

Pedro M. Cátedra, coord. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006; 756 pp.

Este volumen reúne los trabajos presentados en el IV Congreso Internacional Lyra Mínima, que se celebró los días 20 al 23 de octubre de 2004 en la Universidad de Salamanca. Más que como actas de congreso, este libro podría describirse como un interesante testimonio de los avances que se han dado en los últimos años en las investigaciones en torno a la literatura popular, tanto lírica como narrativa. Algunos de los más destacados investigadores en estos temas participan en el presente volumen, tales como Margit Frenk, Stephen Reckert, Pedro Piñero Ramírez, Viçent Beltrán, Joaquín Díaz, entre otros. Los estudios varían desde el análisis teórico de lo popular, la caracterización de los géneros o los recursos de las formas poéticas, hasta el estudio de los soportes de la literatura y la edición de textos.

El compendio, una edición que conserva, incluso, los dobleces del folio entre las páginas, podría compararse con las ediciones antiguas que ahora son verdaderos tesoros para los bibliófilos. Llama la atención, desde la carátula, el hecho de que, al igual que un pliego de cordel de siglos anteriores, esta compilación resume todo el contenido del volumen en el título. Así, de acuerdo con sus características temáticas, el libro se divide en los capítulos: I. Formas y temas, II. Géneros, III. Funciones, IV. Difusión, V. Historia, y VI. Teoría. En el índice aparece un séptimo capítulo que no se menciona en el título y que se define simplemente como "Apéndice extravagante: Texto".

La semejanza del título con pliegos sueltos del XVII es coherente con la mayor parte de los estudios del presente libro, que se refieren a este

tipo de literatura. Pero, si bien la división que se propone en el índice nos da una perspectiva bastante general de los contenidos, me parece que se dejan en un nivel muy secundario varios elementos de gran importancia e interés para el lector, tales como los manuscritos, los cancioneros y en algunos puntos la oralidad de ciertos documentos. Aunque el tema principal del volumen sí es predominantemente el texto impreso, no es el único, como aparenta el libro si se lee sólo su carátula, y algunos de los artículos de mayor interés se generan alrededor de los cancioneros musicales o de los manuscritos.

El volumen, en general, podría dividirse en dos grandes temas: la literatura impresa y el cancionero popular. En cuanto a los impresos, su estudio cabría hablar de cuatro formas de análisis, que son, primero, su caracterización formal, es decir, los tipos de letras, los grabados, la posición del texto en la hoja, etc.; segundo, los contenidos, sean estos noticias, canciones, libros didácticos, romances, el mismo cancionero; tercero, la importancia del impreso para la transmisión de diferentes formas de la literatura popular y, por último, la difusión.

Las características formales son descritas en artículos como el de Mercedes Fernández Valladares, quien se dedica especialmente a la investigación tipobibliográfica de los pliegos sueltos burgaleses del siglo XVI (437-475), señalando la importancia de estudiar estos aspectos de la literatura de cordel con el fin de reconstruir el origen de algunos textos. Otra investigadora que analiza la forma de los textos impresos es Laura Puerto Moro, en "Hacia la definición de una *retórica formal* para el pliego suelto poético (1500-1520)" (543-561); la autora habla del pliego poético bajo el registro de "género editorial" que le ha dado la crítica más reciente (543). Este último artículo también alude a la historia de la imprenta y a la necesidad de su estudio para comprender mejor el funcionamiento de tales textos. También Carmen Espejo Cala, en el "El romancero vulgar del siglo XVIII en Sevilla: estrategias de producción de los impresores", habla sobre la importancia de tomar en cuenta la investigación del origen editorial para reducir algunas hipótesis generalizadoras que se han hecho con respecto a las características del género. Muy interesante resulta el artículo de Carlos Nogueira, quien habla de las características, tanto físicas como de contenido, de la literatura de cordel portuguesa (595-624).

En cuanto a los géneros, encontramos en este volumen una lista bastante ilustrativa de los que se suelen aparecer en los pliegos sueltos; entre estos, no podían faltar las famosas *relaciones de sucesos*, es decir, los textos con un afán noticioso que hasta mediados del siglo XX llegaron a publicar toda clase de asuntos. Así, muchos de los pliegos daban cuenta de sucesos históricos, celebraciones, túmulos imperiales o autos de fe. El último es el tema que estudia Kenneth Brown en su artículo “Tres relaciones poéticas o métricas de autos de fe impresas en el siglo XVII y un ejemplo de una subversión en forma manuscrita” (193-213). El autor se encarga de señalarnos algunas de las características del género y citar ejemplos. Pero, además de la edición de los tres pliegos que menciona en el título, el autor añade una parodia manuscrita del género, del que me gustaría citar un fragmento. El documento se pone en voz de un hereje, quien dice, entre otras cosas: “Y en lo que toca que yo salga en el auto de fe, yo entiendo que no son tan prestos los autos del Corpus y, aunque lo sean, yo soy mal representante y más nació para hacer autos de fe en verso, que para representarlos en público” (202).

Pero muchos de los impresos se dedicaban a temas novelescos, tremendistas o simplemente extraordinarios. En el último caso estarían pliegos como el que estudia María D’Agostino, en los que se daba a conocer la “verdadera historia” de un hombre que, por la maldición de su padre, había quedado transformado en mitad hombre y mitad pez. En su artículo “Una versión española de la leyenda del pez Nicolás” (281-288), la investigadora realiza un análisis la historia de un mítico personaje citado por Lope de Vega y por Cervantes, pero que puede ser rastreado, de acuerdo con D’Agostino, en la Italia medieval.

Pliegos como el anterior, de contenido sobrenatural o bien con temas amarillistas, fueron continuamente vilipendiados por autores de la época, debido, en parte, a que su difusión y su económico precio permitía que estos impresos fueran accesibles al público y se usaran, incluso, como herramientas didácticas. Así, por ejemplo, lo destaca Sanz Hermida en “La literatura popular, ¿una escuela portátil?” Este artículo señala la influencia de los impresos en la didáctica de los siglos XVI y XVII. La literatura popular sería una especie de escuela por correspondencia, en donde las personas aprendían con los romances de diferentes épocas,

con historias caballerescas, novelescas o épicas y donde se mezclaban la ficción y la realidad.

Sanz Hermida comenta que los textos con los que se intentó subsanar las fallas educativas de los pliegos de cordel tenían rasgos interesantes que se han descuidado. Así, el autor cita el caso de las *Cincuenta bivas preguntas con otras tantas respuestas* de López de Yanguas (357), texto heredero de la tradición de las misceláneas y de la costumbre oriental de compartir el conocimiento por medio de preguntas y respuestas. Este documento, de acuerdo con el investigador, utilizaba las principales características de la literatura popular para atraer a los alumnos, transmitiéndoles enseñanzas más claras y amenas.

Otros géneros que se imprimieron con frecuencia en los pliegos fueron las aleluyas y las oraciones. Las primeras, analizadas por Ángel Gómez Moreno, podrían ser identificadas como el antecedente de los *comics* o tebeos. Las oraciones, por otra parte, llegaron a ser un interesante compendio de religiosidad popular, en las que se drenaban todo tipo de mitos, creencias y leyendas, a veces realmente disparatadas y por ello seguramente más perseguidas. Tal fue el caso de la oración que estudia Araceli Campos en su artículo. “La devoción de la *Oración del Santo Sepulcro* y la escritura mágica” (289-298).

Este texto, cuya más antigua versión conocida está fechada en 1562 en España, también se imprimió en la Nueva España, donde fueron recogidas varias versiones por la institución inquisitorial. Al igual que el texto español, la oración mexicana tiene una introducción en la que se enumeran poderes increíbles que se otorga a quienes llevan el texto en el cuello:

Esta oración fue gallada sobre el Santo Sepulcro de Xerusalén. Y tiene tal birtú, que q[u]alquiera perçona que la [tru]xere conmigo, no morirá en poder de la Gustiçia, ni será çentenciado a muerte y será libre de sus enemigos, ni morirá muerte súpita ni en fuego ni en agua del mar. Y aprobecha para mal de coraçón y gota coral. Y puesta en el cuello de qualquiera perçona o muger que estubiere de parto, parirá luego. En la casa do estubiere, no abrá cosa mala. Y la perçona que la trugere berá a nuestra Señora çuarenta días antes de su muerte (293-294).

El que no fuera necesario leer esta oración, ni rezarla, resulta, como destaca la investigadora, verdaderamente interesante; “incluso una persona analfabeta bien podía ser devota de la oración y estar poco o nada enterada de su contenido. Las creencias mágico-religiosas que se tejían alrededor de la oración eran las que contaban, las que daban sentido a la oración” (295). Viçent Beltrán coincide con esta afirmación en cuanto a que pliegos, como el del Santo Sepulcro, titulados por él como “de inspiración un tanto milagrera”, incitaban al lector, al parecer muy a menudo, a utilizar los textos más que como material de oración, como objetos fetiche.

Pero además de este tipo de textos, lo que el pliego de cordel difundió con muchísima frecuencia fueron canciones, seguidillas, coplas, villancicos, etcétera. Tal es, en parte, el tema de los artículos de Margit Frenk, así como los de Glenn Swiadon y Aurelio González. También José Manuel Pedrosa se detiene en la importancia de los impresos para la transmisión de las coplas. El autor señala que el vocablo *copla*, aún en los siglos XVI y XVII, “seguía asociándose a la creación culta, a la transmisión escrita y al soporte en papel, mientras que otros términos, como *canción*, *cantar*, *villancete*, *villancico*, etc., se reservaban preferentemente para la poesía de raíz más folclórica” (82). Los impresos fueron, señala Pedrosa, los que influirían en la designación de *coplas* con que se conocen los géneros líricos en la actualidad:

No debió ser por casualidad que muchos de estos pliegos llevasen en su encabezamiento la palabra *Coplas...*, y que funcionasen como auténticos centones o cajones de sastre, arbitrariamente misceláneos, que mezclaban composiciones de los poetas más renombrados con estrofas del repertorio anónimo popular (85).

Así, pues, la literatura popular impresa no puede deslindarse del cancionero y la lírica popular. Pero antes de entrar de lleno en los temas del cancionero y la lírica, quisiera continuar con los artículos que hablan sobre la transmisión y difusión de la literatura impresa. Entre estos, se encuentra, por ejemplo, el de Joaquín Díaz, “Surtido de romances en los tiempos modernos: sus mecanismos de transmisión” (401-413). Entre otras cosas, el autor destaca las cualidades del romancero vulgar, que ha merecido el frecuente desdén de los estudiosos:

Las frases, a veces despectivas (género indigno, pobre, de pronto uso, canallesco), con que califican este tipo de temas, se deben, fundamentalmente a que cayeron siempre en el error de comparar los sistemas metódicos habituales (mucho más dados a melismas o a complicaciones rítmicas) con un sistema muy distinto en el que la eficacia en la comunicación y en la transmisión eran los principales objetivos. La estética más cercana a estos recitativos será, por tanto, la que presente dos frases musicales (también cuatro, divididas en dos) con una línea melódica muy sencilla (412).

Joaquín Díaz destaca la necesidad de comenzar a leer muchos de los pliegos, evitando, antes que nada, los prejuicios respecto a su retórica o a sus temas, con el fin de realizar análisis más completos de los textos que se reproducen en este tipo de documentos.

Jesús Rodríguez-Velasco, en "La literatura popular como literatura menor (narrativa)" (641-654), coincide con Joaquín Díaz respecto al terror que sienten los investigadores, a veces incluso los que analizan la literatura popular, de concederle un valor literario a las obras narrativas de los pliegos sueltos en verso (644). Rodríguez Velasco también considera que el empeño por reunir todos los impresos para después estudiarlos llega a resultar "fractal" y termina por ser "aporético" (645), lo que puede ocasionar, señala Rodríguez, "que los propios estudios sean cada vez más generales, que se sitúen progresivamente en una exterioridad cada vez más salvaje, como diría Foucault", y es así, añade el investigador, como la tradición se puede ver "sometida a una asfixia provocada por el peso enorme de la base de datos" (645).

El segundo gran bloque en el que cabe dividir el libro que nos ocupa es el de la poesía popular. Esta podría analizarse desde varios ángulos, tales como: 1) su forma y recursos, tanto estilísticos como de contenido; 2) sus temas y motivos; 3) su recolección; 4) sus representaciones; 5) su inserción en otros géneros; 6) sus orígenes y variantes, y 7) sus supervivencias.

Así, respecto a su forma, tenemos artículos como el de Santiago Cortés, en el que se destaca la necesidad de analizar el ritmo de las cancioncillas populares para comprender mejor el funcionamiento y la organización de las "diversas expresiones" de estos textos (63). De esta manera, Cortés Hernández juzga que:

es indispensable considerar que una gran parte del corpus de textos líricos del que estamos ocupándonos procede de una tradición en buena medida oral que pudo ser ajena a todo molde métrico relacionado con las tradiciones escritas, y que para la composición de los cantares resultaba más importante la musicalidad del texto en sí que su correspondencia con un molde ajeno a su escuela poética (60).

Otro recurso que se analiza, en más de una ocasión, es el de los símbolos. Tal es el tema que aborda Eva Belén Carro Carbajal en su artículo “Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI”. La autora habla del interés de comparar la forma en que se explotan los símbolos según la escuela, popular o culta, en la que se emplean. Así, por ejemplo, estudia el significado de un símbolo erótico en la lírica popular, como es el cabello, en una poesía culta de carácter religioso, en donde el “símbolo [es] invertido, como motivo que connota tanto a la *puella* pecadora como a la mujer arrepentida”. El cabello se ve, de acuerdo con esto, como el atributo que permite lavar los pies de Jesucristo, lo que implica la humillación de la sexualidad a favor de los símbolos religiosos (50).

Otros puntos de la lírica popular que se analizan en este volumen son los temas y los motivos. Al respecto, me gustaría citar un artículo, el de Elena di Pinto, quien se dedica al análisis de un soneto aparecido en el año de 1616, que proviene de la tradición “escarramanesca” que se puede rastrear desde finales del siglo XVI y que emplea a la figura del Escarramán, rufián típico de varias obras literarias: entremeses, canciones y bailes de la época. El personaje, así, aparece en una canción que, por lo visto, se bailaba quebrando el cuerpo y dando saltos, según descripción de Juan de Esquivel Navarro (65). Este baile, además, nos indica Di Pinto, se bailaba como la zarabanda o la jácara (66) y fue contrahecho a lo divino por Lope de Vega (67). Cabe señalar el interés de la composición, en la que los personajes principales, Escarramán y Juan Redondo, fueron constantes protagonistas de bailes prohibidos por la Inquisición. Este texto en particular representa el conflicto de los inmaculistas, tan en boga en el siglo XVII.

La edición y descripción crítica del soneto es, en este caso, de gran interés para el lector. En general, podemos decir que el libro aporta un

interesante número de textos inéditos. Juan Carlos Conde y Victor Infantes, por ejemplo, se ocupan de la edición crítica de un texto manuscrito hallado en los márgenes de un libro escolar. Entre las anotaciones se encuentra un villancico famoso de Encina en el que resaltan, sobre todo, las variantes que lo distinguen de la versión del *Cancionero*. Lo mismo podríamos decir de los textos manuscritos editados por Alberto Montaner Frutos y Diego Navarro Bonilla, todos ellos provenientes de un libro de cuentas.

En cuanto al soporte de la lírica popular hispánica, existen varios artículos interesantes sobre el tema. Así, por ejemplo, encontramos un muy interesante estudio, a cargo de María Teresa Cacho, que habla sobre las “Fuentes impresas de poesía española en cancionerillos musicales italianos del siglo XVI” (363-379).

Destaca el artículo que dedica Margit Frenk a la forma de transmisión de las cancioncillas que se reúnen en el *Nuevo corpus...*¹ El artículo se divide de acuerdo a los soportes de estos textos en: los libros de música, los textos polifónicos y los cancioneros poéticos sin música incluida.

Comenta Margit Frenk que los libros de música polifónica y para vihuela y voz sola fueron los que “lanzaron, por así decir, la moda de las cancioncitas tradicionales en las cortes de fines del siglo XV y comienzos del XVI y en parte sostuvieron esa moda durante muchas décadas” (478). La pregunta que se hace la investigadora es hasta qué punto influiría en la difusión de un poema el que este se copiara en manuscritos. Al respecto, Frenk sólo puede confirmar un caso en el que una obra manuscrita aparece en otros contextos, pero no es así, dice la autora, con otras composiciones similares. Podría pensarse entonces que la impresión de los cantares sería un mejor vehículo de difusión pero, como demuestra más adelante Margit Frenk, hay casos significativos en los que no ocurre así:

La explicación de esto podríamos hallarla probablemente en que tanto los libros de música impresos como los manuscritos circulaban sobre todo en reducidos ámbitos cortesanos. Y este es el caso, asimismo, de los siete libros impresos destinados a enseñar a cantar y a tocar la vihuela.

¹ Margit Frenk. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.

la a las damas de la aristocracia: los del valenciano Luis Milán (1536), de Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1946), Enríquez de Valde-rrábano (1547), Diego Pisador (1576). La música de varios villancicos tradicionales que figuran en ellos es la que Juan Vásquez había compuesto, años antes de su publicación (482).

También podría hablarse de ciertas características comunes en cuanto a la forma de difusión; así, por ejemplo, en los libros de música, impresos o manuscritos, es más común encontrar estribillos populares con glosa. Ocurre lo contrario en los cancioneros poéticos sin música, en donde “los villancicos con estribillo y glosa de carácter tradicional casi sólo se encuentran cada uno en una de las fuentes musicales del siglo XVI, manuscritas o impresas, y en un único pliego suelto poético conservado, el de *Cantares de diversas sonadas*”. Conviene citar una vez más a la autora, pues resulta revelador lo que dice:

Las cancioncitas populares glosadas por poetas, las más veces anónimos, de los siglos XVI y XVII o incluidos en sus ensaladas y sus romances, sí gozaron a menudo de una amplia divulgación por cancioneros poéticos y musicales de los dos siglos, lo mismo que por pliegos sueltos poéticos. Y no sólo lo sabemos por este tipo de fuentes, sino también por fuentes de otros tipos y, muy a menudo, por testimonios que podemos llamar indirectos, como las versiones a lo divino, las imitaciones profanas, las menciones y aun las supervivencias en la tradición sefardí (488).

Las formas de difusión de las cancioncillas es, sin duda, apasionante, como muestra la autora. Y también podemos apreciarlo en otros artículos, como el de Alberto Montaner Frutos y Diego Navarro Bonilla, “Erotismo en el margen: sobre memoria manuscrita popular (Aragón, siglos XVI-XVII)”. Esta investigación es interesante, puesto que ejemplifica uno de tantos casos en los que los textos se encuentran al margen de papeles que nada tienen que ver con la lírica. Tal es el caso de los textos manuscritos que ambos autores extrajeron de los márgenes de un libro de cuentas en el que se encontraron desde remedios para curar males físicos hasta poemillas anónimos o de autores conocidos.

La mayoría de los poemas que se editan en este artículo son eróticos; así, por ejemplo, el que dice: “En entrando en la barca / de mis deseos /

vi remando una niña / desnuda en cueros”, o el que afirma: “No quiero travesuras / con las doncellas, / que me quedo hecho un fuego / y muy frías ellas”. En los márgenes del libro de cuentas podemos leer alguna composición en voz femenina: “Más de cinco galanes, / si yo quisiera, / me rondaran la puerta, / aunque soy morena”. Todas estas canciones nos traen a la memoria versos, estrofas, símbolos y hasta clichés similares a otros recogidos por Margit Frenk en su *Nuevo corpus*. Montaner y Navarro se preguntan si

podríamos concluir que la marginalidad espacial de estas anotaciones personales sería una auténtica metáfora de la marginalidad sociocultural del texto erótico, al que la censura y, más aún, la represión cultural imperante vetarían el espacio central, visible y mostrable, del discurso permitido, obligándolo, por tanto, a alojarse en los márgenes de la cultura oficial, fruto de la ideología dominante (533).

Sin embargo, podemos pensar que en la realidad muchas de estas canciones circulaban abundantemente en la tradición oral. Como señalan los autores, “estas notas [...] de lo que nos hablan siempre es de los gustos personales de su anotador” y podemos imaginar que la persona que escribió estos poemas lo haría “de memoria o copiaba de diversos modelos escritos aquellas piezas que, eróticas o religiosas, [...] le rondaban por la cabeza” (535).

Las cancioncillas populares solían también transmitirse a través de textos de otros géneros, que las incorporaban. Así lo ejemplifican Aurelio González y Glenn Swiadon. Ambos autores analizan, desde diferentes puntos de vista, la inserción de la lírica popular en el teatro. Aurelio González, por ejemplo, establece los diferentes niveles del escenario dramático del XVI y XVII, en donde se insertaban las canciones populares no sólo como texto, sino también como una especie de escenografía lingüística. En muchos casos las canciones, lo mismo que los dichos y los refranes, funcionaban como guiño con el que se apelaba a la memoria del espectador.

En cuanto a Glenn Swiadon, nos habla de los villancicos de negros en el teatro breve. Entre otras cosas, el autor destaca que

En muchos entremeses y villancicos los negros reivindican la igualdad que en el mundo coetáneo los blancos no estaban dispuestos a concederles. El teatro breve del siglo XVI expone los insultos, las pullas y las groserías entre negros y pastores que terminaban normalmente en peleas y palizas: “Calla, negro majadero [...]. Suéltame, negro mohíno”, grita el pastor en la *Farsa de Moysén* de Sánchez de Badajoz (162).

En los villancicos religiosos del siglo XVII los negros suelen ser los protagonistas; ello se debe, como podemos apreciar, a que la música y el baile eran un elemento importante de estas composiciones; “los blancos se mencionan como receptores del espectáculo de baile y música que los negros montan en la celebración. La actividad musical se valora en la medida en que brinda diversión al Niño Dios en el pesebre o entretenimiento a los blancos que escuchan” (164).

Swiaddon comenta que en los villancicos de negro “los detalles realistas ocupan un lugar relativamente importante, si los comparamos con otros géneros breves. El vocabulario y los ritmos auténticos se esfuerzan por transmitir la intensidad del tipo de baile que, en África, podía durar varios días” (167).

También Mariana Masera habla de la importancia de los negros en la música y la lírica, en este caso, novohispana. Su artículo, “Algunos aspectos de la multiculturalidad en las literaturas novohispanas: España, África y América”, demuestra la riqueza de otras culturas en el espacio colonial mexicano, así como de su importancia e influencia en las artes y específicamente en las composiciones musicales religiosas. Un caso interesante se encuentra en la obra de Gaspar Fernández, en donde, entre otras, “existe una hermosa comparación de Jesús con lo brillante de la luciérnaga y lo tierno del olote, ‘maíz incipiente’ (‘—Mi luciérnaga, | o corazoncito de olote | niño hermoso’)” (335).

Otro género que se analiza en este libro es el de las seguidillas. En su artículo “De las seguidillas a las seguidillas seriadas” (17-41), José María Alín realiza un recorrido por la historia de estas cancioncillas, analizando la forma en la que algunos autores llegaron a encadenarlas. No declara su deuda para con el clásico artículo de Margit Frenk sobre las seguidillas.

Vale la pena destacar aquí el análisis comparativo que realizan autores como Stephen Reckert o Pedro Piñero. En cuanto al primero, en su

artículo “*Verba volant, scripta manent*. Metamorfosis de la *Lyra Minima* oral en Occidente y Oriente”, se hace una interesante comparación entre poemas medievales y renacentistas de Oriente y de Occidente. Para ello, el autor emplea, como ejemplo de la poesía occidental, los dos tomos del *Nuevo corpus* (Frenk, 2003) y algunas colecciones medievales de poesía china y japonesa. De esta forma, se descubren muchas semejanzas entre las tradiciones de uno y otro continentes. Las tankas de amigo japonesas, por ejemplo, podrían compararse con poesías similares de la tradición occidental, sólo con algunas diferencias que les dan un toque propio del país. Así podemos apreciarlo en el siguiente poema de una recolección medieval japonesa, que recuerda cualquier otra canción de amigo de la tradición hispánica salvo por las cigarras: “Cigarras chirrían / junto a mi cabecera, / pero yo estoy desolada: / todavía levantada, sin dormir, / no dejo de pensar en ti” (137). Pero más interesantes aún son las diferencias entre las tradiciones de uno y otro continentes. Así, por ejemplo, se encuentra el cambio en la percepción de un espacio, erótico podríamos pensar, como es la cama:

La cama, desde luego, es el sitio obvio para esperar la llegada de un amante; pero una particularidad de la poesía antigua del Asia oriental es la discreta delicadeza con que evita la sensualidad explícita. No hay “téticas agudicas que el brial quieren romper”, ni súplicas como “no me las amuestrés más, que me matarás”; y si por casualidad una dama merece un piropo como “casada, pechos hermosos”, el poeta no lo dirá, porque la casada será su propia mujer. El amor conyugal es, en efecto, una norma en la poesía japonesa, y tanto las efervescentes hormonas de la juventud como los subterfugios adulterinos del amor cortés brillan por su ausencia. Casi el único objeto de interés erótico, que llega a ser un verdadero fetiche, es el cabello femenino, obligado a servir de sustituto para todos los atributos físicos que no se mencionan (138).

Otro es el tema del artículo de Pedro M. Piñero Ramírez, quien analiza la figura del guapo en “las canciones del pasado”, en comparación con el personaje que aparece en “las coplas del presente”. También en “El trasmundo clásico en la literatura popular” María Pilar Couceiro realiza un análisis comparativo, esta vez entre las canciones cultas y populares a través del estudio de determinados símbolos, como el agua

o el río, ambos alusivos al paso de la vida a la muerte. El estudio es interesante, aunque difiero con algunas de sus interpretaciones, como cuando la autora señala que la siguiente cancioncilla alude al paso de la vida a la muerte: “ – Éntrame en mi barca, linda morenita, / entráte en mi barca, linda morenita / – Dígame el barquero, cuerpo garrido, / doncellas honrradas cuántas pasan por el río” (569). Me parece, en este caso, que los anteriores versos podrían interpretarse, como piensa Mariana Masera (1995), como la pérdida de la virginidad de la muchacha, es decir, hablaríamos más de un poema erótico que de un texto filosófico. Couceiro aporta otros ejemplos muy interesantes; citaré unos versos del romance de *Los siete infantes de Lara*, que sí podrían referirse al río como la entrada al inframundo:

– Por Dios os lo ruego, señores, que me queráis escuchar;
que ninguno pase el río ni allá quiera pasar,
que aquel que allí pasare a Salas no bolverá (571).

Para finalizar, cabe señalar que el penúltimo apartado del libro es también muy interesante, puesto que está dedicado a la teoría surgida en torno a la literatura popular y a los conceptos que se generan alrededor de estos estudios. Esta parte contiene artículos de Tatiana Bubnova, “En torno a la cultura popular y a la otredad del pueblo”; Jesús Rodríguez-Velasco, “La literatura popular como literatura menor (narrativa)”, y Bénédicte Vauthier, “Mijail Bajtín, ¿historiador de lo popular?”.

Bubnova habla sobre los descuidos en los que cae el investigador de lo popular cuando se refiere al *pueblo*. Pone al descubierto las deficiencias en las que suelen caer los estudiosos cuando sostienen una posición, a veces demasiado ajena, de otredad, frente a aquellos a quienes se ocupa de estudiar. “El pueblo, pues – concluye Bubnova –, puede ser ‘otro-para-nosotros’, pero también en ocasiones es nosotros. A veces se impone deslindarnos del pueblo, a veces serlo; a veces, conviene remitirlo a un pasado irrecuperable” (640).

La literatura popular impresa..., volumen de 756 páginas, resulta un compendio de lo más variado, representativo de los diferentes estudios que se han generado en torno a las formas líricas de lo popular. Los artículos contenidos en él nos permiten apreciar, en primer lugar, el valor del

impreso para la transmisión de la literatura popular y en segundo lugar, la importancia de colecciones como el *Nuevo corpus* de Margit Frenk para el estudio de las formas poéticas populares en la tradición lírica panhispánica, pero que también pueden ser de gran utilidad para análisis comparativos con otras culturas. A los textos se añaden, además, un índice onomástico y de obras anónimas, útiles para localizar cada uno de los documentos, romances, relaciones de sucesos o cantares aducidos.

Quisiera finalizar citando la leyenda que aparece en la última página, colofón que recuerda, al igual que el título de este volumen, a otros impresos que se publicaron en los siglos XVI y XVII:

Este libro se acabó de imprimir en la noble
Ciudad de Salamanca, el día quince de mayo,
festividad de san Isidro Labrador y patrón
de la cultura popular impresa,
año dos mil y seis.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Universidad Nacional Autónoma de México