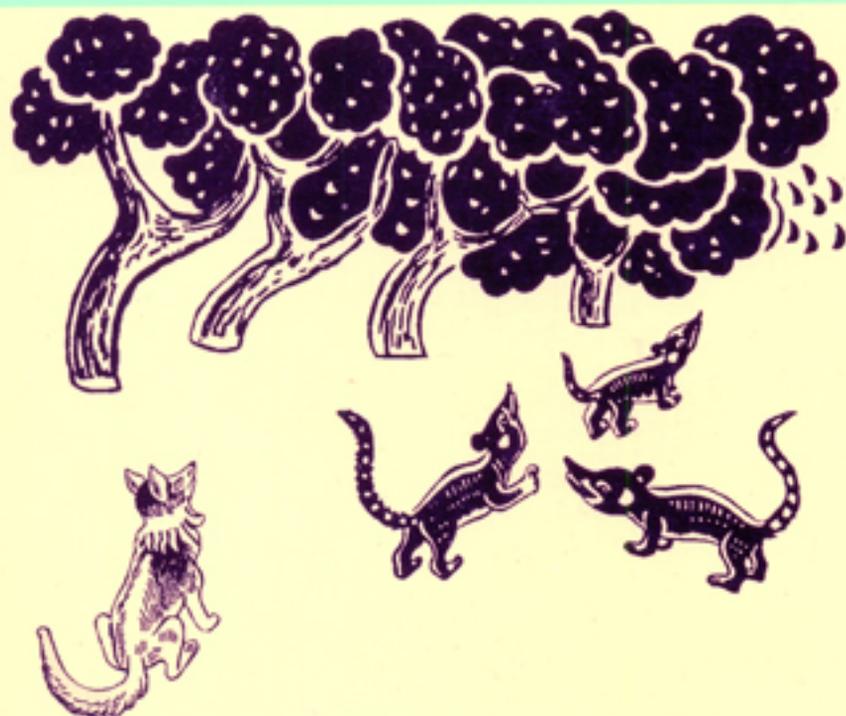


Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO IV NÚMERO I ENERO-JUNIO DE 2004

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / elizabeth corral peña /
santiago cortés hernández / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / nieves rodríguez valle /
rosa virginia sánchez

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
maría cruz garcía de enterría / antonio garcía de
león / aurelio gonzález / pablo gonzález casanova /
carlos monsváis / beatriz mariscal / edith negrín /
josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / augustin redondo

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño original / diseño de portada

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

composición sobre un grabado de carlos mérida

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.
SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,
04310, MÉXICO D. F.

distribución

issn 1665-6431

impreso y hecho en méxico

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

PÁGINA WEB: www.filos.unam.mx/publicaciones

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Pareni y la creación de las especies:
un relato del Amazonas*
(ESTEBAN ARIAS URÍZAR) 5-53
- Oraciones mágicas impresas,
para diversos dolores y aflicciones. México*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 54-68

ESTUDIOS

- El tlatlahtolli, género discursivo
de la literatura tradicional náhuatl*
(MARIANA MERCENARIO) 71-88
- Gonzalo Correas, un espíritu independiente*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 89-106
- Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel
a la Soleá enlutada de García Lorca*
(CHRISTINA KARAGEORGOU) 107-133
- La fijación de símbolos
en el cancionero tradicional mexicano*
(MARIANA MASERA) 134-156

RESEÑAS

- Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*
(MAGDALENA ALTAMIRANO) 159-171
- Pedro M. Piñero, ed. *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*
(JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ) 171-175
- Flor Salazar, ed. *El romancero vulgar y nuevo*
(RODRIGO BAZÁN BONFIL) 175-183
- Maximiano Trapero, ed. *Romancero general de Lanzarote*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 183-188
- Carlos Nogueira, *O essencial sobre o cancionero narrativo tradicional*
(ENRIQUE BALTANÁS) 188-192
- Luísa Freire. *O feitiço da quadra*
(CARLOS NOGUEIRA) 192-202
- Herón Pérez Martínez. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 202-207

Pareni y la creación de las especies: un relato del Amazonas

El pueblo indígena matsigenka habita las difíciles selvas peruanas del pie de monte; sus aldeas se encuentran entre los departamentos de Cusco y Madre de Dios. Practica eficientemente la horticultura, la caza, la pesca y la recolección. En la actualidad no se sabe con precisión cuántos individuos matsigenka pueblan esas selvas, pero se calcula que pueden ser más de 12 mil; viven en situación de forzado aislamiento.

Los matsigenka, junto con los ashaninka, los nomatsigenka y los yine yame, conforman el subgrupo preandino de la familia lingüística arawak. No existe aún una clasificación aceptada de las variedades dialectales que caracterizan a cada uno de estos cuatro grupos, pero podemos decir, a partir de la experiencia de campo y de conversaciones con etnólogos e indígenas matsigenka provenientes de varias regiones, que al menos se pueden distinguir tres variantes dialectales. En función de la distribución interfluvial, estas variantes se pueden definir así: del Alto Río Urubamba, del Bajo y Medio Urubamba y del Madre de Dios y Manú. Sin embargo, el reciente contacto con algunos grupos aislados de matsigenka (los kirineri y los nanti) presenta un reto mayor a la ya difícil clasificación.

La narrativa oral matsigenka da cuenta de estos acontecimientos en varias sagas míticas. A través del juego de espejos que practica la cultura matsigenka se puede intentar comprender cómo se ha interiorizado ese proceso cultural. El mito que presentamos aquí, el de Pareni, es uno de los que se erigen como eje dentro del corpus mítico. No podríamos calificarlo de etiológico sin cometer una imprecisión; tampoco sería exacto caracterizarlo sólo como saga fundadora; lo más adecuado sería escuchar el mito en su condición de “espacio de encuentro”, debido a que en él confluyen varios mitos menores y a que presenta variantes según el contexto regional al que pertenece, adaptándose así a los intereses de los narradores y de las colectividades.

El narrador del mito de Pareni es Casiano Jeremías, llamado también Yoshiriaga, un chamán (*seripigari*) nacido en la región del Alto Urubamba, en alguna de las quebradas del Río Mantalo. La narrativa entre los matsigenka exige mencionar, como lo hizo Yoshiriaga, que él lo aprendió de su maestro chamán, Peirishi, quien a su vez lo sabía de la voz del ahora mítico chamán Santavánkori, abuelo del propio Yoshiriaga. Estos nombres confieren autoridad a la narración.

En su novela *El hablador*, Vargas Llosa inventa el oficio del hablador, el *kenkitsairirira*, entre los matsigenka. Sabemos de la existencia de hombres especialmente dotados para la narración y de la aparición de un personaje tal en algunas historias de viajeros entre los shipibo o los ashaninka. El aprendizaje del mito, de sus códigos y de su modo de interactuar con el mundo conocido para el matsigenka, es un espacio de la intimidad social, es decir, es un asunto de delicado ocultamiento, fibra íntima de la intersubjetividad matsigenka. Lo cierto es que todo matsigenka tiene rasgos del “hablador”. Para el foráneo, las más de las veces, el telón está cerrado; pero se puede, con suerte, ver llegar a un matsigenka viajero y escucharle horas enteras cantar, narrar historias, anécdotas y a veces mitos; es un don que se entrega a los anfitriones. En esa medida, cada matsigenka es un hablador entre los suyos. Yoshiriaga lo es en su comunidad.

Esta versión que presentamos se recogió en el año 2000, en la comunidad de Camaná. Es una versión original del Alto Urubamba, pero, por las realocaciones de la población originaria de Camaná, ha sido recogida en el Bajo Urubamba, región en la que, cuando no entra en conflicto con las versiones locales, empieza a fundirse con ellas. Una primera vez nos fue narrada cuando, estando desprevenidos, Yoshiriaga aprovechó que no tuviéramos grabadora. Luego de unos meses, en plena temporada de lluvias, cuando las familias rodean el fogón por la noche para escuchar al narrador, Yoshiriaga nos obsequió, en su pequeño escenario apropiado, la versión aquí transcrita. Los niños escuchaban, la abuela hilaba, la mujer servía la chicha de yuca fermentada y el foráneo, para no maldisponer al entusiasta narrador, trataba de adoptar un aire matsigenka añadiendo aquí y allá los *impo impo* (¿y luego qué? ¿y luego qué?), sin los cuales la voz abandona el relato.

La narración aquí transcrita va a trazar las relaciones primordiales entre ciertas deidades del pueblo matsigenka, relaciones que en los movimientos de prohibición y transgresión, violencia y concordia, generan espacios y especies naturales de importancia simbólica y práctica para este pueblo.

Cabe hacer ciertas precisiones con respecto a algunos de los actores y escenarios en este relato. Pareni es en este mito la gran madre de los seres, que existe en el tiempo de la creación; es la diosa que, junto con otros dioses, ha dado lugar a las especies, pero al mismo tiempo ha marcado simbólicamente los territorios matsigenka, puesto que su cuerpo ha dado lugar al centro del mundo político humano (el cerro de la sal) y sus orines, al centro del mundo político animal (las *colpas*). Pachakamue, por su parte, remite directamente al contacto con el panteón andino, pues Pachakamac es una importante deidad andina, anterior al incanato. Kinteroni, el primer marido de Pareni, es quien con su cuerpo, y dada la transformación operada por el poder de Pachakamue, hará aparecer al rarísimo Armadillo Gigante. Su adscripción al plano ctónico queda en evidencia debido a su capacidad de causar temblores mientras se desplaza bajo tierra. Shantoirioishi fue interpretado por el narrador y por quienes nos ayudaron en las transcripciones y traducciones, como Santo Dios, Jesucristo. Es una de las pocas veces que vemos a Jesucristo nombrado y particularizado de ese modo, pues por lo general, en esa suerte de palimpsestos que son los personajes míticos matsigenka, Jesucristo se encuentra transfigurado o condensado en otros dioses.

Además de agradecer a Yoshiriaga o Casiano (*jarío apa!*) y a su atento público, queremos también extender el agradecimiento a quien nos ayudó en la traducción, Ángel López, joven líder matsigenka, también de Camaná; a Sarovani, quien revisó el texto transcrito; al chamán Tsarángantsi por la útil glosa del mito y a Gabriel Menkori por su versión del mismo.*

ESTEBAN ARIAS URÍZAR
Pontificia Universidad Católica del Perú

* Y nosotros, los hacedores de esta revista y sus lectores, queremos agradecer a Esteban Arias Urizar el extraordinario regalo que nos ha hecho con la transcripción de este fascinante relato y con su traducción al español.

[Pareni y la creación de las especies]

1. Aiño itimi pairani; aiño pareni, aiño oshintō, impo aiño oaririegī otomiegī, impogini aiño oariri ikantagani Shantoiriōshi, intiri Igiane ikantagani Pachakamu, Impo ogari pareni aiño ogime ipaita Kinteroni. Ario okañotaka maika kenkiagantsi.

2. Impo, iriro itimaigi kara, kantankicha yogari kinteroni yamatsaita iramatsaire, kantavagetake iramatsaire tinerere,

3. Iatanake yanuitanake yontinikanaka tinintini, ikontevageti samani, tyarika iatake yaganake yontininkara ikontevageti samani.

4. Kantankicha impo agaka kutagiteri, ogari pareni okantakeri ojime kinteroni, okanti:

—Pagakera sekatsi nontinkakera iripokakera icha ishinkitakempara nonkemisantakerira irimatikakera.

Ovashi otsitake ovetsikakera shitea omarane kara.

[Pareni y la creación de las especies]

1. Había, vivía en el tiempo antiguo, existía, Pareni. Tenía sus hijas y luego también sus hermanos; también sus hijos y un hermano, al que llamaban Shantoiroshi, y también su hijo, al que lleva en hombros como guía, llamado Pachakamue.¹ Tiene ella su esposo, llamado Kinteroni.² Así cuenta esto que traemos del pasado.

2. Luego, ellos vivían por allá, y Kinteroni vestía su corona de plumas. Su corona era de plumas brillantes y tiene ese poder, *tinerere*.³

3. Él, para andar, movía su cabeza y, *tinitini*, producía el temblor para cruzar la tierra y aparecer lejos. Así, para irse, mueve de esa forma su cabeza, y cruzando bajo tierra, lejos sale.

4. Entonces, un día su esposa lo llamó a Kinteroni y le dijo:

—Anda a sacar yuca para que yo prepare masato.⁴ Vamos a invitar a mi hermano para que se emborrache, para así poder escuchar sus canciones.

Y así, en un momento, lo empezó a preparar. Bastante masato había ahí.

¹ En lo que sigue, veremos aparecer algunas veces esta figura del guía; en matsigenka *igiane* (al parecer: *i*-guía-*ne*). Esta figura, aparentemente bizarra, relacionada con los dioses, demonios y chamanes, denota por lo general una dualidad necesaria, una complementariedad que manifiesta un principio social matsigenka. Las alusiones directas o diferidas a esta primera condición de lo posible, lo dual, se multiplican en los relatos matsigenka, así como en las situaciones de la vida cotidiana. A este *igiane*, signatura del poder, lo observamos en Shatoiroshi y su *igiane* Pachakamue, en los chamanes y sus *serepitontsi* o *inetsaane* ('el que los visita'), en Pareni y su *igiane*, el lorito, en el demonio cometa Katsiborerini y el *igiane* que lleva en el dorso.

² *Kinteroni* es el nombre que designa al armadillo gigante (*priodontes maximus*).

³ Todos los vocablos en cursivas corresponden a onomatopeyas. Los matsigenka usan onomatopeyas distintas para una amplia variedad de voces animales y actividades que generan o no ruido. Sin necesidad de mencionar al causante, pueden reconocer de quién o qué se habla por la sola enunciación de la onomatopeya.

⁴ *masato*: bebida de yuca tradicional; se la consume en su modalidad fermentada (*katchori*) o dulce (*potchari*).

5. Aiño otomiegi itovaigavageti kara, impogini agatakera otimkakera, impogini otsititake okantakagantakerira iriri, iripokakera Shantoirioshi igiane Pachakamu, ikañotakari yoga novisarite, ityomiani, inake ananeki, yovirinitiri aka ishirinteku, kusoni yogiri ikañovetakari iserepito.

6. Impogini, agavagetaka Itovaigavageti otomiegi, tovaini matsigenkaegi. Impo agakara agatakera okanti:

—¡Piate! pinkantakiterira pigokine, iripokakera iroviikakempara irimatikakera

Ikanti:

—Jeee

7. Iaigamake yamakoiganake ovuroki, yogonkevageigana ineapaakeri ikantiri:

—Koki, otigankakena ina okanti: “piate pinkantakiterira pigokine, timake ovuroki” pishintitakempara pimatikakera,

Ikanti:

—jejee.

8. Ovashi ipokaigake, yagavagetiro avotsiku ineapakero intsipa, ikanti:

—Koki, nantagutakotero nosekatanakempara

Ario yataguganake.

9. Inetsaimaigiri anta, ipitankavakagakara enoku tan, yaguitapaake soaaa ikaemanake

—¡Koki! ¿Tata gakena?

5. Muchos eran los hijos de ella, y luego, cuando terminó todo su trabajo, ella hizo llamar a su hermano. Éste [Shantoirioshi], llegaría con su hijo Pachakamue. Mira, se parece al que está ahí, a mi nieto pequeño, el niño [el narrador señala, efectivamente, a su nieto recostado en un madero]. Lo llevaba acá, en su hombro; era duro, parecía su piedra de chamán [*serepitontsi*].⁵

6. Luego sucedería, muchos eran los hijos de ella, bastante gente. Luego de servir masato a sus hijos, les dijo:

—¡Vayan! llamen a su tío para que venga a tomar, a cantar.

Ellos dijeron:

—Ya.

7. Al salir llevaban masato y al llegar han visto que estaba él. Le dijeron:

—Tío, para llamarte mi mamá nos ha dicho: “Vayan donde su tío vive, hay masato”. Te vas a emborrachar y vas a cantar.

Y él dijo:

—Ya.

8. Y empezó a andar por el camino. De pronto, los muchachos han visto un árbol de guaba y le han dicho:

—Tío, vamos a trepar para comer fruta.

Cierto fue que subieron.

9. Él miraba hacia allá, cómo jugaban arriba, *tagn*, jugaban ruidosamente, *soaaa*, y se tiraban semillas.

Uno le dijo:

—¡Tío! ¿qué me pasa? ¿por qué me duele?

⁵ Los chamanes matsigenka, conforme progresan en los niveles que su rol les exige, reciben dones de sus espíritus auxiliares en forma de cristales de cuarzo. Estos cristales de cuarzo albergan espíritus protectores y deben ser alimentados por la noche con pasta de tabaco. Los chamanes los poseen normalmente en números pares, y pueden servir para provocar rayos y eliminar epidemias o para defenderse del ataque de un brujo *matsikanari*, entre otras funciones. El chamán que relató esta historia había poseído ocho de estos *serepitontsi*.

Ikosetakeri soa soa yagiri inti igeni. Yataguitanai pokapai pashini soa soaa, ario ikañotaka irirori ikosetakeri yagiri ikenitake ivoriku.

10. Ovashi ipirinitake ipirinitake. Tetya iraguitaigae ani imagempi-taigake ipitankavakaigaka:

—Pavaa ¿tata Impegakempa? Iriro inkanti —iriro pegankichane osheto, koshiri, tsigeri, komaginaro, koakoani, maganiro ikantakeri maganiro yaniri

11. Ikanti:

—¡Mairete pisamatsatiri paniri! pagatsirontakerira—ikushokanake.

12. Osama ikaemakovagetiri:

—¡Notineri ogaa tsamenityo tsityari aige!

Ogatyo ikenake ton jao jao osheto kara ikantavagetanake kara, ikanti:

—Oga ¿tyara pinkantutakerora? Pivagirote pisamatsatakero

13. Ikanti:

—Paita iripokae opairatanake

Yagirotinkarairo ichapaki yovuakiro vuo

—Pokae pokae

Iaiganake yagavagetanakero yogiaigapaakeri, tiron tiron, pokaigai kañotaa inkaara.

Y bajó, *soa soa*, y su tío le sobó y le sacó su gusano. Nuevamente subió; otro baja, *soa soa*, del mismo modo. Le sobó a su sobrino, sacándole otro gusano del muslo.

10. El tío seguía sentado, él [Shantoirioshi] seguía sentado. Todavía no bajaban ellos, seguían bromeando y jugando con ramas:

—Padre, ¿en qué se van a convertir?, decía él [Pachakamue].

—Se convertirán en mono maquisapa, mono negro, frailecillo, choro, capuchino, todos los monos. También uno: el mono aullador.⁶

11. Y el papá dice:

—¡Cállate! ¡No ridiculices a tus cuñados! Ellos van a coger a tus hermanas.

El niño escupía hacia un lado.

12. Al poco rato los llama:

—¡Sobrinos! ¿están? ¡Vamos de una vez para llegar rápido!

Dicho esto, ellos *togn jao jao*, como monos allá arriba hacían, allá. Y dijo el padre:

—¿Por qué les has hecho eso? Ahora tu tía va a estar enfadada.

13. Él le respondió:

—Al poco rato van a venir.

Y luego el niño se arrancó el dedo meñique y lo lanzó hacia adelante; lo llamó así:

—Ven, ven.

Ellos siguieron su camino, esperando que aparecieran. Y de pronto, *tiron tiron*, venían caminando, parecían los de más temprano.

⁶ Mono maquisapa (*ateles paniscus*), mono negro (*cebus apella*), frailecillo (*saimiri sciurius*), mono choro (*lagotrix lagotricha*), mono capuchino (*cenus albifrons*), mono aullador (*alouatta seniculus*).

14. Yogonketapaaka ineigapaakeri patovagetaka kara, pegankichanerira Kimaro, kasanto, kovanti, Kemari, saveto, shantero, avavo;

15. intiegi otomiegi pareni ineigapaakeri patovagetaka kara ineapaakeri ikanti:

—¿Maika tata ikiake koki iriro ikiake ityomia Osheto?

16. Ikanti:

—¡Atsi mairetenityo! Inti Ikiake igiane intasonkerira

17. Yagavakeri iraniri yovirinitavakeri opaatavakeri yoviikapaakara, ikemi matikaigake yoga kimaro yovetsainkanakara vataitaka irirori ikamagutakerira ishonkanaka.

18. Ikantiri:

—Pavaa, yogari yoga ¿tyara inkantaka, matikaigankitsirira? ¿tyara Impaitakempa? Iriro ikantakenkani Kimaro, Kasanto, Saveto, maganiro ikantakeri maganiro.

Matikaiganatsityo.

14. Llegaron a la aldea y vieron ahí a la gente, encontraron gente reunida. La que se convertiría en Guacamayo Rojo, Guacamayo Azul, Árbol Kovanti,⁷ Tapir, Loro, Loro Cabeza Amarilla, Árbol Avavo.⁸

15. Ellos eran hijos de Pareni. Están reunidos allí y viendo al niño que venía. Uno dijo:

—¿Qué es lo que está cargando mi tío? ¿Será cría de Maquisapa?

16. Otro dice:

—¡Déjenlo, cállense! Él está cargando a su hijo, el guía que sopla con poder.

17. El huésped se sentó a tomar con su cuñado. Le sirvió la mujer y tomaron. El niño oyó el canto de Guacamayo Rojo, cantando y haciendo filas. Allí está mirándolos y escuchándolos. Ellos danzan.

18. Y el niño dice:

—Padre, mira qué hacen ellos allí, aquellos que están allí. ¿Qué hacen cantando juntos? ¿Cómo se llamarán desde ahora? Mira, parecen Guacamayo Azul, Guacamayo Amarillo, Loro. Todos parecen.

Aquellos siguen cantando.

⁷ El guacamayo rojo (*ara chloptera*) y el guacamayo amarillo (*ara ararauna*) participan en varias sagas míticas. El primero se convirtió también en un demonio y en un fenómeno meteórico. El tapir (*tapirus terrestris*) es el mamífero más grande de las selvas tropicales y, según la mítica matsigenka, una de las formas en las que se convierte el alma de la persona mientras sueña. El árbol kovanti (*calliandra amazónica*), junto con el avavo, es uno de los árboles ribereños que se aprovechan para fijar el suelo de los puertos de balsa en las aldeas.

⁸ Apuntamos con mayúsculas estos nombres, denotando así que, en principio, se trata de nombres propios. Es decir, nombres de gente que luego de la intervención del poder de alguno de los dioses, van a pasar a ser nombres de los respectivos animales y plantas que ellos han prefigurado con su manera de comportarse. Cuando aparezcan en minúscula, será debido a que ya pasaron a ser nombres genéricos: se ha operado la transformación.

19. Oga, irorampatyo ikantakerira, ogatyo ikenake metirin aan aan, ipegagetanaka kasanto.

Okanti:

—¡Ojojy! ¿tyari pinkantakerora notomi?

Ikanti:

—Tera inti nomagenpinatiri iraniri ipaita iripokae paita.

20. Ikantiro ichapaki patu yovuokiro, ikantiro impokae iroro opairatana-
nake ikenaigapai savi, tiron tiron, yapatovageta viikaigatyo, irompa
itsitiganairo imatikanaira ario ikañotana aikiro ipegaenkagetanaaro kara
neri imatakeri.

21. Impo, intivaini kovanti, avavo, netsantantanatsi yakatsavakaganaka
irimatikakera yaganakeri irakoku, imatikaiganakera ikanti:

—Kovanti kovanti kovanti ipigatake, kovanti.

22. Kemisantake irirori, iriro ikantakenkani:

—Kovanti yogari irapitene iriro okantagani avavo, ikanti:

—¡Mairete pegatsivantakeritari!

Ikushokanake kusho.

23. Matikavintsaigakeni irorompa, ikantakeri oga ikenake ipeganaka
inchato kovanti ikomarankamaitanake, ineventanaka kamatitya yove-
gataaka ikañotaka, maika mataka.

24. —¡Ojojy! ¿ario ikantavagetaka irirori?

—Tera onti nomagempinaigiri iraniri paita impokae paita.

Ikanti yovatuiro tan osama osama. Oga ikenake yovenataana, mataa
viikaiga aikiro matikaigai irompa yagatanairo, oga ikenaiga yovegan-
taana ovashi ipeganaka Kovanti. Itimakera oaaku otomi Pareni.

19. Al poco rato, estos que allí estaban de pronto se volvieron, *metirin aagn aagn*, se transformaron en el Guacamayo Amarillo.

Dice Pareni entonces:

—¡*Ojojjoy!* ¿Por qué has hecho daño a mis hijos?

Él [Shatiorioshi] responde:

—No hay nada de que preocuparse. Es solamente una broma entre mi hijo y sus cuñados. Más tarde los llama y van a volver.

20. Él se arrancó el dedo meñique y lo tiró; le dijo a su dedo que venga y aparecieron caminando por tierra, *tiron tiron*, a pie. Nuevamente a tomar masato; rápidamente empezaron a cantar; otra vez se dispersaron transformados. Por allá van, por ese lado, convertidos cantando, ¿ves?

21. Luego están los que son Kovanti y Avavo. En parejas cantaban y cruzaban uno con otro sus manos, bailando, mirando río abajo. Uno cantando dice:

—Kovanti, Kovanti se ha emborrachado, Kovanti.

22. Escucha así [Pachakamue] y piensa:

—Ese es Kovanti, y la que está con él Avavo. Sí, es su apariencia.

Y le dice [Shantoirioshi]:

— ¡No hagas eso, que se van a transformar!

Escupe, *kusho*.

23. Ellos seguían cantando y anudados de las manos. Y se hicieron, se convirtieron en árboles kovanti, inclinados, mirando río abajo y como sembrados juntos, tal como se los ve ahora. Así es, pues.

24.—¡*Ojojjoy!* ¿Por qué le haces eso a mis hijos?

—No, es broma entre cuñados. Luego van a volver.

Se saca nuevamente su meñique y lo tira lejos, lejos. Al meñique lo llama; allí cerca volvieron a ser gente, aparecieron, nuevamente están tomando masato y cantando. Al terminar de cantar, nuevamente se convirtieron en kovanti. Ahora vive allí al lado del río el hijo de Pareni.

25. Tsonka pogere intaganivani. Yoga osheto, anta inake irirori ishitikavagetakera ivanko; okañotaka anta Kemari, Maniro intiri Kinteroni intiri Shantero.

26. Ikañotarira maika ontiri Pareni oshinto, intiri otsoritote ikañotarira. Maika impogini irorori oshinto otyaenka antarotankitsi, ashitakota anta ogameiga pairani tera anuivagete kameti oneginketakempa ganiri operata ganirio oneiri surari, ompanirovagetakeriniri ojime, ipegakagakaro kemari.

27. Impogini, ario okañotaka, maika ineiro okontetapinuti ochokaitakaro otsagompuro, chokosamaitaka. Impo ishonkanaka ikantiri:

—pavaa, ¿iroro oshinto pagiro? maika pinevitantakenarora iroro nomankegatakempa—.

28. Ikanti:

—Jee.

Ishiganaka iatake ineapakero ikantiro:

—¿Pineka ikogakero? notomi imankegatakemparo oga naniro.

Okanti maani ikanovaketaka:

—¿Tyara inkantakero? imankegatakemparo kantetyo irogivakero irantaritanakera ario nompakeri imankegatakemparora.

29. Ikanti:

—Iroventi otsanekarora oshinto.

25. Se terminan los hijos. Queda, por ejemplo, el que se llama Osheto; él no está en la fiesta porque está tejiendo el techo de su casa. Están también las que parecen Tapir, Venado, está Armadillo Gigante, Loro Cabeza Amarilla.

26. Así anda Pareni acompañada también de su hija y su lorito. Ahora, luego ella, Tapir, acaba de hacerse adulta, ha tenido su regla; encerrada en un sitio bien oscuro ha estado para que sea buena mujer y no ande por allí de holgazana, para que así no vea hombre y que cuando quiera se case y trate solamente a su marido. A ella la convertiría, él, en tapir.

27. La vio salir a bañarse con el cargador de niño tapándole su cabeza. Su cargador en la cabeza le sirve para que no la vean, ella está con su pelo cortado.⁹ Luego, volviendo la cabeza, le dice:

—Padre, ¿es su hija de mi tía la que está allí? Anda y pídelas para que sea mi mujer.

28. Él le hizo caso, dijo:

—Ya.

Así, fue:

—¿Ves a tu hija, la que está allí? Mi hijo la quiere, quiere a ella, mi sobrina.

Ella no hizo caso y dijo:

—Es muy niño. ¿Cómo va a tener esposa? ¿cómo la va a mantener? Dígame que espere, que sea más grande, cuando sea grande allí sí se la voy a dar.

29. Él dice:

—Ella no quiere que te cases con su hija.

Y él piensa:

⁹ Se alude a la tradición de enclaustrar temporalmente a las jóvenes en edad núbil, luego de su primera menstruación, en una choza pequeña aldeaña a la vivienda familiar. Un matsigenka que comentaba este pasaje decía que el tapir tiene su actual apariencia, esa trompa móvil con la que husmea, gracias a que esta mujer llevaba el cargador tapándole el rostro, simulando así una trompa.

—Kametitake iroro ompegakempa kemari onkantakenkani kemari.

30. Kirikanatsi anta tsompogi teig teig okemi opegaa opegaa opasatako-
 vagetiro tagn:

—Atsi kirikavageteratyo atya pipega otya pipega.

Okavagetanaka ton kuin kuin atya otempaanake okanti:

—Ario ikantavageta.

31. Panivani Maniro ontiri otomi ishitikavageti ivanko, ontiri iritsiro
 ario ipiriniti irirori, ishitikavageti, ishitikavageti ishitikavageti, opakota-
 pinitiri iritsiro shitea shitea shitea.

32. Ogakona ineiro okenapai atya okaemai pokai Kemari irorori.

—¿Tyarikatyo ikanta irirori atya, yaguitapinitati yaguitapinitati
 ipegaa savi ipegaa savi? maika iriro kantankene Osheto.

Iparantakaro iritsiro ipigana yatagutanai ishitikavagetaira.

33. Irompa oga ikemake iokanaka kara ton ee ee ikatsaratana ario oka-
 ñota iritsiro iroror okemi kirikai irorori tui tui opegaa opasatakovagetira
 ton, oshigutanatyo aikiro ton ati otempanatyo opegaa.

—Ya pues, está bien. Ella se va a convertir en tapir, si su apariencia y su nombre son Tapir.

30. Ella trabajaba hilando adentro, *teig teig*. Ella [Pareni] oía que hilaba, *teig*, y de pronto dejó de escuchar; desapareció el sonido, desapareció. La supuso dormida, con bastón golpeó, *tagn*:

—¿Qué haces allí sin trabajar? Seguro te has dormido, te has dormido, te has dormido.

Al golpear, *tagn*, escuchó y sintió que algo se espantaba adentro y que gritó *kuin kuin*, corrió y se metió al monte. Y ella dice:

—Bueno, así es.

31. Bueno, así es, sólo quedaba Venado y el que estaba allí trabajando su casa y su hermana, sentada abajo. Él sigue trabajando su casa, tejiendo su techo, tejiendo su techo, mientras su hermana le servía masato, masato, masato.

32. A la vista viene Tapir, aparece, va a su chocita de reclusión.

[Pachakamue] dice:

—¿Qué hace ese allí, tejiendo su casa, tejiendo su casa, y está bajando, está bajando?¹⁰ Él ahora es Mono Maquisapa, por tener sexo con su hermana.

Cuando terminó de estar con su hermana, volvió arriba.

33. Y se escuchó como si alguien lo espantara; se convirtió y dispersó, *ton ee ee*. Se fue al monte, también su hermana se fue al monte. Oyó [Pareni] que Tapir volvió a hilar, *tui tui*, otra vez paró de hilar, otra vez y luego, *ton*, calló nuevamente, le golpeó, *ton*, y se fue otra vez, corrió al monte, desapareció, se transformó.

¹⁰ Esta última expresión provoca la risa de la audiencia. Con eso de “bajando, bajando”, el relator alude al acto sexual y, para el caso, al incesto. De igual manera, el relator codifica la invitación al sexo que hace la hermana cuando repite: “le servía masato, masato, masato”. Es otra expresión risible.

34. Panivani maniro opaataigairira yovikaigaara ogokine, ikanti:

—Pavaa ¿ogari oga tata ompegakempa, iroro onkantankenkani Maniro?, ikanti:

—Nokatakempini atsi ¡mairete!, ontitari pimankagane pinkimotanakero pimankegatakempanira.

Ikushokanake.

35. Impogini yagakerori anta irorompo okapanuita shin ati okenagenchaitanake okiterigenchaitanake ati otempanake impogereaigakeri, mameri, ikaemairo pokaee opaira, oshiguitanatyo atya opegaka, tsonka.

36. Intaganivani Kontera (Kinteroni), Pareni oshinto iariri intiri otsoritote, impo ovashi okantiri irorotari:

—Pikantira “gara yagaveana iritasonkuitenaro”, nani plate pamana-kerira pinkentakotakerira otsitiaku, maika oketyo pimantikake pagatake poganonkakeri, iranonkanakemparika maika viro pampakuakeri ganiri notentagantipiri

ikanti :

—Jee

imatikanakera kinteroni.

37. —Yontininka yontininka kinteroni kinteroni ipaitakotana irirori— (kinteroni, ¿tyarika ikanti ogane? ikanti “nontininka naró” ovashi otikanakeri yagavagetanake)

38. Otikanakerira ikantapage sua yapakuiri irirori atya itsatake okantira shoo, oga okenake onake enoku yaratinkavageti savi okantiri:

—Nentsi, taina pishintsitanakera

34. Venado queda, le sirve masato a su tío [Shantero].

—Padre, ¿a ella cómo vamos a llamarla? ¿en qué se convertirá? Ella va a llamarse Venado.

—Ya te he dicho que andes con cuidado, podría ser luego tu mujer. Él escupe.

35. Y allí, luego de decir lo que dijo, ella allí, *shin*, se fue corriendo escurridiza. Era de color rojo, se metió en el monte. Se terminó, él se arrancó el meñique, lo tiró y lo llamó, regresó y luego definitivamente volvió al monte. Ya no ha vuelto.

36. Sólo sobra Armadillo Gigante, la hija de Pareni, su hermano y su lorito. Luego le dice [Pareni a Kinteroni]:

—Si es verdad, cumple tu palabra con la que decías: “Nadie me va a soplar, nadie me va convertir”, de una vez llévalo a clavarlo abajo, al final del río. Lo que vas a hacer es danzar y cantar con él, de manos cruzadas, así lo acercas a la zanja y luego lo sueltas para que resbale.

Él responde:

—Ya.

Y se dispone a cantar:

37. —Quien provoca temblor, quien provoca temblor, Armadillo Gigante, Armadillo Gigante, así se llama él...

(Él, Armadillo Gigante, ¿cómo va a cantar así? Debe decir: “Yo provooco el temblor, yo soy”.)¹¹

38. Ella está parada cerca y le dice a la lomita, soplando *shooo*, y creció como barranco [el narrador señala el techo de la choza para dar idea de la altura]. Él [su hermano Shantoirioshi] estaba allí abajo, y ella le dice:

—Hermano, ven, esfuérzate.

¹¹ Este último es un comentario, una suerte de metatexto del relator, pues en él se permite una crítica a lo que ha escuchado relatar antiguamente, y añade el modo como él cree que debe contarse.

Ikanti:

—Jee.

Ishigavetanaka iragatsonkutakera okantira shoo

39. Okantiri:

—Maika nentsi pinpeganakempa kapirotoova

Inkanti :

—Jee

Ipeganaka irorotake iragatsonkutaera, oga ikenai keretore keretore yompiovagetaa savi, yovenataana okantiro: —shoo—ariompa oavagen-tanake enoku :

40. —¡Nentsi, pegakempa shivitsa!

Yataguimaiganake ipeganaka, eyo inempa okantavakeri shoo, yove-nakuaa savi ariompa, oavagetiri enoku,

41. —¡Nentsi, pinpeganakempa tsivito!

—Jee

Ikantaiganake tsivito. Irotai iragatsonkutaera shoo, ariompa oava-getiri enoku,

—¡Nentsi, pinpegaakempa tisoni!

—Jee.

Yaratsarakitanake irorotake iragatsankutanaera, shoo ikamaratsa-rankatanake kantanake yovenatoaa savi ariompa oavageti enoku

Él le contesta:

—Ya.

Iba a subir. Ella nuevamente sopló sobre la loma, *shoo*, y creció más.

39. Y ella dijo:

—Hermano, ahora te vas a convertir en retoño de bambú.

Él respondió:

—Ya.

Él se convirtió en Bambú y creciendo ya estaba a punto de alcanzarla [a su hermana Pareni]. De pronto, sus nudos se quebraron, *keretone*, *keretone*, y se amontonó abajo. Y nuevamente ella, *shoo*, sopló, hizo crecer el barranco.

40. —¡Hermano, te vas a convertir en Liana!

Y él cumple, se transforma, empezó a crecer, a subir hasta llegar a la punta, *shoo*; creció el barranco, la liana se enrolló y cayó. Ahora el cerro era más alto.

41. —¡Hermano, te vas a convertir en pajarillo!¹²

—Ya.

Y pronto lucía como Pajarillo. Nuevamente hizo crecer más alto el cerro cuando, *shoo*, sopló.

—¡Hermano, vas a convertirte en Gallinazo!¹³

—Ya.

Y se convirtió en Gallinazo, empezó a volar, y ya llegando a las alturas, otra vez sopló, *shoo*, y él cayó precipitándose, creció, y el gallinazo cayó al fondo. Seguía empinándose el cerro.

¹² El nombre genérico para los pajarillos es *chompite*, pero en esa categoría se agrupan numerosas variedades de las que aún no se ha efectuado una clasificación adecuada.

¹³ En la mitología matsigenka el gallinazo representa a las poblaciones andinas comandadas por el Inca, el gran carroñero alado de las selvas, el cóndor blanco.

42. —¡Nentsi, pimpeganakempi choritiki!

—Jee

Shio shio irorota iragatsankuitae okantavairi shoo, atya ipigana tyarika oposanteitagavagetanakari opegakagakarira.

43. Yogari intiri igiane pirinitanatsi oirimanpoitanatsi yovataitakara ikemosotakerira iriri pirinitanatsi. Okanti :

—Nentsi pimpeganakempa kimaro,

—Jee.

Aaa aaa itiontaenkavagetanaka irorotanatsi iragantsonkutanaera, shoo ipiganaro pakarara yovenatoavageta savi tyampa inkatepa kara.

44. —¡Nentsi, pipeganotempa sheshegirikiti!

—¡Jee!

itsimataenkatanaka eyo, irorota iragatsonkutaera shoo, ipiganaro pakarara tyanika enoku irorotya, ontsogake inkite.

45. Okantiro irorotari:

—Gananika yagavueaitimpi itasonkaitimpira, plate paganakeri pinkentakotakeri

—Jee

Ovashi iatake yontininkanaka, yamatsaitaka iramatsaire yontininkana tinintinin ikontetimovagetiri iiroku

42. —¡Hermano, vas a convertirte en Golondrina!

—Ya.

Shio shio, se convirtió y empezó el ascenso. Ya iba a llegar arriba, y ella, como venía haciendo [para impedir que su hermano llegara a la cima], sopló nuevamente, *shoo*. Así intentó [Shantoirioshi], transformándose, pero no podía aún.

43. El hijo [Pachakamue] se quedó en la casa sin decir nada, parecido a un niño,¹⁴ sentado allí y escuchando a su padre, pero sin estar presente.

Nuevamente le ha dicho:

—Hermano, vas a convertirte en Guacamayo Rojo.

—Ya.

Aaa aaa aaa, dando vueltas en su vuelo, como bandada, iba a llegar, y otra vez ella, allí parada, sopló, *shoo*, bajó nuevamente vuelto gente. Él está más abajo, ya no puede.

44. —¡Hermano, vas a convertirte en la Golondrinilla!

La bandada tupida, *eyo*, volaba subiendo, iba a alcanzar, y ella no lo dejó llegar, sopló, *shoo*, y cayó, *pakarara*, desde arriba. Ha crecido bastante el cerro; iba a chocar con el cielo.¹⁵

45. Así, ella le dijo a él [a Armadillo Gigante]:

—Anda con cuidado, que puede soplarle. Llévatelo y clávalo.

—Ya.

Así se fue causando el temblor, luciendo su corona de plumas, utilizando su poderosa corona, *tinin tinin*, descendió, cruzó por la tierra hasta el lugar en que se hallaba [Shantoirioshi].

¹⁴ A Pachakamue siempre se le representa compartiendo ambas apariencias: de momentos un adulto inocente y luego un niño sabio. Por ello se usa el término que alude al “parecido”, sin identificarlo con un niño; se trata de una apariencia bizarra, de límites borrosos.

¹⁵ Así da origen, dicen los matsigenka que glosan el texto, a la Cordillera de los Andes y a su vertiente oriental de la Cordillera de Vilcabamba en el Cusco, imponente escenario actual de la vida matsigenka.

46. Ikantiri:

—Ogaa, tsame ani, nonkiananpira naganaempira yogiakempi notineri, pimatikakera pimatikaero aikiro, ogiakempi pitsiro tsame nonkianaempi—, ikianakeri yontininkakaganakari ikontetagavagetiri otsitiaku ario ikemtaketakeri.

47. Tyarika ontininkanakara timikari kara, tyarika moge moge iroratya irogishonkavagetanakero kipatsi, ikentakeri tsen imavetakari kuri tera iragaveri imatantakari kamonakota, ikemisantaenkatanake iroso yaganatakerira kamona

48. Ikantiri ani maika:

—Pimpakenarora pamatsaire.

Ovashi yamatsaitantakari, kantavagetake Shantoyrioshi tinerere irirotya ipanai iramatsaire. Yokanakana yontininkara tera inkañotaempa ikontegetaera ikontegetanai.

49. Irompa ineavakero itomi ikantiro:

—Pagiro, pokagitena shinki, noate nonkogaeriro apa.

Okanti:

—Tera, gara piati giavaeri atake iraguiterrira pigokine.

Giaeri opokagitakeneri yoyagakero itsagineku, tonkagiri shinki tan tan, ishatekavagetanakero kara, Mataka pokapaake oneiri yanuiavagetake kara, oshonkaveta ipegaka. Ikenapai ojime kinteroni okantiri:

46. Le dijo:

—Allí estás. Vamos, cuñado, te voy a llevar; mi sobrino te está esperando; irás a cantar, a cantar un poco más; también tu hermana te está esperando; vamos, te llevo.

Así empezó un nuevo temblor. Se iba muy lejos, hasta aquel lugar en que termina el agua, lo cargaba sobre su espalda, salió por allá, al final del mundo.

47. Allí se quedaría, allá. *Moge moge*, se movía [Kinteroni], y la tierra corría el riesgo de voltearse, de darse la vuelta. [Shantoirishi] lo clavaba, *tšen*; primero probó clavarlo con palmera pifayo;¹⁶ era difícil; luego, en una tabla plana que hizo de palmera pona.¹⁷ Una vez clavado, entonces se está calmando. En la pona, allí se ha podido al fin clavarlo.

48. Entonces, Shantoirishi le dijo a su cuñado:

—Ahora dame tu corona.

Entonces se la entregó a Shantoirishi y se la puso en la cabeza; la corona es muy brillante, *tinerere*. Él [Armadillo Gigante] trató de moverse, pero ya no es como antes, ya no podía causar gran temblor; cuando avanzaba salía muy cerca.

49. Cuando el niño ha visto a su tía; le dijo:

—Tía, tuéstame maíz rápido; voy a buscar a mi padre.

Ella dijo:

—No vayas, espéralo aquí; él ha ido a traerlo, tu tío.

Pero ella le preparó maíz tostado, y él metía el maíz en su morral; *tan tan*, se llenó su morral. Ella vio entonces llegar a su marido, caminando. Cuando ella volvió la cabeza, [el niño] había desaparecido. Aparece su esposo, Armadillo Gigante. Ella dijo:

¹⁶ *palmera pifayo*: palmera de madera oscura con la que se fabrican las puntas de la mayoría de las flechas matsigenka que se usan en la caza de monos y aves. Con su madera se confeccionan el arco y la lanzadera que sirven en las labores de tejido.

¹⁷ *palmera pona*: palmera de madera blanca que es útil para la confección de viviendas, entre otras cosas.

—Pokaivi

—¿Yogari irirori?

Okantiri:

—Ityaenka maika ipegaka.

50. —¡Maika atake iravitakero orovampa, maika irampamankaganta-getakemparo aka kamatitya!—

Okanti:

—Maika “irorotari ganika yagaveaitimpi itasonkaitimpira” ¡piate plate! maika, pamanakeri pinkentakotakerira kara oyashiaku ario irinake irirori,

—Jee.

51. Opavakeri sekatsi isekasekatanaka isogasogatanake, atya yanuitanake yotintimankana ikonteti, itsamaitanake mameri kara gatavoagavagetaa. okamantavakeri okanti: “pineake intsamaitanake gara pipiga atanatsi”.

52. Imatanaka aikiro ikonteveta aikiro, mame gatavoavageta inhashivagetai, pairatyo yokanaka ikontente irorori pinkante aityo otimageti aravonkashitana inchatoshi.

—Has llegado.

—¿Dónde está él [Pachakamue]?

Ella dijo:

—Lo he visto allí ahora, paseando, pero ha desaparecido.

50. —¡Ahora ya se fue arriba del río, para hacer un muro y represar el río Urubamba; ahora va a inundar el río bajo, acá!¹⁸

Ella dijo:

—Ahora cumple lo que has dicho: “A mí no me va a poder soplar”. Ahora, ¡vete, vete!, llévalo y crucifícalo allá en las cabeceras del río, allí va a estar él.

Entonces, él dice:

—Ya.

51. Le dio yuca para que vaya comiendo; comía casi atorándose. Empezó a andar sacudiendo la tierra y al salir a la superficie encontró la chacra que había trabajado [Pachakamue]; ahora es monte alto cubriéndola. Pareni le había dado la recomendación; le dijo: “Si ves su chacra, no te quedes y sigue andando”.

52. Continuando su camino salió y encontró otra chacra; en ésta ya empezaba a crecer el monte. Él se esforzaba caminando, salió y encontró otra chacra en la que están empezando a crecer yerbas, como *purma*¹⁹ de menos tiempo.

¹⁸ Los matsigenkas creen que, por obra de Pachakamue, en su intento de represar el río Urubamba, se creó el Pongo de Maeniku, el “Pongo del Oso de Anteojos”, peligroso paso de aguas flanqueado por dos escarpados farallones; actualmente es un santuario, al que llaman el *tonkini* o “lugar de los huesos”.

¹⁹ *purma*: ‘barbecho’.

53. Pairo yokanaka ikonteti pashini aityotya shinki, ipankitake shinki oshivokake. Imatutanaka yontininkanaka tinin tinin ikontevageti, ineapakero shinki, ¡ojoo! osampatakera, pairo yokanaka iroroka irogia-tavakeri aiñoni, irirori ati imatanaka aikiro ikonteti, ¡ojoo! otyaenka shinki, osampatinainkavageti kara magatiro maika: —nompigakera naganakera—.

54. Imatanaka aikiro yontiminkana tinin ikonteti ineapakero ¡ojoo! ineaparo kirapavagetake shinki kara magatiro. Pairo yokanana imatanaka yontininkutanaka aikiro ikonteti ineapakero oga shinki, otyaenkatyo gantanankitsi otimanakera. Pairo yokanaka imantanaka yontininkanaka ¡ojoo! otyaenka kutatuitaketyo otimakera otimanakera, pairo yokanaka yontininkanakera aikiro ikonteti aikiro mameri choenitya ampigipigiatakotanaka.

55. Pairo yokanaka ikonteti aikiro choenikya opagetanaka. irompa ityaenka itempaana ikonteti tetya anta ogata otsorogitanake pairo yokanaka yontininkana ikonteti aikiro mameri onti itivuvatakotanakero tetyaenka oshivoke.

53. Seguía esforzándose; salió y encontró otra chacra en la que todavía hay maíz, lo que había sembrado [Pachakamue]. Siguiendo otra vez el camino, sacudiendo la tierra, *tinin tinin*, salió y encuentra la chacra. Ha visto allí bastante maíz, ¡*jojjoy!*, ya en tiempo de cosecha. Más se esforzaba; está muy cerca de alcanzarlo; seguía, continuaba haciendo sacudir la tierra, *tinin tinin*, salió y encuentra nuevamente una chacra; nota que hay bastante maíz sembrado. ¡Oh!, está muy cerca de la cosecha, y piensa: “Cuando vuelva, voy a recoger este maíz”.²⁰

54. Nuevamente continuando, otra vez, causando temblores, avanzaba, *tinin tinin*; salió por otra chacra y vio, ¡oh!, bastante maíz que recién está rojo, brotando. Entonces, siguiendo otra vez, causando los temblores, salió y encuentra otra chacra, bastante maíz. Otra vez, esforzándose, haciendo sacudir la tierra, salió, encuentra la chacra. ¡Oh!, bastante maíz, apenas le está saliendo la mazorca blanca. Nuevamente sigue, esforzándose, causando el temblor, y al salir encuentra otra chacra con abundante maíz y que además ya le está brotando la mazorca pequeñita.

55. Siguió con esfuerzo, causó nuevo temblor y al salir a superficie encontró chacra en la que el maíz apenas salía de la tierra. Siguió, otra vez; al salir encuentra la chacra con bastante maíz formándose de la semilla. Nuevamente causa el temblor y al salir encuentra la chacra que ha empezado a preparar [Pachakamue], moviendo la tierra, para sembrar.

²⁰ La relación ofrecida entre el maíz y Pachakamue nos remite al mundo andino. Efectivamente, en otras sagas míticas se nos ofrece más claramente la afinidad entre lo andino y esta deidad matsigenka. Glenn Shepard nos comunica que, en el Manú, los matsigenka llaman a Pachakamue Yavireri (como en otra versión recogida de Gabriel Menkori, procedente del Alto Urubamba), el gran chamán o el niño que crece a voluntad, y en otra saga mítica identifican a Cristo como andino, dador del maíz. Es indiscutible que se puede establecer una relación entre ambas imágenes.

56. Imatanaka aikiro yontininkana aikiro ikonteti otyaenka itsamaitake, inoshikake ipotanake otyaemka ipankitake atya, itsatake oaku. Yontininkana ikontevageti iriroku otsapiaku, ineiri mataka sapokaka imanchaki. Inti ananeki ichonkirite, ikaemakovageti yagake maronto, yoginoriakeri yonta impegaerira iriri, paita iragatakeri inkanteri poo. Ikaemakotiri:

—¡Notineri! Tatatyo pantake kara, pokai piri nokanti oga pishiganaka, impogini oga ikenake isavinkaatanake yovataitanaka ikantiri:

—Tainanityo tsame nagatiri piri taina nonkianaempira.

Ikanti:

—Jee.

57. Yogagutanae imanchaki ikianairi ipokai yaganakero avotsiku, yovegenpitatiri igempitaku itasonkiri shoo, ikantiri:

—Notineri mairete, pineaerita piri.

Ario ikianakeri yaganakero imatiri apitene yovegempitatiri poo

—Nokantiri pisamatsanatiri pinearitari piri maika pokanatsi

Ikianakeri yagavagetanakero oganika ikitsogunkani ikantavageti tan, oga ikenake ipegana etini yaratakitapanuiti itsogavagetanake ario itsonkapanutiri irirori, ipeganaka ananeki iraganaka gua gua.

56. Continuó su curso, provocó de nuevo un temblor y al salir encuentra la chacra; acaba de ser rozada, quemada; había sembrado maíz. Vio sus huellas hacia el río, lo siguió, se fue al río, causando temblor; al salir lo ve; está en la orilla del río, desnudo, sin su *cushma*.²¹ Parece niño, con su pene chiquito. Le gritó y le dijo:

—¡Has cogido el maronto!²²

Lo ha puesto, echado sobre las piedras, para que después él [Pachakamue] lo convierta en el reemplazo de su padre. Él lo había cogido para luego soplarlo, ¡*poo!* Su tío lo llamó:

—¡Sobrino!, ¿qué haces allí? Tu papá ya regresó, está allí. ¿Por qué has escapado?

Él [Pachakamue] ya no podía caminar; se sentó allí mismo en el agua.

—¡Ven! Vamos a ver a tu padre, vamos, te voy a llevar, te voy a cargar.

—¡Ya!

57. Se pone su *cushma* y subió, se trepó, y han regresado por el camino. En medio del camino [Pachakamue] le quitó el cabello de la oreja y sopló, ¡*shoo!*

—Sobrino, déjame, no me hagas así para que puedas ver a tu papá.

Sigue entonces cargándolo; al rato le hace lo mismo del otro lado: ¡*poo!*

—No me hagas así, te he dicho. Vas a ver a tu padre, él está esperando en la casa.

Siguió cargándolo, y de pronto, como si le hubieran atravesado el pie, cayeron, *tan*, y él se convirtió en armadillo, buscando su comida en la tierra, y él [Pachakamue] se convirtió en bebé; lloraba como bebé: *gua, gua*.

²¹ *cushma*: túnica tradicional que visten los hombres y mujeres matsigenka. La de los varones es rayada verticalmente, mientras que la de las mujeres es horizontal. Se confecciona de algodón y en algunos casos es teñida de matices ocres.

²² *maronto*: 'pequeño camarón'.

58. Kantaka inoriakara tera iragavee ishintsitanaera, ario itentanakari ario okenaigi terira oneero ashinonkane, ario okeniro avotsi iagiro ikamovageira yagaigira ishimane, ikemapakeri kaemavagetake avotsiku.

59. Okanti:

—¿Tatatyo iriro, mavantini?

Onoshikakeri ontsotagakerira otsomi ikeshokana, okanti:

—Ojoo ¿tyanikatyo iponiakai matsigenka kigorevagetake yokunkani? maika namanakeri nomtomintempa, nogimonkakerira.

Otsoganputanakeri ananakeri okotagavatapakeri, inaigakera ineiro itinkami timankitsirira ikantiro:

—¿Tyari pininterira inti igiane Shantoyrioshi , Pachakamu?

60. —Maikari iritasonkaikae irorotyو ikantakera.

Maika iritasonkaigakae shoo ogatyو ikenake metirin. Ipeganaka tsi-meri kara vicho vicho ikamaikomkapiotanaka iposanteivagetanaka.

58. Allí se han quedado; allá ya no pudo levantarse rápido, así los dos juntos se convirtieron, así ha sido. En los caminos de los que no ven la muerte,²³ ese es su camino cotidiano; por él van a coger su pescado, y uno de ellos ha oído al niño en el camino.

59. Dice:

—¿Quién es ese niño mortal, de los que ven la muerte?

Diciendo esto, lo recogió y sacó su teta para amamantarlo. Él escupió y ella dijo:

—¿De dónde vendrá este matsigenka? Es sabio y ¿quién lo ha abandonado? Lo llevaré para criarlo como un hijo.

Lo pone en su cargador y se lo llevó a su pueblo. Así sale a su pueblo con el bebé; allí la ve aparecer el jefe de toda esa gente y le dice a ella:

—¿Quién es ese al que llevas? ¿Acaso no te das cuenta que es el guía que lleva Shantoiroshi? Es Pachakamue.

60. — Ahora nos va a soplar como él hace.

Y luego de decir esto, de pronto, ¡shoo!, sopla y todos, *metirin*, se convirtieron en pajarillos de colores, *vicho*, *vicho*, de diferentes colores.

²³ Un recurso habitual de la tradición oral matsigenka, expresada en los relatos y en los cantos, es la de codificar los detalles, las alusiones. Aquellos “que no ven la muerte”, los inmortales, forman la tribu de los *saankarite*, término polisémico que, traducido, diría “la gente invisible”, “la gente pura o limpia”, “los que desaparecen”. En esta condición de invisibles se agrupan numerosas tribus menores, como son las de los *shimashirite* (tribu del árbol *shimáshiri*), los *katsariite* (tribu de las pavas de monte, *aburria pipile*) y los *osarite* (tribu de las estrellas), entre otras muchas. De igual manera, entre “aquellos que ven la muerte”, los mortales *mavaintini*, se agrupan los pueblos *matsigenka*, *ashaninka*, *yine yame*, *harakmbut*, etc. Los *saankarite* suelen aparecer a los mortales en forma de aves comestibles, pero sólo vistiendo el cuerpo del ave, para que el cazador dé alimento a su familia, o bien, siendo dueños de las especies, sueltan presas, a condición de sostener una buena relación con los chamanes matsigenka.

61. Ario okañotaka irorori, yovenataaigavenaa irorotyoyo yovenataaigavetanaka imatutakarityo, aikiro akaemakotutakarityo ikanti:

—Nani shintsitanake maiganakeri oga amakeri atyatya yagapanutagani yanamakeri oyashiake ikentakataka kara.

Ario ikentakotanaka, Pachakamu oyashiaku.

62. Ovashi ikentakotakani irorori yoga ikantaganirira terira irorori, kentakotarine terira irashinonkempa, irorori yovorokaigakero tera ogote ampishigopirempara kanta anuitaigakera impogini okutagitenaira, oneiri irorori tsogavagetake ogaraseteku kovoreakontake otsapiku, okaemakotiri okanti:

—Nero gatanika itasonkanitimpira, taina pokae pintimakagaenara. Atya ishiganaka inkenishiku.

63. Panivani onai ontiri oshintoto, oariri intiri otsoritote, ovashi maika otimaigainiroro otimai inti timakagairo iariri ipaita Shantero.

64. Iriro otentaa otimaigairo, inti otsoritote itsamaivageti shantero itsamivageti shantero anta itsamaireku.

65. Impo avisanake kutagiteri, irorori otinkasetake sekatsi ovetsikakera ovuroku; irorori pishigopienkaka timpatsaaka, osavikavonkitivageteri ivonkitiku tin oga ikenake saa, saa, saa, ati ipegaenkatanaka,

—Ee tyari naparaatakeri icha iriritakani irovotaitakempara ati ipeganaka shantero.

61. Así es que se convirtieron; luego de un rato volvieron a ser los de antes, pero otra vez se hicieron pájaros, ya no volvieron, se fueron como pájaros. El jefe dijo a otro que estaba a salvo:

—Esfuézate y llévalo rápido, devuélvelo allá donde lo encontraron.

De inmediato lo llevaron arriba a las cabeceras para clavarlo; allí lo clavaron a Pachakamue, en la cabecera [del Urubamba].

62. Está clavado; está él, así está ahora. Los que no ven la muerte lo han dejado; a los que no se les ve, ellos los que nunca se cansan, los que rondan en el monte. Al día siguiente ella [Pareni] ha visto, lo ha visto [a su esposo] buscando gusanitos en la basura, de color negro brillante; apareció en la orilla. Le dijo:

—Ya ves, no era cierto: te ha soplado y convertido. Ven para que trabajes y vivas acá.

Al escuchar esas palabras, se metió al monte corriendo.

63. Ahora vivía sola con su hija, su hermano y el lorito. Ese que vivía con ella era su hermano, el que tiene de nombre Loro Cabeza Amarilla.²⁴

64. Luego ella vivía sin que alguien la sirviera. Solamente quienes allí vivían eran el lorito y su hermano Loro Cabeza Amarilla. Este trabaja su chacra, tiene su chacra.

65. Al siguiente día ella preparó masato. Él está descansando con sus piernas tendidas; ella se sentó en su pie, *tan*, y al instante grita: *¡saa saa saa!* Se fue, desapareció y se convirtió. Entonces Pareni lamenta y dice:

—¡Eh! ¿Qué voy a hacer sin mi hermano? Es su problema por estar echado, debería estar sentado; ahora se ha convertido en loro con cabeza amarilla.

²⁴ Una variedad de loro no identificada.

66. Paniro otanta oshinto, inti otsoritote otimainira. Impo ogavagetanaka kutagiteri oamavageti, okemi ikenapake tiron tiron kanachonkasanotake imanchaki yaratinkapai ikantiro maika:

—Aiñovi ario pitimi aka

—Neje ario notimi.

67. Irirori ikantiro:

—¿Yogari pijime?

—Mameri nojime kamake nojime ikamake.

—Jee, ario maika ¿tyani pitsipataa?

—Paniro naputaa iroroventi maika naro timakagaempine.

Ovashi itimapaake itsamaivageti kara, impo irorori osuretanaka:

—Mameri tatampa irogempa, notomintakempa shima irogakem-parira ovashi agakeri.

Otomintakarira shima otomintakarira shima agatakena iatakero itsa-maitakero onoshikanake, shitatsi magatiro oshitakerora.

68. Impo otaaka oshitatakara shitatsi opasatyokitaka tan ikantavagetanake, shima ikontetanake ikantavagetake kara pakararara aganakeri, amanakeri ovoshikanakeri amanakeri oaaku aganake, pitepageni okivakeri ovatuake, okentakeri okavetakari aka kogapage tera. Impo aganakerio okaatakeri niaku oga ikenake tavon tavon.

66. Solamente se queda su hija y su lorito. Vivieron juntos, sin marido. Ella estaba haciendo *cushma* en el telar; luego escucha un sonido, alguien caminaba, *tiron tiron*, era gente que venía a verla. Ella vuelve la cabeza y encuentra un matsigenka viniendo hacia ella, vestido de *cushma* color azul. Se paró y miró a través de la rendija de su casa; le habló y dijo:

—¡Hola! ¿Cómo estás? ¿Vives aquí?

Ella le contesta:

—¡Sí! Aquí vivo.

67. Él dijo:

—¿Tienes marido?

Ella dijo:

—No tengo, se ha muerto.

—¡Sí! Ahora ¿con quién vives?

—Yo estoy sola.

—Entonces, ahora voy a vivir contigo.

Así empezó a vivir allí y a trabajar su chacra. Ella pensaba:

—No hay nada de comer, no tiene nada para comer; voy a engendrar peces para que coma mi esposo.

Ella así engendró varios peces; no da a luz cuando está él, sino cuando él se va a la chacra; y saca su estera, la tiende para amontonar allí el pescado.

68. Luego ella se sentó donde está tendida la estera; se golpeó su nalga, *tan*, y salía bastante boquichico,²⁵ salieron muchos, *pakarara*. Ella cogió y los llevó a la quebrada; ella fue llevando dos peces, los llevó al río y los dejó ir; a otros los llevó consigo, eran cuatro; intentaba ponerlos en la tierra y allí no sobrevivían; agarró sólo cuatro peces y los puso en tierra. En el agua los otros peces boqueaban alegremente, *tavon tavon*.

²⁵ *boquichico* o *shimaa*: el pez más común en la dieta matsigenka, tal vez motivo por el cual el término designa genéricamente a los peces.

69. Ati Koviri, Kayonaro, impogini onkotake ogakotakeri inaenkanake ipokapaake opakotavakeri sekatsi, ovuroki, magatiro isekavagetake kameti;

70. ikantiro:

—Neri

Okanti:

—Nogakani inkaara,

Okanti:

—Nogakani inkaara, inti nopakempi pisekatakempara,

Irirori isekavagetaka isekavagetaka; okutagiatenai, iataira aikiro yatavagetaira.

71. Ario okanotogari oshitataa intagati ogavetana. Pitepageti agakera ogikontetakeri otomi, impo ario okanotaka iteavetakaro tera onkoge, osekatempara isekatavagetaka impogini ikanti:

—Nonkamagutero ¿tyarikatyo agakeri shima?

Impo ikamagutakero tera agira oseka tera, impo ikamagentira, oatiro oaaku okivatsaravagetira mameri tera, impo ipokake ovankoku ikamagutakero.

72. Onkovageti sekatsi magatiro, impogini ineiro maika aganake shitatsi, ochonkitanake otaaka oshitakara, ikantavagetanake shima kara pakararara, ikanti:

—Jee arioratyo agakeri otyokiku.

Ikushokanake

—Kogapage kantake shima, jee, iroroventi noteavetakero tera ogempari.

73. Iroro oatakera aganakerira, ikantanake ati shigaka itsamaivagetake. Impo ipokai ineapaakero vataitaka okanti:

—Maika pokaivi;

Opakotavakeri ovuroki opakotavakeri shima.

74. Ikanti irirori:

—Oga ¿matsi iriro shimasanorira irinake ario nogakempariniri?

69. Así se han ido sábalo, doncella. Entonces los cocinó para que venga a comer; al venir él le sirvió con yuca y masato, y toda la comida se veía buena.

70. Él recibe y la quiere invitar a ella:

—Mira, toma.

Responde ella:

—No te preocupes, yo ya comí temprano; lo que ha sobrado es tu comida.

Él comía, él comía. Al día siguiente se fue a trabajar nuevamente.

71. Nuevamente extendió esteras; se golpeó atrás y salieron peces; sólo ha pescado cuatro de ellos, de sus hijos. Luego, él nuevamente quiso invitarla y ella no quiso; él come, él entonces se dice, piensa:

—¿De dónde sacará pescado ella?

Comenzó a observar; no ve nada de pescado; la observó también adónde se va a bañar, adónde se va a lavar la ropa, y tampoco, no conseguía ella pescado. Luego regresó a su casa y él se escondió mirando.

72. La veía que cocinaba yuca, cernía masato, y entonces ve que saca las esteras y las extiende por debajo, y vio cómo se recostó allí sobre la estera y se golpeó la nalga. Luego del golpe aparecían los peces, *pakararara*.

—Ahora veo, los sacaba de su vientre y han salido de su vagina; no eran verdaderos peces como ella decía. Con razón, cuando yo quería invitarla, ella rechazaba; es por eso que ella no quería comer.

73. Luego, cuando ella ha salido, cogiendo el pescado, de inmediato él se retiró a su chacra para cultivar. Cuando regresó encuentra a su esposa, está sentada; le dijo:

—Hola, has venido.

Le ofreció masato, también el boquichico.

74. Pero él dijo:

—¿Acaso es pescado verdadero, como para comerlo?

Ella dijo:

—Oga pogakemparini nopakempi, ario ganiri pogari maika ¿tyara okantaka pikantakera gara nogari?

Oga ikanti:

—Pagakeri pimotiaku, ario tyara nomkantakeri nogakemparira—

Okanti:

—Ariompari notomintakempira pogakemparira ganiri patsipereava-
geti piyashikiiganake—ikeshokanakeri kushoo.

Irorori okanti:

—Maika pipinkanatakera pipegakempa tsonkiri onti pintsotegatake
otega onti pogempa tsorito iroro pikogake.

75. Okañotiri maika oga ikenake eto aka ipigapanuta. Oga ogiakeni
inaenkavagenake:

—Atsi nonkamosatapanaterita.

Oatanake oneapaakeri pariantipanaku, pigireashiavagetake yagi eto,
yogaro yagi otega yachomiati okaemakovageti:

—¿Nero? pipinkamatira nero gara pachomitiro tera pogemparo.

Yogari eto ogatyo ikenake iporokaenkatanake tsonkiri pororon iroro-
kya irisagatsaigavetanake, ario jee iriroratyo tsonkiri ovashi ipegaka.

76. Ovashi omaginirooro akatirika kutagiteri, onei ipokapai pashini
matsigenka, intipa shitati ikamosogantapai ikantapakero:

—Aiñovi,

irorori okanti:

—Jee aiñona,

shitati ikanti:

—¿Aiño pijime?

77. Ogari tsinane okanti:

—Mameri nojime, kamake irirori,

ikantiro:

—Maika, kamani, naro pugaerine naro timakagaempine,

—¡Jee!

—Cómelo, te lo estoy dando. ¿Por qué no dices que no quieres comer?

Él le dice:

—Mira este pescado, lo has cogido de tu barriga; no acepto comerlo.

Y ella respondió:

—Es verdad: he engendrado para que lo comas y no sientas hambre, y así no haraganees.

Él escupe, *kushoo*. Ella dice:

—Ahora entonces, dado que eso haces, entonces tú ahora te vas a llamar Picaflor. Toda tu vida vas a chupar flores del árbol que crece en el monte; así tú has querido; esa es tu comida, como lorito; así vas a ser desde ahora, porque has querido.

75. Así fue entonces, [Picaflor] araña va a comer y así se fue atemorizado, mientras que Pareni estaba esperando. Se hizo muy tarde; ella dijo:

—Mejor me voy a verlo.

Entonces partió en su busca y lo encontró. Veía a la araña, él que estaba sentado debajo de la sombra del plátano, abriendo hojas; lo ve coger araña y comerla, luego arranca una flor y chupa su jugo.

—¿Ves? No querías comer y ahora estas chupando jugo de flor y comiendo araña.

Luego de decirle esto, se agitó y multiplicó; volando, *pororón*, se convirtió en picaflor.

76. Seguía viviendo allí. Días después, no sé cuántos, apareció, vio que venía otra persona. Él es Escarabajo:

—¿Estás acá?

—Sí, estoy acá.

—¿Tienes esposo?

77. Y la mujer dice:

—No tengo, ha muerto.

Escarabajo dice:

—Mañana voy a regresar para vivir contigo, reemplazar a tu esposo.

Entonces ella dijo:

—Está muy bien.

Ario itimapaake iriroro kipaseri nokogi, kayage tsivogo akipasetiniri shinkipatsa oguitiniri oposatanake opavetari, tera isekatempa tera isekatempa isenkavagetakara. Impo agavagetanaka kutagiteri, irorori oatake anta oshitera ontityo yoguiatanakero oneiro yogaratuitakotakero yogakarora irorori okanti:

78. —oojoi yovasetakotakero notiga oatai okai parikoti,
impo agavagetana otinkavagetake ishinkivagetaka, imatikavagetake ikanti:

—Ovegotiavageta otiga inatoa inatoa

ipatsogantakotavaira itsagineku, yokavatetavaa ikanti:

—Ani ŷtata pogaka?

—Ani, tera ani onti nogaka notsitikanare,

—Nani, pimpenatyo naro,

—Ani, gara pametaro gute viro anta.

79. Impo agavagetana kutagiteri oneapaakeri paa, yogasetutakaro ogavosare paa, yovikasetakaro.

—Maika viro, shitati,

oavetana oneapakeri vikagitakota ivishiriante ogaa oga ikenake iporokaakanke ton voon voon, tyarika irorotya isaankavagetake, ovashi.

—Jee.

Iriroratyo shitati ovashi ipegaka shitati.

80. Irorori otimai aikiro otovaigagitevegetanai oneiri ikenapai pashini, tiron tiron, ikamosagantapai ikantiro:

Y él llegó para vivir. Él es diferente, no era como Picaflor, siempre la molestaba, la fastidiaba pidiéndole pasta de maíz y un cajoncito; una vez listo, no lo comía. No come él; pedía que le preparen y no lo comía. Él miraba por dónde es que ella cagaba; miró adónde iba y la persiguió por detrás para ver dónde ella ha cagado, y dijo ella.

78. Ella dijo:

—¡*Ojojoi!* Ha esparcido mi caca.

Entonces ella se fue a otro sitio a cagar. En casa ella preparó masato; se emborracha y él comienza a cantar, dice:

—“Está amontonada su caca de mi mamá, mi mamá...”²⁶

Metió su mano en el morral, agarró un pedazo de caca y la tragó; le dijo su cuñado [Loro Cabeza Amarilla a Escarabajo]:

—¿Qué estás comiendo, cuñado?

—No, cuñado, sólo estoy comiendo mi ají.

—Bien, entonces invítame.

—No puedo invitarte, cuñado. Mejor vete tú a traer de allá.

79. Hasta que un día lo alcanzó a Escarabajo, lo encontró comiendo su caca con su cuchara de palo. Entonces ella dijo:

—Ahora vas a ser escarabajo.

Cuando habló Pareni, Escarabajo comenzó a multiplicarse, volando, *ton voon, voon*, se ha convertido en el escarabajo que recoge excremento; casi la golpea volando.

80. Ella siguió viviendo por muchos días. Nuevamente oye un sonido, *tiron tiron*, una persona se está acercando, está viniendo, se paró y miró en la rendija de la pared de la choza; le habló:

²⁶ Por lo general, en los cantos matsigenka el cantor suele velar el sujeto de su canto, atribuyéndole, por ejemplo, otro género, otra posición en la red de parentesco o, más precisamente, de afinidad, que no sea la de su destinatario original. Pero no es normal que el cantor cambie el sujeto, en este caso su mujer, aludiendo a su madre, pues está cometiendo un incesto ideal que prefigura una transgresión típica de la “cultura” de los animales.

—Aiñovi

Okanti:

—Jeje aiñona,

—¿Yoga pijime?

Okanti:

—Kamake.

Iroroventi:

—Naro pokankitsine naro timakagaempine,

okanti:

—Jee.

Ario ikañota irrori itsamaivageti ipokapaai itsatimatapai inerotapaakero nero nero nero, itsotenkavagetanakero apakeri sekatsi itiritanakero tiri tiri.

81. Oamavageti irrori omanchaki oga niganki yoveraanakero,

—¿Tyarikatyo pikantaka?, ¿tata impegante?, teraka viro matsigenka, virorokari pimpegakempa suro,

Sororo ikemisantaenkatanake, shikerere irorompa

—Oga atsi piataenityo pimtsamaitaero, oga pipitake.

Oga ikenake tyarika itsotanakero yovegatiasevagetanaka ovashiga.

—Estás allí.²⁷

Ella dice:

—Sí, estoy acá.

—¿Tienes marido?

Ella le contestó:

—Soy sola, mi marido se ha muerto.

Ahora él:

—Entonces, ahora voy a vivir contigo.

Ella dijo:

—Está muy bien.

Llegó a vivir con ella. Así él también se iba a la chacra a trabajar; pero cuando regresaba de su trabajo de inmediato va a donde está su esposa a chuparle su cuerpo, a besarla, *nero nero*; chupaba su sudor, lamía su brazo, cara, cuerpo; la yuca que ella le servía él la sobaba en el sudor de ella, *tiri tiri*.

81. Mientras ella tejía su *cushma*, él aprovechaba y le chupaba el sudor. A la mitad de su labor se molestó:

—¿Por qué eres así?, ¿por qué me chupas tanto? Tú no eres como la gente verdadera; ahora vas a ser abejilla. Comenzó a calmarse, *sororo*, él, pero ya después de escuchar esto, *shikerere*, así se quedó, callado:

—Ahora anda de una vez a tu chacra, anda a trabajar.

Pero de inmediato se volvió abejilla; siguió fastidiando, se convirtió en abejas que fastidiaron un rato.

²⁷ En lengua matsigenka no hay una entonación particular que denote “interrogación” en esta enunciación: es tan sólo una suerte de constatación de la presencia del otro, el cual debe responder; sólo si responde, el matsigenka confirma que esa presencia es una presencia humana. En las historias de cazadores que he escuchado, cuando estos se encuentran con “almas” de muertos, estas por lo general no responden, “no escuchan” (*terainkeme*, también: ‘no entienden’), caso en el cual el cazador no insiste y se retira velozmente.

82. Maika yoveraanakero ovashi oatanakera tampoku tampoku, impo aganakera tampo otsintagenaku tampo otsimtagenaku eyo agava-
getanakero niganki kara, opariganake inkani aganake kamonashi
otatakotanake, ogari oshinto aganake kenashi otikakutanaka, eyo
agavagetanakero oshinto opeganaka imperita otsatakerora kara omarane;
panivani irorori oatanaka katonko tampo agavetanakaro ario opeganaka
irorori oga imperita, ovashi opeganaka Pareni okovoreatanake ario
ikañotaka otsoritote kantaka yagatakerora oshironteku, ovashi ope-
ganakara Pareni opeganakara Pareni.

82. Decidió entonces irse ella al río Tambo, al río Tambo; hacia allá, su viaje, al Tambo; orinó en el camino e hizo colpas con su orín.²⁸ A medio camino apareció la lluvia, y ella cogió hoja de pona para taparse la cabeza; la hija agarró hoja de kenashi,²⁹ se tapó su cabeza y siguió su camino. Siguieron caminando, y la hija ya no pudo caminar más, se sentó y al momento se convirtió en cerro, en acantilado, inmenso acantilado. Sólo quedaba ella y continuó su viaje río arriba. En el Tambo ella también se convirtió en cerro, brillante el cerro Pareni en el que se convirtió; igualmente se convirtió su lorito en cerro; ella no lo suelta, sino que sobre su hombro reposa. Así se convirtió Pareni, se convirtió y desapareció Pareni.³⁰

²⁸ Esta bella imagen nos ofrece un paralelo con lo observado en las playas del río Picha, cuando los matsigenka rastrean el paso de los jaguares por el alboroto de las mariposas, allí donde han orinado, pues sucede que las sales que reposan en la arena, luego de haber orinado el jaguar, son un manjar para las nerviosas mariposas. De igual modo, las *colpas*, donde reposan las sales del orín de Pareni, esos acantilados de tierra roja, son escenarios de alborotos similares, cuando inmensas bandadas de aves (guacamayos, loros), se turnan durante las mañanas para consumir terrones rojos en pos de las sales que neutralizan la ponzoña de algunos frutos y semillas de las que se alimentan. Las *colpas*, en la tradición oral matsigenka, se asocian directamente a la alimentación de los animales, que a su vez, en la cadena trófica, son sustento diario de los hombres. Asimismo, los chamanes hablan de que en sus visiones han logrado distinguir en las *colpas* pequeñas fábricas de utensilios exclusivos para los animales.

²⁹ *kenashi*: llamado *uncucha* de monte, una variedad no domesticada de tubérculo, se cultiva en los huertos matsigenka y también en zonas altoandinas.

³⁰ Pareni ya se había prefigurado como mujer salada cuando su último marido, Abejilla, lamía su sal y enjugaba la yuca en el sudor de ella para darle sabor. Este Cerro de la Sal en el que se convierte Pareni es aquel legendario cerro codiciado por todos los pueblos amazónicos, el cerro por el que se organizaban tediosas expediciones, por el que se estructuró una inmensa red de intercambios y alianzas, y por el que se originó una brutal represión durante el periodo de la espada y la cruz colonizadoras. Cabe anotar que esta sal extraída del cerro era la que daba sabor a los alimentos matsigenka; asimismo servía para conservar la carne. El sabor resultante de la sal aplicada al alimento es *pocha*, que polisémicamente describe el alimento de la siguiente manera: gusto-so, salado y, aunque parezca contradictorio, dulce.

83. Ogari Pareni okenkitsagani iro-ro tomiegintakari maika Osheto, Kimaro, Kasanto, Kovanti, Kanari, Maniro, maganiro; iro-ro tomiegintakari ovashi opegaka ario ikañota yoga Kinteroni, yontininkaveta pairani kantankicha ipamatsaireakeri iraniri Shantoyriosi, ovashi tenige iromtininkaempa inti yagai irashi iraniri ovashi itasonkakeri ipegana kinteroni.

84. Shantero irirori inti iari ovashi otasonkakeri opegakagakari ario okañota kenkiagantsi nokemakotira ikenkiaigira.

85. Maika intaga.

83. Así, el cuento dice que Pareni es la que dio a luz y por la que ahora hay mono maquisapa, guacamayo, kovanti, pava de monte, venado, todo. Ella es quien les ha dado vida. Así también como ella apareció, el que hoy es el Armadillo Gigante, antiguamente él causaba el temblor. Y estaba su cuñado, el Shantoirioishi, con el que cambió su corona. Así lo crucificó, y cuando cargó al hijo de su cuñado, este lo convirtió en Armadillo Gigante.

84. Loro Cabeza Amarilla era el hermano de ella y se convirtió también. Así era el cuento antiguo, así lo he escuchado.

85. Ahora hasta aquí.

Oraciones mágicas impresas, para diversos dolores y aflicciones. México

Desde tiempos inmemoriales el hombre ha creído que la magia le permitirá dominar lo incontrolable e impredecible: la fuerza de un huracán, los ríos que se desbordan sembrando la muerte a su paso, la devastadora enfermedad, las pasiones humanas, los azares del porvenir, etcétera.

La magia suele servirse de ciertas palabras, que supuestamente tienen la capacidad de alterar el orden común de las cosas. Pertenecen a un saber específico, tradicional, manejado y preservado por el chamán, hechicero o curandero. Sus poderes no se cuestionan, teniéndose por cierto que pueden desviar la acción maléfica de los dioses, extraer enfermedades incrustadas en el cuerpo humano, “barrer” las desgracias que aquejan a los hombres, purificar el alma, dar protección...; en fin, sus alcances parecen ilimitados.

En México es común que se incluyan textos con cualidades maravillosas en las creencias mágico-religiosas. Casi siempre se les identifica con el nombre de *oraciones*,¹ y gozan de una amplia aceptación en nuestro país, pese a que no han sido autorizadas por la Iglesia. Su contenido se caracteriza por mezclar elementos profanos con preceptos de la religiosidad católica.

Es muy fácil adquirirlas, pues se venden en los mercados tradicionales (*tianguis*) y en las tiendas departamentales, lo mismo que en las puer-

¹ El término *oración* es, en realidad, demasiado amplio. A menudo, con este nombre se encubre otro tipo de texto: el conjuro. Sus diferencias no siempre son muy evidentes, pero, en términos generales, la oración suele ser más devota y mucho menos sacrílega que el conjuro, y los favores que se piden se expresan en un tono humilde y rogativo. En el conjuro, en cambio, la petición se externa en forma imperativa. Al contrario de la oración, los personajes y los fines que persigue el conjuro generalmente son malignos. Para mayor información sobre esta clasificación, puede verse la Introducción a Campos Moreno, 2001a.

tas y los atrios de las iglesias. Hay establecimientos donde abundan, ya que se especializan en la venta de diversos productos mágicos. Tal es el caso del famoso mercado de Sonora, ubicado en la zona centro de la ciudad de México, donde se puede encontrar remedio para casi cualquier dolencia o padecimiento, sea “mal de ojo”, enamoramiento o reumatitis. Las curas que se proponen pueden ser desde jabones y yerbas mágicas hasta estampitas de santos, acompañadas de su respectiva oración.

Si bien últimamente se ha mejorado la impresión de las oraciones mágicas, lo más común es que se impriman en papel de muy baja calidad, o bien, que la edición presente palabras mal escritas, letras faltantes, imágenes saturadas de tinta, etcétera.

Debido a que se acostumbra llevar el texto entre los objetos personales (bolsa, cartera, bolsillos interiores de la ropa), todas las oraciones se imprimen en pequeños formatos y, recientemente, se venden forradas de plástico para que resistan mejor el trajinar cotidiano. Otro aspecto se deriva del hábito de portar la oración: son palabras mágicas, instrumentos prodigiosos; sus influjos, por tanto, se manifiestan aun sin la recitación. De hecho, en algunos de estos textos se especifica que funcionan como amuletos o talismanes, es decir, son objetos portátiles que irradian poderes, ya sea de protección, ya de atracción.

Cualquiera que sea su función, se acostumbra recitar la oración en voz alta. Es frecuente que el creyente la recite ante la imagen que acompaña al texto y, al final, para sacralizar el momento, rece plegarias canónicas, como el Padrenuestro y el Avemaría, lo cual, por cierto, a menudo está indicado en las oraciones impresas.

La Iglesia católica poco ha hecho para impedir la comercialización y el uso de estas plegarias. Independientemente de las causas de tal inacción, no creo que sea fácil arrancar costumbres que datan de muchos siglos atrás. Las oraciones que aquí nos ocupan son una herencia de las traídas a México por los españoles, que han perdurado a través del tiempo, incrustándose en las tradiciones populares. A esto debemos añadir que las oraciones mágicas resuelven —o pretenden resolver— problemas cotidianos y apremiantes que, como parte de la vida misma, son importantísimos para las personas que depositan su fe en estas plegarias.

En distintos pueblos y ciudades de México he comprado varias oraciones mágicas. De un pequeño archivo que con el tiempo he ido formando he seleccionado las que aquí transcribo. Las considero un tipo de literatura tradicional mexicana, que merece ser atendido. En algunos estudios he dado a conocer sus recursos estilísticos,² y espero que pronto se publique un compendio de oraciones y conjuros, novohispanos y actuales, intitulado *Libro de rezos y conjuros*.

Por lo que respecta a las oraciones que aquí presento, he modificado su puntuación original, así como la división en estrofas y versos.³ Salvo los textos versificados, he distribuido en líneas las oraciones, procurando que cada línea contenga una idea o frase. He respetado el título de cada texto. Es una lástima que no pueda presentar las oraciones con sus respectivas imágenes y la decoración que suele acompañarlas, elementos que considero inherentes a ellas y que son una clara manifestación de una plástica tradicional en la que poco se ha reparado. Por último, quiero agradecer a mi alumna Ana Morga, estudiante de la licenciatura en Letras Hispánicas, por ayudarme a transcribir algunas oraciones.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. Oración al glorioso san Bartolomé

Contra los rayos y espantos,
san Bartolomé bendito
una mañana salió;
a Jesucristo encontró,
5 pies y manos besó.

² El análisis se ha centrado en textos novohispanos. Remito a Campos Moreno, 2001a, sección “Rasgos formales de oraciones, ensalmos y conjuros” (38-50); asimismo, a 2001b.

³ Posiblemente la errónea colocación de los versos se deba a la ignorancia en materia poética de quienes imprimen las oraciones, lo mismo que a la falta de espacio debida al pequeño el formato de esos impresos.

El Señor le preguntó:
—¿A dónde vas, Bartolomé?
—A mi posada y mesón.
Señor, contigo me iré,
10 a los cielos subiré
y a los ángeles veré.
—Vuélvete, Bartolomé,
a tu posada y mesón,
que yo te daré un don:
15 que a la casa que fueres
y rezaren esta oración
no morirán de peste,
ni de rayos,
ni de centellas,
20 ni mujer de parto.

Se rezan dos Padrenuestros y dos Avemarías.

2. Oración a san Cipriano

San Cipriano,
obispo del Campo Mayor,
libranos de hechizos
y de todo malhechor.

5 Es tan inmenso [el poder]
que te concedió el Señor,
que en manos del malhechor
nadie podrá perecer.
Prometiste socorrer
10 al que está necesitado;
sanas al maleficiado
a la mayor brevedad,
como das libertad
al infeliz encarcelado.

15 De todo el que está afligido
sois celestial consuelo;
tú eres escala del cielo
de todo el que a ti ha ocurrido;
tú amparas al desvalido
20 a toda hora e instante
y eres seguro consuelo
de quien te aclama constante.

Contra rayos y temblores
es dulce tu advocación;
25 quien [te da] su devoción
nunca se verá en prisiones.
Destierras las tentaciones
que te presenta el demonio;
quien tus prodigios no mengua
30 tú libras de mala lengua
y de falsos testimonios.

En fin, el que esta oración
trajere en su compañía,
le prometiste sería
35 libre de persecución;
la mujer que en la aflicción
de su parto te rezare
y con fe te invocare,
mitigará su inquietud;
40 tú amparas por tu virtud
a todo el que te invocare.

3. Santa cruz de Caravaca

¡Santa cruz de Caravaca!,
a tu poder me acojo,
por mi abogada te escojo,

y si tu fuerza me saca
5 de la pena que hoy me ataca,
te traigo en pena y señal
incienso, mirra y copal,
y con alma limpia y pura
una pequeña figura
10 de mi persona en metal.

Cruz bendita y soberana
que obras tantas maravillas,
te alabo en frases sencillas
cada día de la semana;
15 mi alabanza nunca es vana,
pues ya no cabe ni duda,
que al mundo tu fuerza escuda,
y a quien rendido te nombra
lo cobijas con la sombra
20 de tu poderosa ayuda.

4. Oración al glorioso san Dimas, el buen ladrón, para recuperar las cosas perdidas o hurtadas⁴

*Invocando de todo corazón se consigue lo que desea,
a Dios y [a] María Santísima.*

¡Oh, glorioso san Dimas penitente!, el más dichoso,
que desde [el] ignominioso patíbulo en que moristeis
acompañando al Redentor divino en los tormentos del Calvario,
diste el salto hasta el cielo, donde estarás gozando,
porque fuiste un gran confesor de todos tus actos en la vida temporal.

⁴ En esta oración se perciben algunas incongruencias semánticas, debido, posiblemente, a la pérdida de una o varias palabras. Como antes señalé, no siempre se cuida la edición de este tipo de textos.

Como tú, cuando la santísima Virgen María andaba buscando refugio
no hubo quien le diera un poco de alimento
más que tú, conmovido de corazón a vuestra madre de Dios,
que andaba en este trance doloroso.
El Niño saltó de alegría, y la Señora te dijo:
“Hijo mío, si logramos lo que estamos sufriendo,
estarás con nosotros”.

¡Oh, glorioso san Dimas!,
te suplico que intercedas por mí ante Dios Nuestro Señor,
que humille el corazón de la persona;
o quien me haya robado,
que devuelva sin que nadie se dé cuenta.

¡Oh, glorioso san Dimas Santo!,
como tú fuiste ladrón bueno y justo,
te pido que ha[g]as aparecer mi animal
o prenda extraviada lo más pronto.

¡Oh, glorioso san Dimas!,
en ti pongo toda mi fe y mi confianza,
que tú pedirás a Dios Nuestro Señor que hagas este milagro;
santo mío,
me pongo bajo tu protección y amparo,
confío y espero tu prodigio,
que tú no me negarás.

¡Oh, Dimas penitente!,
el ladrón más feliz,
si cuando estabas en la cruz cuidabas tanto de ti,
ahora que reinas en el cielo con Cristo,
acuérdate de mí y de todos los fieles cautivos,
de los que en el Purgatorio están más necesitados,
y de los obstinados pecadores,
y ruega al que te guió,
consigas a tu Reina,
que [me] lleve contigo a gozar eternamente en su trono.

¡Oh, misericordioso Jesús!,
abrasado en ardiente amor de las almas,
os suplico que tú le concedas el milagro a tu siervo Dimas,
[al] que he pedido por las agonías de vuestro sacratísimo corazón
y los dolores angustiosos de vuestra santísima madre, sin pecado original.
Por los siglos de los siglos.
Amén.

5. Oración del Coyote

Coyotito hermoso,
por la virtud que Dios te dio con tu talismán poderoso
que cargas en la cabeza,
préstamelo para que con él haga cuanto yo quiera:
salirme de una prisión,
y en cualquier juego a que yo juegue, siempre lo gane;
librame de cuantos enemigos yo tenga,
y que se enamore de mí cuanta mujer yo quiera,
sea doncella, viuda o casada.

Yo te juro, por los espíritus endemoniados,
que son Samuel, *el Muerto*,
la Muerte Blanca
y la Muerte Negra
y los espíritus que vagan por todo el mundo,
que me concedas todos mis deseos,
que todos tus favores te los pagaré con quererte y hacerte tus ayunos.

Todos los días martes y viernes con dos velas encendidas se dirá:

Coyotito hermoso, tráeme a Fulano o a Fulana de tal.

*El pedimento se hace a las doce del día los martes y a las doce
los viernes, que será concedido lo que se pida por difícil que sea.*

6. Oración para que no te falte casa, vestido y sustento, contra chismes y envidias. Oración del morralito

Por la virtud que tú diste a tus apóstoles,
 te pido que me alcances esa virtud,
 porque te venero y te quiero,
 para que me libres de maleficios,
 enfermedades, mala suerte;
 que me vaya bien en mis empresas,
 en [mis] negocios,
 y ahuyentes de mi casa el mal,
 y me libres de enemigo en donde quiera que ande;
 que me des trabajo, dicha, fortuna,
 dinero con todas las facilidades
 y con el menor esfuerzo.

7. Oración del corderito manso

Corderito manso que en el altar estás,
 vence a mis enemigos que contra de mí estén;
 que mi corazón encarne en el de él,
 como encarnó Jesucristo,
 [y] mandó a san Lázaro,
 [y] venció,⁵
 como he de vencer yo a este enemigo traidor.
 Con dos te miro,
 con tres te agarro,

⁵ La idea de que Jesucristo es un vencedor, supongo, de la muerte, la he encontrado en un conjuro del siglo XVII. Basándose en esta idea, la conjurante pide que sea vencido, es decir sometido, su marido: “Bense, Bense, bensedor. / Jesucristo es el bensedor. / Así como esto es berdad, / bensa el corasón de mi marido, / que tan humilde cordero / benga a mis pies, / como Jesucristo fue a la crus” (Campos Moreno, 2001a: 115). Algo similar sucede en este texto, en el que se pide sea vencido el “enemigo traidor”.

con la sangre de Jesucristo
el corazón te parto.⁶

A mi enemigo veo venir con ojos vendados
y los brazos inutilizados.
Sangre de Jesucristo me pide,
y yo no se la he de dar.

Yo te pido, gran Señor,
que me lo traigas,
que me lo has de traer,
rendido a mis pies,
vencido y desanimado:
tienes fuerza para vencerlo.

Si algo [el] diablo intenta contra mí,
si a la Justicia se fuere,
no ganará;
si a defensores pusiere,
todos se negarán.

Jesucristo, como cordero estarás a mí,
al mirar mi presencia todos se desmayarán.
Amén.

Tres Avemaría y tres Gloripatri.

8. Oración de la escoba que barre todo mal

Escoba que uso
y que barre todos los males de mi casa;

⁶ Véase este conjuro novohispano: “Con dos te miro, / con dos te ato. / Padre e hijo y Espíritu Santo, / un solo Dios verdadero, / que vengas a mí, / tan ledo y quedo / como Christo fue al madero” (Campos Moreno, 2001a: 114).

escoba que barre mi casa (o negocio, trabajo, etc.) y sus alrededores,
[barre] de toda envidia y maldad
de todos mis enemigos contrarios
y personas que me quieren mal,
lanza y tiran en mi casa (o negocio, trabajo, etc.,) y sus alrededores.

Escoba, barre todo el mal dado o tirado,
todo amarre o ligamiento quede cortado⁷
y deshecho por tu gran virtud;
bárreme de todo mal hecho con figuras o monos
que mis enemigos hayan hecho para perjudicarme.

¡Bárreme todo mal puesto con sapos o lagartijas!
¡Escoba, bárreme de todo mal!

9. El secreto de la Santa Muerte⁸

Busque usted la oración de la Santísima Muerte.
Este secreto está aprobado.

⁷ *ligamiento cortado*: 'hechizo deshecho'.

⁸ Este texto viene acompañado de dos oraciones, en realidad conjuros, y de unas indicaciones para hacer "un trabajo efectivo", en este caso, un hechizo amatorio. Dicen las instrucciones: se necesita un retrato o una prenda de vestir de la persona ausente, "o a quien se trata de cautivar". En el reverso del retrato se escribe "el nombre de la persona interesada con el apellido de la ausente y luego, el nombre del ausente con el apellido de la interesada (esto se llama ligar)". Con la prenda de vestir "se hace un muñequito". Hay que comprar uno o dos metros de listón blanco, "del más angosto", en el cual se escriben también los nombres de las personas, de la misma forma antes indicada. El retrato, o el muñequito, se amarra en forma de cruz, junto con una estampa de la Santa Muerte, "hasta que sobren como cuatro dedos de cinta". Con el listón faltante se hacen nueve nudos, uno cada noche, rezando la oración de la Santísima Muerte. "En caso de que no diera resultado favorable, se deja una noche descansar y a la siguiente noche se empieza una novena". El hechizo debe hacerse en solitario, "con fe y paciencia, hasta tres novenas, rezando la oración lo más noche posible".

Se prende vela o veladora.
Busque usted la estampa.

Muerte, querida de mi corazón,
no me desampares con tu protección,
y desde este momento no tenga[s] más gusto,
más ilusión que para mí.
Espíritu, cuerpo y alma de [fulano],
que su amor, su cariño, su fortuna,
sus caricias, sus besos,
todo él sea no más para mí.

Por todas las virtudes que tú tienes concedidas,
venceré todos los obstáculos
y no se interpondrán.

Cariño e ilusión,
todo lo que yo ambicione,
quiera o me proponga hacer,
todo constituirá un éxito halagüeño para mí;
esta virtud divina que Dios te dio,
en Dios creo y en ti confío.

Se rezan tres Padresnuestros.

10. Oración contra todo mal

Benditas y alabadas sean las hostias de Dios consagradas,
que hoy en este día se han consumido en todos los templos!,
así se aparten de mí las malas horas,
malos vecinos,
lenguas murmuradoras,
los ladrones y asesinos,
los malo[s] ratos,
y todos mis enemigos,

y cualquiera desgracias,
 peste o enfermedad,
 que por mis pecados esté contra mí o de mi familia,
 por la gracia de Dios,
 venga el aire y se la lleve a la región del olvido.⁹

Cristo vence,
 Cristo reina,
 Cristo impera,
 Cristo de todo mal nos defienda.¹⁰

*Santus Deus,
 santus fortis,
 santus immortalis
 miserere no[b]is.*

11. Invocación a santa Elena de la cruz

¡Oh, gloriosa santa Elena,
 madre amantísima del gran Constantino,
 emperador romano,
 vos que, siendo hija del rey y reina,

⁹ Arrojar un mal a una región muy lejana, sin vida, donde no pueda causar daño, es una creencia mágica muy antigua. José Manuel Pedrosa, en su libro *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*, refiere un conjuro gótico-latino del siglo VIII, en el cual se pide que las nubes sean enviadas a “donde ni gallo canta ni gallina cacarea, donde ni el arador ni el sembrador siembran, donde no hay nada para darle nombre” (Pedrosa, 2000: 67). Además de este conjuro, encuentra otros similares de distintos siglos y regiones europeas. Al respecto, véase en el mismo libro el capítulo “Un conjuro latino (siglo VIII) contra la tormenta y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica y europea”.

¹⁰ Esta estrofa se corresponde con otra que he hallado en un ensalmo de 1616 para curar enfermedades: “Jesuchristo vence, / Jesuchristo reyna, ympera Christo; / de todo mal te libre y te defienda” (Campos Moreno, 2001a: 91).

al monte Olivete fuiste,
por vuestro entrañable amor hacia el divino Jesús.

Yo quiero vuestra poderosa intercesión
para conseguir lo que deseo.
Estos tres clavos de Nuestro Señor Jesucristo,
imitación de los que vos poseísteis,
dispongo de ellos en la forma que vos hicisteis:
uno lo doy a tu hijo, el gran Constantino,
por lo cual queda en vuestra bendita imagen;
otro lo tiro al agua,
como vos lo tirasteis al mar para la salvación de los navegantes,¹¹
y el otro lo clavó en este objeto dedicado a [Fulano]
para que se clave en su corazón,
a fin de que no pueda comer,
ni en cama dormir,
ni en silla sentar,
ni con mujer ni hombre hablar,
ni tenga momento de reposo
hasta que por vuestra intercesión se rinda a mis plantas.¹²

¹¹ Existe la leyenda de que santa Elena fue a Tierra Santa, donde encontró la cruz de Jesús. La *Flos Sanctorum* señala que recogió los tres clavos de la cruz. Su hijo, el emperador Constantino, colocó uno en un yelmo que usaba en las batallas, otro, en el freno de su caballo, y el tercero, junto con Elena, lo echó al mar Adriático para que este se pacificara y no se ahogara la gente (Ortiz, 1605: 173). A este hecho se refiere el Conjuero de las habas, texto novohispano utilizado con fines adivinatorios: “que echó las suertes en la mar, / por ver si la señora sancta Elena / abía allado la cruz de Christo. / Y alló que la abía allado, / y un clabo que dio a su hijo Constantino, / y el otro que echó en el fondo de la mar” (Campos Moreno, 2001a: 108).

¹² La petición que aquí se hace es común encontrarla en los conjuros amatorios, actuales y antiguos, que buscan someter al amante. Famosos al respecto son los conjuros de santa Marta, como se puede ver en el siguiente fragmento de un texto novohispano fechado en 1622: “Santa Marta, / que no lo dejes en silla sentar, / ni en cama acostar, / ni tenga un momento de tranquilidad / hasta que a los pies míos venga a parar” (Campos Moreno, 2001a: 120).

Si esto que deseo me fuese concedido por vuestra mediación,
yo seré toda mi vida vuestro más amante y sincera devota o devoto,
por los siglos de los siglos. Amén.

Bibliografía citada

CAMPOS MORENO, Araceli, ed., 2001a. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México.

_____, 2001b. “El ritmo de oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos”. *Revista de Literaturas Populares* I-1: 69-83.

ORTIZ LUCIO, Francisco, 1605. *Flos Sanctorum y vida de Iesu Christo*. Madrid: Miguel Serrano Vargas.

PEDROSA, José Manuel, 2000. *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*. Gipuzkoa: Sendoa.

El *tlatlahtolli*, género discursivo de la literatura tradicional náhuatl

MARIANA MERCENARIO
Universidad Nacional Autónoma de México

Sabemos que, dentro de la joven área de investigación, recopilación, análisis e interpretación de las literaturas indígenas, las expresiones discursivas nahuas han sido pocas veces consideradas como un sistema cultural o como una totalidad articulada con reglas propias y autorregulación particular; en cambio, con mayor frecuencia encontramos una abierta tendencia a analizarlas como un conjunto escindible y capaz de ser organizado de acuerdo con la taxonomía proporcionada por los esquemas discursivos vigentes en Occidente.

Durante siglos, esto dio como resultado que las manifestaciones discursivas de los pueblos nativos de América fueran interpretadas como producciones que simplemente contribuían a un crecimiento acumulativo de lo que se conocía hasta entonces, con lo que además se garantizaba una reivindicación de las concepciones en las que el hombre europeo venía afirmándose desde tiempo atrás. Aún en nuestros días este problema no ha sido atendido del todo, a pesar de que hay muchas manifestaciones discursivas que no pueden acomodarse bien dentro de las taxonomías habituales.

En general, se entiende que los discursos pertenecen a ciertos grandes tipos de textos que obedecen a particularidades más o menos estables. Sin embargo, y a la luz de propuestas de creación y de estudios literarios más recientes, cada obra parece cuestionar tales clasificaciones y ofrecerse como una obra paradigmática en sí misma.¹ Es probable que, como lo ha señalado Todorov, los discursos difícilmente puedan prescindir de una tipificación, pues son el resultado de la continua trans-

¹ Cf. "Los géneros literarios", en Lapesa, 1993: 123-124.

formación de organizaciones discursivas que han atravesado la historia de las lenguas y cuyo origen es desconocido (Todorov, 1996: 50).

La clasificación más justa de los diversos tipos de discurso parecería ser, entonces, aquella que profundizara en las propiedades que generan determinadas posibilidades del discurso y no aquella en la que se tomaran en cuenta exclusivamente las características de cada uno.

Con base en lo anterior, presentaré a continuación algunas reflexiones sobre las propiedades funcionales que parecen contribuir a conformar un género discursivo literario dentro de la tradición oral de los nahuas del siglo XVI: el *tlatlahtolli*, cuya pervivencia puede apreciarse en algunas comunidades indígenas de lengua náhuatl.

El *tlatlahtolli*

Grosso modo, puede decirse que bajo el nombre de *tlatlahtolli* los nahuas del altiplano central de México designaban aquellas expresiones lapidarias que servían para caracterizar una conducta social determinada. El término proviene del náhuatl *tlatlahtoa*, que es la forma frecuentativa o intensiva del verbo *tlahoa* ('hablar' o 'decir'). Por lo que *tlatlahtolli* podría referirse a aquellas "palabras que se dicen mucho", aplicadas particularmente a la tipificación de una actitud social y que podrían traducirse como *dichos*. Ello explicaría, además de su consistencia formulaica, como observaremos, que en el encabezado capitular que en la obra de fray Bernardino de Sahagún presenta los *tlatlahtolli*, se les dé el equivalente castellano de *adagios*: *Ic ompoalli ôce capitulo, uncan mitoa in cequi tlatlaolli itoca adagios in quitoaia ioan in quitoa* ("Capítulo cuadragésimo, donde se habla de algunos dichos llamados *adagios* que se decían y se dicen").²

² Esta recopilación de Sahagún puede ser una manifestación más del interés por recolectar tales formas literarias populares que desde el siglo XV se tuvo en varios países de Europa y que en España originó colecciones como las de Pedro Vallés, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco y Gonzalo Correas. Ese interés pudo haber sido una influencia importante en la búsqueda y recolección de los *tlatlahtolli* de los mexicas. [Sobre Gonzalo Correas, véase en el presente número de la Revista el artículo de Nieves Rodríguez. N. de la R.]

A partir de la propuesta taxonómica de León-Portilla (1996: 294 ss.) para los discursos del náhuatl clásico, puede decirse que los *tlatlahtolli* se basan en la configuración del *tlahtolli*, cuya construcción opera a través de combinaciones verbales secuenciadas a partir de circunstancias o de atributos que, en torno de un objeto o sujeto, intentan ponerse en relevancia. A diferencia de los géneros y subgéneros del *cuicatl*, en los del *tlahtolli* no se encuentra propiamente un esquema de repetición rítmica destinado al canto o a la danza, sino un esquema de consecución de ideas que explica un mayor grado de complejidad sintáctica que el *cuicatl*.

Por otra parte, los *tlatlahtolli* se caracterizan por su brevedad: se componen de una lexía o de un solo sintagma corto, en el que se condensa —como sucede con los discursos proverbiales— una enseñanza, instrucción o corrección práctica y con sentido popular (Pineaux, 1956: 6).

El *tlatlahtolli* da cuenta de un modelo valorativo de conductas en el que se expresa el conocimiento popular logrado por la comunidad en torno a sus valores socioculturales y que, al transmitirse dentro de la comunicación hablada cotidiana, se heredan de generación en generación.

Entre los nahuas que habitan hoy el Valle de Tehuacán en el sureste de Puebla,³ los *tlatláhtole*, conocidos también como *redichos*, forman parte de la vida cotidiana de los pobladores, sobre todo de los ancianos monolingües, y surgen principalmente durante la conversación informal. En los pueblos de San Francisco Altepexi y Santa María Coapan, por ejemplo, de una persona que no guarda el protocolo de respeto que exige un saludo pausado y personalizado, se dice: *non zan mixpoa ihua xaxactiuh* (“ese nomás se persigna y se va”); o bien, de una persona que desperdicia, a los ojos de la comunidad, una oferta u oportunidad valiosa, como participar en asambleas ejidales o afianzar un convenio matrimonial entre los hijos, se le dice *amo xitlapehpena quen ticocolotzi, non quicua zan tetl* (“no pepenes como si fueras palomita; esa come nomás piedras”).

Por otra parte, y aunque en una lengua distinta, el tzotzil, entre los chamulas de Chiapas existen las “palabras oscuras” (*k’ehen k’op*), que

³ La investigación sobre esta zona fue realizada gracias al auspicio financiero del proyecto UNAM-CONACYT G34979-H, “Enfoques diversos sobre el léxico yutoazteca”.

funcionan como una respuesta a las situaciones sociales que presentan desviaciones graves a las reglas de una comunidad —ebriedad, agresividad, acto de ensuciar lugares públicos o sagrados— y que necesitan por tanto una enmienda, aunque a través de medios indirectos. El mensaje enunciado generalmente aparece incompleto; el transgresor deberá completarlo mentalmente, y los demás cierran la situación con sus risas, con lo cual corrigen la transgresión sin ofender a nadie (Gossen, 1989: 152-154).

Tanto en los *k'ehen k'op* como en los *tlatláhtole* de los nahuas del Valle de Tehuacán, el interlocutor requiere de una interpretación, ya que el mensaje que emite el enunciador no es directo ni explícito, sino que se halla codificado de manera disimulada. Esa interpretación se basa en los paradigmas culturales que a todo miembro del grupo le son comunes y cuyos significados múltiples se entranan culturalmente, a partir de actividades prácticas compartidas.

El registro

Los *tlatlahtolli* fueron registrados por primera vez en el siglo XVI, dentro del Libro VI del *Códice Florentino*. Cada uno de los ochenta y tres ejemplos registrados por Sahagún a través de sus informantes y escribanos está integrado por dos partes fundamentales; primero aparece la palabra o el sintagma que corresponde propiamente al *tlatlahtolli*, como se observa a continuación:

Moxoxotitlani
(Se envían mensajeros...)

Posteriormente, se enuncia una explicación sobre su origen contextual o la aplicación dentro de una determinada situación en la que el *tlatlahtolli* adquiere pertinencia:⁴

⁴ Estas glosas son textos exegéticos elaborados, ya por el mismo Sahagún, ya a petición de este por algún alumno bilingüe.

Itechpa mitoa in aquin motitlani in amo quihualcuepa in inetitlaniz, in anozo amo yauh in umpa titlano.

In huel ic mitoa: quilmach Quetzalcoatl Tullan tlatlaoani catca, quil umentin cihua maaltia in innealtiayan; in oquinhualittac, ic niman quinhualihua cequintin quimittazque in aqui que maaltia; auh in yehuantin titlanti zan ye quimittazque in maaltia cihua, amoma quinonotzato. In Quetzalcoatl ocepa zatepan conihua in ixolouh, quitoznequi ititlan in quimittaz aqui que in maaltia, zan no yuh quichiuh, ayocmo quicuepato in inetitlaniz; ic uncan tzintic, nelhuayohuac in mitoa: moxoxolotitlani.

Se dice de quien se envía (y) no regresa su mensaje, o no va donde fue enviado.

Puesto que se dice que (cuando) Quetzalcóatl era señor de Tula, vio a dos mujeres que se bañaban; entonces envió a algunos para ver quiénes eran las que se bañaban; y ellos, los mensajeros, nomás estaban mirando que las mujeres se bañaban, (pero) no iban a informarle. Quetzalcóatl, en seguida, de nuevo, envió a su sirviente, es decir, a su mensajero, para ver quiénes se bañaban; también (este) así lo hizo, (pero) tampoco regresó su mensaje; de donde surgió, se arraigó, que se diga: se envían mensajeros...

Como puede observarse, esta segunda parte consiste en una explicación del código cultural en que cada uno de los *tlatlahtolli* era enunciado. Se trata, pues, de un metalenguaje que fue construido para algún “otro”, es decir, para aquel o aquellos que desconocían —o al menos no conocían del todo— el sistema codificador y decodificador de los usuarios de este género discursivo.

Huelga decir, por tanto, que cada una de las explicaciones que aparecen inmediatamente después de la palabra o sintagma que constituye el *tlatlahtolli*, no formaba parte de ellos en su enunciación viva, en la que obviamente los usuarios compartían un conocimiento del propio código cultural de los antiguos nahuas.

Por otra parte, no puede soslayarse el hecho de que la producción de los *tlatlahtolli* —como todo discurso oral vivo— estaba condicionada por el contexto situacional en el que el enunciado se volvía pertinente; la entonación, la gesticulación, la alusión a alguien no presente físicamente pero conocido por los interlocutores, eran circunstancias que indudablemente modificarían el sentido del *tlatlahtolli*. La ironía, la admi-

ración sincera, etc., no se hubieran entendido si no se tomaba en cuenta el contexto pragmático en el que un determinado *tlatlahtolli* se enuncia. En esta medida, la glosa apoya y explica el *tlatlahtolli*. Sin embargo, no puede descartarse la posibilidad de que, en la dinámica discursiva de este género, surgieran otros matices de sentido mucho más amplios y ricos que los que fueron asentados en el texto sahuaguntino.

Dinámica discursiva de los *tlatlahtolli*

En tanto que discursos orales vivos, los *tlatlahtolli* se insertan dentro de estructuras discursivas mayores, tales como los *huehuetlahtolli* o discursos de los viejos. Obsérvese, por ejemplo, la incorporación del *tlatlahtolli*: *ompa on quiza in tlalticpac*, “de allí se sale en la tierra”, en un fragmento de los *huehuetlahtolli*:

[...] *yehuatzin [Tloque Nahuaque] motzoncuitzinoz, motlan quihualmonequiltiz in tlein quimonequiltiz azo cocototzli, azo ixpopoyotl, azo palanaliztli, auh motzotzoma motatapa ticmacehua, umpa onquizaz in tlalticpac, ca nel oica timoquahuitec in macehualli [...]* (Díaz Cíntora, 1995a: 55).

[...] él [el dueño del cerca, el dueño del junto] se vengará, para ti querrá lo que quisiere: tal vez la cojera, tal vez la ceguera, tal vez la putrefacción, y tu andrajo, tu harapo te los merezcas, *de allí saldrás en la tierra*, pues te pegaste con el macegual.

O bien, considérese la inclusión del *tlatlahtolli*: *aonmati iixco, icpac*, “no sabe dónde está su enfrente, su encima”, dentro de los discursos pertenecientes a la nobleza:

A nelle axcan, quen omitzmotlachiilti in macehualli in a ommati in ixco, in icpac, in N., in oc cuelachic, in oc achitzinca mitzmotlateupohuililiz in mopetlapatzinco in mocpalpantzinco? (Díaz Cíntora, 1995b: 15).

No en verdad ahora, cómo se te ha mostrado el macegual, que *no conoce dónde está su enfrente, su encima*, N., que aún por un momento, aún por un poquito, te atormentará el sitio de tu petate, el sitio de tu equipal.

Como puede verse, los *tlatlahtolli* no eran discursos autónomos o independientes, sino que se insertaban, coordinaban o alternaban con otras estructuras discursivas, que muchas veces los obligaban a sufrir algunas pequeñas modificaciones morfológicas.

En otros textos se percibe la recurrencia al *tlatlahtolli* a modo de respaldo de autoridad, o una cita del otro que garantiza ante los demás que la opinión del enunciador ha coincidido con el juicio que la sociedad en su conjunto emite, a la manera en que han funcionado en la tradición occidental los proverbios:

Una frase proverbial es algo que se dijo o se escribió, y su uso en la lengua tiene el carácter de una cita, de una recordación, de algo que se trae a cuento ante una situación que en algún modo se asemeja a la que dio origen al dicho (Tristá Pérez, 1980: 138).

De esta manera el *tlatlahtolli* funcionaría como una especie de discurso ajeno incorporado, porque el enunciador incluía en su enunciado, individual e irreplicable, el discurso “dado” por *vox populi* y que en algún momento fue configurado por algún individuo.

Contenido

Los *tlatlahtolli* en su aspecto semántico no son sólo elaborados a través de la acumulación de significados denotativos, sino que indudablemente apelan a la construcción de un sentido arraigado en las actividades, costumbres, creencias, estructuras sociales, en fin, en la manera de ser y hacer de un pueblo, en nuestro caso el de los antiguos nahuas.

Observemos algunas de las características más importantes, en cuanto al contenido, de los ochenta y tres *tlatlahtolli* de los antiguos nahuas que se registran en el Libro VI del *Códice Florentino*.

En la mayoría de los casos los *tlatlahtolli* se presentan en una forma aseverativa, en la cual se exponen:

- normas de conducta deseables:

Tlaco-qual-li mo - nequi

(Moderación)

mediano-bueno-ABS 3ª.REF-querer⁵

Medianamente bueno se quiere

- caracteres ideales o admirables:

Ix - petz (Perspicaz)

ojo-pirita

Ojo de pirita

- actividades generales:

Tlaca-yotl eoa (Trabajo comunitario)

humano-ABT partir

La humanidad parte

Aunque en menor número, también de manera relevante aparecen los *tlatlahtolli* en forma negativa; en estos principalmente se descalifican o critican:

- transgresiones sociales:

A - icnopil- pan nemiliz - tli (Violación jerarquía social)

no-desamparado-POSP vida-ABS

No es vida de desamparados

- caracteres viciosos o defectuosos:

A - on - mati i - ix- co i - cpac (Sucio o descuidado físicamente)

no-DIR-saber 3ªPOS-rostro-LOC 3ªPOS-POSP

No sabe dónde está su enfrente, su arriba

Los *tlatlahtolli* no siempre tienen que ver con enseñanzas morales⁶—aunque en la gran mayoría de ellos se incluyan—, sino que son con-

⁵ Las abreviaturas que utilizaremos en adelante son ABS: absoluto; ABT: abstractivo; DET: determinativo; DIM: diminutivo; DIR: direccional; fut: marca de futuro; lig: ligadura; LOC: locativo; OB: pronombre de objeto; opt: marca de optativo; PIND: pronombre indefinido; pl: plural; POS: prefijo posesivo; POSP: posposición; POSE: sufijo posesivo; pret: marca del pretérito; REF: reflexivo; s: singular; SJ: pronombre de sujeto.

⁶ Piénsese por ejemplo en el siguiente *tlatlahtolli*: *noyollo iiztaya, moyollo iiztaya* (“mi corazón se blanquea, tu corazón se blanquea”), que manifiesta el deseo, la alegría o el ímpetu que un determinado objeto despierta en cualquier persona.

ceptos expresados por una comunidad por medio de una lexía o de un sintagma conciso referente a una actividad, situación o forma de ser individual o común a esa cultura, y que responden a contextos en los que aparecen calificados o valorados dentro de los criterios axiológicos de su sociedad. Puede decirse entonces que los *tlatlahtolli* son expresiones concisas en lengua náhuatl que valoran socialmente la tipicidad de una actividad, situación o forma de ser individual o común, dentro del contexto cultural de los antiguos nahuas. Es precisamente esa carga valorativa social la que distingue los *tlatlahtolli* de otros tipos de discursos, géneros y modelos discursivos en lengua náhuatl.

Fusión de contenido y forma

Sin pretender ser exhaustivos en el análisis de los aspectos de su organización, puede observarse que:

1) Una parte considerable de los *tlatlahtolli* se refiere a caracteres de personas o individuos que particularmente resaltan de los demás, en virtud de algún rasgo de conducta que los caracteriza. Casi siempre este rasgo es, más que una virtud o un aspecto positivo, un vicio, defecto o aspecto negativo. Tienen como estructura sobresaliente el estar constituidos por una sola lexía. Observemos algunos ejemplos:

<i>Ma - zol</i> mano-vieja (usada) Mano vieja	(El ladrón)
<i>To - tlaniz</i> 1ªplPOS-tibia Nuestra tibia	(El que presume falsamente o sin fundamento real)
<i>Ix - nex</i> cara-ceniza	(El ingenuo que cree que las faltas de conducta son ocultables)
Cara de ceniza	

Ten - quauitl
labios-madera
Labios de madera

(El que se excede en el volumen y extensión de su habla)

A -om-matoca
no-DIR-tocarse
No se toca

(El sucio o descuidado en su físico)

Mo - cicinoa
3ªREF-alabar
se alaba

(El soberbio o vanidoso)

2) Otra estructura común a varios *tlatlahtolli* es la configuración de un esquema dual. Una misma lexía o bien una misma frase se presenta tanto para la primera, como posteriormente para la segunda persona del singular, y en ella se atienden aspectos de relación interpersonal:

Ni - no - toc - uihuitla,
1ªsSJ-1ªsPOS-caña tierna de maíz-arrancar
Arranco mi caña tierna de maíz,

(Deslealtad)

ti - mo - toc - uihuitla
2ªsSJ-2ªsPOS-caña tierna de maíz-arrancar
Arrancas tu caña tierna de maíz.

Ni - tla - cocoloa,
1ªsSJ-PIND-ir dando vueltas
Voy dando vueltas,

(Mentira o parcialidad)

ti - tla - cocoloa
2ªsSJ-PIND-ir dando vueltas
vas dando vueltas.

Uel n- omi - uh,
bien 1ªsPOS-hueso-POSE
Bien mi hueso,

(Respeto a propiedad ajena)

uel m- omi - uh
 bien 2^{as}POS-hueso-POSE
 bien tu hueso.

3) Aparece también la estructura de los *tlatlahtolli* en forma de una pregunta, que más que indagar sobre algo desconocido, tiende a negar lo que se dice,⁷ con el fin de lograr el consenso del otro sobre algún aspecto de conducta criticable:

¿cuix ixquich qu - itta in huitzitzil- tzin? (Desconsideración)
 acaso todo 3^{as}OB-ver DET colibrí-DIM
 ¿Acaso todo lo ve el colibrí pequeño?

¿cuix ni - xilo -tl nech - iti - tzayana - z? (Indiscreción)
 acaso 1^{as}SI-jilote-ABS 1^{as}OB-dentro-desgranar-fut
 ¿Acaso yo soy jilote para que me desgrane por dentro?

4) Finalmente aparece el modo imperativo u optativo, casi siempre vinculado a un matiz de ironía con respecto a lo que se dice:

Ma quimich-pil o - c - on - atli - c (Lo inconcluso)
 opt ratón-DIM pret-3^{as}OB-DIR-beber-pret
 Que el ratoncito se lo haya bebido

Dinámica de los sujetos

Las valoraciones que los *tlatlahtolli* proyectan sólo cobran sentido en función del sujeto o situación social sobre los que se quiere incidir. Este criterio muestra las siguientes pautas:

⁷ Mientras que en español y en las demás lenguas derivadas del latín, en las que esta es una figura conocida como pregunta retórica o interrogación, el recurso sirve para afirmar lo que supuestamente se pregunta, en náhuatl sirve para lo opuesto, es decir, para negarlo.

- Lo que se diría a alguien: a) amenaza: *Campa mixco*, “donde esté tu rostro”; b) advertencia exhortativa: *Quen uel ximimatia in titeocuitlamichin*, “cuan bien sé prudente, tú, pescado dorado”; c) burla irónica: *Campa xompati*, “donde cures”.
- Lo que se diría de alguien: a) elogio: *Ipal nonixpatlaoa*, “por él amplió el rostro”; b) reprobación: *Aommomatoca*, “no se toca”.
- Lo que alguien diría de sí mismo: a) autorreproche: *Tetitech noneoa*, “contra las piedras parto”; b) exteriorización de un anhelo: *Ma chapultepec ninaalti*, “¡que en Chapultepec me bañe!”; c) autodefensa: *Tequitl nitotolpixqui: cuix niquinchopini, mochopinique*, “mi trabajo es cuidar guajolotas, ¿acaso yo las pico? Ellas se picotean”.
- Lo que se diría ante una situación: a) resignación: *Quennel*, “¡qué remedio!”; b) queja: *Onenoncatca*, “fue en vano”; c) declaración: *Incopillotl ommomelauh*, “el desamparo ha cundido”.

Si bien el *tlatlahtolli* involucra a toda la comunidad y puede ser del conocimiento de ella, no todos lo usan. En la mayoría de los casos nos encontramos con que en este género discursivo los adultos o los mayores suelen dirigirse a los más jóvenes; o bien, si el criterio no depende estrictamente de la edad, lo cierto es que el que los dice suele ser quien se considera como poseedor de una mayor experiencia en ciertos aspectos de la vida, o en determinada actividad o esfera de acción, que aquel a quien se los dirige o del cual se habla. En este sentido, los *tlatlahtolli* suelen estar motivados por cierta actitud didáctica.

Es importante subrayar que esta motivación instructiva casi siempre se halla arraigada dentro de una estructura social que se encarga de mantener vigente una serie de relaciones formales de respeto, cuyo objetivo primordial es regular las líneas tradicionales de autoridad y mantener una determinada distancia jerárquica entre sus miembros (Sokolovsky, 1995: 81).

En el *tlatlahtolli* se expresa una valoración social: se alaba, impulsa, reconoce, restringe, critica o reprime actitudes arraigadas dentro de una determinada sociedad, por lo que no resultaría difícil considerar que los *tlatlahtolli* pueden haber llegado a ser vías informales de educación. Como señala López Austin, dan cuenta de una jerarquía de valores e ideología que buscan actualizarse constantemente (1985b: 119).

Función

Uno de los puntos a atender necesariamente es el de la utilidad o finalidad de los *tlatlahtolli*, esto es, ¿para qué le sirve al hablante emitir un *tlatlahtolli*? El hablante parece construirlo con base en ciertas actitudes reiterativas que se han ido tipificando hasta hacerse lo suficientemente reconocibles para todos los miembros de la comunidad. En este sentido, el enunciador se vuelve el portador de la censura que la comunidad ejerce sobre ciertas actitudes de algunos individuos; muestra a la comunidad como un todo.

Por su parte, la comunidad se constituye con base en un bien o valor común y, a medida que pasa el tiempo, los valores o intereses que mantienen unida a la comunidad se vuelven más complejos, motivados ya por las leyes múltiples de comportamiento interno, ya por el creciente número de individuos.

Como hemos señalado, los *tlatlahtolli* no tienden a establecer una situación igualitaria, sino que implican el reconocimiento de alguien que se coloca, por su experiencia o por el conocimiento que ha adquirido a lo largo de su vida, en un nivel superior que aquel a quien se dirige o de quien se habla. Existe, por tanto, cierta autoridad reconocida por ambos interlocutores.

Aquel que es objeto del *tlatlahtolli* debe reconocer en la posición del enunciador la voz no de un individuo, sino la de un “nosotros”, la voz de la comunidad y también, de manera importante, al formar parte de la tradición, la voz de los más antiguos, pues en el *tlatlahtolli* no sólo se ponen en dinámica los valores sincrónicos de la sociedad, sino que las palabras deben ser dignas de respeto porque en cierta medida fueron palabras pronunciadas por los ancestros: el tiempo es también otro apoyo que brinda fuerza y solidez social y transhistórica a lo enunciado.

El *tlatlahtolli* transmite y defiende una norma social, al mismo tiempo que enfatiza modelos culturales de comportamiento que la sociedad a la que pertenece considera como relevantes para mantener lazos de cohesión.

Contexto social

Como hemos podido observar en nuestro análisis, los *tlatlahtolli* muestran situaciones sociales en las que aparece una transgresión más o menos grave a una regla establecida. Esa transgresión requerirá una enmienda, a fin de garantizar el correcto funcionamiento de la estructura social. Es, por tanto, en función de esta enmienda que el *tlatlahtolli* cobra sentido.

Entre los nahuas antiguos existía un severo aparato restrictivo, que incidía en la vida de un individuo desde su infancia hasta el fin de su existencia y que tenía la función de formar al individuo dentro de un determinado *deber ser*. Los enérgicos castigos correctivos eran sumamente comunes entre los antiguos nahuas, ya que se quería sembrar y afianzar en los niños un respeto absoluto a sus padres, maestros, prójimos e instituciones políticas y religiosas. Desde muy pequeños a los niños se les trataba de hacer conscientes, por medio de discursos, de las obligaciones que contraían hacia sus padres, los dioses y su sociedad. Dentro de la familia, a los hijos que mostraban desobediencia se les punzaba en las orejas, muslos, brazos y pecho con espinas de maguey (Las Casas, 1966: cap. XLII, 140); a la niña que mostraba inquietud constante por salir de la casa, se le ataban los pies; ante la indocilidad, a los niños se les azotaba con varas, o bien, se les hacía respirar el humo del chile; si la niña era perezosa, se la obligaba a barrer la casa y parte de la calle durante la noche (Clavijero, 1964: VII, 202).

Cuando el niño se aproximaba a la adolescencia, debía entrar al *calmecac* si era noble, al *telpochcalli* si era macegual. La educación de los jóvenes estaba a cargo de sacerdotes para los primeros y de maestros seleccionados entre guerreros reconocidos para los segundos. Si bien existían diferencias marcadas en cuanto a los objetivos de formación de los jóvenes en relación con los alcances reales de las actividades a desarrollar para su vida futura, “la educación mexica en uno y otro caso apuntaba a la formación de voluntades fuertes, cuerpos robustos, caracteres consagrados al bien público” (Soustelle, 1956: 176). En ambos casos, el joven debía apegarse a la penitencia, el trabajo, la humildad, el orden y el respeto institucional.

Las violaciones a las normas de los colegios eran severamente castigadas. Ante la sospecha de una conversación con una mujer, al joven se

le arrojaban tizones encendidos en la cabeza o se le punzaba el cuerpo con estacas; dentro del *calmecac*, al que se encontraba bebiendo pulque o con alguna mujer se le aprehendía y quemaba, estrangulaba o flechaba; si la pena era leve, se le punzaba en las piernas, los costados y las orejas, ya con espinas ya con huesos (López Austin, 1985a: 50 y 51).

En cambio, se otorgaban premios o recompensas sobre todo a aquellos cuyas acciones se consideraban destacadas en el ámbito que representaba el mayor interés para el Estado: la guerra. En el *calmecac* se realizaban varias salidas a la guerra, en las que, si el joven lograba —ya solo, ya en colaboración con otros— atrapar a un enemigo, era recompensado con obsequios costosos, como plumas verdes, orejeras y bezotes de *chalchihuitl*, *maxtlatl* adornados, o bien, con cargos de dignidad y mando.

Las fuentes —y no pretendemos agotar el tema— describen el amplio y severo aparato judicial que existía entre los mexicas y que estaba a cargo del *Cihuacoatl*. Se atendían tanto causas civiles como criminales, por medio de diversos tribunales (Clavijero, 1964: VII, 216). El traidor al Estado moría descuartizado; el uso ilícito de insignias se castigaba con la pena de muerte y con la confiscación de bienes; se degollaba a quien por negligencia o desobediencia no acataba las instrucciones en batalla; la venta de tierras ajenas significaba la pérdida de la libertad; eran ahorcados los hijos que disipaban los bienes heredados de los padres. En fin, a los violadores, homicidas, envenenadores, incestuosos, sodomitas, se les condenaba a muerte; a los ladrones de cosas menores se les obligaba a pagar el equivalente al bien robado, pero si estaban incapacitados para hacerlo, se les hacía esclavos; si robaban en el mercado, se les ahorcaba (Mendieta, 1993: XXIX, 136-138).

Ong señala que en muchas culturas orales, el proverbio está estrechamente ligado a las leyes; en esas culturas se recurre a un juez para que enuncie los proverbios pertinentes con base en los cuales pueden extraerse las decisiones más justas para los individuos inculpados (Ong, 1987: 42).

Ahora bien, dentro de un ámbito menos formal también existía todo un paradigma de valoraciones sociales a propósito de la observancia de conductas que eran consideradas como admirables o reprobables, y que dan cuenta de las obligaciones del individuo para con los demás. Estas, como puede deducirse de una sociedad tan estrictamente jerarquizada,

dependían ciertamente del estrato socioeconómico, del género, la edad y la ocupación del individuo.

La enmienda que pone en dinámica el *tlatlahtolli* no es generada principalmente por hechos o acciones particulares, sino que más bien tiene que ver con actitudes que la sociedad considera como dañinas o que atentan contra las reglas de convivencia social. Si su ámbito de repercusión era sobre todo el de las actitudes, es previsible que el *tlatlahtolli* operara como corrector indirecto.

En esta medida, los *tlatlahtolli* son medios o recursos que procuran, de manera informal, un control social suficiente que permita una coexistencia armoniosa de todos los miembros del grupo y el respeto a los valores que a los nahuas del siglo XVI les interesaba arraigar en sus individuos.

Puede decirse entonces que los *tlatlahtolli* parecen tener como principal contexto pragmático una arraigada costumbre institucional de aplicar sanciones y de otorgar recompensas a los miembros de la sociedad, y que revela, por una parte, la red de valoraciones de una cada vez más compleja convivencia cultural y, por otra —pues no todo comportamiento antisocial podía ser resuelto por medio de la institución judicial—, a una sociedad que trata de solucionar los problemas entre los individuos que la componen y de fomentar ciertas conductas y contenidos de manera menos abiertamente institucional, más generalizada, interna y gradual. En este sentido, no es descartable del todo que incluso este haya sido un instrumento de control social del que se hayan servido los españoles durante el difícil momento de la colonización.

Bibliografía citada

CASAS, Bartolomé de las, 1966. *Los indios de México y Nueva España*. México: Porrúa.

CLAVIJERO, Francisco J., 1964. *Historia antigua de México*. México: Porrúa.
Códice Florentino, 1970. México: Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación.

DÍAZ CÍNTORA, Salvador, 1995a. *Huehuetlatolli. Libro sexto del Códice Florentino* (paleografía, versión, notas e índice). México: UNAM.

- _____, 1995b. *Los once discursos sobre la realeza. Libro sexto del Códice Florentino*. México: UNAM.
- GOSSEN, Gary, 1989. *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. México: INI / Conaculta.
- LAPESA, Rafael, 1993. *Introducción a los estudios literarios*. México: Cátedra.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 1996. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la estructura alfabética*. México: FCE.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1985a. *Educación mexicana. Antología de documentos sahuaguntinos*. México: UNAM.
- _____, 1985b. *La educación de los antiguos nahuas*. México: SEP.
- MENDIETA, Gerónimo de, 1993. *Historia eclesiástica indiana*. México: Porrúa.
- ONG, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp. México: FCE.
- PINEAUX, Jacques, 1956. *Proverbes et dictons français*. París: Presses Universitaires de France.
- SOKOLOVSKY, Jay, 1995. *San Jerónimo Amanalco. Un pueblo en transición*. México: UIA.
- SOUSTELLE, Jacques, 1956. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México: FCE.
- TODOROV, Tzvetan, 1996. *Los géneros del discurso*, trad. Jorge Romero. Caracas: Monte Ávila.
- TRISTÁ PÉREZ, Antonia, 1980. "Algunos modos de formación de fraseologismos en español". En *Colección de artículos de lingüística*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

*

MERCENARIO, Mariana. "El tlatlahtolli, género discursivo de la literatura tradicional náhuatl". *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (2004): 71-88.

Resumen. Este artículo estudia una forma discursiva náhuatl, registrada en el siglo XVI por fray Bernardino de Sahagún: el tlatlahtolli. Con base en el análisis de la particular dinámica de su estructura, su natura-

leza y el sentido de alguna de sus manifestaciones, se intenta explicar de qué manera funciona el tlatlahtolli como un género de discurso.

Abstract. *This paper studies the tlatlahtolli, a Nahuatl discourse form registered by Bernardino de Sahagún in the 16th century. Based on the analysis of its structure, nature and meanings, the author explains the function of tlatlahtolli as a discourse form.*

Gonzalo Correas, un espíritu independiente

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En distintas épocas ha existido un interés por recopilar las manifestaciones culturales populares. Quizá uno de los periodos que con más intensidad se detuvo a valorar lo popular y lo tradicional fue el Renacimiento, ya que los humanistas consideraron que en el hombre simple se podría encontrar lo “natural” (Castro, 1972: 182). En España este ímpetu renacentista encontró un terreno fértil, pues en la literatura anterior a este periodo ya se habían incluido elementos populares, como en el *Libro de buen amor*. A su vez, no debemos olvidar el momento histórico-político que vivió España a partir de finales del siglo XV, momento que impulsó cierto nacionalismo y el afán de exaltar las tradiciones de un pueblo que se constituiría en un Imperio donde no se ponía el sol y que por ello debía afianzar su lengua y sus tradiciones.

Entre los siglos XVI y XVII se dio un auge de recopilaciones y de tratados que incluyeron las manifestaciones populares. Ciertos estudiosos, atentos a estructurar teóricamente la lengua en gramáticas y diccionarios, ejemplificaron el buen uso del lenguaje con cantares y refranes; muchos poetas y prosistas los incluyeron en sus obras; los músicos utilizaron melodías y ritmos populares y un gran musicólogo, Francisco Salinas, recogió cantares en su tratado *De musica libri septem*, y son numerosos los cancioneros y refraneros de la época. Es así como podemos contar hoy con estos testimonios fijados por la escritura manuscrita o impresa, que nos dicen cómo y cuáles eran estas formas populares de la cultura que pertenecían al mundo de la oralidad, de lo colectivo, de la memoria, con sus consiguientes variantes, y que pasaban de una generación a otra.

El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk¹ se ha nutrido de gran variedad de fuentes, pero hay un autor en particular que destaca en esta obra: Gonzalo Correas, cuyo *Arte de la lengua española castellana* y, sobre todo, cuyo *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* aportan al *Nuevo corpus* gran cantidad de materiales, ya como fuente única, ya como una de sus fuentes. En la actualidad el *Vocabulario* de Correas también es un referente obligado en las ediciones críticas de obras literarias, tanto renacentistas como anteriores y posteriores, y para los estudiosos de las paremias en la tradición española. Por ello nos adentraremos en las particularidades de este gran compilador que fue Gonzalo Correas.

¿Quién era Gonzalo Correas?

Gonzalo Correas Íñigo (Jaraíz, Cáceres, 1571 - Salamanca, 1631) estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Salamanca, donde se graduó de bachiller en 1592, y en el Colegio Trilingüe de la misma Universidad estudió griego, hebreo y retórica. Se ordenó sacerdote en 1600 y obtuvo el grado de licenciado y maestro en Teología en 1610 en la Universidad de Irache (Navarra), grados a los que dio validez la universidad salmantina. En esta universidad fue catedrático de lenguas: hebreo a partir de 1610 y griego a partir de 1615. Sirvió en una de las capellanías del Hospital de Estudio, fue corrector de imprenta, inspector de la Biblioteca Universitaria, encargado de la ordenación de los papeles del archivo universitario y ejerció por dos veces el oficio de contador de las cuentas generales de la Universidad (Alarcos García, 1954).

Publicó varias obras, que resumiremos brevemente basándonos en los comentarios que hace de ellas Emilio Alarcos en su edición del *Arte* de Correas (1954):

Prototupi in graicam linguam. Gramatici canones (Salamanca, 1600), obra en la que expuso los preceptos de la gramática griega, que, por una

¹ [Véase en este número de la Revista la reseña de Magdalena Altamirano. N. de la R.]

parte, tomó de otros gramáticos, y, por otra, dedujo de sus propias observaciones al leer textos helénicos. Compuesta para principiantes, dedicó su atención a la pronunciación y la grafía de los fonemas griegos, criticando a aquellos que no los pronunciaban correctamente.

Commentatio seu declaratio ad illud Geneseos (Salamanca, 1622), en la que reunió explicaciones de los pasajes bíblicos, presentando el texto en griego, su transcripción y la versión en prosa latina.

Nueva i zierta ortografía kastellana (Salamanca, 1624), esbozo de su ortografía posterior.

Trilingve de tres artes de las tres lengvas: kastellana, latina i griega, todas en romanze (Salamanca, 1627), en la que expuso su idea de que todas las lenguas coinciden en lo general, por lo cual era posible desarrollar sucesivamente y con el mismo plan, el estudio del castellano, el latín y el griego. Para Correas era más pedagógico empezar con el estudio de la lengua materna y pasar después, más fácil y rápidamente, al estudio de la gramática de las lenguas clásicas.

Ortografía kastellana nueva i perfeta (Salamanca, 1630), en la que señaló lo que consideró defectos del sistema vigente en su época y expuso su propio sistema, que, adelantándose tres siglos a la lingüística moderna, era fonológico y no etimológico y se ajustaba estrictamente al principio de que a cada fonema o “voz” del idioma debe corresponder un particular signo ortográfico y a cada signo un fonema.

Edición greco-latina con anotaciones del *Manual* de Epicteto y de la *Tabla* de Cebes, obras que se jacta de haber traducido fielmente, tal y como se ha de traducir, lo cual significaba para él, decir en una lengua lo que se dice en otra, sin añadir ni quitar cosa alguna.

Quedaron en manuscrito las dos que juzgo más importantes: *Arte de la lengua española castellana* (1625) y *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627).

Emilio Alarcos afirma que Correas, al igual que los gramáticos antiguos y los de su época, no se movía por el afán de hacer ciencia lingüística, sino por un propósito exclusiva o predominantemente pedagógico, es decir, para facilitar el estudio del griego y el latín a los que desearan aprenderlos y el castellano, a los extranjeros, siendo a la vez útil a los propios españoles; aunque estos hablaran su lengua naturalmente, sin atender a los preceptos, tendrían de ella conciencia más clara si la estu-

diaran teóricamente, ya que el arte perfecciona a la naturaleza (Alarcos García, 1954: xvi). Sin duda, su propósito pedagógico no estaba reñido con el afán de investigar y aportar sus propias teorías lingüísticas.

Alarcos comenta que, aunque Correas siguió principalmente a Nebrija, no fue un mero repetidor, pues poseía un espíritu independiente. Correas mismo afirmó en el Aviso al lector de su *Trilingüe de tres artes*:

Advierto ante todo ke io no hize las artes dexándome ir por caminos viexos de rrodeos i ásperos, siguiendo axenas pisadas; sino mirando al fin para ké son, ke es entender las lenguas, i así fui disponiendo sus prezetos clara y distintamente [...]; no se á de tener por lei inviolable lo ke primero nos enseñaron; antes siempre se á de buscar lo mexor, i así lo é io hecho (1954: xxiv-xxv).

Alarcos insiste en la independencia de Correas, añadiendo que no fue un pasivo receptor de la tradición gramatical; si estaba de acuerdo con sus predecesores, recogía su doctrina; de lo contrario, la rechazaba y presentaba su personal punto de vista. Y ¿qué más claro que sus ideas sobre la ortografía castellana o, como él escribía, *kastellana*?

Finalmente, afirma Alarcos que, si para las otras lenguas Correas tenía que atenerse a doctrinas ajenas o a textos literarios,

para el castellano, que era, sin duda, el idioma que más le interesaba, disponía Correas, además de esos medios de información, de otro mucho más valioso: el de la lengua hablada por él mismo y sus coterráneos. Y desde el primer momento se pone a estudiarla con fervor de enamorado. Recoge villancicos, seguidillas y coplas populares; colecciona refranes, frases proverbiales y otras fórmulas comunes de expresión: atiende al léxico y a la pronunciación de las gentes de los diversos sectores de la sociedad. Como era un observador muy alerta, capta casi siempre bien, y a veces admirablemente, las peculiaridades que presenta ese material idiomático (1954: xvii).

Tenemos así esbozado un perfil del maestro trilingüe deseoso de entender otras lenguas y que, “con fervor de enamorado”, se entrega a analizar la suya; estudioso de sus predecesores, pero independiente investigador, sin reparos en contraponerse a los demás. Y entonces, si

para la gramática seguía este ímpetu, ¿pudo también tener ese espíritu independiente a la hora de compilar su *Vocabulario*?

El *Vocabulario de refranes*

El título completo de esta obra es el siguiente:

Vokabulario de rrefranes i frases proverbiales, i otras fórmulas komunes de la lengua kastellana, en ke van todos los impresos antes, i otra gran kopia ke xuntó el Meastro Gonzalo Korreas Katredático (sic) de Griego i Hebreo en la Universidad de Salamanka. Van añedidas las deklaraciones i aplikación adonde parezió ser nezesario. Al kabo se ponen las frases más llenas y kopiosas.

De este modo, ya el título nos informa que para elaborar el *Vocabulario* Correas incluyó todas las fuentes impresas y algunas manuscritas, como por ejemplo, el refranero manuscrito de Placencia que él mismo cita y, como propone Margit Frenk, el cartapacio poético manuscrito que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con el número 3915, fechado en 1620 (Frenk, 1978: 204-211), y otra “gran copia que juntó”, probablemente de fuentes orales.

Conocemos con certeza algunas de sus fuentes escritas, por dos razones. La primera porque, a su muerte, Correas legó su biblioteca personal al Colegio Trilingüe de Salamanca, el cual realizó un inventario. Entre estos libros se encuentran: *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez, obras del Brocense, el *Quijote*, la Biblia, los padres de la Iglesia, los principales clásicos greco-latinos, Erasmo, etcétera.²

La otra razón por la que conocemos sus fuentes escritas es que el mismo Correas va haciendo comentarios en los que cita autores y obras,

² El inventario se conserva en el Archivo de la Universidad de Salamanca: “Memorial de los libros que el S. Maestro Gonçalo Correas, Cathedrático que fue de propiedad de Lenguas dejó para el Collegio Trilingüe, contenido en el Libro de cuentas y gastos del Colegio Trilingüe después de su erección, que fue S. Lucas de 1650, en que está la memoria de sus libros y otras alajas”. También figura una copia de este inventario al final del Libro de Claustros 1630-1631 (Alarcos García, 1954: xiv).

por ejemplo, “el Comendador” (Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, 1555), “Malara” (Juan de Mal Lara, *Filosofía vulgar*, 1568), “el de Zaragoza” ([Pedro Vallés], *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, 1547), “el placentino de mano” (refranero manuscrito también llamado por él “de Placencia”), “el Antonio” (el *Vocabulario* de Antonio Nebrija), *La Celestina*, *El Lazarillo*, el *Cid*, *Floresta española* (de Melchor de Santa Cruz), las *Éticas* de Aristóteles, Virgilio, Herodoto, “el poeta italiano” (Petrarca), Eurípides, “La Historia de la Florida” (*La Florida del Inca* de Garcilaso de la Vega), “La Historia del rey don Alfonso XI sobre Algecira”, san Jerónimo, el libro bíblico de *Los jueces*, Alonso de Ercilla (*La Araucana*), etc.³ Las citas de las obras literarias o teóricas van precedidas por comentarios como: *está en..., cuéntase en..., así en..., así dice..., refiérese este refrán en..., usa este..., refiere el dicho..., escribe..., esto dice el Antonio en su Vocabulario...,* etcétera.

Sobre sus predecesores hace comentarios adversos. Citaré comentarios referentes a Hernán Núñez, que pueden dividirse en tres categorías. Están los casos en que Núñez hace una glosa a cierto refrán; por ejemplo, “éste es el sentido deste refrán, no el que dio el Comendador...”, “...no agrada la esplicación del Comendador en cosa tan clara...”, “la esplicación del Comendador no atañe...”, “...dice el Comendador, mas no hace sentido ninguno...”, “dice esto el Comendador, y parece hay más misterio...”, “la glosilla del Comendador no atañe...”, “dice el Comendador...más claro y cierto es...”, etcétera.⁴

Otros comentarios se refieren al refrán mismo, como por ejemplo: “está errado en el Comendador...”, “así el Comendador, y debe decir...”, “el Comendador dice, no sé con qué sentido..., y no hallo que así se use...”, “el Comendador dice... creo que por yerro, aunque el sentido es el mesmo...”, “vino mozo [o sea, ‘traedme vino, mozo’]... no entendió esta gracia el Comendador que dice ‘volvió mozo’...”, “freilde un güevo... estaba errado antes en el Comendador, y dezía ‘fraile de un güevo’...”, “está errado en el Comendador ‘conoce’, por ‘canece’...”, “así desatado [sin rima], el Comendador...”, “en el Comendador está al revés...”,

³ Correas, 2000: 366, 16, 531, 503, 662, 484, 608, 76, 531, 562, 615, 739, 796, 70, 591, 525, 98, 100, 63.

⁴ Correas, 2000: 19, 53, 93, 29, 625, 698, 377-378.

“el Comendador lo quiso componer...; no me satisface y le contradice la erre y mudar letras...”, etcétera.⁵

El último tipo de comentarios se refiere a las ediciones de la obra de Núñez, por ejemplo, “así tengo relación que le escribió el Comendador, y al imprimir, el impresor, que era de Salamanca, mudó ‘salamanqués’, en ‘cordobés’...”, “el Comendador dice..., y parece yerro del molde...”, “en la impresión de Madrid⁶ le erraron por no entenderle, y escribieron...”, etcétera.⁷

En cuanto a las glosas o explicaciones que da Mal Lara, veamos lo que piensa Correas o, mejor dicho, cómo se irrita con él: “...lo cual no entendió Malara”, “...sobre este finge dislates Malara”, “Malara, en este, se fue *ad Efesios*, por los cerros de Úbeda”, “ahí Malara dice su patraña”, “no le entendió Malara, y coméntale *ad Efesios*”, etcétera.⁸

Sobre Pedro Vallés aparecen pocos comentarios: “confírmalo la varia lección del impreso en Zaragoza...”, “así está en el de Zaragoza impreso...”, “el de Zaragoza dice... no tan propiamente...”, etcétera.⁹

Tenemos así, por voz del mismo Correas, la prueba de que no recogió textualmente los materiales impresos por los anteriores autores, sino que compiló su *Vocabulario* con espíritu independiente y crítico.

José de Jaime afirma que Correas incorporó casi totalmente la obra de Vallés en su *Vocabulario* (1997: 353). Por su parte, Vicente González Martín comenta que Correas heredó y potenció el espíritu crítico de sus predecesores en la cátedra de Salamanca: Núñez y el Brocense. Y según sus cálculos, de los dieciocho mil refranes que contiene el *Vocabulario*, Correas aportó unos ocho mil que él mismo compiló (1997: 283).

Veamos algunos datos sobre los materiales que suponemos que Correas mismo recogió. Ya es proverbial la anécdota que cuenta Bartolomé José Gallardo en una carta escrita hacia 1830, sobre cómo Correas recopilaba los refranes:

⁵ Correas, 2000: 198, 197, 422, 279, 298, 359, 583, 733, 270, 335.

⁶ La impresión de Madrid, alude a la edición de 1619 de los *Refranes* de Hernán Núñez, pero en la de 1555 se lee igual (Correas, 2000: 511, n.).

⁷ Correas, 2000: 79, 90, 511.

⁸ Correas, 2000: 527, 16, 27, 94, 234.

⁹ Correas, 2000: 54, 248, 531.

He visto en Salamanca i tengo copiados por mí del orijinal, los más agudos i raros, los Refranes i frases proverbiales que recogió allí nro. Ilustre paisano el Dr. Gonzalo Correã [...], hombre de singular humor, es fama en Salamanca que ya en sus últimos años tenia la humorada de hazerse poner los días de mercado un sillón en la cabeza del puente, junto al famoso Toro, compañero de los Toros de Guisando, i al charro que le dezía un refrán que él no tuviese en su Colección le daba un cuarto por cada uno (Rodríguez-Moñino, 1955: 344).

Por lo visto, esa fama se había conservado en Salamanca, al menos durante doscientos años. Parece que la técnica comercial empleada por Correas, que consistía en pagar por los materiales orales, también la utilizó Núñez, pues su discípulo Mal Lara nos dice:

Parecióme (quando estava en Salamanca, el año de [mil quinientos] quarenta y ocho) que se tratava que el Comendador Hernán Nuñez juntava refranes y aun los comprava, que devía ser obra de gran valor, pues un tan excelente varón, por último trabajo se empleava de inquirirlos, para darles después la vida que él pensava y con la destreza que él podía (1958: 18).

Miguel Mir comenta que, cuando Correas aún era catedrático, después de explicar su cátedra, dejaba su muceta y birrete, salía a las calles y se mezclaba con la gente, metiéndose por casas, ventas y mesones, siguiendo a los niños en sus juegos, a los jóvenes, a las mujeres en sus faenas caseras, a los hombres en sus negocios, a los viejos; y que, pendiente de sus labios, asistía a tratos y conversaciones, escuchaba sus disputas y querellas y recogía cuantos dichos, frases y refranes brotaban de las lenguas de todos. Y añade:

Memorioso como el que más, fijaba en la mente aquellas palabras voladoras, destellos de la conciencia popular; y vuelto a su casa, iba apuntando en sus cuadernos todo cuanto había oído [...], con una curiosidad, con una conciencia, con un amor cual tal vez nadie ha tenido en esta clase de investigaciones (1992: xxii).

Y es así: Correas apuntaba “todo cuanto había oído”, y por ello, a pesar de tratarse de un vocabulario de refranes y frases proverbiales, la

obra no constituye una selección escrupulosa en la que sólo se haya incluido material paremiológico. Para Robert Jammes, el afán por archivar y conservar lo hablado nos permite comprender por qué Correas no se limitó a reunir lo que tiene un carácter preceptivo, sino en general todo lo que le pareció notable en la comunicación cotidiana. Y que no se contentó con recoger, como sus predecesores, lo que se decía, se gritaba, se murmuraba, se contaba o se canturreaba, sino que muchas veces apuntó también las circunstancias precisas, los ademanes, y las muecas que solían acompañar tal o cual dicho (Correas, 2000: xi).

Para Correas no existían límites exactos entre las distintas manifestaciones orales, precisamente por las características mismas de una transmisión oral. Así, al hablar del verso de nueve sílabas, comentó:

En este [x]énero de versos no hallo escrita ninguna poesía en cancioneros, ni hecha menzi3n dél en las artes poéticas: mas de solamente en cantares viejos i cabezas de villanzicos, i estribillos, que andan de memoria: i unos se quedan en dos versos, i pasan como refranes, o seghidillas, o medias seghidillas: otros se acompañan i mezclan con los de otros metros variamente: porque los cantarzillos ai gran variedad, i como andan de boca en boca, unos añaden, otros quitan sílaba o pie, como el tono quede sonoro (Correas, 1954: 464).

Sobre la fecha del *Vocabulario*, Combet dice que, por algunas alusiones que aparecen en él a las inundaciones del río Tormes,¹⁰ que sucedieron en 1625 o 1626, se puede suponer que la elaboración del borrador se terminó en 1627, que el escribiente lo copiaría entre esta fecha y 1628 o 1629, y que las enmiendas autógrafas se efectuarían en los últimos años de la vida de Correas (Correas, 2000: xvi).

¹⁰ “*Tormes, Tormes, por do fuiste nunca tornes. Díjose deste río por algunas grandes avenidas que hace; la mayor que se ha visto fue año de 1625, con que llevó los arrabales de un lado y otro, y lo nuevo de la puente hasta el castillejo, y ahogó sobre setenta personas y muchas cabalgaduras, por ser de noche*” (Correas, 2000: 785).

Los caminos del manuscrito y sus ediciones

Además de sus libros, Correas legó al Colegio Trilingüe de Salamanca sus propias obras, incluidos los dos manuscritos. En el siglo XVIII la Real Academia de la Lengua Española decidió mandar sacar una copia del manuscrito del *Vocabulario* para incorporarlo a la segunda edición de su *Diccionario*; esa copia fue hecha en 1780 por un escribiente, en tres volúmenes; sin embargo, no se llegaron a incorporar sus materiales al *Diccionario*, y la copia quedó en la Biblioteca de la Academia (Mir, 1992: xxii). Por otra parte, en 1830 Gallardo copió buena parte del *Vocabulario*, y esa copia parcial pasó a manos de su sobrino, quien la vendió al Conde de la Viñaza; hasta la fecha se encuentra en la Biblioteca de sus descendientes (Correas, 2000: xvii).

El manuscrito original fue trasladado a la Biblioteca Nacional de Madrid unos años después de 1831, tal vez a raíz de las reformas de Mendizábal, a partir de 1835 (Correas, 2000: xix). Según Robert Jammes estaba perdido hasta que él lo descubrió a finales de los sesenta del siglo pasado. Sin embargo, Combet señala que Raymond Foulché-Delbosch utilizó el manuscrito en 1900, y Margit Frenk lo consultó, según su propio testimonio, desde 1952.

En 1906 la Real Academia editó la copia que conservaba en su Biblioteca, con el orden alfabético de Correas, pero modernizando la ortografía; en 1924 realizó una nueva edición, esta vez normalizando además el orden alfabético. Las dos ediciones tienen errores.

En 1967 Combet editó el manuscrito original, conservando el orden alfabético y la ortografía de Correas; realizó, ahora sí, una transcripción cuidadosa. Posteriormente, en el año 2000 la editorial Castalia realizó una excelente reedición de la edición de Combet, revisada por Robert Jammes y Maité Mir-Andreu; en ella se modernizó la ortografía y por lo tanto el orden alfabético.

Al manuscrito le faltan varias páginas, que están desaparecidas desde antes de 1780, pues no aparecen en la copia realizada en ese año. Se calcula que en esas cuatro páginas vendrían alrededor de doscientos refranes: parte de la letra D y parte de la Q. La edición de Combet del 2000 incluye un apéndice intitulado “Intento de reconstrucción de los fragmentos desaparecidos”, en el que figuran 813 refranes, basándose

en Vallés, Nuñez y Mal Lara; procedimiento ciertamente imperfecto, pero útil. José de Jaime describe el manuscrito de la siguiente manera:

Consta de 501 hojas de 23 x 19, en 4°, sin foliar originalmente, aunque después se numeró a lápiz y también a tinta, numeración que corresponde a páginas y no a hojas foliadas. Los refranes alcanzan hasta la página 786; de la 787 hasta el final van las frases proverbiales. La ortografía es muy *sui generis* del autor. La obra comprende aproximadamente 18 000 refranes y frases proverbiales y se conserva en la Biblioteca Nacional [de Madrid] con la signatura 4450 (1993: 79).

El estilo propio de Correas

Jammes hace la siguiente afirmación:

Se nota a cada página, en las glosas, en las variantes, el cuidado —sorprendente para la época— que tuvo Correas en conservarlos [estos documentos verbales] tales como los oía, sin tratar de corregirlos o de mejorarlos, con sus deformaciones fonéticas, semánticas o sintácticas [...]. Correas se preocupa por entregarnos el documento original sin retoques, en su oralidad pura (Correas, 2000: xi).

Concuero con Jammes en cuanto a la excelente labor de Correas y en que conservó los documentos verbales “tal como los oía”; sin embargo, creo que sí realiza ciertos ajustes personales. Para ejemplificar esta tesis tomemos del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (NC)* de Margit Frenk algunos ejemplos, en los que, entre varias fuentes que los registran, la de Correas presenta variantes. Se clasifican estas variaciones en tres categorías: adición de rima, ajustes métricos y ajustes rítmicos.

Adición de rima

Entre las variantes encontradas en Correas, a diferencia de otras fuentes, destaca la presentación de versiones que contienen rima; es decir, parece que Correas la añade propositivamente; esta adición se puede

presentar por varios procedimientos. Entre ellos se puede observar que modifica la palabra final para lograr la asonancia, como en el siguiente caso (NC 46 A):

Amar es bueno mexor es ser amado; lo vno es servir, lo otro ser señor.	Amar es bueno, mejor es ser amado; lo uno es servir, lo otro <i>tener el mando</i> .
(Núñez, 1555)	(Correas, 2000: 78)

Margit Frenk comenta que este texto puede ser la traducción del francés “Aymer est bon, mieulx estre aymé, l’ung est seruir et l’aultre dominer”, que aporta Núñez y que Correas adoptó y adaptó (2003: 76). Para conseguir la rima consonante de la copla refranesca anterior, Correas hace otro arreglo más: invierte el orden de las palabras del segundo verso, con lo que conserva la palabra *señor* (NC 46 B):

Amar es bueno,
ser amado es mejor;
lo uno es servir,
lo otro ser señor.

(Correas, 2000: 78)

En el siguiente ejemplo Correas logra la rima asonante al modificar la terminación de la palabra, sin alterar su contenido (NC 1829 bis B):

Por sí o por no, marido señor, ponéos el capirote.	Por sí o por no, marido señor, ponéos la capilla.	Por sí o por no, marido señor, ponéos el <i>chapirón</i> .
(Vallés, 1549; Mal Lara, 1568)	(Mal-Lara, 1568)	(Correas, 2000: 656)

Correas presenta otra versión más, en la que logra la asonancia al suprimir la palabra *señor* (NC 1829 bis A): “Por sí o por no, marido, / ponéos el capillo” (luego añade: “o la capilla; [o] el capirote”).

Nuestro autor puede ir más allá, como en el siguiente ejemplo, en el que, existiendo en Núñez la rima asonante, modifica la palabra final para lograr la rima consonante (NC 1585 A). Presenta esta versión y a continuación la que da Núñez:

Perdí la rueca y el huso no hallo tres días ha que le ando en el rastro.	Perdí la rueca y el huso no hallo tres días ha que ando a <i>buscallo</i> .
(Núñez, 1555)	(Correas, 2000: 632)

En estos ejemplos de adición de rima las fuentes con las que he comparado a Correas son tres refraneros que nos consta que utilizó, por lo que considero que el cambio es suyo y es deliberado. Aunque haya pasado tiempo entre las recopilaciones —por ejemplo, entre la publicación del refranero de Núñez y la terminación del de Correas pasaron 78 años—, parece improbable que Correas haya oído, en la tradición oral, las versiones distintas ya rimadas.

Existe otro procedimiento para conseguir la rima, en el cual la adición se da gracias a la figura de dicción llamada *paragoge*, habitualmente usada como licencia poética, que consiste en agregar al final de la palabra un elemento que generalmente es una vocal. En español esta figura ha cumplido una función más retórica que gramatical y tiene el propósito de dar un aire arcaico al conjunto o de evitar la rima aguda en series de palabras graves (Beristáin, 1994: 382). Pero en los casos citados a continuación se usa para lograr la rima asonante. En el primer ejemplo (NC 855 A) no sabemos si Correas consultó las obras anteriores en que también figura; en el segundo (NC 898) sí sabemos que conoció las obras del Brocense:

Turbias van las aguas, madre, mas ellas se aclararán.	Turbias van las aguas, madre ellas se aclararane.
(Juan Rufo, <i>Apotegmas</i> ; romance “Olvidada del suceso”, en un manuscrito)	(Correas, 2000: 794)

Y los Gelves, madre,
malos son de ganar.

(Francisco Sánchez [de las Brozas],
Anotaciones a las obras de Garcilaso).

Los Gelves, madre,
malos son de ganare.

(Correas, 2000: 472)

Ajustes métricos

Si bien Correas en su *Vocabulario* no dividió por versos, cabe realizar divisiones cuando los enunciados pueden estructurarse como coplas y analizar si las partes tienen o no una misma medida. Al comparar algunas versiones de Correas con otras fuentes observamos que realizó ajustes métricos. En el siguiente ejemplo, añadió y suprimió sílabas para igualar métricamente la cuarteta, a diferencia de sus antecesores paremiólogos (NC 1997 B):

Bien sabe la rosa (6)	Bien sabe la rosa (6)	Bien sabe la rosa (6)
en qué mano posa: (6)	en qué mano posa: (6)	en qué mano posa: (6)
de hombre loco (4)	de hombre loco (4)	en <i>la de</i> hombre loco (6)
o de mujer hermosa. (7)	o muger hermosa. (6)	y mujer hermosa. (6)
(Vallés, 1549)	(Mal Lara, 1568)	(Correas, 2000: 126)

A continuación se presentan algunos ejemplos en los que no se sabe si las fuentes con que he comparado el texto de Correas fueron consultadas por él; de cualquier modo, es oportuno mostrar cómo algunos registros de las manifestaciones populares quedaron compilados por otros autores de manera distinta de como lo hizo Correas, quien parece que se preocupó por incluir versiones cuya métrica fuera regular. Se encuentran ajustes para regularizar la medida, alternada, de los versos, como en los siguientes casos (NC 1919 y 722 B):

Acertado la ha Pedro (7)	Dádole ha Pedro (5)	Acertado la ha Pedro (7)
a la cogujada (6)	a la cogujada, (6)	a la cogujada, (6)
que el rabo lleva tuerto (7)	que el rabo lleva tuerto (7)	que el rabo lleva tuerto (7)
y la cabeza pelada. (8)	y el ala sana. (5)	y <i>la ala quebrada</i> . (6)
(Horozco, 1986)	(Covarrubias, 1995: 329b)	(Correas, 2000: 43)

Ninguno por ser querido (8)
se esfuerce, (3)
que a las veces lo torcido (8)
se destuerce. (4)

(Mateo Flecha (?), ensalada
“Manda el rey nuestro señor”)

Ninguno por ser querido (8)
no se esfuerce, (4)
que a las veces lo torcido (8)
se destuerce. (4)

(Correas, 2000: 558)

Ajustes rítmicos

Correas dice que “para hazer los versos y medirlos se á de advertir que tengan los azentos i pies en lugares devidos, que diremos, porque si no, no será verso, aunque tenga el número de sílabas competente, porque le faltará la igualdad de rridmo i conzento i armonía que deve tener” (1954: 442).

Veamos algunos ejemplos en los que, a diferencia de otras fuentes, hace ajustes rítmicos. De nuevo lo compararé con registros que no se sabe si consultó, pero que podemos suponer que proceden del material oral que circulaba en boca del pueblo. En el siguiente ejemplo, Correas ajusta los versos de tal modo que todas sus cláusulas tengan un ritmo mixto (ternario - binario) (NC 1128 A):

Las pascuas en domingo	o óo óo óo
vende los bueyes y compra trigo.	óoo óoo óo óo

(Valverde Arrieta)

Pascua en domingo,	óoo óo
vende tus bueyes y échalo en trigo.	óoo óo óoo óo

(Correas, 2000: 626)

Finalmente, he aquí un ejemplo en el que el mismo Correas presenta varias variantes en las cuales puede alterar la métrica sin alterar el ritmo y, por supuesto, también presenta la versión isorrítmica e isométrica a la vez (NC 1580):

Leche vendía (5) óoo óo
 y vino traéis; (6) o óoo ó
 echáme un azumbre, (6) o óoo óo
 veré qué tal es. (6) o óoo ó

(Correas, 2000: 457)

Vengo por agua (5) óoo óo
 y vino vendéis; (6) o óoo ó
 echáme un cuartillo, (6) o óoo óo
 y veré qué tal es. (7) oo óoo ó

(Correas, 2000: 809)

Por leche venía (6) o óoo óo
 y vino traéis; (6) o óoo ó
 echáme una azumbre, (6) o óoo óo
 veré qué tal es. (6) o óoo ó

(Correas, 2000: 649)

Hemos visto a lo largo de este estudio varias manifestaciones del espíritu independiente del maestro Gonzalo Correas. Gracias a los apartados de fuentes y variantes del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk, fue posible disponer de material para comparar los diferentes registros con los que se cuenta de un mismo cantarillo o copla refranescas.

Observamos que Correas imprimió su estilo personal a lo que recopiló; de este estilo lo más claramente palpable es su búsqueda de la armonía. Parece que en algunas ocasiones cuidó que entre las variantes que circulaban de boca en boca y que llegaban a su oído, o de las que leía (que hacía pasar también por su registro auditivo), estuvieran aquellas en las que existieran los acentos, las cadencias y las asonancias que a él le sonaban mejor.

Seguramente entendió muy bien la dinámica de la oralidad, sus métodos de mnemotecnica, sus constantes de estilo y estructura y al compilar imprimió ese carácter de oralidad pura del que nos hablaba Jammes; pero para ello sí hizo retoques, en algunas ocasiones, precisamente para que ese carácter se mantuviera en su esencia. La memoria, vehículo y sustento de la oralidad, se apoyaba en la rima; de este modo, si algo rimaba podía sobrevivir por generaciones; también la medida y el ritmo ayudaban a la supervivencia.

Y así, nuestro teólogo, catedrático de griego y hebreo, con sus demás cargos universitarios y clericales, es recordado y ampliamente consultado más de tres siglos después gracias a su pasión por la lengua castellana.

Bibliografía citada

- ALARCOS GARCÍA: cf. CORREAS, 1954.
- BERISTÁIN, Helena, 1994. *Diccionario de retórica y poética*, 4ª ed. México: Porrúa.
- CASTRO, Américo, 1972. *El pensamiento de Cervantes*, 2a. ed. Barcelona: Noguer.
- COMBET: cf. CORREAS, 2000.
- CORREAS, Gonzalo, 1954. *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Alarcos García. Madrid: CSIC.
- _____, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet. Revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado. Revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / El Colegio de México / FCE.
- GONZÁLEZ M., Vicente, 1997. "El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII". *Paremia* 6: 281-286.
- HOROZCO, Sebastián de, 1986. *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- JAIME G., José de y José Ma. de JAIME L., 1993. "Inventario de los refraneros manuscritos españoles (siglos XIV-XIX)". *Paremia* 2: 73-80.
- _____, 1997. "Pedro Vallés, paremiólogo aragonés del siglo XVI". *Paremia* 6: 349-354.
- JAMMES: cf. CORREAS, 2000.
- MAL LARA, Juan de, 1958. *Filosofía vulgar*, ed. Antonio Vilanova. 4 vols. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.
- MIR, Miguel, 1992. Prólogo a Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1924], ed. Víctor Infantes. Madrid: Visor.
- NÚÑEZ, Hernán, 1555. *Refranes o proverbios en romance*. Salamanca: Juan de Cánova.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1955. *Don Bartolomé José Gallardo (1716-1852)*. Madrid: Sancha.

[VALLÉS, Pedro, 1549]. *Libro de refranes copilado por el orden del abc*. Zaragoza: Juana Millán.

*

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves. "Gonzalo Correas, un espíritu independiente". *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (2004): 89-106.

Resumen. Tras recordar brevemente la vida y obra de Gonzalo Correas, este artículo se detiene en varios aspectos que muestran su independencia de criterio con respecto a los contemporáneos suyos que se ocuparon de poética y que recogieron refranes, dichos y cancioncitas populares. Sobresale su costumbre de presentar refranes y canciones en versiones que difieren de otras por su regularidad métrica o su rima. Es además muy probable que él hiciera pequeños retoques a ciertos textos para lograr la armonía deseada.

Abstract. *After a brief review of the life and works of Gonzalo Correas, this paper focuses on several aspects that show his independent criteria among those of his contemporaries interested in poetics and the recollection of proverbs, sayings and folk songs. He often presents versions of proverbs and folk songs which differ from others in that they regularize the versification and/or rhyme. Some of these versions might include personal modifications in order to achieve harmony.*

Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleá enlutada de García Lorca

CHRISTINA KARAGEORGOU

“...El juez más verdadero / es, Don Álvaro, de un Rey / sin eximir de la ley, / el vulgo terrible y fiero. / ¡Qué bien delitos relata! / ¡Qué sin rebozo los dice! / ¡Qué a su salvo los maldice / y qué sin riesgo los trata! / Así, por expresa ley, / se había de disfrazar / para poder escuchar / su bien o su mal el Rey” (Lope de Vega, *El médico de su honra*).

Pedro I fue rey de Castilla entre 1350 y 1369; murió en Montiel a manos de su medio hermano, Enrique, conde de Trastámara, hijo ilegítimo de Alfonso XI y de Leonor de Guzmán. El enfrentamiento de Pedro con la nobleza, sus relaciones cordiales con los judíos y los moros de su reino, su desafortunado matrimonio con doña Blanca de Borbón, sus amores con María de Padilla, su enemistad y pugna con los demás hijos de su padre y su manera intrépida de hacer justicia, propiciaron el rencor de sus contemporáneos y la posibilidad de immortalizarse en la literatura de los siglos venideros.

Después de la muerte del rey y a lo largo de tres siglos, se forja alrededor de su figura un *corpus* textual histórico-literario. El material, híbridamente acumulado, contiene romances, textos de historiografía, tratados de monarcas, documentos reales, leyendas, comedias escritas en el siglo XVII (Bingham Kirby, 1998: 117). En el siglo XVIII el personaje pasa al teatro francés (Lomba y Pedraja, 1899: 2, 266-270). Durante el siglo XIX, más de quince obras dramáticas incluyen alguna referencia a los incidentes de su reinado.¹ Las huellas de Pedro I se borran en el paso

¹ Entre los autores que se ocupan de don Pedro se encuentran José de Espronceda, con su *Doña Blanca de Borbón*, obra de teatro que no se representó;

del siglo XIX al XX, hasta que, según la crítica, Lorca vuelve a él en su romance “Burla de don Pedro a caballo”, que, como ha mostrado Roberta Ann Quance, retoma el material de la tradición oral no sólo para la creación de una figura legendaria, reconocible en su brumosa historicidad, sino para representar las lagunas del olvido por las que se forma la tradición poética.²

La historiografía medieval le reservó a Pedro I un lugar oneroso. López de Ayala, funcionario y contemporáneo del rey, cuenta en su *Crónica* (1394) los sucesos que vivió, pero de los que lo separan ya más de treinta años. La distancia temporal y el involucramiento personal del cronista en los hechos abren el discurso histórico a un intento de legitimación del asesinato.³ La subida del fratricida y reicida Enrique de Trastámara al trono de Castilla es para Ayala producto de las atrocidades cometidas por el rey don Pedro y cumplimiento de los presagios divinos que no atendió el soberano; con este sesgo queda también saldada la cuenta personal del canciller, cuya lealtad titubeó durante la pugna entre los hermanos. La perspectiva desde la que escribe Ayala se acerca a la de los romances tradicionales.

Sobre la influencia que el material romancístico tuvo en la escritura de la *Crónica* se han escrito extensos trabajos históricos, filológicos y

José Zorrilla, con *El zapatero y el rey*, también drama en dos partes, puesto en escena en Madrid en 1841 y 1842 (Lomba y Pedraja, 1899: 2, 270 y 272-273).

² En la última estrofa del romance se lee: “Bajo el agua / están las palabras. / Limo de voces perdidas. / Sobre la flor enfriada, / está don Pedro olvidado, / ¡ay! jugando con las ranas” (García Lorca, 1991: 1, 438). Esto, junto con el subtítulo “Romance con lagunas”, da pie a Roberta Ann Quance para relacionar el poema de Lorca con los romances tradicionales sobre don Pedro y el motivo de la caza y el cazador, arguyendo que el poeta granadino invierte los valores de hombría, las posiciones de víctima y victimario, dando un giro autorreferencial al motivo de las lagunas. Para la estudiosa, estas constituyen momentos silenciados del pasado que Lorca restituye gracias a la memoria poética: “the poet determined to give us a ballad that advertised itself as [...] pieces from the past” (1986: 83).

³ Esto no constituye una particularidad de Ayala. Según Mercedes Vaquero, los cronistas medievales escribían en relación con el presente, y en función de este el hecho de contar el pasado cobraba interés personal (1990: 46).

hasta lingüísticos. La opinión de la crítica es que los textos poéticos sirvieron de base para la escritura de la historia, lo cual significa que antes de la *Crónica* de Ayala, las muertes de don Fadrique, doña Blanca y don Juan, señor de Vizcaya, circulaban ya, por lo menos entre los Trastamara.⁴ Los estudios existentes a partir de principios del siglo xx afirman que el *Romancero del rey don Pedro* y la historiografía medieval y renacentista no sólo comparten los mismos materiales, sino también el punto de vista valorativo sobre él.⁵ Según William J. Entwistle los poemas del ciclo de don Pedro son *romances a noticia*, opuestos a los *romances a fantasía*. Los primeros nacen para transmitir una nueva, y una de sus particularidades es que no proceden de la épica y que no tienen rasgos líricos (1930: 325-326).

Se trata, pues, de un material marcado en un principio por el sensacionalismo: la función de los romances es transmitir una nueva que importa. Por lo mismo, en el acto de trasmisión afirman una postura

⁴ William J. Entwistle afirma que el sesgo de los romances explica perfectamente las necesidades políticas del momento (1930: 321). Desde una perspectiva sociolingüística Mirrer-Singer sostiene que “[...] in many of the texts of the *Romancero del rey don Pedro*, evaluation functions principally to reinterpret and reformulate events already known to the audience. The romances thus serve simply as a framework for the evaluation. They build on the information shared between the singer and the audience, defining for the listeners the attitudes they ought or ought not to take towards the event of the civil war. The anti-Pedro romances prescribed legitimation by the Castilian populace of the Trastamaran takeover. The texts sung by Pedro’s supporters suggested the opposite posture” (1986: 38; subrayado mío). Por su parte, Carol Bingham Kirby, siguiendo a Entwistle y Mirrer-Singer, acepta que “composed during Pedro’s reign and no later than 1389, the D. Pedro ballad cycle has been shown to be negative in its portrayal of D. Pedro and almost predominantly pro-Trastamaran. This ideological origin explains to a great extent the subject of the extant ballads” (1998: 118). Por su parte, Mercedes Vaquero afirma al respecto que, desde los romances del ciclo carolingio hasta las crónicas históricas del siglo xv, la pervivencia de los romances obedece a una constante refuncionalización de sus implicaciones y significados ideológicos (1990: 96-97).

⁵ Las opiniones críticas sobre los nexos entre romances y *Crónica* pueden verse en la introducción al *Romancero del rey don Pedro* de Pérez Gómez (1954: 33-35).

por medio de la cual el emisor compromete al receptor. El fin utilitario no restringe, sino que más bien ensancha la maniobra retórica de los textos. La labor de estos poemas es doble: fungir de testimonio para lo que la historia habrá de contar y acompañar activamente el discurso oficial, ofreciendo de manera indirecta el apoyo de la comunidad a sus autoridades, pero también canalizando o solapando el desacuerdo entre discurso oficial y popular. El poder transmisor y la univocidad valorativa del discurso romancístico tienen que vérselas, por otra parte, con la especificidad de una literatura oral que vive en variantes. Lo anterior nutre la apertura textual, ya que la noticia puede cambiar de sesgo conforme se aleja del hecho referencial o en la medida en que emergen discursos contestatarios sobre los hechos narrados. En su devenir, los romances tradicionales que narran los crímenes de Pedro I pueden perder su sentido axiológico y sobrevivir por razones ajenas a las de su función original.⁶

No sólo en el ambiente popular puede haber cambios valorativos. En efecto, la presunta crueldad de Pedro I se matiza desde muy temprano. Los Reyes Católicos quieren reivindicar la figura del monarca para borrar del pasado real la sombra fratricida, ya que, además, los dos linajes involucrados en el conflicto de 1369 se habían unido en el siglo xv con el casamiento de la nieta de don Pedro, Catalina, con Enrique III, nieto de Enrique II de Trastámara.⁷ La reivindicación de Pedro I en el contexto de los comienzos de la era moderna cumplía con tres necesidades: afir-

⁶ Mirrer-Singer recoge uno de los romances sobre la muerte de don Fadrique como romance aguinaldero en las provincias de Segovia y Zamora. Ahí ya se ha perdido el valor de atrocidad que se encuentra en la raíz de la creación del romance tradicional, el peso semántico se ha trasladado hacia la funcionalidad de la celebración del aguinaldo (Mirrer-Singer, 1986: 1).

⁷ Según Gonzalo Moya, “los Reyes Católicos ordenaron construir para los restos del ‘Rey Cruel’ un mausoleo de gran riqueza, y Felipe II hizo que Zurita reemplazase en la lista oficial de los reyes de España el nombre de Pedro I el Cruel por el de Pedro I el Jusitiero” (1974: 206). La afinidad entre Fernando-Isabel y Pedro I fue también política: dominar a la nobleza, caracterizada por Pérez Gómez como “turbulenta, anárquica y disgregadora” (1954: 27). Por su parte, Felipe II encontró en Pedro I un antepasado que quiso como él apoyarse en los burgueses (Bingham Kirby, 1998: 125-129).

mar la autoridad absoluta del monarca, disminuir la tendencia al cuestionamiento de decisiones reales y proyectar sobre la figura real una imagen correspondiente a la naturaleza humana, pasional y falible (Bingham Kirby, 1998: 129). Este viraje de la historia repercute en la literatura culta. En el teatro de los Siglos de Oro los temas que atañen a la figura de Pedro traen en gran parte al proscenio una pugna en torno a los conceptos de justicia y autoridad: en varias obras confluyen en el personaje del rey dos visiones sobre el monarca: la medieval y la moderna, la personal y la social (Bingham Kirby, 1998: 132-133).

Al decir de la crítica española decimonónica, el siglo XVIII no hizo justicia al potencial teatral del soberano cruel: “La musa romántica vino a libertar a d. Pedro del odioso y triste secuestro en que le retuvo, por poco tiempo, la tragedia pseudo-clásica a la francesa. Su historia volvió a tratarse a la española, reanudando la tradición dramática interrumpida”, dice Lomba y Pedraja (1899: 2, 271). Según el estudioso, la recuperación de Pedro I en el siglo XIX es un indicio de la vuelta literaria a los temas castizos y en contra de modelos extranjerizantes.⁸ Don Pedro —como uno de los símbolos de la España medieval— se convirtió en arsenal de inspiración en contra del afrancesamiento de la literatura.

En 1834 apareció, como prólogo a *El moro expósito* del Duque de Rivas, un texto de Antonio Alcalá Galiano que afirmaba la existencia del romanticismo español como respuesta a las necesidades ideológicas de

⁸ Aunque esto no sea todo. Como demuestra Librada Hernández, Espronceda utilizó el material del *Romancero de don Pedro* para ampliar los modos dramáticos y superar el modelo de la tragedia neoclásica (1997: 133-149). En ese artículo se revisan las posturas de los críticos del romanticismo español respecto del uso que este movimiento literario hizo de la historia. La meta de Hernández es encontrar los puntos en los que el historicismo romántico de Espronceda en *Blanca de Borbón* virtió en los moldes formales del neoclasicismo un material nuevo, romántico, para dinamitarlos. De esta manera, Espronceda puso en conflicto al héroe individual con los valores de su mundo. Según Hernández, en la obra teatral *Blanca de Borbón* no se trataba sólo de hacer una crítica política a Fernando VII usando como pantalla el material literario e histórico sobre Pedro el Cruel, sino de erigir un ideal de ciudadano marginal, antagonista de la ley, en contra de las fuerzas convencionales de su sociedad, por medio de la figura de Enrique de Trastámara.

un siglo que había empezado atropelladamente para España. El prologoista abogaba por una literatura nacional y natural, que fuera producto de la sociedad, de la tradición, de procesos históricos concretos y de las ideas que de estos se derivan; a la vez pedía una literatura sublime. Dice Alcalá Galiano:

Todo cuanto hay vago, indefinible, inexplicable en la mente del hombre; todo lo que nos conmueve, ya admirándonos, ya enterneciéndonos; lo que pinta caracteres en que vemos hermanado lo ideal con lo natural, creaciones, en fin, que no son copias, pero cuya identidad con los objetos reales y verdaderos sentimientos, conocemos y confesamos; en suma, *cuanto excita en nosotros recuerdos de emociones fuertes*; todo ello, y no otra cosa, es la buena y castiza poesía (1982: 1, 11; subrayado mío).

El recuerdo es aquí una forma de memoria colectiva —de la nación— que ubica en el pasado remoto lo que late como necesidad y carencia en el presente. Se trata de una condición social impulsada por insuficiencias históricas o fatalidad atávica. Para Alcalá Galiano, el valor del libro que prologa está en el fuerte arraigo en la historia: el Duque de Rivas ha sacado su tema de la España medieval, “campo fertilísimo, y [...] descuidado” (1982: 1, 28) y ha optado por una versificación castiza, para recrear un ambiente cuya escasa documentación provenía de “memorias tradicionales” (29).

Unos años después, el autor de *Don Álvaro* publicó otro libro en el que presentaba incidentes de la historia española en versiones poéticas, llenas de anacronismos e inexactitudes. La obra, intitulada *Romances históricos*, ofrece en tres de sus secciones episodios de la vida y el reinado de don Pedro I de Castilla. La primera sección, *El alcázar de Sevilla*, tiene como tema el asesinato de don Fadrique, maestre de Santiago, medio hermano del rey. En *Una antigualla de Sevilla*, la segunda sección, el poeta pone en romance la leyenda del Callejón del Candilejo, que antes se encontraba en textos semi-históricos o en obras teatrales. Finalmente, en *El fratricidio* se cuenta la muerte de don Pedro. En adelante me ocuparé de las secciones segunda y tercera por ser ellas las que forjarán el personaje de don Pedro que retomará, casi un siglo después, Federico García Lorca en su poesía lírica.

Una leyenda transmitida por Ortiz de Zúñiga en 1677 cuenta el siguiente acontecimiento:

Salía solo el Rey de noche, y en una, o por vicio de su rigor o por accidente de question, dio muerte violenta a un hombre, tan sin testigos, que tuvo por imposible ser conocido por agresor; hallóse el cadáver, y acudiendo las justicias a la averiguación, examinando, cómo se fue, los vezinos, una anciana que vivía cerca y que se assomó al ruido de las espadas con un candil en la mano, dixo: que sin duda avía hecho esta muerte el Rey, porque aun disfrazado, lo conoció en natural ruido que al andar hazian las canillas de sus piernas; cuya deposición, vista por el Rey, mandó hazer merced a la muger, y que como se pueden poner las cabeças de los delinquentes donde cometieron los crímenes, se pussiesse en aquel la suya, copiada en piedra (Ortiz de Zúñiga, 1677: 210).⁹

⁹ El incidente se ubica cronológicamente en 1354. La leyenda aparece por primera vez en la obra de Luis Vélez de Guevara *El diablo está en Cantillana*, de 1622. Ocho años después, Pablo Espinosa de los Monteros, en la segunda parte de la *Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, menciona la misma leyenda sin aludir al candil que da el nombre al Callejón de Candilejo. Una versión insinuante, que sanciona la justicia de don Pedro, es propagada por Quevedo, en su “Jocosa defensa de Nerón y del señor don Pedro de Castilla”, poema publicado en 1643, 1655 y 1664 (Quevedo, 1970: 2, 395-398; véase en especial vv. 73-76). Juan de la Hoz y Mota (1622-1714) hizo referencia a esta leyenda en *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*. Esta obra tuvo mucho éxito en los escenarios de Sevilla y se escenificaba hasta entrado en siglo XIX. En Madrid se puso varias veces en escena entre 1788 y 1813, mientras en Sevilla se representó entre 1806 y 1821. Dowling anota: “A comparison of the chronology of the Duque de Rivas’ life with the performance dates shows that he could have seen the play as a student and cadet in Madrid in 1805 or 1807; or he could have seen it in Sevilla in 1816. It had been reprinted in at least two eighteenth-century *sueltas*, so that he could have read it in easily available editions” (1981: 8). En su novela *The Castilian*, Joaquín Telésforo Trueba y Cosío, escritor español emigrado a Inglaterra, que escribió en inglés, aparece en una nota la historia del Callejón del Candilejo, citando los *Anales* de Ortiz y Zúñiga, pero sin referirse al ruido de las rodillas. El poeta Juan Arolas (1805-1840) escribió sobre el mismo asunto *El rey y el alcalde*. Prosper Merimée contó la historia completa en su obra *Histoire de Don Pèdre Ier roi de Castille* (1848), basándose en la edición de 1795-1796 de los *Anales* de Ortiz de Zúñiga. En 1838

Ésta es la leyenda del Callejón del Candilejo, misma que narran los tres romances *El candil*, *El juez* y *La cabeza*, agrupados bajo el título general *Una antigualla de Sevilla*, del Duque de Rivas. En la palabra “antigualla” el autor de *Don Álvaro* condensó de manera subrepticia uno de los propósitos textuales: traer al presente poético un vestigio del pasado. El rastro en sí es de naturaleza heterogénea: está compuesto por la leyenda que circulaba en la ciudad, los textos literarios que la habían retomado y la puesta en escena de la obra *La vieja del Candilejo*, representada en Madrid en 1838. En la leyenda convergen el ambiente de ficción, los textos producto de la memoria colectiva y el espacio concreto, el del callejón, con su cabeza de don Pedro.¹⁰ Literatura e historia, discurso y ciudad, memoria y cartografía se tejen en la poesía narrativa del Duque de Rivas. El vehículo de la unificación de este material es la figura del rey.

El rey aparece en el verso 53, después de haber dado muerte al desconocido, en el momento de ser visto por la vieja del candil:

Y de pie a su frente un hombre,
vestido negro ropaje,
55 con una espada en la mano,
roja hasta los gavilanes.
El cual en el mismo punto,
sorprendido de encontrarse

se presentó en Madrid la obra de tres dramaturgos, José María Montoto, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elipe, intitulada *La vieja del candilejo*. Esto sucedió en el mismo mes en que el Duque de Rivas publicó “Una antigualla de Sevilla” en el *Liceo artístico y literario español* (Lomba y Pedraja, 1899: 2, 271); sobre la transmisión de estos materiales, véase Dowling, 1981: 5-10.

¹⁰ “In modern Sevilla the Calle de la Cabeza del Rey don Pedro is a section of a long thoroughfare that starts at the Calle de Alemanes (alongside the Patio de los Naranjos of the Cathedral) and runs northwesterly: Argote de Molina, Corral del Rey, Cabeza del rey don Pedro, La Alhóngida, etc. The Calle del Candilejo connects Cabeza del Rey don Pedro and Alfalfa. Leandro Fernández de Moratín visited the streets on January 18, 1797 and wrote in the memoirs of his journey: ‘Vi la famosa calle del Candilejo, y cerca de ella la del Rey D. Pedro, donde está un busto que quiere representar a aquel Rey; pero es obra muy posterior a su tiempo’” (Dowling, 1981: 13, nota 13).

60 bañado de luz, esconde
 la faz en su embozo, y parte,
 aunque no como el culpado
 que se fuga por salvarse,
 sino como el que inocente
 mueve tranquilo el pie y grave.

(*El candil*, vv. 57-64)

Oscuro, sangriento y altanero, este rey no dista mucho del rey medieval. Hay dos elementos, sin embargo, que perfilan la nueva creación: el rey es presentado por la vieja del candil y, de alguna manera, titubea al encontrarse bañado de luz, frente a una mujer testigo. Por medio de los contrastes entre luz y oscuridad, sorpresa y soberbia, estatismo y fuga, se encarna para el lector un personaje no totalmente acabado, cuya principal carencia es, todavía, el no tener nombre. El sonido de las rodillas del rey es evaluado también de manera contradictoria: por una parte como “ruido notable” (v. 66) y, por otra, como “Rumor de poca importancia / en la escena lamentable, / mas de un tan mágico efecto / y de un influjo tan grande” (vv. 69-72). En el verso 64, “mueve tranquilo el pie y grave”, se oye un tono irónico: el pie no es tranquilo, y el ruido que el movimiento produce es más ridículo que grave. Todo lo anterior insta en el centro del romance la oscilación entre el linaje serio de la memoria romancística, la percepción desprejuiciada de la vieja testigo y el lector. Un ambiente de miedo y premonición envuelve la escena en la que lo sublime se teje con lo grotesco por medio de la ironía.

Al quedar por unas horas sin esclarecer el crimen, el rey exige eficacia a sus oficiales:

¿Conque en medio de Sevilla
 amaneció un hombre muerto,
 y no venís a decirme
 que ya está el matador preso?

 Más pronta justicia, alcalde,
 ha de haber donde yo reino,

y a sus vigilantes ojos
nada ha de estar encubierto.

(*El juez*, vv. 32-35 y 40-44)

La contradicción va en aumento. Para el lector que conoce la leyenda no cabe duda de que el culpable es don Pedro, así que su exigencia de justicia siembra una inquietud que sería piadosa si no fuera cruel. El rey no es un nuevo Edipo que busca verdad y justicia. No obstante, va tras su acusación, aunque quién sabe si no también tras su castigo. Las últimas palabras en este apartado son indicativas de la resolución real:

Y, ¡vive Dios, que esta noche
ha de estar en aquel puesto
o vuestra cabeza, alcalde,
o la cabeza del reo!

(*El juez*, vv. 57-60)

La fuerza de la amenaza tiene un valor textual: separa al rey del alcalde y, aparentemente, subraya el poder del primero y su sed de justicia. Pero para el lector estos versos transforman el personaje real en pícaro y constituyen un esfuerzo siniestro por disminuir el valor moral del asesinato, presentándolo casi como una travesura. A esto contribuye el flagrante silencio sobre la identidad del asesinado y las circunstancias de su muerte. Lo cierto, sin embargo, es que en el rey no hay dudas ni piedad, y que con él no se negocia. En este sentido, su ira parece genuina (*El juez*, v. 61). Detrás de los actos del rey hay un cierto sentido de providencia y un plan que afirmaría su poder, si no apuntara hacia un desenlace tan alevoso como sagaz. El rey ordena a Juan Diante: “Antes de la media noche / todo esté cual dicho tengo”, y se pierde entre sus súbditos disfrazado (*El juez*, vv. 121-124).

El embozo-disfraz, el claroscuro en el que se envuelve el rey para matar, administrar justicia o simplemente para observar a sus súbditos, dan a su autoridad no sólo un aire de misterio, sino un halo de confusión. El rey abandona su identidad, se enajena en “el laberinto ciego... / ...entre el pueblo” (*El juez*, vv. 122 y 124). Se le llama “negro bulto” (*La cabeza*, v. 73), se insiste en su calidad de “desconocido” (*La cabeza*, v.

157). Inconfundible por su nombre, el rey se diluye en el acontecimiento, para resurgir en función de su defecto físico. No se le reconoce por su porte ni por su actitud, sino por el ruido que hace al caminar, por una característica aleatoria que lo vuelve singular; su identidad se restablece a la vez que la verdad se aclara. Su rostro se identifica cuando su crimen está expuesto. Pero el rey no es sólo culpable de la muerte del hombre anónimo, sino también de escamotear información sobre el crimen. Según su propia sentencia: “el que a la justicia oculta / la verdad es reo de la muerte” (*La cabeza*, vv. 183-184). Con ventaja y alevosía, Pedro I va construyendo el camino hacia el clímax de su poderío.

Sólo la justicia divina supera la suya: “Yo soy, sí, quien mató al hombre, / mas Dios sólo a mí me juzga” (*La cabeza*, vv. 187-188). Pero no es únicamente por arrogancia que se pronuncian estas palabras, sino para manifestar la providencia que el rey ya ha tomado en sus manos: ha pedido con antelación que se labre su cabeza en piedra y ha ordenado que se ponga en un nicho en el callejón. Agilidad mental e impunidad y amoralismo son las características de este personaje, cuya justicia es más bien pérfida agudeza. Sin embargo, en el texto del Duque de Rivas el elemento novedoso es la creación de esta identidad secular, rebajada, ceñida al desperfecto físico y definida por su visibilidad e invisibilidad respecto del pueblo.

En la sección *El fratricidio* se nos amplía el trazo del monarca. Estamos históricamente en 1369, cuando Enrique de Trastámara, con la ayuda del ejército francés, ha vencido a Pedro, encerrado en el castillo de Montiel. Sanabria, un fiel vasallo de Pedro, está en negociaciones con Beltrán Claquín para preparar la fuga del rey.¹¹ A la actividad decisiva de Sanabria se antepone un rey dormido (*El español y el francés*, v. 121), que sufre una pesadilla. Se trata de un rey rehén de su pasado.

Es en este momento que la composición del Duque de Rivas se aparta de la historiografía, para dar carácter literario a su personaje históri-

¹¹ La secuencia de los datos históricos, algún detalle en la escenografía (las hogueras en el campamento nocturno) y en el comportamiento de los dos hermanos cuando están a punto de enfrentarse (Enrique desconoce a su hermano en un principio) hacen pensar que el poeta sigue la *Crónica* medieval (cf. López de Ayala, 1985: 197-198).

co: el rey enumera sus crímenes frente a Sanabria, quien es incapaz de parar la alucinación pesadillesca de su señor. El súbdito deja que Pedro se confiese: “[Sanabria] quiere ir a dar socorro... / mas, ¡ay, en vano lo intenta! / En un mármol convertido, / quédase clavado en tierra, / oyendo al rey balbuciente, / so infernal influencia / de ahogadora pesadilla” (*El dormido*, vv. 73-79). Doña Leonor de Guzmán, don Fadrique, Tello, Osorio, Coronel, doña Blanca, el rey Bermejo, casi todos sacados del *Romancero*, pasan por el sueño de Pedro I y lo acusan de asesino (*El dormido*, vv. 81-96). Don Pedro exclama:

¡Ay, que estoy nadando en sangre!
 ¿Qué espadas, decir, son éstas?
 ¿Qué dogales? ¿Qué venenos?
 ¿Qué huesos? ¿Qué calaveras?
 (*El dormido*, vv. 101-104)

La novedad aquí no es sólo la aceptación miedosa de la responsabilidad por la destrucción causada, sino que el espanto onírico se torna vergüenza vigilante cuando, al despertar de su pesadilla, e inclusive sin saber que el vasallo ha presenciado su apología, el rey afirma: “Soñé que andaba a caza, / dice con turbada lengua” (*El dormido*, vv. 127-128). La figura del monarca que, incluso dentro de su atrocidad, no deja de ser respetado y temido, del señor autárquico en su arrogancia, se va minando. El vasallo sabe que el rey sufre de culpas y que ya no lo juzga sólo Dios. Sumido en el sueño atormentado, el rey se vuelve mucho más cercano al súbdito y al lector. La exigencia de piedad emana del texto.

A lo largo de la escena final, el yo narrativo pinta a la par a Pedro y a Enrique de Trastámara desde una posición valorativa ambigua. Se ha dicho ya que la tradición oral había demostrado claramente su predilección por los Trastámara. Aquí el Duque de Rivas, a pesar de acercarse a los juicios de la *Crónica* de Ayala y a sus intertextos tradicionales, no toma partido por ninguno de los dos contrincantes. El poema agrupa a los enemigos desde el título: “Los dos hermanos”. No se reconocen en un principio y, sin embargo, los une, además de la sangre, la misma ambición de poder, la misma fiereza y el odio mutuo. Enrique es caracterizado como

“tigre embravecido”; como “león rugiente”, Pedro. El combate entre ambos deja poca duda respecto de lo que tienen en común:

Se destrozan, se maldicen,
dagas, dientes, uñas, todo
es de aquellos dos hermanos
a saciar la furia poco.

(*Los dos hermanos*, vv. 89-92)

La culminación narrativa y poética se encuentra en el momento en que don Enrique logra matar a su hermano, con la ayuda de Beltrán Claquín. La solución no tiene nada de justiciero ni de providencial. No gana el más bravo ni se pierde el más vil. Un segundo antes del triunfo de Enrique la narración se interrumpe violentamente, y se abre paréntesis:

Pedro a Enrique al cabo pone
debajo y se apresta, ansioso
de su *crueledad o justicia*,
a dar nuevo testimonio;
cuando Claquín (¡oh desgracia!,
en nuestros debates propios
siempre ha de haber extranjeros
que decidan a su antojo).

(*Los dos hermanos*, vv. 93-100; subrayado mío)

La tradición ha cambiado completamente de sesgo: el yo narrativo lleva a su lector de la mano en el encuentro con el meollo del asunto; el rey ha dejado de ser el problema, el problema es ahora el que mueve y promueve la sucesión en el trono, aquella fuerza externa que da solución a los problemas de España con un sentido de antojo y arbitrariedad. El acto de Claquín se juzga desde la perspectiva del yo:

Cuando Claquín, trastornando
la suerte, llega de pronto,
sujeta a don Pedro y pone
sobre él a Enrique alevoso,
diciendo el aventurero

de tal maldad en abono:
“Sirvo en esto a mi señor;
ni rey quito, ni rey pongo”.

(*Los dos hermanos*, vv. 101-108)

El principio medieval de la lealtad al señor se oye teñido de escarnio a mediados del siglo XIX. Hasta los versos 101 y 102, el yo narrativo había seguido a grandes rasgos las líneas de la evaluación tradicional sobre el rey don Pedro, dejando sólo entrever cierta indecisión discursiva que atañía a la caracterización dudosa e indecisa del personaje principal. Ahora el yo toma partido, pero no por don Pedro, sino por la soberanía de la realeza española y por la del país en general.

Para el Duque de Rivas la personalidad del rey ha abierto el camino para la creación de un ente siempre entre la justicia y el error, la arrogancia y la providencia, la debilidad y el valor. Pero así el peso de la preocupación revela un problema mucho más doloroso para el momento que vive el poeta: la herida de la intervención napoleónica está todavía muy tierna, y a pesar de que el Duque de Rivas ha sufrido él mismo las decisiones de Fernando VII, el absolutismo, la década ominosa, el vaivén indeciso del liberalismo constitucional, el exilio en varias ocasiones, a pesar incluso de no pertenecer en absoluto al grupo de los liberales radicales, el poeta reorienta la tradición medieval hacia un punto nuevo y alejado de la necesidad de legitimar al monarca en sí. Aquí se trata de avalar un proceso de política doméstica. Este rey, personaje individualizado, visto en un espacio de claroscuro valorativo, antepuesto al yo, es un valor de política castiza truncado, por el interés desnaturalizante de la intervención.

Ochenta años después del Duque de Rivas, Federico García Lorca saca a don Pero del ámbito de la poesía narrativa y lo hace ingresar en la lírica. En la segunda sección de *Poema del cante jondo*, dedicada a la figura de la Soleá, el granadino cuenta líricamente la historia del Callejón del Candilejo (1986: 171-190).¹² En un pueblo de Andalucía acon-

¹² Todas las referencias a los poemas de Lorca se darán sólo con el número de página entre paréntesis. Cuando sea imprescindible, citaré también por el título del poema y el número de los versos.

tece un crimen, que alguien presiente, alguien comete, alguien quiere evitar, alguien sufre, alguien transmite enajenado de miedo y, al final, alguien lamenta. Los *Romances históricos* del Duque de Rivas y los poemas de Lorca comparten elementos como el embozo usado por el rey, el candil-farol, el temblor de la luz, el puñal en el corazón, el cuerpo encontrado en el lugar del delito, el testigo ocular; la ambientación de ciertos incidentes posteriores al crimen como las hogueras en campo abierto; algunas presencias objetuales como las veletas girando en las torres (Duque de Rivas, *El candil*, vv. 21-60, 98-104; *El juez*, vv. 4-7 y 48-55; García Lorca, *Pueblo*, v. 6; *Encrucijada*, vv. 2-4, 6, 12-14; *Sorpresa*, vv. 6-7). Pero además de estas coincidencias, lo que más peso adquiere en mi lectura paralela, es el papel que desempeña el yo en la trasmisión textual, es decir, en la valoración de la historia que cuenta y canta.

El *Poema de la Soleá* empieza con dos textos en los que no encontramos sino un verbo en gerundio. Se trata de dos imágenes, de dos paisajes, continuidad uno del otro, en los que la acción se desprende principalmente de la semántica: “y en las torres / veletas girando. / Eternamente / girando” (174). La forma del gerundio marca un acto en evolución constante, que se intensifica en el interminable soplar del viento, uniendo en una misma línea de acción el presente, el pasado y el futuro. La historia es un continuo cuya inmovilidad es sólo aparente. A esta apariencia constante obedece también el embozo que llevan los hombres, mismo que usaba el rey medieval para andar entre el pueblo (Duque de Rivas, *El candil*, vv. 59-60). Con el final del segundo poema nos ubicamos en un espacio concreto geográfico y emotivo: “¡Oh, pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto” (175).

En *Puñal*, tercer poema de la serie, todo es presencia, acto, discurso:

El puñal,
entra en el corazón,
como la reja del arado
en el yermo.

No.
No me lo claves.
No.

El puñal,
 como un rayo de sol,
 incendia las terribles
 hondonadas.

No.
No me lo claves.
No. (176).¹³

El poema es un diálogo entre cuartetos y tercetos en cursivas. El asesinato parece consumarse en la medida en que los versos se desencadenan, pero también se puede decir que los versos repetidos a intervalos —“*No. / No me lo claves. / No.*” (176)— son un eco, ya que, por lógica, el crimen ha sido consumado desde el segundo verso. El asesinato del poema crea en su discurso a su verdugo y el arma del crimen; su parlamento irradia sobre el resto del poema. Tras la impersonal enunciación de las cuartetos, la apelación directa de la víctima reafirma el presente del acto criminal. Por la diferencia entre las fuentes de enunciación de cuartetos y tercetos, el poema se torna acontecimiento presente.

“Yermo” y “terribles hondonadas”, “arado” y “rayo del sol”, “entra” e “incendia”, remiten a un acto de violencia inútil, improductivo, catastrófico, que iguala gráfica y afectivamente la violación / muerte de un hombre con la violación cósmica de la tierra por el sol y los arados. Brutal y ardiente, el acto de subyugar el yermo para volverlo fértil, la hondonada oscura para llenarla de luz, se equipara con la del puñal / sexo que penetra al cuerpo de un hombre. Este enfrentamiento de la muerte es lo que por fin dará voz a la víctima. Por primera vez en la transmisión de la Leyenda del Callejón del Candilejo, el hombre asesinado, víctima de una furia tan irracional, aunque también histórica y social, adquiere voz, resiste la muerte, deja testimonio de su fin. Aquí la muerte es el límite en el que se rompe el silencio, un nuevo horizonte de palabra reivindicada desde la memoria.

¹³ En *El fratricidio* del Duque de Rivas, cuando Enrique levanta la daga para matar al rey don Pedro, se lee: “ardiendo limpia en su mano / la desnuda daga, como / arde el rayo de los cielos” (*Los dos hermanos*, vv. 49-51).

En *Encrucijada*, el arma del crimen ejerce su poder seductor a la mirada del “yo”:

Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón. (178)

El encabalgamiento entre el sujeto y el verbo, la abrupta asimetría silábica de los versos, así como la insistente rima asonante —*farol, corazón, temblor, tensión, temblor, moscardón, yo, corazón*—, provocan un refuerzo de la atención sobre la identidad de este yo, cuya posición respecto del crimen es incierta. La identidad es espacial y temporal. Radica en estar “por todas partes”, es culminante y múltiple. La temporalidad del verbo *veo* crea el suceso. El otro “yo” que claramente forma parte de la secuencia de la Soleá es el muerto. La identidad de este es sólo discursiva, se basa en el recuerdo de sus palabras de súplica. Quien habla puede ser la víctima o el observador, con cierta tendencia a que las funciones se empalmen. El silencio cubre al asesino.

Con el siguiente poema, *¡Ay!* (179), se regresa a la superposición de discursos, actores y perspectivas. Vuelven a aparecer algunos de los elementos presentes en la secuencia anterior al crimen: llanto y viento. En cuanto a la tipología de los discursos yuxtapuestos, este poema recuerda el del *Puñal*: en medio de una secuencia de actos se articula un discurso. En relación con el título, el poema cumple una función metalingüística. El “¡Ay!” es la concentración del dolor mortal, pero también de la pena desplegada en “(Dejadme en este campo / llorando)”. La rima asonante acerca los vocablos *campo* y *llorando*, pasando de uno a otro la sensación de permanencia y extensión espaciotemporal. Tiempo y espacio se unen en el deseo de permanecer en el llano y en la repetición —eco— del llanto.

En *Sorpres*a (181-182) la movilidad del punto de enunciación está relacionada tanto con el espacio como con la temática. El poema utiliza un recurso doble: discursivización de la mirada, visualización del discurso. La composición se construye por unos ojos que van y vienen entre puntos del escenario, atesorando vislumbres fugaces de testimonios

visuales y discursivos: del muerto al puñal, a la gente, al farol, otra vez a la gente, de vuelta al farol, precisando el tiempo, y de regreso al muerto, pero la mirada ya no se queda atrapada en el pecho, sino que se clava en los ojos. El perspectivismo vuelve la mirada individual panóptico comunitario, culminante con la repetición de los tres primeros del poema, antecedidos por *que*: “Que muerto se quedó en la calle, / que con un puñal en el pecho / y que no lo conocía nadie” (182), lo cual es de una oralidad actual, enfática e intensificadora.

La afirmación “No lo conocía nadie” (181, v. 3) hace evidente el protagonismo de los espectadores; a la vez que comunica una noticia rara, sorprendente. La construcción coral de este poema es la clave de este poema. La sorpresa es lo que experimenta el grupo humano bajo la impresión del crimen. La trama no se completa; pero *Sorpresa* uniforme y pone en orden significativo lo acumulado hasta aquí en la sección de la Soleá. La seguridad de la muerte cubre de incertidumbre todo lo demás. Hasta la temporalidad —“Era madrugada”— es ambigua: no se sabe a qué momento corresponde: ¿a la consumación del crimen? o ¿al enfrentamiento del testigo con la muerte? Esta incertidumbre concuerda con el empalme de las funciones que muerto y testigo han cumplido hasta ahora.

El movimiento de la mirada es abarcador; crea un personaje multitudinario que traspasa el espacio del individuo al constatar una imposibilidad generalizada: “Nadie / pudo asomarse a sus ojos / abiertos al duro aire” (vv. 8-10). Los encabalgamientos sorprenden el sentido a la vuelta del verso.¹⁴ La palabra se vuelca sobre sí misma; la reacción de la colectividad se acrisola en el título. La sorpresa es el efecto alienante de la muerte, su manera de volver vacío de sentido a quien yace sin vida y, así, de suspender la memoria de lo familiar.¹⁵ El individuo más

¹⁴ En este poema, pasar de un verso a otro es como doblar una esquina: se puede topar uno con lo impredecible. El título de este poema había sido en un principio *Esquina*. Sobre las fases de escritura y la relación interpretativa entre *Sorpresa* y *Esquina*, véase Paepe, 1986: 9-31.

¹⁵ En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Lorca escribe “No te conoce el toro ni la higuera, / ni caballos ni hormigas de tu casa. / No te conoce el niño ni la tarde / porque te has muerto para siempre... / No te conoce nadie”, 1986b: 1,

allá de la vida se vuelve un exceso objetual: su voz pierde su sonoridad, y su vista, Medusa invertida, se petrifica. La inercia del muerto contagia a la comunidad que se vuelve incapaz de descifrar la identidad de aquel. Las claves se han perdido. *Sorpresa* poetiza la leyenda del Callejón del Candilejo. Si en *Encrucijada* se extiende un espacio de coincidencias entre el acuchillado y el testigo, en *Sorpresa* el testigo se aísla, su acento prevalece. Como contraparte de la figura monumental adjudicada al don Pedro de la leyenda sevillana, el testigo se petrifica impávido y enajenado. Este es el mensajero que, engendrado por la superposición de las historias, intentará reaccionar ante lo ocurrido, redimensionando el hecho legendario en la imaginación comunitaria.

Pero antes de pasar a la serie de transformaciones que la muerte provocará en este testigo, quisiera detenerme en la tradición de la que parte Lorca para ver la muerte como esta fuerza que enajena al ser humano de su entorno. En el *Romance del rey Bermejo*,¹⁶ cuyo protagonista fue también víctima de Pedro I de Castilla, el moro cuenta su historia:

Día fue muy aciago,
 ¡ay, qu'el alma me lo daba!,
 cuando partí de mi reino
 y de Alhambra mi casa.

(Durán, núm. 976)

El rey es introducido por una voz narradora: “Respondióle el rey don Pedro, / mostrándole alegre cara”. Los oyentes no se acercan a los pensamientos ocultos del rey de Castilla, oyen su voz filtrada por quien lo introduce. El rey Bermejo, por el contrario, sigue cantando su historia.

Un martes en la mañana
 sacáronme sobre un asno

558. En sí, este elemento de desconocimiento visual se anuncia también en la incomunicación entre la víctima y su mundo, registrada ya en *¡Ay!*.

¹⁶ Versiones de este romance, que comienza “Día fue muy aciago”, se encuentran en el *Romancero del rey don Pedro* (Pérez Gómez, 1954: núm. XVI) y en el *Romancero general* de Agustín Durán (1861: II, núm. 976).

con mi ropa de escarlata
 a un campo [...]
 Allí vino el rey don Pedro
 y, llegando al rey Bermejo,
 dióle una mortal lanzada.

Un poco más adelante, sin embargo, el deslizamiento de una voz personal a una narración plasma en el poema la imposibilidad del rey Bermejo para contar su propia muerte. El rey de Granada vuelve a hablar versos después desde la muerte:

Respondíale el rey moro
en su lengua estas palabras:
 —¡Rey don Pedro, rey don Pedro,
 hecho has corta cabalgata! (el subrayado, mío)

La distancia emotiva entre la víctima, el victimario y el oyente-lector es trascendente. El mismo lenguaje se ha trastornado. Hasta aquí el moro estaba cantando en español. De golpe, la muerte lo enajena de nuestro mundo o nos vuelve ajenos al suyo: lo regresa al origen del canto, a su propia lengua. El romance es el traductor-mediador que hace audibles las palabras acusadoras. Se ha efectuado una transformación radical: los mundos de hablante y oyentes han perdido la conexión que los mantenía en contacto. Para la comunidad oyente, la muerte ha vuelto la queja y la acusación del rey moro texto de segundo orden, en tránsito entre el original y su traducción.

Llevando la observación anterior al poema de Lorca, se puede decir que la muerte es el límite histórico de donde parte la lírica. Es por aquella que se pone en marcha la memoria, para mantener en palabra una o varias versiones de lo ocurrido. En los últimos cuatro textos del *Poema de la Soleá*, Lorca ensaya la productividad de la leyenda a cuyo linaje ahora pertenece su propia poesía —y recuérdese que este poeta anhelaba formar parte de una tradición, y en especial de la oral.¹⁷ En adelante

¹⁷ En cuanto a la relación del poeta culto con la tradición oral, Lorca afirma: “Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verda-

se registran las reacciones de diferentes entidades y grupos de personajes al testimonio de esta muerte que lleva a una total soledad y aísla al individuo de su entorno. Yendo de poema en poema, propagándose en tiempo y espacio, la memoria del crimen se adelgaza, la inscripción del testigo y del asesino-soberano se borran, y finalmente se imponen imágenes y sonos elegíacos: de la plañidera, que cobra su fuerza por la personificación de dolor y cante; del llanto gitano que crea su propio escenario de desolación cromática; de los amantes separados; de las mujeres abandonadas en los pueblos andaluces. Aparte de la soledad, en los cuatro últimos poemas de la sección hay dos elementos constantes: uno sensual y otro hierático.

La Soleá (183-184), poema central en el planteo de Lorca, surge como parte de un cortejo fúnebre y, en un escenario trastornado, ella ayuda a restaurar la seguridad en las proporciones quiméricas de un mundo “chiquito” (183, v. 2) y de un “corazón [...] inmenso” (183, v. 3). En ella se afirma un principio de representación sólo insinuado antes: coro y corifea, comunidad y testigo, asesinado y espectadores, se encuentran en la solemnidad del cante personalizado. La figura femenina tiene su origen también en el mundo del *Romancero de don Pedro*. Sus raíces se pueden rastrear en un romance atribuido a Góngora en el que María de Padilla llora la muerte de Pedro en los mismos términos que la Soléa. Dice el romance:

Salió corriendo a la tienda
y vio con triste silencio
llevar cubierto al esposo
de sangre y de paños negros.
.....
Quiso decir, Pedro, a voces,

dero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas [...]. Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ no son de nadie [...]. Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ están, en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo” (García Lorca, 1984: 1, 72).

—Villanos, *vive en mi pecho*.

.....

Rasgó las tocas, mostrando
el blanco pecho encubriendo,
como si fuera cristal
por donde se viera Pedro.

.....

Desmayóse, ya vencida
 del poderoso tormento,
 cubriendo los bellos ojos
 muerte, amor, silencio y sueño.

(Durán, núm. 979)¹⁸

La personalidad, la voz y la vehemencia, la posibilidad del corazón, sede de los muertos, más grande que el mundo, el luto que ahora cubre a la mujer, y la muerte como una nube sobre los ojos de quien la ve, resuenan en los versos de la *La Soleá* lorquiana (cf. “piensa que el mundo es chiquito / y el corazón es inmenso” y “Se dejó el balcón abierto / y al alba por el balcón / desembocó todo el cielo”, “Vestida con mantos negros”, vv. 2-3, y 9-11, 1). En el romance, el rey es víctima de Enrique de Trastámara; su crueldad se borra ante la elegía de su amante. En el poema lorquiano, también se borra el crimen cometido. Todo lo que importa está concentrado en la *Soleá*, la única que puede dar sentido con su lamento a la ruptura radical que la muerte ha producido.

Lorca encuentra en el caudal de imágenes que la tradición le ofrece un tamiz valorativo de la historia que su comunidad cuenta por siglos. De ahí el poeta es capaz de desentrañar honor y lamento atados a la tierra, héroes y villanos; pero más importantemente, a esta figura central de cohesión comunitaria, voz principal y exégeta de la memoria: la *Soleá*. Es en esta última versión del material tradicional, en la versión lorquiana, que el poeta incide para generar, por medio de transformaciones continuas y violentas, un nuevo sentido de las leyendas y para dar una razón radical a la permanencia recordatoria de sus personajes.

¹⁸ Véase también Pérez Gómez, 1954: núm. XXIIIa, “A los pies de don Enrique”.

Lorca *trans-genera* lo que se cuenta y canta a su alrededor. En sus poemas la violencia del soberano medieval se tiñe de sexualidad (*Puñal*), mientras la regeneración comunitaria se logra cuando todos los involucrados han cedido su espacio a la figura amatoria y elegiaca de la mujer enlutada (*La Soleá*). Uno de los lugares comunes del mundo mediterráneo —la mujer anegada en su viudez— reviste autoridad desconocida, pierde sus atributos tópicos y, uniendo su voz a la de la amante del rey cruel, se vuelve sacerdotisa de un rito regenerador.

Pero la transformación del sentido legendario de don Pedro no termina aquí. En *Cueva* (185-186) el mundo gitano se apropia del luto y se vuelve visible. Como continuación de *¡Ay!* y de *La Soleá*, los sollozos que surgen de la cueva encuentran su causalidad en la muerte; la memoria se cumple en una evocación originaria del espacio: “El gitano evoca / países remotos” (185, vv. 5-6). En el lamento mortuorio se une el recuerdo primitivo de la historia con la imagen del presente: la violencia desata al igual el llanto y la simbología de los colores. En *Encuentro* (187-188), los muertos hablan desde la encrucijada que los separará para siempre. Todo se vuelve una ironía trágica en la contradicción entre el título y la pérdida total del poema. El yo vive su desgracia, y crea su imagen en la difícil encrucijada de pasión, desamor y simbología cristiana. En *Alba* (189-190) se ha pasado del espacio rural a las ciudades y las campanas repican a muerto. Las muchachas, presencias alternas de la Siguiriya —a la que está dedicada la primera sección del Poema del cante jondo— y de la Soleá, caminan dejando constancia del encuentro mortal y de la frustración del deseo. El acercamiento de la poesía culta a los tropos de la poesía tradicional, por medio de la repetición de fórmulas, es desmentida en este poema por el irónico “y oh, campanas del amanecer” (190, v. 18). *Alba* y *Encuentro* rompen la cadena de los acontecimientos, desenfocando la secuencia de don Pedro, y ubicando el punto de vista fuera o más bien por encima de los espacios y los personajes involucrados en la leyenda.

Conclusiones

The poetic image [...] approaches the full ontological presence of reality.

Brian McHale, "Postmodernist lyric and the ontology of poetry".

En 1921-1922, el todavía joven Lorca integra veladamente a Pedro I de Castilla en su mundo jondo. No le da un lugar fijo, no lo inculpa, no lo juzga, no lo absuelve, ni siquiera lo nombra. El rey de la historia y de la tradición romancística, popular o culta, hasta entonces había sido figura individualizada, vista en un espacio de claroscuro valorativo, antepuesto al yo, y en tanto tal había perdido vigencia. Lorca despoja al personaje de todo lo eventual. En su lugar nos encontramos ahora con un hijo de vecino que recorre la imagen del mundo que la comunidad es capaz de engendrar. Idónea como agente de la violencia, la estampa real, en la versión lorquiana, vive bajo distintas perspectivas que la redefinen. Desprovisto de insignias, carente de poder, aquel protagonista de historias cruentas se desvanece dentro de su colectividad nativa, donde no es su título lo que lo hace memorable, sino la suerte de su ira y la desgracia de su olvido. El acercamiento entre el soberano y el pueblo que empezó con el Duque de Rivas se profundiza ahora.

De la leyenda quedan jirones de emoción. La lírica lorquiana trabaja con los remanentes de la temporalidad, con los momentos de indecisión, con los espacios de solapamiento. El legado de Pedro el Cruel o el Justiciero se pone en tela de juicio ante la solidaridad del grupo humano que lo ha hostigado por siglos. Pero ahora la comunidad confina al ostracismo del silencio al rey, que pierde su papel protagónico. En su lugar queda la herida de sus pasiones violentas, que busca consolación. Bajo el montón de las máscaras regias, Lorca rescata el discurso del individuo para reintegrarlo a la palabra de la comunidad. La justicia que, con los versos del epígrafe, pide Pedro I ya está consumada: es el vulgo que lo ha condenado al silencio. La historia no se contará ya para comprobar su justicia o crueldad. En sí, la historia no será la suya, sino de los crímenes sufridos; del mismo vulgo. Esto será posible cuando los que siempre han sufrido el atropello de los poderosos —de la historia

misma— cobren voz y ocupen el lugar de la enunciación, porque a ellos les es dado crear desde la melancolía y el luto.

La palabra propia surge desde personajes líricos originados en el sufrimiento y la pasión del cuerpo. Y, mientras la historia pública se aviva en bustos de piedra y estampas memorables, las voces líricas, agazapadas y subrepticias como la marea de las pasiones, inscriben encono y lamento sobre su geografía circundante, configurando su Andalucía del llanto. En este espacio el rey medieval cobra un valor originario: es portador de crímenes forjadores de una cosmovisión, dentro de la cual la Soleá-soledad y el desconocimiento son los signos de los que matan, pero a la vez se vuelven el caudal reconocible de la emoción comunitaria. La lírica borra el nombre, las fechas, pero se arraiga en la tierra a través del lamento concentrado en ondas cisternas (García Lorca, 1986a: 173), de la palabra que emerge del olvido: la de los gitanos, una y otra vez desplazados y acorralados; la de los amantes-mártires en su desencuentro milenario; la del cante coral de las mujeres, beatas y temblorosas de deseo, en las encrucijadas. En el centro de este mundo creado por los relatos y los silencios del pasado, consoladora y conspicua, la figura memorial de la Soleá-corifea queda cifrando historia y transgeneraciones en su luto hierático y su lamento femenino.

Bibliografía citada

- ALCALÁ GALIANO, Antonio, 1982. «Prólogo». En Duque de Rivas. *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*. Madrid: Espasa Calpe, 1, 7-34.
- BINGHAM KIRBY, Carol, ed., 1998. *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas (Attributed to Lope de Vega)*. Kassel: Reichenberger.
- DOWLING, J., 1981. "The King with the Clicking Knees: The Duque de Rivas' *Una antigualla de Sevilla*". *The South Atlantic Modern Language Association* 1: 1-15.
- DUQUE DE RIVAS, 1987. *Romances históricos*. Madrid: Cátedra.
- DURÁN, Agustín, 1861. *Romancero general*. Madrid: Rivadeneyra- (Biblioteca de Autores Españoles, 10 y 16).

- ENTWISTLE, William J., 1930. "The 'Romancero del rey don Pedro' in Ayala and the 'Cuarta crónica general'". *Modern Language Review* 3: 306-326.
- EXUM, F., 1974. *The Metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro. (The treatment of Pedro I de Castilla in the drama of Lope de Vega)*. Madrid: Plaza Mayor Scholar.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1984. *Conferencias I*, ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza.
- _____, 1986a. *Poema del cante jondo*, ed. crítica Christian de Paepe. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, 1986b. *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo. Pról. Jorge Guillén. 3 vols. Madrid: Aguilar.
- HERNÁNDEZ, Librada, 1997. "Beyond Neoclassicism and into Romanticism: Espronceda's Incursions into History in *Blanca de Borbón*". *Letras Peninsulares* 10: 133-149.
- LOMBA Y PEDRAJA, José R., 1899. "El rey don Pedro en el teatro". En *Homenaje a Menéndez y Pelayo*. Madrid: Victoriano Suárez, 2, 257-339.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, 1985. *Corónica del rey don Pedro*, eds. Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins. Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 1898. *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Hernando.
- MIRRER-SINGER, L., 1986. *The Language of Evaluation. A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*. Amsterdam / Filadelfia: Johns Benjamins.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, 1998. *El "alma de España"*. *Cien años de inseguridad*. Oviedo: Nobel.
- MOYA, Gonzalo, 1975. *Don Pedro el Cruel: biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*. Madrid: Júcar.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, 1677. *Annales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- PAEPE, C. D., 1986. "La esquina de la sorpresa': Lorca entre el *Poema del Cante Jondo* y el *Romancero gitano*." *Revista de Occidente* 65: 9-31.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio, 1954. *Romancero del rey don Pedro*. Valencia: La Fonte que Mana y Corre.

- QUANCE, Roberta Anne, 1986. “‘Burla de don Pedro a caballo’: The Modern Ballad’s Dismal Hunt.” *Romance Quarterly* 1: 79-88.
- QUEVEDO, Francisco de, 1970. *Obra poética*, ed. José Manuel Blecuá. 4 vols. Madrid: Castalia.
- VAQUERO, Mercedes, 1990. *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*. Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies.

*

KARAGEORGOU, Christina. “Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleá enlutada de García Lorca”. *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (2004): 107-133.

Resumen. Este trabajo traza el trayecto de la figura histórico-literaria de Pedro I de Castilla en el tiempo, género literario y hasta género sexual, desde el Medioevo —la crónica, el romance tradicional— hasta el siglo XIX —la poesía narrativa del Duque de Rivas— y la lírica popularizante de García Lorca a principios del siglo XX. Esta última transformación, que recupera el caudal de la tradición trasponiéndolo a dos momentos de la historia española en los que la figura real, trastrocada, vuelve al prosceo, evidencia la vitalidad transformadora de la memoria colectiva.

Abstract. *This paper shows the transformations in time, literary genre and even gender, of the historic-literary character Pedro I de Castilla. The analysis of this process begins in the Middle Ages with the chronicles and traditional romances, goes through the narrative poetry of the Duque de Rivas in the 1800’s, and ends with the lyrical poetry of García Lorca in the early 1900’s. This last transformation demonstrates the importance of the community memory in the metamorphosis of the character.*

La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

El cancionero popular que se canta en México es nuevo y es viejo; proviene de distintas hibridaciones, de las cuales toma algunos elementos poéticos e innova en otros. El uso de imágenes es uno de los aspectos en los que podemos analizar ese proceso. Por un lado, existen en el cancionero mexicano símbolos que provienen de la antigua lírica hispánica popular; por el otro lado, sin embargo, el cancionero se distingue por la manera en que utiliza este recurso poético e innova en otros, como en la mayor utilización de la comparación y la metáfora.¹

El simbolismo de la antigua lírica popular es una de sus características distintivas frente a la lírica cortesana contemporánea; no obstante, al pasar de los siglos, y después de la intensa convivencia entre ambas, la lírica culta no sólo influyó en la lírica popular homogeneizando la versificación y propiciando un lenguaje más discursivo, sino que además produjo una reducción en el uso de los símbolos.²

¹ Aquí considero importante señalar, como se ha demostrado en muchos estudios, que la lírica popular es poesía con sus propias convenciones poéticas, que a veces reflejan la realidad y a veces sólo reelaboran ciertos elementos de la tradición. No creo, por ello, que tenga sentido discutir si es simple o compleja la poesía popular a la luz de la lírica culta, pues se caería en un anacronismo. La lírica popular y la culta siempre han convivido, y por tratarse de un proceso dinámico, las influencias se dan en ambas direcciones. Desde esta perspectiva difiero del interesante análisis propuesto, en otro número de esta revista, por Martín Sánchez Camargo (Sánchez Camargo, 2002).

² Utilizo aquí la definición dada por Carlos Magis: “Llamo imágenes a las diversas figuras literarias que tienen por objeto la depuración estética de la realidad concreta que rodea al cantor. La denominación general incluye símil (o comparación), la metáfora, la alegoría y el símbolo” (Magis, 1969: 325). Asi-

El objetivo de este trabajo es el estudio de cómo, en algunas coplas del cancionero moderno, un símbolo heredado del cancionero popular hispánico antiguo puede simultáneamente sobrevivir como símbolo polisémico y readaptarse, sufriendo un proceso de fijación de significado.

1. El simbolismo en la antigua lírica

Los símbolos de connotaciones eróticas tomados de la naturaleza son los más relevantes en la antigua lírica, como afirma Margit Frenk: “las imágenes tomadas de la naturaleza suelen ser en esta poesía mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico” (Frenk, 1971: 54). En un trabajo muy posterior, la estudiosa aclara:

En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o el río o el mar, sus aguas estarán asociadas a la vida erótica y la fecundidad humanas, inclusive cuando no se las mencione de manera expresa.

mismo, tomo de este autor la definición de representación: “es un tipo de descripción que logra plasmar la visión de un objeto (sus caracteres físicos y la sugestión emotiva) que tiene el poeta. La recreación tiene tal vigor que puede dar la impresión de una representación sensible. Esa particular caracterización de un objeto puede utilizar la comparación y la metáfora como medios subsidiarios” (Magis, 1969: 326, n. 212). Dada la complejidad de la discusión sobre los conceptos de metáfora y símbolo, aclaro que en este trabajo considero la metáfora como “a condensed verbal relation in which an idea, image or symbol may, by the presence of one or more other ideas, images, or symbols, be enhanced in vividness, complexity, or breadth implication” (*Princeton Encyclopedia*, 1974: sv. *metaphor*). Y entiendo como símbolo “a manner of representation in which what is shown (normally referring to something material) means, by virtue of association, something *more* or something else (normally referring to something immaterial). Thus a literary symbol unites an image (the analogy) and an idea or conception (the subject) which that images suggests or evokes” (*Princeton Encyclopedia*, 1974: sv. *symbol*). Véase para estos mismos conceptos la completa exposición que ofrece Helena Beristáin (1997).

[...] Además, el uso de los símbolos naturales en las poesías tradicionales, que se puede afirmar “que en un momento dado, en un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un sistema o código” (Frenk, 1998: 162, 181).

Otro aspecto formal que explica el uso de los recursos poéticos que hoy nos ocupan es la brevedad de esa lírica. En dos, tres, cuatro versos, y —en la actualidad— en cuatro, cinco o seis, debe decirse todo. Ello implica que cada palabra en la copla es esencial para su significación, tanto en el aspecto formal como en el de contenido. Acertadamente, se ha llamado *Lyra minima*³ a esta poesía, donde los recursos utilizados por el creador deben ser conocidos por todos, de modo que su selección debe provenir de un acervo común de imágenes entendidas por la comunidad. Asimismo, se trata de decir algo nuevo en cada estrofa o estribillo recurriendo a una combinación distinta de los elementos compartidos. Esto resulta en la transformabilidad de la lírica tradicional.

La limitación espacial justifica, pues, la reiteración de elementos y recursos. En la antigua lírica hispánica se destaca el uso del símbolo con su naturaleza polisémica, que permite varias lecturas,⁴ algunas de las cuales llegan a ser contradictorias entre sí (Reckert, 1970: 28). A ello se añade que en el texto breve la carga semántica de cada palabra se densifica de tal forma que permite construir un poema complejo en tan solo dos o tres líneas, como ocurre en la poética de los *jué jù* (Reckert, 1993: 34). Una de las cancioncillas más ricas y más complejas de la antigua lírica popular es la siguiente:

³ Stephen Reckert, 1970, 1993 y 2000.

⁴ Brooke Rose (1958) ha destacado las ventajas del simbolismo: “A peculiar expressive advantage of symbolism is its freedom to slip almost imperceptibly from the symbolic to literal plane of meaning and back again, sometimes balancing between the two. This is especially true when it takes the form of simple replacement, in which literal fact, scene or object acquires symbolic meanings through the chance of connotations and associations that accumulate in the course of time around certain words in a given culture or literary tradition while their primary meanings remain the obvious and purely literal ones” (citado por Reckert, 1993: 91).

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje? (NC 321)⁵

Si atendemos a su sentido literal, esta cancioncita tendrá poco valor; pero si se analiza cómo se extiende el significado gracias a los símbolos, veremos su compleja imbricación. En el primer verso del estribillo se mencionan la puerta y la fuente, en tanto que en el segundo se habla del peligro de cruzar la puerta por los cambios que producirá. Los primeros dos símbolos tienen gran tradición poética y se asocian reiteradamente a la mujer; el primero llega a simbolizar el cuerpo mismo de la mujer (abrir la puerta).⁶ Aquí la mujer está a punto de cruzar el umbral, de pasar a otro estado, hechos representados por el cambio de la sequedad a la humedad. Su preocupación parecería centrarse en que el cambio no se note. Sin embargo, es necesario para descifrar el poema leer la glosa del cantar, que proviene de un pliego suelto del siglo XVI.

A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

La glosa añade elementos nuevos al críptico cantar. Es una cuarteta monorríma seguida del segundo verso del estribillo; la cuarteta monorríma no es muy común en las glosas, ya narrativas ya líricas (Altamirano, 2003: 15). En este texto existe la necesidad de ampliar lo di-

⁵ Todas las canciones antiguas aquí citadas proceden del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, que a partir de ahora cito como NC; modernizo la ortografía. [Véase en este mismo número la reseña del NC por Magdalena Altamirano. N. de la R.]

⁶ Estos símbolos han sido exhaustivamente estudiados en las diferentes tradiciones. Para la fuente fría en las cantigas gallego-portuguesas, véase Méndez Ferrín, 1966; Reckert-Macedo, 1976; Deyermond, 1978-1980 y Morales Blouin, 1981. Para la fuente en la lírica hispánica, y para la puerta y coger flores me permito remitir a mi estudio inédito Masera, 1995. Sobre la camisa en la lírica hispánica, véase Altamirano, 1993. Sobre abrir la puerta relacionado con el romancero, Vasvary, 1999.

cho, de explicarlo mejor, de acotarlo. De modo que al símbolo *puerta* la protagonista le añade el adjetivo *garrida* para enfatizar el significado simbólico. A la fuente, se le agrega el adjetivo *fría* típico de la tradición galaico portuguesa y, además, de esa misma tradición, se añade la acción de lavar conjuntamente las prendas íntimas (camisa) del amado y la amada. El poeta cambia la imagen de cruzar la puerta y mojarse por la de la mujer que lava las camisas, quizá como una actualización y una necesidad de precisión del símbolo o la utilización de símbolos equivalentes. Además, la sensual muchacha lavandera parece ser una referencia intertextual a las cantigas galaico-portuguesas.

La extrema brevedad del estribillo condensa de tal manera el simbolismo, que es difícil desentrañarlo. La situación se desdibuja brevemente, y sólo a través de la convención compartida entre el creador y el escucha se puede entender la escena. Notemos que la glosa, donde se despliegan y aportan elementos (Frenk, 1978: 275), sirve para develar que la voz del estribillo es la de una mujer, probablemente una doncella que está a punto de iniciarse en la vida sexual (Frenk, 1993).

Al paso de los años las tradiciones se transforman, y esto afecta no sólo a la estructura, como he mencionado, sino también a los recursos. De hecho, algunos de los símbolos permanecen vigentes en las diferentes tradiciones panhispánicas y otros parecen olvidarse, quizá por la misma pérdida del referente.

El símbolo de la rosa y algunas de las acciones como coger flores, de gran abolengo poético, objeto de estudio de este artículo, nos sirven para ilustrar algunas de las transformaciones que suceden entre la tradición antigua y los cancioneros modernos, tanto de la Península como mexicanos.

El origen del tópico “coger flores” se puede trazar hasta los clásicos, como Ovidio y Horacio. El tópico preciso *Collige, virgo, rosas* proviene de Ausonio. Además, el motivo está presente tanto en la lírica hispánica como en la francesa y la mediolatina (Lorenzo Gradín, 1990: 225-235; Masera, 1995: 216-221).

En los estribillos viejos solemos encontrar a la mujer “cogiendo flores” en lugares típicos asociados al encuentro erótico de los amantes, como la huerta, el vergel, la viña o debajo de los árboles. El siguiente texto es narrado por una voz sentenciosa:

¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?

Cogía la niña
la rosa florida;
el hortelánico
prendas le pedía.
Si no tiene amores. (NC 10)

La escena completa se revela en la glosa, donde se contesta de forma indirecta la pregunta. Los elementos se presentan en un orden impecable: primero la niña que “coge las flores”; de entre ellas se especifica que es una *rosa florida*, lo que indica de nuevo que se trata de un discurso simbólico.⁷ A continuación aparece el guardián, quien por fin revela la verdadera sensualidad del encuentro al pedirle *prendas*.

Pero tan solo en dos ocasiones hallamos la acción de cortar flores en la voz femenina, cuya gran frecuencia en la lírica antigua —más o menos la mitad de los textos recogidos— es un rasgo distintivo, frente a la lírica contemporánea. Uno de los textos tiene una marca textual de alocutor:

Niña y viña, peral y habar,
malo es de guardar.

Levánteme, ¡oh, madre!
mañanica frida,
fui cortar la rosa
la rosa florida.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía,

⁷ Notorio es que, de acuerdo con Covarrubias, *florido* sólo se aplica a árboles y prados, no a flores (1611: sv. *florido*). Ello implicaría que la rosa florida sólo es válida como convención poética.

dile yo un cordone,
dile mi camisa.
Malo es de guardar.

Levánteme, ¡oh, madre!
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda.
Yo dile una [cinta],
mi [cordón le daba].
Malo es de guardar.

(NC 314 C)

Esta glosa encadenada con paralelismo de tipo sinonímico recuerda una vez más la tradición galaico portuguesa por la forma y por los símbolos. De nuevo observamos cómo el creador-recreador utiliza una conjunción de símbolos, los cuales unos a otros se superponen y a la vez forman como una red que ilumina el sentido poético. En este cantar se acumulan los símbolos de la mañana fría (cantigas), asociada al alba, el cortar la rosa florida o la rosa granada, y nuevamente aparece la entrega de prendas personales relacionadas al cortejo, como son la cinta y el cordón.⁸ Asimismo, llama la atención que existe una gradación en la intensidad de la sensualidad y en el orden en el que se introducen los

⁸ Todos estos símbolos en la lírica tradicional hispánica antigua y contemporánea los he tratado en mi tesis de 1995. En cuanto a la presencia de estos motivos en el romancero, Michelle Débax concluye “que las connotaciones eróticas serían más bien intertextuales, nacidas del recuerdo de otros textos” (1989: 44). Este comentario me parece muy interesante, pues destaca que existe ya una tradición poética que es utilizada por el creador-recreador de donde él puede tomar los elementos poéticos necesarios para realizar la copla. Hecho que muchas veces se pasa por alto en los análisis literarios de la tradición oral, donde se quiere ver a esta poesía como un reflejo de la realidad circundante.

personajes y las acciones: primero se sitúa la niña al alba, luego la acción de cortar la rosa, posteriormente, como consecuencia, el encuentro con el galán y, por último, la entrega de prendas. Por supuesto que sueña irónico el adjetivo *malo* referido al guardián del viñedo.⁹

En el *Nuevo corpus* figura un cantar fragmentario, en el cual el contexto nos indica que la que habla es una mujer:

So la rama, niña,
so la oliva.

Levantéme, madre,
mañanicas frías,
fui coller las rosas,
las rosas collía,
so la oliva.¹⁰

En la antigua lírica la sombra de los árboles era un lugar para el encuentro amoroso¹¹. Aquí parecerían cruzarse dos motivos eróticos: el encuentro bajo un árbol y el coger las rosas al alba, más asociado a la

⁹ Durante la Edad Media el huerto era una propiedad comunal en la que había un guardián que tenía derecho a exigir una prenda (multa) al transgresor (Vassberg, 1984: 71-76; Masera, 1995: 219).

¹⁰ Existe otro texto que habla de la acción de coger flores; sin embargo, no está clara la voz del o de la protagonista. A pesar de que sea identificado por Pilar Lorenzo Gradín (1990: 231) como voz femenina por la acción de entrar al vergel y coger flores, quedaría todavía por descifrar el *moriré* y el *matarme han*, ya que en mi análisis previo (Masera, 2001) la mujer mata de amores al hombre y no viceversa. El texto es el siguiente: “Dentro en el vergel / moriré, / dentro en el rosal / matarme han. // Yo me iba, mi madre, / las rosas coger, / hallé mis amores / [dentro en el vergel]. // Dentro en el vergel / [moriré], / dentro en el rosal / matarme han” (NC 308 B).

¹¹ Véase también la canción cuyo estribillo dice “Gritos daba la morenica / so el olivar, / que las ramas hace temblar” (NC 499 A). La otra versión dice “Gritos daba la morenica / sola en l’olivar, / que los ramos hace temblar” (NC 499 B). Aquí existe otra conjunción de símbolos eróticos, como gritos, morenica, debajo de los olivos, el temblar de las hojas.

huerta y la viña. Además, no hay que olvidar que también los olivares se consideraban como huertos.¹²

Hasta aquí hemos visto que donde parecía haber una densidad poética pobre y escasa hay, de hecho, profundidad. El símbolo de coger flores funciona polisémicamente en las cabezas de los estribillos, pero en las glosas se restringe su significado cuando se asocia a un conjunto de símbolos —como la transgresión del huerto o la niña lavandera de la tradición portuguesa— que pueden provenir de otras tradiciones poéticas. Además, notamos que cuando se producen las acumulaciones de símbolos, en el significado existen dos tendencias. Por un lado, la acumulación produce una intensificación del significado sensual; por el otro, cada símbolo tiende a acotar su significado. Con este antecedente podremos entonces comenzar el estudio de las coplas que se cantan en México.

2. El cancionero tradicional moderno

La lírica tradicional mexicana hereda un estilo cuya coherencia interna se manifiesta igualmente en el recurso frecuente a cierto tipo de comparaciones (*pareces, eres como*), de metáforas y de elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida). [En particular] la lírica mexicana [...] ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer —“me he de comer esa tuna / aunque me espine la mano”, “la polla que no me como / la dejo cacareando” (Frenk, Prólogo a 1975-1985: t. 1, xxiv).

A estas características debo añadir que tanto en el cancionero mexicano moderno como en otros la voz femenina ha sido reducida al mínimo; por lo tanto, la perspectiva que prevalece en las coplas amorosas es la masculina (Masera 1999).

Dado que es imposible abarcar en este estudio la gran variedad de aspectos estilísticos, me detendré en algunos casos que pueden ayudar

¹² La simbología erótica de los olivares fue estudiada por Frenk, 1998: 165.

a comprender mejor la poética del cancionero mexicano. Cabe además mencionar que se han hecho varios estudios (y otros se están realizando) sobre los motivos o tópicos que diferencian al cancionero de otras tradiciones o lo relacionan con ellas. En este trabajo quiero resaltar aspectos de la poética interna de la copla, no la supervivencia o pérdida de los motivos, como lo he hecho en otras ocasiones.

Los recursos poéticos más comunes en los que aparecen los motivos eróticos son la comparación, la metáfora y el símbolo. Sin pretender realizar una discusión teórica sobre estas complejas figuras, me interesa destacar cómo la connotación libre del símbolo arcaico es reducida hasta fijarse con base en la estructura de la copla.

Entre los motivos eróticos más comunes y de mayor abolengo del repertorio de imágenes que se encuentran en las coplas están las referencias vegetales para designar a la amada.¹³ Se distinguen las flores entre ellas por ser las favoritas y, sobre todas las flores, se destaca la rosa; imagen que también predomina en la antigua lírica popular hispánica profana y religiosa.

La comparación más común de la amada con una rosa puede estar ubicada en el inicio de la copla o en su segunda parte. Asimismo, puede ser una comparación perfecta, con *como*, o imperfecta, donde el *como* es obviado y se deja el *eres*. Veamos algunos ejemplos. En la siguiente copla, una seguidilla de la canción llamada “La bamba” existe una comparación perfecta entre la amada y una rosa de Alejandría:

Eres como la rosa
de Alejandría:
colorada de noche
y blanca de día.

(Veracruz; CFM: 1-85)¹⁴

¹³ Véase para este tema el trabajo de Aurelio González (2001), de donde tomo los términos de comparación perfecta e imperfecta.

¹⁴ Todos los ejemplos de cantares de la lírica tradicional mexicana contemporánea proceden del *Cancionero folklórico de México* (Frenk, coord., 1975-1985), abreviado CFM. Esta copla se canta en España: “Eres como la rosa / de Alejandría, / colorada de noche / blanca de día” (Schindler, 1941: 319).

Dada la tendencia de las coplas a una estructura bimembre, la estrategia poética elegida, una vez establecida la comparación, es glosar los dos primeros versos y complementarlos con los dos siguientes; y a través de una antítesis con paralelismo sintáctico, se expresa aquí la transformación del personaje.¹⁵ Notemos también que existen dos marcas para saber que la voz del personaje es masculina: una marca textual —explícita— de género que evidencia de quién se habla (*colorada*); la segunda es una marca contextual —no explícita—: la comparación “eres como la rosa”, que es exclusiva de la mujer.¹⁶

Podemos apreciar otra estrategia poética en una variante del cantar, que también pertenece al repertorio de coplas estables de “La bamba”, donde la antítesis se ha transformado en la típica oposición noche / día. El tercer verso dice: “eres negra de noche”, y aquí parece que el creador se ha dejado llevar por la adecuación a una imagen de la luz, más que por el simbolismo de la flor.

Continuando el proceso de fijación,¹⁷ en otra estrofa la mujer ya es la rosa, en una comparación imperfecta:

Eres la bella rosita
del jardín de [mi recreo];
como eres la más bonita,
todas te llaman con empeño,
que a todos quitas el sueño.

(“La Rosita”, Veracruz; *CFM*: 1-74)

Aquí se añade otro motivo: el jardín.¹⁸ La presencia de este símbolo en los dos versos iniciales indica una tendencia a la fijación; sin embargo, parecería que al creador no le basta y que necesita reforzar su inten-

¹⁵ La antítesis como recurso poético distintivo de la lírica popular moderna ha sido estudiada por Díaz Roig; véase en específico la antítesis con paralelismo sintáctico (1976: 116).

¹⁶ Retomo la clasificación hecha en Masera, 2001.

¹⁷ Llamo aquí *fijación* al proceso que sufre el símbolo de reducción de su significado hacia una sola de las posibilidades.

¹⁸ El jardín es un símbolo antiguo; véase Reckert, 1993: 148.

ción poética en la explicación de los siguientes tres versos. Esto lo puede hacer gracias a la estructura bimembre de la copla: lo que se dice en la primera parte de la estrofa se completa en la segunda. De este modo el creador se asegura que su mensaje poético sea comprendido. Lamentablemente, no se ha logrado la unidad de sentido en esta copla, quizás por una falta del creador-recreador, o quizás sea el resultado de la conjunción de dos textos diferentes.

En la siguiente copla, el proceso de fijación del símbolo llega al final y la sustitución ha terminado. Parecería que el creador no necesita más, como en los dos versos iniciales de esta quintilla:

Encantadora rosita
de las flores de mi jardín,
encantada morenita,
tu hermosura no tiene fin,
pues me encanta tu boquita.

(“La Rosita”, Veracruz; *CFM*: 1-72)

Una vez más se repite el proceso en el que la acumulación de símbolos se explica en los siguientes. Es decir, el creador-recreador se apoya en la estructura bimembre y en el recurso del paralelismo intraestrófico para el establecimiento de la comparación entre la parte simbólica de la estrofa y la parte literal, logrando de este modo explicar los primeros versos. Notemos también la necesidad de la voz masculina de marcar el discurso con un posesivo “mi”, enfatizando la posesión y dominio sobre la amada, hecho que se repite frecuentemente en el cancionero tradicional mexicano.

Otro recurso del creador-recreador es la conjunción de símbolos como un intensificador del significado. Observemos los primeros cuatro versos de la siguiente sextilla de “La Llorona”, en la cual existe un juego alambicado de enumeraciones:

Eres clavel, eres rosa (¡ay, Llorona!),
eres nardo, eres jazmín;
rosa y azucena hermosa (Llorona),
que cultivé en mi jardín;

vine a decirte una cosa (¡ay, Llorona!):
te he de querer hasta el fin.

(Oaxaca; *CFM*: 1-84).

Sin embargo, a pesar de ser eficaz como gradación, la conjunción de símbolos refleja una inseguridad: ¿será comprendido el motivo? De hecho, los últimos dos versos precisan la situación del hablante rompiendo con la intemporalidad de la cuarteta.

La siguiente copla es otro ejemplo en el cual el creador-recreador utiliza el conjunto de elementos simbólicos para intensificar el sentido poético:

Blanca rosa de Castilla,
cortada al amanecer,
clavelito matizado,
nacido de una pared.

(“A los ángeles del cielo”; *CFM*: 1-81)

La elección, sin embargo, lleva al recreador a buscar una imagen nueva, aunque no muy afortunada. En la primera parte de la estrofa se concentran dos expresiones muy ricas de connotaciones simbólicas, “blanca rosa” y “cortada al amanecer”. Como sabemos, el cortar la rosa es el símbolo de la pérdida de la virginidad; sin embargo, aquí se asocia la pureza con la blancura de la rosa y a la vez con el amanecer. De hecho, la expresión “cortada al amanecer” parecería acotar su connotación e identificarse con la belleza de la amada, perdiendo parte de su valor simbólico. Este rasgo es particular del cancionero tradicional mexicano.¹⁹

En otra copla, donde aparece el símbolo de la mujer-paloma, nuevamente el amanecer se asocia con la belleza de la amada. Aquí se retoma la imagen de la tradición medieval de las albas y las alboradas, donde las aves que cantan al alba anuncian la llegada o la partida de los aman-

¹⁹ Uno de los epítetos más frecuentes —e innovadores— para las flores en el cancionero tradicional de México es “cortada al amanecer” (Masera, 1999, p. 18).

tes (Mäser, 1999). Primero la mujer se identifica con la paloma —una de las imágenes preferidas para la amada—, a la que, a su vez, se la identifica con las aves que festejan la unión de los amantes. Sin embargo, los dos primeros versos parecen señalar a los dos segundos como una imagen que exalta más la belleza de la amada que la sensualidad:

Eres mi prenda querida
de todito mi querer,
eres aquella paloma
que canta al amanecer.

(“El pájaro cú”, Veracruz; *CFM*: 1-93)

Las estrategias poéticas pueden ser diversas, como se observa en la siguiente copla, donde se utiliza el símbolo de cortar la flor como equivalente de robar la virginidad y se le combina con otro motivo de gran tradición poética: el huerto o la huerta. Este último puede funcionar simultáneamente como una metáfora del cuerpo de la mujer y como el típico lugar de encuentro de los amantes:²⁰

Voy a cortar una flor
de tu huerto muy lucido;
voy a cortar la mejor (chaparrita de mi vida)
para ser correspondido.

(“Que milagro chaparrita”, Oaxaca; *CFM*: 1-1510)

No obstante, el simbolismo erótico que inunda los dos primeros versos se trunca en los dos versos finales, donde los dos motivos recobran

²⁰ El análisis del desarrollo de la huerta como símbolo ha sido estudiado por Reckert, quien dice: “The linearity of myth then yields to the plurivalence of the symbol: the early paradise engenders on one hand the garden enclosed of the *Canticum*, and on the other the topos of the *locus amoenus* (1993: 148). Existen 32 coplas en las que se menciona la huerta: t. 1, núms. 248, 445, 446, 834, 951, 1510, 1552*b*, 1561, 1572, 1707, 1741, 1826, 1878, 1974, 1997, 2084, 2329, 2414, 2453, 2738; t. 2, núms. 2835, 3973, 4218, 4344, 4346, 4551, 4966, 5309, 5574, 5682; t. 4, núms. 8626, 9816.

el significado literal. La anterior copla, pues, presenta un problema, dado que se prefiere el sentido literal al simbolismo erótico. Además, existen otras coplas en las que se explicita claramente la sensualidad de los motivos tomados de la tradición poética, como la siguiente estrofa:

Por esta calle me voy
y por la otra me doy la vuelta,
a ver si puedo cortar
un tulipán de tu huerta;
no seas ingrata conmigo:
déjame la puerta abierta.

(“La morena”, “La guacamaya”,
Veracruz, Oaxaca; *CFM*: 1-1572)

La anterior sextilla funciona como una cuarteta bimembre y unos versos de conclusión. Los dos versos iniciales de la cuarteta responden al cliché de la ronda —canciones propias del cortejo—,²¹ en tanto que en los siguientes se inserta el motivo de “cortar la flor de la huerta”. Si quedara alguna duda del sentido sexual del texto, esta quedaría despejada en los últimos dos versos, donde aparece el motivo “abrir la puerta”. De esta manera y al contrario de otros ejemplos, los dos últimos versos de la cuarteta no glosan el significado erótico, sino que lo acentúan.

Veamos otro ejemplo que nos remite a la primera de las coplas del cancionero mexicano que analizamos. Aquí se combina el motivo de cortar la flor de la huerta con la flor de Alejandría:²²

²¹ En la introducción al *Cancionero folklórico de México* Margit Frenk afirma que “si se atiende a la configuración de las cuartetos octosilábicas (la forma más común de la lírica popular hispánica), podrá observarse la frecuencia con la que aparecen divididas en dos partes: los dos primeros versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra” (1975-1985: I, xxiv).

²² Margit Frenk ya había señalado que en los comienzos de las coplas está “lo más sabroso, su lado más sensual y gozoso” (1993a: 11). Por mi parte, he llegado a la conclusión de que “en los comienzos adonde se hace referencia a la naturaleza se concentra un material poético importante que, a pesar del peligro de cristalización, funciona no sólo como recurso poético, sino también como señal de transición al lenguaje lírico para el escucha y el creador. Su función

Entré a la huerta y corté
 una flor de Alejandría:
 no la corté muy al tronco,
 por los pagos de hoy en día.

(Sonora; CFM: 1-2414)

El simbolismo del primer dístico se rompe en el segundo en la anterior estrofa, como sucede en otros textos. De hecho, existe la intención de continuar la imagen en el tercer verso pero se frustra en el último.

Continuando con el motivo de cortar flores en la huerta, la flor que se corta en la huerta con mayor frecuencia es una flor morada:

Entré en tu huerta y corté
 una amapola morada,
 y en el frutito le hallé:
 Lupe estaba retratada, (*sic*)
 ¡malhaya si no lloré
 de verla tan colorada!

(“Los chiles verdes”, “La rosita”,
 San Luis Potosí; CFM: 1-446).

Una vez más la sensualidad intensa desarrollada en los tres primeros versos se trunca en los siguientes, donde se mezcla el motivo de hallar a la amada en medio de la fruta o de las flores, quedando una copla muy poco afortunada.²³

El motivo de cortar la flor ocurre también en coplas cuyo evidente tono sexual hace más evidente la fijación y limitación del símbolo, produciendo un doble sentido:²⁴

sería de marca enunciativa, como los llamados “embragues” de Jakobson o Greimas, ya que permite la relación entre el proceso de enunciado y la enunciación; en este caso, el paso del lenguaje literal pertenece a la enunciación y el lenguaje poético al enunciado” (Masera, 2000: 149).

²³ Véase por ejemplo la siguiente copla: “Entré en el jardín y corté / un tamarindo morado; / entre los gajos hallé / un amor disimulado, / como el que le tengo a usted / teniéndolo ya pensado” (“El jarabe loco”; CFM: 1- 536).

²⁴ En la antigua lírica existen, sobre todo en voz masculina, las coplas cuyo

¡Ah!, qué aroma de esa flor,
de esa rosita amarilla;
el trabajo que me dio
para verle la semilla;
pero no se me escapó:
le corté hasta la ramilla.

(“Rosita amarilla”, Bajío; *CFM*, 2416)

La anterior copla es representativa de esas imágenes de dominio erótico típicas del cancionero mexicano, donde se acota la connotación libre del símbolo a la connotación obligada de la metáfora. El motivo ha sido adoptado y adaptado al lenguaje propio de la poesía que nos ocupa. Y en este camino veremos cómo el motivo de cortar el fruto o la flor y la huerta en la siguiente copla llega a la esgrima verbal de lo que en México se llama *albur*:

Chile verde me pediste
chile verde te daré:
vámonos para la huerta
que allá te lo cortaré.

(“Los chiles verdes”, Tabasco, D.F.; *CFM*: 1-1560)

Una vez estudiados algunos de los procesos poéticos que van desde la comparación al símbolo podemos desentrañar el significado de la siguiente quintilla, donde se conjugan dos conjuntos de imágenes diferentes:

Navegando por el mar
me cogieron prisionero,
porque me metí a robar
las flores a un jardinero
y no las supe cortar.

(“La morena”, Veracruz; *CFM*: 1-2411)

significado sexual se acerca más al doble sentido que al simbolismo de otras coplas. Baste recordar: “Ábreme, casada, / que es la noche oscura, / que no perderás nada / por el abertura” (*NC* 1710).

Los motivos se van complicando: al jardín de amor se añade el motivo del mar y la navegación, también de connotaciones eróticas. Sin embargo, a pesar de que el erotismo de la copla funciona, no existe una conexión clara entre los motivos que aparecen superpuestos. Asimismo, hallamos el motivo del mar asociado con el motivo de cortar flores en otra copla, pero esta vez el mar es la huerta donde se ha cortado la flor morada:

En la medianía del mar
corté una flor moradita;
¿cómo no te he de querer
si tú eres mi morenita?

(Estrofa suelta, Oaxaca; *CFM*: 1-402)²⁵

En la anterior estrofa se repite el proceso de glosar los primeros versos de tono simbólico en la segunda parte de la copla, donde la voz masculina utiliza un lenguaje explícito que denota el dominio sobre la amada. Esta asociación del mar con el motivo de cortar flores o frutas sólo ocurre en los cancioneros modernos panhispánicos (Masera, 1995: 334).

La red de símbolos eróticos no termina. Si continuamos el recorrido por el cancionero folclórico encontramos que existe otro motivo de igual intensidad erótica que “cortar la flor”: “cortar fruta”, como en la siguiente copla:

Manzana, ¡quién te comiera
acabada de cortar,

²⁵ En otras coplas existe una comparación perfecta entre el movimiento del mar y el sensual andar de la mujer: “Como se menean / las olas del mar, / así se menea / tu cuerpo al andar” (“María Chuchena”, Veracruz; *CFM*: 1-160). El mar también puede identificarse con la cabellera de la mujer, que es uno de los rasgos más eróticos: “Por la mar de tu pelo / navega un peine, / con las olitas que hace / mi amor se duerme” (“La bamba”, “Cielito lindo”, “La manta”, estrofa suelta, Oaxaca y Veracruz; *CFM*: 1-172). Esta conocida copla es compleja, por la acumulación de motivos eróticos, como peinar, cabellera, mar y el vaivén de las olas. Sin embargo, parece que todo el simbolismo arcaico se acota hacia la ondulación de la cabellera como rasgo de hermosura.

con ese color por fuera
y tu sabor sin igual!

(“La zarzaparrila”, Zacatecas; *CFM*: 1-1499a)

La intensa sensualidad de esta copla deriva del verbo *comer*, de fuerte connotación sexual tanto en la lírica antigua como en la moderna, que es muy frecuente en el cancionero mexicano. Notemos que al sentido del olfato ahora se le ha agregado el del gusto.

Una vez conocida la preferencia por la degustación, observamos en el cancionero mexicano la búsqueda de nuevos elementos eróticos, pues ya no bastan las flores y los frutos:

Eres amarillita
como la cera;
mantequilla de placer
¡quién te comiera!

(“La bamba”, Veracruz; *CFM*: 1-1500)

Estrofa que nos ayuda a entender el erotismo de la copla que sirvió de punto de partida de este estudio: “Eres como la rosa / de Alejandría...”. Las dos coplas forman parte del repertorio de estrofas estables de “La bamba” y son las únicas que utilizan la comparación típica del cancionero “Eres como”. Esto sugiere que el cantor, al seleccionar las estrofas para su *performance*, tiene opción de elegir entre dos estrofas igualmente sensuales y con significados similares a pesar de que las imágenes sean distintas.

A lo largo de este estudio hemos visto cómo el creador-recreador tiene varias estrategias para adaptar el lenguaje poético a sus necesidades expresivas. En tanto que en la antigua lírica la polisemia del símbolo predomina, sobre todo en los estribillos, en el cancionero moderno mexicano el símbolo reduce su significado hasta casi fijarse, quizá influido por la metáfora. El proceso de fijación y reducción del significado se logra a través de la estructura bimembre de la copla, donde, frecuentemente, el símbolo aparece en la primera parte del texto y se acota su sentido en la segunda.

Del estudio de las coplas se desprende que existen motivos de la tradición que en la voz masculina del cancionero mexicano se transforman en acciones más agresivas, como cortar una flor —que no aparece en el cancionero antiguo en esta voz— y comer el fruto; esto podría ser un trasvase de la antigua voz femenina a la actual voz masculina. La contundencia de la acción en el cancionero actual también se enfatiza con el uso de posesivos que explicitan la posesión del amante sobre la amada.

Asimismo, notamos que en el cancionero mexicano el motivo de cortar flores se ha asociado estrechamente con el de la huerta o el jardín y pocas veces con las albas, como en la antigua lírica.

También hemos visto cómo los antiguos motivos poéticos se adaptan al lenguaje del cancionero, y en este proceso de adopción y adaptación, de creación y recreación, se pueden apreciar rasgos propios del cancionero tradicional que se canta en México.

Bibliografía citada

- ALTAMIRANO, Magdalena, 1993. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica". En *Las voces en la Edad Media: Actas de las terceras jornadas medievales*, comp. Concepción Company et al. México: UNAM, 123-137.
- _____, 2003 (2001). "Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: semejanzas y diferencias". *Anuario de Letras* 39: 9-25.
- BERISTÁIN, Helena, 1997. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BROOKE-ROSE, Catherine, 1958. *A grammar of Metaphor*. Londres: s.e.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), 1998. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- DÉBAX, Michelle, 1989. "Cogiendo rosas y lirios' ¿erotismo codificado?" En *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense, 31-44.
- DEYERMOND, Alan D., 1979-1980. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric". *Romance Philology* 33: 265-283.

- _____, en prensa. "The Wind and the Small Rain". En *Tradición oral y folklore en la lírica hispánica*, eds. Alan Deyermond y Mariana Masera. II: *Temas y motivos; teoría; oralidad*. Londres: Queen Mary College.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- _____, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, 1993. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, II: Literatura*, eds. Alan Deyermond y Ralph Penny. Madrid: Castalia, 139-159.
- _____, 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM.
- _____, 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, compil. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 159-182.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, coord. 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001. "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa". En *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, compil. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 323-332.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade.
- MAGIS, Carlos, H., 1969. *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 1995. "Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song", tesis Doctoral, Queen Mary and Westfield College (Londres).

- _____, 1999. "Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: tradición y cambio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 54-2: 177-195.
- _____, 2000a. "Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas". En *Memoria XX aniversario del Seminario de Poética*, coord. Helena Beristáin. México: UNAM, 141-151.
- _____, 2001. "*Que non dormiré sola, non*": la voz femenina en la antigua lírica tradicional. Barcelona: Azul.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L., ed., 1966. *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- OLINGER, Paula, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1974, ed. Alex Preminger. Princeton, NJ: University Press.
- RECKERT, Stephen, 1970. *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: King's College.
- _____, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon.
- _____, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos, 2001.
- _____, y Helder MACEDO, 1976. *Do cancionero de amigo*, Documenta Poética, 3. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Martín, 2002. "Recursos estilísticos en la copla popular mexicana". *Revista de Literaturas Populares* II-2: 109-138.
- SCHINDLER, Kurt, ed., 1941. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Nueva York: Lancaster.
- VASSBERG, David. E., 1984. *Land and Society in Golden Age Castile*. Cambridge: University Press.
- VASVARY, Louise O., 1999. *The Heterotextual Body of "Mora morilla"*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12. Londres: Queen Mary and Westfield College.

*

MASERA, Mariana. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (2004): 134-133.

Resumen. El simbolismo es una de las características distintivas del antiguo cancionero popular hispánico. Algunos símbolos que se han preservado a través del tiempo en los cancioneros modernos han sufrido adaptaciones; tal es el caso de "cortar flores". Este artículo estudia cómo se fija el antiguo motivo en el cancionero tradicional mexicano a resultas de una adaptación poética.

Abstract. *Symbolism is a distinctive feature of old traditional Hispanic lyrics. Certain symbols that have been preserved in time suffered changes in the modern cancioneros. This paper studies the fixation of the ancient symbol "picking flowers" in Mexican traditional lyrics, as a result of a poetic adaptation.*

Margit Frenk. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003; 2 206 pp.

Al escribir su *Arte de la lengua española castellana* (ms. de 1625), Gonzalo Correas no cesaba de maravillarse de que las artes poéticas de su tiempo no hubieran prestado atención a los cantarcillos populares, un descuido lamentable que él se proponía remediar “con la más claridad i brevedad posible” (1954: 441).¹ Para Correas los textitos desdeñados por los otros autores de artes poéticas tenían una importancia fundamental. Esas coplitas, seguidillas, villancicos y demás eran parte de la cultura de la época, se oían por doquier, y el maestro Correas, con una sensibilidad y una agudeza casi visionarias, percibió en ellos un valiosísimo objeto de estudio. Como resultado de esta actitud, el *Arte* incluye agudas observaciones sobre la poesía popular, ilustradas con numerosos ejemplos. En esos mismos años Correas estaba preparando su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. de 1627), ingente colección de refranes que también contiene muchísimas cancioncitas y rimas líricas, varias de las cuales sólo nos son conocidas por esa obra (Frenk, 1978: 80).²

Juntos, el *Arte* y el *Vocabulario* constituyen la fuente más rica en cantares populares arcaicos, y la labor de acopio y sistematización que subyace a estos trabajos, en especial al *Vocabulario*, nos habla de un profundo amor por las manifestaciones folclóricas del periodo. Indudablemente Gonzalo Correas fue una figura singular entre los tratadistas del

¹ En honor a la verdad hay que decir que Rengifo, López Pinciano y Ambrosio de Salazar habían mostrado algún interés por estas manifestaciones poéticas (Frenk, 1978: 80).

² [Véase en este mismo número de la *RLP* el estudio de Nieves Rodríguez. N. de la R.]

Siglo de Oro; nuestro conocimiento del cancionero popular antiguo sería mucho más limitado sin sus dos obras. Por todo ello no nos sorprende que el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk esté dedicado, en primer lugar, al ilustre helenista de Salamanca. Al igual que el *Arte* y el *Vocabulario*, el *Nuevo corpus* es producto de una dedicación extraordinaria, una dedicación que, en el caso de Margit Frenk, también conlleva la capacidad de autorrevisarse, de enmendar sus propias planas, con el fin de corregir errores anteriores, matizar posiciones iniciales y, sobre todo, de abrir nuevos caminos a la investigación.

La obra que ahora reseñamos tuvo su origen en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, de la misma autora. Ese primer *Corpus* se publicó en Madrid, en 1987, bajo el sello de Castalia.³ Se trataba de un volumen único, encuadernado en tela naranja y con camisa amarilla, con 1 250 páginas y un total de 2 687 cantares y rimas; su objetivo principal era “la presentación cuidadosa de las canciones, con su aparato crítico y su documentación complementaria”, aunque también se buscaba “darle al conjunto una cierta organización, que mostrara determinados parentescos entre los textos” (1987: xxiii). Detrás del *Corpus* había una historia de 35 años de trabajo, de búsqueda incesante de materiales y fuentes, de sistematización y edición escrupulosa de los poemas y de reflexión continua sobre lo que es y no es la canción popular arcaica, sus límites, sus modalidades, sus contactos con la poesía culta y demás consideraciones que acompañan la difícil tarea de decidir qué textos deben entrar en una antología de esta naturaleza.

El *Corpus* fue sin duda uno de esos libros que abren brecha. Gracias a él los investigadores pudimos tener un panorama más completo de lo que había sido el cancionero popular antiguo. Ciertamente, había habido otras antologías, como las de Julio Cejador y Frauca, Dámaso Alonso, José Manuel Blecuá o José María Alín, todas ellas útiles y valiosas, pero ninguna tan amplia como la de Margit Frenk, que editaba críticamente casi tres mil textos y los complementaba con cuatro índices (“Autores y

³ La “segunda edición”, publicada por Castalia en 1990, es en realidad una reimpresión del libro de 1987.

obras”, “Cancioneros y pliegos sueltos”, “Ensaladas y romances que contienen cantares”, “Primeros versos”) y una bibliografía.

El *Corpus* dejó despejado el camino para los interesados en la lírica folclórica arcaica; ahora el objeto de estudio estaba ahí, reunido, depurado e impecablemente editado en una sola obra, al alcance de muchas bibliotecas particulares y universitarias. No había más que hincarle el diente y ponerse a trabajar. Las consecuencias no se hicieron esperar. El *Corpus* renovó —y en más de una ocasión despertó— el interés por esta veta de nuestra poesía popular, como lo muestra la abundante cantidad de reseñas, artículos, tesis y libros que siguió a su publicación.

El *Corpus* parecía una obra insuperable, pero ya en el prólogo Margit Frenk había destacado varios aspectos que deberían revisarse en el futuro; por ejemplo, el apartado “Contextos”, que se introdujo tardíamente en el libro: la información complementaria contenida en la nota, que “podrá y deberá ser ampliada” (1987: xxi); o la sección “Supervivencias”, que se había basado en un número limitado de cancioneros. La autora tenía plena conciencia de que el *Corpus* seguiría creciendo y en el mismo lugar esbozó algunas de las direcciones de este crecimiento. Además de contribuciones, propias o ajenas, para resolver los señalamientos anteriores, estaba la incorporación de nuevos textos. Al respecto Frenk afirmaba que ciertas fuentes, como el *Vocabulario* de Correas, todavía tenían materiales que ofrecer; reconocía que en el *Corpus* había pocos ejemplos de zéjeles “chocarreros y aplebeyados” y de otras manifestaciones que, sin ser estrictamente folclóricas, sí formaban parte de la poesía popular y popularizante del periodo; también, decía, surgirían nuevos cantares y versiones de cantares con el descubrimiento y la exploración de otros manuscritos e impresos antiguos, muchos de los cuales yacían enterrados en diferentes archivos y bibliotecas en la época en que se preparó el *Corpus*.

Tal y como lo pronosticó Margit Frenk, los materiales fueron en aumento. Había, pues, que darlos a conocer. En 1992 apareció un *Suplemento* al *Corpus de la antigua lírica popular* (Madrid: Castalia) con varios textos nuevos y adiciones y correcciones a determinadas partes de la obra de 1987. No fue suficiente. La acumulación de materiales era imparable, y finalmente la autora decidió preparar un *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, “con plena conciencia de

que éste es un trabajo —y un placer— que no tendrá nunca un punto final; de que, así como han aparecido tantos nuevos textos interesantes, seguirán apareciendo, en espera de que se vayan recogiendo y añadiendo a lo ya publicado” (2003: 10).

Son varias las diferencias que separan al *Nuevo corpus* (NC) de su antecesor, empezando por la apariencia. La obra se nos ofrece ahora impresa en dos hermosos volúmenes de color verde, con un total de 2 206 páginas; aparece en México, bajo los auspicios de la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica. El texto de 2003 es también una obra nueva y diferente en lo que se refiere al contenido. Un primer indicador son los números. El segundo *Corpus* alberga 3 790 poemas o versiones que merecieron entrada independiente, es decir, 1 100 más que el viejo *Corpus*; pero, como señala Margit Frenk, “el número de versiones que han venido a enriquecer el aparato crítico de los textos es aún mayor, y son muchas las adiciones hechas a las notas” (2003: 11).

Estas diferencias numéricas son producto de once años de trabajo, once años en que la obra se iba beneficiando con descubrimientos, reflexiones y revisiones. A veces el hallazgo de materiales se dio en manuscritos e impresos que Frenk no llegó a conocer en la época del primer *Corpus*, como la cancioncita de tinte erótico registrada en un códice del Fondo Corsini: “Sombbreroño novo pide Catariña / para quando vamos a coller la viña” (NC 1784 bis). En otras ocasiones los textos se encontraron en fuentes ya consultadas pero que, al verse con ojos diferentes, aportaron nuevas riquezas, como el siguiente pareado del refranero de Hernán Núñez: “Toda la noche velé, / y sin ella me yré” (NC 690 bis).

Un proceso de investigación debe ser también un proceso de reflexión, y el *Nuevo corpus* es un buen ejemplo de la utilidad de este doble proceso. Las agudas reflexiones de su autora condujeron al replanteamiento de algunos de los criterios metodológicos iniciales y, como consecuencia de esto, a la ampliación de la antología con textos a los que antes no se les había atendido lo suficiente. A mi juicio los cambios más importantes son aquellos que repercuten en nuestra idea del cancionero popular antiguo. El *Nuevo corpus* desarrolla una de las vetas esbozadas en el primer *Corpus* y abre “un poco más la puerta a esa cultura poética híbrida que había ido surgiendo en la península”, haciendo “aún más justicia a

elementos semipopulares que llevan la marca de la cultura aristocrática o de la cultura urbana que va surgiendo en el siglo XVI” (2003: 17). Con este nuevo enfoque el segundo *Corpus* nos presenta un panorama más cabal del género, pues nos recuerda que, tal y como ocurre en nuestros días, las gentes del Siglo de Oro cantaban composiciones de muy diverso tipo, estilo u origen, y que la riqueza del bagaje folclórico del pueblo está precisamente en su heterogeneidad, y ello incluye los traslapes, los intercambios y las influencias, en todas direcciones.

A lo largo de su investigación Frenk descubrió que, frente a lo que pensaba en la etapa del *Corpus* inicial, el aprecio de la antigua lírica popular por parte de las clases cultas del Renacimiento y el Posrenacimiento no se había terminado en 1650. Por el contrario, la exploración de fuentes de la segunda mitad del Seiscientos, entre las que destacan el teatro breve, los pliegos de villancicos religiosos y ciertos cancioneros poéticos y musicales, proporcionó muchos textos interesantes, modificando el límite temporal de la antología, que ahora se extiende a 1700. He aquí algunas de esas nuevas joyas: “Bonica, la rebonica, / más bonita que mi madre, / ¡quién te tubiera esta noche / en el pajar de mi padre!” (NC 1701 bis, del baile *El carreteiro*), “Mañanita frorida, / cun variyas de uriva, / froridita mañana, / cun variyas de malva” (NC 1380 bis, de un pliego madrileño de villancicos) y “Elle se vay e me deixa, ¡ay! / elle se vay embarcar: ¡ay! / ¡Maldita seja a terra / que seos pées an de pizar! ¡Ay!” (NC 523 bis, del *Cancionero judío de Amsterdam*).

Otra de las innovaciones del *Nuevo corpus* es que este presta mayor atención a los materiales de tipo paremiológico que su antecesor; prueba de ello es que ahora se incluyen muchas composiciones registradas en refraneros áureos que no habían sido tomadas en cuenta por el viejo *Corpus* y los antologadores anteriores. Dentro del conjunto de adiciones hay rimas que se decían, no se cantaban, como esta sextilla, simpatiquísima, tomada del *Vocabulario* de Gonzalo Correas: “—No xuréis, Angulo. / —Xuro a Dios ke no xuro. / —Pues ¿no xurastes agora? / —No, por Nuestra Señora. / —¿No bolvistas a xurar? / —No, por el Sakramento del altar” (NC 1920 bis).

“De rrefranes se an fundado muchos cantares, i al contrario de cantares an quedado muchos rrefranes” decía el mismo Correas (1954: 399), y varios de los materiales incorporados en el segundo *Corpus* nos mues-

tran que la interrelación cancionero-refranero fue un fenómeno más que frecuente en la tradición arcaica; un ejemplo con “aire de canción”: “Tres cosas demando, / si Dios me las diese: / la tela y el telar / y la que lo texe” (NC 79 bis). La inclusión de tales rimas y canciones complementa nuestro panorama del antiguo folclor poético peninsular y abre nuevas vías para el análisis.

Al respecto, me gustaría señalar que el *Nuevo corpus* es una obra que incita constantemente a la investigación. Es un verdadero deleite recorrer sus 2 206 páginas, no sólo por el placer que implica la mera lectura de los poemas, sino también porque, a cada paso, el lector se encuentra con algún texto, versión o información que le sugiere temas para futuros trabajos o ideas para el replanteamiento de los ya empezados. Hay mucho que decir sobre los materiales paremiológicos y sobre tantas y tan diversas composiciones que enriquecieron el repertorio del *Corpus* primigenio.

La presentación de los materiales se adaptó a las necesidades de la nueva obra, pero ante todo se buscó facilitarle la consulta al usuario habituado al sistema del viejo *Corpus*. Para ello ha sido fundamental que los elementos recién añadidos se indiquen con un pequeño diamante. Igualmente, los lectores agradecerán que se haya mantenido la numeración original de los cantares, señalando las adiciones con un *bis*, *ter* o *quattuor* (textos) o con letras (versiones independientes) después del número que les corresponde. En el libro de 1987 cada texto iba acompañado de dos secciones, el aparato crítico y la nota con información complementaria, a las que el *Nuevo corpus* ha agregado una tercera sección, donde se mencionan los “estudios que se han ocupado con algún detenimiento... del cantar en cuestión” (2003: 31); esta nueva sección bibliográfica, utilísima, va precedida de una bala. El segundo *Corpus* conserva la división en doce partes propuesta por su antecesor: I. Amor (gozoso, adolorido, desamor); II. Lamentaciones; III. Del pasado y del presente; IV. Por campos y mares; V. Labradores, pastores, artesanos, comerciantes; VI. Fiestas; VII. Música y baile; VIII. Otros regocijos; IX. Juegos de amor; X. Sátiras y burlas; XI. Más coplas refranescas (antes “Más refranes rimados”), y XII. Rimas de niños y para niños. Un incremento de 302 composiciones nuevas en la antigua “Breve antología de seguidillas y coplas tardías” propició que esta perdiera el adjetivo *breve*

y se dividiera en dos partes (Apéndice II y III). La bibliografía general aumentó de manera notable, debido al gran número de adiciones y a ciertos cambios en los criterios de inclusión de títulos. La obra se complementa con siete índices, que resultan de gran ayuda para los investigadores: Índice de autores y obras; Índice de cancioneros, pliegos sueltos, obras de música y nombres de compositores; Índice de ensaladas, romances, villancicos y otras composiciones que contienen cantares; Índice de bailes y juegos; Índice selectivo de refranes (elaborado por Raúl Eduardo González); Índice de primeros versos en orden de aparición (elaborado por Martha Bremauntz), e Índice alfabético de primeros versos.

Como las canciones que acoge, el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* es una obra abierta y de carácter colectivo. La aparición de su antecesor despertó gran interés entre los estudiosos, y fueron muchos los que aportaron sugerencias para adiciones o enmiendas que contribuyeron al enriquecimiento del proyecto original, pues, como dice Margit Frenk, “el *Corpus* nació con vocación de seguir creciendo, de superar la dura fijeza de sus páginas impresas” (2003: 12). A la autora, generosa como siempre, le complace esta colaboración: “Se está dando, pues, un crecimiento orgánico del *Corpus* y empezando a cumplir mi deseo de que la obra se convierta con el tiempo en una empresa colectiva” (2003: 13).

En las páginas que siguen quiero sumarme a esta empresa colectiva aportando mis observaciones sobre ciertos aspectos del *Nuevo corpus* (NC). Se impone una aclaración. El lector notará que he llevado agua a mi molino y he atendido, sobre todo, a detalles relacionados con el romancero, aunque el interesado en otros temas encontrará referencias útiles. El primer *Corpus* reconocía los estrechos nexos entre las viejas cancioncitas líricas y los romances y, entre otras cosas, presentaba varias correspondencias entre estos dos géneros, emparentados pero distintos.⁴ Celebro que el segundo *Corpus* también haya crecido en este sentido y me permito agregar la siguiente información a los materiales incluidos en las dos antologías.

⁴ Al reseñar el primer *Corpus*, Daniel Devoto insistió absurdamente en que los romances debieron haber formado parte de la antología, pues constituyen

Correspondencias. En *El conde Niño* hay unos versos casi idénticos a los de la glosa 4 B: “Mañanica, mañanica, / mañanica de San Juan” (Catalán-De la Campa, 1991: I, núm. 25.16). La glosa de NC 5 B presenta a unos amantes que caminan “so los verdes pinos [prados]”; el aparente absurdo nos remite a una versión portuguesa de *La condesa traidora*, donde una pareja de esposos toma la siesta “à sombra do verde prado [pinho]” (*apud* Anastácio, 1992: 225). Frenk señaló una correspondencia entre el NC 6 y una versión salmantina de *Flores y Blancaflor*; estos versos del mismo romance podrían arrojar luz sobre el sayo del enigmático cantarcillo inicial: “el conde extendió la capa, / la condesa la basquiña” (Valenciano, 1998: núm. 77b).⁵ El comienzo de la glosa de NC 86 es muy similar a varios *incipits* de romances gallegos; un ejemplo: “Allá arriba, allá arriba, / junto al reino de Navarra”, de *La infanta preñada + La infanta parida* (Valenciano, 1998: núm. 31b; véanse núms. 4a, 35, 114, 125, 135, 164). Una versión sefardí de *La muerte ocultada* nos recuerda el autoelogio femenino de 120 B: “—Suegra, la mi suegra, / mi suegra garrida, // ¿qué son esas voces / que oyo por la villa, // que todos me dezían: / ‘qué vivda garrida?’” (Mariscal, 1984-1985: núm. 11). El inicio “N’aquella serriña alta, / n’aquella alta serriña”, de *La penitencia del rey Rodrigo* (Valenciano, 1998: 175) guarda paralelos interesantes con NC 190 C, 191 y 193. En *El conde Dirlos* el protagonista se aleja para combatir a los moros y su esposa le reprocha: “dexáysme en tierras ajenas, / sola y sin quien me acompañe” (*Cancionero de romances 1550*: 114); hay una queja semejante en NC 221. En ciertas versiones de *Gerineldo* se da la pareja espada-rodela que vemos en NC 337 (Catalán-Cid, 1975-1976: II, núm. I.444; véanse núms. I.384, 399). Son muchos los romances que exhiben una petición de silencio con versos muy parecidos a los del cantar NC 389, por ejemplo: “—Calledes, hija, calledes, / no digades tal palabra”, de

una “especie tan lírica como la que más”; tal exclusion era una de las grandes deficiencias del *Corpus*, según Devoto. Me ahorro, y le ahorro al lector, los enojosos detalles; los curiosos pueden consultar las pertinentes respuestas de Margit Frenk (“Contra Devoto”, *Criticón* 49, 1990: 14-15) y José Manuel Pedrosa (“Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)”, *Anuario de Letras* 32, 1994: 220-222).

⁵ Examiné el problema en mi tesis doctoral (Altamirano, 2002: 168-169).

Las quejas de doña Urraca (*Cancionero de romances 1550*: 213-214).⁶ Para los versos que abren la glosa fragmentaria de NC 629 recuérdese: “Yo me levantara un lunes, / un lunes antes de albor”, de *La adúltera* (ó) (Alvar, 1966: núm. 77a; véanse núms. 62, 79, 117, 191), y el siguiente paralelo románico: “Je me levay par ung matin, / ung bien matin avant le jour” (Paris, 1935: núm. 82). En la descripción del entierro de NC 881 bis encuentro una correspondencia con *El cura sacrilego*, donde el sacerdote decide enterrar a la niña debajo del altar mayor y “coa puntiña da súa espada / a coviña ll’afondou // e coa aliña do sombreiro / a terriña ll’apañou ” (Valenciano, 1998: núm. 88a). Los versos “-Si dormís, linda señora, / recordad, por cortesía” (*Cancionero de romances 1550*: 305), de *Yo me estava reposando...*, de Juan del Enzina, son muy similares al comienzo de NC 1011, y en el romance *La profecía de la pérdida de España* la doncella Fortuna dice a Rodrigo: “—Si duermes, rey don Rodrigo, / despierta por cortesía” (*Pliegos Praga*: I, 337). La cobardía masculina de NC 1662 B nos recuerda este pasaje de *Bernal Francés*, en que los amantes están en la cama y la mujer pregunta: “—¿Qué tiene usted, don Francisco, / que no se arrimaba a mí?, // ¿tiene miedo a la justicia?, / ¿tiene miedo al alguacil [a mis criados, a mi marido]?” (Catalán-De la Campa, 1991: II, núm. 58). Como he señalado en otro lugar (Altamirano, 1999: 427-428), las correspondencias de NC 2052 se extienden hasta el romancero gallego: “—Canta tú, mal moro, canta, / canta, moro, por tu vida. // —¿Cómo he de cantar, señora, / que con cadenas no podía? // —Canta tú, mal moro, canta, / que yo te las alargaría” (Valenciano, 1998: núm. 55).

A las supervivencias de NC 1529 C, en versiones gallegas de *Las señas del esposo*, me permito agregar estas otras, tomadas de versiones leonesas y segovianas del mismo romance: “Gondón, golondrón – gondón, golondrera” (Catalán-De la Campa, 1991: II, núm. 68.18; véase núm. 68.15), “Con don golondrón – con don golondrera” (Calvo, 1993: núm. 32.5). A propósito de NC 995, y para terminar con el romancero, creo que el co-

⁶ Para las diferentes modalidades de la expresión, y muchísimos otros ejemplos de romances viejos y tradicionales modernos, remito nuevamente a Altamirano, 2002: 228-229.

mentario de Texto (“es el comienzo del romance de *La serrana de la Vera*”) hubiera podido ampliarse para aclarar que la cuarteta figura en el *Corpus* porque es muy probable que en la época circulara también como copla independiente.

Obviamente, hay correspondencias y supervivencias en otros géneros. He aquí algunas de las que he podido identificar. El niño llorón de 1382 *bis* nos recuerda la cancioncita con que fuimos arrullados muchos de nosotros: “—Señora santa Ana, / ¿por qué llora el niño? / —Por una manzana / que se le ha perdido” (Díaz Roig-Miaja, 1982: núm. 259). Los versos finales de NC 1935, texto que no por casualidad se halla en el *Vocabulario* de Correas, resuenan en el refrán “Barriga llena, corazón contento” (Pérez, 2002: 95), muy difundido en la tradición mexicana. En el refranero moderno también encontramos una correspondencia de la composición tardía 2648 (parecidísima a otra correspondencia registrada por Correas): “A ti te lo digo, mi hija, entiéndelo tú, mi nuera” (Pérez, 2002: 68).⁷ La canción 2674, tardía, sobrevive en la tradición sefardí de la siguiente manera: “Y la noche y antenoche / parió Meroma / veinticinco ratones / y una paloma” (Yurchenco, 1994: núm. 6). Dejo para otro momento los resultados de mi exploración en los “juegos” de villancicos de la segunda mitad del siglo XVII.

Me gustaría hacer algunas observaciones sobre el problemático texto NC 894. Y debo comenzar con un *mea culpa*. En 1998 leí una ponencia, “*No figueiral, figueiral...*”, en la que tendía yo a considerar que este texto era: a) una composición popular retocada por un autor culto (el cronista portugués Bernardo de Britto, por ejemplo), o b) un poema de factura culta inspirado en un romance-villancico auténtico. Ahora creo que se trata de un texto apócrifo que combina varios recursos de la poesía popular antigua (el paralelismo verso a verso, la variación verbal, entre otros). Preparo un artículo sobre el tema; mientras tanto propongo estos nombres para la sección bibliográfica del poema: Theophilo Braga, *Epopêas da raça mosárabe*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, 186 ss. (apasionada defensa de la autenticidad del texto); Carolina Michaëlis de

⁷ Hace varios años una amiga de Monterrey, Libertad González, me enseñó esta otra versión: “Te lo digo, Juan, entiéndelo, Pedro”.

Vasconcellos, *Cancionero de Ajuda. II. Investigações bibliographicas, biographicas e historico-litterarias*, Torino: Bottega d'Erasmus, 1966, 268-269, y *Estudos sôbre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, Coimbra: Universidade, 1934, 287 n. (tras titubeos iniciales Michaëlis declaró apócrifo el poema), entre otros. La historia de las falsificaciones se prolongó hasta la época moderna. En el romancero póstumo de Víctor Said Armesto se publicaron tres versiones “de la tradición oral”, remitidas por Manuel Murguía (*Poesía popular gallega. Colección de romances, baladas y canciones recogidas de la tradición oral*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997: 343-345); el dato podría consignarse en el apartado “Otros”, y en la sección “Texto” valdría la pena aludir al posible carácter apócrifo de *No figueiral, figueiral...*

Sin salirnos del terreno de los cantares históricos, sugiero la incorporación de este cantarillo satírico dirigido a don Álvaro de Luna, ya caído en desgracia: “Ésta es Burgos, / cara de mona, / ésta es Burgos, / que no Escalona” (Corral, 1915: 81-82), con la misma estructura de *NC 902, 902 bis y 902 ter*.

Es difícil hacerle reparos a una obra tan bien cuidada como el *Nuevo corpus*; las pocas erratas que exhibe seguramente se corregirán en sus futuras ediciones. Sobre el particular recomiendo tener especial cuidado con las referencias cruzadas entre las secciones que acompañan a los cantares, la bibliografía y los índices; huelga decir que, dada la enorme cantidad de información que se maneja a lo largo de los dos volúmenes, estas pequeñas fallas son más que comprensibles. En los apartados Correspondencias y Supervivencias hay varios textos que traen como fuente “tradición oral”; a veces se agrega una indicación general como: España (869 B), Mallorca (214), Santander (589 A), México (*NC 1165 A, 1245, 1385, 1449 B, 1917, 2058, 2112 B, 2120*), entre otros; los investigadores agradeceríamos más datos (por ejemplo, nombre del informante, lugar o fecha en que se oyó el cantar), como se hace en *NC 341, 1435 y 1998 B*. No me queda más que celebrar la aparición de este *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, en cuyas páginas hallará el lector 3 790 poemas de deliciosa lectura y abundantes estímulos para la investigación.

Bibliografía citada

- ALTAMIRANO, Magdalena, 1999. Reseña de A. Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia*. En *Nueva Revista de Filología Hispánica* 47: 424-429.
- _____, 2002. "Analogías formales entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional". Tesis de doctorado. México: El Colegio de México.
- ALVAR, Manuel, 1966. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Porrúa.
- ANASTÁCIO, Vanda, 1992. "A condessa traidora". En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. [y comp.] B. Garza Cuarón, [A. González], Y. Jiménez de Báez [y B. Mariscal]. México: El Colegio de México, 209-231.
- CALVO, Raquel, 1993. *Romancero general de Segovia. Antología [1880]-1992*. Segovia: Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de Segovia.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. A. Rodríguez-Moñino. Madrid: Castalia, 1967.
- CATALÁN, Diego Y Jesús Antonio CID, 1975-1976. *Gerineldo el paje y la infanta*. 3 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- _____, y Mariano DE LA CAMPA, 1991. *Romancero general de León. Antología 1899-1989*. 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de León.
- CORRAL, León de, 1915. *Don Álvaro de Luna según testimonios inéditos de la época*. Valladolid: Viuda de Montero.
- CORREAS, Gonzalo, 1954. *Arte de la lengua española castellana*, ed. E. Alarcos García. Madrid: CSIC.
- DÍAZ ROIG, Mercedes Y María Teresa MIAJA, 1982. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1978. "Refranes cantados y cantares proverbializados" (1961). *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 154-171. [Entre muchos otros estudios, este aparecerá incluido en los *Nuevos estudios sobre lírica antigua* que el Fondo de Cultura Económica espera publicar este año. N. de la R.]

- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- MARISCAL, Beatriz, 1984-1985. *La muerte ocultada*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- PARIS, Gaston, 1935. *Chansons du XVe siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*. París: Société des Anciens Textes Français.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2002. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: Conaculta / El Colegio de Michoacán.
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. Ed. facs. 2 vols. Pról. R. Menéndez Pidal. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.
- VALENCIANO, Ana, 1998. *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid / Santiago de Compostela: Fundación Menéndez Pidal / Xunta de Galicia.
- YURCHENCO, Henrietta, 1994. *Songs and Ballads of the Moroccan Jews as Sung by the Women of Tetuan, Morocco. Alegrías y duelos de la novia. The Bride's Joys and Sorrows*. Folleto que acompaña al disco compacto. Nueva York: Global Village Music.

- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- MARISCAL, Beatriz, 1984-1985. *La muerte ocultada*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- PARIS, Gaston, 1935. *Chansons du XVe siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*. París: Société des Anciens Textes Français.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2002. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: Conaculta / El Colegio de Michoacán.
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. Ed. facs. 2 vols. Pról. R. Menéndez Pidal. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.
- VALENCIANO, Ana, 1998. *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid / Santiago de Compostela: Fundación Menéndez Pidal / Xunta de Galicia.
- YURCHENCO, Henrietta, 1994. *Songs and Ballads of the Moroccan Jews as Sung by the Women of Tetuan, Morocco. Alegrías y duelos de la novia. The Bride's Joys and Sorrows*. Folleto que acompaña al disco compacto. Nueva York: Global Village Music.

Pedro M. Piñero, ed. *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*. Sevilla: Fundación Machado, 2001; 510 pp.

Entre el 25 y el 27 de octubre de 1999 se celebró en la Universidad de Sevilla un "Encuentro Internacional sobre el Romancero", al que acudieron prestigiosos especialistas en la materia. Los organizadores fueron la Fundación Machado (Área de Literatura Oral) y el Departamento de Literatura Española (Grupo de Investigación "Romancero de la tradición moderna en Andalucía").

Los participantes expusieron detalladas reflexiones sobre el estado en el que se hallan las investigaciones sobre el romancero, y se dio cuenta de los abundantes estudios y numerosas y diversas colecciones de romances que han ido surgiendo en los últimos años. El objetivo, como manifiesta su editor, fue "señalar lo que quedaba por hacer en el campo de la recolección romancística, al tiempo que se descubrieran las carencias más llamativas en los enfoques críticos del romancero, con

la idea de proponer nuevos modos de acercamiento al análisis del género” (8-9).

Los organizadores de este encuentro juzgaron que se daba la coyuntura apropiada para dedicarlo a homenajear a Paul Bénichou, en reconocimiento a la labor ejercida por uno de los más notables estudiosos del romancero en las últimas décadas del siglo XX. Paul Bénichou fue invitado a asistir y participar en el encuentro, pero una enfermedad truncó esta posibilidad. No obstante, envió un texto manuscrito —que en el libro se reproduce en facsímil—, dirigido a los participantes; quizás sea uno de sus últimos trabajos sobre el romancero, si no el último. El maestro falleció el 14 de mayo en su casa de París, a los noventa y dos años. Fue su hija, la profesora Sylvia Roubaud, la que se encargó de leer ese escrito, junto con un gracioso romance compuesto por Bénichou donde informa sobre su estado de salud. Paul Bénichou ha sido, sin lugar a dudas, una de las personalidades más relevantes en el estudio del género romancístico; sus aportaciones teóricas son notabilísimas; su planteamiento sobre el valor poético de los textos tradicionales es muy acertado, y destaca la consideración tan positiva que hace del romancero de la tradición moderna; además, su obra es guía imprescindible en los estudios del romancero judeo-español. En el campo de las publicaciones, sus colecciones son modélicas, tanto por la edición esmerada de los textos como por los sabios comentarios con que los acompaña. De una de las frases irónicas que habíamos oído decir muchas veces al maestro, “la agonía del romancero oral es eterna”, se ha tomado el título de esta obra.

El libro aparece estructurado en tres apartados: estudios, mesas redondas e informes sobre las respectivas zonas de trabajo de los investigadores participantes en el Encuentro.

En el primer apartado se incluye un estudio de Margit Frenk, “El romancero y la antigua lírica popular”. Expone en él que la convivencia entre la épica y la lírica dejó huellas en ambos géneros. Para ello realiza una presentación analítica y valorativa de los cruces, trasiego y contagios de la lírica popular y el romancero, para concluir con la interrogante de si lo que se produce es influencia o confluencia entre ambos. Alan Deyermond habla sobre “Las imágenes en el romancero fronterizo: un estudio de cuatro tradiciones”; el medievalista británico parte de la com-

paración de los romances fronterizos de cuatro tradiciones distintas: la castellana, la angloescocesa, la serbocroata y la china, para subrayar las relaciones en cuanto a orden de frecuencia y tipo de imágenes en cada una de ellas. Giuseppe Di Stefano, en su estudio “El ‘Romance de la muerte de don Fadrique’ y modelos temático-narrativos entre romancero y cancionero”, lleva a cabo una exposición monográfica sobre ese romance, donde percibe analogías entre la voz del Maestre don Fadrique, asesinado por su hermanastro, el rey don Pedro,¹ en el alcázar sevillano, con determinadas modalidades del discurso funerario, cuya floración poética, dice Di Stefano, nos viene del siglo xv. Sylvia Roubaud Bénichou hace notar en “El romancero en los libros de caballerías” las huellas que dejaron ciertos romances en los libros de caballería, romances, por cierto, en su mayoría de tipo erudito o artístico. La ilación que mantuvo el libro de caballerías con el romance viejo es débil y prácticamente testimonial; ello hace notar a la profesora parisina la escasa intuición y sensibilidad literaria que tuvieron los autores de libros de caballerías para vislumbrar lo que el romancero podía aportarles a sus obras.

A estas ponencias de prestigiosos profesores se añaden los trabajos de otros investigadores especialistas en el tema que colaboraron en el homenaje a Paul Bénichou. Así, en “‘Mozos codiciosos de honra, pero más enamorados’: la floración última de la caballería medieval en el romancero fronterizo” Pedro M. Piñero estudia la configuración poética de un romance en el que se refiere la derrota sufrida en Montejícar por caballeros cristianos, destacando que, aunque el componente histórico es indiscutible, el texto poético se amolda a las características propias de este tipo de literatura tradicional, con lo que se modifica el espíritu original del poema. Advierte además cómo el romance, testimonio último de la caballería medieval, desarrolla de modo ejemplar el tópico de *fortitudo et sapientia*. José Ma. Alín se ocupa en “Romancero y cancionero: préstamos textuales” de las relaciones textuales entre ambos géneros de la poesía popular moderna. Señala que la huella del romancero en el cancionero popular, dejando aparte influencias temáticas y formales, es mínima, mientras que resulta un poco más frecuente la utilización,

¹ [Véase en este número el estudio de Christina Karageorgou. N. de la R.]

por parte del romancero tradicional, de textos procedentes del cancionero; pueden ser préstamos parciales, de uno o dos versos, o préstamos totales, de una copla entera. Es esta inclusión total o parcial de alguna que otra copla en los romances la que, en opinión del autor, favorece durante algún tiempo una forma de permanencia del romancero. José Manuel Pedrosa, en su trabajo “Los padres maldicientes: del *Génesis*, la *Odisea* y el *Kalevala* a la leyenda de Alfonso X, el romancero y la tradición oral moderna”, hace un largo e interesante recorrido por historias de tiempos y espacios muy diferentes, desde el *Génesis* hasta manifestaciones de la tradición oral moderna de todo el mundo hispánico y extrahispánico, que versan sobre las maldiciones paternas a hijos desobedientes, que se rebelan contra su mandato o autoridad. El castigo se cumple de modo inexorable, si no ocurre ninguna decisiva intervención divina, pagando el hijo o la hija con su muerte. Samuel G. Armistead, en su estudio titulado “Seis cantos de boda judeo-españoles”, nos da la edición de seis bellos cantos marroquíes, transcritos y anotados con rigor filológico; es una primicia de lo que será la publicación de los papeles inéditos que Américo Castro recogió en sus encuestas a tres comunidades judías marroquíes (Tetuán, Xauen y Larache) en 1922 y 1923, y que puso en sus manos. Enrique Baltanás atiende en su trabajo “Más sobre García Lorca y el romancero: ‘Tamar y Amnón’, poema culto y balada popular” a la relación entre ese romance tradicional y el poema culto lorquiano del mismo nombre, examinando en qué difiere este de aquel romance, fuente que le sirvió de apoyo o modelo para crear un poema propio donde lo culto predomina sobre lo popular.

En el segundo apartado, el de las mesas redondas, se pusieron de manifiesto los asuntos que más preocupan a los investigadores del romancero y que ya han sido objeto de estudio en otros encuentros. Participaron prácticamente todos los asistentes en el encuentro y se trataron aspectos relacionados con: La edición de textos, Los problemas de clasificación, Los trabajos de campo, El romancero en los programas universitarios, La tradición antigua y la tradición moderna y La investigación actual del romancero de la tradición moderna.

En el apartado tercero se reúne la información máxima que se tenía en esos momentos sobre el mapa romancístico de la Península, completándose con bibliografías de estudios sobre cada uno de los territorios.

Además, se hace una relación exhaustiva de los repertorios completos publicados de cada una de las zonas, que se constituye en guía imprescindible de consulta para cualquier investigador. No obstante, los informes que se presentan no cubren toda el área peninsular; falta, por ejemplo, la zona aragonesa, así como el romancero de tierras americanas. Es una lástima que no se hubiera dado noticia de ellas, debido, según explicación del director del encuentro, a limitaciones de diversa índole. Los informes corrieron a cargo de Jesús Suárez (Asturias), Fernando Gomarín (Cantabria), Javier Asensio (La Rioja), Mariano de la Campa (León), José M. Fraile (Madrid), Luis Casado (Extremadura), Francisco Mendoza (Castilla-La Mancha), Rafael Beltrán (País Valenciano), Virtudes Atero, Enrique Baltanás, Fernández Gamero y Antonio José Pérez (Andalucía), Maximiano Trapero (Canarias), José Luis Forneiro (Galicia), J. J. Dias (Portugal), Salvador Rebés (Cataluña), Paloma Díaz-Mas (la tradición sefardí).

En definitiva, este libro nos muestra una valoración general del estado actual, latente, de nuestro romancero apenas cruzadas las puertas del nuevo milenio. Información valiosa que resultará útil para orientar y establecer nuevos enfoques o criterios de estudio y trabajo a la hora de acercarnos a este género.

JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ
Fundación Machado (Sevilla)

Además, se hace una relación exhaustiva de los repertorios completos publicados de cada una de las zonas, que se constituye en guía imprescindible de consulta para cualquier investigador. No obstante, los informes que se presentan no cubren toda el área peninsular; falta, por ejemplo, la zona aragonesa, así como el romancero de tierras americanas. Es una lástima que no se hubiera dado noticia de ellas, debido, según explicación del director del encuentro, a limitaciones de diversa índole. Los informes corrieron a cargo de Jesús Suárez (Asturias), Fernando Gomarín (Cantabria), Javier Asensio (La Rioja), Mariano de la Campa (León), José M. Fraile (Madrid), Luis Casado (Extremadura), Francisco Mendoza (Castilla-La Mancha), Rafael Beltrán (País Valenciano), Virtudes Atero, Enrique Baltanás, Fernández Gamero y Antonio José Pérez (Andalucía), Maximiano Trapero (Canarias), José Luis Forneiro (Galicia), J. J. Dias (Portugal), Salvador Rebés (Cataluña), Paloma Díaz-Mas (la tradición sefardí).

En definitiva, este libro nos muestra una valoración general del estado actual, latente, de nuestro romancero apenas cruzadas las puertas del nuevo milenio. Información valiosa que resultará útil para orientar y establecer nuevos enfoques o criterios de estudio y trabajo a la hora de acercarnos a este género.

JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ
Fundación Machado (Sevilla)

Flor Salazar, ed. *El romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense, 1999; ix-lxii + 629 pp.

Cuando se piensa que la invención de la imprenta permitió comerciar con la creación literaria y que ello cambió a tal punto la forma de transmitir cualquier tipo de mensaje que hoy es difícil imaginar un mundo en el que la comunicación se regía por la convivencia entre emisores y receptores —o, si acaso, por el infrecuente acceso a manuscritos copiados uno por uno—, la conclusión más sencilla a la que se llega es que la reproducción mecánica de un texto matriz en centenares de ejemplares agiliza la difusión del mensaje, pues lo pone al alcance de todo receptor

potencial (*i.e.*, interesado en él, capaz de leerlo y con dinero para adquirirlo), y que ello es bueno. Ocurre, sin embargo, que en esa línea de entusiasmo editorial ordinariamente se olvida que la comunicación de un mensaje escrito está hoy sujeta a la intervención de tal número de personas que, lejos de ser inmediata y masiva, se vuelve una misión cuyo buen éxito será complicado porque, justamente, se ha mediatizado, en todos los sentidos de la palabra. Y donde hubo un emisor, un receptor y un mensaje, encontramos hoy uno o varios autores que deben decidir cuándo se ha terminado de crear mensajes, cuya elaboración puede ser laberíntica y lenta cuando supone el acopio previo de otros materiales, casas editoriales con formadores, correctores, lectores de galeras y pruebas finas, diseñadores, encuadernadores, etc. y, finalmente, un objeto que será sometido a los avatares de la distribución, la publicidad y la mesa de librería en que sea colocado antes de llegar al lector que en primera instancia parecía tan a mano.

Así ocurre con la publicación a que este texto se refiere, y si he empezado con tan larga digresión, es porque parte de su valor se halla, precisamente, en que, siendo una obra colectiva y de muy largo aliento, con todas las posibles dificultades que ello suponga, ha podido esquivarlas y dejar al alcance de la mano un vasto *corpus* de romances vulgares tradicionalizados que ya hace mucho resultaba indispensable para quienes estudiamos el romancero.

La odisea puede resumirse entonces, para ilustrar lo dicho, de la siguiente forma: siendo el primer “catálogo ejemplificado” que se construye con base en el Índice General Ejemplificado del Romancero —desarrollado en el Seminario Menéndez Pidal a partir de 1981 y definido en 1986—, estaba proyectado para ser una obra en dos volúmenes: uno para los romances de tema religioso y otro para los “vulgares y nuevos” que tratan sucesos, lances e historias admirables. El original fotocompuesto (textos e índices) fue terminado por Suzanne Petersen en 1990¹ y se imprimió, como libro, hace cinco años...: al menos diecinueve años después de empezar a gestarse.

¹ *The Pan-Hispanic Ballad Project*: <http://depts.washington.edu/hisprom>: en línea, octubre 28, 2003.

Probable consecuencia de un proceso tan largo es que su Introducción se publicara en 1997 como texto independiente, con una nota que sugiere cuánto habían esperado ya sus autores:

El romance de ciego y el subgénero “Romancero tradicional vulgar” estaba inédito. Lo concebí como explicación del proyectado “Índice general ejemplificado del romancero” referente al “Romancero vulgar” y en respuesta a preguntas de Margit Frenk y Madeline Sutherland.²

También explica que su Epílogo sea resumen de un texto que corrió similar suerte, pues “un modelo no patrimonial: el Romancero vulgar tradicionalizado”, texto importantísimo de Flor Salazar, era ya accesible en 1996;³ y que *The Pan-Hispanic Ballad Project* registre sólo una reseña publicada hasta ahora: la de Francisco Mendoza Díaz-Maroto (*Estudios de Literatura Oral* 7-8, 2001-2002: 356-359), reseña que, por cierto, no me fue dado encontrar en biblioteca alguna de la ciudad de México.

Y sin embargo, tenerlo al fin en la mano es motivo de muchas alegrías, si se considera que, además de un trabajo heroico, *El romancero vulgar y nuevo* es una fuente única. En primer lugar porque se trata de un *corpus* que, a diferencia de los que parecerían ser sus antecedentes más cercanos, privilegia el estudio de una zona media entre la literatura popular (masiva, impersonal y objeto de consumo por estar impresa) y la que, normalmente, se entiende como tradicional: aquella que se transforma en cada nueva emisión por ser producto colectivo y de uso entre quienes la viven como objeto cultural compartido.

En segundo lugar, porque, en contraste con investigaciones exhaustivas como las *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX* de María del Carmen Azaustre Serrano (Madrid: CSIC, 1982), “para la que se revisaron más de siete mil pliegos” (xv), pero cuya aproximación al romancero vulgar se reduce a su forma impresa y cuyo pro-

² Diego Catalán. *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1997: xxxv, 159-186.

³ Virtudes Atero Burgos, ed. *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos, España-Argentina*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Universidad de Cádiz / Universidad de Sevilla, 1996: 257-274.

ducto final es un “cuaderno bibliográfico” que sirve de guía para ir a buscar materiales en dos bibliotecas catalanas (pero únicamente eso), el catálogo de Salazar permite, en cambio, una primera aproximación a ciertas versiones de los textos completos y, por lo mismo, facilita la investigación de quien desee ahondar en el asunto sin depender de lo que le sugieran, sobre tema y tratamiento, los encabezados que Azaustre Serrano ofrece en sus fichas.

Por último, porque al considerar el trasvase a la transmisión oral de literaturas populares de cuño urbano y difusión inicial impresa, se apuesta por la definición de un objeto de estudio que está lejos de petrificarse so pretexto de un *corpus* “puro” del que se excluyan ciertos materiales por principio; pues, si finalmente se trata de romances incorporados “a la tradición oral como resultado de la divulgación de pliegos sueltos y de cordel” (Salazar: x), el hecho de que las encuestas del Seminario Menéndez Pidal los hayan recibido *in situ*, de boca de transmisores-usuarios que también conocían y manejaban romances patrimoniales, muestra la vitalidad de la literatura tradicional y no su pérdida de valores ni la deturpación de su gusto literario, como podrían pensar quienes conservan una perspectiva en que la tradición es sinónimo de un *folclor* estático y románticamente idealizado.

Luego, y porque en efecto se trata de un objeto cultural de ubicación difícil, el que los romances se describan en función de los mismos nueve rasgos considerados en el Índice General del Romancero Hispánico⁴ permite una visión integral de su transmisión, en tanto se consideran, a un tiempo, la catalogación general del romance al interior del *corpus*-romancero y las zonas en que se conoce, los títulos con que se lo difunde ahora (y los que se usaron antes, determinados por los pliegos conocidos) y, sobre todo, los romances con que se “contamina”. Esto último subraya una vez más la variabilidad que la literatura popular adquiere cuando empieza a ser parte de tradiciones en que lo más importante es la posibilidad de refuncionalizar una fábula para mantenerla significativa (y viva) en un mundo donde la autoridad moral de una sentencia

⁴ Véase Diego Catalán et al. *Catálogo general del Romancero panhispánico, 1: Teoría general y metodología*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.

está determinada por su transmisión de ideas y técnicas concretas, y no por la posibilidad de manejar un saber, como el impartido en las escuelas y universidades, que opera con términos e ideas abstractas.⁵ Los nueve rasgos mencionados son:

- IGRH: número arbitrario asignado al romance en función del Índice General del Romancero Hispánico.
- TITU: título; asignado, suponemos, por ser el más frecuente entre los que se hayan encontrado.
- METR: métrica; que en realidad es la asonancia del verso.
- OTIT: otros títulos con que se conoce el mismo romance entre los transmisores.
- MUES: una o más versiones que ejemplifican la transmisión oral del texto.
- DIFU: zonas de difusión geográfica del romance.
- CONT: nombre de los romances que “contaminan” al que se describe.
- IANT: los incipit antiguos conocidos.
- IMOD: todos los incipit modernos con que se conoce el romance en la tradición panhispánica actual.

La distribución de los textos y el número de ejemplos que a cada categoría corresponde constituyen, asimismo, una buena guía para saber qué hallarán quienes busquen. Lo mismo porque sus apartados llevan títulos descriptivos claros, que por la generalmente acertada descripción que para los tratamientos de cada romance suponen, y por el número de textos-muestra ofrecido, que —como en el caso de *La fraticida por amor*, de la que se ofrecen tres versiones tradicionalizadas— señala la mayor o menor “popularidad” (difusión y permanencia)⁶ de cada historia.

Así pues, la lista final alcanza doscientas cincuenta y tres fábulas referidas por título y, probablemente, más del doble de versiones tota-

⁵ Véase Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México, 1976, 1.

⁶ “Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo es obra popular” (Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939: 79-80).

les, si se ve cómo, mientras algunas historias cuentan con un testimonio, de otras se ofrecen tres. De modo que una imagen aproximada del *corpus* (de la que excluyo los títulos individuales por cuestión de espacio) sería la siguiente:

Romances de sucesos, lances e historias admirables: Héroes históricos (10 romances); Carolingios nuevos (5); Moriscos (14); Sucesos históricos: (3); Injusticia social (4); Casos y sucesos (14); Cautivos (13); Crimen pasional intrafamiliar (10); Mujeres autosuficientes (4); Amores contrariados por los padres (9); Amor, honor, traición y venganza / Códigos del barroco (12); Guapos (3); Galanteo y burlas amorosas (6); Jocosos y burlescos (11).

Romances beatos y edificantes: La Sagrada familia (21); La predicación y muerte de Cristo (9); En que Cristo visita el mundo (13); Apariciones y milagros. Débiles amparados (14); Sobre cristianismo frente a islamismo (11); Salvados del diablo y del infierno (19); Penitentes y almas en pena (8); Justicia y castigo divinos (14); Mártires y santos (6).

A la riqueza de tan buen *corpus* habrían de hacerse un par de añadidos que, menores, redundarían en su utilidad si, por ejemplo, se explicara cómo fueron definidas las etiquetas de los grupos temáticos. Remito a mi propia experiencia de trabajo con el libro, porque, formando un *corpus* de romances violentos, hallé en secciones distintas historias emparentadas por la presencia de la violación como motivo, y no hay ninguna razón aparente para su separación, ni su inserción en una sección o la otra. Así, mientras *El pastor defiende la honra de su hija*, que narra cómo un padre evita el abuso,

—Venimos a ver su hija, que mucho la han ponderado.

—No digan eso, señores, ni de burla ni burlado.

Disparo mi cachorrillo, de los seis mataron cuatro;

los otros dos que quedaron marcharon al campo abajo (vv. 15-18),

es parte de la sección referida a los “Casos y sucesos”, *Los soldados forzados* se considera una historia sobre “Injusticia social”, cuando, en la fábula, se desarrolla una violación o una venganza:

—¿Cuán de las tres que van a ti más te gustaría?
 —A mí la de azul morado me tiene preso la vida.
 —Esta noche, caballero, me ayudarás a rendirla.
 —Esta noche sí, por cierto, antes que sea de día.

.....

Ya la sacan siete leguas, donde población no había,
 ya se gozaban los dos, ¡qué compasión allí habría!

(*Los soldados forzadores I*, vv. 6-9, 25-26)

y aquella de colorado siete años fue mi amiga,
 entre los siete y los ocho olvidó la compañía.
 Tengo de vengar la injuria antes que amanezca el día.

.....

Anduviera siete pisos, las hallara en el más de arriba;
 la agarrara por la mano, la sacó fuera de villa;
 la puso en cuatro pedazos, la clavara en cuatro esquinas.

(*Los soldados forzadores II*, vv. 5-7, 14-16)

Luego, y puesto que para satisfacer las necesidades puntuales de consulta se ofrecen siete índices distintos (de título, clave numérico-temática, otros títulos, primeros versos, primeros versos en los siglos XVI-XVII, contaminación e identificadorio de cada texto incluido), bastaría con describir brevemente lo que con cada título quiere enunciarse. Máxime si se considera, como Catalán señala en el estudio introductorio (lii-liiii), que la tradición oral ofrece grados muy diversos de adaptación del romance vulgar a la estética y ética del romancero tradicional y, en consecuencia, la interpretación moral de sus núcleos dramáticos puede desplazarse, como en *La fraticida por amor*, del castigo ejemplar a la autoinculpación de la asesina, y de esta a una sentencia de boda frente a la que resulta raro marcar el romance como “De crimen pasional intrafamiliar”.

El segundo añadido sería un tanto más complicado, pero por lo mismo quizá mucho más necesario y ya no del todo responsabilidad del Seminario Menéndez Pidal, porque supone continuar la discusión teórica que la Introducción plantea. Y esto, porque al sostener que el romance de pliego de cordel es “vulgar” porque los “ingenios” que componen esos poemas son peores que los que triunfan en el teatro o la novela [del

siglo XVII] y no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo (xxx), Catalán parecería refrendar una postura crítica según la cual dicho “pueblo” es, primero, un receptor pasivo de obras literarias que, sin lograr el vuelo poético de los autores consagrados, le son entregadas por los ciegos vendedores para hacerlo falso partícipe de una cultura que le es ajena, y, segundo, un consumidor tan acrítico como para conservar objetos cuya falta de correspondencia con su propio gusto —i.e., con su “vena poética”— debería hacer que los desechara de inmediato..., en función de una estética supuestamente impermeable, y casi refractaria, cosa que no ocurre.

Resulta entonces que los problemas del origen y la valoración estética de los textos son falsos problemas (no los más urgentes ni interesantes, al menos) y que, en cambio, “la copresencia en la tradición oral moderna de los romances vulgares y los de viejo abolengo” y la “diversidad temática profunda” (lxi) que esa copresencia supone requieren de explicaciones complejas donde, junto a la función de la imprenta como nueva fuente de materia poética, se consideren los lentos, pero en muchos casos perfectamente datables, procesos de tradicionalización a que se han visto sometidos algunos de sus materiales. Los tres ejemplos que Catalán ofrece (*La difunta pleiteada*, *Los presagios del labrador* y *La fratricida por amor*) dan muestra de ello y, de hecho, ocupan la mitad de su texto (xxxvii-liv).

La invitación a seguir discutiendo en torno a la definición de *corpora* populares está, pues, en la mesa, y *El romancero vulgar y nuevo* marca un punto de partida atractivo, en la medida en que supera un estadio de cosas en el cual, con mayor o menor convicción, los argumentos suelen girar en torno a una exigencia de “autenticidad popular” en función de la cual se proponen imágenes atemporales y monolíticas que no permiten explicar cómo y por qué “hallamos en la tradición oral moderna algunos romances basados en antiguas narraciones ‘de ciego’ [que...] poseen la propiedad más definitoria de todo relato tradicionalizado: la apertura textual” (xxxiii).

Luego, y porque el libro muestra que de hecho toda pieza de literatura popular puede tradicionalizarse, habrá que dar cuenta de estados sincrónicos de mayor o menor asimilación de la visión de mundo que

los materiales impresos proponen. Y si el trabajo puede iniciarse suponiendo que la tradicionalización de un romance de ciego ha de estudiarse comparando un original con las versiones recogidas de la tradición oral para documentar estados múltiples de cambio diacrónico, nada de esto obliga a asumir que la moral predicada, “el mensaje que con este tipo de ‘fábulas’ se trata de transmitir” (I-li) sea lo que mejor caracteriza al romance vulgar tradicionalizado, pues, como se ve en el caso de *La fratricida*, los intentos por moralizar a la gente pueden, a la larga, devenir en historias pasionales que, como los bonitos cuentos de amor y muerte que son, los mismos usuarios repiten una vez adecuados a su propia visión de mundo:

—No pretendáis a don Diego, que él culpa no tenía,
yo la maté a la mi hermana, mi hermana yo la mataría.
El castigo que merezco con mi boca le diría:
que me aten de pies y manos y me arrastren por la villa.
—Los muertos queden por muertos, los vivos paces se harían—.
La justicia lo que manda, la justicia mandaría
que con ella se casara antes que acabare el día.

RODRIGO BAZÁN BONFIL
UAM-I/UIA

los materiales impresos proponen. Y si el trabajo puede iniciarse suponiendo que la tradicionalización de un romance de ciego ha de estudiarse comparando un original con las versiones recogidas de la tradición oral para documentar estados múltiples de cambio diacrónico, nada de esto obliga a asumir que la moral predicada, “el mensaje que con este tipo de ‘fábulas’ se trata de transmitir” (I-li) sea lo que mejor caracteriza al romance vulgar tradicionalizado, pues, como se ve en el caso de *La fratricida*, los intentos por moralizar a la gente pueden, a la larga, devenir en historias pasionales que, como los bonitos cuentos de amor y muerte que son, los mismos usuarios repiten una vez adecuados a su propia visión de mundo:

—No pretendáis a don Diego, que él culpa no tenía,
yo la maté a la mi hermana, mi hermana yo la mataría.
El castigo que merezco con mi boca le diría:
que me aten de pies y manos y me arrastren por la villa.
—Los muertos queden por muertos, los vivos paces se harían—.
La justicia lo que manda, la justicia mandaría
que con ella se casara antes que acabare el día.

RODRIGO BAZÁN BONFIL
UAM-I/UIA

Maximiano Trapero, ed. *Romancero general de Lanzarote*. Madrid: Fundación César Manrique, 2003; 372 pp.

La exploración de la tradición oral de las Islas Canarias reviste gran interés, lo que ha llevado a varios especialistas a recoger ahí todo tipo de materiales literarios. La ubicación del archipiélago canario, distante del territorio continental pero desde fechas muy tempranas colonia y punto de paso para los viajeros transoceánicos, ocasionó que en sus accidentados territorios se conservaran y se desarrollaran géneros de tradición oral que actualmente constituyen una muestra única de literatura tradicional arcaizante, la cual se ha desarrollado en las Islas Canarias a la manera de un ecosistema emigrado del continente a un territorio

alejado: las muestras recogidas ahí tienen puntos comunes con el ámbito panhispánico antiguo, pero a la vez tienen un alto grado de desarrollo local.

Desde hace casi tres décadas, Maximiano Trapero se dio a la tarea de recopilar y estudiar la nutrida tradición del romancero que sobrevive en las Canarias. Su trabajo ha venido a concretar el proyecto ideado e iniciado por Diego Catalán en 1969 con la publicación de *La flor de la marañuela*, romancero de la isla de Tenerife, que era el primer paso para realizar un romancero general de las Islas Canarias. El *Romancero general de Lanzarote* es la culminación de ese ambicioso proyecto iniciado en 1980 por Trapero y que consistió en elaborar un romancero para cada una de las islas principales del archipiélago. Al igual que los de Gran Canaria (1982 y 1990), El Hierro (1985), La Gomera (2000), Fuerteventura (1991) y La Palma (2000), todos recopilados y editados por Maximiano Trapero, el *Romancero general de Lanzarote* es una recopilación que se integra a un corpus mayor de textos, pero que en su individualidad es también una valiosa muestra local de tradición.

Esta recopilación de romances en Lanzarote se da, además, en la que podría ser la última oportunidad para hacerla, ya que, como dice su editor, la isla es “un territorio azotado por unos vientos de modernidad que se están llevando todo testimonio de tradición antigua” (27). El fenómeno turístico que ha vivido Lanzarote como ninguna otra isla del archipiélago, ha duplicado su población en tan solo 25 años y ha modificado de manera definitiva la identidad de la isla. El *Romancero general de Lanzarote* incluye un estudio introductorio en el que se tratan los aspectos fundamentales para contextualizar la recolección. En él Trapero describe los cambios que se han suscitado en la isla a raíz del fenómeno turístico que hemos mencionado, así como la supervivencia de la tradición a pesar de este, y el papel que han jugado en ella personajes como César Manrique.

Este no es el primer romancero de Lanzarote que se edita. De hecho, la recopilación que el libro presenta parte de un riguroso estudio de las publicaciones que le han precedido y aprovecha los materiales de estas con pertinencia. A diferencia de esas publicaciones, la ambición de este libro es, como su título lo indica, la de incluir o dar noticia de todos los textos romancísticos existentes en la Isla. Para ello, Trapero incluye

en su estudio introductorio un pequeño análisis de los romanceros de Lanzarote publicados por Sebastián Sosa Barroso en 1966 y por Jesús María Godoy en 1987. Basado en su experiencia como recolector y editor de romanceros hace una crítica de las maneras de proceder de estos dos editores, al tiempo que aprende y rescata de ellos las partes útiles para su propio método.

El método usado por Trapero para la recolección de romances está presentado también en el estudio introductorio. El trabajo de campo se hizo entre 1989 y 2000 e incluyó una revisión de las fuentes y los informantes consultados por los recopiladores anteriores. Además del hallazgo de una colección inédita recopilada por Angelina Millares Hernández (habitante de Las Palmas) con informantes lanzaroteñas, y de la confirmación de la acelerada desaparición de la tradición romancística en esta isla, ese trabajo de campo arrojó un total de 226 versiones de 115 temas, obtenidas de 65 informantes. Así, del total de las 376 versiones registradas en este romancero, 60% fueron recogidas por el editor, trabajo que seguramente lo acercó y le dio un conocimiento mucho más preciso de sus materiales.

El corpus de textos recogidos está organizado siguiendo los modelos planteados ya por Menéndez Pidal y en concordancia con los otros romanceros de Canarias elaborados por Trapero, es decir, siguiendo un criterio histórico-literario para la clasificación general y un criterio temático o de funcionalidad para la organización de los textos dentro de los grupos de romances tradicionales, religiosos, vulgares, de pliego y locales. El resumen estadístico que se incluye en el estudio introductorio resulta de particular interés para la reconstrucción del panorama romancístico de Lanzarote y para entender el fenómeno de la tradición en las Canarias. Las versiones que forman el grupo de romances tradicionales, en el que se incluyen tanto los romances viejos como los que se hicieron a imitación de estos a lo largo del siglo XVII, conforman 45% de las versiones totales del *Romancero*. Esta proporción, a la que se suma un 26% de romances religiosos de tradición casi tan antigua como la de los primeros, nos revela una vez más que las Islas Canarias son un territorio al cual la tradición oral emigró desde época muy temprana y en el que, debido a su aislamiento relativo de los territorios continentales, se conservaron sin mayor contaminación las formas y los temas de la tra-

dición antigua. Esto no obsta, sin embargo, para que dichas formas dieran lugar a la elaboración de nuevos romances con temas locales (8% del corpus) y a la proliferación de romances vulgares (5%) y de pliego (17%).

Llama la atención también que los romances de pliego tengan una variedad temática tan grande (47 temas en total). Esta abundancia se debe, según el recopilador, “a un comercio muy vivo que hubo de los pliegos en toda la isla” (54) aunque tal vez también cabría explicarla por la inclinación del público hacia los casos espectaculares y trágicos o de temática local de los pliegos y al paso comercial de papel impreso por la isla.

El estudio introductorio de Trapero toca además varios puntos interesantes en cuanto a la ejecución y la conservación de los romances en Lanzarote. Se explica, por ejemplo, que la tradición de los “ranchos de Pascua”, introducida a la isla por los franciscanos en el siglo XVIII y consistente en la recaudación de dinero para las fiestas navideñas mediante la ejecución de canciones, sea el medio de conservación de un buen número de romances religiosos y tradicionales. O bien, que en Lanzarote se dé un fenómeno único dentro de las Canarias, que consiste en que, fuera de los “ranchos de Pascua”, la mayor parte de los romances se reciten en vez de cantarse.

Los textos del romancero se han transcrito y presentado en versos largos separando los dos hemistiquios y numerando los versos de dos en dos. Las versiones se numeran con subíndices, y cada una incluye el nombre del informante, el lugar y año de recolección, así como el nombre del recolector. No se publican todas las versiones recopiladas, sino aquellas que presentan un interés especial o variaciones mayores con respecto a las otras versiones; pero se da siempre noticia de todas. Después de las distintas versiones de cada romance el editor incluye un comentario que resulta muy útil. En él, Maximiano Trapero hace anotaciones bastante pertinentes en cuanto al comportamiento de cada romance y sus versiones dentro de la tradición interinsular y traza algunas relaciones de los textos que edita con respecto al ámbito panhispánico. Las anotaciones que hace en cuanto a las particularidades de algunas versiones resultan muy útiles en la lectura del libro, ya que, al seguir las pistas de contaminación y parentesco que nos da el editor, es posible

hacer una exploración no lineal del corpus y realizar búsquedas mucho más fructíferas dentro de este.

Para efectos de las búsquedas, también resulta de gran utilidad la inclusión de índices de primeros versos, informantes, localidades de recolección y recolectores, con sus respectivos aportes al romancero. Es curioso notar en ellos el predominio de mujeres entre los informantes lanzaroteños y confirmar con ello el importante papel del género femenino en la conservación y constante reelaboración de la tradición oral hispánica.

En los textos que recoge Maximiano Trapero podemos encontrar materiales muy interesantes para el estudio del romancero en sus distintas etapas. En el grupo de los romances tradicionales, por ejemplo, hay un buen número de versiones que muestran un grado de conservación y una pureza sorprendentes, dada la fecha de la recolección. Tal es el caso de versiones del romance de *Lanzarote y el ciervo blanco* o de un par de versiones del romance de *Blancaflor y Filomena*. Otros romances del mismo grupo sorprenden por la cantidad de versiones recolectadas, como por ejemplo el de *Gerineldo*, que muestra una evolución fonética del nombre hacia Serineldo o incluso Feliberto, o el de *El caballero burlado*, del cual se registraron 23 versiones. Al interés de este último se suma el hecho de que las versiones canarias son una fusión de los romances de *La infanta encantada*, *El caballero burlado* y *Don Bueso*, además de que en algunos casos presentan contaminación con el romance de *Gertrudis, la niña perdida*, publicado en un pliego suelto moderno.

Los romances de pliego suelto tienen también un interés especial debido a su abundancia y su carácter. Además de los relatos de crímenes y sucesos fatales, aparecen en muchos pliegos locales romances sobre naufragios y otros hechos marítimos. Aunque la mayoría de estos romances son modernos, no dejan de tener interés para aquellos interesados por el tema de los naufragios como un género al uso durante la época de los grandes descubrimientos y su evolución en literatura popular y tradicional.

El *Romancero general de Lanzarote* nos ofrece una muestra muy interesante de tradición oral local, que complementa de manera afortunada el trabajo ya realizado por Maximiano Trapero. Si bien en el estudio introductorio aparecen algunas erratas, más de las que nos parecería

normal encontrar, esto contrasta con el gran cuidado que se ha tenido en la edición y corrección de los textos romancísticos. El trabajo de campo y la organización sistemática de los materiales recogidos hacen de este libro un buen instrumento de estudio, a la vez que demuestran que cada nueva colección de romances aporta algo más al conocimiento del género.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

normal encontrar, esto contrasta con el gran cuidado que se ha tenido en la edición y corrección de los textos romancísticos. El trabajo de campo y la organización sistemática de los materiales recogidos hacen de este libro un buen instrumento de estudio, a la vez que demuestran que cada nueva colección de romances aporta algo más al conocimiento del género.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Carlos Nogueira. *O essencial sobre o cancionero narrativo tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002; 96 pp.

Los términos *romance* y *romancero* han gozado de casi unánime aceptación en el ámbito hispano-luso para referirse a un género específico de la literatura popular, que en lengua inglesa, y también en otros dominios lingüísticos, se prefiere denominar *ballad*, balada:¹ el canto narrativo de carácter folclórico.

Pero el término *romance* presenta el inconveniente de ser sumamente ambiguo: posee una acepción lingüística ('lengua vulgar', por oposición al latín) y una acepción métrica ('cualquier composición poética en metro romance'). Esta última, sobre todo, hace que la acepción literaria se solape y confunda con la acepción propiamente métrica y, por tanto, que el concepto literario de *romance* resulte extremadamente vagoroso. Así, en el romancero se integrarían textos de autoría conocida (Lope de Vega, el Duque de Rivas, Federico García Lorca...), tanto como textos anónimos de diversa procedencia. De ahí que don Ramón Menéndez Pidal, acérrimo defensor del término *romance* para designar a nuestro género, propusiera una definición hartamente insatisfactoria: "los romances son poemas épico-líricos breves...", que era, por otra parte, coincidente con la de Doncieux, *chanson lyrico-épique*. Pero ¿cómo un poema puede ser, a la vez, épico y lírico? ¿No recuerda esto a la solución cervantina, o más bien sanchopancesca, del *baciyelmo*?

¹ Aunque debe recordarse la clásica compilación de George Doncieux, *Le Romancero populaire de la France*, París: Émile Bouillon, 1904.

Por eso creemos que sería útil renunciar a los términos *romance* y *romancero* y adoptar el de *balada* (por calco semántico del inglés *folk ballad*). La balada está —especialmente en el caso de las literaturas portuguesa y española— generalmente escrita en metro romance, pero no siempre y no necesariamente. La balada (i. e., el canto narrativo popular) puede adoptar la forma de tirada o serie asonantada, o bien la forma estrófica (pensemos en *Don Bueso*, por ejemplo) puede ser un romance (en sentido métrico) o bien unas seguidillas (como es el caso de *Los primos hermanos*, tan acertadamente estudiado y defendido como balada por Mercedes Díaz Roig). Por el contrario, la canción lírica, puede, aunque no sea lo común, ofrecérsenos en metro romance: sirva como ejemplo el caso bien conocido del romance de *El Prisionero*, auténtica canción lírica en metro romance.

Así, pues, tendríamos dos grandes géneros de la literatura popular en verso: la *balada* (narrativa) y la *canción* (lírica). Con ello diferenciaríamos claramente lo épico de lo lírico, sin la intromisión perturbadora de un criterio puramente formal como es el de la métrica.

Pero, con todo eso, aún no habremos clarificado suficientemente nuestro campo de estudio, porque la balada o canción narrativa popular abarca un larguísimo periodo —desde la Edad Media hasta nuestros días—, en el que se han dado estilos, formas, preferencias temáticas, argumentos, calidades, etc., muy diferentes. De ahí la dificultad de clasificar y de conceptualizar internamente todo ese vasto campo literario al que denominamos *balada popular*. Existen discriminaciones temporales, como la distinción entre el “Romancero Viejo” (hasta el siglo XV aproximadamente) y el “Romancero moderno” (el recogido en los siglos XIX y XX), pero también otras que parecen referirse más bien a aspectos estilísticos, sociológicos o temáticos. Así, por ejemplo, se suele distinguir entre el *romancero tradicional* y el *romancero vulgar*, trasunto de una distinción previa entre *pueblo* y *vulgo* o entre “lo verdaderamente popular y artístico” y “lo plebeyo y estéticamente chabacano”. Clasificaciones todas ellas difíciles de fundamentar teóricamente, pero que, de hecho, funcionan en la bibliografía al uso. En cualquier caso, parece incuestionable la necesidad de establecer subgéneros dentro del macrogénero de la balada popular.

El libro que reseñamos, *O essencial sobre o cancionero narrativo tradicional*, de Carlos Nogueira, constituye un breve pero enjundioso acercamiento a este subgénero de la literatura oral, la *cantiga narrativa*, como se lo denomina en portugués, o *romances de cordel*, *romances de ciego* o, simplemente, *romances vulgares* en la terminología española más difundida. El contenido del libro se articula en cinco partes: I, A cantiga narrativa: definição, estrutura, discurso, classificação; II, O cancionero narrativo hoje; III, Conclusão; IV, Antologia breve de cantigas narrativas; y v, Bibliografia.

La primera de estas cinco partes es la más extensa, puesto que se dedica a esclarecer los aspectos esenciales en el plano conceptual. Y el primero de ellos es la delimitación del género (o subgénero) de la cantiga narrativa. Por supuesto, queda clara la diferenciación con la canción lírica, pero más difusa y controvertida es su distinción del romance vulgar. A juicio del autor, la cantiga narrativa se diferencia del romance vulgar tanto en aspectos de contenido (mayor proximidad a lo cotidiano, mayor crudeza con que se nos presentan los aspectos trágicos...) como de forma (esencialmente métrica: frente a la tirada asonantada del romance vulgar, la estrofa —*quadra*— con rima consonante de la cantiga narrativa). Se suma así Nogueira al criterio mantenido por otros investigadores, como J. J. Dias Marques o P. Ferré, que también han defendido la necesidad de diferenciar entre *romance vulgar* y *cantiga narrativa*, frente a la opinión de otro notable estudioso de la literatura oral, M. da Costa Fontes, que llama *romances de cordel* a los “romances estróficos compostos em Portugal nos últimos dois séculos”.² Recordemos que, por su parte, Flor Salazar, en su libro *El Romancero vulgar y nuevo* (Madrid, 1999),³ que Nogueira parece desconocer —al menos no lo cita en su, por lo demás, selecta bibliografía— define a este como el “incorporado a la tradición oral como resultado de la divulgación de pliegos sueltos y de cordel difundidos en medios populares por la actividad de rapsodas ciegos, desde la segunda mitad del s. XVI hasta los principios del s. XX, y dedicado en su mayor parte a cantar sucesos o

² En su *O Romancero Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*. 2 vols. Madison, Wi.: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, 17.

³ [Véase en este número la reseña de Rodrigo Bazán. N. de la R.]

hechos extraordinarios, provocantes a admiración, asombro o risa” (x). Pero recordemos también que la misma Flor Salazar se suma a la distinción entre romance vulgar y cantiga narrativa cuando afirma, poco más adelante, que “la sobrevivencia durante siglos del ‘pliego de cordel’ y del ‘romance de ciego’ no supone que a su lado no vayan abriéndose camino nuevos tipos de poesía narrativa destinada al ‘vulgo’, no sólo en América sino también en la Península”, para concluir que “los nuevos géneros para-romancísticos no creemos que deban estudiarse confundidos con el *Romancero vulgar y nuevo*; de ahí que, en la presente obra, se excluyan todos los textos pertenecientes al género que hemos bautizado con el nombre de ‘Canción narrativa moderna’”.

Como vemos, se trata de una cuestión nada fácil de precisar, dada la pluralidad de manifestaciones, desde el pliego de cordel al corrido mexicano. Por nuestra parte, no creemos que sea este el momento ni el lugar de pronunciarnos sobre un problema que requiere no sólo de mayor espacio que el propio de una recensión, sino de más largo tiempo de meditación para llegar a conclusiones, si no definitivas, sí por lo menos suficientemente fundadas desde el punto de vista teórico. Tan solo quede aquí constancia de nuestra aspiración y de nuestro deseo de poder alcanzar pronto una visión suficientemente global del género *balada*, aunque deslindando (al mismo tiempo que relacionando) sus numerosas ramas: se trata, sí, de subgéneros innegables, pero pertenecientes todos a un mismo tronco común de la oralidad baladística.

En cualquier caso, el libro de Carlos Nogueira nos ofrece un acercamiento imprescindible a este subgénero de la literatura oral portuguesa. Subgénero que Nogueira reivindica —frente a los que lo consideran “um produto pitoresco de reduzido valor”— tanto por su interés para el estudio de las mentalidades populares como por sus valores intrínsecamente culturales, ya que se trata de textos que “releen” una tradición ancestral y universal, en la medida en que “popularizan o mesmo despoletam um património de parábolas e de mitos mínimos, através dos quais a imaginação individual-colectiva se pode recrear e exorcismar angústias do presente e inquietudes ancestrais” (74). En este sentido, aunque el autor reconoce que estos textos quedan salvados —como cualquier otra obra literaria— por la recolección de los estudiosos y por su reproducción impresa, no duda en animar a su re-

difusión a través de grupos musicales de calidad, como de hecho ha sucedido en algunos casos, tanto en el dominio lingüístico portugués como en el español.

Concluye el libro una “Antología breve de cantigas narrativas portuguesas” que, si bien es breve (y el autor dará pronto a la estampa una antología más extensa: *Cancioneiro Narrativo de Baião*), es suficientemente representativa para apreciar las características peculiares de esta poesía narrativa de cuño popular.

ENRIQUE BALTANÁS

Fundación Machado / Universidad de Sevilla

difusión a través de grupos musicales de calidad, como de hecho ha sucedido en algunos casos, tanto en el dominio lingüístico portugués como en el español.

Concluye el libro una “Antología breve de cantigas narrativas portuguesas” que, si bien es breve (y el autor dará pronto a la estampa una antología más extensa: *Cancioneiro Narrativo de Baião*), es suficientemente representativa para apreciar las características peculiares de esta poesía narrativa de cuño popular.

ENRIQUE BALTANÁS

Fundación Machado / Universidad de Sevilla

Lúisa Freire. *O feitiço da quadra*. Pról. Ana Paula Guimarães. Lisboa: Vega, 1999; 220 pp.

Presentada originalmente como tesis de Maestría en la Universidade Nova de Lisboa en 1994,¹ esta obra constituye una importante contribución al conocimiento de una forma breve que todos conocen en Portugal, que muchos utilizan de manera creativa, pero cuya auténtica sutileza de engranajes vitales pocos detectan. La organización del estudio en cuatro partes nos remite a la armonía, en el canto y en la escritura, de la *quadra* (o quarteta octosilábica portuguesa), apresada en sus célebres y breves cuatro versos y a la vez capaz de asumirse como la “pequeña-gran fórmula del decir portugués” (188).

La Primera parte del estudio se ocupa de la poco clara cartografía de la *quadra*, que nace en la Edad Media en fecha imposible de determinar con precisión, sobre todo en cuanto tipo estrófico que adquiere independencia en relación con obras literarias más extensas. Ante las obvias dificultades que enfrentaría una teoría sobre la arqueología de esa forma, la autora diseña una matriz necesariamente heteróclita, en la cual intervienen vectores que se interpenetran, sobre todo el binomio poesía popular / poesía cortesana, o el papel de los trovadores en la fijación y modelación

¹ Con el título de *No campo maior - Subsídios para o Estudo da Quadra popular e popularizante*.

de la poesía oral anónima, la función de los juglares —a los que sugerentemente llama “viajeros de la palabra” (35)— en esos influjos y reflujos, y la importancia de los descubrimientos en los traslados de elementos culturales y poéticos. Sin despreciar los sucesivos procesos intertextuales que indudablemente fueron configurando la *quadra* a lo largo de los siglos, Luísa Freire resalta en sus conclusiones aquello que considera la segura “filiación en las cantigas [de amigo] paralelísticas, teniendo además en cuenta el fondo popular, indígena, de esas mismas composiciones” (187). Del conjunto de rasgos en los que basa esa relación genética —el paralelismo, el predominio de la temática amatoria, la fuerza de la expresión jocosa y satírica, el carácter dramático de las cantigas dialógicas, etc.—, pensamos que la “monotonía del ritmo” no es tan evidente como la corriente fluida, fragmentaria, de los cuatro versos.

Ya en otra ocasión hemos mostrado que la *quadra* no es ajena a una variedad rítmica que la flexibiliza, gracias a la intercalación relativamente imprevisible de una (o dos) de las sílabas métricas tónicas (como se sabe, la sílaba final es, por razones prosódicas, la más constante). Hay otros procedimientos estilísticos que concurren en esta equilibrada dispersión de ritmos en el interior de la cuarteta o dentro del género mismo, visto globalmente: los muchos esquemas y tipos de rimas, que no se limitan a la rima final, y otros recursos fónico-estilísticos —la aliteración y la asonancia son los más clásicos— igualmente resistentes a generalizaciones simplificadoras y preconcebidas.

La Segunda parte revela zonas de confluencia y de desemejanza entre la *quadra* portuguesa y varias formas mínimas orientales —chinas, coreanas, japonesas e indonesias—, y la autora se lanza, como síntesis basada en los datos reunidos en este capítulo, a otra teoría explicativa de los orígenes del lirismo portugués. Esta teoría no se contrapone a las varias tesis existentes —las tesis árabe, la folclórica, la litúrgica y la de los mediolatinistas—, todas ellas, por lo demás, como bien lo observa Luísa Freire, relacionables con el Oriente (188). Investigaciones futuras podrán refutar o bien desarrollar esta tesis, que propone también otras filiaciones y contaminaciones (destaca la del *haikai* japonés), legítimamente percibida en la estructura y en los contenidos de un corpus poético que la autora ha sometido ya varias veces a interesantes aproximaciones hermenéuticas.

En la Tercera parte del estudio, a partir de un prospección de la poesía cancioneril realizada por la misma autora, se lleva a cabo un análisis crítico que apunta a explicitar la ósmosis natural entre la antigüedad de una tipología estrófica y la modernidad globalizante y tecnológica. El pensamiento que subyace a este capítulo se desprende de una maduración intelectual que importa vindicar, en la medida en que la autora no se deja seducir por la letanía patética todavía hoy practicada por algunos estudiosos que hablan de la “desaparición” de la literatura de transmisión oral. El interés de esta parte radica sobre todo en la forma científica con la que se enfrenta el objeto del análisis —la *quadra* popular contemporánea de Campo Maior, parte integrante de las llamadas “fiestas del pueblo”—, inscrito umbilicalmente en el padrón de la poesía popular más integrado a una dinámica psicocultural que le proporciona una adaptación estable al ritmo alucinante de las modernidades acumulativas.

Discrepamos sólo de la afirmación, que por lo demás está en línea con lo ya dicho apresuradamente por otros investigadores, de que “al habitual y antiguo estatismo cómodo de las comunidades rurales se contraponen ahora un dinamismo y un voluntarismo que reflejan la evolución misma de esas sociedades” (90). El voluntarismo de que habla la autora no es ajeno a las sociedades llamadas rurales poco alfabetizadas, como eran las del Portugal de las décadas 1960-1970, que fue precisamente el motor que hizo avanzar el sistema literario oral y, correlativamente, la configuración del tejido social. A los “Cortejos del Niño Jesús” y otras festividades afines de factura local que se daban en diversas áreas del país, se aunaban múltiples manifestaciones populares / tradicionales —desafíos poéticos, bailes, serenatas, *pullas*, *pasquines*, *testamentos*, *reyes*, *janeiras*, etc.— que garantizaban la vigencia y, simultáneamente, la modelación del registro idiosincrásico del medio envolvente, reflejado en la móvil biblioteca oral o escrita (folletos, hojas sueltas, almanaques, libritos, etc.). El “estatismo cómodo” —expresión que requiere de explicación— es únicamente una de las premisas de un silogismo mucho más complejo y que fracasa *a priori* si no se comprende que la literatura oral / popular / tradicional está ligada a varios rituales colectivos (tales como los relacionados con el nacimiento, la vida, la muerte, el ocio, el trabajo).

En el carácter monográfico de esta sección, apoyado en los documentos reunidos, que hacen de esta obra también un pequeño Cancionero de Campo Maior, la solidez de las consideraciones depende del entrecruzamiento de datos históricos, antropológicos, sociológicos, literarios y técnico-compositivos. No pasa inadvertida a la autora, por ejemplo, la fecunda simbiosis de códigos artísticos que se da naturalmente en la *quadra*, sobre todo en aquella que “se actúa” en performance comunal. Los códigos musical, vocal e instrumental, ya ortoléxico, ya coreográfico, ya histriónico, ya literario, son subtextos que concurren en una expresión transparente, preñada de resabios telúricos y de voz antropológica inaugural. Se trata de una poesía que encuentra en la refulgencia del canto su reducto por excelencia, pese a la sorprendente insurrección sonora que se ve en ella, incluso cuando aparece apresada en el registro escrito.

Como puede leerse en el Prefacio de Ana Paula Guimarães, investigadora a la que debemos varios apuntes sobre la literatura de transmisión oral —apuntes intensos, serios, muy particulares y originales en sus análisis, una especie de impresionismo analítico que ha resultado fértil en la detección y el desmontaje de recursos estéticos y de expresiones sentimentales o emocionales—, “cantada, la *quadra* desciende y encuentra su fundamento [...], para ascender al dominio de lo inmaterial y de la experiencia (¿cósmica?) del sonido” (11).

Receptiva a la riqueza múltiple de estas *quadras*, Luísa Freire procura resolver el misterio de la designación de los textos —*saías*—, construyendo un pequeño tratado etimológico que fundamenta recurriendo a un trabajo comparatista entre géneros próximos, portugueses, españoles (la *saeta*) o escandinavos (la *runa*). Así, la autora describe la poética de estas formas de manera integrada, apoyada en conceptos nuevos o emergentes, en un estilo pletórico de voces remotas, en convivencia perfecta con lenguajes singulares. Actualizadas en performances públicas —bailes o desafíos poéticos—, las *saías* conjuntan fórmulas tradicionales: *Não canto por bem cantar / nem por boa fala ter* (“No canto por bien cantar, / ni porque quiera hablar bien”), o *Não olhes pra mim, não olhes, / que eu não sou o teu amor* (“Que no me mires, no mires, / porque yo no soy tu amor”) (112-113). Y no es raro que esas fórmulas ocupen toda una *quadra*: *Gosto muito dos teus olhos, / gosto muito mais dos meus; / se não*

fossem os meus olhos, / não podia ver os teus (“Me gustan mucho tus ojos, / y más me gustan los míos: / si no fuera por mis ojos, / no podría ver los tuyos”) (113).

Los ejemplos transcritos por la autora, así como sus aseveraciones personales —“podemos oír las antiguas cantigas” (113)— la conducen, al comienzo del capítulo, a un juego de palabras que sistematiza o que (desde su perspectiva) establece una diferencia irreductible entre la “poesía popular de raíz tradicional y de expresión oral” y esta “otra faceta de la *quadra* popular”. En la primera modalidad se lleva a cabo una “recreación por la repetición de fórmulas aceptadas por la comunidad y transmitidas de generación en generación”; en la segunda se realiza una “recreación por la composición de nuevos textos, en que las viejas fórmulas son refundidas en función de nuevos motivos y actualizadas mediante nuevas situaciones” (90; cursivas de la autora).

El proceso que conduce a los dos tipos de construcción poemática es, o puede ser, esencialmente el mismo, por creación ya individual, ya eventualmente colectiva (se sabe que los individuos más alfabetizados, padres y profesores, por ejemplo, suelen intervenir en la composición de obras de interés colectivo, cíclicas). Se da, asimismo, la recreación silenciosa —contemporánea o anterior a la performance—, o bien en forma expresa (paradigma de las obras ensayadas para festividades), que constituye un estado nodular en el mantenimiento y en la descendencia del poema.

La pertinencia de las aseveraciones de Luísa Freire proviene de los reajustes a los cuales se prestan conjuntamente y de la descripción exacta, sintética, que de ese modo hacen posible, pese a que se trata de un fenómeno literario-cultural de límites muy indefinidos. Postular, así, en este género de la poesía oral la recreación abundante gracias a la repetición de la transmisión-composición del poema mínimo, o sea, la repetición creativa dentro de la variación sin límites, será indiscutiblemente un principio más sustentable.

En la sección intitulada *Outros temas, outros cantos (documentação)* (127), Luísa Freire se detiene en las *saías* que obedecen a los temas clásicos del cancionero oral portugués y las define como textos en los cuales “lo viejo y lo nuevo se reúnen en la voz de las misma voces”. Si concordamos con esta visión del corpus presentado, corpus convincente de cerca

de cien composiciones, en cambio estamos en total desacuerdo con el juicio formulado al final de la frase anterior: “mostrando que, aunque usando palabras diferentes, los sentimientos se mantienen idénticos”.

Más de una vez, la producción de estos poemas se ve precedida por el largo palimpsesto de la memoria colectiva. En estos temas los índices de tradicionalidad son más numerosos y profundos que los de las “nuevas *saias*”, porque, precisamente, los poemas respectivos son producto de la selección a la cual se somete el conjunto de los textos. Como en el caso de la naturaleza, sólo sobreviven los organismos más capaces. Las numerosas fórmulas —versos, segmentos de verso, expresiones cristalizadas pero a la vez flexibles— y las *quadras* tradicionales muestran, sin margen de error, que las “palabras diferentes” participan en un trabajo creativo de producción de poemas renovados.

Las dos primeras *quadras* bastan para proporcionar y localizar eloquentes indicadores de la reescritura que va robusteciendo al cancionero popular portugués, tradición que, a fin de cuentas, es más persistente de lo que se piensa comúnmente. Por lo demás, la tradición es un proceso más virtual que real, en el sentido de que en cada actualización incluye concesiones que la van transformando, con mayor o menor rapidez, de manera que es una categoría opuesta a fijaciones estériles. Cuando el *continuum* de lo construido se inmoviliza, la tradición, o el activo cultural, perece. La cuarteta portuguesa *La rosa, para ser rosa / tem que ter pé e botão; / o amor, para ser firme, / tem que ser do coração* nos remite fácilmente a una versión muy próxima y semánticamente equivalente: *A rosa, para ser rosa / há-de ter pé e botão ; / o amor para ser leal / há-de amar de coração*.² Igualmente común en cualquier cancionero regional es la fórmula que inicia la segunda copla del libro, *Tenho dentro do meu peito* (“Tengo dentro de mi pecho”), la cual genera, en nuestro cancionero de Baião, por lo menos quince textos diferentes.

En la Cuarta parte, Luísa Freire se enfrenta a la problemática cuestión de lo “popularizante”, centrándose en las *Quadras ao gosto popular*

² Carlos Nogueira, *Cancioneiro popular de Baião*, I, en *Bayam* 4/5, 1996: 73. “La rosa, para ser rosa / requiere un pie y un botón; / el amor para ser firme / ha de amar de corazón”.

de Fernando Pessoa,³ “el poeta-síntesis de nuestro lirismo contemporáneo, en el que se fundieron y confluieron las venas del cuerpo poético nacional, reuniendo tradición y modernidad” (17). Con una perspectiva original, la autora convoca también la figura de Caeiro, defendiendo, adecuadamente, la idea de que las *Quadras* “pueden considerarse también como el otro lado” del maestro (181).

En la línea de una exaltación ciertamente matizada y de múltiples facetas, pero recorrida por una idéntica atracción hacia el registro estético minimalista —que unió a poetas de tiempos y opciones estético literarias tan dispares como Gil Vicente, João de Barros, Luís de Camões, João de Deus, Afonso Duarte y Vitorino Nemésio—, Fernando Pessoa suscitó comentarios críticos contradictorios y algunos enfoques tendientes a explicar su incursión en una literatura o una forma literaria fija que parece poco sintonizada con la visión de mundo y la estética intelectualizada que lo hizo célebre. Esa incursión no fue propiamente ocasional, puesto que Pessoa escribió cerca de cuatrocientas composiciones del mismo tipo, que ya han merecido minuciosas e iluminadoras aproximaciones crítico-literarias de José de Almeida Pavão Júnior, en su memorable libro *Popular e popularizante*, en la sección que se intitula precisamente “No reino da quadra. Fernando Pessoa”.⁴ Si en esas coplas de Pessoa se revela un cierto o inequívoco diseño popular, visible en el contenido naturalista, amoroso y ético, lo mismo que en su arraigo en la vida y en la sentimentalidad amorosa cercanas a lo rural, y en el manejo del octosílabo y de la rima consonante, además de otros recursos técnicos, como los varios tipos de paralelismo —semántico, léxico y fonético—, diríamos que esa conexión radica, más que nada, en la arquitectura de fondo de la *quadra*.

Si Fernando Pessoa hubiera procurado efectivamente un calco puro —cosa que parece haber intentado, como lo revelan las anotaciones al margen de sus manuscritos—, dejando de lado la poesía de carácter más personal, más distante de la impersonalidad del género,⁵ segura-

³ 6ª ed. Texto establecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1994, 147-186.

⁴ Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981: 48-59.

⁵ Prefacio de Lind en ed. citada en la nota anterior, 13.

mente habría evitado las muchas ambigüedades y las recurrentes señales de su ritmo interior, en inteligible comunicación con el resto de su poesía. El valor más grande de esas breves obras reside precisamente en la tensión inexorable entre la tendencia personalizante de Pessoa y las influencias que parecen proceder de la tradición oral. El resultado es, en muchos casos, el encuentro de dos fuerzas en conflicto, pero conciliables en las estructuras profunda y de superficie, un movimiento a la vez centrífugo, de alejamiento del hipercódigo popular en que supuestamente se basa, y centrípeto, de pertenencia al sistema poético llamado “culto” de Fernando Pessoa. En la posición exquisita de amante y cultivador de poemas investidos de caudalosos influjos folclóricos,⁶ David Mourão-Ferreira señala la “frecuente banalidad” de las coplas de tipo popular de Fernando Pessoa, en contraste con la “frescura” y la “continua invención” de las coplas de Vitorino Nemésio incluidas en *Festa redonda* (1950).⁷ Con todo respeto por el juicio estético de este crítico, nos permitimos tener una visión bien diferente, dada la variedad de concepciones de sustancia y de forma que evidencian los pequeños poemas pessoanos.

No se impone aquí ni ahora una exposición exhaustiva de la variedad de recursos empleados en la práctica poética de este conjunto, cosa que ya han realizado, en sus aspectos fundamentales, Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho, Pavão Júnior y, más recientemente, Luísa Freire. Sea como fuere, juzgamos oportuno aducir algunos casos concretos, suficientes para percibir cómo es inestable la *quadra* “ao gosto popular” de Fernando Pessoa y cómo hace falta un trabajo de gran alcance dedicado a esta área de la obra poética pessoana. La dualidad a la que aludimos se manifiesta, por ejemplo, en una copla que es, en nuestra opinión, la más ejemplar *quadra* de amor de este poeta y, ciertamente, una de las más brillantes jamás escritas en lengua portuguesa. Lo inusitado de la metáfora final lleva el cuño de Pessoa, la conjunción del

⁶ Cf. Fernando J. B. Martinho, “O ‘Romance’ na poesia de David Mourão-Ferreira e o romance tradicional”, *A Cidade, Revista cultural de Portalegre*, Nova serie, 1 (enero-julio, 1988).

⁷ “Editorial” en *Boletim Cultural*, Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian, VII, 7 (dic. 1992): 3-4.

sustraro cerebral, conceptual, con el impulso emotivo, o sea, de los motores fundamentales de la actividad poética: *Boca que tens um sorriso / como se fosse um florir, / teus olhos cheios de riso / dão-me um orvalho de rir.*⁸

La sonrisa, uno de los temas predilectos de Pessoa, propiciada por la superficie transparente de la *quadra*, es un motivo más o menos secundario en la ingeniería poemática: *Quando eu era pequenino / cantavam para eu dormir. / Foram-se o canto e o menino. / Sorri-me para eu sentir!* (*Quadras*: 95). Aún más expresiva se nos figura esta otra copla, gracias a la amena ternura que juega sutilmente con una erotización espiritualizada: *Ó pastora, ó pastorinha, / que tens ovelhas e riso, / teu riso ecoa no vale / e nada mais é preciso* (73).⁹

Obra, por lo tanto, necesaria, fundadora, que requiere otros modos, teóricos y prácticos, de abordarla, imprescindibles para disciplinar los afilados bordes de la *quadra* y favorecer el desmontaje hermenéutico de la especificidad de una forma breve que estamos lejos de aprehender en su totalidad, tanto en su existencia oral, colectiva, como en su modalidad autoral, escrita. Esa indefinición, por lo demás, coincide con el hechizo que ejerce la *quadra* sobre quienes lidian con ella, de diversas maneras, en momentos distintos y en espacios diferentes. La autora del ensayo que comentamos es prueba de ese postulado, puesto que se rindió por completo a una forma estrófica que ella consideraba menor y acabó por contribuir a la dilucidación exegética de una cuestión esencial y compleja de la literatura portuguesa.

De manera adecuada y con preocupación científica, invita en la Introducción a profundizar en la investigación iniciada y prepara al lector para ciertos momentos de su obra que, sin esa tan oportuna salvedad, podrían parecer tratados de manera incauta y precipitada. “Contribuciones o pistas para una investigación futura, en que cada una de las partes que componen este todo pueda ser objeto de un estudio más profundo y detallado” (18): así define Luísa Freira su trabajo,

⁸ *Quadras ao gosto popular*: 78. “Boca que tiene sonrisa / cual si fuera a florecer, / tus ojos llenos de risa / me echan rocío de reír”.

⁹ “Cuando yo era pequeñito / con canto me hacían dormir. / Fuéronse el canto y el niño. / Sonríeme para sentir”. “Oh, pastora, oh, pastorcita, / que tienes ovejas y risa, / tu risa resuena en el valle: / nada más se necesita”.

tanto más útil y precioso cuanto que escasean en el panorama editorial portugués estudios centrados en autores, obras o formas literarias que gravitan, incluso, en la órbita de lo que se insiste en considerar la gran literatura escrita. Sólo con la proliferación de trabajos como el aquí comentado podremos escribir una historia literaria más auténtica y libre de preconcepciones artísticas, estéticas e ideológicas y que contemple una captación más correcta de las múltiples funciones que la literatura, en sus variadas derivaciones, cumple en la sociedad y en los individuos.

En nuestra época y en Portugal no escasean realmente los investigadores capaces que han contribuido al avance de esta área científica, como por ejemplo Manuel Viegas Guerreiro, A. Machado Guerreiro, Arnaldo Saraiva, João David Pinto Correia, José de Almeida Pavão Júnior, Maria Aliete Galhoz, Pere Ferré, Isabel Cardigos, J. J. Dias Marques, Cristina Macário Lopes, Ana Paula Guimarães y Gabriela Funk.

Nadie duda de que hay *quadras* de diversos niveles de perfección, como nadie tiene dudas sobre las diferencias de calidad en la literatura de nuestros días, la cual en ciertas esferas socioculturales se ha convertido en un producto de consumo fácil, por una consagración institucional no pocas veces errada y torcida por concepciones puramente mercantilistas. Los escritores del universo *VIP*, que cada vez son más, se caracterizan por un oportunismo económico y mental que no puede dejar de llevar a cierto pesimismo en aquellos que saben que la literatura —o la mejor literatura— debe ser independiente de esos vectores. Ahora bien, lo que casi siempre surge de la audición —recordemos las magistrales interpretaciones de José Afonso— o de la lectura de una *quadra* es la depuración de significantes y significados merced a la cual ella se presenta en cuanto terreno sígnico que seduce nuestros sentidos y convoca la inteligencia analítica, sin que la perturbe la tenue ceguera desencadenada por el encanto de las palabras.

En la poesía cancioneril oral / tradicional / popular, lo mismo que en la poesía popularizante, no es raro que nos encontremos con poemas que ostentan una vulgar grandeza, conformada por una textualidad intrincada de mecanismos microscópicos que gravitan en torno al sistema dual de la mayoría de las *quadras*. Luísa Freire se coloca dentro del cuadro crítico que en los mismos términos hemos pregonado para este poema en miniatura, esto es, sin deferencias apasionadas y perturbado-

ras, y a la vez sin ocultar por completo la fascinación que le produce el ponderado descubrimiento de este género literario. La hechura de la obra es prueba fecunda de ello, dada una humildad crítica que encarna en una sucesión de impactantes preguntas y de hipótesis de respuesta (también en tono interrogativo), que inciden en la perplejidad que nos deja la antigüedad y la persistencia funcional de esta “fórmula de sabiduría”: “Todo eso..., o apenas el *hechizo* de una tonada mágica, contagiante, que se ha metido en el oído y en el pulsar de un inmenso corazón portugués” (191; cursivas de la autora).

El libro de Luísa Freire, ya como objeto y como proyecto expresado en el título, cumple así, sin duda alguna, una valiosa función pedagógica, al proclamar la nobleza de esa que es la forma poética nacional. Amada incondicionalmente por muchos, sobre todo por aquellos que integran aquella incierta categoría llamada “pueblo”,¹⁰ es todavía menospreciada por otros tantos, encadenados como están por su astuta singularidad y presos por la contumaz falacia que asocia tradicionalmente la literatura con un espacio erizado de formas y de sentidos.

CARLOS NOGUEIRA¹¹

¹⁰ Para una definición histórico-literaria del “pueblo”, véase Paulo Raposo, “Artes verbais e expressões performativas. Repensar a oralidade numa perspectiva antropológica”, en Jorge Freitas Branco y Paulo Lima, coord., *Artes da fala: Colóquio de Portel*, Oeiras: Celta, 1997, 23-46.

¹¹ Traducción de Margit Frenk.

ras, y a la vez sin ocultar por completo la fascinación que le produce el ponderado descubrimiento de este género literario. La hechura de la obra es prueba fecunda de ello, dada una humildad crítica que encarna en una sucesión de impactantes preguntas y de hipótesis de respuesta (también en tono interrogativo), que inciden en la perplejidad que nos deja la antigüedad y la persistencia funcional de esta “fórmula de sabiduría”: “Todo eso..., o apenas el *hechizo* de una tonada mágica, contagiante, que se ha metido en el oído y en el pulsar de un inmenso corazón portugués” (191; cursivas de la autora).

El libro de Luísa Freire, ya como objeto y como proyecto expresado en el título, cumple así, sin duda alguna, una valiosa función pedagógica, al proclamar la nobleza de esa que es la forma poética nacional. Amada incondicionalmente por muchos, sobre todo por aquellos que integran aquella incierta categoría llamada “pueblo”,¹⁰ es todavía menospreciada por otros tantos, encadenados como están por su astuta singularidad y presos por la contumaz falacia que asocia tradicionalmente la literatura con un espacio erizado de formas y de sentidos.

CARLOS NOGUEIRA¹¹

Herón Pérez Martínez. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Conaculta, 2002; 422 pp.

A principios del siglo XVI desembarcó en Veracruz la lengua castellana, y con ella llegaron los refranes a nuestra tierra. La lengua se impuso e inició su evolución propia de este lado del mar. Para Cedomil Goic la hispanización que comenzó con la Conquista dio por resultado una sociedad nueva que se organizó y desarrolló en íntima relación con la historia y la cultura de España, pero modificada por las circunstancias

¹⁰ Para una definición histórico-literaria del “pueblo”, véase Paulo Raposo, “Artes verbais e expressões performativas. Repensar a oralidade numa perspectiva antropológica”, en Jorge Freitas Branco y Paulo Lima, coord., *Artes da fala: Colóquio de Portel*, Oeiras: Celta, 1997, 23-46.

¹¹ Traducción de Margit Frenk.

americanas, que comprendían un nuevo paisaje y clima, el contacto con otras culturas con componentes indígenas bien diferenciados y, en consecuencia, lenguas, costumbres, creencias, usos tradicionales, que interactuaron en formas imprevistas y determinantes.¹ Ya en su libro anterior, *Refrán viejo nunca mente*, Herón Pérez, quien es el principal estudioso de la paremiología mexicana, afirmó que con la lengua llegó a estas tierras un rico caudal paremiológico que, como los conquistadores mismos, arraigó en el suelo americano, creció y floreció con vigor propio.²

Los refranes se adaptaron a las necesidades expresivas y a los recursos simbólicos de la sociedad que los cobijó, nos dice Herón Pérez en su nuevo libro *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Es este libro una recopilación, la más amplia que se haya publicado, de los refranes que, después de cuatro siglos de arraigo y evolución, se presentan registrados en la textualidad mexicana durante el siglo XX. La obra está estructurada en dos partes: la primera es la Presentación y la segunda el vasto refranero.

En la Presentación el autor comienza por aclararnos la elección del título; define el hablar mexicano como el argumentar de la gente común y corriente en su comunicación diaria (10), hablar atestiguado por diversas fuentes que confluyen en esta recopilación. A ellas dedica una breve historia, en especial a dos grandes acervos: su propio libro *Refrán viejo nunca mente* y el *Índice de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, cuya principal fuente paremiológica ha sido el *Diccionario de mexicanismos* de Santamaría.

Herón Pérez no presenta este libro como un “refranero mexicano”, dada su convicción, ya expresada en otros trabajos, de que los refranes propiamente no tienen patria, sino que se quedan donde son bien acogidos, donde sus servicios en el hablar son necesarios (9). En este sentido, para Pérez Martínez son refranes mexicanos todos aquellos que han sido adoptados literalmente de otras culturas, los que se refieren a co-

¹ Cedomil Goic. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1. Época colonial*. Barcelona: Crítica, 1988.

² Herón Pérez Martínez. *Refrán viejo nunca mente*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997.

sas de nuestra realidad, ya en sentido literal, ya metafóricamente, los que han sido adaptados al hablar mexicano —pues cuando un pueblo hace suyos los refranes del acervo universal, los reviste de la agudeza de su ingenio verbal y de la apropiación simbolizante de su universo— y los que se han creado en México (9-10). Para el autor, todos esos refranes se consideran, pues, mexicanos, ya que, de una manera u otra, forman parte, como propios, del argumentar cotidiano del pueblo mexicano. Recopilarlos ha sido un fin en sí mismo, pero aspira también a alimentar el habla mexicana y a contribuir al estudio de la cultura de nuestro país.

La indicación cronológica circunscribe al corpus, que para Herón Pérez está constituido por refranes, no por expresiones chistosas, giros, modismos, frases célebres, frases hechas o dichos. Define al refrán de la siguiente manera:

“Refranes” llamamos aquí al género de los textos sentenciosos que se insertan en el discurso para argumentar en él y que son definibles, formalmente, como expresiones aforísticas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas, de buen arte por lo bien acuñadas; semánticamente, como cápsulas situacionales y pequeñas dosis de saber; culturalmente, como que andan de boca en boca, que son transmitidas generacionalmente y aprendidas juntamente con la lengua; y, en fin, estructuralmente, como compuestos emblemáticos que hacen las veces del lema en un emblema cuya figura está constituida por una constelación de situaciones en que cada uno de ellos es capaz de brotar de manera espontánea en cuanto alguna de esas situaciones se presenta (20).

Como vemos, es ardua la tarea de definir al refrán. Pérez manifiesta que decidió seleccionar para su corpus especialmente aquellos textos sentenciosos que desempeñan en el discurso la función argumentativa de un entimema. Los otros tipos de expresiones paremiológicas —que él tiene cuidado en definir e ilustrar con ejemplos del habla mexicana— seleccionados en este corpus han sido sometidos a algún tipo de restricción a partir de su capacidad discursiva para argumentar (22).

Evidentemente, los criterios para determinar un corpus y fijar los límites precisos entre las diversas categorías paremiológicas son “proverbialmente” difíciles. Así por ejemplo, en este refranero se incluyen

frases como “La chancla que yo tiro no la vuelvo a levantar” (223) o “Me extraña que siendo araña te caigas de la pared” (262), cuyo valor de argumento estaría determinado por un contexto específico del que carecemos en un refranero. Son frases cuya enunciación no es una generalización impersonal, característica necesaria, según creemos, de un refrán.

Hacia el final de la Presentación Pérez abre varios caminos a investigaciones futuras que podrían seguirse a partir de este repertorio. Entre otras, propone la “pragmática paremiológica”, concepto que define como la manera en que funcionan los refranes y mediante qué mecanismos se insertan en el discurso (40); asimismo, la aceptabilidad que tienen en una comunidad lingüística, los campos semánticos que abarcan, los contextos en que se utilizan. Su planteamiento de que todos los refranes que se utilizan en el hablar mexicano son mexicanos abre también, creemos, la posibilidad de investigar cuáles refranes se han conservado literalmente, de qué manera se han adaptado otros y qué características semánticas tienen los fraguados en México; porque, como bien dice Gabriel Saldívar,³ al ir apareciendo nuevos refranes, el idioma se enriquece con los nuevos sentidos figurados que se da a las palabras, y es esta una de las pocas oportunidades que tiene la lengua para refrescarse con sus propios elementos, de matizar la lengua con nuevas tonalidades.

La segunda y más extensa parte del libro, titulada igual que este, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, es el refranero mismo, en el cual los refranes se presentan ordenados alfabéticamente. Cada uno va seguido por la o las fuentes que lo registran y el número de página correspondiente, para que el investigador pueda conocer su arraigo, su antigüedad, su difusión en el habla mexicana y saber, en dado caso, si se trata de un fenómeno regional (11). Las fuentes se presentan en forma de siglas cuya clave aparece al final de la presentación y, otra vez, en nota al principio del refranero. Los refranes que no llevan ninguna sigla, que son minoría, fueron tomados directamente del uso popular, pues la oralidad es otra de las fuentes de este libro.

³ Gabriel Saldívar y Silva. *Refranero musical mexicano*. México: UAM, 1983, p. 7.

Encontramos en la obra dos tipos principales de notas al pie: variantes, definidas por el autor como versiones diferentes de la incluida en el texto principal, y versiones afines, refranes distintos o sobre el mismo asunto o con el mismo sentido paremiológico (11). De este modo, se enriquece aún más este corpus, compendiado en un solo libro. Se incluye además una extensa y útil bibliografía, que abarca no sólo estudios paremiológicos, sino otros muchos referentes a la lengua y la cultura, materiales que abren caminos lo mismo para los interesados en los refranes del hablar mexicano del siglo XX que para investigadores de poética, narrativa o lingüística.

Si bien siempre es revelador recorrer un refranero de principio a fin, sería conveniente poder contar con uno o varios índices, entre los que se incluyera, por ejemplo, un índice temático que facilitara búsquedas específicas. De igual modo, sugeriríamos para futuras reediciones, contemplar la posibilidad de incorporar un glosario en que se expliquen las voces regionales, los modismos, los mexicanismos, entre otros, en beneficio de los hispanohablantes de otras latitudes.

Es un lujo poder contar con una recopilación de esta magnitud, fruto del trabajo, el estudio y la dedicación de Herón Pérez Martínez. Para que el libro hable por sí solo, con la convicción de que “por el hilo se saca el ovillo” (319) y de que “para muestra, basta un botón” (311), transcribimos, sin el aparato crítico y sin la referencia a las fuentes, algunos de los refranes:

- A acocote nuevo, tlachiquero viejo.
- A amistades que son ciertas siempre las puertas abiertas.
- A animal que no conozcas no le tientes las orejas.
- A asno lerdo, arriero loco.
- A barbas de indio, navaja de criollo.
- A barriga llena, le faltó la pólvora.
- A batalla de amor, campo de plumas.
- A beber me atrevo porque a nadie debo y lo mío bebo.
- A becerra corredora hay que amarrarle las corvas.
- A bestia comelona, piedras en la cebada.
- A bestia mala, espuela y vara.
- A bicho que no conozcas, no le pises la cola.
- A boca de borracho, oídos de cantinero.

A boca de jarro, sólo la china y el charro.
A buen adquiridor, buen expendedor.
A buen amigo, buen abrigo.
A buen entendedor, pocas palabras.
A buen hambre, hay mal pan.
A buen juez, mejor testigo.
A buen sueño no hay mala cama.
A buen tragón, buen taco.
A buen viento mucha vela, pero poca tela.
A buena hambre no hay pan malo.
A burro negro no le busques pelo blanco.
A burro viejo, aparejo nuevo.
A caballero nuevo, caballo viejo.
A caballo ajeno, espuelas propias.
A caballo ajeno, primero la silla y luego el freno.
A caballo andan los hombres y no en pinches burros ojetes.
A caballo bravo, media rienda larga (57-58).

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM