio, hubiera logrado, a finales del siglo xix, dar un salto hacia el folleto desde los periódicos que dedicaban columnas y espacios a tal manifestación artística. Ediciones materialmente pequeñas, en general en octavo, muchas veces de mala calidad, pero de altísimas tiradas de bajo costo que permitieron acceder a un repertorio muy amplio de canciones o poemas que se proponían como posibles canciones. Ya, con el arribo a fines del siglo xx del casete y luego el disco compacto estos librillos pasaron a formar parte del producto musical pues las dimensiones y el formato cuadrado de las cajas plásticas permitían la incorporación de un pequeño folleto en el que se incluían las letras de las canciones que contenía el disco²². Pero, pese a la amplia difusión y la prolongada vida de aquellos cancioneros previos a los del casete y el disco compacto, ha sido escasa la atención que se le ha prestado a este fenómeno editorial masivo cuyos orígenes se confunden, al menos en el Uruguay, con aquel pasaje de los payadores hacia el impreso²³. Por fortuna, es posible,

²¹ Es importante aclarar que un tablado, sobre todo del interior del país, de mediados o finales del siglo XX era muy distinto al que se puede asistir hoy en la capital. Estos improvisados tablones apoyados en ocasiones en tanques de combustible al comienzo, o la zorra de un camión después, que oficiaban de escenario en alguna esquina de barrio quizá hayan desaparecido, entre otras cosas, por la necesidad de restringir el espectáculo cada vez más multitudinario a un espacio cerrado. En estos actuaban tanto las murgas como los guitarreros o conjuntos amateurs. Aún hoy en el interior de nuestro país puede asistirse a algún tablado que recuerde un poco a los de antaño.

²² Recordemos que algunas ediciones de disco de pasta, como es el caso del primero de Tabaré Etcheverry, también podían contener un folleto con la letra de las canciones.

²³ En parte este trabajo ha sido abordado por Rey de Guido y Guido (1989). También la radio uruguaya se vinculó con estas formas del impreso bajo el título *Radio revista cancionera*, que se anunciaba como la «Primera publicación uruguaya de radio» (Tancredi, 1935).

siguiendo investigaciones argentinas y chilenas, trasponer algunas ideas hacia este lado del continente. Por ejemplo, establecer que «los cancioneros comprueban que antes de la radio y la industria discográfica se había formado un espacio comunicacional latinoamericano en torno a la música» (Calderón, Cornejo y Salazar, 2019: 8). No obstante, esto, en el Uruguay la investigación sobre cancioneros es casi nula, no hay un archivo específico para este tipo de impresos y la historia literaria prácticamente no los registra. Si bien es cierto que su circulación, sus tirajes y su permanencia en el tiempo los convirtió en ocasiones en algo más importante que muchas ediciones de libros o revistas con mayor prestigio social y crítico. Resulta evidente que parte importante de la formación literaria de los actores musicales del cincuenta en adelante se nutrió fuertemente con estos materiales que contenían desde repertorios personales de Gardel, nombre que quizá haya sido el más comercializado, hasta, por ejemplo, Miguel Aceves Mejía. Es abultado el número de autores que circularon gracias a este soporte. Para el caso de Uruguay, por ejemplo, la Editorial Cisplatina de Chile, que contaba con sucursales en Buenos Aires y Montevideo, llegó a imprimir, bajo la dirección de Víctor Cavallato Cadeillac, al menos ocho ediciones de un cancionero llamado *15 autores uruguayos. Versos de la patria gaucha*, que ya en su segunda edición elude su título y supera la veintena de nombres casi todos, salvo dos o tres, ya olvidados²⁴. Este cancionero en particular no da cuenta de su fecha de publicación, aunque el Instituto Iberoamericano de Berlín, lo dató en el año 1950²⁵. En cuanto a su arte de tapa presenta una ilustración colorida y atractiva, atiborrada de elementos simbólicos que contactaban fácilmente con la sensibilidad de casi cualquier uruguayo; una versión del escudo nacional utilizado entre 1829 y 1906, aunque con tres banderas, la uruguaya, la de la Artigas, y la de los Treinta y Tres ordenadas de forma diferente a la derecha y a la izquierda, y al centro del escudo un árbol (¿ombú?) como fondo a una guitarra y un mate que cruza su sobredimensionada bombilla con el mástil de aquella. Todo esto con el fondo de las banderas nacional arriba, ocupando tres cuartos del espacio, y la de los Treinta y Tres en el último cuarto, adornadas por rosas a los lados, claveles al pie del escudo y, abajo a la derecha, unas boleadoras y un rebenque. La descripción de los detalles importa, porque es imposible que algún uruguayo, incluso siendo analfabeto, pudiera sentirse indiferente ante semejante barroquismo signico. Es probable, a su vez, que los primeros cancioneros hayan aprovechado la fuerza del tango y sus intérpretes que se conformaron en una primera escuela musical distanciada de la música entendida como culta.

Como se señaló, el tango, o sus intérpretes, se asoció con rapidez al universo literario. Para el caso uruguayo, los cantantes de tango acudieron a poemas y letras de Fernán Silva Valdés que compuso para ser musicalizadas en este género. Así, también, durante la década del sesenta se establecerá un fuerte vínculo entre poetas y cantores que

²⁴ La lista completa de los autores es la siguiente: Abel Soria, Aramis Arellano, Braulio César, Carlos López, Carlos Molina, Carlos Rodríguez, Clodomiro Pérez, Conrado Gallego, Evaristo Barrios, Florentino Callejas, Guillermo Cuadri, Héctor Guillén, Héctor Silva Uranga, Héctor Umpiérrez, José M. Fontes Arrillaga, Juan Carlos Bares, Juan Pedro López, Julio Gallego, Luis Alberto Martínez, Miguel Ángel García, Nicolás Fernández, Omar Vallejo, Pedro Leoni, Pedro Medina, Pelegrino Torres, Praxeres Gazzo, Raúl Montañés, Ricardo Aita, Serafin J. García, Víctor C. Cadeillac, Victoriano Núñez, Washington Montañés y Yamandú Rodríguez.

²⁵ Véase la *Biblioteca Criolla del Instituto Iberoamericano de Berlín en línea*: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/biblioteca-criolla-des-iai/-/DC%3Abibliotecacriolladesiai*/2/SORT_TITLE/MD_CREATOR%3ACavallaro%2BCadeillac%2C%2BV%C3%ADctor/>.

interpretarán sus producciones. Mario Benedetti, Idea Vilariño, Washington Benavides comienzan a producir textos para ser cantados, como antes lo hicieran Víctor Lima y Rubén Lena. Esta impronta perdurará al menos un par de décadas y explica, en gran medida, la calidad de aquel CPU.

LA GUITARRA

«El criollo canta solo y casi siempre el mismo se acompaña en su guitarra», advierte Ayestarán (1967: 94). La guitarra, desde el siglo xviii, se hizo accesible casi para cualquiera que deseara poseerla. Ya desde los testimonios de los viajeros que transitaban el Río de la Plata tenemos noticias de ella. Alonso Carrió de la Vandra, o Concolorcorvo como firmara su diario de viaje, en 1773, presenta al gaucho oriental de esta manera:

Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido, procuran encubrirse con uno o dos ponchos (...). Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas se sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores (1980: 77-78).

Es fácil comprender su consolidación como instrumento de preferencia, sobre todo, por aquellas clases sociales que no disponían de un capital económico importante. Esto, como consecuencia de su comercio constante hacia –y evidentemente en– el Río de la Plata. Aunque este comercio hacia los países de herencia hispánica tiene una explicación no solo comercial. En el siglo xviii la guitarra tuvo un momento de esplendor tanto de este como del otro lado del Atlántico. Según Amalia Sánchez Sívori, había florecido como instrumento destacado en la sociedad española a comienzos de aquel siglo gracias a instrumentistas que brillaron en su arte, pero «aquel pasajero florecimiento de instrumentistas y compositores cultos no llegó al Plata o no despertó en las clases elevadas el interés necesario para su arraigo, quizás por el hecho de que la guitarra fuera ya el instrumento del gaucho» (1979: 19).

Si el instrumento estaba ya en manos del gaucho en el siglo xviii, desde mediados del siglo xix hacia adelante este se convirtió prácticamente en una extensión de sus brazos. El trabajo más extenso sobre la cultura durante este período y en este contexto es el de Mateo J. Magariños de Mello (1954), *El gobierno del Cerrito. Colección de documentos oficiales emanados de los poderes del gobierno presidido por el Brigadier General D. Manuel Oribe 1843-1851*. Deudor, en lo musical, de los trabajos que Lauro Ayestarán recopilara un año antes en su libro *La música en el Uruguay*. Magariños De Mello dedica un subtítulo a «La música» dentro del tercer capítulo del tomo I. Allí propone que aquellos que conformaban la sociedad del Gobierno del Cerrito estaban sumamente inclinados a la música, aunque esta, de carácter culto, privilegiaba instrumentos tales como el piano, el violoncello y los pequeños instrumentos (1954: 107). Pero seguramente no solo el patriciado había de divertirse. El liberto, el soldado, y el resto de las mujeres que no eran señoras patricias, tenían, a su vez, sus formas musicales, adaptadas a oídos no tan refinados, e interpretadas por un número un poco más reducido de instrumentos entre los que se destaca la guitarra²⁶. Y si bien es difícil hallar referencias concretas respecto

²⁶ Sobre la guitarra, y otros instrumentos similares adoptados en el Río de la Plata, puede consultarse, además a Román (1957).

a las formas musicales que no eran de salón, tenemos al menos algún registro que puede dar cuenta acerca de la importancia y el comercio de aquel instrumento en la época. Amalia Sánchez Sívori propone que la popularidad de este, junto con el arpa, fue posible gracias a «la facilidad de su transporte y sus condiciones para el acompañamiento» (1979:19). Coriún Aharonián, como antes lo había hecho Ayestarán, también refiere a la guitarra, pero, para el caso oriental, junto a otro instrumento: «La guitarra fue el principal instrumento de la música popular del territorio uruguayo en los siglos xviii y xix, seguido del acordeón» (2007: 11). Por su parte, Pablo Rocca exhuma datos relevantes respecto al comercio relativo al instrumento de nuestro interés y propone que la guitarra ampliaba su rango de incidencia al ser un objeto de consumo habitual, al punto que entre los materiales de importación básicos figuran constantemente cajones con guitarras y cuerdas:

En el resumen de lo que ingresó por el puerto en octubre [de 1845] (...) se encuentran: Cuerdas de guitarra, 3 cajones. Guitarras, 8. Libros impresos (...). A fin de año (...), otro balance indica que han entrado 2 cajones de cuerdas de guitarra (...). Por último, el 7 de febrero (...) el movimiento no ha mermado en intensidad en los rubros que nos interesan: 1 cajón de cuerdas de guitarra, 1 cajón con guitarras (2021: 350).

Es evidente que tal demanda del instrumento y sus insumos se debe a un creciente aprecio del mismo que, luego, será clave en la construcción de la figura del cantor criollo y el payador que no pueden ser entendidos sin ser relacionados inmediatamente con el instrumento. Por esto, y cuando la economía podía vadear la fabricación casera como indica Sánchez Sívori (1979: 18), es muy probable que más de una de estas guitarras provenientes de Europa hubiera amenizado el ambiente de alguna pulpería para, luego, en el siglo xx, como cantaba, a su vez, Alfredo Zitarrosa hallarse en manos de algún «guitarrero viejo, astroso y borracho,/ musiquero alterno de almacén y bar» (Zitarrosa, 1974: 4:04 min.)²⁷. Llama la atención que, desde Concolorcorvo hasta Zitarrosa la visión de aquel que ejecuta el instrumento, fuera de un ámbito académico o culto, para solaz propio o de los demás no haya mejorado demasiado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quizá, y a modo de cierre, podría pensarse en el Canto Popular no tanto como un género, sino como un momento de nuestra historia, entonces, sería mucho más fácil responder, como hacen casi todos, cuándo fue el CPU, de forma tal que al responder eso podríamos responder el qué. El Canto popular uruguayo fue un movimiento que nació con las búsquedas de lo local en la década del cincuenta, creció y se difundió entre los

²⁷ Sin duda las décadas del setenta hasta el noventa del siglo pasado fueron, en los bares y boliches del país, pobladas por guitarreros que, en general, habían hecho de su vida musical trashumante un oficio. Francisco Espínola, en su novela *Sombras sobre la tierra*, presenta un personaje cuyas características coinciden claramente con las de esta figura que trato de explicar. Florismán recorre los bares y los prostíbulos y toca casi a pedido sin cobrar porque «no quiere trabajar de músico. Dice que no se debe cobrar por tocar la música» (1939: 94), y toca una milonga, un estilo y hasta una marcha militar. Tal es la capacidad artística del guitarrero y tales los gustos casi a mediados del siglo xx.

En el intento de hallar testimonios sobre esta época encontré una valiosa nota del periodista salteño Carlos María Cattani a propósito de los guitarreros que frecuentaban los bares de su ciudad. En ella, Cattani (2022), recuerda lugares habituales, nombres de intérpretes y reconoce que aún para ese tiempo se continuaba reproduciendo con interés la música argentina.

artistas que se formaban en la década del sesenta, se consolidó en el setenta y se trató de explicar en los ochenta. Fue, en rigor, un movimiento compuesto de muchos géneros,

¿Qué abarca? –se preguntan Fabregat y Dabezies– Todo. Los aires tradicionales, la milonga, la chamarrita, el cielito, la polca o la uruguayísima serranera; el candombe en todas sus formas; la murga, integrada definitivamente a la música popular uruguaya; la música latinoamericana y hasta el jazz, fundidos en el sentir charrúa (Op. Cit.: 11).

Fundidos, o confundidos, en un momento histórico que puede pensarse, como lo hace Claudia Gilman, como un «bloque temporal [que] constituye una época que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura» (2003: 33). De esta forma podríamos entender el CPU no como un concepto sino como un movimiento que tuvo su inicio, auge y caída. Basta revisar publicaciones periódicas hoy para comprender que prácticamente ya no se habla de Canto Popular cuando se hace referencia incluso a aquellos que fueron actores fundamentales del mismo hace algunas décadas atrás.

Por último, resulta evidente que la biblioteca de cualquier autor está conformada por lecturas supuestas o atestiguadas, pero también por otros medios culturales en ocasiones más o menos importantes como lo fueron, para el caso en cuestión, la radio, la prensa escrita, los cancioneros. Estas influencias culturales, además de las experiencias personales, convergen en un cancionero y su examen puede, a su vez, ofrecer una visión más amplia sobre cómo otros artistas del mismo período pudieron haber montado su propio cancionero. A partir de esta revisión se subraya la complejidad de las influencias culturales en la formación de un intérprete y su obra. Y es importante tener en cuenta que, aunque ciertas experiencias son particulares e intransferibles, otras pueden ser comunes entre aquellos que compartieron un contexto cultural similar. De modo que, el caso Tabaré Etcheverry, sirve a su vez de base y ejemplo para el tratamiento posterior de otros casos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOVSKY, Ezequiel (2018): «El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva», *Cuadernos de Literatura*, N° 43, Vol. xxii, URL: (<<http://revistas.javeriana.edu.co>>).
- AHARONIÁN, Coriún (2007): *Músicas Populares del Uruguay*, Montevideo, Comisión Sectorial de Educación Permanente. Universidad de la República.
- AHARONIÁN, Coriún (2010): «Músicas populares y educación en América Latina», en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM-AL. URL: (<<https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2U11MbVFIYTN6MUk/view?resourcekey=0-ZSjed0OH254XAcx-1NRLw>>).
- ALBARADO, Juan Carlos (2018): «Tabaré Etcheverry, un breve cantar», *Letras de Hoje*, vol. 53, núm. 2, pp. 245-254. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.29331>.
- ALBISTUR, Gerardo, (2012): *La civilización en disputa. Democracia, institucionalidad, derechos y libertades. Dos modelos en los debates editoriales durante la dictadura uruguaya. 1973-1948*, Montevideo, Espacio Interdisciplinario. Universidad de la República.

- AYESTARÁN, Lauro (1967): *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Arca.
- AYESTARÁN, Lauro (2014): *Textos breves*, (Compilación y prólogo de Coriún Aharonián), Montevideo, Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos.
- BENAVIDES, Washington. (1983a). Canto Popular. *Canto Popular*, Año I, N° 1.
- BENEDETTI, Mario: «*Cantar opinando. Daniel Viglietti. “canciones de protesta y canciones de propuesta”*», *Crisis*, 12 de abril de 1974.
- BENEDETTI, Mario (2007): *Desalabrando*, Madrid, Seix Barral.
- BRAVO, Luis. (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Estuario.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José (1987): *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo, Centro Latinoamericano de Economía Humana–Ediciones de la Banda Oriental.
- CALDERÓN, Nathaly, CORNEJO, Tomás y SALAZAR, Karen (2019): *Libro pedagógico. Cancioneros populares. Investigación y patrimonio del archivo al aula*, Santiago de Chile, Fondo de Publicaciones Educativas «Eugenio González Rojas» del Programa Transversal de Educación de la Universidad de Chile, URL: (<file:///C:/Users/USER/Downloads/Libro%20pedagogico%20cancioneros%20populares.pdf>).
- CARRASCO, Washington (2013): [requechero007], *Historia de la Música Popular Uruguaya, Cap 1* [Video], Youtube, URL: (<<https://www.youtube.com/watch?v=AN4r0FFhFuc>>).
- CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso [Concolorcorvo] (1980 [1755]): *El lazarillo de ciegos caminantes*, Madrid, Ed. de A. Lorente Medina.
- CASTILLO, Rubén (1979): *Silencio: estamos en el aire*, Montevideo, Acali editorial.
- CASTILLO, Rubén: «Tabaré Etcheverry x 9», en *Nueva Viola*, 2, mayo de 1984.
- CATTANI, Carlos María (2022): «*Esos dioses cercanos: En el mundo de las seis cuerdas, guitarreros de mi pueblo*», *Mi Salto TV*, URL: (<<http://misalto.tv/esos-dioses-cercanos-en-el-mundo-de-las-seis-cuerdas-guitarreros-de-mi-pueblo/>>).
- CAULA, Nelson: *Canto Popular*, 1, 1 de agosto de 1983.
- CORRALES, Julio C. y CASTILLOS, Carlos J. (1999): *...y yo salí cantor. Alfredo Zitarrosa*, Montevideo, Impresora Atlántica.
- DE MELLO, Juan José (Coord.) (1993): «La cruzada gaucha», *abc de lo nuestro*, Vol I, Montevideo, Valgraf.
- EICHELBAUM, Edmundo E. (1977): «El discurso gardeliano», en *La historia del tango*, Juan Carlos Martini Real (Coord.), Buenos Aires, Corregidor, pp. 1547-1587.
- FABLET, Julio, HERNÁNDEZ, Carlos y TARANTO, Federico (2022): *Uruguay al aire. Cien años de nuestra radio*, Montevideo, Ediciones de la Plaza.
- FABREGAT, Aquiles y DABEZIES, Antonio (1983): *Canto popular uruguayo*, Montevideo, Ed. El Juglar.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997 [1995]): *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.
- GARCÍA ROBLES, Hugo (1969): *El cantar opinando*, Montevideo, Alfa.
- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la espada y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio (2004), *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GRANADA, Daniel (1896): *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*, Montevideo, A. Barreiro y Ramos.

- GRANADA, Daniel (1947): *Supersticiones del Río de la Plata*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- HERNÁNDEZ, José. (1972 [1872/1879]). *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*. Instituto Salesiano de Artes Gráficas.
- IRÍA DESPUÉS DE GRANADA Y ANTES DE MARKARIAN.
- MARKARIAN, Vania (2022 [2012]): *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Montevideo, Estuario editora.
- MARONNA, Mónica (2022): *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*, Montevideo, Planeta.
- MARTINS, Carlos (1986): *Música popular uruguaya. 1973-1982 un fenómeno de comunicación alternativo*, Montevideo, CLAEH-Banda Oriental.
- NAHUM, Benjamín (1995): *Manual de historia del Uruguay*, II, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- NAZABAY, Hamir (2013): *Canto popular. Historia y referentes*, Montevideo, Cruz del Sur.
- OLIVERA, Rubén (2014): *Sonidos y silencios: la música en la sociedad*, Montevideo, Tacuabé.
- PELLEGRINO, Guillermo (2009): *Rubén Lena. Maestro de la canción*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- PELLEGRINO, Guillermo. (2010). *Dicen los cantores... Atahualpa Yupanqui*. Alfredo Zitarrosa. Dos ensayos breves. Planeta.
- PELLEGRINO, Guillermo. (2014 [2013]). *Alfredo Zitarrosa. La biografía*. Estuario.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso (1947): *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo, Florensa y Lafon.
- RAMA, Ángel (1998 [1976]): *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Montevideo, Arca.
- RAVIOLO, Heber y ROCCA, Pablo (1997): *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea, II. Una Literatura en movimiento [poesía, teatro y otros géneros]*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- REY DE GUIDO, Clara y GUIDO, Walter (1989): *Cancionero Rioplatense, (1880–1925)*, Caracas, Editorial Ayacucho.
- RIVERA, Jorge. B. et al., ed. (1976): *La historia del tango. Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor.
- ROCCA, Pablo: «Los poetas-payadores de la modernización. (Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)», en *Miscelánea*, Assis, V. 14, Jul-dic de 2013.
- ROCCA, Pablo: «Una deuda teórica: de la mesomúsica a la mesopoesía», *Brecha*, 13 de noviembre de 2017.
- ROMÁN, Marcelino M. (1957): *Itinerario del payador*, Buenos Aires, Editorial Lautaro.
- SILVA VALDÉS, Fernán (1941): *Cuentos y leyendas del Río de la Plata*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- TANCREDI, Emilio (Dir.): *Radio revista cancionera*, N° 137, enero 23 de 1935.
- TECHEIRA, Diego (2010): *La voz y el conjuro. Washington Benavides y su obra*, Montevideo, Solazul ediciones.
- TORRES BLANCO, Roberto (2005): «“Canción protesta”: definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27.
- VILARIÑO, Idea (1995): *El tango*, Montevideo, Cal y Canto.

DISCOGRAFÍA

- CARBAJAL, José (1969): *Canto popular*, Montevideo, Orfeo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1969): *Él es uno de nosotros—Tabaré Etcheverry le canta a José Artigas*, Montevideo, RCA.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1971): *Tabaré Etcheverry*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1972): *Tabaré Etcheverry interpreta a Tabaré Etcheverry*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1973): *La obra bienvenida*, Montevideo, RCA.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1974): *Un chasque de amor*, Montevideo, RCA.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1976): *Cuando se piensa volver*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1979): *Por siempre Tabaré*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1981-1994): *Tabaré Etcheverry*, Antología, I-VII, Montevideo, Sondor.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1984): *Crónica de hombres libres*, Montevideo, Sondor.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1994): *Lo mejor de Tabaré Etcheverry*, Montevideo, Sondor.
- RODRÍGUEZ CASTILLOS, Osiris (1974): *Pájaros de piedra*, Montevideo, Sondor.
- ZITARROSA, Alfredo (1974): *Zitarrosa 74*, Montevideo, Clave.

Fecha de recepción: 5 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2024



Lyra mínima y educación sentimental en los folletos populares iberoamericanos

Lyra minima and sentimental education in popular Ibero-American pamphlets

GLORIA CHICOTE

Universidad Nacional de La Plata – Conicet (Argentina) Mecila

gchicote@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-8534-9073>

ABSTRACT: This paper proposes the analysis of a selection of popular pamphlets published in Spain and America in the 19th and 20th centuries, referring to the representation of feelings and love relationships. The starting point is an article in which I attempted a comparison of the pamphlets of the Imprenta Vanegas Arroyo with the Robert Lehmann-Nitsche Creole Library, and a recent work in which I extended the comparisons to a collection of Spanish sheets gathered at the University of Geneva. The corpus of analysis was constituted with sheets from Spain, Mexico and Argentina that include lyrical and lyrical-narrative compositions, aimed at young women and men, which can be analyzed as norms of sentimental education. The purpose is to introduce us to the particular treatment of these themes in the manifestations of popular printed literature. A visit through the poems and also through the explicitly stated rules of socialization allows us to study the process of construction of the subjectivities of modern culture in the Ibero-American sphere and enables comparisons between materials printed and consumed in different cultural contexts.

KEYWORDS: Pamphlets, popular literature, feelings, emotions.

RESUMEN: Este trabajo propone el análisis de una selección de folletos populares publicados en España y América en los siglos XIX y XX, referidos a la representación de los sentimientos y las relaciones amorosas. El punto de partida es un artículo en el que intenté una comparación de los folletos de la Imprenta Vanegas Arroyo con la Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche, y un trabajo reciente en el que extendí las comparaciones a una colección de pliegos españoles reunidos en la Universidad de Ginebra. El corpus de análisis se constituyó con pliegos poéticos procedentes de España, México y Argentina que incluyen composiciones líricas y lírico-narrativas, dirigidos a jóvenes mujeres y varones, que pueden ser analizados como normas de educación sentimental, con el propósito de introducirnos en el tratamiento particular de estos temas en las manifestaciones de literatura popular impresa. Un recorrido por los poemas, y también por las reglas de socialización explícitamente enunciadas, permite estudiar el proceso de construcción de las subjetividades de la cultura moderna en el ámbito iberoamericano y posibilita comparaciones entre materiales que fueron impresos y consumidos en diferentes contextos culturales.

PALABRAS CLAVE: Folletos, literatura popular, sentimientos, emociones.

1. UN ANCLAJE EN LA HISTORIA DE LAS EMOCIONES

Si bien la educación sentimental fue parte esencial de la cultura occidental desde la antigüedad clásica, el medioevo y los albores de la modernidad, debemos esperar el desarrollo del pensamiento romántico para empezar a entender los sentimientos no como meras expresiones de la sensibilidad individual sino como construcciones sociales colectivas portadoras de un conocimiento al que se puede acceder a través de lo sensible.

Contamos con ejemplos de artes amatorias como el *Ars amandis* escrito por Ovidio a principios del siglo I, con la estructura de un poema didáctico en el que se proporcionan consejos sobre las relaciones amorosas: dónde encontrar mujeres, cómo cortejarlas, cómo conquistarlas, cómo mantener el amor, cómo recuperarlo, cómo evitar ser estafados, etc. En el siglo XII, considerado por los historiadores como un punto de inflexión en la cultura occidental en el que la temática del amor se instaló definitivamente en el arte y en la literatura en particular, se puede mencionar el *Tratado sobre el amor* de Andrés el Capellán que documenta una detenida preceptiva del amor cortés y una casuística con fallos y sentencias referidos a temas concretos de controversias entre los amantes que fueron discutidos por las cortes de amor celebradas en diferentes regiones de Francia. Desde el siglo XV prolifera la redacción de diarios privados y epistolarios, géneros nuevos que dan cuenta de una escritura de expresión de sentimientos fervientes y temerarios (Gay, 1992), de amores permitidos y prohibidos, de deseos cumplidos y reprimidos que atraviesan la modernidad (Petrucci, 2018).

Esta multiplicidad y diversidad de textos incursionan en la variada construcción de la subjetividad de los individuos varones y muy novedosamente, también de las mujeres, pero debemos esperar a los escritos de los filósofos del Romanticismo alemán como Friedrich Schlegel y Johann W. Goethe o los ilustrados como Jean-Jacques Rousseau, quienes por primera vez se asoman a una interpretación social y gnoseológica de los sentimientos. A lo largo del siglo XIX será necesaria la ruptura definitiva con la tradición positivista para que, a partir del psicoanálisis y las teorías cognitivas del siglo XX, las emociones dejaran de verse como elementos netamente fisiológicos, detectables en textos ficcionales y desligados de las dinámicas sociales. El pensamiento señero de autores como Norbert Elias (1987) puso de manifiesto la relación intrínseca existente entre estructura social y estructura emotiva individual, a partir de un uso riguroso de las emociones, los afectos y los cuerpos, que una sociedad históricamente localizada impone al individuo. Volver a pensar las acciones de los individuos en correlato no solo de manera exclusiva con sus voluntades, sino con la red de dependencias en la cual se encuentran inscritos, determinó cambios sustantivos que condujeron a desplazar las oposiciones clásicas: individuo-sociedad, libertad-determinismo e incluso objetividad-subjetividad. Profundizaron esta perspectiva historiadores de la cultura como Peter Burke (2005), que desarrolló el concepto de representación e incluye las historias de las representaciones de las mujeres, o Roger Chartier (1992), quien estableció las representaciones colectivas que incorporan en los individuos las dimensiones del mundo social y que organizan los esquemas de percepción y de apreciación a partir de los cuales clasifican, juzgan y actúan (Sánchez, 2014).

Esta aproximación cada vez más certera al conocimiento subjetivo también produjo importantes transformaciones de perspectivas en los estudios antropológicos, tal como la antropología de las emociones de Clifford Geertz (1988) que las define no como componentes fisiológicos y universales, sino como sentimientos, pensamientos y juicios de valor que varían culturalmente. La comprensión de las emociones como prácticas discursivas también fue desarrollada entre otros por Michel Foucault (1999), quien subraya

la función especial que cumplen los discursos y las prácticas de sí en la constitución de la subjetividad. Finalmente, serán los estudios feministas los que contribuyan al giro de la historia hacia las emociones para trabajar en la deconstrucción de las capilaridades materiales, institucionales y culturales que construyeron a las mujeres como el género emocional y a los varones como sujetos fríos y racionales¹.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA SENSIBILIDAD EN LOS IMPRESOS POPULARES

Tanto los receptores del texto ovidiano como los amantes cortesés del medioevo y las/ los autores de diarios íntimos y epístolas de la modernidad temprana, constituyeron un circuito de emisión-recepción compuesto por personas pertenecientes a las clases dominantes del entramado social, ya sea la nobleza o la burguesía. Hasta después de la Revolución Francesa, poco sabemos de las prácticas amorosas del último estrato de la pirámide social, las clases populares, ya que nos han llegado pocos o nulos testimonios sobre sus conductas amorosas debido fundamentalmente a que ese sector de la población nunca había tenido acceso a la lecto-escritura.

Será en el siglo XIX cuando el mundo de los sentimientos explota en la literatura y pasa a formar parte sustantiva de una textualidad destinada a explorar la experiencia burguesa y las prácticas amorosas de las clases medias en diversos países, en un movimiento que lentamente va a impregnar a los sectores más relegados del entramado social a partir de productos que adquirieron un éxito superlativo y modificaron las reglas de la difusión cultural. En el transcurso del siglo XIX el avance de la lecto-escritura condujo a la constitución de nuevos públicos y determinó la proliferación de prácticas editoriales de divulgación masiva tales como los periódicos, folletos y hojas sueltas que tuvieron un lugar clave en la pedagogía de los sentimientos de los receptores populares. En ese contexto, el incremento de la educación primaria tanto en las milenarias sociedades europeas como en los nuevos conglomerados urbanos de los países americanos provocó un aumento exponencial del público lector a tal punto que en muchos casos la institución estaba a la retaguardia de la demanda de los ávidos lectores por ampliar sus saberes animados por la posesión misma de la letra escrita. Asimismo, el intento estatal de utilizar la educación como un aparato de control ideológico, físico y moral de los sujetos, dio lugar a la emergencia de lectores con necesidades diferenciadas, tales como mujeres, niños y obreros, quienes dieron origen a nuevas prácticas de lectura, a través de la circulación escritural de los saberes (Lyons, 1998).

La ampliación de un público alfabetizado, la aparición de nuevas tecnologías en el campo de edición que permitieron abaratar costos y multiplicar tiradas y la vinculación de autores y editores en una empresa común, representan algunos de los factores que posibilitaron la irrupción de un novedoso fenómeno editorial: la literatura popular impresa. Aparecieron así numerosas colecciones de diverso signo y muy variados programas cuya difusión se situaba al margen de las librerías tradicionales, en kioscos, estaciones de subterráneo y ferrocarril, venta a domicilio, etc. Estos textos se agrupan bajo el común denominador de «literatura barata», es decir al alcance de empleados, oficinistas, costureras, obreros y, en general, de una población no sobrada en recursos, pero abierta a los consumos culturales (García y Chicote, 2008).

¹ Un estado de la cuestión en Bjerg (2019).

A continuación, propongo analizar la presencia de contenidos destinados a la expresión de los sentimientos (y su disciplinamiento), así como también a las representaciones múltiples de «lo femenino», «lo masculino» y la resultante construcción de las sensibilidades. En este punto no podemos obviar una pregunta subyacente de muy difícil respuesta, ya que cuando trabajamos con literatura y cultura popular se produce un cambio radical de perspectiva que nos hace dudar quién representa a quién. Retomando a Antonio Gramsci (1974), recordemos que las expresiones populares transmiten una concepción del mundo no elaborada y asistemática en la que aparece el registro de lo múltiple, lo diverso y yuxtapuesto, manifestado en distintas capas de sobrevivencias. En ese magma se inscribe el proceso de hegemonía a través del cual una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las clases subalternas, pero la cultura popular siempre constituye un espacio de disputa en el que afloran elementos activos que resisten con mayor o menor éxito las estrategias de dominación. Con el propósito de indagar las aristas múltiples de este proceso, efectúo un recorrido introductorio por pliegos de las colecciones de Pliegos de Cordel de la Universidad de Ginebra (España), Imprenta Vanegas Arroyo de México y Biblioteca Lehmann- Nitsche Río de la Plata (Argentina y Uruguay).

3. UN RECORRIDO POR ESPAÑA, MÉXICO Y ARGENTINA: ROMANCE, SEXUALIDAD, ESTEREOTIPOS Y ESTIGMATIZACIONES

Se tomarán ejemplos de tres *corpora* específicos:

- a) La colección de pliegos de Ginebra está constituida por alrededor de 900 ejemplares datados su mayoría en el siglo XIX, aunque hay algunos del siglo XVIII, procedentes todos de la península ibérica, entre los que se destacan los barceloneses (65 ejemplares) y los de la Imprenta de José María Moreno de la ciudad andaluza de Carmona (375 ejemplares datados entre 1849 y 1870); los restantes 451 pliegos en verso y prosa provienen de distintas ciudades e imprentas españolas. El presente conjunto documental ofrece datos valiosos para el estudio de la difusión y recepción de estos materiales en contacto con los productos de la literatura «letrada» y el proceso de reescrituras y reelaboraciones de temas y contenidos desde la edad media hasta el siglo XX².
- b) Los ejemplos mexicanos proceden de la Imprenta Vanegas Arroyo, estudiada por Mariana Masera y el grupo de investigación de la UNAM, en Morelia (Masera, 2017). En este caso estamos ante hojas y cuadernillos procedentes de una única casa editorial Vanegas Arroyo que funcionó en la ciudad de México entre 1880 y los años 30 del siglo XX, con un sistema de producción, distribución y venta muy desarrollado que determinó su éxito comercial no solo en Ciudad de México sino en todo el país y en el exterior (EEUU). En los impresos conviven múltiples géneros y formatos (hoja volante (1 o 2 páginas); «pliego de cordel» (4 páginas); cuadernillo (de 8 hasta 16 páginas, más cubiertas si las tiene); librito (de 17

² Agradezco a Constance Carta el envío del catálogo de la colección de los pliegos de cordel de la Universidad de Ginebra que me permitió tener una idea de conjunto de los materiales existentes y, posteriormente, contar con los textos escaneados referidos al tema de este artículo (Chicote, 2023).

hasta 64 páginas) y libros (rebasan las 65 páginas). El universo temático común a la literatura de cordel y oral iberoamericana se combinan con rasgos originales mexicanos, influenciados por los discursos y publicaciones de la época, entre los cuales el periodismo noticioso iba tomando cada vez una fuerza mayor. También evidencia las nuevas prácticas de consumo y de lectura, pues hubo impresos para todos los bolsillos, así como para variopintos usos: instructivos, devocionales, lúdicos, informativos, para ser cantados, recitados, leídos, memorizados, vistos, colgados en las paredes, etc. Como especificidades de este conjunto se puede señalar el protagonismo de los grabadores, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, figuras que en otras tradiciones en esta época son anónimos, así como la preponderancia de la literatura religiosa (Chicote, 2017).

- c) En el caso argentino, partimos de la colección denominada «Biblioteca criolla» reunida en Argentina entre 1880 y 1925 por Robert Lehmann Nitsche que se encuentra en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Está constituida por impresos de pequeño formato, folletos que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia y diferentes imprentas, que incluyen textos que representan la vertiente literaria del criollismo populista y, asimismo, difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este corpus constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental tanto para caracterizar prácticas poéticas y musicales, como para estudiar la relación entre formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones (García y Chicote, 2008). En los folletos argentinos se percibe un carácter más innovador y contestario que se encuentra en relación con el carácter de sociedad nueva, producto de los movimientos migratorios. En cuanto a la representación del universo femenino tiene un espacio destacado todo lo relacionado con el placer en el ámbito privado y el trabajo en el ámbito público, se percibe una escasa presencia de contenidos religiosos³.

No debemos olvidar que cada una de estas colecciones representa un conjunto arbitrario en el que la voluntad de el o los coleccionistas determinó selecciones de carácter historiográfico, ético y estético de los pliegos conservados. Pero a pesar de esta limitación, el número de documentos permite realizar una primera aproximación a los formatos, géneros y temas que circulaban entre los sectores populares urbanos en el ámbito cultural iberoamericano en los siglos XIX y XX. Un primer recorrido por los documentos habilita una afirmación inicial en cuanto a la materialidad de los productos editoriales: una vez más nos encontramos con hojas sueltas o cuadernillos impresos descuidadamente en papel barato para su rápida comercialización, algunos de ellos con el encabezado de una tipografía destacada o una ilustración, aunque a los efectos de la presente exposición no me enfocaré al análisis de los aspectos materiales de los pliegos. Mi objetivo, en cambio,

³ En esta oportunidad me circunscribo a estas tres colecciones, pero resultaría muy útil acceder en futuros análisis a la comparación con textos procedentes de colecciones chilenas o brasileñas que representan tradiciones latinoamericanas muy importantes.

consiste en abordar una selección de pliegos desde una perspectiva temática, aquellos que tratan las relaciones entre varones y mujeres, publicados con el propósito de transmitir (y construir) una pedagogía de los sentimientos en el marco de las transformaciones socioculturales operadas en las clases populares.

4. ESPAÑA

Una marca rectora de los pliegos españoles es el protagonismo de los destinatarios masculinos. Por ejemplo el pliego N° 6, *Nuevas canciones para cantar los enamorados a las solteritas, con un aviso interesante a los jóvenes que desean casarse* (s. f.) (véase Imagen 1), ofrece un poema en cuartetas de seducción de hombres a mujeres prototípicas (María, Joaquina, Teresa, etc.), cuyos dones se exaltan en un lenguaje de impronta neoclásica, en el que se reiteran símbolos anquilosados tales como el de la flor que quiere cortarse en alusión a la posesión, y la respuesta esquiva de las mujeres que por una parte temen perder su virginidad, pero por otra se presentan como manipuladoras.



Imagen 1. La primera página del pliego *Nuevas canciones para cantar los enamorados a las solteritas, con un aviso interesante a los jóvenes que desean casarse* (s. f.).

Finalmente, una serie de cuartetas recomiendan a los hombres cómo actuar con las mujeres antes y después del casamiento:

Labradores, jornaleros,
Que vais continuo al campo,
No faltará en vuestras casas,
Cosecha de cuernos largos.

(*Nuevas canciones para cantar los enamorados a las solteritas, con un aviso interesante a los jóvenes que desean casarse*, s. f.)

El pliego N° 6 incluye un último texto en prosa titulado: «Ojo pollos!!! Tened juicio y medidad las siguientes observaciones, que un filósofo amigo nuestro ha hecho en la mujer», las cuales representan una serie de estigmatizaciones sobre la construcción de lo femenino. Cada mujer se puede conocer según cómo anda, según su paso y la posición de su cabeza y otras semblanzas de industriosas, testarudas, envidiosas, despilfarradoras, etc. Por último, cabe destacar la inclusión de elementos publicitarios en el pliego, ya que se promociona la imprenta Reus («establecimiento de Juan B Vidal, Arrabal alto de Jesús núm. 5») como un lugar donde «se halla buen surtido de trovos, relaciones, romances, canciones, historias, aleluyas, soldados, una buena colección de sainetes y diferentes libritos chistosos». Este aviso aporta una referencia a la constitución de nuevos modelos de lectura y diferentes espacios de comercialización en los que prospera la difusión de la literatura popular impresa.

El mismo carácter de enunciación masculina tienen el pliego N° 10 *Diálogo entre galán y dama titulado Cobrar la fama es nobleza y desempeñar su agravio* (s. f.), y el N° 71 *Carta discreta y amorosa de un galán a su dama dispuesta en quintillas, que viéndola enojada y desviada de su cariño, procura atraer de nuevo su amor, disculpándose de las causas que tuvo para enojarse* (s. f.). En una sociedad con índices de alfabetización muy bajos, en particular entre las clases populares, eran los varones los portadores de la letra escrita, aquellos que habían desarrollado las capacidades de leer y el círculo aún más reducido que sabía escribir. Fueron los varones los que expresaron sus sentimientos a través de distintos discursos y también fueron ellos quienes nuevamente tomaron la voz de las mujeres para modelizar los sentimientos femeninos. En esta línea de análisis el pliego N° 72 constituye un ejemplo de lo que en otra ocasión denominé «protagonismo femenino con perspectiva masculina» (-----, -----), se trata de *Relación jocosa y verdadera de los trágicos azares que ocasionan las mujeres amigas de bromas y licores a sus pobres maridos, sin atender al corto jornal que ganan con lo demás que verá el lector* (s. f.), en el que a través de versos repletos de comicidad destinada a varones se concluye que las mujeres deben mantenerse serias para garantizar la cabal marcha de la institución matrimonial.

El pliego N° 90 *Los nombres costumbres y propiedades de las señoras mujeres* (s. f.), ofrece un poema de nombres femeninos asociados cada uno de ellos a diferentes defectos estereotipados:

[...]
 Las Marías son muy frías
 Y de puros celos rabian;
 Las Franciscas vocingleras,
 Perezosas las Tomasas;
 [...].

(*Los nombres costumbres y propiedades de las señoras mujeres*, s. f.).

Este pliego tiene su correlato en el N° 74 *Las faltas de los hombres... Sacadas a relucir por un congreso de mujeres de experiencia, a fin de que las muchachas casaderas sepan de que defectos adolecen y como se han de conducir con ellos* (s. f.). En forma de décimas (4+6), siguen los defectos de los varones ordenados por nombres, con el mismo patrón:

Desde tiempo inmemorial Los hombres a su placer Han dicho de la mujer Cuanto han querido de mal. Serpiente, arpía infernal La llaman y otros mil nombres Así que hoy no te asombres Noble auditorio al oír Que saquemos a relucir Los defectos de los hombres. Ingratos, falsos, arteros, Inconstantes, bailarines, Son Danieles, Valentines, Victorianos y Valeros...	Estas son, aunque os asombre, Niñas llenas de inocencia Las faltas que la experiencia Ha descubierto en el hombre. Así os digo por mi nombre a las que queráis casaros de que no debéis fiaros al verlos de amor rendidos pues cuando ya son maridos se ven sus defectos claros.

Los poemas de pliego tienen el objetivo de entretener a los diferentes segmentos del público masculino y femenino, a la vez que contribuyen en la construcción de estigmatizaciones del «sentido común» que transmiten valores patriarcales y conservadores y disciplinan las conductas sociales. Pero la literatura popular impresa, si bien no es revolucionaria, es el resultado de las tensiones sociales existentes. También aparecen en la colección pliegos que incluyen poemas en los que asoma alguna forma de enunciación femenina. El N° 14 *Nuevo Ministerio que se dicen van a formar las mujeres* (s. f.) resulta muy revelador por su temprano planteo feminista, aunque de tono burlesco: las mujeres proponen desempeñar una vida cívica, ser «municipalas», votar y legislar reprimiendo a los varones como estos las reprimen a ellas.

Ya veréis disponer a las mujeres
 Y la España veréis aumentar
 No por eso queráis figuraros
 Que el libertinaje protegerá.
 En cuanto seamos municipales
 Las que guardemos la población
 A los hombres de copa y taberna
 Les daremos una gran lección.

(*Nuevo Ministerio que se dicen van a formar las mujeres*, s. f.).

En el mismo sentido que el pliego anterior, en el N° 27 *La quinta de las mujeres* (s. f.), las solteras piden que se les conceda ir a la guerra, pero... con el propósito de encontrar marido. Los poemas aportan sin lugar a dudas información sobre el pulso social y elementos de debate a la historia de los feminismos en el mundo iberoamericano ya que develan el proceso de construcción de sentimientos y emociones que van delineando las contradicciones de los años posteriores: las mujeres comienzan a elevar sus voces con enunciados masculinos que muchas veces las muestran de modo burlesco o estigmatizado, pero estas primeras representaciones serán el preámbulo de las verdaderas voces femeninas que se van a imponer con toda su complejidad en los años posteriores.

El pliego N° 44 *Arte de conquistar las mujeres a los hombres* (s. f.) ofrece un conjunto de poemas «que pueden utilizar las mujeres» escritos con una perspectiva que sigue siendo masculina, pero se destaca la importancia de lograr que el amor sea

correspondido y el carácter verbal que siempre debe tener la «lucha» amorosa, en un intento de regular la violencia sexual masculina y de condenar las violaciones. Veamos las coplas introductorias que indican claramente que los contenidos de los poemas están destinados a facilitar las «conquistas» masculinas:

Si arde en tu sensible pecho Del amor la viva llama Entrega este cuadernito A la hermosa que te ama.	Si es que de amor deseas Hallar el rico joyel Repasarás con esmero Lo que dice este papel ⁴ .

Por último, se impone hacer una mención diferenciada de los pliegos procedentes de Carmona. En este conjunto se documentan temas de la literatura letrada y tradicional reescritos y refuncionalizados en esta diversa difusión editorial decimonónica. La clásica novela de Griselda y Gualterio escrita por Petrarca, reelaborada por Boccaccio y reproducida en múltiples lenguas y épocas, encuentra su lugar en la colección en la «Relación de la paciente Griselda», poniendo en evidencia la existencia de vasos comunicantes entre los circuitos letrados y populares. El instrumento utilizado es el género «relación», narración versificada que se difundió en los siglos XVII y XVIII como reescritura popular de las obras dramáticas, pero también reelaboró temas procedentes de la cuentística, como en este caso, o del romancero tradicional como la «Relación del Conde Alarcos» también presente entre los pliegos de Carmona.

Temas tabú que nos sumergen en los arcanos de las estructuras psico-sociales y el inconsciente colectivo tales como la homosexualidad, el incesto, la violación, también están presentes en nuestra colección. Es el caso de travestismo y lesbianismo narrado en «El casamiento entre dos damas», un «romance en el que se refieren los sucesos de una señora natural de la ciudad de Viena, corte del imperio, y la varia fortuna que tuvo habiéndose salido de su patria en busca de un amante suyo». Una mujer noble, espera a su amante que no llega (porque ha muerto cuando se dirigía a la cita), decide ir a buscarlo vestida de hombre («manteo y sotana» de su hermano), en tierras lejanas se casa con una princesa y cuando se descubre su condición, la princesa le declara su amor y deciden mantener el secreto. Este extenso poema narrativo constituye un ejemplo de las posibles configuraciones de identidades de género diferentes de larga data en la literatura occidental que encuentran su expresión a través estrategias discursivas explícitas o subrepticias.

5. MÉXICO

Con una población que pasa de 230.000 habitantes a 470.000, la ciudad de México cuenta a principios del siglo XX con un número creciente de jóvenes que interactúan en las Iglesias, espacio sacro y secularizado privilegiado de socialización, pero también en otros novedosos ámbitos como teatros, paseos públicos y las múltiples tertulias que tenían lugar en la ciudad. En ese entramado de sociabilidad se desarrolla un conjunto de textos

⁴ Se pueden citar más ejemplos de pliegos en los que las voces de mujeres son las enunciantoras de los estereotipos de la sociedad patriarcal que basa la esencia de lo femenino en el desempeño de sus funciones de esposa y madre. La hoja suelta N° 82 *Otro poema: Las mujeres que se quedan para vestir santos* (s. f.), son versos que manifiestan los ruegos de una mujer a San Antonio para conseguir novio.

destinados a auxiliar, a motivar, a inspirar, pero también a disciplinar a estos jóvenes ávidos de contacto sentimental.

Uno de los impresos destinados a divulgar los saberes amatorios es *El secretario de los amantes* (s. f.), cuadernillo sin año de 18 hojas destinado a proporcionar diferentes códigos de comunicación para los enamorados que no pueden intercambiar palabras orales ni escritas debido a las restricciones de las convenciones sociales y morales de la época. El simbolismo de las piedras, de los colores, el lenguaje de las flores, el lenguaje de las diferentes posiciones del pañuelo, de los guantes, del abanico, de las tarjetas, el idioma del sombrero, el reloj con flores, el alfabeto en clave para la correspondencia de los enamorados, hasta el lenguaje de las manos, se transmiten como herramientas de seducción y se convierten en indispensables para la comunicación secreta entre los amantes (véase Imagen 2).

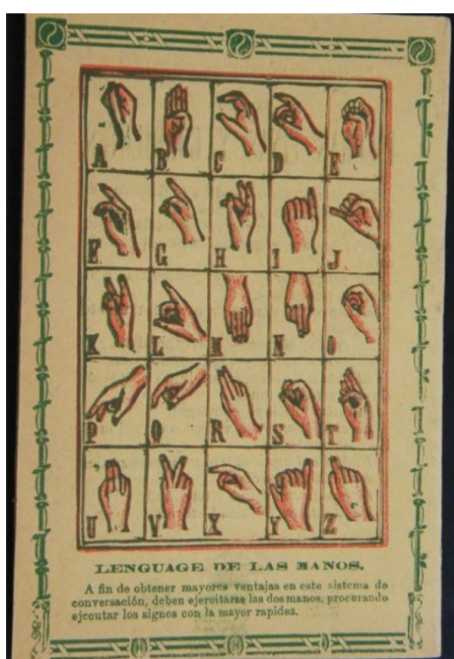


Imagen 2. Contraportada del cuadernillo
El secretario de los amantes (s. f.).

En el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) se pueden consultar cuatro colecciones de cartas amorosas publicadas por Antonio Vanegas Arroyo en la primera y segunda décadas del siglo XX (véase Imagen 3). Son cuadernillos de 16 páginas que publican «Borradores para declaraciones amorosas, de quiebra y reconciliación, agregando lo que un crítico dice». En varias de las colecciones se indica que al autor es Constancio S. Suárez.

En el cuadernillo número 5, el editor manifiesta su objetivo:

A los amantes

Infatigable es mi deseo de corresponder lo mejor que me sea posible a la benevolencia de mis favorecedores, aun a costa de positivos sacrificios, procuro llenar el gusto de mis consumidores, y creo que con la presente colección de cartas quedará satisfecha la más escrupulosa exigencia, supuesto que en ella se encuentran múltiples y variadas cartas, así como secretos de verdadera utilidad y de éxito cierto y seguro, comprobado por la experiencia.

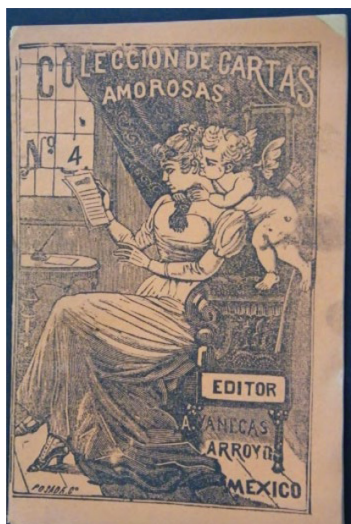


Imagen 3. Portada del cuadernillo número 4 de *Colección de cartas amorosas* (s. f.).

Si mis afanes logran ser acogidos con benevolencia, veré satisfechos mis deseos.
El editor

(Nº 5 *Colección de cartas amorosas*, s. f.: s. p.).

Un recorrido por los modelos de carta permite apreciar que en todos los casos son declaraciones de amor iniciadas por hombres a las que se agrega una respuesta femenina de diferente signo; las epístolas están escritas en un registro muy formal que conduce a diferentes desenlaces desde la consumación del amor feliz, hasta la promesa de fidelidad, la acusación de infidelidades, o escenas de celos y ruptura con la consecuente devolución de los regalos intercambiados. Por ejemplo, se proporciona una amplia paleta de modelos de: «Declaración», «Cuando no se contesta la primera carta», «Carta de un pretendiente que teme no ser correspondido», «De un ausente», «Carta al padre de la Novia retirando la palabra dada», «Carta de un preso en Belén», «Cuando se les dificulta verse», «Si sospecha la mamá de los amores», «Pidiendo una aclaración», «Mandando un obsequio», «Mandando un retrato», «Pidiendo el retrato», «De quiebra», «Pidiendo una cita». Entre los pocos modelos de correspondencia iniciada por una mujer figuran el de «Una novia que propone casamiento» debido a que no soporta más vivir el autoritarismo de su padre, los referidos a ofensas, «De enojo» y «De celos», y «A un ausente», recuerdo al amado que está de viaje.

En todas las cartas las mujeres están relegadas al ámbito privado, al mundo del hogar y el principal obstáculo que encuentran los amantes es no poder encontrarse, siendo las madres las celadoras de las señoritas y los bastiones que el enamorado debe derrumbar. Tal como puede apreciarse, estas cartas ponen en evidencia las múltiples dificultades que tienen las mujeres para expresarse, para elevar su voz, ya que su educación responde a un modelo de mujer relegada a las tareas domésticas y al cuidado de su madre cuya tutoría será reemplazada después del matrimonio por la tutela del marido.

En las últimas páginas del número 2 de la *Colección de cartas amorosas* se publica la «Semana de Cupido» (1904: 15) en la que se reproduce un estudio «astrológico

profundo» sobre la influencia de los días de la semana en las cuestiones de amor. En el número 3 se incluyen «Consejos útiles a los amantes» (1903: 14 y ss.) que refieren modelos de conducta y de comunicación oral no solo entre ellos sino también entre el novio y el padre de la novia. La última página publica un retrato de mujer ideal que nos ofrece una simbiosis entre los estándares fijados por la tradición lírica occidental y los patrones locales del gusto de la época.

El cuadernillo número 4 finaliza con dos composiciones en dísticos de tono humorístico «Un crítico dice que las señoritas son amables con estas condiciones»:

Cuando tiene un millón o más de renta,
Cuando es bonita y hermosa ostenta.

Cuando en el mundo se halla ya sin madre,
Sin primos ni perrito que le ladre.

Cuando es callada, joven y modesta,
Y no le gusta andar dentro la fiesta.

(Nº 4 *Colección de cartas amorosas*, s. f.: 14).

El número 5 se cierra con los «Útiles consejos a las mujeres para hacerse amar» (s. f.: 15), «Otro infalible para que el marido engañe a la mujer o la mujer al marido», que consisten en la preparación de brebajes y comidas que obran como hechizos para la obtención de favores amorosos.

Por último, cabe destacar que los modelos epistolares de la Imprenta Vanegas Arroyo también se conectan con una práctica social urbana emblemática de la ciudad de México: los escribanos o «evangelistas» (en alusión a los apóstoles que escribieron el Evangelio) que escribieron cartas para los analfabetos en los soportales de la Plaza de Santo Domingo desde principios del siglo XIX hasta hace muy pocos años⁵. Las fórmulas y motivos ofrecidas en las colecciones de cartas amorosas proporcionaron a estos escribas giros formales y contenidos para traducir al papel un abanico policromático de pasiones.

Estereotipos de construcciones femeninas burguesas de clase media urbana, mujeres que se mueven de la tutela paterna a la marital, supervivencia de rituales y magias de diferente origen destinados a direccionar los sentimientos, y hombres que responden a un código formal heredero del amor cortés, inundan los cuadernillos populares. En definitiva, estos escritos ofrecen palabras y acciones que auxilian a enfrentar situaciones de interacción entre jóvenes de diferentes sexos que no tenían demasiadas oportunidades de conocerse.

⁵ Los escribientes de la Plaza de Santo Domingo datan de principios del siglo XIX. Inicialmente utilizaban plumas de aves, papel, escritorio y dos asientos de tule, con el tiempo incorporaron el uso de máquinas de escribir mecánicas. Actualmente se encuentran en esa zona un grupo de impresores que elaboran principalmente papelería para eventos sociales, tesis, comprobantes fiscales, títulos, cédulas profesionales y todo tipo de documentos oficiales falsificados. El 14 de abril de 2014 fue publicada una entrevista a don José Edith González, escribano de 74 años, quien declara ser traductor de los sentimientos que le dictan las personas necesitadas de expresar sus pasiones y quien cobra su trabajo «según el enamoramiento del cliente».

6. ARGENTINA

Por su lado, en el extremo sur de la América hispana, la colección denominada *Biblioteca criolla*, reunida por Robert Lehmann-Nitsche entre 1880 y 1925 en las ciudades rioplatenses de Buenos Aires, Rosario, La Plata y Montevideo, también documenta exhaustivamente esta nueva modalidad de difusión editorial, constituida por impresos de pequeño formato, folletos que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia en las modernas sociedades multiétnicas y plurilingües que, como resultado de migraciones internas y externas procedentes de diferentes países europeos, estaban constituyendo una variada cultura popular que más tarde se caracterizaría como un crisol de razas. Los folletos que inundan el mercado editorial se venden a muy bajos precios divulgando contenidos que representan la vertiente literaria del criollismo y por otra, difunden temas y noticias vigentes en Europa.

Si confrontamos los cuadernillos destinados a los enamorados mexicanos con los publicados en el área rioplatense encontraremos algunas similitudes, pero también diferencias sustantivas. Tal como se ha señalado, en Argentina y en Uruguay las clases populares urbanas conformadas por migrantes europeos, campesinos que se habían convertido en obreros, y también por mujeres que ingresaban a la esfera social y al mercado laboral, formaban una parte esencial de este público emergente. A las mujeres recientemente alfabetizadas estaban dirigidas nuevas formas de literatura tales como los manuales de cocina y las revistas mensuales ilustradas que desarrollaban contenidos muy heterogéneos que abracaban desde las tendencias de la moda hasta los avatares de la causa femenina. Imperaban en estas publicaciones los textos sintetizados y las ilustraciones intercaladas que proponían una lectura fragmentada. Los buenos modales de la educación burguesa, las estrategias de socialización (escribir cartas, enviar saludos a los comerciantes, etc.) formaban parte de este repertorio de educación informal. La inserción de la mujer en la vida pública, la política, el voto, la educación y la profesionalización, también encontraron en la literatura popular impresa un medio de penetración muy importante en un entramado social heterogéneo.

A través del acto de lectura las mujeres se aventuraron a prácticas reservadas a los hombres y se lanzaron al mundo del placer y a la escena pública, ya que la lectura en sí misma, en esa primera etapa de alfabetización, resultaba incompatible con el concepto de buena ama de casa de las familias obreras. En ese período también se fueron conformando las nuevas sensibilidades en las que la manifestación de los deseos y la búsqueda de placeres fue la contracara de la idea de recato con mandato moralista que imperaba en ciertos sectores a cargo del control social. Diversiones de todo tipo tales como bailes, funciones de circo, obras de teatro, también la fiesta del patio del conventillo⁶ y la reunión de paisanos de una misma colectividad constituyeron las nuevas formas de sociabilidad que se multiplicaron en un mundo urbano en ebullición.

La literatura sentimental fue uno de los productos que cimentó exitosamente la cultura afectiva de los sectores populares. Era consumida por maestras de escuela, costureras, estudiantes pobres, telefonistas, vendedoras de las grandes tiendas, empleadas de comercio y también por obreras que habían aprendido a leer y escribir como una promesa de ascenso social. Ellas conformaron el nuevo público al que se dirigieron las historias de corazón, que trataban de amor, pasión y deseo, junto con un conjunto de modelos de comunicación epistolar que enseñaban fraseología y versos para que las lectoras pudieran expresar sus sentimientos.

⁶ Se definen como conventillos las casas habitadas por varias familias, con entrada, patio y servicios comunes, en las que cada habitación constituía una vivienda.

A modo de ejemplo, cabe destacar el cuadernillo *Consejo a las afiladoras* (1910) en cuya tapa aparece una ilustración que representa el submundo de la trata de personas como figuras atractivas y seductoras a pesar de la censura moral que recae sobre estas formas de vida cuasi-delictivas (véase Imagen 4).

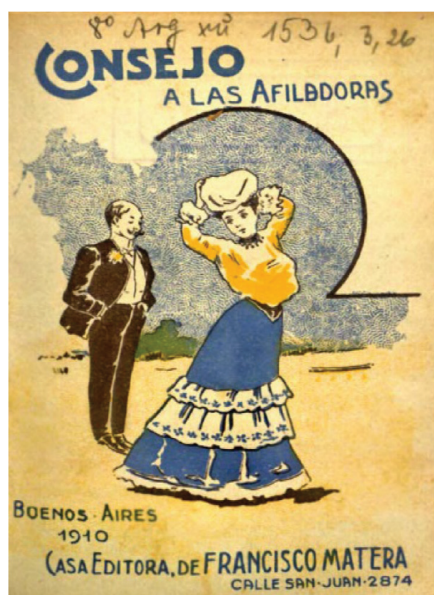


Imagen 4. Portada de *Consejo a las afiladoras* (1910).

En la portada, el folleto se adscribe a la colección denominada Biblioteca Campera, presenta su título ampliado —Consejo a las afiladoras por la poetisa argentina Arsenia Galvan de Capman— y se detalla su contenido: «Filo y concejo» [sic], poema en lunfardo, humorístico, con emisor femenino, «Girón patrio», patriótica, «Dos besos», décimas de amor y muerte, «A ella», poema de amor no correspondido, «La oración», cuartetas sobre el crepúsculo, «Maldición», poema de amor despedido, «A mi madre», «La nube» [sic], «A un livertino» [sic]. Las vacilaciones ortográficas denotan el estado incipiente de la aprehensión de la lectoescritura. En las páginas correspondientes al poema «Sobre el pingo del amor» se aprecian dos firmas femeninas repetidas, en lo que parece un ensayo de competencia escritural de una generación de mujeres que seguramente había accedido por vez primera a la alfabetización. Significativamente, los nombres de las firmantes de origen italiano (Rosa Caputi y Vicenta Tracchia) ilustran el ambiente multiétnico rioplatense y la lucha por el dominio del español como pasaporte de integración y ascenso social (véase Imagen 5). (García- Chicote, 2008)

Los textos destinados a guiar la expresión de los sentimientos de las juventudes rioplatenses fueron sin lugar a dudas tan polifónicos como las lenguas y las etnias que conformaban esa sociedad en gestación. El tono desenfadado del exseminarista que se dirige a las señoritas en el cuadernillo *Catecismo de las solteras* (s. f.) da cuenta de libertades expresivas:

La conquista del novio
Como debe hacerse
Preliminares

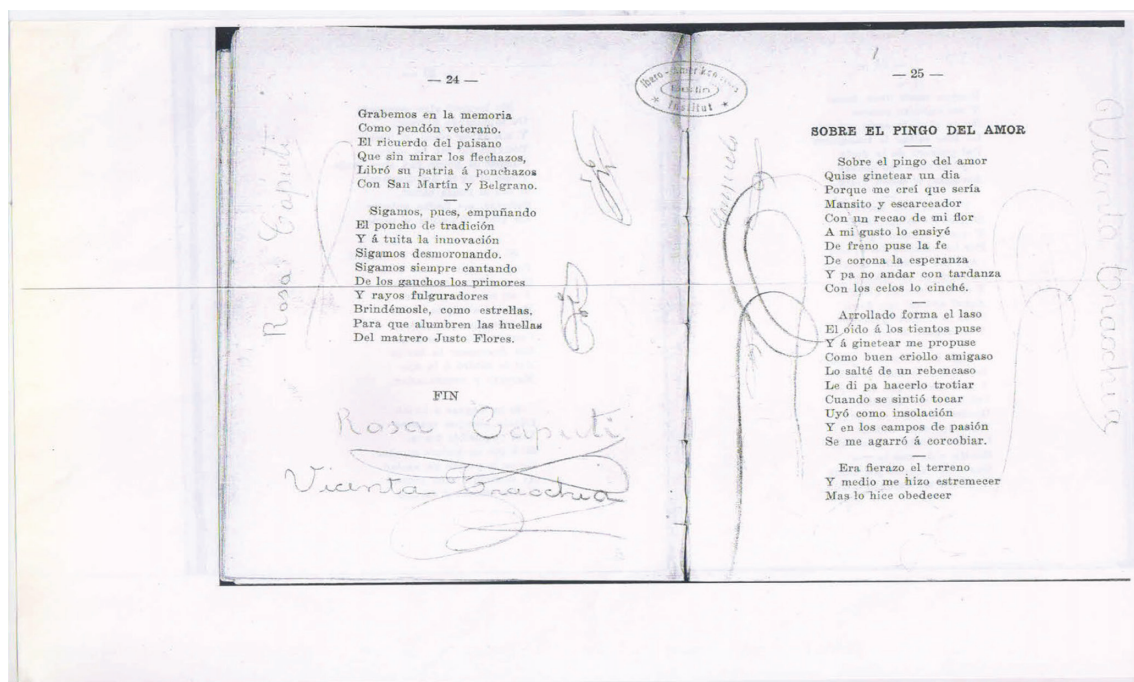


Imagen 5. Páginas con el poema «Sobre el pingo del amor».

¡Oh, niñas que no tenéis novio todavía, aunque tenéis edad y ganas de tenerle; no os apuréis por tan poca cosa, pues yo que os quiero y me interezo por vosotras, os aseguro bajo palabra de joven ex-seminarista, que si ponéis atención a cuanto aquí voy a deciros y seguís mis instrucciones sin desviaros un punto de ellas tendréis en poco tiempo novios a granel, hasta para regalar.

(*Catecismo de las solteras*, s. f.: 8)

También en las hojas sueltas *Versos de novias y novios para San Juan* (s. f.) o *Versos de compadres y comadres para San Pedro* (s. f.) se pone de manifiesto que la pedagogía de sociabilidad no se circunscribe al mundo de los enamorados, sino a un mapa muy heterogéneo de interacción social en el que hombres y mujeres tienen participación compartida. Los impresos populares enseñaban a conseguir novia y esposa, a expresar el amor filial o a dirigirse a los patrones y de este modo fueron delineando una pedagogía sobre los afectos que configuró, al mismo tiempo, la experiencia emocional de las clases populares (Lobato, 2011). Folletos como *El verdadero libro de los enamorados con cartas en prosa y verso para novios y novias* (1898) están destinados a conformar el universo emocional de las clases populares criollas y extranjeras, a la vez que lo representan.

La novedad reside en que las declaraciones de amor, cartas y poemas, en muchos casos no están dirigidas a señoritas recluidas en sus casas sino a mujeres que trabajan en los talleres, en las fábricas, que salen al espacio público, que viajan en tranvías y con quienes no es necesario establecer una comunicación secreta a resguardo de las restricciones sociales. En *El verdadero libro del amor* (1903), un joven declara su amor a una costurera a quien el poeta «cose» el poema mientras que teme «los desdenes de su punzante aguja». Si bien en estos textos todavía está presente la tópica del amor romántico, la casuística ha virado, dando lugar a nuevas formas de interacción social.

Estos cambios sociales a partir de los cuales las mujeres se estaban integrando en nuevos roles sociales, también generan nuevos tipos (y estereotipos) en tensión como la

novia, la madre y la prostituta, a medida que el determinismo social podía hacer a unas u otras mujeres atravesar los límites de la vida «honesta» a la vida «delictiva» como consecuencia del engaño y la explotación de los hombres pertenecientes a las clases dirigentes. Un margen muy estrecho separa a la mujer «víctima» de la mujer «amenaza» en ese espacio mixto compartido por hombres y mujeres de diferente procedencia.

El *Nuevo correo del amor* (1912) se presentaba como el secretario de los amantes, que enseñaba a escribir cartas familiares y cartas amorosas, por lo tanto, era un instrumento de auxilio para la comunicación de sentimientos y emociones para aquellos migrantes solitarios que necesitaban narrar a sus familias dispersas sus nuevas experiencias de vida desde el amor y la tristeza hasta el odio y la venganza. Lobato explica:

Por mano propia o por interpósita persona las clases populares escribían cartas, mandaban una misiva, un breve mensaje en una fotografía o en una tarjeta postal para expresar sus afectos (2011).

Se editan declaraciones de amor para los varones, respuestas de algunas señoritas, cartas donde quedan al descubierto los celos, expresiones que sirven para que un criollo le declare su amor a una extranjera o de un criollo a su china. Además, se incluyen diversas manifestaciones para expresar cariño a los padres, ya que en la práctica los modelos se mezclaban, y podían utilizarse versos más o menos pasionales para expresar amor filial. En este conjunto, los modelos de cartas populares de amor son interesantes porque ellos condensan las situaciones vividas por la población en momentos de cambio. En el mismo folleto aparece la carta de «Un criollo a una extranjera» que contiene tópicos esenciales de la inmigración tales como la desconfianza de los inmigrantes a los criollos por vagos o mujeriegos, el amor puro comparado con el cariño que se siente por la madre, la nacionalidad como un obstáculo artificial para la felicidad, el amor correspondido como generador de una nueva y dichosa familia. Tal como en las colecciones mexicanas, siguen a la declaración modelos de respuestas afirmativas y negativas que nos devuelven a ese mundo de sensibilidades trasplantadas de quienes lejos de sus hogares desean comenzar una nueva vida. También se proporciona el modelo inverso, la carta de un español a una criolla que nos introduce en un mundo de diásporas:

Señorita; Usted ya me conoce; de mis antecedentes nada puedo decirle porque como usted sabe, soy español, pero por mis condiciones morales debe usted sospechar que soy hijo de una familia pobre que las necesidades de la vida le han obligado a emigrar a su patria. Usted es criolla, hija de esta hospitalaria tierra que ha recompensado generosamente mi trabajo. [...] Me han dicho que mi nacionalidad sería un obstáculo para conseguir su simpatía. Yo no lo creo, pues el amor es humano y la humanidad no tiene nacionalidad⁷.

(*Nuevo correo del amor*, 1912).

Los criollos, los hijos de la tierra que vivían las álgidas transformaciones del mundo rural del que procedían, también son protagonistas de los nuevos tiempos. El

⁷ En el mismo artículo Lobato (2011) señala que los modelos de cartas eran funcionales al contexto histórico en el que se producían. En un país de inmigración la nacionalidad de quien estaba escribiendo podía ir mutando, entonces en lugar de la palabra español podía aparecer italiano, ruso, árabe, alemán, francés lo importante era poder decir «te quiero». Además, los folletos que enseñaban a escribir cartas de amor o de salutación, ya que

folleto *Novios y novias* (véase Imagen 6) tiene en su tapa una imagen de un gaucho y una paisana enamorados que expresan su amor en los siguientes versos:

—¡Qué dicha y seré feliz?
—¿No lo has sido hace un instante?
—¿Y tendremos un gauchito
que nos quiera y nos encante?

(*Novios y novias*, 1899).

Pluma de estética vacilante que reúne los tópicos del placer, el temor al abandono, el mandato del matrimonio y la constitución de una familia con descendencia como garantía de inserción en la sociedad burguesa.



Imagen 6. Portada de *Novios y novias* (1899).

7. EL AMOR SE DISCIPLINA

Los pliegos que hemos recorrido pueden ser analizados en el marco de sus relaciones intra-documentales, pero no debemos olvidar que también constituyen un eslabón más de la literatura popular impresa en Ibero-América de los siglos XIX-XX que proporciona miles de poemas compuestos y difundidos tanto en la vieja Europa como en la nueva América. Están todos dirigidos a jóvenes mujeres y varones, referidos a las normas de educación sentimental, quizás con algunas marcas diferenciales que vale la pena destacar en relación con el carácter de sociedad conservadora o sociedad nueva de cada uno de los contextos

se encuentran modelos para ser enviados por una sirvienta a sus patrones, por el frutero a sus clientas, por el soldado al jefe, por un gaucho a su china, pensaban en lectores masculinos y femeninos y en diferentes situaciones y posiciones de clase. La construcción de la feminidad iba de la mano de la masculinidad, y la educación afectiva y emocional de las clases populares en un contexto de agudas transformaciones buscaba allanar los caminos para la comunicación amorosa, así como crear modelos aceptables de comportamientos.

socio-culturales de producción y difusión. Un recorrido por los poemas y también por las reglas de socialización explícitamente enunciadas, permitirá delinear las posibles redes a través de las cuales se transmitió esta literatura popular impresa, y estudiar el proceso de construcción de las subjetividades en las diversas localizaciones de la cultura moderna en el ámbito de difusión lingüística del castellano, tanto en España como en América Latina.

En el plano de la manifestación de los afectos, en el ámbito editorial hispanoamericano, los productores de bienes culturales de del siglo XIX y principios del XX impulsaron de este modo ciertas nociones logrando de manera progresiva una fusión entre el consumo y las emociones, fusión que en los años siguientes devendrá en los productos de comunicación masiva como la radio, el cine y la televisión. Del mismo modo que los pliegos publicados en España, los cuadernillos publicados en México, Chile o el Río de la Plata se constituían en herramientas formadoras de códigos afectivos que contribuyeron a construir estereotipos a partir de una retórica amorosa preexistente, y ofrecieron a los miembros de una comunidad instrumentos simbólicos para procesar las novedosas experiencias de vida.

A través del acto de lectura de estos textos, las mujeres se aventuraron a prácticas reservadas hasta entonces a los varones y se lanzaron al mundo de las emociones y el placer en el ámbito privado, y al mundo del trabajo y la política en la esfera pública (Barrancos, 1999 y 2014), convulsionando la vida femenina, pero conviviendo con la función primigenia de madre y esposa que le había asignado la milenaria estructura patriarcal. Pero lo innovador es que se produce una ampliación del universo de realización de las mujeres que se va expandiendo cada vez más, hasta llegar al cuestionamiento de esas «esencialidades» para asomar a la posibilidad de otras elecciones de vida. Los folletos populares reconfiguraron a través de textos e imágenes viejos códigos amatorios destinados a nuevos públicos y nuevos contextos sociales. En la medida en que enseñaban a escribir cartas y a descifrar los lenguajes secretos del amor también enseñaban a las personas a organizar sus vínculos, a encontrar su espacio en el entramado social, a reconocer los roles y las reglas de conducta que debían respetar según su género, su edad, su raza y su clase.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRANCOS, Dora (1999): «Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período entre guerras», en *Historia de la vida privada en Argentina*, Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), Buenos Aires, Taurus, pp. 198-225.
- BARRANCOS, Dora (2014): «Sentidos, sentimientos y sensibilidades (1880-1930)», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 15, pp. 27-39.
- BJERG, María (2019): «Una genealogía de la historia de las emociones», *Quinto Sol*, 1, pp. 1-20.
- BURKE, Peter (2005): *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.
- CHARTIER, Roger (1992): «Formación social y economía psíquica: la sociedad cortesana en el proceso de civilización», en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- CHICOTE, Gloria (2017): «La expresión de los sentimientos en folletos populares mexicanos y rioplatenses», en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares: el caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, Mariana Masera (coord.), Morelia, UNAM, pp. 293-309.

- CHICOTE, Gloria (2023): «Los folletos populares ibero-americanos: manuales de educación sentimental», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), New York, Idea, pp. 247-60.
- ELIAS, Norbert (1987): *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (1999): «Las técnicas de sí», en *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA, Miguel Ángel y Gloria CHICOTE, *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Berlín - La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut- Edulp. 2008.
- GAY, Peter (1992): *La experiencia burguesa de Victoria a Freud, II: Tiernas pasiones*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GEERTZ, Clifford (1988): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GRAMSCI, Antonio (1974): *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria.
- LOBATO, Mirta (2011): “Te amo, te odio, te quiero: una aproximación a la cultura afectiva de las clases populares en el Río de la Plata, 1880-1930”, en Gloria B. Chicote / Barbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio entre Alemania y América Austral*, Bibliotheca Ibero-Americana, vol. 46, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 339-349.
- LYONS, Martyn (1998): «Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.), Madrid, Taurus, pp. 387-424.
- MASERA, Mariana (2017): *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*, Morelia, UNAM.
- PETRUCCI, Armando (2018): *Escribir cartas, una historia milenaria*, Buenos Aires, Ampersand.
- SÁNCHEZ, Emiliano (2014): «Reflexiones en torno al concepto de representación y su uso en la historia cultural», *Question/Cuestión*, 42, pp. 228-241.

REPOSITORIOS E IMPRESOS

Espanoles

CARTA, Constance (dir.) (s. f.) Colección de pliegos de la Universidad de Ginebra.

- [Nº 6] *Nuevas canciones para cantar los enamorados a las solteritas, con un aviso interesante a los jóvenes que desean casarse* (s. f.).
- [Nº 10] *Diálogo entre galán y dama titulado Cobrar la fama es nobleza y desempeñar su agravio* (s. f.).
- [Nº 14] *Nuevo Ministerio que se dicen van a formar las mujeres* (s. f.).
- [Nº 27] *La quinta de las mujeres* (s. f.).
- [Nº 44] *Arte de conquistar las mujeres a los hombres* (s. f.).
- [Nº 71] *Carta discreta y amorosa de un galán a su dama dispuesta en quintillas, que viéndola enojada y desviada de su cariño, procura atraer de nuevo su amor, disculpándose de las causas que tuvo para enojarse* (s. f.).

- [Nº 72] *Relación jocosa y verdadera de los trágicos azares que ocasionan las mujeres amigas de bromas y licores a sus pobres maridos, sin atender al corto jornal que ganan con lo demás que verá el lector* (s. f.).
- [Nº 74] *Las faltas de los hombres... Sacadas a relucir por un congreso de mujeres de experiencia, a fin de que las muchachas casaderas sepan de que defectos adolecen y como se han de conducir con ello* (s. f.).
- [Nº 90] *Los nombres costumbres y propiedades de las señoras mujeres* (s. f.).

Mexicanos

- MASERA, Mariana (dir.) (2009-2024): Repositorios del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI). URL: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.
- [Nº 2] *Colección de cartas amorosas* (1904): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. URL: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CCAmorosas_2A.djvu>.
- [Nº 3] *Colección de cartas amorosas* (1903): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. URL: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CCAmorosas_3A.djvu>.
- [Nº 4] *Colección de cartas amorosas* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. URL: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:NCuatroAmorosas.djvu>>.
- [Nº 5] *Colección de cartas amorosas* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. URL: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CCAmorosas_5A.djvu>.
- El secretario de los amantes* (s. f.): México, A. Vanegas Arroyo. URL: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ESAmantes.djvu>>.

Argentina

- Ibero-Amerikanisches Institut (IAI) (2007-2024): Colección «Biblioteca criolla». URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/biblioteca-criolla-des-iai/>>.
- Catecismo de las solteras* (s. f.): Buenos Aires, Librería y Papelería Centro Teatral de Andrés Pérez. URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836463625/1/>>.
- Consejo a las afiladoras* (1910): Buenos Aires, Casa Editora de Francisco Matera. URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835980480/1/>>.
- El verdadero libro de los enamorados* (1898): Buenos Aires, Casa Editora de Andrés Pérez. URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835984796/1/>>.
- El verdadero libro del amor* (1903): Buenos Aires, s. e. URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836463064/1/>>.
- Novios y novias* (1899): Buenos Aires, s. e. URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835984397/1/>>.
- Nuevo correo del amor* (1912): s. l., s. e. URL: <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/83646219X/1/>>.
- Versos de novias y novios para San Juan* (s. f.).
- Versos de compadres y comadres para San Pedro* (s. f.).

Fecha de recepción: 27 de mayo de 2024
 Fecha de aceptación: 20 de agosto de 2024



Tópicos y motivos en torno a las ánimas y otros muertos vivientes en el *Cancionero Folklórico de México*

Topics and literary motifs about spirits and other living dead in *Cancionero Folklórico de México*

CLAUDIA VERÓNICA CARRANZA VERA
(El Colegio de San Luis, A.C.)
claudia.carranza@colsan.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0002-3928-1028>

ABSTRACT: The Death is one of the most interesting topics in the popular lyrics of México, this has to be with the obsessive presence of the theme and the character have in our imaginary. The same happens with the Afterlife, a point that, in our lyrics, seems to have many doors of return. This possibility is repeated several times in our *Cancionero Folklórico de México*, whether as a cliché, as a poetic metaphor or as a simple formula, the return of the dead can be seen as a real or imaginary possibility depending on the tone of the song. The present study highlights these elements, as well as the tradition behind many of them.

RESUMEN: El de la muerte es un tema frecuente del Cancionero mexicano, esto tiene que ver con la presencia obsesiva que el tema y el personaje tiene en el imaginario en México. Lo mismo ocurre con el Más allá, un punto que en nuestra lírica parece tener muchas puertas de retorno. Esta posibilidad se repite en varias ocasiones en el *Cancionero*, ya sea como tópico, como metáfora poética o como simple fórmula, el regreso de los muertos puede verse como una posibilidad real o imaginaria dependiendo el tono de la canción. El presente estudio destaca estos elementos, así como la tradición detrás de muchos de ellos.

KEYWORDS: spirit, Purgatory, ghosts, legends.

PALABRAS CLAVE: ánimas, Purgatorio, apariciones, leyendas.

Es de sobra conocido que en México la muerte es un asunto contradictorio, por un lado, se trata de un momento trágico, temible, pero en muchas ocasiones parece familiar y algo cómico. En torno a la muerte se genera un imaginario extraordinario, obsesivo diría Claudio Lomnitz, que impregna nuestro lenguaje, narraciones, canciones, fiestas, cultura, arte, entre otras cosas. Es por eso que este término tiene una enorme cantidad de eufemismos diferentes que juegan con el verbo morir, matar e incluso con esa entidad a la que se conoce como Parca en otras culturas y que en México es también la Patas de alambre, la Siriquisiaca, La Flaca, entre otros muchos términos (véase Lope Blanch, 1963). Sobre la muerte se ha escrito mucho, porque resulta extraordinaria la versatilidad del tema y sus revisiones en diferentes espacios (véase Lomnitz, 2006).

La muerte adquiere un tono lúdico que resulta sorprendente a quien se encuentra por primera vez con las calaveras y ataúdes de azúcar, los juegos en los que aparecen

esqueletos, los juguetes de madera en donde estos personajes se balancean y hacen diferentes acrobacias y sobre todo las composiciones satíricas en verso que se conocen como «calaveras». Estas estrofas, que en México se aprende a hacer en la escuela o desde la casa, o bien que alguien muy diestro compone para nosotros en el trabajo o en la escuela, se realizan por lo regular en octosílabos o heptasílabos, en tiradas de cuartetas que dependen en su longitud de la inspiración del poeta, aunque suelen tener de dos a cuatro estrofas. Los temas que manejan tienen que ser actuales y se basan en las características y defectos físicos, morales, laborales de una persona viva cuya muerte se simula. Así, un ejemplo puede apreciarse en una columna publicada en el 2018:

Shakira se fue de gira,
al panteón de los famosos,
sacudiendo sus caderas,
pa' la bola de «babosos».

Madonna al mismo tiempo,
en su ataúd reculaba:
«¿Por qué me mataste, Muerte,
no ves que yo te adoraba?».

Y más allá en otra tumba,
Ricky Martin retozaba,
bailando sabrosa rumba
mientras la muerta gozaba.
Ay, Dios mío, qué pena,
tan divino y tan dichoso,
se acabaron las calaveras
de este 2018.
(Calderón, 2018).

En las estrofas antes citadas, podemos verificar algunos de los elementos más frecuentes de las Calaveras: la aparición y charla que tienen los que se pretende que han fallecido con la Muerte; la situación del difunto y sus acciones, que de alguna manera se desarrollan de acuerdo a su personalidad y características «en vida». Este tipo de estrofas satíricas, cuyos antecedentes pueden encontrarse ya desde el siglo XIX en publicaciones como las de Vanegas Arroyo, suelen dar lugar a críticas mordaces contra personas públicas, políticos en su mayoría; se trata de documentos que se mantienen en un plano carnavalesco, cómico, que explotan el «tropo irónico» cautivador dando como resultado un buen número de posibilidades lúdicas en las que se reflejan el imaginario en torno a los muertos de los mexicanos (Lomnitz, 2006: 418)¹. Es bien sabido que la sátira funciona solamente en la medida del conocimiento tanto de los emisores como de los receptores del tema a tratar, en este sentido, la vida de las calaveras por lo regular es tan temporal como efímera es la vida del protagonista de cada composición.

¹ En este aspecto contribuiría la reelaboración de la danza de la muerte que vemos en Posada. Aunque el autor hace referencia al aspecto de crítica social que ya se aprecia desde la «imagería de Posada», en donde la muerte se ve como condición «igualadora», pero que se convierte en una sátira política que más adelante se independiza de la parte artística y que se fue agudizando más aún en las últimas décadas del XX (418-423).

Con los seres que habitan el Más Allá en el *Cancionero Folklórico de México* ocurre algo más o menos similar a lo que pasa con las calaveras. Como señalara en su momento Beatriz Mariscal,

Para la homogénea comunidad que conformamos los mexicanos, las coplas recogidas en el *Cancionero folklórico de México* que hacen referencia a la muerte, son expresión de nuestra forma peculiar de sentir la muerte, son muestras, algunas más loables que otras, de nuestra idiosincrasia. En estas coplas entran en acción diversos códigos culturales que hacen patente esa manera lúdica de enfrentarnos a la muerte; en ellas captamos espontaneidad y desmesura frente a la fatalidad, emotividad lacrimosa y sensibilidad, patetismo y capacidad de burla y hasta de gozo, sin que por ello se deje de lado el temor a ser olvidados después de la muerte, el deseo de ser recordados (Mariscal, 2007: 26).

Los difuntos pueden representarse desde posiciones trágicas, patéticas, abatidas, hasta situaciones caricaturescas e incluso disparatadas. En torno a quienes migran al otro mundo, mucho hay que decir: sobre el espacio que ocupan, su caracterización, sobre aquellos seres con los que establecen contacto, es decir, sobre tópicos de lugar: sepultura-ataúd-panteón, Cielo/Purgatorio/Infierno; sobre motivos vinculados al Más Allá: recompensas/castigos, gozo/penas² o sobre los personajes tipo que habitan en cada sitio: muertos-ángeles/querubines-santos-Dios/Diablo-demonios. Todo lo anterior se aprecia, de una u otra manera, en diferentes tonos en las cancioncitas de los cuatro tomos del *Cancionero*, recopilación en la que basaré el presente estudio.

TÓPICOS Y MOTIVOS DE LA VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE

Como señalaba antes, en la lírica, como en la narrativa tradicional, existen constantes referencias al Más Allá y al regreso o la «vida» de los difuntos más allá de la Muerte, en esta ocasión me gustaría comentar algunos ejemplos de los últimos: de aquellos que hablan desde la Muerte o bien de quienes se niegan a dejar el ámbito terrenal. Conviene señalar que la búsqueda de los muertos en vida se realizó en los cuatro tomos que conforman el *Cancionero Folklórico de México*³. Se dejaron de lado, en tanto que ya los he trabajado en otras ocasiones, los tópicos y motivos espaciales: el Cielo, el Infierno, prefiriendo solamente aquellos casos en los que se hable de los muertos.

Se hizo necesario, por tanto, distinguir entre aquellas situaciones en las que el Más Allá y el retorno de quienes se encuentran en este estado fueran simulados o metafóricos. Un ejemplo son aquellas composiciones que emplean con frecuencia el tópico del amor

² Por motivo me refiero a las acciones verbales, como refiere Aurelio González, se considera esa «unidad de significación profunda en la narración, necesita una definición que incluya la dimensión verbal, explícita o implícita en sustantivos abstractos de derivación verbal» (2007: 518).

³ El tomo 1 se dedica al amor feliz y cuenta con 2772 estrofas. El tomo 2 abarca de la copla 2773 a la 5716 con el tema del desamor. El tomo III se dedica a varios temas, veremos que muchos de nuestros ejemplos provienen de este tomo y del siguiente. El tercer volumen incorpora versos sobre animales, animales humanizados, humanos animalizados, coplas de oficios, coplas jactanciosas, coplas de sufrimiento en el mundo o por la pérdida de los padres, coplas sobre la tierra, de regocijo, sentencias (5717-8567). Finalmente, el cuarto tomo contiene coplas y canciones sobre la naturaleza, los parentescos, religiosas, la muerte, la amistad, los viajes, composiciones históricas, humorísticas y disparatadas. En este volumen encontramos también 322 canciones de temas varios.

más allá de la muerte o la muerte por amor⁴. Se trata de una situación poética a partir de la cual se desarrollan imágenes como la siguiente:

Hubo un tiempo que fui muerto,
y mi esperanza también;
de negro manto cubierto,
me revivió no sé quién:
quedó mi sepulcro abierto.
(CFM: 3-6987)

El emisor recuerda la aniquilación de sus esperanzas y se representa como un ánima en pena, alguien que siente que ha fallecido, aunque permanezca con vida, y que se siente inseguro, pues puede volver a caer en desgracia. La voz de los muertos que se encuentra en estrofas como la anterior suele ser de sufrimiento, amor o desamor. Algo similar ocurre en el siguiente ejemplo, en el que se aprecian interesantes derivaciones simbólicas que pueden llegar a desvelar creencias de la narrativa y la tradición oral:

Dicen las malas lenguas
que el que ha matado
en los ojos del muerto
queda grabado;
y yo convengo,
porque en mis ojos, niña,
siempre te tengo.
(CFM: 1- 480)

La fórmula que se encuentra en el primer verso, «dicen las malas lenguas», alude al rumor y la maledicencia, nos acerca al motivo de la denuncia del muerto, es decir, a creencias que aseguran que los muertos se expresan de diferentes maneras para mostrar a su asesino. En los ojos podemos apreciar el símbolo «de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual» (véase Chevalier y Gheerbrant, 1988: 770). Se trata, nuevamente, del motivo de la muerte por amor que, al igual que el del desafío a la muerte o el amor más allá de la muerte, se incorporan de manera metafórica en la lírica hispánica y que también se reproducen en nuestras estrofas.

El tópico de la muerte es, de este modo, una constante en las canciones de amor y desamor (tomos 1 y 2), suele ser una metáfora del estado o las aspiraciones del amante, «mezcla de fatalismo y blandronada, de serenidad y humor frente a lo inevitable», en la mayoría de los casos (Mariscal, 2007: 23)

LOS MUERTOS

En lo que respecta a las referencias de aquellos que realmente han fallecido, estos tienen varias salidas en el *Cancionero*: por un lado, encontramos a los esqueletos y las calaveras que aparecen en el apartado de «Festividades» del Tomo III y que tienen que ver con el festejo del Día de Muertos en México. También ubicamos a los difuntos en algunas

⁴ Tópico universal, que en la literatura hispánica tuvo uno de sus mejores exponentes en el poema «Amor constante más allá de la muerte», de Francisco de Quevedo.

coplas del Apartado de «Coplas sobre la muerte» del tomo IV. En otros apartados se habla del viaje al Más Allá de determinados personajes cuyo retorno se teme (como es el caso de las suegras).

Podemos decir que las referencias nos sugieren diferentes tipos de apariciones, tanto de las entidades incorpóreas como de las corpóreas (véanse Ayala, 2019; Schmitt, 2016; Lecouteux, 1999), es decir, de las ánimas, apariciones, fantasmas o espectros en el primer caso, o bien, de los «muertos reanimados» en el segundo⁵.

El tipo de entidad marca o es marcada por el tono que tiene la canción. Los muertos «vivos» aparecen por lo regular como parte de esa particular danza macabra mexicana festiva y confianzada que fuera, como bien señalara Lope Blanch, la de esas «calaquitas» tan nuestras, en las que «no hay el menor gesto de amenaza, no se oculta simbolismo religioso alguno, no se descubre advertencia ni admonición moralizadora», en su sonrisa no «hay sarcasmo o deleite ante nuestra miseria. Se diría, casi, que hay alegría, que latén irreprimibles ansias de vivir», es eso, lo que los hace atractivos a cualquiera (1963: 13).

En cambio, en el lado opuesto se encuentran las ánimas, seres que suelen representar el sufrimiento y la expiación. Las últimas aparecen por lo regular en cancioncillas de tono dramático y en composiciones nostálgicas y tristes en las que se presienten «tonos más formales, llenos de patetismo y resignación» y que parecen «inclusive estar en boca del mismito difunto» (Mariscal, 2007: 24). Beatriz Mariscal se refería en la anterior cita a la canción *Despedimiento* en la que el emisor anunciaba su pronta partida al Más Allá:

Adiós, hijos de mi vida,
hijas de todo mi amor;
ya me voy al camposanto
por mandato del Señor.
Adiós, hermanas y hermanos,
¡válgame la Virgen pura!
A convertirme en gusanos
me voy a la sepultura.

ÁNIMAS DEL PURGATORIO

En la anterior, habla un moribundo, si tuviéramos que hablar de la voz de las ánimas el mejor ejemplo se encuentra en la canción número 318 del cuarto volumen del *Cancionero*. Se trata de una composición dedicada «A las benditas ánimas» que cuenta con 10 estrofas y un estribillo que se repite en tres ocasiones. En 9 de las 10 estrofas son las ánimas las que se dirigen a los vivos a quienes instan a verse reflejados en su espejo, pero también los presionan para que las ayuden:

⁵ Respecto a la definición de estos seres, vale recordar lo que señala Lecouteux: «Nuestra lengua dispone de varios términos para designar a estos muertos inquietantes, pero en general se los considera sinónimos, mientras que de hecho se refieren a realidades diferentes. Todo el mundo conoce «fantasma», que evoca una idea de ilusión y fantasmagoría; «espectro», al que se atribuye una noción de espanto o de horror, el que provoca el esqueleto con su risa burlona o el cadáver en descomposición; «sombra», que sobre todo tiene que ver con el vocabulario poético y que recuerda la disolución del cuerpo en el óbito; «espíritu», que es vago y expresa la perplejidad humana frente a manifestaciones inexplicadas, clasificadas en el mundo de la parapsicología». (1999: 15-16).

Ténebre mansión
Es la que habitamos,
Pecamos, morimos,
Recuérdalo hermano.

En la voz de este tipo de seres predomina siempre el ruego para los vivos:

Con un Padre Nuestro
Y una Ave María
Tendremos descanso
De tanta agonía.

Hijo muy amado
Pariente o compadre,
Padrecito o madre
¿nos han olvidado?

Así, se puede apreciar una de las características inconfundibles de las ánimas del Purgatorio, a quienes se considera como mendicantes del recuerdo y de las oraciones, este es el mensaje permanente en cada una de las estrofas.

Pidan, pues a Cristo,
Con semblante tierno,
Conceda se acorte
El ardiente infierno.

También es importante advertir a los vivos para que, además de compasión por quienes habitan en este lugar, cobren conciencia de la posibilidad de sufrir las mismas condenas. Su discurso es en gran medida admonitorio para el creyente:

Miren, consideren,
Que también vendrán
Y estas tristes penas
Las padecerán.

En estas estrofas podemos apreciar los tópicos que caracterizan a las ánimas del purgatorio, que se consolidaron con el Concilio de Trento⁶. Desde entonces ya existían diferentes versiones de estrofas que se centraban en los sufrimientos de los penitentes que terminaban en este lugar. Como ejemplo, solamente recordaré una composición que se encuentra en un pliego de cordel hispánico del XVI en el que se observan semejanzas interesantes con nuestra canción:

Oygan los pecadores
atentamente

⁶ «Los muertos que sufrían en el más allá pudieron regresar para suplicar a sus familiares que rogaran por ellos, que hicieran decir misas y ofrendas, a fin de abreviar las pruebas a que eran sometidos en el purgatorio. Y fue tal el número de dichas apariciones que el propio estamento eclesiástico se vio obligado a recopilarlas y explicarlas» (Roas, 1999: 96).

referir de las almas
lo que padecen allá,
aguardando que lleguen
las obras de caridad,
que los buenos Christianos
por ellas haciendo están.
(*Coplas lastimosas...*, s. f.)⁷.

Las coplas que recupera el tomo IV, tienen, según vemos, sus antecedentes en documentos y publicaciones previas en honor a las ánimas del Purgatorio. Conviene resaltar los tópicos que se desarrollan en estas coplas, la descripción del sufrimiento, de las llamas purificadoras del Purgatorio; el llamado a los vivos en un tono admonitorio y rogativo. La voz de las ánimas cobra importancia, en tanto que busca la empatía del receptor. La devoción se construye precisamente por este llamado a los creyentes, que pueden y deben ver a las afligidas como cercanas, en tanto que su voz puede pertenecer a alguien conocido o a un familiar, pero también deben ser vistas como un reflejo del receptor, el padre, o la madre, en general quien escucha la canción y que debe tomar ejemplo pues más adelante podría verse en la misma situación.

Tenemos, sin embargo, la otra cara de la moneda, como en el siguiente ejemplo en el que es un vivo quien busca información sobre el Purgatorio:

Esta noche corro gallo
hasta no encontrar velorio,
para preguntarle al muerto
si hay pulque en el purgatorio
(*CFM*: 4-9173).

En este caso el emisor parece estar resignado ante el destino que, está seguro, le espera después de la muerte, pero que busca evadir a través del alcohol, lo que sin duda representa una imagen de su situación en vida.

ALMAS EN PENA

Ánimas y almas son sinónimos, pero las primeras, lo mismo que las apariciones, suelen presentarse con «una apariencia idéntica a la que tenía en vida y que, además, se comportaba como uno de ellos» (Ayala, 2019: 32)⁸. Como sea, se trata de seres incorpóreos que se presentan a los vivos y que en algunos casos pueden ser de ayuda o de perjuicio. Así, un personaje sobrenatural de este tipo aparece en el vocativo de una canción «ánimas de junto al río», para en seguida dar paso a una solicitud: «sáquenme de Juchitlán / y llévenme a Los Corrales» (7102)⁹. Aquí conviene recordar que también las ánimas suelen aparecer en lugares limítrofes: la vera de un río, el panteón o el cementerio, es decir, espacios que se consideran umbrales y que por lo mismo también pueden dar acceso a los muertos como a los vivos al Más Allá.

⁷ Este pliego hispánico y otras versiones similares, incluidas algunas que se encuentran en la imprenta popular Vanegas Arroyo, serán tema de otro estudio en el que me encuentro trabajando actualmente.

⁸ Respecto a las definiciones de los términos alma, espíritu, ánima, fantasma, espectro, véanse del mismo autor 26-32.

⁹ Probablemente se trate de Los Corrales, comunidad de Juchitán, en Villa de Guadalupe, Jalisco.

Existen, por otro lado, apariciones que resultan malignas o de mal agüero y que suelen aparecer junto a los ríos, sería el caso de las Lavandeiras o la Llorona. Sea como sea, me resulta imposible afirmar que esto no sea una exclamación sin mayor significado como: ¡Ánimas! ¡Alá! ¡Diablos!, etc. Desconozco el trasfondo de esta estrofa. En su edición, Margit Frenk la ubica en las coplas nostálgicas de la tierra; pero, de tomarla al pie de la letra, también podríamos pensar que se trata de una especie de ruego que el emisor pronuncia para trasladarse a la tierra que se echa de menos¹⁰.

Me parece más cercano a lo sobrenatural el siguiente caso, que además tiene un tono más afligido. Esta es una de mis coplas favoritas, en tanto que evoca un episodio abiertamente espectral:

Pon muy atento el oído
cuando rechine la puerta:
hay muertos que no hacen ruido,
y son muy gordas sus penas.
(CFM: 3-8475)

Esta estrofa fue ubicada en el apartado de «Sentencias» con visión imparcial del tomo III del *Cancionero*. Es un episodio conmovedor y nostálgico. Considero que los muertos a los que se alude podrían calificarse como aparecidos, es decir, aquellos seres obsesionados que suelen reproducir una y otra vez la misma acción a causa de su incapacidad para reconocer su propia muerte, o bien para resolver un asunto que los mantiene encadenados al mundo terrenal. Podría ser otra canción que hable metafóricamente de la muerte por amor. Como sea, es muy difícil no leerla con ese tono espectral, que recuerda algunos episodios de *Pedro Páramo*:

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (Rulfo, 1980: 45).

Para esta estrofa, me parece apropiado recordar la manera en que José Manuel Pedrosa describe la angustia que suele determinar a las apariciones y las ánimas en pena, seres «tensos, agotados, cuya única aspiración es escapar de ese estatus fronterizo y encontrar el descanso, eterno, o bien en el *superos*, o bien en el *inferos*, que son las dos únicas metas seguras, los destinos más inamovibles, que hay [...] pues cualquier cosa es mejor que deambular, sin tregua ni descanso, por el mundo agotador de lo liminal» (2009-156). En este sentido, podría no ser del todo casual el que se hable del rechinido de la puerta, en tanto que también es un símbolo de la entrada, en este caso, al o del Más Allá. Sea como sea, los primeros versos pintan una imagen aterradora que conmueve en su cierre, en tanto que, una vez más, nos hace empatizar con los que han fallecido.

¹⁰ Tomando en cuenta lo que señala Araceli Campos (1999: 34), respecto a que los conjuros son demandas en verso, dirigidas a una entidad que no por fuerza es religiosa, y en un tono imperativo.

MUERTOS CORPÓREOS

Si la Muerte suele deambular con frecuencia entre los vivos, los difuntos no se quedan atrás en la lírica tradicional, en donde se los pinta ignorando abiertamente su condición y realizando acciones que son propias de los vivos, como bailando «danzas y polkas», fumando, bebiendo, platicando con los vivos, cantando, entre otras formas de pasar el tiempo. En el *Cancionero*, los vivos no parecen tener problema con esta cercanía, de manera que encontramos estrofas como la siguiente, en que el emisor busca respuestas en el mundo de los muertos:

De sepulcro en sepulcro
Voy preguntando
Que si no han visto un hombre
Que murió amando.
Respondió uno:
«Mujeres a millares (cielito lindo)
Y hombres, ninguno»
(CFM: 2-4729)

Se trata de otra versión, como la que comentamos al inicio de este artículo, en la que el motivo principal es el de la muerte por amor. Los primeros dos versos se traducen en la búsqueda de respuestas entre las autoridades en el tema: aquellos que han ido al otro mundo. Es una cuarteta en tono sentencioso y triste.

Pero la mayor parte de las alusiones a los muertos con vida serían precisamente graciosas. Como diría Beatriz Mariscal: «Las coplas populares a la muerte son, sobre todo, manifestaciones de sentimientos sin tapujos. Ya que todos vamos a morir, a la huesuda no la excluimos de nuestra conciencia, la enfrentamos con humor» (2007: 26). Así, en nuestras cancioncillas, cuando las calaveras hablan, el tono suele ser festivo, cómico e incluso grotesco; es el caso, por ejemplo, de la calavera que suplica al vivo: «No vengas a hacer tu cochinado, / porque me enseñas la mollera». (Estrofa suelta). Al parecer, los difuntos tienen razones para temer la visita de los vivos.

Algunos investigadores han señalado ya que nuestros esqueletos se mantienen acordes al motivo de la danza macabra. Estos suelen aparecer de manera anónima y solamente se les reconoce porque se les llama calaveras o calacas (en muchos casos en referencia a los adornos del Día de Todos los Santos). Muchas de las calacas del *Cancionero* tienen, por lo regular, un carácter juguetón o incluso disparatado, es el caso de la estrofa siguiente, en la que la imagen parece recordar a las calaveras de azúcar:

Ya te vide, calavera,
con un diente y una muela,
saltando como una pulga
que tiene barriga llena.
(CFM: 3-8375)

Como podemos ver, estos personajes suelen ser locuaces y muchas veces resultan rebajados por una cotidianidad que elimina la posibilidad de encontrarnos ante seres terroríficos:

Al pasar por el panteón
yo vide una calavera,

con su cigarro en la boca (niña de mi corazón),
cantando «La Petenera».
(CFM: 3-8198)

Al pasar por un panteón
me salió una calavera
y me dijo: «Tú tocas el tambor,
y yo muevo la cadera».
(CFM: 3-8374)

El verso inicial es una fórmula de lugar que nos remite al espacio de descanso de los muertos: «al pasar por un panteón»¹¹, el segundo verso de estas estrofas marca el encuentro con lo sobrenatural, que se introduce con una fórmula de inicio: «me dijo», «me salió», «yo vide» una calavera. Los últimos dos versos muestran la situación cotidiana que resulta graciosa y hasta cierto punto disparatada:

Al pasar por un panteón
Me dijo una calavera
Que le hiciera yo el favor
De cantar «La Petenera»,
Pero en tono de menor
(CFM: 3-8198).

Es natural que las calaveras se alberguen en el panteón, en el sepulcro o el ataúd. El argumento, por otra parte, recuerda relatos del convite fantasmal, como sería el siguiente:

Éstos eran tre estudiante y fueron a dá un paseo y pasaron por un cementerio. Y ar pasá por er cementerio vieron una calavera descubierta y uno de ello le pegó un palo con un bastón que traía y le dijo:

- ¡Ea, calavera, te convido a comer a mi casa!

Y se pasaron y ya no se volvieron a acordá de la calavera.

Güeno, pos volvieron der paseo y se fue ca uno pa su casa. Y er que le había pegao er palo a la calavera con la punta der bastón ni se acordaba ya de na y staba ya durmiendo cuando dieron uno gorpe a su puerta a la media noche. Y en su casa vivían su padre y su madre y una moza. Y se levantó la moza de la cama y fue a abrí la puerta y allí staba de pie un caballero que le dijo:

- ¿Está er señorito en casa?

Y la moza le dijo que sí, que staba, pero que ya staba en la cama durmiendo.

Y le dice entonces er caballero:

- Pos dígale osté que aquí stá er caballero que convidó a comé a su casa esta tarde.

Conque fué la moza y se lo dijo ar señorito.

(Espinosa, 2009: núm. 80).

¹¹ Entendiendo la fórmula aquí como la definía Aurelio González, como una «serie de elementos que se repiten sin variación notable (tanto discursivamente como significativamente) en distintos textos [...]». Básicamente la fórmula sería entonces un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística» (2007: 516).

Lo cierto es que algunas de las estrofas se antojan como una parodia del motivo de la calavera parlante, que se encuentra por lo regular en composiciones sentenciosas en las cuales el hombre, al encontrarse con un cráneo en el camposanto, recuerda la fugacidad de su vida, lo que se refuerza por versos que suelen acompañar estas apariciones:

Aprended vivos de mí
lo que va de ayer a hoy,
ayer como me ves fui
y hoy calavera ya soy.
(Montiel, 2016: 45. Grafía original)

Se trata de una recuperación de *prosopopée*, que consistiría, de acuerdo con Sánchez Sánchez, en «un subtipo del *exemplum*», en el que «el personaje principal del relato tiene una visión o un éxtasis y es transportado al otro mundo; otras, al contrario, es un personaje del más allá el que viene a conversar con él o los vivos» (1999: 662, n. 12).

Estas calaveras se mantienen en el espacio de la literatura de autor, pero con mucha frecuencia en la literatura tradicional, en las leyendas y de los cuentos donde su existencia es posible en el ámbito de las creencias —como sería el caso de aquellas que tienen que ver con el Día de Muertos.

Lo más común es que se tema el regreso de los muertos. Por ello, también encontramos canciones en las que se prevé esta posibilidad, como se puede apreciar en las siguientes estrofas:

Cuando se muera mi suegra,
que la entierren de perfil,
por si se quiere salir,
que se vaya hasta el Brasil
(CFM: 4-9788)

Cuando se muera mi suegra,
que la entierren boca abajo,
por si se quiere salir,
que se vaya más pa abajo.
(CFM: 4-9789a)

El tono de estas composiciones es humorístico, ya que al personaje de la suegra no se le tiene mucho afecto en la lírica tradición. En la narrativa, el retorno de quienes fallecen provoca temor y, por lo mismo, suele promover acciones apotropaicas y rituales para evitarlo o bien reducirlo, pero, en el siguiente caso, es imposible no reír ante la orden dada a un muchacho a quien se está enviando a hacer un «recado»:

Corre, muchacho, al panteón,
anda, dile al albañil
que le eche piedras y mezcla,
que no se vaya a salir.
(CFM: 4- ap. 271)

Enterrar el cadáver boca abajo o de perfil es, de hecho, una acción que se realiza en diferentes culturas con el fin de impedir el retorno del más allá, aquí, sin embargo,

resulta hilarante, en tanto que se dirige a evitar la vuelta del muerto. Lo mismo podemos decir de la petición de tirar piedras y mezcla sobre el cadáver, que resulta graciosa por su exageración.

La prevención parece necesaria en otros casos y el que escucha la canción solamente puede fijar su atención en el emisor, que es otro personaje tipo, la viuda

Mi marido se murió,
El diablo se lo llevó:
Allá debe estar pagando
Las mondas que aquí me dio.
(CFM: 2-5179; IV, ap. 271)

El retorno de los maridos es algo sobre lo que se advierte en otras ocasiones en el *Cancionero*. Una de las razones se encuentra en la siguiente estrofa, en tono sentencioso:

Todo aquel que se casa
Con una viuda
En la noche se espanta (cielito lindo)
De eso no hay duda;
Esto es muy cierto:
Debajo de la almohada (cielito lindo)
Le ronca el muerto.
(CFM: 2-5511).

La referencia al marido es metafórica en este caso, en el *Cancionero* encontramos esta estrofa en el apartado de coplas sentenciosas de humor inofensivo sobre el amor, en donde se advierte sobre los amores con mujeres que ya fueron casadas y a quienes se califica de «mañosas» y rebeldes, en gran medida porque ya tienen experiencia (cf. 5512). El muerto, en este sentido y en otros, no deja de estar presente, en donde reposa la cabeza el nuevo marido que ahora ocupa el lecho de otro, con quien se compara, o bien en quien debe verse reflejado el vivo.

Finalmente, me gustaría recuperar aquí una composición en verso que aparece al pie de una hoja suelta publicada por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. La hojita en cuestión habla de la aparición de una mujer ante su marido en el cementerio. La hoja es seria, o pretende serlo, tan es así que el marido muere de la impresión. Sin embargo, al pie de la hoja, se suma una composición en verso titulada «Canción del espanto», que iba como sigue:

¡Caramba, qué está pasando,
ya los muertos resucitan:
salen de la sepultura
bailando la morenita!
Itique, titique, tique,
bailando la morenita.

La onomatopeya y el tono de la canción resulta contrastante con el contenido de la historia y en gran medida puede verse como un ejemplo de lo que se considera la muerte en México, algo que se teme, de lo que se huye, pero también algo que provoca la risa.

CONCLUSIONES

La muerte es un asunto de ida y vuelta en el *Cancionero Folklórico de México*. Así, tenemos varios ejemplos en los que las referencias a los muertos son simbólicas o metafóricas. Estos son los que se encuentran en los tomos 1 y 2 de nuestra recolección, referentes al amor y al desamor. Los tópicos que sobresalen en este caso son aquellos que aluden a la muerte por amor o al amor más allá de la muerte.

Muchas de nuestras composiciones, sin embargo, provienen de una larguísima tradición narrativa, lírica, religiosa incluso, donde el tema se asocia a diferentes creencias y costumbres de la tradición panhispánica. En ellas se aprecian tópicos y motivos en torno a la vuelta del Más Allá, y a las creencias y prácticas funerarias, pero también a los elementos religiosos que han tratado de dar una explicación al destino de quienes fallecen. Por ello, muchas de las muertes son impersonales, lejanas y, en cambio, se habla con temor o humor de los muertos más cercanos.

El tema de la vida después de la muerte en el *Cancionero Folklórico de México*, sin embargo, muestra una imagen más lúdica del Más Allá. Es, como alguna vez comentó Lope Blanch en su *Vocabulario relativo a la muerte en México*, esta etapa de la vida que tiene innumerables nombres que sustituyen de maneras, a cuáles más ingeniosas, «estas tres simples palabras: muerte, matar, morir» (1963, 11-12). El mexicano no se muere solamente, también «se petatea», «estira la pata», «se lo lleva Pifas» o «cuelga los tenis», no sólo mata: «escabecha» o «da crán» a otros, se trata de modismos que también se pueden encontrar en otros ámbitos hispanoparlantes pero que son muy frecuentes en nuestro país. La Muerte no es un simple personaje de guadaña y capucha, sino que se representa con nombres e imágenes como: «la Pelona, la Desdentada, la Huesuda, la Catrina, la Chingada»; y los muertos no se quedan tranquilos en sus tumbas, salen a bailar, a fumar y a cantar la Petenera. Los muertos, en muchas canciones, son personajes maravillosos, disparatados, diría Gabriela Nava, «de humor irreverente y subversivo» (Nava, 2005, 375)..

Las canciones en las que aparecen las calacas y las calaveras, por otra parte, se estructuran con tópicos, motivos y fórmulas que se repiten y anticipan un giro que da lugar a la comedia o la seriedad. Este sería el caso de la fórmula que da inicio a muchas estrofas: «Al pasar por un panteón», y que anticipa un encuentro con lo sobrenatural que será cómico porque expone a los personajes a situaciones cotidianas. Por otra parte, también tenemos aquellos casos en las que el emisor busca a los muertos, va «de velorio en velorio», o «de sepulcro en sepulcro», preguntando lo que le inquieta y, en ese sentido, también tenemos una salida o un tono que cambia la intención de quien habla: o teme a la muerte, o se ríe de ella o, en la mayor parte de las ocasiones, ambas cosas.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA CALDERÓN, Javier (2019): *Fantasmas de la Nueva España. Discursos y representaciones políticas y sociales de las apariciones de ultratumba en documentos novohispanos de los siglos XVI Y XVII*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

- CALDERÓN, Luis: «Muere de risa con estas calaveritas de los famosos», *El Sol de México*, 31 de octubre de 2018. En línea: <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/celebridades/muere-de-risa-con-estas-calaveritas-de-los-famosos-2530171.html>.
- CAMPOS MORENO, Araceli (1999): *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*, México, El Colegio de México.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- ESPINOSA, Aurelio M. (2009): *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas (eds.), Madrid, CSIC.
- FRENK, Margit (dir.) (1975-1985): *Cancionero Folklórico de México*, I-V, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (2007): Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas», en *La copla en México*, Aurelio González (ed.), México, COLMEX, pp. 151-164.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2007): «Fórmulas y motivos: construcción poética del romancero», *Actas XV Congreso AIH*, I, pp.513-527. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_1_048.pdf
- LECOUTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Mallorca, Medievalia.
- LOMNITZ, Claudio (2006): *La idea de la muerte en México*, México, FCE.
- LOPE BLANCH, Juan M (1963): *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*, México, UNAM.
- MARISCAL, Beatriz (2007): «Coplas mexicanas a la muerte», en *La copla en México*, Aurelia González (ed.), México, COLMEX, pp. 17-26.
- MONTIEL LÓPEZ, Andrea (2016): «Entre esqueletos y versos. El panóptico de la muerte: un dispositivo de expiación en la Nueva España del siglo XVIII» *Ensayo de investigación para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte*, México, UNAM.
- NAVA, Gabriela (2005): «El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana», *Acta Poética*, 26, pp. 375-398.
- PEDROSA, José Manuel (2009): «Superos/ Medio/ Inferos: los héroes suspendidos entre el cielo y la tierra», en *Miti Mediterranei: Atti del Convegno Internazionale. Palermo-Terrasini, 4-6 ottobre 2007*, Ignazio Buttitta (ed.), Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, pp. 155-174.
- ROAS, David (1999): «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, J. Pont (ed.), Universitat de Lleida, Lleida, pp. 93-107.
- RULFO, Juan (1980): *Pedro Páramo*, México, FCE.
- S. a. (s. f.): *Coplas lastimosas, devotas, y contemplativas, en que se po[n]der[an] los grandes tormentos, dolores y trabajos [que están pa]decido las Animas Benditas, en penas del Purgatorio: Dizese juntamente el remedio que ay para librarlas, y pone vn milagro que obrò Dios nuestro Señor, por la intercesion de las dichas Animas, con vn Devoto suyo, y lo mucho que se gana en hazer bien por ellas / compuesto por vn Devoto*, s. l., s. e. En línea: <http://bdh.bne.es/bnerearch/detalle/bdh0000258558>.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Manuel Ambrosio (1999): *Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SCHMITT, Jean Claude (2016): *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, France, Gallimard.

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2024



«Hay muertos que no hacen ruido y son más grandes sus penas»:
coplas sentenciosas en el *Cancionero folklórico de México*

«Hay muertos que no hacen ruido y son más grandes sus penas»:
sententious coplas in the *Cancionero folklórico de México*

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

gestrada149@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7488-541X>

ABSTRACT: In this article I will analyze the so-called «sententious couplets» collected in the *Cancionero folklórico de México*, which constitute a kind of pseudo-philosophical knowledge, enunciated through lyrical resources such as metaphors and sentences. Likewise, based on the elements with which they are constructed, these couplets can be divided into: 1. Coplas that show stereotypes (the brave and aggressive coastal man, the treacherous woman, the loving mother and the crafty Indian), which, in general, are formed through comparisons. 2. Couplets that touch on universal themes (suffering, the past, love, etc.). The latter are divided according to the literary devices they use: a) couplets with a proverb and b) couplets with metaphor. 3. Couplets that contain advice.

KEYWORDS: Oral tradition, coplas, sentences, Cancionero folklórico de México, stereotypes.

RESUMEN: En este artículo analizaré las llamadas «coplas sentenciosas» recogidas en el *Cancionero folklórico de México*, mismas que constituyen una especie de conocimiento seudofilosófico, enunciado a través de recursos líricos como metáforas y sentencias. Asimismo, a partir de sus elementos con los que se construyen, estas coplas pueden dividirse en: 1. Coplas que muestran estereotipos (el valiente y agresivo costero, la mujer traicionera, la madre amorosa y el indio mañoso), las cuales, en general, se forman a través de comparaciones. 2. Coplas que tocan temas universales (el sufrimiento, el pasado, el amor, etcétera). Estas últimas se dividen de acuerdo con los recursos literarios que emplean: a) coplas con refrán y b) coplas con metáfora. 3. Coplas que contienen un consejo.

PALABRAS CLAVE: Tradición oral, coplas, sentencias, Cancionero folklórico de México, estereotipos.

La importancia de la tradición oral no se restringe a los elementos folklóricos que caracterizan a una región. La tradición oral es la memoria de los pueblos, hecho fundamental para comprender conocimientos, valores, literatura y creencias de las culturas a través de la palabra oral –que Walter Ong llama «culturas primarias» (Ong, 1987)–. Dicha palabra es significativa: herencia prehispánica, contenía por sí misma un valor de verdad; por lo tanto, además de ser confiable, era la portadora del conocimiento ancestral, guardado en la memoria durante siglos por aquellos destinados a transmitirlo. Así, en comunidades actuales, la palabra debe respetarse.

Los saberes transmitidos de forma oral, en general, corresponden a oficios (curanderos, parteras, artesanas); conocimientos empíricos (herbolaria, clima); historia (mitos y leyendas); y pensamiento (refranes, fábulas, coplas sentenciosas). Así, en esta comunicación, me propongo analizar las llamadas «coplas sentenciosas» del *Cancionero folklórico de México*, y mostrar que en ellas existe un tipo de conocimiento seudofilosófico, transmitido a través de metáforas, sentencias y otros recursos literarios.

Es oportuno hacer un breve apunte sobre la sentencia. En términos generales, una sentencia es un «Dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad» (RAE).

Asimismo, existe la sentencia literaria:

Los libros de sentencias o dichos se encuadran dentro de la literatura sapiencial. Y entendemos por literatura sapiencial el conjunto de obras cuyo contenido y finalidad se funda en enseñar, no sólo los principios básicos que rigen la conducta y sus consecuencias morales, sino también la acomodación de estos preceptos tanto al ámbito individual como de cara a la colectividad en el plano cotidiano familiar e incluso privado, con el fin de formar hombres sabios y entendidos. Por tanto, estas obras regularán las relaciones del hombre consigo mismo, con su entorno y con las partes que componen ese entorno. Las colecciones de sentencia son, pues, compendios de castigos que conjugan enseñanzas ético-morales, filosóficas, científicas y teológicas, procedentes de gran variedad de fuentes y tradiciones, que dan cuenta de la evolución de los gustos, de las preferencias culturales, de la recepción y de la práctica literaria en la Edad Media (Haro, 2003: 7).

En este sentido, hay varios ejemplos de literatura culta —así como los hay, populares— que compilan sentencias. Y es que:

En el siglo xv las colecciones de sentencias se ponen a tono con las inquietudes humanistas y los cancioneros. Se traducen y seleccionan máximas de autores clásicos grecolatinos que se fusionan en las colecciones con sentencias de la tradición oriental y medieval. Ejemplo de esta labor es la *Floresta de filósofos*. Grandes poetas del siglo xv le dan una elaboración lírica a las sentencias, como el Marqués de Santillana en sus *Proverbios* (Costarelli, 2014: 288).

Las máximas de Epicteto, por ejemplo, contienen reflexiones y consejos de autor, basados en cuestiones éticas: «Nuestro bien y nuestro mal sólo existen en nuestra voluntad» (Epicteto, 2008: 39); «La felicidad y el deseo no pueden vivir juntos» (43); «¿Apreciarás una víbora por la sola razón de verla en una caja de oro? ¿Acaso dejará de provocarme menos horror y desconfianza su veneno e innata maldad? Así pues, con el malvado deberás hacer lo mismo, aunque lo veas nadando en riquezas» (46).

La sentencia literaria es una figura retórica que se relaciona con el significado; es una figura lógica definida como:

La sentencia es un dictamen profundo con frecuencia de tipo moral o doctrinal, reflexión honda que encierra un gran pensamiento, verdad, enseñanza o idea, expresado enérgicamente en forma breve, condensada, concisa, sucinta. Fórmula que se manifiesta en pocas palabras y pretende tener validez universal como portadora de una gran verdad admitida por todos. La sentencia se considera un término genérico que engloba diversas variedades (máxima, aforismo, proverbio, apotegma, refrán o adagio) (Aldueza, 2008: 53).

Helena Beristáin la define así:

La oración que expresa un lugar común con pretensiones de validez universal como norma de vida. [Y agrega:] El que encierra una dosis de sabiduría popular, se denomina *refrán*, o también *adagio*, o *proverbio* [...]. La intención didáctica puede ocultarse o desaparecer detrás de un más evidente propósito humorístico y poético (Beristáin, 22: 2013).

Las sentencias contenidas en las coplas del *Cancionero...* declaran una opinión que se presenta como *verdad* y, por ello, como una generalización, aunque, como cree Ramón Almela: «más que reflejar una sabiduría, muchos de estos ejemplos reflejan una mentalidad, una opinión» (Almela, 1996: 145) de la voz lírica, lo cual se ve con mayor claridad en las estrofas sueltas, pues varias de éstas —no todas— son improvisadas. Al igual que los refranes, pueden contradecirse al reflejar ideas diversas.

Para efectos de este trabajo, tomaré aquellas coplas que reflejan un trabajo literario acorde con la estética de los pueblos. Sé que hablar de dicha estética implicaría una larga reflexión, pero me refiero, en específico, a figuras literarias sencillas, como símbolos, comparaciones y metáforas, y a esos lugares comunes —de los que habla Beristáin— que conforman la poética popular.

El *Cancionero folklórico de México* está dividido en cinco tomos: *Coplas del amor feliz*, *Coplas del amor desdichado y otras coplas*, *Coplas que no son de amor*, *Coplas varias y varias canciones* y *Antología, glosario, índices*. El segundo y el tercero poseen, de forma explícita, apartados de coplas sentenciosas. En el tomo II hay un largo capítulo llamado, justamente, «Coplas sentenciosas sobre el amor» y un apartado titulado «Expresión impersonal: coplas sentenciosas» (del capítulo «Coplas humorísticas sobre el amor»); en el tomo III aparece como «Coplas sentenciosas» y «Coplas humorísticas sentenciosas». De esta forma, las coplas sentenciosas están clasificadas según el tema o tono. Sin embargo, eso no significa que en otras partes del *Cancionero...* no aparezcan otras coplas de este tipo.

Las coplas sentenciosas pueden dividirse, en efecto, de acuerdo con el tema o tópico, pero también pueden hacerlo según su estructura, misma que conlleva cierto procedimiento y algunos recursos literarios. Tomando en cuenta estos criterios, encuentro: 1. Coplas que muestran estereotipos (el valiente y agresivo costeno, la mujer traicionera, la madre amorosa y el indio mañoso), las cuales, en general, presentan comparaciones. 2. Coplas que tocan temas universales (el sufrimiento, el pasado, el amor, etcétera). Estas últimas se dividen de acuerdo con los recursos literarios que emplean: a) coplas con refrán y b) coplas con metáfora —me parece, además, que estas coplas logran un efecto estético delicado—. 3. Coplas que contienen un consejo.

La estructura general de las coplas con sentencia consiste en un primer dístico metafórico que plantea el problema y un segundo donde se pronuncia la sentencia, salvo muy pocas excepciones donde la sentencia aparece al inicio. Comienzo con los estereotipos.

Es tan común encontrar este tipo de coplas que ya algunos se han convertido en tópicos. Muestran a personajes cuya personalidad está construida con base en prejuicios. Por medio de estos personajes se señalan «vicios y defectos de orden personal», que se desarrollan «casi siempre con un retintín travieso», y «defectos de trascendencia social», donde «las coplas se ponen definitivamente solemnes» (Magis, 1969: 222); es decir, hay coplas de estereotipos que pueden ser humorísticas o muy serias. En muchas

ocasiones comienzan con fórmulas en las que se menciona explícitamente al enjuiciado y se le estereotipa a través la comparación; por ejemplo: «Las mujeres son como...». A continuación, daré algunos casos:

5566

Las mujeres son el diablo,
parientes del alacrán:
cuando ven al hombre pobre
paran la cola y se van.

Me llama la atención la popularidad de esta copla, pues aparece –según el *Cancionero*...– en seis canciones (*María, María; Al derecho y al revés; El gusano; El mosquito; Soy de Zacatula y El toro*) y también como estrofa suelta. Por supuesto, cumple con la creencia de que el hombre debe ser el proveedor del hogar y las mujeres son interesadas e ingratas. La comparación con el alacrán tiene que ver no tanto con el ataque de este arácnido, sino con la frase «se le paró la cola» como signo de falsa dignidad (en todo caso, tiene una connotación graciosa).

María Teresa Ruiz, en su estudio «De mujeres ingratas, falsas y mentirosas: coplas sentenciosas», localiza tres estereotipos: «Todas son ingratas», «Todas son mentirosas» y «Todas son peligrosas» (Ruiz, 2010: 249).

Respecto a la comparación con el diablo en específico, Teresa Ruiz afirma: «Por un lado [las mujeres] son “ángeles”, contraponiéndose a la imagen “valedoras del diablo”, o sea, son fascinantes, pero también destructoras. La presencia del diablo relacionado con la mujer es un tema recurrente en muchos textos literarios, la mujer-diablo-monstruo» (Ruiz, 2010: 253).

El siguiente ejemplo tiene que ver con la idea de que toda mujer es infiel, donde se le compara con un gato. La sentencia es metafórica:

5563

Las mujeres y los gatos
son de la misma opinión,
que teniendo carne en casa
salen a buscar ratón.

Ahora bien, no todas las generalizaciones son negativas, como ocurre con muchas «coplas de la tierra», como las llama Frenk en el *Cancionero*, por ejemplo:

7376

Tus jarochoas tan hermosas,
toditas son de valor,
parecen rosas preciosas
que fascinan con su olor.

7407

¡Ay, morenita linda
de la costa caliente!
La tierra de los jarochoas
es tierra que nunca miente.

En la copla 7376 se observa el tópico de comparar a las muchachas con flores, y la 7407 termina con una sentencia, una afirmación generalizada, a través de una sinécdoque, para afirmar que todos los jarocho son gente de fiar, *de palabra*. «Dentro del imaginario de las chilenas concurren personajes como la necia y mañosa indita; el negro de la costa, violento y mujeriego; la mujer transgresora y la amada que espera» (Gómez, 2012: 20).

Paso a las coplas de temas universales construidas con metáfora. Hay varias estrofas divertidas que sentencian sin un objetivo claro:

8452
Para subir al cielo
se necesita
una escalera grande
y otra chiquita.

Otro ejemplo del mismo calibre. Uno de sus elementos divertidos es el uso de la grosería, también pretexto de la rima. La diferencia entre los dísticos causa, por lo menos, una sonrisa:

8567
Pájaros azules,
pájaros bermejos,
¡ay, qué trabajos
pasan los pendejos!

También las hay con humor, como esta que aborda el difícil tema, –al parecer de todos los tiempos del patriarcado– de los celos:

5426
Hasta la barranca se oyen
los gritos del calzón verde;
la mujer cuando es celosa
hasta la cola se muerde.

Varios asuntos llaman la atención en esta copla: la voz de la mujer celosa, sus gritos son muy fuertes; son gritos del «calzón verde», una prosopopeya. Por supuesto, la palabra calzón se usa como elemento humorístico, pero la palabra verde me recuerda a Shakespeare, cuando en *Otelo* escribe, a propósito de los celos: «ese monstruo de ojos verdes». Supongo que tiene que ver con la idea de que el verde se relaciona con la ira, como se ve en las frases: «verde de coraje» o «verde de envidia». La metáfora final habla de la habitante del calzón y alude al daño que las propias mujeres se hacen a sí mismas cuando son celosas.

Otro caso humorístico, de comparación extraña, que también versa sobre los celos, es:

5424
¿Quieres que te diga
lo que son celos?
Una cosa redonda
como buñuelos.

Transcribo una copla humorística, que termina con una frase metafórica popular:

8468

Voy a dar la despedida
al pie de un chirimoyito¹:
y el que tiene chichi², mama,
y el que no, se cría penchito³.

A continuación, daré ejemplos de las coplas que mejor representan los tipos de coplas sentenciosas: las sentencias serias, metafóricas, las cuales alcanzan un nivel de poesía profundo y conmovedor, como:

2795

Dicen que no tengo dueño (Llorona)
porque no me ven llorar:
hay muertos que no hacen ruido (Llorona)
y es más grande su penar.

Otras versiones:

8475

Pon muy atento el oído
cuando rechine la puerta:
hay muertos que no hacen ruido,
y son muy gordas sus penas.

«Cielos, ay qué dolor»,
dijo una garza morena,
«hay muertos que no hacen ruido
y son mayores sus penas»
[recogida en campo].

En la copla 2795, la voz lírica se identifica con una persona; en la que comienza «Cielos, ay qué dolor», con el símbolo de la garza, un animal que puede ser de agua, tierra y viento. En otro texto ya había comentado sobre esta copla y citado una similar, medieval:

El léxico es explícito: dolor, muerto, penas. «Muerto» y «silencio» son palabras simbólicas: tanto dolor ha matado al que sufre, y lo hace sin quejas, en silencio. Además, el silencio es otra manera de expresión. Por supuesto, el tono es sentencioso. La interjección «ay», en este caso, expresa el sufrimiento de forma explícita. La garza, desde hace siglos, está relacionada con el dolor: «Mal ferida iba la garça / enamorada; sola va y gritos daba» (Gómez, 2012: 116).

¹ Planta de la chirimoya.

² Pecho de la mujer, palabra muy común en México.

³ En la Mixteca Baja, se le dice «penchito» a los chivitos que no fueron amamantados, por lo cual están flacos y débiles, según el maestro Lorenzo Ocampo.

El enunciado emitido por la garza tiene gran dignidad y sabiduría. Según Angelo de Gubernatis, en el

Rigveda se habla de un pájaro que participa de la naturaleza del cuclillo y de la garza o la avutarda. Este pájaro «anuncia, predice lo que nace, lanza su voz como el barquero lanza su barca»; se le pide que sea «de buen augurio» para que «el halcón no lo hiera», como tampoco «el buitre» ni «el arquero armado de flechas»; de modo que «habiendo llamado hacia la región fúnebre del Occidente, pronuncie palabras propicias y de buen augurio» y «pronuncie palabras propicias y de buen augurio por el lado oriental de las viviendas» (De Gubernatis, 2002: 53).

La muerte, «En sentido afirmativo [...] simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado a una duración» (Ciriot, 2010: 319). Evidentemente, los «muertos» en esta copla representan a las personas que pasan por una gran pena, con dignidad, en silencio: es una metáfora. La sentencia final le da un valor poético delicado y preciso sobre el concepto y la intensidad del dolor.

Otra enseñanza que vemos en estas coplas, a propósito del dolor, tiene que ver con la actitud con que se enfrenta:

8090a

Debajo del árbol canta
el pájaro cuando llueve,
también de pesar se canta
cuando llorar no se puede.

8090b

En medio del árbol canta
el pájaro cuando llueve,
y canta con la garganta
cuando el corazón le duele;
también de pesar se canta
cuando llorar no se puede.

Otra vez se relaciona al dolor con un ave, pero que no se calla, sino canta lastimoso. La frase «también de dolor (o pesar) se canta» es muy conocida en México. Aparece en varias canciones e incluso le da título a una película de Pedro Infante, y mezcla el dolor con la fortaleza y con un impulso de alegría: una muestra más de la identidad de los pueblos. La lluvia simboliza tiempos difíciles. El canto, a diferencia del ejemplo anterior, es una expresión del dolor no silenciosa. Sobre el canto, dice Chevalier:

El canto es la forma normal de expresión del *file*, poeta adivino, actuando en funciones. [...] Respecto a la música —y esto prueba la antigüedad de la tradición— el canto es primordial: la música, incluso sagrada, no es más que una técnica; los arpistas tenían el rango de hombres libres, poseedores de ganado (*boaire*), y no de miembros de la clase sacerdotal como los poetas [...]. El canto es el símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación, en tanto que ésta reconoce su dependencia de criatura y la expresa en el gozo, la adoración o la imploración. Es el soplo de la criatura respondiendo al soplo creador (Chevalier, 1986: 246).

Así que, cuando el pueblo canta, o hace alusión a su canto, se acerca a lo sagrado que vive en su interior; de ahí que sirva, en este ejemplo, como queja que al mismo tiempo lo alivia, lo alienta y lo une a la poesía.

Muestro otra copla que tiene que ver con cuestiones sociales; versa sobre quien produce alimento, pero no goza de su trabajo, aunque puede tener también un doble significado, constituir una metáfora: la tuna como fruto ajeno:

8526

Rema, guarecita, rema,
rema para San Miguel,
que unos sembraron la tuna
y otros se comen su miel.

El siguiente ejemplo se relaciona con el pasado:

1336

¡Ay!, qué le da,
y vamos a ver,
a ver cómo corre el agua:
vamos a verla correr.

Variante:

¡Ay!, qué le da,
qué le da y vamos a ver,
a ver cómo corre el agua:
—que el agua que se derrama / no se vuelve a recoger
vamos a verla correr
[recogida en campo].

Versión en una hoja suelta:

El humo que el aire vuela,
el crédito de la muger,
el agua que se derrama
no se puede recoger
(Madrid, 1847. Imprenta de D. José M. Marés, Corredora de San Pablo, núm. 27).

El verso «el agua que se derrama / no se vuelve a recoger» es una metáfora que sirve como un consejo: no se puede tener lo que se tuvo en el pasado, por ello hay que dejarlo ir; se basa en otro símbolo recurrente: el agua, si bien se relaciona con la vida y la fecundidad, también:

es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire de un lado —etéreos— y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción. [...] Gastón Bachelard distingue muy distintas calidades de aguas, derivando de estas simbolizaciones secundarias que enriquecen la esencial que llevamos expuesta, construyendo, más que simbolismo estricto, una suerte de idioma expresivo utilizado por el elemento en los avatares de su *fluir* (Ciriot, 2010: 69-70; [énfasis mío]).

En este sentido, el fluir del agua en un río, o cuando se derrama, representa aquello que se ha ido y no es posible recuperar –quizá, como un amor perdido–. Para terminar, esta frase proviene de la Biblia: «Porque todos morimos y somos como agua que se derrama en la tierra, que no puede volver a recogerse; que Dios no hace volver las almas» (*Samuel*, 14: 14). Y sobrevive también en la canción citada.

Una metáfora similar, pero con el elemento del viento, dice así:

8535

En un árbol corpulento
cantaba un viejo en la selva:
«Hojas que arrebató el viento
jamás esperen que vuelvan».

Así, las mismas metáforas de estas coplas poseen un elemento simbólico, emotivo, relacionado con la realidad. Cirlot dice, al explicar su interés en los símbolos: «el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de que, detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad» (Cirlot, 2010: 13). De hecho, en estudios recientes, se considera la metáfora como un medio para explicar la realidad:

[Las metáforas] no son simplemente una cuestión de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual y, por tanto, nuestras actitudes y nuestras acciones. Las palabras por sí solas no cambian la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan a la forma en que percibimos el mundo y al modo en que actuamos en él, pues actuamos sobre la base de esas percepciones (Nubiola, 2000: 81).

El género corto de las coplas con refrán contiene una enseñanza aplicable a cierto acontecer del momento, del presente: su *performance* se da en la vida cotidiana, en cualquier momento, dependiendo de la situación. Cito:

El refrán puede surgir de la experiencia de diferentes circunstancias cotidianas, como situaciones de peligro y desgracia, y refleja un conocimiento popular; por lo tanto, advierte sobre la manera de corregir errores o prevenir desgracias y aconseja o critica el comportamiento individual y social (Betancourt y López, 25: 1996).

Por otro lado, muchos refranes se construyen con metáforas que se han popularizado al grado de volverse tradicionales.

Prácticamente todos los ejemplos a continuación se relacionan con el amor o el *mal de amores*, aunque los refranes no se vinculen necesariamente con este sentimiento, sino que se aplican a la situación amorosa.

La ingratitud es un tema recurrente en las canciones populares, según ya hemos visto y muestra el irónico refrán «Un bien con un mal se paga»:

3912c

Alto pino del olvido,
palo de la hoja morada,
muéstrame tu amor,
si no, no me muestres nada;
pero sí vive divertida:
que un bien con un mal se paga.

El siguiente se basa en el conocido refrán «Donde hubo fuego, cenizas quedan», el cual aplica a las relaciones amorosas. Las cenizas son metáfora de un amor pasado:

4539

Ahí te va la despedida,
recíbela si la entiendes:
el carbón que ha sido brasa
con poco fuego se enciende.

Otra versión:

Voy a echar la despedida,
escúchenme si me entienden:
el carbón que ha sido brasa
con poco fuego se enciende
[recogida en campo].

Aquí la sabiduría popular recoge la idea de que el amor puede renacer cuando fue muy grande. Por supuesto, la palabra carbón juega el tópico del amor como fuego. Como se sabe, entre los múltiples simbolismos del fuego el más conocido es el del amor: «Según el *Yi-king*, el fuego corresponde al sur, al color rojo, al verano y al corazón. Esta última relación es por otra parte constante, ya sea que el fuego simbolice las pasiones (especialmente el amor y la cólera), o que simbolice el espíritu» (Chevalier, 1986: 511).

Y es que no existe algo que logre unir lo más carnal y terrestre con lo más espiritual y celeste como el amor. La idea popular de que el amor debe ser eterno —producto del tan polémico amor romántico—, o por lo menos difícil de olvidar, se manifiesta en la copla siguiente. Nótese la falta de relación entre los dos dísticos:

4369a

Y estándome columpiando
se me reventó la reata⁴;
y el amor que se hace nudo
con trabajo se desata.

Véase la versión humorística que le quita seriedad al asunto:

4369b

Meciéndome en un columpio
se me reventó la reata.
El amor que se hace nudo
con trabajo se desata,
sólo que haya otro tarugo
que le prometa más plata.

Otra copla que menciona al mismo refrán:

⁴ La palabra «reata» es frecuente en el albur mexicano, significando el pene.

4370

Cupido me dio un estudio
se lo regalé a mi chata;
me habló con disimulo:
«Toma esta concha de plata,
que el amor que se hace nudo
con trabajos se desata».

Tenemos otro, muy simpático por la imagen tan clara de las palomas, hablando sobre la idea popular de que el primer amor es el más especial:

4378

Cuatro palomitas blancas
paradas en un romero:
unas a las otras dicen:
«No hay amor como el primero».

El refrán de la copla que se muestra a continuación tiene que ver con otra idea del imaginario popular, con un final sorpresivo y humorístico:

4715

Cupido sacó un pescado
y luego lo puso en paz;
como era muy desconfiado,
le dijo: «Hora no te vas:
un clavo saca otro clavo⁵,
si no, lo remacha más».

Aunque no niega el refrán inicial –«un clavo saca a otro clavo», el cual significa que otro amor puede sustituir al anterior–, expone una excepción: al comparar a los amantes, se corre el peligro de que el nuevo salga perdiendo, con lo cual, el amor anterior se clava más fuerte en el amante.

Otro ejemplo: la voz lírica aprovecha el refrán –cuya interpretación es múltiple– para retar a una muchacha que lo requiere en amores:

3931

Vale más pájaro en mano
que ver un ciento volar;
no te hagas más ilusiones:
primero me has de agarrar.

También se trata de un refrán que significa que es más conveniente conservar lo que se tiene que arriesgarlo para conseguir cosas mejores, pero inseguras.

En la siguiente copla se alaba a la mujer infiel por previsora, por tener dos «velas» encendidas, metafóricamente dos posibilidades amorosas, contradiciendo los refranes de la mujer peligrosa e ingrata:

⁵ Se parece al refrán «Amores nuevos, olvidan los viejos».

4456b

La mujer que quiere a dos
es discreta y entendida;
le concedo la razón,
ella es más que una aguililla:
si una vela se le apaga,
la otra le queda encendida.

Encontré el refrán que sigue en por lo menos seis coplas, lo cual da cuenta de su popularidad:

8441a

¡Qué bonito es lo bonito!,
¿y a quién no le ha de gustar?
Todo cabe en un jarrito
sabiéndolo acomodar.

Este refrán se va a problematizar en varias estrofas más:

8441b

¡Qué bonito es lo bonito!,
¿y a quién no le ha de gustar?
Yo lo digo y lo medito
y lo vuelvo a meditar:
todo cabe en un jarrito
sabiéndolo acomodar.

Llama la atención la conciencia de la voz al hablar de «meditar». La siguiente versión plantea en un problema real, el peligro de introducir muchas cosas en el jarrito:

8440

Todo cabe en un jarrito,
sabiéndolo acomodar;
no más que sea grandecito,
porque puede reventar.

Por último, hay coplas irónicas donde se utiliza el refrán para justificar la infidelidad, como:

8441c

Le pregunté a un muchachito
si era bueno para amar,
y me dijo el angelito,
que apenas me pudo hablar:
«Todo cabe en un jarrito,
sabiéndolo acomodar».

El último ejemplo se basa en una idea popular sobre la justicia (que en la vida real no se cumple necesariamente, más bien se trata de un deseo sobre cómo deberían ser las cosas):

8445

El que la debe la paga;
así es la ley de la vida,
que aunque sea tarde o temprano,
Dios tarda, pero no olvida.

También encontré una frase proverbial, que parece derivada de un pseudo Descartes. Aparece en dos canciones: *El siquisirí* y *El pájaro Cú*:

8492

Un gorrión quiso poner
un nido en medio del mar,
lo que le pudo valer
que le dice el cardenal:
«Hay que pensar para hacer
y no hacer para pensar».

Termino el tono «filosófico» con el siguiente caso relativista, que habla de las perspectivas desde las cuales se interpreta la realidad:

8528

En este mundo traidor
nada es verdad ni mentira:
todo es según el color
del cristal con que se mira.

Casi todos los refranes contienen un consejo, el cual es metafórico; incluye elementos literarios y temáticos, a veces contradictorios entre sí, pero por eso mismo puede aplicarse a distintos momentos de la vida, que es cambiante. Como sabemos, es el máximo ejemplo de un género que contiene a la llamada *sabiduría popular*.

Paso a los refranes que contienen consejo. Por supuesto, un consejo es una opinión sobre cómo actuar en la vida. En el *Cancionero*, las recomendaciones al receptor ideal tienen que ver, sobre todo, con el amor, y son explícitas al sentenciar la forma en la cual se debe hacer alguna cosa, como amar. Inician con un consejo y terminan con una explicación. Comienzo con consejos humorísticos sobre el amor; primero, cómo concebir este sentimiento:

5421

Nunca juegues al amor
que es cosa sagrada;
mejor juega volibol
que es pura vacilada.

La copla 5421 cumple específicamente con la concepción de lo que causa risa según Kant: frustrar las expectativas, «la súbita transformación de una espera ansiosa en nada» (Kant, 1985: 295). La fuerza de esta sentencia consiste en la comparación fuera de lugar entre algo sagrado, como el amor, con algo que es una «vacilada», algo que no puede tomarse en serio, como el juego del voleibol.

La canción *El corrido de los destinos* posee varias coplas con consejos de broma, todas dedicadas a estereotipos que se relacionan con oficios, como zapatero, arriero, carpintero, carnicero, peluquero, maquinista, soldado y gendarme. A continuación, reproduzco las estrofas más graciosas:

5607

No te creas de un zapatero
porque lo veas con dinero,
porque te da de comer
puros pedazos de cuero.

5609

No te creas de un carpintero,
aunque lo veas de catrín,
porque te dará de comer
virutas y hasta aserrín.

5610

No te creas de un carnicero,
aunque te dé muchos besos
porque te dará de comer
un montonote de huesos.

5611

No te creas de un peluquero,
porque luego anda con celos,
y te dará de comer
una baraña de pelos.

5614

No te creas de un gendarmito,
aunque lo veas muy bonito,
porque unos dan de comer
pistola, garrote y pito.

Este tipo de consejos –como apunta Haro (2003)– tiene una consecuencia: conllevan un castigo, aunque en este caso la consecuencia sea de carácter ficticio.

El consejo siguiente es, en realidad, una súplica de amor de la voz lírica:

3222

No seas inconstante
con el que te adora;
rosa de Castilla,
flor de amapola,
sabe que por ti
mi corazón llora.

Hay muchos consejos satíricos sobre qué tipo de hombre elegir, que van desde su aspecto físico hasta su edad:

5447

Cuando te busques un novio
no te lo busques muy alto,
porque para darle un beso
tienes que pegar un salto.

5479

Cuando un viejo te pida un beso
no se lo vayas a dar,
porque los besos de viejo
apestan a huevo sin sal.

También encontramos varios que se relacionan con la seguridad de las mujeres; cabe agregar que éstos tienden a aconsejar que la mujer se quede en casa, culpabilizando con ello a las víctimas de violaciones:

5476

Ya te he dicho que no vayas
de San Martín a la mina,
porque ahí perdió su quinto
la pobre de Josefina.

5477

Ya te he dicho que no vayas
a traer agua al pozo jondo,
porque ahí andan los muchachos:
te pueden brincar al chongo.

Para los hombres, hay una copla de despedida, que aconseja la soltería:

5491

Ya me despido, mis cuates,
dejándoles mis consejos:
vale más ser solterones
antes que los hagan (pendejos).

Pongo otro ejemplo, aunque de manera menos explícita también está claro el consejo a los varones. Su incumplimiento conlleva un claro castigo:

8448

El padre desobligado,
que no cumple su deber,
éste se irá a padecer
al infierno, condenado.

Al contrario de la idea de que las mujeres son como el diablo, hallé una que las defiende de forma explícita, aconsejando prudencia a la hora de hacer comentarios a propósito de ellas, aunque a través del estereotipo de que toda mujer es una madre a quien se debe respetar:

8482
No hay que hablar de una mujer,
porque cada una de ellas nos crío:
debemos de comprender
los trabajos que pasó
ella por vernos nacer.

Hay también varios consejos que recomiendan trabajar más. Si el estereotipo de las indígenas en las coplas mexicanas es ser «mañosas», hay varias excepciones, como la siguiente, donde se le reconocen atributos positivos, al grado de ser este personaje quien dé el consejo:

8484
Una indita chiquita y bonita
le dijo a una queretana:
«Si quiere tener dinero,
levántese de mañana».

La copla 8483 también se dirige a un personaje femenino con el mismo mensaje:

8483
Levántate, Severiana,
no te hagas la remolona,
que la mujer dormilona
no goza de la mañana.

También se les increpa su flojera a hombres bailadores, al parecer, por parte del mismo trovador:

8566
¡Cuánto te gusta mi son!,
¡cuánto te gusta bailar!
Déjate del vacilón,
trabaja, no seas huevón.

Aunque esta copla tiene ni más ni menos que dos refranes, quise ponerla en esta sección por el consejo:

8488
Y aquel que no oye consejo
nunca a viejo llegará;
si rasuran al vecino,
pon tu barba a remojar.

El siguiente está dirigido a gobernantes, lo cual es prácticamente inédito; no localicé otro semejante:

8493

El orgullo, por mi cuenta,
es un juicio sin recato,
que forma el odio y lo aumenta:
no te hinchas en tu mandato
porque el que se hincha, revienta.

El consejo consiste en no engreírse si se alcanza el poder, metaforizado en el verbo hinchar. Recuerdo la frase popular «se hincha de orgullo»; seguramente tiene relación con lo planteado en la copla. El castigo es «reventar» como globo.

El último caso tiene una consecuencia que las y los poetas de los Siglos de Oro tanto trataron: morir sin disfrutar la vida:

8554

Disfrutemos del gusto
antes que llegue la muerte,
porque cayendo al sepulcro,
ya no hay nadie que despierte.

Realmente esta es una primera aproximación al tema de las coplas sentenciosas, las cuales apenas han sido estudiadas. Pueden existir otros tipos de sentencia, además de los estudiados aquí, pero, en general, la pretensión de verdad y de universalidad contenida en ellas es apenas una pequeña muestra del pensamiento, de la lógica de los pueblos, lo cual no necesariamente corresponde a una determinada forma de actuar en la realidad.

Las coplas 8445, 8492, 8528 y 8554 son los ejemplos más claros en cuanto a conocimiento pseudofilosófico, ya que tocan temas abstractos: el primero evoca la justicia divina y supone una concepción del mundo en equilibrio universal, aunque no visible a nuestras limitadas luces; el segundo recomienda meditar antes de actuar, pues si la reflexión no precede a la acción se corre el riesgo de que sea inútil; el tercero sostiene la relatividad subjetiva del conocimiento propia de cierto idealismo; y el cuarto deriva una máxima ética de nuestra condición finita. Desde luego, estos ejemplos no son filosóficos, pues enuncian una sentencia sin argumentarla.

De cualquier forma, es interesante ver estos ejemplos de la llamada «sabiduría popular», ejemplos contradictorios y múltiples, como la misma realidad, que no siempre puede ser juzgada con la misma visión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA, Ramón (1996): “¿Son los refranes un reflejo de la sabiduría popular?”, *Paremia*, 5, pp. 143-145.
- ANDUEZA, María (2008): *Figuras y tropos*, Ciudad de México, Sistema de Universidad Abierta-Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México.
- BERISTÁIN, Helena (2013): *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa.
- BETANCOURT, Teresa y López, Ana María (1996): *El refrán. Su estructura y su sabiduría*, Ciudad de México, Nuestra Cultura.

- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2010): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- COSTARELLI, Rafael Ernesto (2014): «La literatura de sentencias y los consejos de don Quijote», *Lemir*, 18, pp. 287-328.
- DE GUBERNATIS, Angelo (2002): *Mitología Zoológica. Las leyendas animales. Los animales del aire*. Barcelona, Alejandría.
- EPICTETO (2008): *MÁXIMAS*, Estado de México, Espiral de Babel (Biblioteca Mexiquense del Centenario).
- FRENK, Margit (directora) (1998): *Cancionero folklórico de México*, I-V, Ciudad de México, El Colegio de México.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel (2012): *Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica popular de la Mixteca*, [Tesis doctoral], Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HARO, Marta (2003): *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.
- KANT, Immanuel (1985): *Crítica del juicio*, Ciudad de México, Porrúa.
- MAGIS, Carlos (1969): *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- NUBIOLA, Jaime (2000): «El valor cognitivo de las metáforas», en *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 103 [«Verdad, bien y belleza»], P. PÉREZ-ILZARBE y R. LÁZARO (eds.), Navarra, Universidad de Navarra, pp. 73-84.
- ONG, Walter (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- RUÍZ, María Teresa (2010): «De mujeres ingratas, falsas y mentirosas: coplas sentenciosas» en *Lyra mínima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja (editores), Ciudad de México, El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 249-255.

Fecha de recepción: 5 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2024



Los caballos en el cancionero tradicional mexicano

Horses in the Traditional Mexican Songbook

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

(Facultad de Letras, UMSNH)

reglez@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-6354-2654>

ABSTRACT: This article reviews the presence of horses and other equids in the traditional Mexican lyrical songbook. The way in which these animals appear is described, linked to human beings, who have found in them a companion, especially in livestock work, in mule driving and in horseback riding. The proverb is also considered as a point of reference, given the abundant presence of these animals in Mexican sayings, linked, like horses, to the rural environment. The study contemplates the characterization of the beasts and the riders, their humanization, as well as the comparison of humans with horses, and the symbolic character of the horse. Likewise, the humorous tone and absurdity are studied, characteristic of many animal couplets in the Mexican songbook.

KEYWORDS: Horses, Mexican songbook, proverb, traditional lyric, nonsense.

RESUMEN: En el presente artículo se hace un repaso de la presencia de los caballos y otros équidos en el cancionero lírico mexicano tradicional. Se describe la manera como estos animales aparecen, ligados al ser humano, que ha encontrado en ellos un compañero, sobre todo en las faenas ganaderas, en la arriería y en las suertes a caballo. Se considera, además, el refranero como un punto de referencia, dada la abundante presencia de estos animales en las paremias mexicanas, ligadas, como los caballos, al entorno rural. El estudio contempla la caracterización de las bestias y de los jinetes, y la humanización de aquellas, así como la comparación de los humanos con los équidos y el carácter simbólico del caballo. Se estudia, asimismo, el tono humorístico y el disparate, característicos de muchas coplas de animales en el cancionero mexicano.

PALABRAS CLAVE: Caballos, cancionero mexicano, refrán, lírica tradicional, disparate.

PRESENTACIÓN

Como sabemos, los caballos llegaron en época más bien reciente a la realidad mexicana; sin embargo, debido a las tareas que desempeñaron en todos los ámbitos en el pasado colonial y decimonónico, y a las que desarrollan hasta nuestros días, sobre todo en el entorno rural, su presencia en la vida cotidiana, así como en el arte, la cultura y el imaginario nacionales es muy destacada. Sería prolijo abarcar todos aspectos que reviste la convivencia entre equinos y humanos, en una situación sin duda desigual, de explotación por parte de los bípedos, pero también de amor y de admiración, cuando no de identificación, según lo traslucen géneros de la tradición oral, como los corridos, los refranes y las canciones líricas, a las que, sobre todo, me refiero aquí.

Ciertamente, la llegada del caballo a nuestro suelo se remonta a la presencia hispánica: fueron los conquistadores quienes trajeron, en su empresa guerrera, al caballo, la intimidante bestia que causaría sorpresa y temor entre nuestros antepasados indígenas. La eficacia guerrera de las bestias había sido probada en la Europa mediterránea desde más de un milenio antes de la conquista: «a partir del último tercio del s. IV, y sobre todo con la II Guerra Púnica (218-202 a.C.) aparecerá la caballería como un arma decisiva en el campo de batalla» (Quesada Sanz, 1997). Toda vez que los caballos eran desconocidos por las culturas mesoamericanas, su empleo en los combates fue sin duda mucho más efectivo aquí que en Europa. De por sí,

La caballería siempre ha gozado de una ventaja psicológica con respecto a un enemigo a pie, en parte por el ruido atronador de los cascos de una unidad de caballería lanzada al ataque, por la mayor altura del jinete —que compensa su inferior estabilidad—, y, también, por la capacidad de retirarse a gran velocidad si las circunstancias lo aconsejan. Esta ventaja psicológica, bien aprovechada, se puede convertir fácilmente en una ventaja táctica si la caballería se emplea de modo adecuado y en el momento preciso, cuando el enemigo a pie empieza a ceder, o si se la apoya adecuadamente con las otras armas del ejército (Quesada Sanz, 1997).

Así pues, asociada a la tecnología bélica de los europeos, la presencia de la caballería en las batallas permitiría que una fuerza mucho menor en número alcanzara el triunfo, al grado de que se ha dicho que, «sin el caballo, los españoles no hubieran logrado la conquista de una amplia región del continente americano. Para ellos, este animal les permitió descubrir, imponerse y dominar tanto a los habitantes como al territorio» (Alvarado León *et al.*, 2023: 130).

Consumada la conquista del centro de México, en los años sucesivos la presencia de los equinos permitiría, asimismo, la expansión del territorio novohispano hacia el norte, así como el desarrollo de la minería, el establecimiento de caminos y estancias, y, paulatinamente, el empleo de las bestias por parte de la población indígena y mestiza (Alvarado León *et al.*, 2023: 134-135).

Más allá de la dimensión bélica y utilitaria, es cierto también que el caballo como especie domesticada presenta una vasta y rica raigambre cultural, que de manera indirecta nos vincula con pueblos distantes y aparentemente ajenos, tal como lo hacen las canciones líricas, cuya simiente es asimismo variada. Si bien me voy a referir aquí a las coplas en lengua española,¹ sus orígenes y resonancias, como las del caballo, se pueden remontar hasta el lejano oriente. Las coplas han sido, asimismo, cultivadas por los pueblos indígenas y mestizos de nuestro país, en un proceso en el cual, entre otras cosas, los animales se han incorporado a la lírica de manera singular.

En las autorizadas palabras de Margit Frenk, en el cancionero folclórico mexicano hay una «imaginación fabuladora» (1994: 23) en la que los animales, la flora, los elementos naturales y los personajes mitológicos dialogan y presentan acciones disparatadas, cuando no es que dan cuenta de un comportamiento humano; «lo que las coplas folclóricas mexicanas relatan una y otra vez son sucesos tan imaginarios como fantasiosamente divertidos, de doble sentido unas veces, inocentes otras». Así, señala

¹ El análisis está centrado en las coplas del *Cancionero folklórico de México*, aunque en más de un pasaje se establecen correspondencias con coplas peninsulares y argentinas.

como ejemplo el caso del caimán, personaje del son huasteco que lleva ese título, y que resulta muy fecundo para las fabulaciones, y «es una mina de mezclas curiosísimas» (Frenk, 1994: 25). Como en el caso del caimán y otros animales, encontramos, según lo describe la estudiosa, «disparatadas fantasías [...] Se trata de una poesía dominada por lo irracional y lo absurdo, que rompe [o que no está en sintonía] con los modelos literarios canónicos, deleitándose en el [...] sinsentido» (Frenk, 1994: 27).

En esta línea, como veremos, podemos ubicar muchas coplas de animales en nuestro cancionero, cuya presencia oscila entre la mera presencia, el valor simbólico y la conducta humanizada; en algunos casos, los animales asoman de pasada en una descripción, mientras que en otros juegan un papel protagónico; su aparición se puede dar en conjunto con la de otros animales, o bien, en convivencia con los seres humanos. En cualquier caso, pueden tener un comportamiento propio de la fauna, o presentar conductas humanas, de manera que pueden hablar entre sí o con las personas. Así, como nos lo hiciera ver Margit Frenk, aparecen en las coplas mexicanas todo tipo de aves, y, asimismo, reptiles, peces, insectos, mamíferos... Se encuentra multitud de animales salvajes, y también domesticados (como vacas, toros, gallinas, perros, gatos); entre estos últimos, me parece que destacan el gallo, entre las aves, y el caballo, entre los mamíferos.

En las líneas siguientes presentaré un breve panorama de la presencia de los equinos en las coplas, que extenderé, en dos sentidos: por un lado, hacia la presencia de burros y mulas, que aparecen también en el cancionero tradicional mexicano, a veces, incluso asociados a los caballos. Por otro lado, me referiré a la mención explícita de estos animales, pero también a la implícita, como lo detallaré. Asimismo, a lo largo del trabajo haré referencia al refranero, género en el cual encontramos una abundantísima presencia de los équidos —acaso, aun mayor que en las coplas.² Esto no debe extrañar, pues, como lo señalara el paremiólogo Herón Pérez Martínez, «la mayor parte del refranero mexicano refleja los más importantes rasgos de la mentalidad ranchera en donde tiene su origen: la tradición paremiológica mexicana [...] es heredera de las tradiciones paremiológicas hispánicas cuya principal vertiente entre nosotros, la ranchera, refleja la mentalidad criolla» (2005: 171). Asimismo, como agrega el autor, «el ámbito de la charrería nos ha dejado una especie de sabiduría relacionada con los caballos» (2005: 177).

TENGO UN CABALLO BONITO

Rancheros y charros son, pues, gente de a caballo, y no solo eso; con frecuencia, su tránsito por el mundo, así como sus faenas, en el monte y en el llano, suponen la monta y/o la conducción de caballos, yeguas, burros y mulas. Tradicionalmente, el caballo aparece como el compañero del charro,³ como lo sugiere el refrán que señala que «Al cabo de un año, todo hombre habla con su caballo» (Hoffman, 2003: 2-132).

Es pertinente recordar aquí a Luis G. Inclán, el escritor y hombre de a caballo en el sentido más amplio de la expresión, quien en su novela *Astucia...* describiera a los charros

² Aun cuando aquí me centraré en el cancionero lírico, por supuesto que en el corrido (género lírico-narrativo) encontramos una presencia fundamental de los caballos; al respecto, puede consultarse el trabajo de Aurelio González sobre el tema (2001).

³ En México: «Campirano, buen jinete, diestro en el manejo del caballo y en la doma de este y otros animales, y que lleva un traje especial: sombrero de alta copa y ala ancha (jarano), pantalón apretado y chaqueta corta; chalina, botín y cuarta» (Santamaría, 2000: s.v.).

contrabandistas, y que en su poema «Recuerdos del Chamberín» (de 1857) declarara el profundo amor que tuvo por su primer caballo, que llevaba ese nombre. Vale la pena citar la estrofa inicial del poema, que sirve a las presentes líneas como un prólogo en verso, debido a la pluma de este polígrafo y editor —que, por cierto, ha sido uno de los decimistas más prolíficos de México, aun cuando me parece que no se le ha reconocido como tal. Inclán declara así el rango de las personas que se han consagrado al amor de los caballos:

Siempre el caballo ha logrado
un lugar muy distinguido,
y entre los brutos ha sido
el más noble que se ha hallado.
Los reyes no han desdeñado
hasta el establo bajar,
y allí las crines trenzar
al corcel en que montaban,
porque en él tal vez confiaban
gloria y honor alcanzar (Aranda Pamplona, 1969: 99).

Y habría que suponer que, si eso hacen los gentiles hombres, qué será de la gente que de por sí pasa la vida cercana al establo y cuya relación con el caballo será mucho más intensa, como lo señala esta copla popular de la conocida canción «Allá en el Rancho Grande»:

El gusto de los rancheros
es tener un buen caballo,
apretarle bien la silla
y luego correr por el llano. (CFM: 3-6334)⁴

Ahora que, si el charro es un poeta, como Inclán, pues incluso lira y tinta se pondrán al servicio de esa singular relación entre cuadrúpedos y jinetes. Siguiendo con Luis Inclán y su literatura que habla de la importancia de los caballos en la charrería, vale recordar, asimismo, sus *Reglas con que un colegial puede colear y lazar* (1860), así como su relato en décimas «El capadero en la hacienda de Ayala» (1872), donde describe faenas rancheras. Por supuesto, es pertinente mencionar también aquí su poema humorístico «Don Pascasio Romero» (1873), donde un charro veterano decide irse a la capital del país, pues «concibió el extraño plan / de buscar con mucho afán / una mujer que quería, / con reglas de albeitería, / entre las hijas de Adán» (Aranda Pamplona, 1969: 214). Al adinerado ranchero las *tanteadas* le salen mal, y ahí está lo humorístico del poema —y lo políticamente incorrecto, cabe declarar de paso—, pero con la historia de don Pascasio, narrada magistralmente en el poema de Inclán, queda mostrado el hecho de que, como en el refranero, caballos y mujeres tienen paralelismo en el imaginario ranchero.

Así lo detalla Herón Pérez Martínez:

entre los simbolismos en que se basa el refranero mexicano uno de los más arraigados
es el que coloca a la mujer y al caballo en el mismo rango de las propiedades más íntimas

⁴ Cf. la copla extremeña «Las galas del mayoral, / desde las once del día, / es montar en su caballo / y ver su ganadería» (Magis, 1969: 232).

del ranchero: ambos son símbolos del poder, de la intimidad y, desde luego, del honor. Caballo y mujer expresan, además, lo que para el ranchero es «montar», no sólo como señal de dominio, que hermana caballo con mujer, sino como expresión del poderío (2005: 187).

Y en esta facultad de montar, en la que el poder económico y sexual quedan asociados, el cancionero mexicano parece incluso ligar simbólicamente al caballo y al jinete, que encuentra en aquel la expresión de su potestad y su libido:

Tengo un caballo muy bueno,
que se llama el Pavorreal;
ese no sabe de freno,
sabe de puro bozal:
me paseo en cualquier terreno,
nunca me hace quedar mal. (CFM: 3-5815; «El caballito», «El caballo»)

La asociación del caballo con el erotismo, como sucede con tantos otros símbolos que hacen referencia a seres del mundo natural, no es exclusiva, por supuesto, del cancionero mexicano. Así lo describe Pedro Piñero, al referirse a la siguiente seguidilla flamenca:

Agua piden mis yeguas,
que aguanten *pío*, [pido]
en cuanto me remate
las llevo al río.

Sobre la cual señala: «el caballo del pretendiente simboliza su fuerza pasional; jinete y caballo forman una figura completa, inseparable, una imagen arquetípica consagrada en la tradición poética occidental, tanto lírica como épica. Representa, sin más, el varón en plenitud». En particular, sobre el motivo simbólico de *abreviar el caballo*, agrega que: «es metáfora del acto sexual de uso tanto en la poesía popular como culta. Es el muchacho [...] el que, sediento de amor, bajará al río, cuando termine la faena, a saciar su sed» (2010: 249).

En dicha clave simbólica debemos leer esta quintilla, cantada en el son jarocho «El aguanieve»:

Cuando mi caballo bebe,
mi morena echa un cantar:
«Bebe, caballito, bebe,
que está serena la mar,
no ha caído el aguanieve».⁵

⁵ La copla está registrada en el fonograma del Grupo Zacamandú, *Antiguos sonos jarochos*. Existe una versión de Toledo, España, con la forma de cuarteta, que es prácticamente idéntica, salvo por la ausencia del quinto verso. La canción toledana incluye además otra cuarteta que asocia al caballo con la potencia sexual del varón: «Mi caballo ya no corre, / mi caballo ya paró. / Cuando para mi caballo, / también voy a parar yo» (Schindler, 1991: núm. 904).

Y también la siguiente, del mismo son, que refiere la pérdida de la potencia sexual masculina, por medio del tópico simbólico del caballo que ya no abreva:

Ya mi caballo no bebe,
porque el ánimo perdió,
pero si usted no se atreve,
para no perderlo yo
cantaremos «La aguanieve». (CFM: 3-7814)

Cabe recalcar, pues, como señala el propio Pedro Piñero que, tal como sucede con muchos otros elementos del mundo natural referidos en las coplas, el caballo posee un valor simbólico, que, asociado al equino desde la antigua lírica española, mantiene vigencia en el cancionero hispanoamericano y mexicano:

Uno de los rasgos más notables de este riquísimo corpus de la poesía popular hispánica, patrimonio indiscutible de la gente del pueblo —son canciones cantadas por las clases bajas rurales (campesinos, pastores, artesanos)— es el simbolismo rebosante [...] de significaciones connotativas de la vida amorosa del hombre. Los símbolos naturales de este tipo abundan, desde siempre, en la poesía popular de diversas regiones y lenguas del ancho mundo europeo, por no hablar de otros pueblos y otras culturas más lejanos (Piñero Ramírez, 2010: 244-245).

Dado, pues, el estrecho vínculo, vivencial y simbólico, entre el equino y el humano, hablando de las proezas y la distinción que la monta posibilita, por supuesto, el caballo en sí no lo es todo; el jinete no ha de ser un *colegial*⁶: debe tener destreza —pues, como dice el refrán, «Caballo y guitarra, según quien la agarra» (Hoffman, 2003: 2-141)—, y demostrarla en el manejo de los implementos propios de su labor. Así, la siguiente copla refiere la importancia del empleo de la reata de lazar, y, de paso, la conveniencia de contar con una buena montura:

Viniendo del Contadero,
me dijo uno de Cortázar:
«En un caballo ligero,
y, ¡ay, qué bonito se laza!
Y aunque sea malo el vaquero,
nomás que abra buena gaza». (CFM: 3-6342; «El toro requesón», «El caballito»)

Como lo señala Luis Inclán —hablando de las que él llama «travesuras del campo», en las que se ejercitó por más de veinte años—, lazar a caballo reses y equinos es una de las tareas fundamentales que los charros deben llevar a cabo; según lo detalla,

el manejo de la reata sólo la práctica puede perfeccionarlo [...] siendo esto una verdadera ciencia de los campiranos. [...] Con mucho fundamento y sobrada razón son respetados nuestros charros, pues [el uso de la reata] es una verdadera ciencia en que lucen la inteligencia, el tino y la agilidad del lazador, a la vez que el buen lomo y gobierno de su caballo (Aranda Pamplona, 1969: 160).

⁶ Señala Luis Inclán: «los campiranos con esa palabra nombran a la persona que no sabe travesear a caballo» (Aranda Pamplona, 1969: 137).

Sobre este punto, y teorizando de algún modo acerca de la manera de pialar una bestia, la siguiente copla es muy ilustrativa sobre la importancia de hacerlo correctamente; el remate es muy ingenioso, por el tono humorístico de la sentencia, que aparece como una salida desconectada del inicio de la estrofa:

Échele bien ese pial,
no le jale nomás de una,
que el chiste no está en el mear,
sino en el hacer espuma. (CFM: 3-6455)⁷

Mientras que la copla siguiente describe la importancia de tener una buena silla, y, por supuesto, de saberla sujetar a la cabalgadura (aquí el final sí guarda relación con el antecedente):

¡Ay, qué bonita es la silla
cuando se sabe montar!,
pues hasta en la mera trilla
se puede uno resbalar. (CFM: 3-6343; «Los vaqueros»)

El tono sentencioso de la copla anterior parece extender su alcance más allá de los terrenos de la charrería, y se conecta con la siguiente, de carácter eminentemente proverbial, que aparece con amplitud en el cancionero mexicano, y refiere la importancia de estar atento a cada instante de la existencia, tanto en las faenas del rancho como en las del amor:

Nadie diga que es amado,
aunque lo estén adorando,
pues con un pie en el estribo
muchos se quedan colgando. (CFM: 2-4650a, «La leva»)

VAQUEROS Y CAPORALES

Son varias las coplas en las que se menciona el valor de los hombres de a caballo encargados del arreo del ganado; entre ellos, no deja de encontrarse una jerarquía, dada entre los vaqueros, en el grado inferior, y los caporales, en el superior, como bien lo ilustra esta copla que aparece en sones típicos del occidente de México, como «El toro» (también conocido como «El toro viejo») y «El toro antejuelo»:

Por ahí viene el caporal,
cayéndose de borracho,
diciéndole a sus vaqueros:
«Lácenme ese toro gacho». (CFM: 3-6405)

Y, como podemos advertir en el caso anterior, el caballo no aparece de forma explícita, algo muy común en las coplas de este tipo: al mencionar al jinete, se sobreentiende que realiza el trabajo indicado —en este caso, lazar un toro— montando su bruto.

⁷ Cf. la siguiente copla del cancionero de Jujuy, Argentina: «Sé manejar la mancera / también echar un peal; / me sé sentar en el pértigo, / lo mismo que en un bagual» (Magis, 1969: 223).

El tono humorístico de la anterior representa una rica veta de las coplas de caballos, que no deja de aludir a los riesgos que conllevan la monta y las faenas que los charros tienen que llevar a cabo; así lo declaran las siguientes coplas paralelísticas del son «El caballito», recogido en el estado de Puebla. Encontramos aquí ese carácter aparentemente bobalicón de algunas coplas mexicanas, según el cual el ser humano «subvierte y transgrede lo normativo», de manera que «juega a quebrantar [...] las leyes de la naturaleza» y así, «a través de la risa se ordena y reordena al mundo de acuerdo con una nueva lógica de lo absurdo y lo imposible» (Nava, 2012: 51). En este caso, la argumentación muestra que el riesgo de la monta alcanza a todas las jerarquías de los hombres de a caballo:

Voy a echar una mangana
a orillas de aquel potrero;
si este caballo me mata,
me quitaré de vaquero. (CFM: 3-6517)

Voy a rayar mi caballo
a orillas del tecorral;
si este caballo me mata,
me quito de caporal. (CFM: 3-6518)

Como en los casos anteriores, el siguiente ejemplo detalla que la faena no es realizada en el corral, sino en el campo abierto; se trata de una copla que se canta en sones como «El torito» y «El toro zacamandú», que se ejecutan hasta nuestros días en las zonas llaneras del centro del estado de Veracruz. Esto habla tanto de la presencia de las labores rancheras de costa a costa en el país, como del gusto por cantar y bailar en torno a dichas faenas, expresado en coplas y sones tradicionales. En este caso, se refiere no solo la montura sino, asimismo, el color del animal:

Cuando los vaqueros van
al llano de Nopalapan
en su caballo alazán,
le gritan al toro: «¡Japa,
japa, torito galán!». (CFM: 3-6417)

CORRE, CABALLITO

Con la mención de la copla anterior, bien vale recordar que sobre los colores de los caballos hay infinidad de refranes, en los que tal o cual tonalidad marca las virtudes o los defectos de los animales (acaso en sintonía con las famosas reglas de albeitería que siguiera don Pascasio Romero). A manera de ejemplo, se puede citar el siguiente dicho, que menciona varios tonos caballares —y, entre ellos, en muy buenos términos, por cierto, el propio color alazán mencionado en la copla—: «El bayo es de mal agüero y el grillo detestable; el alazán, muy ligero, y el güinduri,⁸ codiciable» (Hoffman, 2003: 2-146).

Los colores de las bestias se encuentran también en otras coplas del cancionero mexicano, como en esta seguidilla de la canción «Churripampli se casa», recogida en

⁸ *güinduri*: «color de la caballería con una mancha grande en las ancas, sembrada de manchitas oscuras pequeñas» (Santamaría, 2000: s.v.)

el estado de Veracruz, donde se habla específicamente de yeguas. A diferencia del caso anterior, aquí el color bayo no se consigna como de mal agüero:

Si fueres a los toros,
cuando los haya,
no montes en la rucia,
sino en la baya. (CFM: 3-6422)

Y, bueno, la mención de este color de yegua convoca sin duda la sentencia, copla o juego de palabras que alude a una mula de ese tono: «Vaya, vaya, con la mula baya, que saltó la valla por comer la baya» (Hoffman, 2003: 2-223). Y aun evoca otra copla, en la que el jinete se dirige al caballo (en distintas versiones, prieto, blanco o bayo), para pedirle que lo conduzca con la amada; en este caso, se trata de una copla de la canción titulada, justamente, «Arriba, caballo bayo»:

Arriba, caballo bayo,
sácame de serenar;
voy en busca de mi negra,
que me la quiero llevar. (CFM: 1-2170)

No está de más recordar aquí el refrán «Jala más un rebozo que un caballo brioso» (Hoffman, 2003: 2-154), y, bueno, el brío de ese caballo guarda correspondencia con el del amante que busca vencer las distancias para reunirse con su amada. En sintonía, se encuentra la siguiente copla, del son «El caballito», que refiere también el diálogo del jinete con su cabalgadura —nuevamente, tenemos al hombre hablando a su caballo (Hoffman, 2003: 2-132)—, y, más allá de esto, habría que resaltar el hecho de que en estas coplas el equino aparece como el cómplice del amante, el vehículo que le permite alcanzar el encuentro amoroso:

Corre, corre, caballito,
corre por esa vereda,
corre, que vamos llegando
donde se encuentra mi negra. (CFM: 1-2171)

Ese vínculo se asocia, de nuevo, a la autoridad, netamente masculina, del amante que declara con jactancia que ha de llevarse a la amada montada en su caballo:

A caballo, bien armado
y con buenos tecolines,⁹
a beber he de llevarte
la tuba¹⁰ de los Martínez. (CFM: 4-9172; «El tubero»)

⁹ *tecolines*: «Dinero en general, los pesos» (Santamaría, 2000: s.v.).

¹⁰ *tuba*: «Licor embriagante que, en la costa occidental del país, especialmente en Colima, usan como bebida peculiar las clases populares, y que se obtiene por destilación del jugo del tronco o de las inflorescencias de algunas especies de palmeras; principalmente, del cocotero común» (Santamaría, 2000: s.v.).

Esa voz autoritaria que encuentra sustento en la montura y la pistola recuerda, por supuesto, el hecho terrible de los raptos a caballo, el robo de las doncellas bajo el capricho y la tiranía de los rancheros bragados; así nos podemos explicar el conocido refrán «Si me ha de llevar el diablo, que me lleve en buen caballo» (Hoffman, 2003: 2-167).

El son «Plan de la Villa»,¹¹ que fuera grabado por el Mariachi Tradicional Azteca del maestro Rafael Arredondo (1999), refiere, justamente, el rapto de Lupita, por parte de Juan Lozuna.¹² El título del son hace referencia al sitio adonde el raptor se llevó a la doncella. Aun cuando no aparece en los mapas actuales, Plan de la Villa podría haber sido un asentamiento o región de Jalisco, a juzgar por el ritmo de *pasacalle*, típico de muchos sones de aquel estado:

Bonito Plan de la Villa,
donde se recreó Lupita;
se la llevó Juan Lozuna,
porque era mujer bonita.

Traiba su buena pistola,
buen caballo y buena silla,
para llevarse a Lupita
para ese Plan de la Villa.¹³

La jactancia masculina se expresa por el solo hecho de ejercer la facultad de domar potros y yeguas, tan típica del charro, que en este caso se extiende a la hazaña amorosa, como lo muestra la siguiente copla de la canción «Huapango de huapangos», atribuida al compositor Artemio Santoyo Esquivias:

Voy a amansar al Coquito
y también al Requesón;
después, al caballo prieto,
y al palomo de pilón,
pa que la chata malora
no crea que soy correlón. (CFM: 3- 6513)

De manera que el caballo queda simbólica y simbióticamente ligado a su amo; el charro encuentra en su cabalgadura un motivo de orgullo y un cómplice. Como hemos visto, ambos podrán travesear y recorrer distancias, y actuar en complicidad para que el jinete pueda conquistar a su amada, ya sea por su destreza para montar, o por la fuerza, en virtud del rapto a caballo. Como el compañero que es, el hombre incluso hablará a su

¹¹ Cf. el «Corrido de Juan Urzúa» (Mendoza, 1974: 237-238; núm. 90), donde se relata el malogrado fin del héroe, quien paga con su vida la osadía de robarse a Lucita: «Sus padres, como eran ricos, / formaron un batallón, / pa prender a Juan Urzúa, / por ser un hombre ladrón». Acaso, el son que aquí comento sea una derivación del corrido. La versión recopilada por Vicente T. Mendoza procede de Parral, Chihuahua. En ambos casos, está presente el motivo del rapto a caballo.

¹² No está de más recordar entre los abusivos jinetes raptos al malogrado Miguel Páramo, el hijo del cacique Pedro Páramo, de la conocida novela homónima de Juan Rulfo, donde las correrías amorosas de Miguel se ven interrumpidas cuando cae de su potrillo alazán.

¹³ Cf. la siguiente estrofa de una canción de Salamanca, España: «Sindo le dice a su madre: / “Que me compre usted un caballo, / para llevar a Angelita / a la fiesta de Monsagro”» (Schindler, 1991: núm. 490).

bruto, que, sin embargo —a diferencia de otros animales en el cancionero mexicano— estará privado de habla; vuelto uno con el jinete, será este quien se exprese en el binomio.

Más allá de la presunción del macho, no hay duda de que el caballo es además un símbolo de poder económico y social,¹⁴ y cuando se trata de prejuicios y abusos, la figura del jinete puede ser terrible. Acaso en virtud de la montura la imagen del conquistador español se prolonga y actualiza, como lo señala el refrán: «Dios nos libre de un rayo o un gachupín a caballo» (Hoffman, 2003: 2-145). La imagen de potestad económica del jinete queda clara en otros dichos, como «Al que le ven caballo le ofrecen silla» y «Caballero sin caballo, peón le llamo» (Hoffman, 2003: 2-132, 135), y, sin duda, en la siguiente copla del son huasteco «El caballito»:

Al pobre no le hacen caso,
porque no le ven dinero;
voy a comprarme un buen lazo
y un caballito ligero,
para salir a lo raso,
a ver quién laza primero. (CFM: 3-6492)

Los rancheros no solo gustan de montar sus caballos, sino también de hacerlos correr para competir y apostar, como lo narran multitud de corridos referidos a las desavenencias de las carreras parejeras, y a las virtudes de yeguas y caballos corredores; así lo describe la copla siguiente, alusiva a una población de Michoacán:

Es Chavinda, donde hay gallos
y canciones muy alegres,
corre en junio sus caballos,
gasta plata por diciembre. (CFM: 3-7307)

Y no solo corren a caballo, los rancheros gustan también de hacerlos bailar, para lo cual entrenan a sus bestias —incurriendo, incluso en abusos físicos, por lo que esta típica actividad recreativa ranchera ha sido criticada. Solo quiero apuntar aquí que, aun cuando el baile de caballos es una actividad de los jinetes de diversas regiones de nuestro país —y del mundo hispánico, en realidad—, en el caso de México es en la Tierra Caliente de Michoacán donde encontramos coplas que la refieren, en sones de arpa grande:

Esta es «La mantilla blanca»
que se canta por el plan,
cuando bailan los caballos
allá por Apatzingán. (González, 2009: 327)

Incluso hay en la región concursos de baile de caballos, muy concurridos y gustados por el público, como el mencionado de Apatzingán, al que justamente hace referencia también el son de «La silla plateada»:

¹⁴ Por supuesto, este rasgo no es privativo de México: «El elevado coste de mantener un caballo ha hecho que desde la Antigüedad el “noble bruto” haya sido un signo de distinción y nobleza» (Quesada Sanz, 1997).

Lo traigo recién herrado,
para subirlo al tablado;
ya traigo la cuera puesta,
que es pura piel de venado. (González, 2009: 380)

LOS POBRES DE LOS ARRIEROS

Como lo muestra la copla anterior, el atuendo charro (la *cuera*, en este caso) representa sin duda un rasgo de identidad regional, de orgullo y ostentación. Cabe señalar, al respecto, que acaso la expresión de la bonanza económica se encuentra asociada más a la arriería que a la charrería en sí; sobre este hecho, se encuentran, asimismo, coplas humorísticas, como la siguiente, del son «El vaquerito», donde el propio personaje describe su pobreza:

Yo soy un pobre vaquero
que no tiene ni sombrero,
pero se lo van a hacer
con pellejo de becerro. (CFM: 3-6567)

Y esta otra, del son «El listoncillo», recogido en Aguililla, Michoacán, donde se alude a la fortuna de la arriería:

Sácale cañas al tercio,
que la mula está parada;
me gusta mucho el comercio,
aunque nunca venda nada. (CFM: 3-6557)

Por supuesto, los arrieros también sufren las inclemencias del camino, como lo señala la siguiente copla, que, para variar, presenta el tono humorístico que hemos visto en otras citadas arriba (3-6517, 3-6518):

Vengo de Tierra Caliente,
cansado de jinetear;
me monté en un burro muerto
que no me pudo tumbar. (CFM: 3-6566a)

El que sale a recorrer los caminos, con la expectativa de obtener buenos dividendos, no deja de encarar riesgos, como lo anuncia la conocida copla del son «Camino real de Colima»:

Camino real de Colima,
no me quisiera acordar
los trabajos que pasé
en ese camino real. (CFM: 3-6944)

La ausencia de la casa traerá consecuencias terribles, como lo muestra el siguiente ejemplo, que, según se indica en una nota del CFM, es una parodia de la canción «El carbonero», proveniente del estado de Zacatecas:

Carbonero soy, señores,
que vengo desde La Veta;
le mordí la jeta a un burro,
pensando que era mi prieta. (CFM: 3-6563)

Y qué decir de los riesgos que trae consigo el amor de lejos, como lo indica esta copla del son «Los arrieros», que se cantaba en Veracruz:

[Los] pobres de los arrieros,
tirados por los caminos,
y las mujeres, allá,
con diferentes maridos. (CFM: 6367)

La inicua comparación entre bestias y mujeres, sobre la cual, como lo he referido, llamara la atención Herón Pérez Martínez para el caso del refranero, reviste importancia también en muchas coplas, como las anteriores. No hay una relación ostensible entre una especie animal (los equinos, en este caso) y el género femenino, más allá de la arbitrariedad que el poder de los varones les ha permitido ejercer sobre unas y otras. Despóticamente, en este sentido, han quedado asociadas en proverbios y fraseologismos populares las mujeres y las mulas,¹⁵ como lo muestra la siguiente copla de «La mulita»:

Yo ya no quiero mulita,
se la dejo al que la quera;
me voy a tirar a pie,
pa andar más a la carrera. (CFM: 3-6573)

Además del abuso que implica comparar a una mujer con una bestia (estéril por naturaleza) a la que se puede enajenar a voluntad, vale recordar con los versos anteriores que en México se hace referencia a la proverbial necedad de las bestias de carga, que, si bien se puede aplicar a mujeres o varones, se atribuye a las mujeres en particular, en expresiones ofensivas: «Cuando la mula se amacha, no hay espuelas que la muevan», dice un refrán; mientras que el paralelismo se hace explícito en otro, ampliamente conocido: «Cuando la mula dice “no paso” y la mujer “me caso”, la mula no pasa y la mujer se casa» (Hoffmann, 2003: 2-213). Estas expresiones encuentran correspondencia con el uso del término *mula* como adjetivo en el habla mexicana, que se aplica a una persona cerrada, necia o inflexible (Santamaría, 2000: s.v.).

DE TODA LA CABALLADA

Finalmente, cabe señalar que en algunas coplas se describe la conducta humanizada de los caballos, cuya inteligencia reviste singularidad, en sintonía con el tono humorístico de varias de las coplas que hemos visto hasta aquí. En la siguiente, como en algunas de otras latitudes del mundo hispánico, aparece lo que podríamos llamar el «motivo del caballo educado» (González, 2009: 115n.):

¹⁵ Cf. la copla peninsular: «Si quieren saber, señores, / quién son las mulas: / las hijas del calderero / son las más chulas» (Schindler, 1991: núm. 806).

De toda mi caballada,
sólo mi caballo potro,
[que] para mover un pie
le pide licencia al otro. (CFM: 6560; «La caballada», Apatzingán)

Y, para cerrar este panorama, retomo las «disparatadas fantasías» señaladas por Margit Frenk acerca del caimán, en la cita referida arriba, cuando habla de aquellas coplas que se deleitan en el sinsentido. En la siguiente, cantada justamente en el son huasteco «El caimán», aparece nada menos que el querreque, pájaro carpintero (*Dryocopus lineatus*) —que tiene su propio son, pero que aquí se cuela en el del pícaro reptil—, a manera del jinete de la copla citada arriba (3-6566a):

Un querreque muy contento
se fue a la feria a pasear,
y tuvo el atrevimiento
de enseñarse a jinetear;
se montó a un caballo muerto
que no lo pudo tumbar. (CFM: 3-6228; Hidalgo)

Y en el extremo del sinsentido, vemos, ahora sí, al caimán, ya no montando un caballo muerto, sino haciendo girar los pedales:

Me dicen que no hay caimán
en [el barrio de La] Isleta:
ayer [que] me fui a bañar
con mi querida Julieta,
allí conocí al caimán
paseándose en bicicleta. (CFM: 6241b; «El caimán», Huasteca)¹⁶

De manera que el humor y la humanización del animal quedan conectados por el sinsentido: en el extremo, el caimán y el querreque no solo muestran la inteligencia del caballo educado, sino que llegan aún más lejos, al jinetear al gran compañero del ser humano, montar un caballo muerto e, incluso, pasear en bicicleta, el medio de transporte que en muchas comunidades rurales de México suplantara al equino (hoy en día, los vehículos motorizados, por supuesto, han desplazado lo mismo a caballos que a bicicletas).

PALABRAS FINALES

En este breve panorama hemos visto la amplia presencia de los équidos, y del caballo en particular, en el cancionero tradicional mexicano. A diferencia de otros animales, lo más común es que los caballos aparezcan en conjunto con los seres humanos, y que, más que hablar de aquellos, se hable, sobre todo, de los jinetes. Esto refiere de algún modo la trascendencia de los caballos en actividades tradicionales como la charrería y la arriería, además de las carreras y las «travesuras de campo», como el propio baile a caballo. Como hemos señalado, en el medio rural los seres humanos se han ligado vitalmente a estos

¹⁶ Cf. la siguiente seguidilla de Logroño que, en este caso, hace referencia a un gallo jinete: «¡Quién tuviera la suerte / que tiene el gallo, / que saliendo a la calle / monta a caballo!» (Schindler, 1991: núm. 454).

animales, por lo que no debe extrañar su presencia preeminente en la tradición oral, en géneros como el refranero, el cancionero lírico, los corridos y las danzas.

La caracterización del poder económico, así como la simbolización del vigor sexual y el impulso erótico en la figura del caballo hacen de este, como en otras latitudes del mundo hispánico, un elemento caracterizador de la masculinidad en las coplas tradicionales: el caballo viene a ser el noble compañero que permite la reunión del amante con su amada, y que posibilita el rapto y las tropelías, al tiempo que acompaña al jinete en el camino y le permite la realización de faenas en el campo, tales como las travesuras de correr, bailar, lazar y colear; y, según hemos visto en estas líneas, de todo esto se habla en coplas del cancionero mexicano, tanto en serio como en broma.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO LEÓN, Claudia I., DELSOL, Nicolas y COSSICH VIELMAN, Margarita (2023): «El caballo en América: una breve crónica de su regreso», *Archaeobios*, I-18, pp. 124-144. [En línea: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9269051>>].
- ARANDA PAMPLONA, Hugo (1969): *Luis Inclán, el desconocido*, Cuernavaca, Manuel Quesada Brandí.
- FRENK, Margit (coord.) et al. (1975-1984): *Cancionero folklórico de México* (5 tomos), México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1994): *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana* [discurso de ingreso a la Academia Mexicana], México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «El caballo y la pistola: motivos en el corrido», *Revista de Literaturas Populares*, I-1, pp. 94-114.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2009): *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- HOFFMAN, Anita (ed.) (2003): *Refranero zoológico. Apotegmas y otras expresiones populares sobre los animales*, I-II, México, Facultad de Ciencias-UNAM.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México.
- MENDOZA, Vicente T. (ed.) (1974): *El corrido mexicano* [1954], México, Fondo de Cultura Económica.
- NAVA, Gabriela (2012): «¿Y usted de qué se ríe? Una reflexión sobre la risa en la literatura», en *Estudios sobre lengua y literatura*, Raúl Eduardo González y Araceli Enríquez Ovando (coord.), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 41-58.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (2005): «El caballo y la mujer en el refranero mexicano». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXVI-104, pp. 170-187. [En línea: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710407>>].
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2010): «Poesía flamenca: *Lyra Minima*. Los símbolos naturales». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, pp. 241-265. [En línea: <<https://idus.us.es/handle/11441/12580?locale-attribute=en>>].
- QUESADA SANZ, Fernando (1997): «¿Jinetes o caballeros? En torno al empleo del caballo en la edad del hierro peninsular», en *La guerra en la antigüedad* (catálogo de

exposición), Madrid, pp. 185-194. [En línea: <<https://www.uam.es/FyL/CIberia-IP-JinetesCaballeros/1446790137097.htm>>].

SANTAMARÍA, Francisco J. (2000): *Diccionario de mejicanismos* [1959], México, Porrúa.

SCHINDLER, Kurt (1991): *Música y poesía popular de España y Portugal* [1941], Salamanca, Centro de Cultura Tradicional / Hispanic Institute.

FONOGRAFÍA

Grupo Zacamandú, *Antiguos Sones jarochos* (1999): México, Difusora del Folklore.

Mariachi Tradicional Azteca de don Rafael Arredondo (1999): Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, III.

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2024



La versería tradicional frente a las nuevas prácticas culturales

Traditional *versería* versus new cultural practices

JORGE DANIEL SALAS MIER

(UMSNH)

jorge.salas@umich.mx

<https://orcid.org/0009-0004-5104-4000>

ABSTRACT: In the *son* of Western Mexico, the *malagueñas*, once one of the traditional genres to sing new *coplas*, have been reduced to a single *son*, with a set of associated verses that has nothing to do with the exuberance that it showed in other times. In this case, we know that the creation of new *coplas* is very rare nowadays, and that improvisation is practically non-existent, unlike what happens in *sones* from other regions. This leads us to the question: why has a genre that in the past was so fruitful in the production of *coplas* ceased to be productive?

KEYWORDS: Malagueñas, hot lands, son, verse, government.

RESUMEN: El son mexicano ha pasado por múltiples procesos de adaptación desde el periodo en que se configuró como macrogénero hasta nuestros días. Un ejemplo de esto, en el son del occidente mexicano, es lo que ha ocurrido con las malagueñas, conjunto de piezas de uno de los géneros tradicionales propios para versar, que se ha visto reducido a un son más del repertorio, con un conjunto de versos asociados que poco tiene que ver con la exuberancia que mostró en otras épocas. Sabemos que la creación de nuevas coplas es muy rara en la actualidad. Reflexionaremos a partir de la pregunta ¿por qué un género que en el pasado fue tan fecundo en producción de coplas ha dejado de lado esa productividad?

PALABRAS CLAVE: Malagueñas, tierra caliente, son, versada, estado.

Uno de los géneros más importantes de la música tradicional de México es el son, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta la colonia. De los originales sonecitos de la tierra o del país, derivaron sones, gustos y otros géneros fuertemente caracterizados y enraizados regionalmente (Moreno Rivas, 2008: 132). Suponemos que durante el periodo colonial arrieros, soldados, artistas profesionales y vagos sin oficio llevaron las músicas y las coplas de un lado a otro, pues incluso ahora encontramos indicios de este proceso, por ejemplo, en los sones compartidos en diferentes regiones culturales (Sevilla, 2008). Las malagueñas, ahora reducidas a piezas del repertorio de sones, constituyeron todo un género en sí mismo del que todavía quedan algunas huellas. Pasado el tiempo, de este género se derivó en el occidente de México un conjunto de piezas que podemos agrupar bajo el nombre común de *sones para versar*, pues permiten, más que cualquier otro son, la creación e improvisación de coplas.

No está de más decir que en términos textuales estos sones se comportan de una manera peculiar.

Todos los sones tienen en común una serie de características musicales, entre las cuales las más importantes son la alternancia de partes instrumentales y partes cantadas, el ritmo que se utiliza (sesquiáltera) y la peculiaridad de permitir cierta improvisación (Reuter, 1981: 158; González, 2009: 55). Textualmente se trata de canciones heteroestróficas (Frenk, 2006: 462), en las que se puede cantar un número indefinido de coplas sin un orden preestablecido. Estas coplas, además, serán de arte menor con preeminencia de versos octosílabos, aunque se encuentran también seguidillas, coplas de hexasílabos y alguna que otra rareza. Aunque existen algunas coplas narrativas, lo más común es que se trate de textos líricos en los que el tema del amor en todas sus formas es el más frecuente (para comprobarlo el monumental *Cancionero Folklórico de México* cuyo primer tomo está dedicado exclusivamente a coplas de amor feliz, Frenk, 1975). Hasta aquí las semejanzas, pues cada repertorio regional tiene sus peculiaridades, así que sería un trabajo inmenso tratar de explicar la amplísima variedad de formas y temas del son mexicano.

En la Tierra Caliente del occidente de México, región en la que centramos nuestro estudio, encontramos importantes diferencias entre los sones para versar y los sones que no son para eso (que aquí vamos a llamar esquemáticos). Hemos dicho que los sones son canciones heteroestróficas, y es cierto que a cualquiera de estos se le pueden añadir coplas nuevas. Sin embargo, parece ser que los sones para versar tienen menos restricciones a la hora de componer una copla, pues carecen de esquemas formales rígidos, que los demás sones sí tienen (mediante la utilización de los mecanismos del paralelismo, el uso de fórmulas y palabras clave, entre otros). En esta región los sones para versar carecen de estribillo o jananeo (una línea melódica cantada, pero sin letra), y en su enunciación hay menos repeticiones de versos que en los sones esquemáticos, además de que es menos frecuente el canto a dos voces. También hay una diferencia importante en el tipo de estrofa: la mayoría de los sones esquemáticos de Tierra Caliente incluyen solamente cuartetas de octosílabos, mientras que en los sones para versar es frecuente que encontremos estrofas más largas (la forma más común es la sextilla, pero también hay coplas de cinco y siete versos). En el contenido también hay diferencias importantes. Los sones esquemáticos generalmente tratan el tema del nombre del son, que de alguna forma se encuentra enlazado a los esquemas paralelísticos y las fórmulas, mientras que los sones para versar restringen menos los temas a tratar y el tono que se le da a este tratamiento, aunque hay que decir que sí podemos encontrar algunos lineamientos rectores muy generales para cada pieza. Vale la pena una rápida comparación.

	Sones para versar	Sones esquemáticos
Estrofa	Arte menor, cuatro versos o más.	Arte menor, cuatro versos o menos.
Enunciación	Poca repetición de versos.	Mucha repetición de versos.
Cohesión	Baja.	Alta.

Ejemplo	La malagueña 1 Malagueña de mi vida, malagueña de mi vida, dime quien te bautizó, quien te puso malagueña pa que te cantara yo, malagueña de mi vida, dime quien te bautizó.	La huilota 1 Una huilota morada que en el campo la agarré, como no servía pa nada le abrí la puerta y se fue. Una huilota morada que en el campo la agarré, como no servía pa nada le abrí la puerta y se fue. Ay la la la, ay la la la Una huilota morada que en el campo la agarré, Ay la la la, ay la la la cuando la estaba queriendo de la mano se me fue
	2 Jilguero desconocido, jilguero desconocido por cantar de rama en rama, que ¿te han descompuesto el nido o te han tendido otra cama? No seas malagradecido, dale valor al que te ama.	2 Quisiera que la huilota hiciera un trato conmigo: que ella pusiera los huevos y yo me echara en el nido. Quisiera que la huilota hiciera un trato conmigo: que ella pusiera los huevos y yo me echara en el nido Ay la la la, ay la la la Quisiera que la huilota hiciera un trato conmigo: Ay la la la, ay la la la que ella pusiera los huevos y yo me echara en el nido.
	3 Voy a echar la despedida voy a echar la despedida como la echan en la diana: matizada maravilla, botón de una verde rama, te he de querer ya te digo hasta que me dé la gana	3 Dame tu mano, huilota, para subir a tu nido, si anoche dormiste sola y ahora dormirás conmigo. Dame tu mano, huilota, para subir a tu nido, si anoche dormiste sola y ahora dormirás conmigo. Ay la la la, ay la la la Dame tu mano, huilota, para subir a tu nido, Ay la la la, ay la la la si anoche dormiste sola y ahora dormirás conmigo.

Este es, a grandes rasgos, el panorama del que partimos. Sabemos por algunas referencias que a mediados del siglo XIX la práctica estaba madura, y los sones para

versar podían durar mucho tiempo gracias a la improvisación de copleros espontáneos, no profesionales, pero sí expertos conocedores de los mecanismos secretos de la versada (Ochoa Serrano, 2005: 64-66). Por otro lado, datos etnográficos nos informan que todavía al promediar el siglo XX la práctica estaba fuerte (González, 2009). Quizá empezó a decaer avanzando el siglo hacia el final, hasta el punto actual, en el que cada vez es más raro escuchar coplas nuevas, y de la improvisación quedan apenas algunos pocos rastros. La tradición siempre cambia, pues debe adecuarse siempre a los nuevos contextos (Herrejón, 1994), y la práctica de versar en ciertos sonos de Tierra Caliente no iba a ser la excepción. Podemos distinguir cinco estados históricos de los sonos para versar. Evidentemente, entre cada estado hay un cambio importante, que se da, creemos, por la emergencia de nuevas prácticas culturales: 1) la tradición antigua, de mediados del siglo XIX hasta el fin de la revolución, 2) el nacionalismo cultural, con el modelo del mariachi de masas, 3) el inicio de las grabaciones profesionales, 4) las grabaciones de campo, 5) la actualidad y el futuro. Veamos en detalle.

LA TRADICIÓN ANTIGUA

Algunos datos nos permiten suponer que a mediados del siglo XIX se versaba mucho, hasta el punto que existían momentos del fandango apropiados para escuchar los sonos para versar, en los que más de algún concurrente improvisaba, retando a quien quisiera ponerse enfrente (Martínez Ayala, 2010: 164). Se habla de duelos de copleros que podían terminar violentamente, y en realidad hay muchas referencias en la literatura decimonónica que nos permiten asomarnos a esas fiestas rancheras (Ochoa Serrano, 2005: 32-34). Estos testimonios, sin embargo, no nos dicen qué se cantaba, más allá de alguna copla suelta. Afortunadamente hay otras fuentes que nos permiten redondear la imagen.

Don Alberto Albarrán, violinista de San Cristóbal, Ajuchitlán, Guerrero, nacido hacia 1885, escribano ligado a la iglesia, escribió una libreta de coplas de la que tenemos noticia fidedigna. Una gran fortuna pues, al ser uno de sus oficios el de escribano, aprovechó su conocimiento para recopilar durante algunos años parte de la versada de la que él mismo echaría mano en sus compromisos musicales. Por la fecha de su nacimiento, podemos inferir que al inicio del siglo XX ya andaba en el destino, y que en ese momento quizá abreviaría de la tradición de sus mayores (su padre, Gumersindo Juan habría nacido hacia 1852, por lo que sería contemporáneo de Juan Bartolo Tavira, el legendario músico que, según el mito, le dio forma a casi toda la tradición musical de la región). Empezó a anotar versos en una libreta de contabilidad que compró hacia 1910 con otras que servirían para registrar asuntos del templo de San Cristóbal y siguió escribiendo versos quizá hasta la década de 1960, cuando falleció (Martínez Ayala, 2022). En esta libreta apuntó poco menos de cien coplas sueltas para malagueñas e indias, de las cuales casi todas son sextillas de octosílabos. Muchas de estas coplas son de la tradición oral local, y quizá haya algunas que él mismo compuso, como las dedicadas a alguna persona específica, una de las cuales, por cierto, tiene elementos que nos hacen recordar otras coplas de la región:

Señores para cantar
cada quién tiene su idea,
yo canto por disipar
aunque mi voz sea fea,
a las órdenes estamos,
del señor Dámaso Olea. (Archivo Personal de don Dunstano Albarrán, APDA)

En otras es muy evidente la tradicionalidad, como esta en la que encontramos ecos de *La mañanita alegre* de la Tierra Caliente del Tepalcatepec y de *La Petrona* del Istmo de Tehuantepec, ambas de tradición oral:

La malagueña (APDA)	La mañanita alegre	La Petrona
Que amanece, que amanece, como que quiere llover; así estaba la mañana cuando te empecé a querer: Rosa de Castilla en rama cortada al amanecer.	Qué bonita mañanita, como que quería llover, así estaba la mañana cuando te empecé a querer.	Tú eres la linda Petrona, clavel de Tehuantepec, rosa de Castilla en rama, cortada al amanecer.

No sabemos cómo se cantaban estas coplas, pero lo que resulta relevante es la cantidad de coplas que don Alberto anotó para esta pieza (o género), pues para otros sonos o gustos anotó apenas tres o cuatro. Esto sugiere que, efectivamente, en las malagueñas podía cantarse indefinidamente, mientras hubiera coplas, creatividad o pique.

De otra parte, de la Tierra Caliente, tenemos otra evidencia temprana, esta afortunadamente grabada en 1908 o 1909, por un cuarteto de Cocula, en el sur de Jalisco (Clark, 1998). No sabemos la edad de los músicos del cuarteto Coculense, pero en la foto conocida se ven hombres jóvenes. Podemos inferir que lo que grabaron correspondía a la tradición musical regional en la que ellos se desarrollaban como músicos campesinos. De ser así, estas piezas por lo menos tendrían unos treinta años con las características con las que las encuentra esta primera grabación. La malagueña, en esta versión, dura cerca de 5 minutos, e incluye cinco coplas, quizá cinco y media, y podemos aventurar la hipótesis de que esta extensión se vio determinada por las características del soporte de grabación (cilindro de cera) o del medio de comercialización (discos de pasta de 78 rpm, *shellac* o laca). Por esta versión sabemos que en esta subtradición las malagueñas se componían de cuartetas de octosílabos (y quizá sextillas, ya veremos) y, además, tenemos testimonio de la forma de enunciación. Por razones de espacio consignamos solamente la copla 3, la 5 y la que quizá sea la copla 6, aunque puede ser un añadido de la 5:

3
 Cupido se oía lloroso,
 cupido se oía lloroso,
 cupido se oía lloroso
 clamoreando una campana,
 clamoreando una campana,
 porque había muerto un celoso,
 porque había muerto un celoso,
 porque había muerto un celoso,
 a las tres de la mañana,
 a las tres de la mañana.

5
 Vengo de azotar mis remos,
 vengo de azotar mis remos,
 vengo de azotar mis remos,
 de remar para el oriente,
 de remar para el oriente,

el más amigo es traidor,
el más amigo es traidor,
el más amigo es traidor,
y el más verdadero miente.
y el más verdadero miente.
6 (?)
El pescado que se duerme,
el pescado que se duerme,
el pescado que se duerme,
se lo lleva la corriente,
se lo lleva la corriente.

En esta versión vemos que las cuartetos básicas se enuncian en 10 instancias de verso, algo que no encontramos en otras subtradiciones. Llama la atención que la rima de la copla 5 y la copla 6 sea la misma en los versos que riman, los pares (*oriente, miente y corriente*). No sabemos si esta era la forma de enunciar las sextillas en esta región (lo que implicaría que no solo se cantaban cuartetos en las malagueñas) o si es la coincidencia de la rima es accidental y esta última copla más bien está cortada por las restricciones del tiempo de grabación.

EL NACIONALISMO CULTURAL, EL MODELO DEL MARIACHI

Estas primeras grabaciones irían configurando lo que en el futuro sería la práctica de versar en los sones, pues a partir de este momento empezarían a aparecer algunas versiones grabadas que funcionarían de alguna forma como modelos, al ser percibidos como más prestigiosos (porque tienen el respaldo de instituciones externas, públicas y privadas, apreciadas como poderosas, cultural y económicamente). Durante la década siguiente habría una lucha por el poder político que desembocaría en un periodo muy intenso de búsqueda y afianzamiento de la identidad nacional que traería consigo el llamado nacionalismo cultural mexicano (Salas y Martínez Ayala, 2023). Durante este periodo ocurrieron una serie de movimientos artísticos, promovidos y organizados desde el estado para configurar una imagen de lo mexicano, y en este proceso la música tradicional y el cine cumplieron un papel fundamental (Martínez Muñoz, 2020). Una de las tradiciones que sirvieron de estandarte (al exterior y al interior) fue el mariachi, conjunto típico de Tierra Caliente que en poco más de una década se reconfiguró y se afianzó como el máximo símbolo de México, en una versión ciertamente artificial (Ochoa, 2005; Jáuregui, 2007). Así, el mariachi uniformado de charro, musicalmente transformado en una suerte de orquesta típica, abandonó la tradición oral para apoyarse en la escritura, tanto de música como de coplas. Gracias a este proceso de escrituralización pudo expandir sus posibilidades y empezó a absorber piezas de otros repertorios, tanto nacionales como internacionales. Por supuesto, al ser un conjunto basado en la escritura (algo necesario para soportar los complejos arreglos que estaban siendo desarrollados) se eliminó la variación, tanto musical como textual (Salas, 2018, Salas, 2022). En este proceso, los sones para versar fueron particularmente afectados, pues era prácticamente imposible que pudieran convivir con las nuevas formas necesarias para el nuevo mariachi. Lo ideal para este tipo de conjuntos es que en vivo suene igual que en grabación, y muchas veces lo logran. Evidentemente un género que se basa enteramente en una fuerte carga de improvisación no tendría cabida ahí. Curiosamente, este nuevo tipo de mariachi sí tocaría una malagueña, pero sería la pieza huasteca, convertida en canción-huapango,

muy apropiada para el lucimiento del falsete (elemento prácticamente inexistente en la Tierra Caliente).

Antonio Rivera Maciel, nacido en Aguililla, Michoacán en 1929, grabó una malagueña para Raul Hellmer alrededor de 1956. Este músico, muy talentoso, fue fundamental para la creación de algunos de los estereotipos que el cine mexicano de la época de oro ayudó a consolidar. A pesar de haber aprendido la tradición regional en su juventud, su talento le permitió aprender otros repertorios, particularmente el huasteco y el jarocho, pues además de buen guitarrero era hábil con las arpas y el violín. De esta forma participó como músico en varias películas, y se convirtió en un referente importante para la música regional (Flores, 2017). En la malagueña a la que hacemos referencia se acompaña solo con guitarra, y en el arreglo es muy notoria la influencia del son huasteco, pues incluye falsete. Hellmer no logra ubicar el estilo regional, aunque sugiere que quizá sea guerrerense (Hellmer, s. f.). Podemos aventurar la idea de que es un ejemplo perfecto de la mezcla de estilos y repertorios que acabaría configurando lo que se llamó música mexicana, ya no regional, sino nacional. Textualmente se compone de sextillas, enunciadas en el modo de muchas versiones guerrerenses, en ocho instancias de verso, con repetición del primero y el penúltimo. Las coplas pueden perfectamente pertenecer al repertorio regional. Lo más importante, sin embargo, es que se trata de un arreglo en el que sobresale el virtuosismo en la ejecución de la guitarra y el canto con falsete. Presentamos dos de las tres coplas:

1
Qué he de hacer me vo(y) arrimando,¹
qué he de hacer me vo(y) arrimando
pues me gusta la alegría,
con vergüenza estoy cantando
porque no se todavía,
pero me estoy enseñando,
pero me estoy enseñando
pa cantarles otro día.

2
Entre Pátzcuaro y Morelia,
entre Pátzcuaro y Morelia
tengo un retoño floreando,
si tus brazos me desprecian,
si tus brazos me desprecian
otros me están esperando,
no blancos como los tuyos
pero no se andan chiqueando.

EL INICIO DE LAS GRABACIONES COMERCIALES

Las grabaciones de música regional empezaron mucho antes: el mariachi de Cirilo Marmolejo empezó a grabar hacia 1926 (Clark, 1993), y el Vargas, extrañamente más conservador en esa época por la obstinación de Gaspar Vargas, una década después

¹ Lo que se encuentra entre paréntesis no es enunciado por el cantante. De este modo el verso es realmente octosílabo y es cantado sin artificios ni torpezas gracias a la sinalefa que se genera.

(Clark, 1997). Esas grabaciones regresaron a la región, causando estragos. De este modo, cuando en la década de 1970 empiezan a ser grabados algunos conjuntos tradicionales de Tierra Caliente (Alma de Apatzingán, Los Carácuaros, El conjunto de Filiberto Salmerón, Arturo Villela) estos ya tocan versiones de su repertorio apropiado para la grabación profesional, de alrededor de tres minutos, con pocas coplas y privilegiando los arreglos musicales. Esto, por supuesto, de ninguna manera quiere decir que no supieran manejarse con soltura en otros ámbitos normales de la música tradicional, como las fiestas o los fandangos.

En 1979 Arturo Villela grabó junto al conjunto Salmerón una versión de la malagueña que textualmente es idéntica a un par de versiones de él mismo que fueron registradas en video 35 años después. Presentamos 2 de las 3 coplas:

1
Trigueñita color fino,
trigueñita color fino,
ojitos de uva madura,
le pido al cielo divino
salir de esta noche oscura
y que me ponga el camino,
y que me ponga el camino
a la luz de tu hermosura.

2
Si con llorar descansara,
si con llorar descansara
mi afligido corazón,
lágrimas por ti sacara
de la más honda región,
hasta una piedra llorara,
hasta una piedra llorara
comprendiendo la razón.

En cualquier caso, las grabaciones comerciales siguieron la regla establecida por los primeros soportes en cuanto a la duración de las piezas. Así, incluso en los tiempos de la grabación digital, en la que prácticamente no hay ningún límite respecto a la duración de la ejecución, casi todas las piezas grabadas con fines comerciales presentan dos o tres coplas en menos de 3 minutos. Más aun, estas grabaciones son referentes para los aprendices, por lo que es frecuente que se conviertan en modelos que se copian prácticamente iguales, tanto en los arreglos musicales como en las coplas (González, 2009: 37, llama a estas versiones *vulgata*).

LAS GRABACIONES DE CAMPO

Desde la década de 1960 empezaron a llegar a la región diversos investigadores para grabar la música tradicional. Sus motivaciones y estrategias fueron muy variadas, pero generalmente daban con los mismos intérpretes y grababan casi las mismas piezas. Para estas fechas todavía estaban vivos algunos de los músicos que nacieron antes de la revolución, pero ya empezaban a consolidarse los que llevarían la tradición hasta finales del siglo XX. No está de más decir que entonces ya se había afianzado el estereotipo de lo mexicano promovido por el estado gracias al apoyo de las industrias culturales.

Quien llegaba a grabar frecuentemente se encontraba versiones más o menos influidas por ciertos modelos prestigiosos. Juan Reynoso, por ejemplo, grabó para Hellmer una malagueña en 1957 (Contreras, 1990), y luego en 1972 la volvió a grabar para Lieberman, Llerenas y Ramírez de Arellano (Lieberman *et al.*, 2002). Ambas versiones son de cuatro coplas, de las cuales se repiten dos:

Juan Reynoso, 1957	Juan Reynoso, 1972.
1 Dicen que la mar es grande, dicen que la mar es grande y yo les digo que no, que si la mar fuera grande desde aquí lo viera yo, solamente dios es grande, solamente dios es grande porque él es quien lo formó.	1 Es cierto que la mujer, es cierto que la mujer es todo el querer del hombre, pero sabe suceder que cuando lo miran pobre lo tratan de aborrecer, lo tratan de aborrecer y aventarlo onde no estorbe.
2 Una tórtola en el campo, una tórtola en el campo de verse ausente lloraba sólo de considerar que todo cuanto hay se acaba, sólo dios es permanente, sólo dios es permanente hasta la muerte es pintada.	2 De las mujeres no se habla, de las mujeres no se habla porque tienen otro nombre y creo que no se salvan, sin embargo no sé dónde, porque son las meras diablas, porque son las meras diablas que descomponen al hombre.
3 No hay rama que no se tuerza, no hay rama que no se tuerza cuando está tierna la luna, pero a mí no me hace fuerza, yo me atengo a mi fortuna, porque he visto que el que almuerza, porque he visto que el que almuerza no se acuerda del que ayuna.	3 Dicen que la mar es grande, dicen que la mar es grande y yo les digo que no, que si la mar fuera grande desde aquí lo viera yo, solamente dios es grande, solamente dios es grande porque él es quien lo formó.
4 Ah que alta te ves Gertrudis, ah que alta te ves Gertrudis cuál será tu pensamiento, hay déjame no te apures ni te des tanto tormento, más altas se ven las nubes, más altas se ven las nubes y las desbarata el viento.	4 Ah que alta te ves Gertrudis, ah que alta te ves Gertrudis cuál será tu pensamiento, hay déjame no te apures ni te des tanto tormento, más altas se ven las nubes, más altas se ven las nubes y las desbarata el viento.

Sabiéndose mover, los investigadores podían encontrar auténticas joyas, como la que grabó René Villanueva en 1974 al conjunto de Filiberto Salmerón, según sus propias palabras, «disfrutando un buen mezcal» (Villanueva, 1997: 5). Nada menos que 12 coplas, que abarcan todos los temas propios de las malagueñas de la región, con rúbrica incluida en la copla 8. Por razones de espacio transcribimos aquí una selección:

2

Yo del mundo no reflejo
aun de lo que ha pasado,
soy más fino que un espejo
pues aunque veo empañado
amigos, me siento viejo
pero menos espueleado.

4

Navegando en una tabla
el viento me desvanece,
dijo un pájaro en su jaula
que el que de amores padece
hasta con las piedras habla
y el mundo se le oscurece.

8

No hay quien la esperanza pierda,
no hay que perder afición,
sonaremos bien las cuerdas
pa alegrar el corazón,
a ver si algún día recuerdan
de Filiberto Salmerón.

9

Qué quieres que haga por ti,
si cuanto me mandas hago:
el corazón te rendí,
con eso te satisfago,
satisfáceme tú a mí
como yo contigo lo hago.

11

México tiene pianistas
de lo bueno y con esmero,
tiene buenos trompetistas
que admiran al mundo entero,
pero para violinistas
el estado de Guerrero.

12

Con esta no digo más
calle del jardín florido,
en el puerto de San Blas
le dijo una a su marido:
«no lloro porque te vas
lloro porque no te has ido.»

LA ACTUALIDAD Y EL FUTURO

Durante mucho tiempo se mantuvo como una regla de las grabaciones comerciales la duración máxima de cuatro minutos por pieza, misma que influyó en algunas de las grabaciones de campo orientadas a la comercialización. Esto se dio, además, en un contexto de poca competencia comercial, pues las grandes casas disqueras controlaban el mercado. Con el surgimiento de disqueras regionales o enfocadas a la investigación o la difusión cultural, o incluso algunas que se presentaban abiertamente como opositoras

a los modelos comerciales, apareció la posibilidad de hacer y distribuir grabaciones con formatos alternativos, lo que le dio espacio a nuevas versiones de muchas piezas tradicionales. Un buen ejemplo es esa malagueña de Filiberto Salmerón, editada por el sello Pentagrama con apoyo del IPN. Este fenómeno de las ediciones fonográficas independientes abrió la posibilidad de hacer y comercializar grabaciones más o menos experimentales. En este tenor, don Serafín Ibarra, perteneciente a una dinastía de músicos virtuosos originaria de las cañadas que bajan al sur de Morelia hasta la Tierra Caliente, grabó un par de malagueñas: la primera con Jesús Peredo, completamente al modo tradicional (Ibarra y Peredo s. f.):

1
Ahora sí voy a cantar,
ahora sí voy a cantar
porque el gusto me ha venido,
cuando me salgo a pasear
al padre eterno le pido
que no me deje(s) de amar,
que no me dejes de amar
por más que lo haya ofendido.

2
Trigueñita color vino,
trigueñita color vino
ojitos de uva madura,
le pido al cielo divino
salir de esta noche oscura
y que me vuelva al camino
y que me vuelva al camino
a la luz de tu hermosura.

3
Dicen que la mar es grande,
Dicen que la mar es grande,
y yo les digo que no,
que si la mar fuera grande
desde aquí la viera yo.
Solamente Dios es grande,
solamente Dios es grande
porque él es quien la formó.

4
Ay, que alta te ves Gertrudis,
Ay, que alta te ves Gertrudis
cuál será tu pensamiento,
ahí déjame no te apures
ni te des tanto tormento,
más altas se ven las nubes,
más altas se ven las nubes
y las desbarata el viento.

La segunda malagueña la grabó con el conjunto Los Carácuaros, que él dirige (Ibarra, 2015). Esta segunda versión es interesante por muchas cosas. Textualmente sobresale que incluye sextillas, quintillas y cuartetos, y en general el texto tiene

preeminencia sobre la música (como en las malagueñas antiguas). El estilo de las coplas, además, es muy particular, con una fuerte impronta de la escritura (notoria, por ejemplo, en el hipérbaton del primer verso):

1
Niña, de ángel tu figura,
divina obra del creador,
niña, de ángel tu figura,
divina obra del creador,
hermosísima criatura,
Malagueña de mi amor:
con mirarte unos momentos
haces brotar mi pasión.

Con mirarte unos momentos
haces brotar mi pasión,
dueña de mis pensamientos,
también de mi corazón,
Malagueña de mi amor.

2
El viento por la mañana
llega tocando su diana,
el viento por la mañana
llega tocando su diana,
revestido de pasión
y mis notas con su hazaña
tocan suave tu ventana
por esta dulce canción.

Cuando estoy juntito a ti,
que alegría en mi corazón.
De mi alma un suspiro a ti
Malagueña de mi amor,
Malagueña de mi amor.

3
Del bello globo terráqueo,
linda tierra calenteña,
del bello globo terráqueo,
linda tierra calenteña,
del conjunto planetario
me llevo esta malagueña
al lejano andromedario,
allí me quedo con ella.

El amor todo lo puede
ley de la divinidad,
el que no cree que compruebe,
es la purita verdad.

Gran amor cual universo
habita en mi corazón,

solo para ti lo quiero
Malagueña de mi amor.

Esto en lo que respecta a las grabaciones. En los fandangos y fiestas, y aun en presentaciones formales, parece que la práctica de versar, aunque ha tenido periodos de decaimiento, sigue viva, aunque más en algunas regiones que en otras. Por ejemplo, entre los conjuntos de arpa grande ya es difícil encontrar algún grupo que pueda tocar y cantar La malagueña, mientras que en la zona del Balsas medio todavía es posible ver cantadores espontáneos. Existen un video del finado J. Natividad Leandro con el conjunto Ajuchitlán tocando una malagueña y cantando versos como fueran saliendo. Hacia el final se da un interesante duelo de coplas, a propósito de la vejez de los verseros:

Dice Félix Feliciano Rayo:	Contesta Natividad Leandro:
Ya los viejos como tú, ya los viejos como tú sin poderlo remediar pos mandan a traer el agua, ya no echan viaje cabal, les pasa lo de la avispa, les pasa lo de la avispa, pegadito del panal.	Ya estás viejo ya estás feo, ya estás viejo ya estás feo, ya estás mudando figura, ya tienes dolor de huesos, ya te duele la cintura, ya no distingue a lo lejos, ya no distingue a lo lejos, ya no tienes dentadura.

CONCLUSIONES

Los sones para versar son uno de los tesoros de la lírica tradicional mexicana. En particular, en el occidente de México se encuentran en peligro, pues por la dificultad que implica su buena ejecución cada vez es menos frecuente escucharlos en sus contextos originales, viéndose reducidos al espacio de las grabaciones y algunos pocos eventos culturales. De este modo, su productividad se ha visto mermada, cada vez es más difícil encontrar ejecutantes que sepan muchos versos, y es casi imposible hallar quien quiera y pueda crear nuevas coplas. Esto, sin embargo, no quiere decir que todo esté perdido, pues los temas que se han tratado en estos sones siguen vigentes: la vejez, el orgullo, la tristeza, el amor y el desamor, entre algunos pocos más. Es deseable que los jóvenes que se acercan a la tradición lleguen a entender los mecanismos de esta para que, en algún momento, puedan engrosar en ya de por sí abundante corpus de coplas de malagueñas con sus propias creaciones. Mientras tanto las nuevas generaciones de cantores pueden seguir alimentándose del ancho caudal lírico que atesoran algunas grabaciones y recopilaciones, pues es posible encontrar versos centenarios que no pierden ni un ápice de actualidad. Con suerte y trabajo, en un futuro podremos ver esta época de crisis creativa como un bache afortunadamente superado... hace quizá un siglo don Alberto Albarrán ya anotaba: *no hay día que sea mañana/ que no le nombren ayer*.

BIBLIOGRAFÍA

CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris (eds.) (1993): *Mariachi coculense «Rodríguez» de Cirilo Marmolejo. 1926-1936*, El Cerrito, Arhoolie.

- CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris (eds.) (1997): *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947*, El Cerrito, Arhoolie.
- CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris (eds.) (1998): *Cuarteto coculense. The very first mariachi recordings: 1908-1909*, El Cerrito, Arhoolie.
- CONTRERAS, Guillermo (ed.) (1990): *La música tradicional en Michoacán*, México, CENIDIM.
- FLORES, Carlos (2017): «Antonio Rivera Maciel ¿Legado ensombrecido o luz sin paradero?» en *El mariachi: bailes y huellas*, Luis Ku (coord), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del estado de Jalisco, pp. 221-234.
- FRENK, Margit (dir.) (1975): *Cancionero folklórico de México*, I, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2009): *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*, Morelia, Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo / Programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente.
- HELLMER, Joseph (s. f.): *Sones of México by Trío Aguillillas*, New York, Folkways records.
- HERREJÓN, Carlos (1994): «Tradición. Esbozo de algunos conceptos», *Relaciones*, 59, pp. 135-150.
- IBARRA, Serafín (2015): *Los Carácuaros de Serafín Ibarra. 85 aniversario*, Morelia, SECUM.
- IBARRA, Serafín y PEREDO, Jesús (s. f.): *Virtuosos del son*, Morelia, SECUM/CONACULTA.
- JÁUREGUI, Jesús (2007): *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH / CONACULTA / Taurus.
- LIEBERMAN, Baruj, LLERENAS, Eduardo y RAMÍREZ DE ARELLANO, Enrique (eds.) (2002): *Antología del son de México*, México, Corason.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2010): «El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente», en *Memorias del coloquio El Mariachi y la Música Tradicional de México. De la Tradición a la Innovación*, Arturo Camacho (coord.), Guadalajara, Secretaría de cultura – Gobierno de Jalisco, pp. 151-171.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2022): «Para quien sea del gusto... Sones compartidos en la Tierra Caliente», en *Del mitote al fandango urbano. Veinte años de investigación del mariachi tradicional*, Arturo Camacho (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 105-128.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Eduardo (2020): «La modernización del mariachi como representación de lo mexicano en la política internacional mexicana (1938-1958)», en *Mariachi: entre la tradición y la innovación*, Francisco Samaniega (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del estado de Jalisco, pp. 209-224.
- MORENO RIVAS, Yolanda (2008): *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (2005): *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad de Guadalajara / Casa de la cultura del Valle de Zamora / editorial gráfica nueva.
- REUTER, Jas (1981): *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama.
- SALAS MIER, Jorge Daniel (2018): «La influencia de los modelos comerciales en la textualidad del son de mariachi tradicional», en *Del mariache al mariachi, música*

- y músicos, Francisco Samaniega (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 147-158.
- SALAS MIER, Jorge Daniel (2022): «La tradición oral y la tradición escrita en sonos de Tierra Caliente», en *Del mitote al fandango urbano. Veinte años de investigación del mariachi tradicional*, Arturo Camacho (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 73-90.
- SALAS MIER, Jorge Daniel y MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2023): «Del dicho al hecho, hay un gran trecho... teorías de la cultura, política cultural y músicas de tradición oral en México: 1919-2017», en *Hacer historias. Propuestas para el estudio del pasado*, Lorena Ojeda Dávila, María Teresa Cortés Zavala y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 153-190.
- SEVILLA, Amparo (coord.) (2008): *Sonos compartidos*, México, CONACULTA.
- VILLANUEVA, René (ed.) (1997): *Músicos y cantores de Guerrero*. México, Pentagrama.

Fecha de recepción: 21 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 29 de junio de 2024



La singularidad de los animales en la lírica tradicional de México: posibles resonancias del pensamiento prehispánico

The singularity of animals in the popular lyrics of Mexico: the pre-Hispanic contribution

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA

(Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Musical Carlos Chávez. Cenidim [INBAL])

rvsg_59@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0009-0002-7200-9453>

ABSTRACT: Starting from the premise that animals that appear in popular Mexican couplets have certain distinctive features compared to other Latin American traditional lyrics, in these lines a comparative approach is made between the lyrical tradition of the ancient Mexican poets and the of our current popular verses, in order to find out how pertinent it is to think that some symbolic representations of animals in pre-Hispanic thought could have penetrated into the Hispanic verses, granting, over the years, part of the personality that various animals display today in traditional Mexican couplets.

KEYWORDS: Mexican couplets, animal couplets, pre-hispanic songs, pre-hispanic heritage, popular lyrics in Mexico, perspectivism, anthropomorphism.

RESUMEN: A partir de la premisa de que los animales que aparecen en las coplas populares mexicanas presentan ciertos rasgos distintivos frente a otros cancioneros latinoamericanos, en estas líneas se realiza una aproximación comparativa entre la tradición lírica de los antiguos poetas mexicanos y la de nuestras actuales coplas populares, con el fin de averiguar qué tan pertinente resulta pensar que algunas representaciones simbólicas de los animales en el pensamiento prehispánico pudieron haber penetrado en las coplillas hispanas, otorgando, con el paso del tiempo, parte de la personalidad que hoy ostentan los diversos animales en el cancionero mexicano.

PALABRAS CLAVE: Coplas mexicanas, coplas de animales, cantares prehispánicos, herencia prehispánica, lírica popular en México, perspectivismo, antropomorfismo.

A Margit, por ser fuente inagotable de inspiración

LA LLAMADA RAÍZ PREHISPÁNICA EN NUESTROS GÉNEROS MUSICALES DE TRADICIÓN ORAL

A lo largo del siglo pasado prevalecía la idea general de que varios de los géneros líricos, musicales y coreográficos de tradición oral –recogidos y estudiados a lo largo de ese siglo, y aún vigentes en el XXI– eran el resultado de la conjugación de elementos propios de las tres principales culturas participantes que tuvo lugar en nuestro país durante

la Colonia: la hispana, la africana y la prehispánica¹. Esta premisa, sin más, permanece todavía en la mente de algunos estudiosos y varios estudiantes.

Sobre la influencia hispana, no hay mucho que deliberar: pruebas sobran de su presencia en las formas y contenidos poéticos, en las tonalidades y progresiones armónicas, en los instrumentos, así como en las diferentes coreografías y pasos de danzas y bailes. En cuanto a la llamada tercera raíz, varios estudios han mostrado la influencia de elementos propios de las culturas musicales africanas en diversos géneros populares, especialmente en lo que respecta al ritmo, al canto responsorial y a la adopción de algunos instrumentos. Acerca de la veta musical prehispánica, en cambio, poco se ha dicho más allá de afirmar su «incuestionable» participación, y de constatar la sobrevivencia de algunas danzas, de instrumentos aislados y de la presencia de un pensamiento ritual concomitante.

Si nos detenemos a reflexionar un poco, surge la pregunta: y ¿dónde se localizan tales evidencias de procedencia prehispánica en nuestras actuales expresiones híbridas de música popular, reproducidas, ya sea por las comunidades indígenas, ya por los sectores de la población mestiza y afro-mestiza regional? ¿En el nivel literario?, ¿en las melodías cantadas?, ¿en los instrumentos y sus formas de interpretación? ¿O, acaso, en los bailes y danzas? Esto ya no resulta tan claro, especialmente si partimos de que nada se sabe de la sonoridad de aquellas culturas musicales anteriores a la llegada de los españoles².

Si tan solo consideramos las manifestaciones músico-danzarias de los más de 60 grupos indígenas contemporáneos, que han vivido por ya cinco siglos en sus diversas comunidades, logrando conservar ciertas tradiciones antiguas (como su lengua y varias de sus creencias), observamos –salvo contadas excepciones– la inminente influencia europea. Esto se detecta tanto en el aspecto musical (melodías, ritmos, armonías e instrumentos utilizados), como en el coreográfico. Se trata, pues, de expresiones derivadas de lo que los nativos aprendieron y adoptaron básicamente de los españoles, y que poco a poco fueron vistiendo de sus propios significados –dentro de los límites de lo permisible–, a la vez que iban quedando atrás las formas y estilos originarios. El canto, por ejemplo –que en tiempos anteriores a la Conquista española formaba una unidad inseparable al lado de la música y la danza–, se prohibió al grado de casi desaparecer, o bien, en algunos casos, se sustituyó por cantos religiosos derivados del proceso de evangelización, traducidos a determinadas lenguas indígenas.

¹ Aunque es común referirse con estos términos tan generales a estas tres grandes culturas, sabemos bien que en realidad se trata de áreas culturales constituidas por numerosos grupos étnicos diferenciados, con lenguas y costumbres diferentes. Por otra parte, los pobladores –españoles o negros– llegados a la Nueva España provenían solo de algunas regiones de la península ibérica o del continente africano. Por ejemplo, entre los pueblos negros, se sabe que entraron a estas tierras los *gomera* (hoy extintos), los *berbesí*, los *anchicos*, los *bavilis*, los *yorubas*, los *cazangas* –de la Cazamancia y los de Angola–, los *arará*, los *nupés*, los *ba-sundi*, los *ma-tumba* y los *ba-congo*, y muchos otros de los cuales no se sabe su nombre, ya sea porque su procedencia fue registrada con un nombre genérico –como Costa de Guinea, Angola, Cabo Verde o El Congo, que determinan amplias zonas–, debido a que solía anotarse solo la factoría de la que fueron extraídos.

² No hay duda de que los diversos géneros musicales, literarios y coreográficos populares españoles, introducidos al Nuevo Mundo durante los dos primeros siglos coloniales se transformaron al entrar en contacto con un nuevo medio geográfico, social, histórico y étnico. Apropiados y reproducidos a partir de entonces por una población ampliamente heterogénea, que vivía un continuo proceso de cambios y con ideales diferentes, adquirieron nuevas formas criollas y mestizas. También se reconoce la sobrevivencia de algunos elementos prehispánicos que todavía hoy podemos observar a través del uso de algunos instrumentos o la ejecución de algunas danzas. Lo que aquí se cuestiona es en qué medida y aspectos los elementos culturales de los nativos intervinieron en esa gran metamorfosis musical.

En otras palabras, si en las expresiones musicales de los grupos considerados todavía hoy en día como los herederos más cercanos a las tradiciones prehispánicas, la influencia hispana durante la Colonia fue evidente, qué decir, entonces, de los géneros de canto, música y baile populares que, derivados de moldes hispanos, fueron asimilados y reinventados entre la población mestiza y afromestiza, en un proceso de aculturación en el que la dilución de los rasgos nativos fue mucho mayor y más acelerada³. Hablo aquí particularmente de los jarabes y los sones⁴, géneros lírico-coreográficos que tienen en común, entre otras cosas, el canto a través de coplas.

Tratar de mostrar en qué grado sobreviven elementos de procedencia prehispánica en nuestras actuales tradiciones musicales, líricas y coreográficas es, sin duda, una tarea compleja, que requiere un estudio más profundo y de mayor envergadura que el que aquí se presenta. Sin embargo, sería deseable, como un primer paso, averiguar la viabilidad de asociar algunos aspectos particulares de nuestras actuales expresiones tradicionales con elementos líricos, musicales y danzarios de los antiguos pobladores de México. La existencia de ciertas semejanzas que se observan en algunos cantos de ambas culturas musicales, es decir la practicada en el periodo final de la época prehispánica, por un lado –considerando también otras formas literarias, como mitos y cuentos, que han guardado sus herederos– y las expresiones más propias de la población mestiza, por el otro, podría ser un razonable punto de partida. Habría que comenzar, entonces, por determinar cuáles son aquellos rasgos particulares que revelan, en las actuales expresiones líricas, similitudes con determinados elementos de origen prehispánico, para posteriormente averiguar en qué medida estos pudieron integrarse a los moldes europeos y contribuyeron a la caracterización de nuestros actuales géneros lírico-coreográficos mestizos y afro-mestizos.

En estas líneas nos referiremos, en particular, a los sones, ya sean jarocho, huasteco, planeco, calentano, tixtleco, o bien los difundidos en una amplia zona conformada por parte de los estados de Colima, Jalisco y Nayarit, llamados comúnmente, de mariachi⁵.

Tratándose de un campo sumamente amplio, y debido a que se cuenta con poca documentación sobre la música de las culturas prehispánicas⁶, es natural y resulta necesario establecer los límites de esta búsqueda. En estas líneas, por lo tanto, me concentraré

³ Es necesario aclarar que los procesos de conquista y colonización española en los diversos territorios americanos no se dieron de la misma manera y magnitud. En la isla de Cuba, por ejemplo, la referencia indígena prácticamente fue borrada, mientras que en Colombia, Mauricio Vélez sostiene –al hablar de las diferentes expresiones de la poesía popular de Antioquia– que las primeras muestras de poesía oral implantadas, de origen español, venían con sus propias formas de materialización musical –lo que es cierto–, y que los nativos, al entrar en contacto con ellas, respondieron con su propia música, de tal manera que pronto adquirieron carácter popular, de música autóctona [...] (Vélez, 1999: 82).

⁴ También se consideran géneros asociados, como las chilenas, los gustos y las canciones valseadas, cuya formación fue posterior.

⁵ Los sones jarocho se interpretan en la zona del Sotavento veracruzano; los huastecos, en la Huasteca; los planecos –también denominados «de arpa grande»–, en la Tierra Caliente o El Plan, en la depresión del río Tepalcatepec, en Michoacán; los calentanos, en la Tierra Caliente correspondiente a la cuenca del río Balsas, entre los estados de Guerrero y Michoacán, y los tixtlecos, en la zona de La Montaña de Guerrero, emparentados con los sones «de artesano», de la Costa Chica, entre Guerrero y Oaxaca.

⁶ Me refiero a elementos propios de su sonoridad, como el ritmo, las escalas, las frases melódicas, la armonía y la forma, ya que si contamos con abundante información acerca de los instrumentos utilizados, los contextos festivos en los que tenían lugar los hechos musico-danzarios, los participantes, su función, etc.

en un solo aspecto, del cual sí existen fuentes: la literatura hecha para el canto, lo que en el náhuatl antiguo se denominó *in xóchitl in cuícatl*⁷. De esta manera, se hará un primer acercamiento comparativo entre algunos cantos compuestos e interpretados en algunos señoríos de habla náhuatl (pobladores de México-Tenochtitlan, Puebla-Tlaxcala y Chalco) y la que se canta en nuestros actuales sones regionales. Pero solo se atenderá a un grupo muy específico: las coplas de animales, partiendo de su constante presencia y de los diversos papeles que juega la fauna dentro de la lírica sonera.

LOS ANIMALES Y SUS REPRESENTACIONES EN LA LÍRICA POPULAR DE MÉXICO

Las representaciones de animales que observamos en diversas artes tradicionales de México –visuales y sonoras–, de carácter indígena o mestizo, constituyen un conjunto, como se sabe, sumamente abundante y variado; de igual manera sucedió entre las culturas precolombinas: es incuestionable el lugar privilegiado que la fauna ocupó en la arquitectura, la cerámica, la pintura mural, y, por supuesto, en la música, la danza y el canto de aquella época.

Este singular paralelismo me ha llevado a pensar en la posibilidad de que aquel extraordinario mundo animal, propio de la cosmogonía prehispánica –más precisamente de la zoogonía–,⁸ que de manera cotidiana se manifestó en los más variados escenarios, haya tenido que ver en alguna medida en la transformación del «mensaje»⁹ de los textos líricos traídos por los españoles, constituyendo una materia prima relevante en la reelaboración de los temas animales, que poco a poco terminaron por convertirse en uno de los más socorridos en nuestra lírica popular. Tal vez en este aspecto, presente en ambas culturas, encontremos una posible explicación de la singularidad que se observa en las actuales coplas protagonizadas por animales que se cantan en nuestros sones, un *corpus*, cabe mencionar, considerablemente abundante¹⁰.

En este sentido, muy interesante resulta la observación que hace ya varias décadas Margit Frenk hizo sobre las coplas referentes a animales en nuestro acervo lírico: más allá de su abundancia y rica variedad, el repertorio en el cancionero tradicional de México parece ser el más numeroso –y con mayor número de modalidades distintas–, frente a cualquiera de los otros cancioneros hispanoamericanos (CFM, 1980: xxiii). De esta manera, la frecuente presencia de animales y la variedad de sus representaciones, si bien no son exclusivas, sí pueden suponerse como elementos característicos de la lírica tradicional de nuestro país.

Demos, pues, un pequeño recorrido por las coplas zoológicas de nuestro cancionero folclórico.

En la lírica popular de México, ciertamente, los animales ocupan un lugar predominante frente a otros elementos naturales, como las flores y los frutos. Su presencia

⁷ «In xóchitl in cuícatl». Poesía. Se trata de un difrasismo que une el término «xóchitl» (flor, belleza) y «cuícatl» (canto).

⁸ Término que hace referencia «a los saberes que los grupos humanos tienen sobre el origen de los animales, de sus características y relaciones con humanos y otros seres...» (Guerrero, 2016: 14).

⁹ «Mensaje», entendido como toda la parte no formal de la copla. Concepto que incluye, siguiendo a Andrey Kofman (2013), el objeto (fondo épico), el sujeto y el estilo.

¹⁰ En el Tomo 3 del *Cancionero folklórico de México* (1980), por ejemplo, aparecen 541 coplas alusivas a animales diversos.

e importancia es tal, que numerosos sonetos llevan por título el nombre del animal al que hacen referencia varias de las coplas que se cantan en cada uno de ellos. Así tenemos: *Las abejas*, *El becerro*, *El cuervo*, *El gabilancillo*, *La perdiz*, *El jabalí* y *La vaquilla*, entre los sonetos de Arpa grande de Michoacán; *El pichón*, *El tecolote*, *La tortolita* y *La gallina*, como ejemplos calentanos de la zona de la depresión del río Balsas, entre Guerrero y Michoacán; *El pato*, *La calandria*, *La culebra* y *Las torcazas*, interpretados en Tixtla –población enclavada en la zona montañosa de Guerrero– y en la cercana Costa Chica; *La Acamaya*, *El Caballito*, *El Caimán*, *El gallo*, *El Guajolote* y *El Querreque*, entre los huapangos de la Huasteca, o bien los sonetos jarocho *La Guacamaya*, *La Iguana*, *Los Juiles*, *El Pájaro Cu*, *El Pájaro Carpintero*, *Los Pollitos*, y *La Tuza*, entre varios más.

La tortolita (son calentano)

–Tortolita de ‘onde vienes,
despavorida y mortal.
–Señora, del campo vengo,
de huida del gavián.

*Chole, Cholita, la vida mía
vamos a misa a la cofradía [...]*

*Tan, tan
¿quién toca la puerta? [...]*

Una pobre tortolita
le dijo al pájaro Cu:
«Ya me dejaste solita,
¡malhaya, qué ingratitud!»

Chole, Cholita, la vida mía...

Conjunto de Juan Reynoso (F-01)

Para dar una idea de la variedad zoológica presente en las coplas de nuestros sonetos, mencionaré algunos de los seres que toman vida en ellas. Para comenzar, diré que los animales que se observan van desde seres invertebrados hasta enormes mamíferos, como el oso o la ballena:

Al otro lado del río
contento dormía un oso,
y en su ronquido decía:
«A mí nadie me mata,
porque soy amoroso.»

Estrofa suelta¹¹ (CFM, 1980: 3-6143)

¹¹ «Estrofa suelta»: noción utilizada en el *Cancionero folklórico de México* para nombrar a las coplas que no han sido asociadas a una canción determinada (CFM, 1975, Tomo 1, p. xxvii).

Entre un extremo y el otro, desfilan especies acuáticas –de agua dulce o salada–, especies que habitan sobre la tierra y especies que pasan la mayor parte del tiempo viajando por el aire. Así, observamos: ostiones, caracoles, conchas, camarones, langostas y calamares, al igual que diversas variedades de peces, como el robalo, el salmón, la trucha y la mojarra. Ejemplos de animales terrestres son diferentes artrópodos –como insectos, arácnidos y crustáceos–, o bien algunos reptiles, entre los que sobresalen los caimanes, las víboras y las iguanas. No obstante, esta gran diversidad –hay que decirlo–, son dos grupos los que, con mucho, constituyen el *corpus* más numeroso en el cancionero tradicional de México: las aves y los mamíferos.

La fauna presente en nuestra lírica popular incluye con suma frecuencia diversos animales domésticos de origen europeo, africano o asiático, especialmente los llamados de granja, como el burro, el caballo, el toro y el buey –utilizados en la vida real como apoyo en el trabajo del campo y como medio de traslado–, así como aquellos destinados a la alimentación, como vacas, puercos, chivos, además de las imprescindibles aves de corral¹²:

A mí me nombran el pato (patito),
porque vivo en el carrizo (patito),
luego que me ven venir (patito),
¡ya viene el pato cenizo!, (patito).

El pato, son tixtleco (Bernal, 2014: 267)

Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón,
para que salgan los pollitos
alegres del corazón.

La gallina, son planeco, Nueva Italia, Mich. «Los Tiradores». (F-02).

Los animales salvajes –es decir aquellos que viven libres en su hábitat y son autosuficientes– tienen sin duda un lugar relevante en la lírica popular mexicana. Este tipo de fauna prácticamente nunca manifiesta en las coplas sus rasgos naturales de manera literal, lo que supondría algún grado de peligro para el hombre, ya sea por su cualidad ponzoñosa o por su comportamiento agresivo. En ocasiones, cuando mucho, pueden llegar a constituir una amenaza para alguna posesión muy preciada, como lo son la cosecha y sus animales de corral; ese es el caso de la tuza, el ratón o la ardilla:

Yo sembré mi camotal
en tierra de Apapantilla;
¡ay!, no se me quiso dar
por una malvada ardilla:
todo me lo fue a rascar.

Los camotes, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 313)

¹² El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* recoge varias coplillas renacentistas y barrocas donde aparecen estos mismos animales; se mencionan, por ejemplo, torillos, ovejas, *kaballitos*, mulas, vacas, *bueyés*, puercos, gallinetas, gallos y pollos, entre otros. (Transcribo los nombres como aparecen en la fuente citada).

En ejemplos como el anterior, al animal se le menciona dentro de la descripción de un evento concreto; se alude solamente por ser parte integrante del entorno cotidiano que rodea al músico rural:

Estaba una guacamaya
parada en un platanar,
sacudiéndose las alas
para empezar a volar.

La guacamaya, son jarocho (CFM, 3-5743)

Pánuco, eres un encanto
de mi Huasteca querida;
eres rinconcito santo:
aquí es donde el tordo anida, /y
nos arrulla con su canto.

«Copla libre»¹³, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1680)

En este nivel descriptivo, el animal puede aparecer representando el papel que le toca jugar en la vida real, así sea constituir un delicioso manjar:

Donde quiera que he paseado
el gusto no se me quita.
A mí me gusta el robalo
con camarón y jaibita.
¡Qué sabroso es un guisado
de trucha y mojarra frita!

«Copla libre», son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1565)

Guajolote, luego, luego,
una comida muy buena;
pero sufre una condena:
nunca llega al Año Nuevo,
lo matan en Nochebuena.

El guajolote, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 639)

Con frecuencia, los animales se prestan para efectuar diversas comparaciones; esto sucede cuando el poeta, queriendo explicar o enfatizar algún gesto o comportamiento de los humanos, echa mano de ciertos rasgos de tal o cual animal:

¹³ Con el término «copla libre» he venido calificando desde hace varios años a las coplas compartidas que, no solo se cantan en sonos diferentes, sino que además no incluyen alguna marca que los asocie a sonos específicos.

¡Ay, Dios, quítame lo viejo,
ya me estoy apolillando!
Me pasa lo del cangrejo
que de lado voy andando;
todo aquel que va pa' viejo
siempre se vive pujando.

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 202)

Las mujeres y los patos
se parecen al andar:
de la cintura pa 'bajo,
todo se les va en menear,
y si ven a un hombre solo,
mueven mejor el huacal.

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 223)

En los ejemplos anteriores, los animales son, literalmente, ellos mismos, así sean parte de una descripción natural o el objeto de una comparación. No hay tropo alguno. Claro, no faltan casos en los que el rasgo comparativo sea una ocurrencia divertida, que logra acomodarse en el imaginario colectivo:

*Soy como el león de montaña,
que siempre anda agradecido,
que cuando veo mujer extraña,
no la corro, antes la cuido:
no se me quita la maña
de querer a cuantas miro.*

El aguanieve, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 50)

Aquí, el rasgo animal que se compara es una imagen inventada: ¿de dónde saca el trovador que el *león de montaña* es un animal «muy agradecido».

En una cantidad considerablemente mayor de coplas, los diversos animales van más allá de la sola enunciación descriptiva: con suma frecuencia exhiben –en general con singular simpatía– diversos atributos humanos (cantar, bailar, reír, jugar). En los siguientes ejemplos, las imágenes obtienen un tono humorístico –un tanto cándido–, debido a que los protagonistas son precisamente dos animales:

Por las lejanas montañas,
en un lugar muy oscuro,
ahí se encontraba la araña
bailando con el zancudo.

La araña, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 74)

Estaba la tuza haciendo
para el tuzo unos calzones,

la tuza que se descuida
y el tuzo que se los pone.

La tuza, son jarocho (Bernal, 2011: 143)

El palomo y la paloma
se fueron un día a misa,
la paloma reza y reza
y el palomo risa y risa.

El palomo, son jarocho (Meléndez, 2017: 91)

Entre las cualidades humanas que desempeñan los animales en la lírica popular, sobresale una: la capacidad de hablar –cosa bien sabida– y, más allá de esta propiedad, en la mente del poeta, algunos animales llegan a pensar y comportarse como lo hacen los seres humanos. En este sentido, observamos que en el cancionero mexicano las aves, por ejemplo, hacen algo más que volar y dejarse ver, algo más que cantar y dejarse oír.

–Tecolote, ¿de ónde vienes?
–Vengo de la mar volando,
buscando a mi tecolota,
que también me anda buscando.

El tecolote, Jalisco (CFM, 3-6128)

Pero ¿a quién se dirigen los animales cuando preguntan, dan consejos o dictan máximas? Por lo regular, la comunicación se observa entre seres de una misma clase o especie, aunque la charla verse sobre asuntos humanos:

Yo tengo un gallo grandote
que canta muy de mañana;
le contesta el guajolote:
«No te caigas de la rama,
porque te come el coyote.»

«Copla libre», son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1818)

Una hormiga colorada
le dijo a la vieja arriera:
«Si quieres vivir honrada,
no te juntes con cualquiera,
ni te muestres apurada
porque no aguantas la hoguera.»

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 234)

El intercambio de palabras también se advierte entre especies diferentes; por ejemplo, entre una sirena y un lagarto, un coyote y una tuza, un tecolote y un armadillo, un perro y un chango, etc.

La conversación suele ocurrir, por otra parte, entre humanos y animales no humanos, unas veces el hombre es el que habla, otras, es el animal:

Huye, huye, animalito,
huye, huye, animalote;
no se volverá a comer,
otra gallina el coyote.

El cascabel, son jarocho (CFM, 3-5942b)

Mosquito, no mortifiques
con tus cantos malsonantes;
si me cantas, no me piques,
si me picas, no me cantes.

La zandunga, son istmeño (CFM, 3-6205)

Entre los diversos animales, las aves son las que por excelencia tratan asuntos amorosos que se suscitan entre los amantes, probablemente porque ellas «pueden sentir de manera muy similar a la de los humanos y, por lo tanto, comprenderlos»:

En las ramas de un limón
oí cantar un jilguero,
y me decía en su canción:
«Esa mujer que yo quiero
le entregué mi corazón,
¡hoy lo tiene prisionero!»

El pájaro cu, son jarocho (Meléndez, 2017: 89)

En la postura del sol
cantaban dos palomitas,
y decía con gran dolor,
entre ellas la más bonita:
«¿Qué cosa será el amor
que todos los miedos quita?»

El siquisirí, son jarocho (Tr. or.)

Y porque las aves son las que mejor entienden al hombre, estos seres se vuelven verdaderos confidentes; esto sucede en coplas de carácter más bien serio y, en ocasiones, con tintes de tristeza.

Estando yo imaginando
cómo haría para quererte;
pasó un pájaro volando
y me dijo que mi suerte
era para andar penando
y suspirando por verte.

El pájaro cu, son jarocho (Meléndez, 2017: 89)

A los pájaros se acude para pedir consejos o remedios para curar heridas de amor, o bien para solicitarles que hagan llegar algún mensaje a la «prenda» amada. Es también muy común que las aves sean las que dicten sentencias (muchas veces relacionadas con este tema), con el fin de aleccionar a los hombres (y de paso a las mujeres en las numerosas coplas que no incluyen una marca de género):

En una jaula de plata
se quejaba un pajarito,
y en el quejido relata,
de un modo muy exquisito:
«Dicen que el amor no mata,
pero lastima un poquito.»

El pájaro cu, son jarocho. Los Vega (F-03)

Un pájaro quiso hacer
un nido en medio del mar;
lo que lo pudo avalar,
que le dijo el cardenal:
«Hay que pensar para hacer
y hacer para pensar.»

El pájaro carpintero, son jarocho. Conjunto Los jarochos (F-04)

Muy frecuente es que el animal tome abierta y totalmente el papel de humano, de lo que resulta por lo regular –al contrario de los ejemplos anteriores– una imagen chusca. Entre los animales predilectos para personificar esta combinación animal-hombre sobresalen el caimán y el querreque, entre cuyas travesuras predomina la de ser taimados, mujeriegos y tomadores:

El caimán tenía cultura
para hacerle al literato,
y estudiaba para cura
en Dolores, Guanajuato,
y cometió una locura
que no llegó ni al curato.

El caimán, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 256)

El querreque en su puntada,
se voló la barda un día,
pues se llevó a la cuñada,
después se llevó a la tía,
a la suegra no le hizo nada:
¡querreque ya no podía!

El querreque, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1165)

Se trata de claras metáforas del hombre, como lo advirtió Margit Frenk hace ya varios años. Es decir, los animales no son otra cosa que humanos, aunque su apariencia

sea animal. Mediante esta sustitución, la intención principal es la de propiciar una imagen inverosímil que resulte divertida: las coplas se vuelven irremediablemente humorísticas. Al mismo tiempo, al alejarse de la veracidad mediante fantasías, las coplas protagonizadas por seres mitad animales, mitad hombres, «nos sitúan en plena imaginación fabuladora», nos dice Margit Frenk (1994: 23).

Este procedimiento –añade la autora– proviene de la tradición literaria europea, lo que en la España del siglo xvi se llamó «disparate», «una poesía dominada por lo irracional y lo absurdo, que rompe con los modelos literarios canónicos, deleitándose en el *non-sense*» (1994: 27)¹⁴. Al respecto, Carlos H. Magis, en su conocido estudio comparativo *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, subraya el interés especial que tiene la lírica popular mexicana por los disparates de animales, siendo tal vez el repertorio que ofrece un mayor y más variado número de ejemplos de este tipo (1969: 293).

En algunos ejemplos, la sustitución animal no tiene como fin divertir. Se trata de coplas en tono serio, en cuyos versos se perciben, por ejemplo, advertencias que se dirigen a las mujeres, para que se cuiden de los hombres:

Venadita, venadita,
no bajes a los Tambores,
no te vayan a agarrar
los tiradores de amores.

La venadita, Pinzándaro, Mich. (Stanford, 1963: 254)

Dentro de las diferentes representaciones animales, existe otra variante que vale la pena señalar. En algunas coplas, ciertos animales se presentan, sí, como metáforas, pero en un sentido muy diferente: con una connotación claramente sexual, semejante a la que se produce mediante el uso de algunos frutos y mieles:

Eres manzanita tierna
que de la rama corté,
*no hay manzana más sabrosa
como la que tiene usted.*
Deme una probada,
no se me vaya a antojar;
y del antojo me muera
en medio del manzanar.

La manzana, Tixtla, Gro. (Tr. or.)

Ariles y más ariles,
ariles del carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.

El Balajú, son jarocho (Figuerola, 2014: 9)

¹⁴ Véase, por ejemplo, la siguiente copla: Por la mar abajo / biera hun buey volar: / como era mentira, / podía ser berdad. (Cancionero de Jacinto López, en Frenk, 2003: 2650).

Así lo ilustran las siguientes dos coplas del son jarocho *El borreguito*:

Preso me llevan
sin gran delito,
tiene la culpa
tu borreguito.
Me moriría
muy contentito
si me regalas
tu borreguito.

El borreguito, son jarocho (Meléndez, 2017: 30-31)

Con una franca intención también humorística, acaso pícaro, observamos la siguiente copla recogida de la lírica de Guerrero que, al igual que las anteriores, hacen referencia al órgano sexual femenino:

Anoche estuve con ella,
ni siquiera la besé,
y al amanecer me dijo:
«¡Ah, qué pendejo es usted!
Tuvo la liebre en sus manos,
y de entre ellas se le fue.»

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 206)

En este tenor del doble sentido, existe un ejemplo bastante difundido en la lírica popular de la Huasteca. Se trata del caballo, animal que aparece en numerosas coplas del huapango que lleva el mismo nombre –*El caballo* o *El caballito*–, cuya representación no siempre tiene un sentido literal; figura, más bien, como una metáfora del órgano sexual masculino, a diferencia del ejemplo anterior¹⁵:

Pobre caballo azabache,
ese ya no resucita;
antes era como un *hache*¹⁶,
pero si hablamos de ahorita:
aunque se arrime el mariachi
y le dé «Las mañanitas».

Pobre de mi caballito,
lo miro muy acabado;
era ligero y bonito,
pero muy enamorado,

¹⁵ El uso de un significante animal para referirse al órgano sexual no es un hecho extraordinario en la lírica de México. Sirva como ilustración la siguiente copla que se canta en el son jarocho *El trompito*: «Señora, por su animal / anda el mío que se tropieza / si se llegan a encontrar, / ¡qué ternura, qué belleza!, / ¡gusto que se van a dar / de los pies a la cabeza!»

¹⁶ «Hache». En lugar de «hacha», palabra que ha sido ajustada en función de la rima, pero que conserva su sentido original: ser muy eficiente o hábil en algo.

y ahora se siente viejito
por el servicio que ha dado.

El caballo, son huasteco. (Sánchez, 2009: nos. 213 y 214).

En Guerrero, el caballo tiene el mismo sentido, aunque la enunciación del significado es más explícita:

Mi caballo se cansó,
voy a cortar una vara;
miren lo que sucedió,
es una cosa muy rara:
como anoche no cenó,
cada rato se me para.

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 232)

Esta metáfora se relaciona con el símbolo «montar» o «ensillar», cuyo sentido es la posesión sexual masculina, y que Carlos H. Magis la considera exclusiva de México (1969: 353):

La mula que yo montaba,
la monta hoy mi compañero;
eso a mí nada me importa,
pues yo la monté primero¹⁷.

Después de este breve panorama en torno a los diferentes animales que se cantan en nuestros sones y de algunas de sus representaciones, retomemos algunas ideas.

En primer lugar, advertimos que un considerable número de coplas del repertorio lírico popular de nuestro país versa sobre animales, y estos son de muy diversas clases. En ellas, estos seres son objeto de distintas representaciones, que van de la referencia literal a la metáfora –pasando por el símil–, recursos que confieren a este conjunto lírico una extraordinaria riqueza. Por otra parte, notamos que entre los diferentes seres zoológicos los mamíferos y las aves son los que predominan, con mucho, sobre otras clases.

En las letras de nuestros sones, los animales, además, suelen realizar acciones que son propias de los humanos (como la tuza que le hace unos pantalones a su marido, el tuzo, o la araña que gusta de bailar con el zancudo). Más aún, algunos animales suelen convertirse en verdaderas personificaciones del hombre, puesto que sienten, piensan y se comportan como él: *son hombres disfrazados de animales*¹⁸. Tal es el caso del caimán y el quereque, que pueden andar en bicicleta, estudiar, irse de braseros al extranjero, enamorarse, ser parranderos y engañar a su consorte.

Entre las cualidades humanas que adquieren los distintos animales, el poderse comunicar, a través del habla, con otros seres (sean de la misma especie o de otra,

¹⁷ Con un sentido similar al del conocido estribillo caribeño: «Préstame tu caballo / pa ponerle mi montura». Por el contexto de esta copla, aquí la mula hace referencia a la mujer.

¹⁸ «Animales con atributos humanos» y «metáforas del hombre» son las categorías que Margit Frenk utiliza para calificar estos dos niveles de relación de los animales con lo humano.

incluyendo al hombre) es la más frecuente y significativa. Ya quedó asentado que en nuestro cancionero esta propiedad les atañe primordialmente a las aves, en especial cuando el interlocutor es el hombre; en estos casos, la conversación suele girar en torno a sentimientos amorosos¹⁹. El que los animales adquieran atributos humanos tiene – recordemos – un antecedente en el folclor literario español, que nos remite a géneros como la fábula y, por otro lado, al disparate, y por tanto al humorismo.

Sin embargo –como se dijo más arriba–, a pesar de los claros cimientos hispánicos, la notable cantidad de coplas sobre animales en México, entre otros elementos, constituye un rasgo distintivo frente a otros cancioneros hispanoamericanos. En palabras de Margit Frenk –refiriéndose particularmente a la especie alada–, toda esta abundancia y variedad zoológica, el relieve y la personalidad que estos animales ostentan en las coplas mexicanas, así como el placer que producen sus colores, son cualidades que solo pueden tener una explicación: la herencia indígena (1994: 32)²⁰.

Esta declaración, así, diáfana y directa, despertó en mí una vieja inquietud: ¿será posible pensar, entonces, que la presencia animal, abundante y variada, así como tal vez algunas de sus representaciones en nuestra lírica popular estén relacionadas de alguna manera con manifestaciones tradicionales de nuestras culturas prehispánicas?

Hay todavía una observación más que hacer. Los animales de nuestras coplas revelan otra peculiaridad que no parece provenir de la tradición hispana y, si bien puede parecer una sutileza, debe considerarse como un rasgo relevante y distintivo. Margit Frenk advierte, por una parte, que en otros cancioneros de habla española y portuguesa «casi siempre las aves se nos presentan, no con su propia identidad de pájaros, sino como clara metáfora del hombre o la mujer...» (1994: 32), algo que también sucede en nuestro folclor lírico, pero –y esto es lo que aquí queremos destacar–, por otra parte, la misma autora señala que «en la mayoría de las coplas mexicanas, las aves, *por más que actúen y hablen como seres humanos, no dejan de ser pájaros...*» (1994: 18)²¹.

Encontramos ejemplos de estas dos formas de representación en nuestro cancionero. En la siguiente copla, el «pájaro» no es sino un hombre que le declara su amor a una mujer,

Soy pájaro que volando,
me encontré con tu belleza.
¡Ay, mi negra, qué tristeza!,
ya me estoy enamorando,
de los pies a la cabeza
y tú no me dices cuándo.

El pájaro cu, son jarocho. Los Parientes (fonograma no identificado)

mientras que, en este segundo ejemplo, el diálogo sucede entre dos aves, aunque el asunto verse sobre sentimientos humanos:

Cuando cae un aguacero
cualquier pajarillo canta;

¹⁹ Entre los sones jarochos y huastecos es donde hallamos una mayor cantidad y variedad de aves celestinas.

²⁰ Aquí la autora se refiere a la tradición prehispánica.

²¹ Las cursivas son mías.

muy temprano se levanta
y le dice al compañero:
«Hay dolores que se aguantan,
pero de este yo sí me muero».

El pájaro cu, son jarocho. Los Parientes (F-05)

Podemos pensar, entonces, que en nuestro cancionero folclórico existe un número considerable de coplas en las que las aves –así como otros animales–, aun cuando manifiestan sentimientos y comportamientos claramente humanos, no llegan a erigirse como verdaderas metáforas del hombre, y esta cualidad –un rasgo distintivo, como parece– podría estar relacionada con algún aspecto de la herencia prehispánica²².

Continuando con este orden de ideas, en las siguientes líneas me propongo hacer una breve revisión sobre la presencia y el papel que jugaron las aves y otros animales en los antiguos cantos mexicas –y otros pueblos de filiación nahua– y en otras representaciones prehispánicas. Por otra parte, iré contrastando similitudes y diferencias existentes entre la tradición lírica de los antiguos poetas mexicanos y la de nuestras actuales coplas populares, con el fin de averiguar qué tan pertinente resulta pensar que los animales de las coplillas traídas de España pudieron verse afectados por algunas representaciones simbólicas de los animales en el pensamiento prehispánico, otorgando, con el paso del tiempo, parte de la personalidad que hoy presentan los diversos animales del cancionero mexicano²³.

LOS ANIMALES EN LA LÍRICA Y OTRAS EXPRESIONES DE LOS ANTIGUOS MEXICANOS

Un primer paso obligado debía ser la revisión de algunos cantares del mundo náhuatl antiguo. Con respecto a las fuentes, Miguel León-Portilla nos dice:

²² Uno de estos aspectos es el nahualismo que, dicho de manera sucinta, es la creencia de que un humano puede transformarse en animal a voluntad. De acuerdo con la cosmogonía prehispánica, cuando nacía una persona también nacía un animal, el cual sería su protector y guía durante su vida. En la actualidad, algunos personajes míticos –como la *tlahuipuchtli*, ser femenino que se transforma por las noches y sale de su casa sin que el marido se dé cuenta– no son exclusivos de los pueblos nahuas, pues también hay referentes en las culturas otomí, mazahua, mixe, zapoteca, totonaca, chichimeca e incluso en poblaciones mestizas que abarcan prácticamente todo el territorio nacional, según lo señala el historiador Roberto Martínez González (Páramo y Medina, 2017). Llama la atención que entre los músicos jarocho circula una variante del personaje femenino mencionado.

²³ Soy consciente de que es un salto abismal en la línea del tiempo y es claro que lo mexica no abarca ni representa las costumbres, las creencias, los rituales, las formas de organización social, religiosa y política, la arquitectura y otras artes, etc., de todos los pueblos que cohabitaban en el territorio mesoamericano durante el posclásico tardío. Sin duda, Mesoamérica se caracterizó a través de los siglos por su multiétnicidad y su pluralidad lingüística. Sin embargo, me atrevo a este ejercicio comparativo, debido a la gran cantidad de semejanzas culturales –materiales e inmateriales– entre los diversos pueblos, como lo demuestra, por ejemplo, la gran similitud en la concepción del mundo reflejada en códices mayas y mexicas. La asociación de la música, canto y baile a los rituales religiosos es otro elemento ampliamente difundido entre diversas culturas mesoamericanas, aún vigente entre los indígenas de nuestros días. Por otro lado, a la llegada de los españoles la cultura dominante era la mexica y, sin entrar en detalles, esta gran civilización se caracterizó, entre otras cosas, por admirar, aprehender e incorporar el legado de culturas anteriores –como la tolteca, por ejemplo– así como la de los pueblos que fue sometiendo a través de numerosas guerras e, incluso, a los que no logró conquistar, como las culturas de la zona maya, en el sureste. Por eso no es de extrañarse que encontremos entre los mexicas elementos culturales de otros pueblos mesoamericanos, como lo fueron algunos de sus dioses, o bien la representación de otras culturas –los huastecos, por ejemplo– en alguna de sus danzas rituales.

Durante las primeras décadas de la Nueva España, frailes humanistas e indígenas sobrevivientes salvaron de la destrucción y olvido todo cuanto pudieron del «antiguo legado». En centurias posteriores, hombres como Singüenza y Góngora, Boturini y Clavijero redescubrieron algunos de los viejos textos, pero no lograron darlos a conocer, menos traducirlos y publicarlos (1975: 10-11).

Más adelante, el primer gran paso se dio –explica el historiador– cuando, hacia fines del siglo XIX, José María Vigil, a cargo de la Biblioteca Nacional de México, halló en 1880 el manuscrito en náhuatl que hoy se conoce como *Cantares mexicanos*²⁴.

En él encontramos una enorme cantidad de poemas líricos, clasificados a grandes rasgos por Ángel María Garibay y posteriormente por Miguel León-Portilla, en los siguientes grupos temáticos: 1) *Xopancuīcatl* (cantos de tiempo de verdor), 2) *Xochicuīcatl* (cantos floridos y de amistad), 3) *Yaocuīcatl* (cantos guerreros) y 4) *Incocuīcatl* (poemas de honda reflexión). El primer grupo abarca las canciones en las que de diversa manera se proclama la alegría de vivir. Las canciones del siguiente género –dentro del cual podrían situarse varias canciones del grupo anterior– hacen referencia muy directa a la exaltación de la amistad. La tercera categoría incluye composiciones en las que se proclama la significación de la guerra, la gloria y el poderío de los mexicas y, a veces, la recordación de los héroes. Los *Incocuīcatl* son cantos que revelan una gran profundidad de pensamiento; cantos de orfandad, de privación, de angustia y honda reflexión. Entre estos cantos, sobresale el tema de lo transitorio del existir en la tierra (León-Portilla, 1978: 120-121)²⁵.

Sea cual fuere el tema tratado en los cantares, lo primero que sorprende es la cantidad de aves que son evocadas: desde el *quetzal* (tenido como algo de gran valor por sus preciosas plumas), hasta el *quechol*, ave roja aludida con suma frecuencia, probablemente pensada como símbolo del guerrero muerto. Además, se nombran: el ave de cuello de hule, el *zacuan*, el *xiuhtototl*, el *tzinitzcan*, el papagayo de gran cabeza, el faisán, la garza, la guacamaya, la codorniz blanca, el pájaro cascabel, el cuervo, entre otros que, en ocasiones, simplemente se mencionan, y en otras, al parecer, «las más de las veces dan su nombre [a manera de comparación] para designar su belleza, que reside principalmente en sus colores» (Garibay, 1993: xxiv). Por eso, tal vez, con frecuencia se omite el nombre y solo se describe su color: aves rojas, aves azules o aves doradas. Veamos algunos ejemplos:

Para referirse a una mujer:

¡Ave roja de cuello de hule!,
fresca y ardorosa,

²⁴ En la Universidad de Texas, en Austin, se encuentra otro manuscrito, intitulado *Romances de los señores de la Nueva España*, del cual no se habla en estas líneas.

²⁵ Existen otras tantas maneras de llamar a los cantares, pero, como refiere el propio Garibay, esos otros nombres aluden a aspectos no literarios, como el lugar de procedencia de los cantos (*cuextecayotl*, *chalcacihuacuīcatl*); el instrumento acompañante (*teponazcuīcatl*); según el atavío y representación de los participantes (*tochcuīcatl*, canto en el que los actores se vestían de conejos) o (*michcuīcatl*, en el que los cantores simulaban ser peces); según el tipo de canto (*cococuīcatl* o «canto de tórtolas», un canto erótico-amoroso), o bien, según el contexto en el que se cantaban (*miccacuīcatl*, en rituales mortuorios). (Garibay, 1993: XIII, León-Portilla, 1975: 134, Johansson, 2014 y 2018). Fernando de Alva Ixtlilóchitl habla de otro tipo de canto, el *nenahualizcuīcatl*, que quiere decir: «canto que declara traiciones y engaños» (*apud* León-Portilla, 1975: 97).

luces tu guirnalda de flores...
Tlaltecatzin²⁶ (León-Portilla, 1975: 33)

Hablando de lo efímero de la vida:

...Como vestidura de plumaje de *ave zacuan*,
de la preciosa *ave de cuello de hule*,
nos iremos acabando...
Nezahualcóyotl (León-Portilla, 1975: 50)

Casi un himno épico:

...en el patio florido,
en el patio de niebla,
donde vive la *codorniz blanca*,
donde la serpiente se enrosca,
junto a la morada de los tigres,
en Tamoanchan,
en nuestro lugar de origen...

Chichicuepon (Chalco), (Chimalpain²⁷, *IV Relación*, fol. 116 r., *apud* León-Portilla, 1975: 226)

Las aves, sin lugar a duda, habitaban un lugar especial en el contexto sagrado de los antiguos mexicanos. En el plano de lo sonoro –nos dice Patrick Johansson–, un elemento muy importante era el canto o gorgoeo de las aves, porque en el contexto mortuario, las aves eran consideradas almas de los difuntos. Cuando llegaban a los árboles, cerca de los tambores –*Huehuetitlan*, en náhuatl– eran los espíritus de los ancianos difuntos que llegaban (2021)²⁸.

A las aves con frecuencia se les relacionaba con el Dador de la vida, el gran dios, a quien muy probablemente los nahuas creían que «perteneían». Así se aprecia en el siguiente fragmento del cantar que lleva por título *Las aves sagradas*:

...venís acá, aves áureas y negras,
venís, aves pardas y azules,
y el maravilloso quetzal.

²⁶ Se indica el nombre de los poetas, cuando estos han sido reconocidos. Miguel León-Portilla aclara que no toda la poesía prehispánica fue anónima, que parte de esta producción fue compuesta por grandes poetas estudiados y reconocidos. Se tiene conocimiento de la autoría de muchos cantares, en parte, porque en los mismos manuscritos se indica a quién deben atribuirse algunos de los textos. En su libro *Trece poetas del mundo azteca* (1975), el autor reúne poemas de poetas procedentes de México-Tenochtitlan y de otras naciones cercanas de la misma lengua (como Tezcoco, Chalco, Puebla y Tlaxcala), que vivieron en algún momento dentro del periodo que va del siglo XIV al XVI. Sus biografías fueron posibles, gracias al estudio de numerosos códices y fuentes indígenas.

²⁷ Domingo Francisco Chimalpahin (ca. 1579-1645), cronista indígena de la Nueva España, de la nobleza chalca.

²⁸ Este mismo autor nos dice que según los informantes de Sahagún, un ave pequeña «en todo parecida a la codorniz», llamada *yollototl* representaba el corazón de los difuntos (Johansson, 2014: 18).

Todas venís desde Nonohualco:
país junto al agua,
los (*sic*) que sois aves preciosas del vivificador.
Sois creaturas suyas.

[...]

Ya te despiertan *tus* preciosas aves,
ya te desmañana el dorado tzinizcan,
el rojo quechol y el pájaro azul que amanece gritando.
Hacen estrépito las aves preciosas
que llegan a despertarte.
El dorado zacuan y el tzinizcan,
el rojo quechol...

(Garibay, 1993: 7)

En no pocas ocasiones, la voz del poeta es comparada con los cantos de los pájaros:

...yo soy el cantor,
soy el papagayo de gran cabeza...

Nezahualcōyotl (León-Portilla, 1975: 63)

Vuestro hermoso canto,
un dorado pájaro cascabel... (León-Portilla, 1975: 205)

En este contexto, la voz del poeta puede (con)fundirse con el canto de ciertas aves, y, así, «convertido» en alguna de ellas, el cantor logra acercarse al gran dios y..., hablarle, lo que muestra el gran valor que se le confería a los poetas en la sociedad mexicana, lo mismo que a los seres alados:

Vuestro hermoso canto,
un dorado pájaro cascabel²⁹,
lo eleváis muy hermoso.
Estáis en un cercado de flores,
sobre las ramas floridas cantáis:
¿Eres tú, acaso, un ave preciosa del Dador de la vida?
¿Acaso tú al dios has hablado?
Tan pronto como visteis la aurora,
os habéis puesto a cantar³⁰.

Ayocuan Cuetzpaltzin (Tecamachalco) (León-Portilla, 1975: 205)

²⁹ Sobre el pájaro cascabel, Ángel María Garibay comenta: «es muy repetido el *coyoltototl*, literalmente «pájaro cascabel». Viene a ser un emblema del poeta. Esta ave probablemente no era de una sola especie, sino puramente llamado así por el retintín de su trino (1993: xxiv).

³⁰ Aquí, las palabras del poeta hacen referencia a las composiciones de otro, concebido como un poeta muy especial: el príncipe chichimeca Tecayehuatzin.

En el ejemplo anterior podemos apreciar que el que escribe se dirige a otro poeta cantor, que a la vez es un ave, es decir una entidad mitad hombre, mitad animal: «un pájaro cascabel que canta al amanecer, y que sobre las ramas floridas habla con el Dador de la vida». Esta imagen sugiere la facultad del hombre para comunicarse con las aves y, por lo tanto, la de ellas para escucharlo. Esto parece ser cierto, en la medida en que en el abundante mundo pajaril de la poesía náhuatl, según observamos, las aves tienen la capacidad de «hablar» entre ellas, hecho que merece una particular atención:

Sobre las flores canta
el hermoso faisán,
su canto despliega
en el interior de las aguas.
A él responden
varios pájaros rojos,
el hermoso pájaro rojo
bellamente canta.

Nezahualcóyotl, *Canto de primavera* (León-Portilla, 1975: 67)

Las aves, además de hablar entre sí, también suelen hablar con los hombres. El siguiente ejemplo ilustra el diálogo entre hombre y pájaro; en esta ocasión es el ave el que dirige sus palabras a un hombre:

[Un hombre se dirige al poeta]:

—¿Dónde andabas, oh, poeta?
Apréstese ya el florido tambor,
ceñido con plumas de quetzal,
entrelazadas con flores doradas.
Tú darás deleite a los nobles,
a los caballeros águilas y tigres.

[Responde un ave]:

—Bajó sin duda al lugar de los atabales,
allí anda el poeta,
despliega sus cantos preciosos,
uno a uno los entrega al Dador de la vida.

Le responde el pájaro cascabel.
—Anda cantando, ofrece flores.
Nuestras flores ofrece.
Allá escucho sus voces,
en verdad al Dador de la vida responde.
Responde el pájaro cascabel:
«Anda cantando, ofrece flores».

Tacayehuatzin (Huexotzinco), *Principio del diálogo* (León-Portilla, 1975: 193)

A partir de estos exiguos ejemplos, podemos esbozar algunas ideas. La constante evocación de aves en los antiguos cantares, así como la gran variedad de especies aladas que en ellos figuran muestran un paralelismo singular con nuestra actual lírica popular, en especial porque se trata, precisamente, de pájaros –en ocasiones, de mariposas–³¹.

Por otra parte, el que las aves, además de cantar, hablen en los cantares de los antiguos mexicanos es otro punto de encuentro entre aquella vieja escuela lírica y las coplas de nuestros actuales sonetos. Si bien en los ejemplos elegidos, la voz poética en general muestra un tono grave y serio, es preciso señalar que, al lado de los anteriores, existen otros cantos que exhiben una intención más bien traviesa, humorística e, incluso, sensual y erótica³². El amor, la reflexión profunda, el carácter humorístico, el erotismo y el doble sentido son temas y tonos que observamos también en la lírica soneta, aunque con sus diferencias.

Esta cualidad del habla en las aves, en realidad, no es ajena al folclore lírico de otros cancioneros hispanoamericanos, es decir no es un rasgo distintivo de la lírica popular de nuestro país, aunque muy probablemente fue un factor que en el pasado colonial facilitó la amalgama entre las dos tradiciones.

Lo que sí es particular en los repertorios mexicanos del pasado y del presente –además de la variedad de especies aladas y la frecuencia con la que aparecen en los cantares– es el predominio de las aves sobre otros animales y la constante alusión a sus colores y sonidos. Estos rasgos imprimieron, sin duda, su propia personalidad a la hora de su encuentro con las coplas tradicionales hispanas, provocando ciertas peculiaridades que se manifiestan en nuestro actual cancionero popular.

Ahora bien, ¿qué pasa con los otros animales que también transitan por las coplas de nuestro cancionero? Porque en la colección *Cantares mexicanos*, según se vio en los ejemplos, prácticamente solo aparecen ejemplares alados, y esto representa un claro contraste con respecto a las numerosas especies presentes en nuestra lírica popular contemporánea. Si la tradición prehispánica tuvo algo que ver con la presencia, el carácter y la personalidad que las aves y estos otros seres ostentan hoy en día, la respuesta parece provenir de otra parte.

Para empezar, habría que aclarar que los cantares mexicanos a los que nos hemos referido fueron obra de poetas especializados, que gozaban de un prestigio singular en la sociedad mexicana, y representan solo una parte del quehacer lírico de aquella cultura. Hubo otros muchos cantos que se movían en un ámbito más popular, con un carácter más bien colectivo y con una función claramente ritual³³. Ángel María Garibay, por ejemplo, al describir diferentes cantos entre los antiguos mexicanos, menciona el *Tochcuícatl*, *canto de los conejos*, llamado así «porque los sujetos se ataviaban como tales o simulaban serlo», así como aquel otro llamado *Michcuícatl*, «en el que los cantores se supone que son peces» (1993: XIII).

³¹ La variedad de pájaros que aparece en la colección *Cantares mexicanos* es comparable con la enunciación constante de jilgueros, cardenales, cenizotes, guacamayas, gorriónes, tórtolas, palomas, chuparrosas, calandrias, etc., que se observa en nuestras actuales coplas.

³² Como los *cococuícatl* o «canto de tórtolas», cantos erótico-amorosos que manifestaban jocosa sensualidad relacionada con la intimidad matrimonial; los *cuecuechcuícatl*, cantos traviesos que se cantaban y danzaban principalmente en contextos rituales para propiciar la fertilidad de las plantas y los *Ahuilcuícatl*, cantos eróticos o de placer (Johansson, 2018).

³³ En el calendario ceremonial y de fiestas, Fray Bernardino de Sahagún describe, por ejemplo, los cantos y danzas que se dirigían al dios Ixtilton, una festividad, claramente colectiva, en la que el pueblo era el participante primordial.

Por otra parte, es importante resaltar que en el México prehispánico un gran número de especies animales tuvieron un lugar significativo en otro tipo de expresiones, en las que estos seres jugaban claramente un papel simbólico³⁴. Entre ellas, sobresalen varias *performances* –manifestaciones que integraban, teatro, danza, música y canto–, y una gran cantidad de mitos y creencias. A través de aquellas manifestaciones, sabemos ahora que en el pensamiento de los antiguos mexicanos la comunicación entre hombres y animales no humanos era un asunto bastante habitual. No solo eso: existía, además, la firme creencia de que los hombres (y los dioses) tenían la facultad de *convertirse en seres de otras especies*.

Recordemos al antiguo dios Quetzalcóatl, que se convierte en hormiga roja para poder seguir a otra negra, que sabe dónde se esconde el maíz, el alimento destinado a los nuevos hombres; o bien al dios Huitzilopochtli quien, convertido en pájaro, les comunica a los hombres procedentes de Aztlán el camino, paso a paso, que habrían de seguir para llegar al lugar donde fundarían la gran Tenochtitlan.

En un tenor semejante, Miguel León-Portilla nos informa sobre la creencia que se tenía acerca de un importante cantor, Nezahualpilli, rey poeta del que se decía que no había muerto, sino que «se había encantado en cierta cueva». Fray Juan de Torquemada sobre él relata: «...sus gentes lo tenían por hombre encantado... De su niñez se dice que, criándolo, sus amas le veían en la cuna en diferentes figuras de animales; unas veces les parecía león, otras, tigre y otras, águila que volaba...» (*Monarquía indiana*, apud León-Portilla, 1975: 89).

Fray Diego de Durán, por su parte, relata un extraordinario episodio sobre una danza-representación:

El baile de que ellos más gustaban era el que con aderezos de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. [...] Mientras bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros, y otros como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas (apud Garibay: xxvi)³⁵.

Así, tanto en los relatos míticos, como en las representaciones esceno-músico-danzarias aparecen –además de aves– tortugas, conejos, monos, armadillos, peces, mariposas y hormigas, entre otros animales.

La notable presencia de especies no aladas en tan diversas expresiones visuales, sonoras y quinésicas de los pobladores del México Antiguo nos permite suponer que estos otros animales también hicieron acto de presencia en la formación de las primeras coplillas mexicanas.

³⁴ Una idea de la variedad zoológica y de su importancia en el pensamiento de las culturas mesoamericanas nos la ofrecen las múltiples representaciones gráficas que encontramos en diferentes códices, pinturas murales, bajo relieves y en diferentes trabajos cerámicos, incluyendo instrumentos musicales. En el extraordinario trabajo *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, de Eduard Seler (2004), observamos representaciones pictóricas de 16 mamíferos, 18 aves y otras tantas especies, entre reptiles, peces, insectos, arácnidos y crustáceos.

³⁵ En este y otros eventos puede observarse la cercanía entre las aves y las mariposas. Llama la atención que ambos animales desempeñaran un papel similar. Podría deberse a una ordenación indígena del mundo animal, diferente a la que conocemos: las mariposas, al igual que los pájaros, pueden abrir sus «alas» y remontarse hacia los cielos, además de que ambos liban la miel de las flores.

LITERALIDAD, METÁFORA Y ANTROPOMORFISMO EN LAS COPLAS DE ANIMALES DE NUESTRO CANCIONERO POPULAR

Una vez puesta en escena una visión general del complejo mundo zoológico prehispánico es hora de retomar la idea central que nos ocupa: la noción de que *los animales en la lírica popular mexicana, por más que hablen y actúen como seres humanos no dejan de ser animales*, lo que sí sucede con los animales metafóricos, detrás de los cuales siempre se esconden hombres. Desde una perspectiva etnohistórica, este particular rasgo, en mi opinión, se aleja del ámbito de la estética literaria y adquiere sentido dentro la esfera de la cosmogonía precolombina, al vincularse, más bien, con la forma en que los antiguos mexicanos concebían su entorno natural y la manera particular en la que se relacionaban con los animales.

Un aspecto fundamental que debe considerarse, entonces, es el tipo de relación que desde el pensamiento mesoamericano se establecía entre los diferentes seres, humanos y no humanos. Ciertamente, como se ha mencionado, existía la creencia de que los diversos animales podían hablar (de hecho, también cantar), unas veces entre ellos; otras, con el hombre, y otras más, con los dioses, pero esto ocurría de acuerdo con una visión del mundo muy diferente a la que predomina hoy en día. Desde un enfoque *emic* es posible pensar la cualidad del habla, no como un «atributo humano» que le es otorgado a los seres no-humanos (postura antropocentrista, propia del pensamiento occidental), sino como una facultad común, compartida entre los diferentes seres animales. De esta manera, lo que se aprecia es, más bien, una interacción horizontal, en un mundo donde la comunicación entre especies es posible, debido a que todos los animales –incluido el hombre– hablan una lengua común³⁶.

Esta idea se relaciona estrechamente con el planteamiento que, desde el perspectivismo, sostiene Eduardo Viveiros de Castro: la noción de que diversas culturas creen en la existencia de una unidad del espíritu y una diversidad de cuerpos, y es esto lo que permite que los diferentes seres que habitan el mundo se relacionen unos con otros, independientemente de su «ropaje» (Viveiros, 2002, *apud* Guerrero: 13).

Todo este universo de creencias alrededor de la interacción igualitaria entre especies diferentes, expresadas a través de pinturas, mitos, cantos o representaciones coreográficas y teatrales, fueron ecos que con seguridad permanecían en la memoria de los músicos indígenas novohispanos, los que –amestizados en mayor o menor grado– poco a poco asimilaban las formas y contenidos de la poesía popular hispana.

Estas resonancias aún hoy en día podemos escucharlas y observarlas en la voz de los indígenas contemporáneos, cada vez que cuentan, cantan y danzan. Así lo ilustra, por ejemplo, un diálogo entre Chicomexóchitl (deidad que representa el maíz joven) y una tortuga que lo ayuda a pasar al otro lado del río, el cual aparece en un mito muy difundido en la Huasteca acerca del nacimiento del maíz. De lo más peculiar resulta en este relato la familiaridad con la que se dirigen entre sí ambos personajes: un dios y un reptil³⁷:

³⁶ Al respecto, Stuart Kirsch, a partir de su trabajo en Melanesia, considera que los animales y la gente comparten un solo lenguaje y existe una comunicación en ambos sentidos entre los diferentes seres con los que el humano comparte el medio (Kirsch, 2006, *apud* Guerrero, 2015: 11-12).

³⁷ Mito náhuatl tomado de Anuschka van't Hooft y José Cerda Zepeda (2003). *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*, pp. 47-48. Estos relatos refieren con frecuencia episodios como este, que explican algunas características de los diversos animales. Aquí, el caparazón de la tortuga tomó la forma que hoy conocemos.

– Hazme un favor. Llévame al otro lado, hasta el otro lado, déjame allí y me voy.
– ¡Ah, bueno! Si quieres sí te llevaré. ¡Sube a la espalda, en la espalda sube y agárrate bien aquí a mi ropa!

En su espalda subió y le está agarrando bien. Y cuando todavía no iba muy lejos, luego sintió [la tortuga] que le hacían cosquillas en la espalda.

– ¡No me hagas cosquillas, no me hagas cosquillas!, ¡tú, Chicomexóchitl! Si no quieres que te lleve te voy a dejar a mitad del agua.

Ya no la hizo enojar y otra vez avanzó un poco. Otra vez sintió [la tortuga] que le hacían cosquillas en su espalda.

– De veras, te dije que no me hicieras cosquillas, si no, te dejaré en el agua y me iré.

Otra vez ya no le hacía cosquillas, y otra vez, ya cerca de la orilla, otra vez lo hace, no sólo para hacerle cosquillas, sino se lo hace como adorno de su espalda, para que se haga bonita su ropa. Así lo hizo y la tortuga lo fue a sacar del otro lado del agua y luego se enojó:

– ¡Uta!, ¡qué fea hiciste mi ropa! ¿Por qué lo haces? De veras la hiciste fea, con muchas figuras hiciste mi ropa. ¡Uta, esto se va a ver para siempre, no se perderá!

– Lo he hecho para agradecerte de haberme sacado, por eso he hecho muy bonita tu ropa. Por mí te doy las gracias por haberme traído, por haberme llevado sobre el agua para que me vaya. Me voy, para llegar a mi casa.

– ¡Ah, bueno!, así quedamos entonces.

En el Sureste de México, en la tierra de los mayas, un mito tojolabal –que alude a la creación de un mundo anterior al actual–, da cuenta de otro rasgo de nuestro interés –la conversión del hombre en animal–, al narrar cómo «los antepasados se refugiaron en las cuevas para salvarse del fin del mundo, y al salir de ellas *no lo hicieron como humanos, sino que se “voltearon” en animales para siempre*» (Ruz 1983-I, Gómez *et al.*, 1999, *apud* Guerrero, 2016: 15). Este mito, además, explica que fue así como diversos animales nacieron, entre ellos, el mapache, el cuál antes de convertirse en animal era una viejecita de pelo entrecano con ojeras. De acuerdo con este origen mítico, el mapache no se considera a sí mismo un animal y se ofende cuando se dirigen a él como tal, por lo que la gente prefiere llamarle *me’um* (vieja) para no disgustarla y provocar que dañe las cosechas. En este relato –similar a lo que sucede con las aves en los *Cantares*– queda implícita la idea de que el mapache «tiene la capacidad de escuchar y entender el lenguaje de las personas», como lo señala Fernando Guerrero Martínez (16). En los antiguos poemas, cabe recordar, la conversación se realizaba en doble sentido: los pájaros también hablaban y los hombres los entendían.

Sobra decir que en la actualidad son múltiples las danzas indígenas en las que los hombres «sufren una transformación» y se convierten en animales. En este contexto, numerosos mitos de origen son, con frecuencia, la pauta escénica que se representa en diversas danzas rituales.

Por lo expresado en estas líneas podemos concluir, a modo de propuesta, lo siguiente: la competencia «humana» de los pájaros y otros animales para comunicarse a través de la palabra con otras especies, incluidos los humanos –y los dioses– (que observamos en diversas expresiones de los antiguos mexicanos, como ya se vio) no los desviste, en realidad, de su personalidad animal, es decir no son hombres «vestidos» de animales; esto es porque no están apropiándose de atributos propios de los hombres, según el pensamiento occidental moderno. Lo que observamos es una forma particular de antropomorfismo³⁸, a partir del

³⁸ Adjudicación de cualidades o formas humanas a lo que no es humano –sean cosas, animales o divinidades–, práctica común en las culturas del mundo.

cual podemos comprender que ninguno de los seres naturales habla propiamente castellano, o náhuatl o cualquier otro idioma de uso exclusivo humano; se comunican a través de un idioma universal, que comparten, incluso, con otros elementos telúricos y astronómicos, como el sol, la luna, la tierra, los montes y las plantas; y esto es posible porque todos tienen en común el poseer una misma alma³⁹.

Me atrevo a inferir, entonces, que, en nuestras coplas zoológicas, al lado de la literalidad, la comparación y la metáfora, encontramos muestras de antropomorfismo, cualidad que, en mi opinión, no solo ayudó a conciliar ambas expresiones líricas –gracias a sus similitudes con los animales parlanchines de las cancioncitas del Viejo Mundo–, sino que a la vez les otorgó parte de esa personalidad particular, ahora distintiva de estos personajes, «híbridos de animal y ser humano», que pueblan nuestras actuales coplas populares.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL MAZA, Mario Guillermo (2011): *Compendio de sones jarocho. Método, partitura y canciones*, México, CONACULTA-FONCA.
- BERNAL MAZA, Mario Guillermo (2014): *Compendio: Sones de México. Música, poesía y danza*, México, CONACULTA-FONCA.
- CFM (1975): *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*, I [«Coplas del amor feliz»], Margit Frenk (coord.), México, El Colegio de México.
- CFM (1980): *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*, III [«Coplas que no son de amor»], Margit Frenk (coord.) México, El Colegio de México.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael (2014): «Balajú se fue a la guerra...», *Balajú, Revista de Cultura y Comunicación*, 1, 1, pp. 1-16.
- FRENK, Margit (1994): *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*, Discurso, México, UNAM.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, I-II, México, UNAM / FFYL-El Colegio de México-FCE.
- GARIBAY, Ángel María (1993): *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, Primera parte*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas.
- GUERRERO MARTÍNEZ, Fernando (diciembre 2015 - mayo 2016): «Concepciones sobre los animales en los grupos mayas contemporáneos», *Pueblos y Fronteras*, X, 20, pp. 6-43.
- HOOFT, Anuschka van't y CERDA ZEPEDA, José (2003): *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- JOHANSSON, Patrick (2014): «Miccacuicatl: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y contextos», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 48, pp. 7-87.
- JOHANSSON, Patrick (2018): *Ahuilcuicatl. Cantos eróticos de los mexicas*, México, IPN.

³⁹ La corriente denominada Antropología de la Naturaleza se ha preocupado recientemente por explicar que la dicotomía entre cultura y naturaleza no es clara ni es propia de todos los grupos humanos. Philipe Descola, por ejemplo, afirma que en ciertas sociedades, animales y plantas «se ven conferidos de atributos antropomórficos –intencionalidad, subjetividad, afectos, y hasta palabra en ciertas circunstancias–, pero también se les asignan características propiamente sociales», lo que es propio de sociedades animistas, como las mesoamericanas (Descola, 2011: 68, *apud* Guerrero, 2015: 11).

- JOHANSSON, Patrick (9 de diciembre de 2021): «Canto, música y danza, y... Conquista». Cátedra Jesús C. Romero 2021. *La Conquista en palabras, imágenes y sonidos indígenas* [Video]. YouTube [Cenidim INBAL].
- KOFMAN, Andrey (2013): «La copla española en América Latina», *La Colmena*, 79, pp. 65-78.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1975): *Trece poetas del mundo azteca* [1967], México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1978): *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*, Venezuela, Biblioteca de Ayacucho.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea, España, México, Argentina*, México, El Colegio de México.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan B. (2017): *150 sones jarocho*, (1ra ed. 2004), México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento- Asociación Minatitlán 100 años.
- PÁRAMO, Omar y MEDINA, Francisco (2017): «El nahualismo: herramienta de control social y sancionadora», UNAM GLOBAL, agosto 24, 2017. URL: <https://unamglobal.unam.mx/global_revista/el-nahualismo-ha-servido-como-herramienta-de-control-social-y-sancionadora/>.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2009): *Antología poética del son huasteco tradicional*, México, INBAL / Cenidim.
- SELER, Eduard (2004): *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Juan Pablos.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio (1972): *Coplas populares de Guerrero*, México, Libros de México.
- STANFORD, Thomas (1963): «La lírica popular en la costa michoacana», *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Sexta época, 16, pp. 231-282.
- VÉLEZ, Mauricio (1999): «Los animales en las coplas de “El Cancionero de Antioquia”», *Revista Universidad Eafit*, julio-agosto-septiembre, pp. 81-99.

FONOGRAFÍA

- F-01. *Antología del son de México* (1985), LP, Varios intérpretes, México, FONART-FONAPAS, CD, México, CORASON, 2002.
- F-02. *Michoacán. Sones de Tierra Caliente*, (1982), LP, Varios intérpretes, Serie INAH 7, México, INAH.
- F-03. *De a montón*, CD, Los Vega.
- F-04. *La iguana*, CD, Varios intérpretes, México, CORASON.
- F-05. *Sones rancheros de la región*, CD, Los Parientes.

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 29 de junio de 2024



Tradición y modernidad. San Antonio de Padua en leyendas, oraciones, conjuros y canciones

Tradition and modernity. San Antonio de Padua in legends, prayers, spells and songs

ARACELI CAMPOS MORENO
(Universidad Nacional Autónoma de México)
araceli-campos@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2051-2893>

ABSTRACT: The cult of San Antonio de Padua has been very popular among Catholic believers, from the Middle Ages until now. In this article we analyze how some legends that are traditionally counted on the saint have influenced prayers, spells and songs, and what are the purposes of these texts. Also, how devotion has been adapted to the digital world, where many prayers dedicated to San Antonio can be found.

RESUMEN: El culto a san Antonio de Padua ha sido muy popular entre los creyentes católicos, desde la Edad Media hasta ahora. En este artículo analizamos cómo algunas leyendas que tradicionalmente se cuentan del santo han influido en oraciones, conjuros y canciones, y cuáles son los propósitos de estos textos. Asimismo, cómo la devoción se ha adaptado al mundo digital, donde se pueden encontrar muchas oraciones dedicadas a san Antonio.

KEYWORDS: San Antonio de Padua, legends, prayers, spells, songs.

PALABRAS CLAVE: San Antonio de Padua, leyendas, oraciones, conjuros, canciones.

LAS LEYENDAS DEL SANTO¹

San Antonio de Padua (1195-1231), «el santo de todo el mundo», es sin duda uno de los santos católicos más venerados desde la Edad Media hasta nuestros días. Alrededor suyo se han tejido múltiples creencias, no solo religiosas sino francamente heterodoxas. Su canonización fue una de las más rápidas en la historia de la Iglesia católica, pues se resolvió en tan solo once meses después de su muerte. Todo parece indicar que en vida no hizo ningún milagro, «a juzgar por las fuentes más antiguas: la *Legenda prima* o *Assidua* (c. 1232) y la *Vita secunda* de Julián de Spira (1235-1240), ambas bastante sobrias» (Lacarra, 2022: 11); y, sin embargo, se le considera un santo muy milagroso.

En la promoción de san Antonio han jugado un papel importante las numerosas hagiografías que se le han dedicado. La primera se intitula *Assidua*, y fue escrita en 1232,

¹ Agradezco a Mariana Masera y José Manuel Pedrosa por los materiales que me enviaron para documentar este artículo.

en el contexto de su canonización². Su autor, un franciscano del que se desconoce su nombre, asegura que la escribió a solicitud de sus hermanos y en obediencia al mandato de sus superiores; si bien no lo dice, seguramente la orden franciscana estaba deseosa de que el Vaticano reconociera las virtudes extraordinarias de un integrante de su congregación. Y, como suele suceder con este tipo de escritos religiosos, el fraile aclara que la historia del santo debía de servir como «espejo de vida» y motivar su devoción.

La *Assidua* fue secundada rápidamente por otras hagiografías. En el mismo siglo aparecieron cuatro: *Vita Secunda* de Giuliano da Spira; *Benignitas* de John Peckham; *Raymundina* y *Rigalda*, de Jean Rigaud. En el siglo XIV aparecieron el *Liber miraculorum* de Arnolfo de Serrano y la *Leyenda Florentina*, que incorporaron la vida del santo en sus páginas. Finalmente, la *Vida y milagros* de san Antonio de Bartolomeo Rinonico de Pisa (1401) y la *Vida de san Antonio*, de Siccio Polentone (c. 1433), «acaban configurando, siglo y medio después de la muerte del Santo, un Corpus miracolístico que a partir de esas fechas se irá repitiendo, sin variaciones considerables» (Lacarra, 2022: 15). Estas obras, la mayoría escritas en latín, están dirigidas a un clero letrado que las utilizó en sus prédicas para adoctrinar a los feligreses. Era común que los predicadores utilizaran las hagiografías para nutrir sus sermones, seleccionando los pasajes que les eran pertinentes como método para avivar la fe de los devotos.

Estas y posteriores hagiografías debieron alimentarse de diversas fuentes manuscritas e impresas y de tradiciones populares; probablemente, orales, gestándose un circuito virtuoso entre lo oral y lo escrito, lo culto y lo popular. Ahora, con el internet, la vida de san Antonio tiene mayores posibilidades de difusión. Al igual que otros santos, su culto se ha adaptado al mundo digital en consonancia con las nuevas tecnologías y los cambios que estas han causado en la vida cotidiana de las personas. «La enorme capacidad de adaptación de la santidad queda demostrada, una vez más, en pleno siglo XXI» (Gala, 2011: 167), y el fraile portugués constituye un testimonio al respecto. Las publicaciones que la red digital ofrece no deben desestimarse; por el contrario: merecen ser estudiadas como parte del fenómeno religioso. Incluso, se pueden recuperar materiales olvidados o de difícil acceso, como canciones y romancillos que las personas mayores cantaban y que, de otra manera, quedarían en el olvido (169).

Volviendo el tema de las leyendas³, los numerosos prodigios que en las hagiografías se le adjudican al santo son fascinantes. He aquí algunos ejemplos: desenmascara a un demonio disfrazado; resucita a un niño ahogado en el mar; profetiza tempestades y el martirio que sufrirá un hombre; se traslada mágicamente de un lugar a otro; cura a un loco y a una niña tullida; salva a un novicio tentado por el demonio; convierte infieles y sus prédicas son tan conmovedoras que hasta los peces lo escuchan embelesados⁴.

² Si tomamos en cuenta la *Assidua*, san Antonio era estimado y conocido. En consonancia con los fundamentos de la orden franciscana, viajó por diversos lugares a fin de predicar el evangelio (fue a Marruecos y a varias ciudades europeas). Por el empeño que mostró en esta misión «llegó a merecer el nombre de evangelista» (Anónimo, 1984: 21). Al parecer, fue un gran predicador; pues, se dice, «su palabra, amena, sazónada con sal, causaba no pequeño deleite en los oyentes» (Anónimo, 1984: 22).

³ Los milagros se clasifican como leyendas mágico-religiosas. Son muy interesantes porque «movilizan un repertorio muy amplio y rico de ideas (que recorren todo el arco que va desde lo abstractamente sagrado hasta lo social y ritualmente cotidiano) y otro repertorio muy importante de recursos de estilo (que cubren desde lo simbólico-metafórico hasta las figuras de descripción más realista)» (Pedrosa, 2014: 253).

⁴ Como lo he señalado, de san Antonio de Padua se han escrito varias hagiografías y se han reimprimido muchas más. Para este artículo he consultado la *Vida y milagros del glorioso San Antonio de Padua*, de Miguel Mestre.

Los recursos ficcionales que se utilizan en este género narrativo muestran que el santo opera «de modo análogo a cómo opera el mago o cualquier especialista mágico-religioso no católico»; y, las peticiones y necesidades que supuestamente resuelve, en muy poco se diferencian de las que soluciona el mago, el chamán o los santones de otras culturas (Pedrosa, 2014: 254).

Las leyendas también pueden ser retomadas por la poesía. Tal es el caso del siguiente pliego suelto fechado en 1790 que incorpora, de la hagiografía de san Antonio, varios elementos. Se trata de un romance octosílabo que, con fines didácticos, ofrece al lector u oyente datos biográficos del fraile, enterándolo de quiénes fueron sus padres:

La nobleza de sus padres
es la más ilustre y clara,
siendo Martín de Ballones y
doña María Tavera.

También, el romance entrega a quien lee, referencias acerca de su inclinación al estudio desde temprana edad, de sus dotes de predicador y de haber tenido el nombre de Fernando antes que el de Antonio:

Fue devoción de sus padres
que en el sagrado bautismo
se le pusiese Fernando,
que éste era su nombre mismo.
Quando a este niño le dieron
a luz de la confirmación,
se aplicó el nombre de Antonio,
a quien tenía devoción⁵.

Con mucho acierto el poeta sintetiza algunas leyendas que aparecen en las hagiografías. Una de ellas —que veremos más adelante, en los conjuros— hace referencia al don de la bilocación que tenía el fraile; pues, sin abandonar Padua, viajó a Lisboa para salvar a su padre, quien había sido falsamente acusado de haber asesinado a un hombre. Entonces, el santo pide ir a la sepultura de la víctima, quien, a instancias del fraile, resucita para expresar que el padre del santo no es el asesino⁶.

Al igual que en muchas oraciones populares, hacia el final del texto se ofrece una recompensa al devoto del santo:

todo aquello que perdiese
por él será restaurado.

A continuación, para demostrar la efectividad de la oración, se narran algunos casos de fieles que han encontrado objetos perdidos, como el siguiente:

⁵ Al parecer, tomó el nombre de Antonio cuando se hizo franciscano.

⁶ Según Miguel Mestre: «Respondió el difunto en voz alta e inteligible: Martín Bullores está tan inocente de este delito que ni directe [*sic*] ni indirectamente ha tenido en él parte alguna» (Mestre, 1688: 64). La hagiografía del franciscano Miguel Mestre fue exitosa, pues se publicó varias veces en España desde finales del siglo XVII.

A un señor se le perdió
de su pecho una venera,
que importaba un mayorazgo,
y la halló a su cabecera.

Estos versos recuerdan la leyenda del caballero que pierde un anillo muy valioso; la historia será replicada en un conjuro que veremos más adelante.

Las leyendas de san Antonio son fascinantes, conmovedoras, aleccionadoras; y, una de ellas, ha inspirado a la feligresía a realizar actos benéficos. La historia en cuestión trata de un bebé que se ahoga en un barreño de agua. La desesperada madre invoca al santo ofreciéndole que, si le devuelve la vida, dará a los pobres la misma cantidad de pan que el peso de su hijo. El bebé recupera la vida; así, de esta historia, se origina la tradición *pondus pueri*: «el peso del niño», en la que los padres pedían al santo proteger a sus hijos de enfermedades y otros males a cambio de dar pan a los pobres. La repartición de panes se convirtió en una tradición en varios lugares y dio lugar al nacimiento de *Caritas Antoniana*, una organización franciscana que lleva comida y artículos de primera necesidad a los necesitados de todo el mundo⁷.

ORACIONES, CONJUROS Y CANCIONES

El culto a san Antonio de Padua ha derivado en un conjunto diverso de creencias que forman parte del imaginario colectivo de las personas; una de las más conocidas consiste en invocar al santo para hallar cosas perdidas mediante la recitación de un conjuro, al que a menudo se le da nombre de oración; probablemente, para enmascarar su carácter profano, o porque existe la tradición de usar el término *oración* para identificar a este tipo de textos⁸.

Las tres versiones que a continuación se reproducen fueron publicadas por Ignacio de Alcázar, en 1910⁹. En el conjuro se incorpora la leyenda del mágico viaje que el taumaturgo portugués realiza a Lisboa para salvar a su padre, milagro del cual hemos hablado antes. Se añade a esta historia la pérdida de un breviario que san Antonio logra recuperar con ayuda celestial. La Virgen —otras veces Jesús— le da tres dones: recordar lo olvidado, hallar lo perdido y aparecer al ausente; y, en la segunda versión, convertir el aborrecimiento en cariño. El número tres, un número mágico por excelencia, aparece cuando se nombra al santo y se contabilizan los dones que recibe. Como suele suceder en la literatura oral y popular, existen errores ortográficos y de contenido; y, al parecer, el texto reproduce el habla de los andaluces. Muchos versos terminan con verbos conjugados en el mismo tiempo verbal (epífora), característica propia de los conjuros:

⁷ En Lisboa, en la Iglesia-Casa de San Antonio, el 13 de junio los creyentes reciben un pan a cambio de una limosna para los más necesitados. «Según la tradición, hay que guardarlo en casa en una bolsa blanca durante todo el año. Al final, se moja con agua y se come con la familia o se les da a los pájaros. Se dice, entonces, que nunca faltará pan en ese hogar» (Dâmaso, 2012: 19). Los panecillos de san Antonio han dado lugar a varias costumbres y creencias en España y Portugal. Ver al respecto, «San Antonio (de Lisboa y de Padua, y de todo el mundo) en la literatura y en la cultura españolas», de Isabel Dâmaso Santos.

⁸ Todo parece indicar que utilizar el término *conjuro* ha tenido una connotación negativa. En los archivos inquisitoriales las personas que declaraban ante las autoridades preferían utilizar el término *oración* en lugar de *conjuro*. Lo cierto es que se pueden distinguir estos textos; así se explica en Campos, 1999.

⁹ Desafortunadamente, no proporciona la fecha, el lugar de la recopilación ni nombre de los informantes.

San Antonio de Padua,
que en Padua nacistes,
en Portugal te criastes,
en el púrpito donde Dios predicó predicastes.
Estando predicando el sermón,
te bino un ángel con la embajá,
que á tu padre lo iban á ajusticiá.
Por él fistes,
el breviario perdistes,
la Birgen se te presentó
tres dones te dió:
—Antonio, Antonio, Antonio,
buélvete atrás,
qu’el breviario tú lo hayarás.
Lo olvidao será recordao,
lo perdío hayao,
lo ausente presente.
Santo mío,
que aparezca lo perdío.

Antonio de Paubla,
que’en Paubla nacistes,
en Lisboa te criastes,
ar púrpito de Jesús te subiste a predicá.
Tres boses oíte’n el aire:
—Antonio, Antonio, Antonio,
a tu padre lo van a’jorcá.
D’esatinao que te pusistes,
er breviario se te perdió,
y el Hijo de la Binge se lo’ncontró.
Tres cosas t’imprometó:
que lo alejao sea asercao,
que lo perdido sea jayao
y lo aborresio sea querío.
Padre mío san Antonio,
por tu padre te lo pío,
por ese niño que tienes
en er costao metío.

Beato Antonio,
en Padua nacistes,
en Portugal te criastes,
donde Cristo predicó predicastes.
Predicando tubiste rebelación:
qu’a tu padre lo iban á’jorcá.
der púrpito te bajastes,
de la jorca lo quitastes,
en el camino perdiste’r breviario,
el Hijo de la Bigen María se lo jayó,
res boses de la Bigen María oístes:
—Beato Antonio, beato Antonio, beato Antonio,

buerbe atrás,
que tu santo breviario lo hayarás.
En él hayarás un santo Cristo'nclavao,
tres dones le pedirás:
ue lo perdío sea yayao,
l'orbidado recordao
y lo alejado acercaao.
Estas tres cosas te pido,
otórgamelas santo mío

(Alcázar, 1910: 38, 39).

San Antonio también es invocado para recuperar animales y personas. Si bien no es el único santo que tiene la misión de hallar lo perdido, sí es el más conocido. Al parecer, los clérigos fomentaron esta creencia «como signos ingenuos pero legítimos y positivos de la piedad y de la devoción del pueblo» (Pedrosa, 2017: 17). Hoy en día, es muy fácil encontrar en la internet oraciones y conjuros con el mismo objetivo. A diferencia de épocas anteriores, la versificación es escasa; lo más común son textos en prosa muy poco creativos, tanto en contenido como en recursos narrativos. Ilustrativa al respecto es la siguiente oración en la que, curiosamente, se afirma que el santo es capaz de recuperar pérdidas, tanto materiales como espirituales. Antes de recitarla, se deben rezar tres oraciones canónicas. Incluir oraciones avaladas por la Iglesia es una característica muy común en las oraciones populares que no gozan del reconocimiento oficial.

San Antonio es famoso en el mundo como el santo que ayuda a encontrar las cosas perdidas. Desde los objetos de la vida cotidiana, a documentos importantes, hasta la misma fe. La siguiente oración está dedicada a invocar a san Antonio en la búsqueda de cuanto se ha perdido.

(Padrenuestro, Ave María, Gloria al Padre)

Oremos

San Antonio, glorioso siervo de Dios, famoso por tus méritos y potentes milagros, ayúdanos a encontrar las cosas perdidas: danos tu ayuda en la prueba e ilumina nuestra mente en la búsqueda de la voluntad de Dios. Ayúdanos a encontrar de nuevo la vida de la gracia que destruyó nuestro pecado y condúcenos a la posesión de la gloria que nos prometió el Salvador, que vive y reina por los siglos de los siglos. Amén.

(*Ayúdame a encontrar*, s. p.).

La oración está publicada en una página creada por los franciscanos de Padua (santantoniodepadua.org). Es una página muy atractiva pues ofrece al creyente varias posibilidades: leer una hagiografía sintetizada de san Antonio; asimismo, mediante una cámara web, acceder a la basílica donde está sepultado el santo; solicitar una visita guiada para conocer el claustro del templo; conocer la ubicación de la tienda de objetos devocionales y de la herboristería, donde se pueden comprar productos naturales que los frailes cosechan. Existe también una sección que nos muestra la versatilidad del culto antoniano –versatilidad que ha contribuido a su pervivencia–, se intitula: *Vuestras*

oraciones, y en ella los devotos envían una oración de su propia invención. Es decir, en esta página el ciberespacio se convierte en un lugar para orar y comunicarse con lo sobrenatural.

Pero las relaciones con san Antonio no siempre han sido tersas, como lo proponen los franciscanos de Padua. Los feligreses llegan a amenazarlo y maltratarlo para conseguir la aparición del objeto perdido¹⁰. Prueba de ello son los dos conjuros siguientes, manchego y extremeño, respectivamente, de épocas recientes:

San Antonio bendito,
la lengua te ato;
si no me aparece,
no te la desato¹¹.

San Antonio bendito,
la picha te ato,
y, si no me aparece,
no te la desato
(Pedrosa, 2014: 256)¹².

Véase, a continuación, la siguiente versión del conjuro recogido no hace mucho tiempo, en 2019, en Jaén, España. Después de que la informante lo recitó, una amiga suya que estaba a su lado, confirmó la efectividad del texto, diciendo «Pero que a mí me hace efecto, ¡eh! Que yo, cuando se me pierde algo, lo hago y de momento»:

San Antonio beato,
los cojones te los ato,
si no me das lo que busco,
no te los desato.
(*San Antonio beato*, s. p.).

Miguel Mestre, en su *Vida y milagros del glorioso San Antonio de Padua*, nos ofrece al respecto una información preciosa: el fraile señala que cuando a los devotos del santo «les parece que se tarda en hacer lo que le piden [...] o ya le quitan como en prenda al Niño o ya aprisionan su sagrada imagen» (Mestre, 1688: 142). Es decir, maltratar al santo ya era una costumbre a finales del siglo XVII, pues en los últimos años de aquel siglo el hagiógrafo escribió su libro.

¿De dónde surgió la idea de que san Antonio descubre lo perdido? Las leyendas han servido de inspiración, pues en la mayoría de las hagiografías hay un capítulo dedicado a este tema. Según Mestre: «Querer referir los milagros que este género de hallazgos de cosas perdidas ha obra san Antonio sería querer llenar de ellos solo un volumen grande»

¹⁰ Acerca de la violencia contra los santos, ver: Rubial, 2011.

¹¹ Entrevistada el 5 de mayo de 2003 por J. M. Pedrosa, la informante señaló que se debe hacer un nudo con un pañuelo al recitar el conjuro.

¹² Al parecer las crueldades que ha sufrido san Antonio son aún vigentes. Según Pedrosa, las muchachas casaderas tiran del cordón de su túnica, le enseñan las piernas y los tirantes del sujetador; las más atrevidas lo acarician, lo soban y lo besan en las piernas o le restriegan el trasero, para animarlo y vencer sus resistencias para otorgarles sus favores (Pedrosa, 2014: 259).

(Mestre, 1688: 157). Una de ellas trata de un caballero que extravía un anillo familiar en una ría. Al día siguiente visita al guardián del convento franciscano quejándose de no haber hallado la joya, a pesar de habérselo pedido a san Antonio. El guardián le aconseja continuar rezando al santo y él mismo celebra una misa para incrementar la petición. El caballero compra unos peces para regalarlos a los frailes y, en el vientre de uno de ellos, aparece el anillo¹³. El curioso relato muestra la importancia que tienen las oraciones como vehículo de comunicación con el taumaturgo portugués, aun cuando las peticiones que se le hagan sean tan profanas e intrascendentes como recuperar un anillo.

El papel de «descubridor» que le ha otorgado la feligresía al santo debió de gestarse hace mucho tiempo. Prueba de ello es el conjuro que a continuación se reproduce. Francisca *La Gila*, una hechicera valenciana del siglo XVII, lo recitaba arrodillada (probablemente frente a una estampa del santo) y con unas velas amarillas¹⁴. En este caso la petición tiene la particularidad de recuperar no un objeto, sino al hombre que la conjurante desea. El santo hará insoportable su vida hasta que vuelva con la mujer que lo desea. Se trata de un conjuro amoroso, como muchos otros que recitaban las hechiceras españolas y de otras latitudes. Teniendo en cuenta sus recursos poéticos, lo he dividido en versos:

Padre mío santo Antón de Padua,
en Padua vos naciste
y en Lisboa assiento tuviste,
el breviario perdistes
y a buscarlos fuiste
y a la Virgen hallastes,
tres dones le demandastes:
que el perdido fuese hallado,
el hurtado fuese por vos descubierto y hallado,
[y] que el don que yo le demandare, no me sea negado:
que no pueda Fullano en taula menjar,
ni reposar en casa de viuda,
soltera ni cassada,
ni ramera ni ramigera,
sino que venga
y que ni[n]gu[na] lo detenga

(Blázquez, 1989: 270).

Es una tradición muy arraigada entre las mujeres pedirle al santo les conceda novio, marido e, incluso, amante. Esta petición, tan poco sagrada, parece tener una lógica simple: puesto que es un taumaturgo tan poderoso (y así lo confirman las leyendas), nada

¹³ El guardián del convento mandó llamar al caballero y le dice: «Aquí tenéis vuestro anillo y sabed que el pez que me aves embiado para mi regalo era el tesorero. Púsole en la mano el anillo y el hombre le mirava tan lleno de admiración que apenas daba crédito a sus ojos» (Mestre, 1688: 151).

¹⁴ Hasta ahora es muy común utilizar velas en los rituales mágicos. En el Mercado de Sonora de la Ciudad de México, famoso por tener una sección donde se venden productos para practicar la magia, en 1999 compré *El gran libro de las velas*. Es un libro de apenas 40 páginas que explica qué velas se deben encender, cuándo hacerlo, «así como la manera de manipularlas según el propósito deseado», entre otras cosas (Anónimo, 1988: 1).

le es imposible¹⁵. En muchos lugares se le considera un buen casamentero, según puede apreciarse en esta canción portuguesa:

Eu pedi a Santo António
un rapazinho solteiro,
mas que nao fosse demónio
et que tivesse bom dinheiro

(Rodríguez, 1996: 88).

No es extraño que la mujer especifique las cualidades del marido que desea. Ilustrativa al respecto es la siguiente estrofa, tomada de la canción infantil *Al pasar el arroyo*, que se cantaba en Valdecaballeros, en municipio de Badajoz:

San Antonio bendito
dam'un marido
que no fume tabaco
ni beba bino,
ni bay'a la taberna
con suh amigoh

(Rodríguez, 1996: 89).

Las muchachas le solicitan novio:

San Antonio bendito
búscame un novio,
que venga derecho
pa el matrimonio

(Rodríguez, 1996: 89).

...O amante, asunto que nos recuerda el conjuro del siglo XVII recitado por la hechicera antes mencionada:

San Antonio portugués,
devoto de lo perdido,
mi amante se perdió anoche,
buscármelo, santo mío

(Rodríguez, 1996: 89).

Algunas veces, el santo responde de manera chusca a las solicitudes femeninas. En 2018, Puri Ruiz-Ruano Pérez de Rosas, de Córdoba, España, recitó:

¹⁵ El siguiente fragmento de una oración ilustra las múltiples cualidades del santo: «Sanáis mudos y tullidos, / paralíticos, leprosos, / endemoniados furiosos, / restituís los sentidos, / volvéis los bienes perdidos / y curáis todos los dolores, / humilde y glorioso Antonio. / Sanáis de gota coral, / ciegos, contrahechos, llagados, / consoláis desconsolados / y curáis cualquier mal» (Rodríguez, 1996: 84 y 85).

¡San Antonio bendito!
tres cosas te pido:
salvación y dinero
y un buen marido.
—Ya te lo he dado
jugador de las cartas
y enamorado.

(*San Antonio bendito*, s. p.).

Entre los maltratos que recibe el santo uno muy conocido es colocar su imagen de cabeza hasta que cumpla la petición que se le hace. Con saludable humor critican esta costumbre memes que fácilmente se encuentran en la red (véanse Imágenes 1 y 2).



Imagen 1. San Antonio de cabeza.



Imagen 2. San Antonio.

La misoginia aflora en esta copla de la *La bamba*, una canción muy conocida en México:

¡Ay, San Antonio,
que se casen las viejas
con el demonio!

(Frenk, 1982: 190).

Muy simpática es la siguiente canción enumerativa en la que la petición de matrimonio se va ajustando a la edad de la mujer solicitante:

Las muchachas casaderas
que ya se dan al demonio
invocan a San Antonio
pidiendo las marrulleras:
¡Matrimonio, matrimonio!

A los 15 años:

¡Ay, santito milagroso!,
por tu hábito te suplico
que me des marido rico,
joven, gallardo y buen mozo.
No lo quiero pretencioso,
ni menos calaverón;
me ha de amar de corazón
solito y sin compañía,
siempre alegre noche y día,
he de ser su adoración.

A los 20 años:

¡San Antonio, santo mío!,
escucha mi petición:
dame esposo, te lo pido
con todo mi corazón.
Mírame con compasión,
¡oh, san Antonio admirable!
y dame mi marido amable
y de edad competente:
ni joven impertinente,
ni viejo chocho intratable.

A los 25 años:

¡Ay, san Antonio!, ¿qué haré
si tú me niegas tu ayuda?
Sin duda me quedaré
como marchita lechuga.
Ya mi juventud se fuga
y por lo mismo te pido
que me des un buen marido,
que me quiera y me mantenga,

que con nadie se entretenga
y me ame siempre rendido.

A los 30 años:

San Antonio, san Antonio,
¿por qué me has abandonado?
Mira que ya estoy pasando
la línea del matrimonio;
me está llevando el demonio
en burro flaco y roñoso;
yo lo que quiero es esposo
sin que me importe un comino
que parezca pergamino,
con tal que sea cariñoso.

(Frenk, 1982: 279).

En la web las oraciones para conseguir pareja se presentan en prosa; la mayoría son textos largos, sin ningún ingenio. Rara vez están divididas en segmentos, como si fueran versos. Tal es el caso de la *Oración a San Antonio por los novios [sic]*, que publica *Hozana*, «una asociación animada por laicos católicos, desde una perspectiva ecuménica» y que consta de 884984 miembros:

Glorioso San Antonio,
que sois considerado protector de los novios,
ayúdame a encontrar el amor de mi vida!

Sé que, así como yo,
alguien me busca también.

Coloca en mi camino el amor de una persona
con la que pueda compartir mis días
con alegría, amor y serenidad.
Creo firmemente en tu fuerza y poder
y espero con fe la respuesta
a mi pedido. Amén.

(*Oración a san Antonio por los novios*, s. p.).

Este tipo de literatura religiosa suele adaptarse a las necesidades de las personas y de las épocas. La Arquidiócesis de México tiene una revista digital llamada *Desde la fe*, donde una de las oraciones que ha publicado ruega a san Antonio mejorar las relaciones de pareja; y, en particular, reducir la violencia, un fenómeno del cual se habla hoy en día con más apertura que antes y que, sin lugar a duda, representa un grave problema social y personal:

Sé que entenderás las razones
por las cuales estoy pidiendo
fortalecer el amor de mi pareja,
porque nadie más que tú
sabes cuánto lo amo.

[...] que podamos controlar las malas palabras,
además, el carácter cuando sea necesario.
Asimismo, no nos dejemos llevar por la ira...

(*Oración a san Antonio para pedir por una pareja*, s. f.).

Con la dulce música de piano y la voz apacible de una mujer, en YouTube se promueve la *Oración a san Antonio para amarrar con 7 nudos*, que promete traer el amor de inmediato. No se trata de una plegaria sino de un conjuro, un hechizo para someter a la persona deseada, en la cual se le pide al santo fortaleza «para vencer el espíritu vivo, juicio, pensamiento y voluntad de...», [aquí se debe de dar el nombre de la víctima], y para «amansar, amarrar y conquistar a... [nuevamente se debe dar el nombre de la víctima]». Finalmente, se instruye al creyente para repetir esta supuesta oración (en realidad, un conjuro) y, cada día, encender una vela de color diferente: blanca, rosa y roja (*Oración de la esperanza para amarrar con 7 nudos*, s. p.).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Estas páginas son apenas una muestra de versatilidad del culto antoniano y de la literatura que se ha gestado en torno suyo. Leyendas, oraciones, conjuros y canciones populares han contribuido a difundir la vida de san Antonio y han servido para fines muy diversos, no siempre espirituales, y con frecuencia profanos, para pedir, por ejemplo, novio y recuperar objetos perdidos. Tales peticiones expresan necesidades básicas, sencillas y de la vida habitual y cotidiana.

Como antes se ha señalado, las publicaciones en la internet merecen ser analizadas por los estudiosos de las manifestaciones literarias populares y de áreas afines. Leyendas, canciones, oraciones y conjuros se divulgan en el mundo digital. El culto a san Antonio de Padua, un santo históricamente popular, ahora tiene mayores posibilidades de penetración. La literatura antoniana ha cambiado mucho en los últimos años. Ahora, en lugar de una oración en octosílabos, el creyente tiene la «posibilidad» de comunicarse con el santo de manera directa, espontánea y crear sus propias oraciones. Como bien lo señala Susana Gala, en el ciberespacio se puede recuperar información valiosa, incluyendo documentos y tradiciones casi olvidadas, como la canción «san Antonio y los pajaritos», que, siendo popular antaño, las generaciones actuales desconocen (Gala, 2011: 169). También hemos visto cómo, ciertas leyendas, han perdurado en el imaginario colectivo y han sido motivo de oraciones, conjuros y canciones.

En México falta por hacer un estudio amplio sobre el culto antoniano; antes y después de la era digital. Las antiguas tradiciones tienden a desaparecer; por ejemplo, la *Oración de las trece velas a San Antonio de Padua*, que era fácil de conseguir en tiendas de artículos religiosos, en mercados y en los puestecitos provisionales que tradicionalmente se colocan afuera de las iglesias, los domingos y días festivos.

La oración mencionada es un producto religioso interesante; se trata de un pequeño impreso de 5.5 cm de ancho por 8.5 cm de largo, compuesto de ocho páginas enmascaradas. En la portada, aparece el santo cargando en brazos al niño Jesús, quien le acaricia la barbilla con una mano. Esta cándida imagen es muy popular en la iconografía paduana y muestra la cercanía del santo con el hijo de Dios (véase Imagen 3)¹⁶.

¹⁶ El cuadernillo fue adquirido en Pátzcuaro, Michoacán, y también en la ciudad de México.



Imagen 3. Cuadernillo *Oración de las trece velas a San Antonio de Padua*.

El impreso da la apariencia de ser un cuadernillo, que resulta muy práctico, pues, por su tamaño, el devoto puede llevarlo entre sus pertenencias personales y, por estar protegido con las micas, puede consultarlo muchas veces sin el temor de maltratarlo.

En la portada se anuncia una oración, cuando, en realidad, el cuadernillo contiene tres. La primera es, propiamente, la *Oración de las trece velas a san Antonio*; escrita en prosa, el texto alaba al santo, señalando sus cualidades taumatúrgicas, como son: resucitar muertos, liberar a los presos, aquietar tempestades y hacer que «las cosas perdidas vuelven a encontrarse». El devoto pide el perdón de sus pecados; y, como suele suceder en este tipo de artículos utilitarios, hay un espacio reservado para que exprese una petición personal.

La siguiente parte del cuadernillo es una jaculatoria compuesta de tres versos:

San Antonio de Padua,
óyeme.
San Antonio de Padua,
escúchame.
San Antonio de Padua,
concédeme lo que te pido.

(*Oración de las trece velas a San Antonio de Padua*, s. f.).

Y, a continuación —como en muchas oraciones populares de este tipo— se dan instrucciones para usar la oración: se debe de recitar durante trece días consecutivos y, cada día, encender «un cabito» (se entiende que el cabo de una vela). Este número, tradicionalmente considerado como un número mágico, se relaciona con la fiesta de san Antonio que se festeja el 13 de junio. Asimismo, se ha de decir un padrenuestro «por la persona que mandó imprimir esta oración». Se asegura que es muy eficaz; pues, antes de que se terminen los trece días de rezo, san Antonio habrá concedido lo que se desea.

El siguiente texto del cuadernillo es el «Responsorio de san Buenaventura a san Antonio»¹⁷. En realidad, no fue compuesto por san Buenaventura, sino por el franciscano

¹⁷ Según el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, el responso es «cierto verso que se dize en fin de cada lición en el oficio eclesiástico: dioxose así porque diziéndolo uno le responden los demás» (Covarrubias, s. v.).

Julián de Spira, entre 1235 y 1240. Durante más de seis siglos lo usó la orden franciscana, hasta que fue separado de la liturgia para convertirse una oración muy popular entre los devotos de san Antonio.

La versión del responsorio que se encuentra en el cuadernillo es la siguiente:

Si buscas milagros,
mira muerte y error desterrados,
misericordia y demonios huidos,
leprosos y enfermos sanos.

El mar sosiega su ira,
redímense encarcelados,
miembros y bienes perdidos
recobran mozos y ancianos.

(El mar sosiega su ira, etcétera)

Gloria sea al padre, al Hijo.
Gloria al Espíritu Santo.

(El mar sosiega su ira, etcétera)

Ruega Cristo por nosotros,
Antonio glorioso y santo
para que dignos así de sus promesas seamos.
Amén.

(*Oración de las trece velas a San Antonio de Padua*, s. f.).

La estrofa segunda corresponde al coro, cantada o recitada por los feligreses¹⁸. En últimas líneas del cuadernillo se prometen cien días de indulgencia a quien rece la plegaria. Finalmente, se puede decir que el cuadernillo es un objeto religioso, sencillo, pero bien estructurado que ofrece a los devotos varias oraciones y hasta un canto muy antiguo. Es decir, tradición y modernidad se encuentran en este cuadernillo, un objeto de devoción que los devotos de san Antonio solían comprar para tener comunicación con él y expresarle sus necesidades.

REFERENCIAS

ALCÁZAR, Ignacio del (1910): *Colección de cantos populares*, Madrid, Antonio Aleu Editor.

ANÓNIMO (1984): *LA VIDA DEL SANTO NARRADA POR UN CONTEMPORÁNEO (VIDA «ASSIDUA»)*, Miguel Requena Marco (trad. del latín), Padua, Edizione Messaggero. URL: <<https://archive.org/details/lavidadelsantona0000unse/mode/2up>>.

¹⁸ Aunque también existe la posibilidad alternar cada verso entre el lector y el coro. Esto parece suceder en el siguiente fragmento del responsorio que se reproduce en el *Devocionario católico*; la columna izquierda corresponde al lector y la segunda al coro:

- ANÓNIMO (1988): *El gran libro de las velas. Rituales prácticos y mágicos*, s. l., Ediciones Nueva Vida.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1989): *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Julio Caro Baroja (pról.), Toledo, Arcano.
- CAMPOS MORENO, Araceli (1999): *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*, México, El Colegio de México.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1984): *Tesoro de la lengua española*, Madrid, Turner.
- DÁMASO SANTOS, Isabel (2012): «San Antonio (de Lisboa y de Padua, y de todo el mundo) en la literatura y la cultura españolas», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Patrizia Botta (coord.), Roma: Bagatto Libri.
- FRENK, Margit (dir.) (1982): *Cancionero Folklórico de México*, IV, México, El Colegio de México.
- GALA PELLICER, Susana (2011): «Oraciones rogativas a San Antonio de Padua en Internet: entre la oralidad y la escritura», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, pp. 167-186. URL: <https://www.academia.edu/109162933/Oraciones_rogativas_a_san_Antonio_de_Padua_en_Internet>.
- LACARRA, María Jesús (2022): «Una colección inédita de milagros de San Antonio de Padua. Edición y estudio», *Revista de Literatura Medieval*, 14, pp. 9-33. URL: <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5413>>.
- MESTRE, Miguel (1688): *Vida y milagros del glorioso San Antonio de Padua*, Barcelona, Martín Gelabert, impresor. URL: <https://books.google.com.mx/books?id=bnBSCauc0_QC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=188&f=false>.
- PEDROSA, José Manuel (2014): «Los milagros de San Antonio de Padua: mitos, ritos, folclore», en *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*, M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago, Margarita Paz y Verónica Enamorado (eds.), Alcalá de Henares, El Jardín de la Voz, pp. 252-314.
- PEDROSA, José Manuel (2017): «Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos; mito y folclore, magia y religión», en *Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*, Sergio Callau (ed.), Zaragoza, Prames, pp. 12-45.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (1996): «Algunas manifestaciones folclóricas en torno a san Antonio de Padua», *Revista Folklore*, 189, pp. 84-98.
- RUBIAL, Antonio (2011): *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en la historia del cristianismo*, México, Ediciones de Educación y Cultura / Trama Editorial.

ORACIONES

Ayúdame a encontrar (s. f.): *San Antonio de Padua* [web]. URL: <<https://www.santantonio.org/es/content/ay%C3%BAdame-encontrar>>.

El mar sosiega su ira,
redímense encarcelados,
miembros y bienes perdidos
recobran mozos y ancianos.

*El mar sosiega su ira,
redímense encarcelados,
miembros y bienes perdidos
recobran mozos y ancianos.*

(Responsorio de san Antonio, s. f.).

- Curiosas glosas para cantar la vida, prodigios y milagros del gloriosísimo san Antonio de Padua: con todo lo demás que verá el curioso lector* (1790): Valencia, Imprenta de Agustín Laborda y Campo. URL: <https://books.google.com.mx/books?id=mrCLMm7D22wC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- Oración a san Antonio de Padua para pedir la pareja adecuada* (s. f.): *Desde la fe* [web]. URL: <<https://desdelafe.mx/oraciones/san-antonio-padua-pedir-pareja-adecuada/>>.
- Oración a san Antonio para pedir por una pareja* (s. f.): *Desde la fe* [web]. URL: <<https://desdelafe.mx/oraciones/san-antonio-padua-pedir-pareja-adecuada/>>.
- Oración a san Antonio por los novios* (s. f.): *Hozana* [web]. URL: <<https://hozana.org/es/oracion/san-antonio/amor>>.
- Oración de las trece velas a San Antonio de Padua*, (s. f).
- Oración de san Antonio para amarrar con 7 nudos* (s. f.): *Portal de Esperanza* [web]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=KstMdEO33kk>>.
- Responsorio de san Antonio* (s. f.): *Devocionario católico* [web]. URL: <https://www.devocionario.com/santos/padua_4.html>.
- San Antonio beato* (s. f.): *Corpus de Literatura Oral*. URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/2452c-san-antonio-beato>>.
- San Antonio bendito* (s. f.): *Corpus de Literatura Oral*. URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/1765c-san-antonio-bendito>>.

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 21 de agosto de 2024



Más allá de los confines de la oralidad: el valor de la memoria en el registro del patrimonio cultural inmaterial

Beyond the confines of orality: the value of memory in the recording of intangible cultural heritage

LUIS DÍAZ VIANA
(CSIC)

diaz@ile.csic.es

<https://orcid.org/0000-0002-9486-148X>

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the criteria that give value to expressions of popular cultures linked –in some way– to oral tradition, so that they become susceptible to being recorded and preserved as part of the «Intangible Cultural Heritage». It is a fact that different cultural traditions define the world in different ways and at the same time determine what is beautiful or what is worth preserving as important. In this sense, it may seem that the process by which the type of literature and –in particular– printed matter considered as «popular» have gone from being disdained in their oralized version by many folklore collectors to awakening interest is due to a kind of «natural course» of things. Something that had to happen inevitably. As if technological innovations and the digitalization of a good part of the existing funds or the growing attention on the part of documentalists and librarians towards them were enough –in themselves– to explain such a change. And it is reviewed and argued here how a theoretical and methodological rethinking, interdisciplinary debate and continued research work have been what, beyond technology, is returning to us this valuable part of cultural memory.

KEYWORDS: Memory, cultural heritage.

RESUMEN: Este trabajo se propone reflexionar sobre los criterios con los que se confiere un valor a las expresiones de las culturas populares ligadas –de alguna forma– a la oralidad, de modo que se las convierte en susceptibles de registrarse y ser conservadas como parte del «Patrimonio Cultural Inmaterial». Pues es un hecho que las diferentes tradiciones culturales definen el mundo de maneras distintas y al mismo tiempo determinan lo que es hermoso o lo que vale la pena conservar como importante. En este sentido, puede parecer que el proceso por el cual el tipo de literaturas y –en concreto– impresos considerados como «populares» hayan pasado de ser desdeñados en su versión oralizada por muchos recolectores del folklore a despertar interés se debe a una especie de «curso natural» de las cosas. Algo que tenía que ocurrir inevitablemente. Como si las innovaciones tecnológicas y la digitalización de buena parte de los fondos existentes o la creciente atención por parte de documentalistas y bibliotecarios hacia ellos bastasen –por sí– para explicar semejante cambio. Y se revisa y sostiene aquí cómo un replanteamiento teórico y metodológico, el debate interdisciplinar y el trabajo de investigación continuado han sido lo que, más allá de la tecnología, nos está devolviendo esa parte tan valiosa de la memoria cultural.

PALABRAS CLAVE: Memoria, patrimonio cultural.

En anthropologie, traquer les situations de communication dans les textes constitue un projet des plus difficiles, non qu'il ne puisse se mener à terme, mais parce qu'il se heurte à une démarche employée depuis un siècle et demi la discipline: la négation des observés en tant qu'«interlocuteurs» (Chauvier, 2011: 29)

1. PREFACIO

Una de las últimas veces que coincidí –si bien telemáticamente– con los viejos compañeros del grupo/red de Lyra Minima fue en un evento, celebrado en el Instituto de Estudios Europeos de la Universidad de Valladolid, de larguísimo título y variado contenido: «Patrimonio Inmaterial y Literatura Popular entre Europa y América: El legado oral e impreso de los ciegos cantores y últimos juglares». Tal reunión científica tuvo lugar durante los días 10 y 11 de septiembre de 2020. Y aunque, por causa de la pandemia del COVID-19, este simposio de carácter internacional acabara teniendo un formato más virtual que presencial, algunos investigadores sí que pudimos compartir presencialmente viejas y nuevas reflexiones respecto al panorama actual del campo de la oralidad en conexión con el Patrimonio Cultural Inmaterial.

Uno de los asuntos que centró el debate sería el de la influencia de internet y los medios digitales, tanto en lo que toca a la transmisión como a la conservación de expresiones populares que habían venido –hasta ahora– circulando oralmente; o, para ser más exactos –y en referencia a la llamada Literatura de Cordel que constituía tema principal del encuentro– transmitiéndose entre lo oral, lo impreso, lo manuscrito y (más recientemente) a través de las grabaciones fonográficas o de la propia la digitalización.

Sin olvidarnos de otro tema, el de la «desmaterialización» de las culturas, tan característico del momento presente. Pues la aparición de los nuevos repositorios digitales es algo que, en el caso de los impresos populares a los cuales anteriormente me he referido, afectaría a la misma corporeidad de estos; a la evaporación de su dimensión iconográfica –y no digamos ya «táctil»–; o a la evanescencia progresiva de la memoria del marco de la performance oral y dramatizada en que tales producciones se difundían. Por ello, tiene tanta importancia el cómo se organiza cualquier archivo.

Y aprovecho para decir que lo que ya está hecho y andado al respecto por el equipo de Mariana Masera –quien también fue ponente en el simposio aludido–, desde el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) de la Universidad Nacional Autónoma de México, me parece absolutamente ejemplar.

Porque, a diferencia de otras colecciones de pliegos que –primeramente– se almacenan y, luego, si hay un poco de suerte y presupuesto, llegarán a digitalizarse, en el caso que comento lo que importa es la investigación continuada sobre lo catalogado. Condición ésta última verdaderamente fundamental. Puesto que no se trata de conservar unos materiales para que se exhiban como rareza pintoresquista o se «entierren» para ser admirados como reliquias, sino para seguir investigando constantemente sobre ellos mediante equipos académicos bien formados en un ámbito universitario internacional.

No se trata de la conservación o la defensa a ultranza de las tradiciones «porque lo son». El que reivindica para sí –y en abstracto– la «tradición» y se erige en su único o legítimo representante suele ser tonto o falsario. Y, a veces, las dos cosas. De lo que se trata es de otra cosa: de los caminos de lo oral; de la importancia de la memoria colectiva y su valor; del que le demos o no a ésta última en nuestra proyección como comunidades hacia el futuro.

2. VALOR Y TIEMPO EN EL REGISTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Creo que debo explicar –en primer lugar– por qué el título de mi aportación incluye esa palabra y concepto de «valor». Como bien ha expresado David Graeber:

Muchos antropólogos sentimos que deberíamos contar con una teoría antropológica del valor; es decir, una teoría que busque comprender cómo las diferentes culturas definen el mundo de maneras radicalmente distintas (algo que los antropólogos siempre han sabido describir bien) y, al mismo tiempo, cómo definen lo que es hermoso, o lo que vale la pena, o lo que es importante. Con el objeto de ver de qué manera el significado, podría decirse, se convierte en deseo (Graeber, 2018: 31).

Y, en consecuencia, puede añadirse que cualquier ítem se recoge, a veces se compra, se colecciona, selecciona, guarda o preserva, estableciéndose –al hacerlo– una cierta jerarquía de lo valioso, de por qué es prioritario conservar esto y no aquello. Un criterio que siempre se ha aplicado es el del presunto valor material de lo que se almacena (de qué sustancia está hecho, cuál es su autor y antigüedad, etc.); pero ¿qué ocurre cuando lo que se ha de atesorar no tiene corporeidad ni viene avalado por el valor que puede conceder a cualquier expresión cultural el paso del tiempo, sino por la inmediatez, por su influencia en nuestra contemporaneidad?

Porque otro valor a tener en cuenta es el del tiempo. Y algo de ello jugó a la contra –en el caso de la conservación de los impresos populares de los siglos XIX y XX–, en este sentido: se hacían con el papel más barato y eran (además de muy cotidianos, humildes, «vulgares») demasiado recientes. Y es que las sucesivas legislaciones españolas sobre Patrimonio Cultural y Patrimonio Etnográfico exigían habitualmente –hasta pasados los años 50 y hasta entrados los 70– un siglo al menos de antigüedad para considerar cualquier expresión popular como «cultura tradicional» de valor etnográfico y/o cultural (Decreto de 12 de julio de 1953).

Pues, al final, ¿con qué ideas o formas de tiempo estamos tratando? Decía Julio Caro Baroja que «las gentes, por lo común, se han contentado con considerar al tiempo como algo que se mide o una figura mitológica» (Caro Baroja, 1965: 14). Y es bastante verdad. La historia se basó desde el principio en los documentos escritos disponibles, aunque no fuera esta su única fuente, como la perspectiva antropológica nos ha mostrado (Sahlins, 1983: 517-544). Y con ella nació el tiempo histórico, el tiempo de lo ya contado alguna vez o sobre el que existía algún testimonio. El tiempo mítico –que ya existía– es, como la propia etimología de la palabra «mito» denota, una forma de entender el pasado que tiene mucho que ver con el hecho de contar: es el mito lo que se cuenta desde no sabemos exactamente cuándo y se sigue contando en el presente. El testimonio escrito puede casi siempre fecharse con cierta exactitud; el mítico –por naturaleza– es atemporal, tanto en lo que se cuenta como en el momento en que se vuelve testimonial, especialmente si su transmisión (como suele suceder) es o ha sido oral. Pero, en todo caso, «el testimonio traslada las cosas vistas a las cosas dichas» y, en consecuencia, «tiene una enorme importancia en la vida social, en los tribunales, en la historia, pero sobre todo en la vida cotidiana» (Ricoeur, 2002: 26-27).

Y, en mi opinión, alguna relación debe de haber entre esa corriente de recuperación de la memoria –cada vez más en auge en muchos países– y las formas de contar (y medir) el tiempo. Porque es como si la historia, especialmente la referida a periodos o hechos que han permanecido casi ocultos durante años, resultara menos fiable que lo contado en primera persona sobre el pasado reciente; o como si, ahora,

se precisara de esos testimonios personales –con frecuencia narrados oralmente– para recomponerla.

Algo cambió –o estaba cambiando– cuando fue inaugurada la Historia (así, con mayúsculas). Y algo parece que estuviera transformándose ahora, cuando –a veces– da la sensación de que quisiéramos abolirla. El pensamiento histórico laico –como lo conocemos– sólo empieza a existir en la antigüedad en la Atenas del siglo V a. C. Su vigencia –como han apuntado algunos autores– se relaciona con el momento en que las transformaciones históricas afectaban a las estructuras colectivas, cuando el papel individual resultaba menos protagonista, cuando las diferencias entre el pasado y el presente se hacían tan patentes –porque se habría dado una quiebra– como para señalar con claridad que no todo podía reducirse a ciclos como los que ofrece el tiempo que se percibe en el estudio del cosmos (Plácido Suárez, 2004: 171).

Hoy, nos corresponde analizar por qué los modos de percibir el tiempo que heredamos de aquel entonces, más que seguir coexistiendo, disputan por la credibilidad. Los nuevos medios tecnológicos no son tampoco ajenos a este fenómeno de inesperado y aparente renacer de la memoria. La creencia, mantenida durante tantos siglos, de que sin letra o escritura no habría pasado y sin pasado no habría memoria, empieza a desvanecerse. Pero ¿es un resurgimiento o una agonía de aquélla lo que está teniendo lugar? Parecería que la versión grabada en cinta o en vídeo de labios de una persona que vivió los hechos obtuviera más credibilidad que lo contado por escrito; fuera la auténtica historia; o que la historia estuviera agonizando...

3. NOSTALGIA, MEMORIA Y OLVIDO DEL PASADO: EL «ARCHIVO DEL DUELO»

Pero ¿nos interesa realmente tanto el pasado? ¿No se trataría –conforme a lo que sostienen algunos– de que «recordemos mucho para mejor olvidar»? Y podría añadirse: ¿no será la digitalización con la desmaterialización objetual de que suele ir acompañada una nueva manera de mejor ignorar u olvidar según qué cosas? Sería también preciso –de acuerdo con lo que otros señalan– considerar, caso por caso, los usos particulares, así como los «abusos de la memoria» (Todorov, 2000) o «las malas pasadas del pasado» (Cruz, 2005) en sociedades que, al igual que la nuestra en el cambio de milenio, parecen llegar a obsesionarse con ella. Ha escrito Álvaro Pazos al respecto:

Distinguir casos, buenos y malos usos de la memoria, y analizarlos en tanto que usos sociales, quiere decir que abandonamos la imagen antropomorfizada de una sociedad que recuerda, que olvida, que perdona, etc., al modo de una persona. Es un paso para entender que estas actividades son procesos sociales complejos cuando el sujeto es un colectivo, por lo que las demandas éticas (de memoria, de olvido, de perdón, no pueden dirigirse a los colectivos como a los individuos, y deben, en el caso de aquéllos, traducirse en políticas de memoria y olvido (Pazos 2004: 198).

Sin embargo, yo no creo tanto en que seamos víctimas de esta obsesión (ni siquiera abuso) de la memoria como en la amenaza de su pérdida, al haberse alterado –con lo que seguramente es un cambio de era en esta época que estamos viviendo– las coordenadas de pertenencia a un lugar y tiempo que la memoria ligaba. Y pasar a vivir –así– en «no-lugares» (Augé, 1998) y en «no-tiempos», sin apenas memoria real de lo que fuimos y somos.

Para empezar, no se debe confundir –en mi opinión– la memoria con la nostalgia: ésta nos mueve a hacer presente lo que ya no está, lo realmente perdido; es la recreación de una vivencia que quizá ni siquiera se tuvo, la reinvención de la experiencia tenida

por otros; la memoria –especialmente la que hace referencia a un tiempo mítico o transhistórico– nos liga al pasado y hace que no muera del todo; es la vivencia, la experiencia en sí. Porque todo esto que tiene que ver con la memoria no es moda. Y tratando de los asuntos que estoy comentando, habrá que matizar que la nostalgia es a la memoria lo que el folklorismo al folklore. «Si el folklore es vivencia», el folklorismo constituye «el recuerdo o la vivencia de una vivencia» (Martí i Pérez, 1990) –es un hecho remedado fuera de su espacio y tiempo–; mientras que el folklore sería la vivencia en sí. El folklore es cultura y el folklorismo atracción por el exotismo de dentro, pero también –y sobre todo– industria de la cultura. No hay tanto, pues, industria de la memoria, como industria de la nostalgia. Y el folklorismo lo es.

Hablemos ahora de todo lo contrario; y lo haré del «Archivo del Duelo», un proyecto I+D que pedí inicialmente como director y que se me concedió (renunciando después a la dirección por razones que no vienen al caso). Y centrémonos en él porque es un buen ejemplo de lo que quiero decir: las expresiones populares que se dieron tras la catástrofe del 11-M en Madrid y su conservación o perpetuación nos sitúan ante un panorama que tiene que ver –tanto o más que con el espacio– con el tiempo. Pues no se trata sólo de que un «no-lugar» –como las estaciones de ferrocarril– se convirtiera en «lugar etnográfico» (Augé, 1998), un espacio público en Santuario, y que de civil ese lugar deviniera momentáneamente en sagrado.

Lo que ocurrió –y ocurre en esas situaciones– es que lo efímero reclamó prolongarse. Que surgió cierta necesidad colectiva de conceder continuidad a lo efímero. Creo que esto es lo que constituía el aspecto más específico del proyecto de «El Archivo del Duelo» respecto a otros semejantes que ya se estaban realizando en España. No se trataba con él de recuperar la memoria, sino de mantenerla viva, de capturarla, de documentar el presente.

Había una demanda que venía de atrás en España: parecía que, finalmente, se hubiera elegido la memoria en vez del olvido. Pero era –hasta cierto punto– nuevo conceder esa continuidad a unas expresiones efímeras en el tiempo casi desde el mismo momento en que surgieron. El objeto de estudio, que en otros proyectos debe ser sometido a selección, en este caso vino determinado por las circunstancias en que tales expresiones se producían. Todo lo que estaba allí –en las estaciones de ferrocarril afectadas por los atentados– se convirtió automáticamente en posible material de catalogación y análisis: más de 5.000 documentos en papel, casi 1.000 objetos variopintos. A ello habría que añadir 6.000 mensajes electrónicos dejados en el «Espacio de palabras» (un ordenador en la estación de atocha que sería establecido gubernamentalmente de modo que se pudiera «limpiar» lo demás); y cerca de otras 6.000 fotografías –de distintos autores– tomadas durante los días fatídicos del atentado del 11-M.

Una documentación, la que se guarda en «El Archivo del Duelo», que no se ha perdido; unas ofrendas que dijeron –o quisieron decir– algo y que surgen ante nuestros ojos (como en un museo de lo efímero) esperando quien sepa mirarlas; quien –becquerianamente– sea capaz de arrancar sonidos de esa arpa dormida en un rincón oscuro.

Nada más difícil que trabajar –en este contexto– sobre las palabras, aunque parezca lo contrario, pues el acopio de papeles no deja de ser la forma clásica y convencional de trabajar en los archivos. Pero éstas eran palabras ligadas y no desligables –como lo fue la Literatura de Cordel– de las imágenes y de la voz, de los soportes, a menudo *collages*, gritos hechos poema o pancarta. Pronto empezaron a desmaterializarse, pues de los mensajes exhibidos se pasó al registro virtual de los mismos en el llamado «Espacio de palabras». Desmaterialización que –por otra parte– parece el signo de los tiempos y afecta a la cultura en general: a los archivos, a las bibliotecas, a los libros, al arte. Por ejemplo, con

exposiciones –como las que se ha puesto de moda realizar en los últimos años– que son, a veces, paradójicamente táctiles, pero sin los objetos reales (así, las pinturas de Van Gogh); o anuncios y hasta conciertos que juegan con los espectros de cantantes ya fallecidos.

Porque nada hay más efímero que las palabras, ya que son inicialmente sonido. Sin embargo, se vienen registrando desde que se inventó la escritura. Y de ahí –y gracias a ello– que exista la Historia. Grabar lo oral, lo efímero, es lo que se viene haciendo desde hace tiempo por parte de los antropólogos con la oralidad. Varias frases pasaron de los carteles exhibidos en la estación de Atocha a las vallas de la obra que entonces la rodeaban; y de ahí a las gentes que se manifestaron en esos días. O al revés: de las calles (y de las voces que se oían en ellas) a los muros. Todo esto se recoge y constata también en los materiales luego guardados en «El Archivo del Duelo». Lo que estaba destinado a acabar en la basura, se convirtió –así– en valioso. Lo efímero en perdurable. El desecho ha pasado a ser oro del recuerdo. La negociación entre gentes y expertos era esta vez –y en un principio– casi innecesaria (no lo será después). Venía dada. Parecía ser un imperativo colectivo.

Una de las frases que más reiteradamente circuló tras el 11-M está recogida en un pequeño cartón del Archivo. Creo que define muy bien no sólo la situación que se vivía, sino –también– la contradicción entre el tiempo oficial e histórico y el otro, el de mucha gente corriente, el tiempo mítico contado y vuelto a contar: «Vuestras guerras, nuestros muertos». En un tiempo en que se escribe poco, en que el género epistolar ha desaparecido o –como mucho– ha sido sustituido por los mensajes a través de los nuevos vehículos de comunicación, esos días se escribió bastante: sobre las paredes, en trozos de papel, en banderas y pancartas. Se escribió a alguien que ya no estaba, puesto que acababa de desaparecer. A los que habían partido. Hubo una necesidad de anudar tiempos con los muertos. Los espacios sacralizados por la ciudadanía en donde las ofrendas tuvieron lugar volvieron a ser, después de unas semanas, lo que eran. Pero parece que la comprensión del tiempo cambió. De hecho, si nos permitimos traducir en términos de temporalidad el mensaje de «vuestras guerras, nuestros muertos», el sentido último de la frase aparecerá más claro: «Vuestra historia, nuestro tiempo».

Pues mucho se había hablado, en ese periodo anterior al atentado, de la Historia con mayúsculas. En relación, por ejemplo, con la guerra de Irak, porque España habría entrado en ella –se nos decía– para convertirse en una «nueva potencia atlántica». El mensaje sintetizaba todo esto, la discordancia de tiempos, la divergencia en la valoración de lo importante. Y venía a decir: vuestras guerras, la historia oficial de los grandes hombres y logros no es la de la mayoría, no es la nuestra. La historia de los más es –en efecto– la de sus muertos, sus asesinados, sus tumbas: «Para los padres que no serán felicitados. Para los hijos que no podrán felicitar» –dice uno de los textos recogidos en «El Archivo del Duelo»–. Porque la historia de los más es también la del relato que se cuenta en una ofrenda dejada en un lugar no consagrado por la Iglesia; en un rincón sin nombre y civil; de un ser anónimo a otro ser anónimo. La historia escribe el paso de unos pocos por la vida con letras de oro sobre losas magníficas. El tiempo mítico –por otro lado– no se graba en la piedra, perdura en ofrendas humildes, palabras y gestos. Sigue viviendo en la voz de las gentes o en su silencio.

4. DEL 11-M AL 11-S: REGISTRANDO LAS EXPRESIONES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN UN TIEMPO DE DESASTRES

Hay una pregunta de Barbara Kirshenblatt-Gimblett a propósito del 11-S –el atentado terrorista ocurrido en Nueva York– que merece cierta reflexión en este sentido:

«¿Cómo recolectar en el presente lo que es ya histórico?» (Kirshenblatt-Gimblett, 2003: 17). Y podría también preguntarse: ¿cómo recolectar en el presente lo que se resiste a ser Historia convencional?

Aquí vienen a cuento algunas decisiones que miembros de The American Folklife Center (AFC) se vieron obligados a tomar respecto a los materiales recogidos por ellos en relación con el 11-S. La gente mandaba objetos de todo tipo ligados con esa fecha, hasta mucho después de que la catástrofe de las Torres Gemelas hubiera sucedido. Y el personal especializado del centro se vio obligado a dejar de acoger tales «recuerdos» – que, a diferencia de lo que ocurre con el Archivo del Duelo, procedían de distintos lugares y momentos–. Ya de entrada, los receptores habían puesto algunos requisitos técnicos a la recogida, como que los documentos fueran bidimensionales –cosa que nosotros tampoco hicimos, lo que sin duda dificultará su conservación y catalogación, pero nos parecía que era la unidad del corpus (impuesta por unas fechas) y no su tipología lo que le daba sentido– (por eso caben en él ítems tan variados como los ositos de peluche de algunos niños o una misteriosa e impactante maleta vieja). De otro lado, contamos con fotografías de su disposición en los lugares donde se exhibieron los objetos, lo que permitirá reconstruir el contexto que tuvieron –lo que tampoco sucede con los ejemplos del archivo norteamericano, descontextualizados en origen, aunque se conozca su procedencia.

Pero la pregunta última que debemos hacernos sobre el caso es, sin duda, relevante: ¿Cuándo y por qué los conservadores del AFC, decidieron «parar» el tiempo? Porque en ese momento empezó la Historia. Lo recogido dejó de ser presente y empezó a hacerse vestigio del tiempo histórico. En nuestro caso es difícil saber si los materiales del «Archivo del Duelo» fueron Historia desde el principio o quizá –por el contrario– no lo serán nunca. De ahí la importancia de la «intervención» futura que se haga sobre este material y sobre cualquier otro. Para que no pierda vigencia y gane funcionalidad. No digamos la importancia que tiene que esto sea así cuando se trata de impresos que estaban vivos y eran sobre todo funcionales hasta hace unos 50 o 70 años. Y dejaron de serlo. Porque se olvida, en ocasiones, demasiado pronto; y –calladamente– desaparecen los vestigios de nuestra cotidianidad.

Hay un tiempo que es el de la narración continua (que en este caso evidentemente fallaba) y otro que es el que nos recuerda que algo se narró. Lo mismo ocurre con la palabra oral cuando es fijada por escrito en manos de un recopilador o registrada en grabaciones. Se fija una imagen de un cuerpo en movimiento, nunca se atraparé el cuerpo y el movimiento reales. El etnógrafo, como el archivero, juega –también– un papel de mediador. En el caso del «Archivo del Duelo» la gente ha sido su propia mediadora al objetualizar los sentimientos, sembrando el germen de memoriales o museos del desastre en espacios públicos. Quienes luego trabajamos en «El Archivo del Duelo», deberíamos haber intervenido inevitablemente en una creación o recreación de esa memoria social tanto como quienes ofrendaron en el inicio esos objetos. Pero, en todo caso, conceder a la narración de lo sucedido, al tiempo de cada uno, el valor de ser conservado como parte de la Historia, impedir que la narración sobre aquellos hechos se rompiera; reconstruir la memoria social de aquéllos a quienes no se escucha o a los que –como en el caso de la Guerra Civil– no se deja recordar, es devolver al mito –al relato– su importancia. Y sentido. Pero hacerlo no es algo benefactor en sí. Todo depende de cómo se haga, pues la memoria tiene muchos caminos. Y es, a menudo, conflictiva.

La cuestión inicial que cabe plantearse respecto a la creación de un «Archivo del Duelo» como el que elaboramos es por qué surge la necesidad social del mismo. Ello llevó, por primera vez en España, a dar valor a unos materiales que, hace sólo unos

cuantos años, no lo hubieran tenido: que un material que era potencialmente «basura» dejara de serlo. En Estados Unidos no era tan sorprendente hacer esto, y –de hecho– ya había precedentes relacionados con otras catástrofes como la de Pearl Harbour o la Guerra de Vietnam. En España, este proceso de «memorialización» resultaba en gran medida inédito.

Existía, eso sí, el proceso de «recuperación de la memoria histórica –ahora rebautizada como «democrática»– de la Guerra Civil; un proceso en cierta manera ligado a éste, porque algún papel juega esa recuperación en que la gente haya percibido como más aconsejable recordar que no olvidar. Y como lo más conveniente ante la catástrofe no olvidar más. Hay otro aspecto que indica el cambio acaecido en la sociedad española para que un proceso como el del «Archivo del Duelo» sea razonable y posible. Un leve cambio de visión en lo que es –o puede ser– la «cultura». The American Folklife Center en su manual para *fieldworkers* hace referencia a que el trabajo etnográfico de los folkloristas no debe limitarse a recoger materiales de quienes viven en lugares aislados y remotos (a los cuales se supone en trance de desaparecer); o son transmitidos e interpretados por gente que, en el contexto de los países tenidos como del primer mundo, lleva una vida –supuestamente– «tradicional». Es decir, no hace falta que los objetos de estudio procedan de campesinos vistos como «salvajes de dentro» o «de aquí»; de un «mundo tradicional-rural que se hallaría perpetuamente acosado y bajo una seria condena de muerte» (Díaz Viana, 2019: 20). Lo que no deja de ser muy real:

En un principio el deseo de recopilar costumbres y canciones tradicionales proviene principalmente del temor de que estos aspectos de la expresión cultural se encuentren en vías de extinción. Sin embargo, los folkloristas han dejado de creer que la tradición popular es un vestigio cultural del pasado o que sólo existe en aisladas regiones rurales (The American Folklife Center, 2004: 1).

En España –hasta hace no tanto tiempo– esto no era visto así, luego algo ha debido de cambiar en la percepción de lo cultural para que se vea y crea que los mecanismos de lo popular siguen funcionando en nuestro mundo en casos como el del 11-M. Y que interesa lo que hacen las personas corrientes. Es –de hecho– la propia gente la que ha intuido que algo se formulaba en las expresiones populares de duelo: una refundación de la ciudadanía y del país –en efecto– que debería haberse formulado políticamente después. Pero no fue así. «Todos somos madrileños», «Todos íbamos en ese tren», son frases que indican que todo o casi todo el país se sintió parte del mismo territorio, el del duelo. También se comprobó que la cultura popular puede servir para articular acciones en un lapso mínimo de tiempo gracias a los nuevos vehículos de comunicación (internet, mensajes de WhatsApp, etc.). Y que tales medios tecnológicos merecerían mayor credibilidad por parte de los ciudadanos que unos «canales de representación» en que habrían dejado de confiar (Sampedro Blanco, 2005: 302).

Negar, sin embargo, como hizo la cúpula del Partido Popular entonces, la existencia de una «creatividad popular» es como negar que la gente pueda expresarse más allá de la manipulación que los medios ejercen sobre las masas. Y, sin embargo, las expresiones que recoge el Archivo están cargadas de emoción colectiva: poseen dimensiones de gran intensidad estética, pero también una fuerte intención ideológica y política. Intención que se constata en los documentos recogidos, cuya cronología del 11 al 14 de marzo de 2004 está avalada por los documentos fotográficos que el equipo de «El Archivo del Duelo» obtuvo por aquellas fechas.

5. CONCLUSIONES

Lo que está claro es que el silencio no es el olvido, ni el olvido la reconciliación. No hay reconciliación sin perdón, ni perdón posible sin que el agresor reconozca su culpa y las víctimas lo perdonen: «Nuestra mejor venganza es el perdón» –reza un texto escrito sobre tablero de los que se guardan en «El Archivo del Duelo»–. De otro lado, el tiempo no corre igual para todos –como acabamos de ver– en una misma sociedad ni en un momento dado. Prueba de ello son las experiencias de la Guerra Civil contadas como si hubieran ocurrido ayer mismo por aquellas personas que, incluso no habiendo nacido cuando ocurrieron los hechos, vieron toda su vida marcada por ellos. Igual ocurre con el 11-M. Es la maldición del tiempo mítico.

La memoria a menudo se alimenta de él, y éste –como cíclico y recurrente que es– más que a ayudar a aprender de las cosas tiende a reproducirlas. Las contradicciones entre tiempo mítico e histórico no son sólo asunto de la antigua Grecia. Y no se puede pensar que un tiempo sea mejor que el otro para abordar el pasado. Se trata de cómo manejar el acto de recordar de la mejor manera, pues recordar será bueno precisamente si nos ayuda a liberarnos del ayer, no si nos ancla en él como en ocasiones nos ancló –y aún nos ancla– el silencio impuesto.

La memoria, en cuanto a pasado mantenido en el presente cuando lo contamos, no es necesariamente una mejor manera de recordar, aunque pueda ser una forma más eficaz e intensa de hacerlo. Los hechos, de otra parte, si son terribles, deben –quizá– «pasar a la historia», no en el sentido más coloquial del término, es decir, olvidándose, sino quedando convenientemente registrados, para que podamos enfrentarnos al pasado en paz. Pero sin traicionarlo. En un aniversario del 11-M, alguien volvió a escribir y poner en la estación de Atocha el siguiente texto: «Sigamos “olvidando” este día para la paz». Las comillas de la palabra «olvidando» parecían dar a entender –hasta con un cierto sarcasmo– que olvidar no es tan sencillo y que no se debe recordar ni olvidar de cualquier modo.

«El Archivo del Duelo» no tendría que haber servido para dividir, sino para todo lo contrario, para unir. Desgraciadamente no lo hizo. Hay que saber qué y por qué ocurrió lo que ocurrió después de la masacre, pero no para hacer partidismo con ello. Hay que saber qué pasó antes, cómo se articuló la respuesta popular. Lo ocurrido con la Guerra Civil, que se convirtió a la fuerza en un ensangrentado territorio mítico, nos persigue. No es casual que, cuando nos contaban algo de ella, se insistiera en que todo podía volver a suceder: porque el tiempo mítico es implacablemente circular. Puede ser como una maldición que nos condene a repetir las cosas, si no resolvemos conscientemente lo que estaba escondido tras el silencio. Hay que aprender a manejar el pasado: controlar la memoria para ponernos a salvo de lo que fue y no queremos que vuelva a repetirse.

Porque ¿qué ocurre cuando guardar determinados ítems –e incluso digitalizarlos en repositorios «ad hoc» – equivale (más que a conservar) a poner algo bajo llave? Con el Archivo del Duelo, finalmente cedido a la Fundación de Ferrocarriles Españoles –y que estuvo cerrado hasta entonces y durante largo tiempo en un despacho del Centro de Ciencias Humanas y Sociales–, lo que pasó fue preocupante. Al final, parece que ni a unos ni a otros (de los partidos a izquierda y derecha) les interesaba «airear el asunto» y –de hecho–, en las conmemoraciones del 11 M que se hacen cada año, los políticos pasan de puntillas por el lugar de celebración: «el bosque de los ausentes», ahora rebautizado «del recuerdo» (lo que tampoco es casual). Porque no saben cómo gestionar la memoria de lo sucedido.

Los repositorios actuales de documentos orales, manuscritos o impresos pueden también despertar distintas reacciones institucionales o causar diversos efectos (a favor y en contra), según se los emplee y quienes posean el poder. Una consecuencia nociva sería que, como a veces ha ocurrido (e internet y Wikipedia favorecen), nos inciten a pensar que en ellos se encuentra «todo» lo que necesitamos saber sobre un determinado tema y que lo que no está no existe, o –peor– no importa que no exista.

Volviendo al comienzo de este artículo, eso era precisamente lo que pasaba con las versiones orales de los pliegos populares impresos: que ni existían ni interesaba que existieran, pues perjudicaban la idea de una «oralidad pura», de una tradición remota o esencia de la patria. Y de ahí la práctica errónea de no recopilar estas versiones por parte de tantos recopiladores del romancero. Sin embargo, hay un efecto positivo y fundamental que da el sentido a los repositorios digitalizados de literaturas populares en su versiones orales e impresas: contribuirían a preservar y dar a conocer, por fin, unas composiciones que fueron de uso común y –luego– pasaron a ser olvidadas, resultando muchas veces perdidas para siempre. Su catalogación y acceso libre, así como su cuidado y estudio, constituye esa recuperación tan necesaria de un trozo, un fragmento –en no pocas ocasiones fundamental– de memoria e historia o de memoria para la historia: para la historia de la literatura y de un país o unas gentes.

Una de las empresas que he realizado a lo largo de mi vida profesional en el CSIC (y de la que estoy más orgulloso) ha sido la de traducir y editar –desde la Colección de Fuentes etnográficas que fundé y dirigí en esa institución– algunas monografías etnográficas realizadas por antropólogos anglosajones en comunidades de Castilla y León antes de los años 70. Porque junto a Michael Kenny, Susan Tax Freeman o William Kavanagh, autores como Joseph Aceves (2015) y Stanley Brandes (2017) –cuyas obras publiqué– formaban un grupo de estudiosos de comunidades campesinas en España que prosiguieron el camino abierto por Julian Pitt-Rivers en la década anterior.

Mientras aquí solo se hacían recopilaciones folklóricas –como mucho– y, en general, no tan buenas o abundantes como las de Espinosa o Schindler; o los escritores, de los del 98 a los más recientes, se convertían en «autoridades» para hablar de identidad, especulando sobre lo que eran España, Castilla y los castellanos, estos antropólogos realizarían trabajos de valor impagable sobre la realidad de esos pueblos: una crónica de la intrahistoria de aquella España que ha pasado a ser ya historia, la historia que no contaban los historiadores del momento.

Con el asunto de los impresos populares sucede algo parecido. Porque –no lo obviemos– fue la miopía teórica, y no tanto la endeble materialidad (la mala calidad del papel más barato), a la que a veces se ha apelado para justificar su rápida desaparición; lo que habría venido condenando a estas creaciones impresas –y al tiempo oralizadas en su difusión mixta– a los anaqueles del olvido. Y es, como sucede con el magnífico Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), al que ya me he referido al principio de este trabajo, un replanteamiento teórico y metodológico, renovado e integral, así como el debate interdisciplinar y el trabajo de investigación constante lo que, más allá de los avances tecnológicos, nos está devolviendo esa parte importante y valiosísima de nuestra memoria. Que así siga siendo.

Puesto que, por todo ello, y más allá de los confines de la oralidad, el valor de la memoria cobra –paso a paso– una importancia creciente en los registros del Patrimonio Cultural Inmaterial, sea cual sea la forma en que aquella resulte –finalmente– fijada. Y, además, dicho reconocimiento de tal valor habrá de influir –en muchos casos– de manera

decisiva sobre el futuro de las diversas comunidades. Porque la memoria es tanto o más presente que pasado.

Más allá de lo complicado que es siempre trasladar a textos un acto de comunicación por lo que tiene de «desconexión» o anulación del «otro» u «otros» intervinientes en ese mismo acto; o lo delicado que acaba siendo seleccionar expresiones y materiales derivados de la actividad de «otros», en razón de construir un Patrimonio Cultural Inmaterial que, no obstante, se supone «de todos» ...

Más allá de eso, lo que se recuerda, aquello que no podemos dejar de recordar o elegimos no olvidar en el mañana, resulta fundamental en nuestras vidas; ya que, como decía un personaje de la novela *Tristano muere* de Tabuchi: «...Sabes, echando cuentas, de la vida es más lo que no recordamos que lo que recordamos» (Tabuchi, 2004).

Recordemos, entonces, las cosas que –verdaderamente– valga la pena recordar.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Joseph (2015): *El Pinar. Factores sociales relacionados con el desarrollo rural en un pueblo español*, Madrid, CSIC.
- AUGÉ, Marc (1998): *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BRANDES, Stanley (2017): *Migración, parentesco y comunidad: tradición y cambio social en un pueblo castellano*, Madrid, CSIC.
- CARO BAROJA, Julio (1965): *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid: Taurus.
- CHAUVIER, Éric (2011): *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Editions Anacharsis.
- CRUZ, Manuel (2005): *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Barcelona, Anagrama.
- DÍAZ VIANA, Luis (2019): *Los guardianes de la tradición y otras imposturas acerca de la cultura popular*, Valladolid / Morelia, Páramo / UNAM.
- GRAEBER, David (2018): *Hacia una teoría antropológica del valor. La moneda falsa de nuestros sueños*, Buenos Aires, Fondo de Cultura.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2003): «Kodak Moments, Flashbulb Memories: Reflections on 9/11», en: <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/web>> (22.02.06).
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1990): «El folklorismo. Análisis de una tradición “prêt-à-porter”», *Anuario Musical*, 45, pp. 317-352.
- PAZOS, Álvaro (2004): «Tiempo, memoria e identidad personal», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIX, pp. 189-202.
- PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo (2004): «El tiempo, la ciudad y la historia en la Grecia clásica», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIX, pp. 157-172.
- RICOEUR, Paul (2002): «Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico», en *¿Por qué recordar?*, Academia Universal de las Culturas (ed.), Barcelona, Granica, pp. 24-28.
- SAHLINS, Marshall (1983): «Other Times, Other Customs. The Anthropology of History», *American Anthropologist*, 85, pp. 517-544.
- SAMPEDRO BLANCO, Víctor F. (2005): «Multitudes on Line», en *Multitudes on Line*, Víctor F. Sampedro Blanco (ed.), Madrid, Catarata, pp. 279-304.
- TABUCCHI, Antonio (2004): *Tristano muere*, Barcelona, Editorial Anagrama.

THE AMERICAN FOLKLIFE CENTER (2004): *LA TRADICIÓN POPULAR Y LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO: UNA INTRODUCCIÓN A LAS TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN*, Washington DC, Library of Congress.

TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 29 de agosto de 2024

