

del artista, ya sea en prosa o en verso. Helio Huesca, Armando Herrera, Daniel Rodríguez, Ana Zarina Palafox, Claudia Mendoza, Guillermo Velázquez, Rodolfo González, Pancho Madrigal y Paco Romero dan sus pinceladas y retoques a las imágenes mostradas. Sus ámbitos, variopintos como los de la selección fotográfica misma, demarcan la importancia de la obra para públicos distintos, para el diletante, para el curioso, para el experto, para el acompañante, para el músico y para usted también, seguramente.

Después de mi recorrido enumerativo, al modo de la lotería tradicional, me despido pensando: todo cabe en un buen libro sabiéndolo fotografiar.

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA
Universidad de Guanajuato, Campus León

Pedro M. Piñero Ramírez. *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*. Madrid: Iberoamericana / Veruert, 2010; 726 pp.

Dice la copla que “Del árbol nacen las ramas y de las ramas las flores y de estas los amores...”, a la que al acercarnos al sugerente libro de Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar...*, podríamos añadir un par de versos que digan que, asimismo, “Del oído nace el amor y de la voz, la escritura”. Amor que surgió en él tras escuchar el canto de su amigo e informante José María Capote Benot, quien en su memoria atesoraba las canciones aprendidas de su madre, joyas de la tradición andaluza que más adelante supo engarzar nuestro autor en este bello libro, auténtico homenaje a la voz de su tierra y a sus tradiciones. Testimonio de escritura que constituye un rescate a la vez que científico y riguroso, sensible y emotivo, de alguien que por su sabiduría y experiencia pudo, a partir de la gozosa vivencia de encuestador en Arcos de la Frontera, Cádiz, en casa de los Capote, seleccionar veinte canciones, tesoros, que a lo largo de varios años se fueron convirtien-

do en estudios y estos en un primer libro titulado *Romancerillo de Arcos*, publicado en 1986, al que siguió *Con agua de toronjil*, en 1992, y más adelante, en 2010, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, del que aquí nos ocupamos.

Resulta impresionante pensar que a partir de un corpus de veinte canciones haya surgido una monumental obra como la que nos ofrece Pedro M. Piñero, si no tomamos en cuenta que detrás de cada una de ellas y bajo los títulos más bellos y sugerentes, como el que da nombre al propio libro, hay muchos años, veinticuatro, de estudio, lecturas, grabaciones y, sobre todo, reflexiones que finalmente quedaron plasmados en diecinueve artículos, todos ellos magníficos, propositivos y sugerentes sobre la canción lírica de tradición oral y los muchos y variados elementos y aspectos que la caracterizan. Veintena de canciones que aparecieron en varios de los capítulos que conformaron aquellos dos primeros libros de las décadas de los años ochenta y noventa, a los que se sumaron otros publicados en diferentes espacios, en los que las múltiples reflexiones previas se fueron madurando y añejando por el conocimiento y la experiencia, y fueron centrándose aspectos y problemas cruciales de la tradición lírica; aquellos que guardan una especial relación con las formas, los temas y los motivos presentes en la canción moderna, y que son legado innegable de la tradición antigua.

En los diecinueve estudios que conforman el libro el autor se ocupa de todo ello a partir, a modo de pretexto, de una de las canciones de su corpus, la cual generalmente da título al texto, en la que revisa puntualmente aquellos elementos que le son propios, sean estos relacionados con el género: la ronda en “Un guapo se pasea por la villa” y “¿Si será mi moreno/ que está en la puerta?”, la retahíla numérica en “Las horas y los caracoles”, la nana y la copla; los temas en “La niña y el mar”; los motivos en “Ya está el pájaro, madre/ puesto en la esquina”; las formas y símbolos en “Lavar pañuelo/ lavar camisa”; las supervivencias en “La pájara pinta”; las series abiertas en “¡Carbón de picar!”; las repeticiones en “A la orilla, orilla, orilla”; y el estribillo en “Los

infortunios del cabrero". Es decir, un recorrido puntual y completo por todos los aspectos importantes de la canción lírica tradicional, en particular la propia de Andalucía.

El primero de los diecinueve estudios, "Con agua de toronjil", que comparte título con el anterior libro del autor, resulta indispensable para comprender la intención del libro, sus antecedentes y alcances. En él explica el autor el proceso de su obra desde la encuesta, la fijación del corpus, el análisis de las canciones, y los motivos que lo llevaron a reunir en torno a ese aparentemente "corto de número", repertorio de veinte canciones, todas las posibles versiones y variantes con el propósito de profundizar en sus más secretos intersticios, relacionarlas con otras y construir a partir de cada una de ellas el sólido aparato filológico que convierte sus estudios en auténticos modelos paradigmáticos para el conocimiento de la lírica tradicional.

Soy de los que piensan —e incluso mantienen— que para conocer mejor este amplio repertorio poético popular, que se trasmite básicamente en el soporte precario de la voz y que en alas de la melodía vuela con facilidad de una tierra a otra, hay que reunir y analizar numerosas versiones (o supervivencias, derivaciones, correspondencias, etc.) de un mismo cantar (16).

Tarea que cumple al pie de la letra con todos y cada uno de los estudios de su libro, que es, al mismo tiempo, un homenaje a los muchos especialistas en el campo de la lírica tradicional de todos los tiempos. Un auténtico y sincero reconocimiento de deuda a los trabajos e investigaciones de estudiosos como, en primer lugar y en forma muy destacada y constantemente citada, Margit Frenk, otra artífice en el arte de construir un corpus a partir de un verso, además de José María Alín, Dámaso Alonso, Samuel Armistead, Eugenio Asensio, Vicenç Beltran, Alan Deyermond, Ramón Menéndez Pidal, Francisco Rodríguez Marín, Mercedes Díaz Roig, Ana Pelegrín, Carlos H. Magis, Mariana Masera, José Manuel Pedrosa, entre otros. Asimismo, el autor recorre las obras clásicas de la literatura española medieval, renacentista y moderna en las

que encuentra ricos y paradigmáticos ejemplos de la presencia y pervivencia a través de los siglos en las canciones líricas: Juan Ruiz, Rojas, Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, García Lorca, Alberti, Machado, y otros muchos más que abrevaron en las fuentes líricas. Respecto a la clasificación de su repertorio Pedro Piñero opta por seguir la establecida por Margit Frenk en sus *Corpus* y *Nuevo corpus* que, aunque se ocupa de lírica de tradición antigua, es la que considera mejor: Amor gozoso; amor adolorido; desamor: comerciantes, marineros, pastores; sátiras y burlas; juegos de niños; de asunto lugareño. Y, al igual que la estudiosa, el autor confiesa que ha atendido más al “contenido temático de las canciones” que a las “funciones que se realizaban acompañadas de ellas” (56), asunto en el que asimismo coincidía José María Capote, su informante, para quien lo determinante era, como debe ser siempre, el poema.

El autor insiste en que a pesar de que el cancionero que edita es “bien reducido”, “no por eso dejan de presentarse los problemas que son comunes a este tipo de colecciones” (35), tales como el de versión y variante, la división en versos y su ordenación en estrofas, el cómputo silábico al momento de fijar un texto, y reconoce que, el gran problema se presenta “en los estribillos, por el carácter fluctuante o irregular de su versificación, que se acoge a la ley de la flexibilidad, en la que el cómputo de los versos no tiene por qué ser, ni mucho menos, estrictamente isosilábico” (35). Estas dificultades y otras muchas señaladas a lo largo de sus estudios reflejan su preocupación en torno a la edición de estos materiales porque para él es muy importante que el editor “no olvide el problema que encierra la ‘transcripción’ de una canción popular” (36).

Otro aspecto que subraya el autor es el de los dos momentos de la lírica popular hispánica: la tradición antigua y la tradición moderna. Al respecto señala que:

Se ha pasado de la canción vieja a la canción nueva; de un cancionero esencialmente medieval, cuya lírica se asentaba de modo fundamental en la oralidad, a un cancionero moderno, que tenía

sus soportes en la escritura, textos manuscritos o impresos que se divulgaban por la vía oral, aunque se tratara de composiciones de autores conocidos. Estos poemas de procedencia letrada pasaban al patrimonio común, en muchos casos se tradicionalizaban y folklorizaban perdiendo su adscripción primera para ser ya de todos, en cuyo proceso se llegaba a la divulgación de las canciones con variantes orales (59).

Este fenómeno queda especialmente claro, además de en la creación de variantes, en la métrica de la tradición moderna en la que predominan la cuarteta octosilábica y la seguidilla. De su repertorio de veinte canciones el autor comenta que ocho están compuestas por seguidillas y cinco por cuartetos, el resto presenta combinaciones de ambas. Al respecto señala cómo en muchas ocasiones se entrelazan en series abiertas que no necesariamente atienden a un criterio temático sino más bien a un acto de recreación en el que el trasmisor arbitrariamente elige el rumbo de su interpretación. Asunto que demuestra en su estudio “¡Carbón de picar! Pregón y canción erótica”, en el que revisa la configuración métrica y la técnica paralelística, la relación del estribillo con las coplas, la función del estribillo en cuanto a la flexibilidad métrica y la coplilla del pregón para luego acercarse a otras versiones andaluzas y del resto de la Península. La canción es analizada también a partir del tema de la espera del amigo y la madre confidente, presente en ésta como en muchas de las composiciones de tradición popular, además de por la carga erótica-obscena marcada por lo que el estudioso llama “dobles significaciones”, en la referencia a lo negro del carbonero, las menciones del amor y el dinero, la huerta y la puerta, entre otras. El pregón, por su parte, lleva al estudioso a su presencia en la literatura renacentista y áurea, a la vez que nos regala nuevas y variadas referencias y resonancias presentes en otras canciones en las que los mismos motivos y símbolos juegan con alusiones similares. Con ello se acerca al importante tema de las sobrevivencias en la lírica tradicional y al rico tejido que se construye a través de ellas.

Al igual que con esta canción Pedro Piñero va acercándose a otras para mostrarnos su belleza y valor, en “‘Arroyo claro/ fuente serena’. Las canciones en serie, un sistema de asociación libre de motivos diversos”, el motivo de la doncella que lava el pañuelo del amado en el arroyo cristalino o en la fuente del amor, la asociación de la muchacha con las flores y del amor con la prisión. En “‘A orilla, orilla, orilla’. La repetición, técnica expresiva preferente de la canción popular”, el recurso retórico de la repetición, tan caro a las rimas infantiles por lo melódico, lo mismo que a los bailes de mozos, como nos hace notar el autor (154), que aparece acompañando un hilo conductor temático que anuda la canción. Repetición estudiada por Mercedes Díaz Roig que la definió como el “segundo tipo de los esquemas de un verso” en este tipo de género y también presente en el Romancero (158). Asociada en ambos a la enumeración, generalmente de tres elementos, algo propio de la tradición. En “‘Las horas’ y ‘Los Caracoles’. Retahíla numérica, la poética del texto fragmentado”, las canciones de juego en retahílas enumerativas en las que se nombran series de elementos diversos, con o sin hilazón lógica, “con procedimientos enumerativos, encadenados, acumulativos, frecuentemente en versificación irregular” (165), como las definió Ana Pelegrín en su bello libro *La flor de la maravilla*, asimismo propias de la lírica infantil. De las dos canciones elegidas por el autor, que dan título a su estudio, la del caracol resulta un tesoro de interpretación en sus múltiples versiones y variantes por lo que Pedro Piñero hace con lo que él llama “un texto abierto” o “la poética de no decirlo todo”, veta, que bien sabemos quienes nos hemos acercado a ella, es de enorme riqueza en la lírica popular en donde pesa más la sugerencia que la referencia. En “‘Un guapo se pasea por la villa’: De las canciones de ronda del pasado a las coplas del presente”, el autor revisa la figura del guapo luciéndose ante la muchacha a partir de una cita en el *Quijote*, en la que aparece el retrato de un “mancebito” que “iba cantando seguidillas” al que se dirige don Quijote llamándolo *galán* (192). A esta siguen otras referencias al personaje en diversas coplas relacionadas en este estudio con la ronda, abundante según anota el autor en los siglos

XVI y XVII, con las que, en ocasiones acompañados de música, los galanes rondaban a sus damas (195), en las que abundan las referencias a pájaros, con su consecuente connotación erótica, y a la cacería. Al respecto Pedro Piñero señala:

El tema, los motivos, la vigencia del valor de algunos símbolos, las connotaciones eróticas y el tono de burla menor, de risueña sátira, con que se trata al mozo en estas coplas nos las sitúan, a mi parecer con todo derecho, en la órbita de las cancioncitas de la época áurea que hemos analizado (215).

En otro sentido va el estudio dedicado a “Supervivencias de ‘La pájara pinta’, antigua canción de juego y algo más”, en el que el autor analiza la serie de seguidillas con estribillo que componen la conocida canción infantil y la asocia a “Las tres hojas” que difundió Federico García Lorca en su *Colección de canciones populares antiguas*, por el estribillo doble de factura tradicional “¡Ay, amor! ¡Ay amante!”, recurso también presente en otros cantos que acompañan juegos infantiles en los que priva el gozo, porque: “Lo que sugiere es justamente lo que produce la intensidad emocional que mana de los versos del cantar” (659). Las versiones incluidas y analizadas en este estudio son sin duda otro más de sus preciados aportes.

Son muchos los aspectos a destacar en la obra el erudito a la vez que gozoso acercamiento del autor a cada una de este su tesoro, el repertorio gaditano de Arcos de la Frontera: su rigor y su fina picardía en el análisis de los textos, presentes en sus guiños al lector y a la crítica; el impresionante aparato crítico, pleno de referencias, comentarios y aclaraciones en torno a cada uno de los aspectos y temas tratados y valientemente confrontados; la puntual definición de términos y conceptos; la extensa bibliografía consultada y la comentada, patentes en cada página del libro; el diálogo permanente con los estudiosos de antes y de ahora; el amplio Índice de primeros versos, que en sus más de veinte páginas da una clara muestra de la “enorme cantidad de versiones de cada uno de los cantares” (16) considerados y analizados en

la conformación de esta obra, que refleja una vida de estudio, de recopilación, de escucha, pero sobre todo, de auténtico enamoramiento por la tradición lírica andaluza, asumido como compromiso, como él mismo declara cuando dice: “Pero podemos salvar del olvido todo este patrimonio inmaterial riquísimo de la literatura popular de transmisión oral, recogiénolo, ordenándolo, estudiándolo ...” (19), y una enorme generosidad al regalarnos envuelto en la sencillez de un “corto de número” corpus un universo lírico a lo largo del tiempo y el espacio en sus más diversas versiones y variantes. Todo lo cual queda patente en su libro *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, obra paradigmática del quehacer filológico sobre la lírica tradicional.

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Gabriel Moedano Navarro, *et al.* *In memoriam. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / CONACULTA, 2012; 304 pp. (libro y 2 discos compactos).

A la serie Testimonio Musical de México del INAH aún le faltan culturas musicales por mostrar. Sin embargo, en uno de sus últimos números tocó ser difundida una tradición musical ya reconocida en otros dos trabajos anteriores: la música de concheros (números 2 y 35). Ello se justifica debido a que aborda otra pieza clave de una tradición fuerte y abigarrada en la que se dan procesos complejos de tradicionalidad e innovación. Además, con textos más extensos desde hace algunos números, los discos de la colección aportan una mejor descripción de las características del fenómeno musical, lo cual hace de la escucha también un caudal de conocimiento.

Al mismo tiempo, la Fonoteca del INAH busca reconocer el trabajo de los investigadores prominentes, quienes con su labor la-