

# Revista de Literaturas Populares



# Revista de Literaturas Populares

AÑO IV NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE 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  
tipografía

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo  
elizabeth díaz salaberría

**imagen de la cubierta**

sebastiana del castillo. grabado de un pliego de  
cordel

**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

E-MAIL: [litpop@correo.unam.mx](mailto:litpop@correo.unam.mx)

**impreso y hecho en méxico**

PÁGINA WEB: [www.filos.unam.mx/PUBLICACIONES](http://www.filos.unam.mx/PUBLICACIONES).

# Contenido

## TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Benito Castro y El Rey de los Campos.  
Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX*  
(CÉLINE GILARD, JACQUES GILARD)..... 213-231
- Muerte de un obispo. Dos folhetos brasileños de cordel*  
(ENRIQUE FLORES, RICHARD MARIN) ..... 232-268

## ESTUDIOS

- “Como era mentira / podía ser verdad”.  
Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII:  
huellas de la cultura carnavalesca*  
(VERÓNICA GABRIELA NAVA)..... 271-287
- Lo culto y lo popular en un mulato guatemalteco del siglo XVII*  
(ARACELI CAMPOS MORENO) ..... 288-306
- Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX.  
Evolución de un género popular*  
(CÉLINE GILARD, JACQUES GILARD)..... 307-327
- Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa*  
(CARLOS NOGUEIRA) ..... 328-339

## RESEÑAS

- Eva Silvia Capelli y Josefa Zamudio de Predan, comp.  
*Lírica tradicional europea*  
 (MARTHA BREMAUNTZ) ..... 343-348
- José Manuel Pedrosa, comp. *El libro de las sirenas*  
 (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) ..... 349-356
- Maximiano Trapero, comp. *El romancero de La Gomera*  
*y el romancero general a comienzos del tercer milenio*  
 (SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) ..... 356-364
- Jorge Uría, comp. *La cultura popular*  
*en la España contemporánea. Doce estudios*  
 (JEAN-FRANÇOIS BOTREL) ..... 364-368
- Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel  
 y Carmen Márquez Montes, comp. *Actas del VI Encuentro-*  
*festival iberoamericano de la décima y el verso improvisado*  
 (MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA) ..... 368-372
- Virgilio López Lemus. *La décima constante.*  
*Las tradiciones oral y escrita*  
 (MAXIMIANO TRAPERO) ..... 373-376
- Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa, ed.  
*La selva de los Hainteny. Poesía tradicional de Madagascar*  
 (MARIANA MASERA) ..... 376-383

## Benito Castro y *El Rey de los Campos*. Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX

Los dos textos que se reproducen a continuación son analizados ampliamente por Céline y Jacques Gilard en el artículo “Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX...”, incluido en este mismo número de la Revista. Ambos textos provienen de pliegos de cordel catalanes impresos en la segunda mitad del siglo XIX y tienen como tema sendas historias de bandolerismo cubano.

El primer texto, “propiedad de Ramón Borull” e impreso por Ángel Camí y Compañía hacia 1860, trata la historia de Benito Castro, negro cimarrón metido a salteador de caminos. Aunque anuncia ser un romance en su título, la historia está narrada en décimas, hecho frecuente en el cordel español decimonónico, en el que las glosas en décimas y series de décimas constituyeron una moda y comenzaron a sustituir al romance en la narración de historias de bandidos y valentías. La torpeza con que el autor escribe sus décimas, así como los otros ocho textos suyos que conocemos por pliegos de cordel, nos indican que este se sentía más cómodo en el género llamado *trovo*. Los motivos, el léxico y la forma un tanto torpe de este texto lo hacen, en fin, representativo de una época transicional de la poesía popular peninsular e hispanoamericana. La viñeta rudimentaria que acompaña al texto en el pliego original representa un cadalso con las siluetas del cura blandiendo una cruz, del verdugo cumpliendo su tarea y del reo pasando a mejor vida. Un detalle curioso de esta imagen, que no hemos podido reproducir, es que la tez del rostro del negro se ha oscurecido a partir de un grabado utilizado antes en otros pliegos.

El segundo texto narra la historia del también cubano Manuel García, célebre bandido y secuestrador conocido con el sobrenombre de *El Rey de los Campos*. A diferencia del primero, este texto sorprende por el cuidado con que elabora el romance, en una época (1892) en que las coplas son más usadas que el romance para narrar. La situación histórica y

literaria en la que se escribe es distinta de la del primer texto: la guerra cubana “de los Diez Años” (1868-1878) ha dejado su huella, y el cordel se aparta del recuento de vidas facinerosas y privilegia el suceso criminal; el afán de veracidad llevaba a prestar más atención a lo que ocurría entre el crimen y su castigo. La parte final del texto, escrita por una mano menos experta, es una muestra de un uso literario frecuente en los cordeles de bandidos y crímenes de la época: el de incluir, puestas en décimas, las últimas palabras pronunciadas por el bandido, en capilla.

CÉLINE GILARD  
Université de Poitiers

JACQUES GILARD  
Université de Toulouse-Le Mirail

**Nuevo y curioso romance en que se esplica la vida, muerte y atosidades que hizo el negro simarrón<sup>1</sup> Benito Castro en el Monte del Loro, como lo verá el curioso lector**

Causa horror y espanto  
el oír las crueldades,  
robos, muertes y maldades  
que hizo Benito Castro.  
5 Siempre que su nombre gasto  
de este negro simarrón  
se me parte el corazón;  
pero yo, sin más tardar,  
quiero su vida esplicar  
10 al punto de la razón.

Ese monte es un rincón  
de malvados simarrones:

---

<sup>1</sup> *cimarrón*: ‘esclavo fugitivo’.

hay peñascos y troncones,  
causa aquel sitio aflicción  
15 y enternece el corazón.  
Mas un negro había allí  
(que es lo que advertí)  
hombre de crueldad,  
causador de la maldad,  
20 como lo verán aquí.

Doce años ha que está  
perseguido de ministros  
y tiene regados los sitios  
con las muertes que él da:  
25 matando y robando va.  
Pues un caso sucedió,  
lo cual esplicaré yo,  
que, pasando a media noche  
un comerciante en el coche,  
30 el bandido lo paró.

Iba en el coche metido  
el comerciante y su señora,  
y el lacayo se asoma  
al mirar aquel bandido,  
35 hombre cruel y atrevido  
y de mala intención.  
Sin conocer compasión,  
al comerciante asesina  
y a su esposa Agustina  
40 le traspasa el corazón.

Al lacayo también, luego,  
le dice con brevedad  
que se sirva de bajar,  
y le coge por el cuello,  
45 y al punto le da degüello

y lo envía a la eternidad.  
 ¡Qué depravada maldad  
 hizo allí con tiranía  
 esa fiera que abomina  
 50 y al mundo hace temblar!

Este bandido e infernal  
 esclavo de un señor era  
 y en una isla naciera  
 por su desgracia fatal.  
 55 Su vida acabó en mal,  
 de su amo se escapó  
 y su desgracia buscó,  
 cometiendo muchos males  
 por las villas y lugares,  
 60 mientras su vida duró.

Él iba bien armado  
 para defender su mal,  
 con trabuco y puñal  
 y una pistola en la mano,<sup>2</sup>  
 65 la causa que aquel villano  
 mató a cinco arrieros  
 y les quitó los dineros;  
 después se marchó a la cueva,  
 llevándose la moneda  
 70 sin jamás pensar en ellos.

Cierta día encontró  
 a un ministro de Dios  
 y con corage feroz  
 el dinero le robó;

---

<sup>2</sup> El *trabuco* es el arma de fuego que caracteriza al *valiente* andaluz. Ver Aurelio González, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”. *Revista de Literaturas Populares* 1-1 (2001): 94-115.



75 a más también lo mató,  
dejándole allí tendido;  
entonces marchó el bandido  
por los caminos robando  
y a mucha gente matando  
80 con su valor atrevido.

Otro día que encontró  
de tropa una partida,  
el negro con armonía  
su trabuco disparó;  
85 a tres soldados mató,  
después se marchó Benito  
y a un pueblo pequeñito  
gran desgracia les causó,  
que a dos mugeres mató  
90 y en compañía un chiquito.

Fue el día desgraciado  
que mató a dos mujeres  
por gozar de sus quereres  
y quedarse saciado;  
95 cuando se marchó de su amo,  
a dos mugeres mató  
y el dinero les quitó.  
Gastaba de bolsa ajena,  
queriendo vivir sin pena,  
100 mas la muerte le costó.

En casa de su señor  
a la madre e hija mató  
y luego se escapó,  
causando mucho terror  
105 a toda gente de honor;  
muchos salían por ver  
si le podían prender,

mas la semejante fiera  
se marchó hacia la sierra,  
110 llevándose qué comer.

Veinte y tres muertes contó  
al morir este malvado,  
junto con el magistrado,  
que fue el que le prendió;  
115 en su busca él salió,  
de su tropa acompañado,  
para ir más bien guardado;  
registraron mucha tierra,  
hasta llegar a la cueva  
120 donde él fue alcanzado.

Los soldados le cogieron,  
cercando el rededor,  
mas le tenían temor,  
pero al fin le prendieron;  
125 bien guardado le tuvieron,  
mas con mucha brevedad  
llegaron a la ciudad  
y al juez le presentaron,  
y el suceso le esplicaron  
130 al punto de la verdad.

Tomáronle declaración  
a los tres días contados,  
y confiesa sus pecados  
con orgullo y discreción,  
135 con todo su corazon;  
el proceso le formaron  
y a muerte le condenaron:  
a los tres meses la causa  
a garrote ya lo saca,  
140 lo que muchos se pasmaron.

Lo pusieron en capilla,  
y un anciano le vino a ver,  
por ver si podía ser  
de tener la alegría  
145 de librarle y darle vida;  
mas como el sentenciado  
ya estaba condenado,  
sin haber remedio alguno:  
“Usted es muy inoportuno”,  
150 respondió el juez a su amo.

“Pues me veo arrepentido  
de las culpas que pequé  
y las muertes que causé,  
por eso perdón le pido  
155 a aquel Dios tan divino  
que siempre está en la gloria,  
y lo tengo a la memoria  
y siempre con él pensaré  
y en el mundo dejaré  
160 de mi vida una historia”.

Remordido y acusado,  
sus pecados confesó;  
que le perdone su error  
a Dios del cielo [h]a clamado,  
165 muy triste y desesperado;  
mas de Dios no es oído  
por el mal que [h]a cometido;  
no tiene más que esperar  
que a los infiernos parar:  
170 este será su castigo.

De capilla le sacaron  
y al suplicio él va ya,  
y con ojos de piedad

175 mucha jente lo miraron,  
que pazmados se quedaron  
al ver que, con aflicción,  
le promete un doblón  
al verdugo de contado:  
180 “Ya está el cadalso arreglado,  
abreviad la función”.

Ya se asienta en el banquete,  
ya le ponen el dogal,  
para que pague su mal  
escoltado de un piquete;  
185 aguardándole la muerte,  
el cura le da consuelo:  
“Hijo, piensa en Dios del cielo,  
que te sirva ampararte  
y te desea librarte  
190 de las penas del infierno”.

“Padre, arrepentido estoy  
de mis culpas y pecados,  
mas los cielos enojados  
no me darán salvación;  
195 mas Dios es de compasión”.  
Aquí el negro finió,  
y su vida acabó  
con muy grande prontitud,  
y en un negro ataúd  
200 la comunidad lo llevó.

Ya lo ven aquí presente,  
en el garrote metido  
por el mal que [h]a cometido  
y esperiencia de la gente;  
205 aunque sea un inocente,  
se pasmará de dolor

al ver este mal[h]echor:  
ya ven aquí su figura,  
que al mirar causa ternura  
210 y eterniza de horror.

En la ciudad de La Habana  
Benito Castro murió,  
que garrote se le dio,  
por su vida tan mundana,  
215 a las diez de la mañana  
y por lo que cometió,  
que a veinte y tres mató;  
mas les diré la verdad:  
por deshonra y por maldad  
220 la sentencia se le dió.

Fin

*Es propiedad de Ramón Borrull. Reus. Imprenta  
de Ángel Camí y Compañía.  
[Sabadell, Colección Pau Vila: R-1-33-565.]*

## **Exacta relación de los hechos del célebre bandido y secuestrador de la isla de Cuba Manuel García, titulado El Rey de los Campos, y horroroso crimen cometido por él el día 2 de octubre último**

### **Primera parte**

Con el permiso del público  
y si escucha mi relato,  
que será en todas sus partes  
muy verídico y exacto,  
5 para proceder con orden,  
cual se debe en todo caso,  
antes de hablaros del crimen

más inaudito y nefasto  
que haya podido escuchar  
10 en la vida un ser humano,  
he de decir dos palabras  
de su autor: ese malvado  
Manuel García, que tiene  
a todos intimidados  
15 con sus crueles correrías  
por los campos y poblados  
de Cuba, la hermosa joya  
que del mar al otro lado  
ostenta de nuestra patria  
20 el pabellón tanpreciado.  
Entre los muchos bandidos  
que aquella tierra asolaron,  
constituyendo una plaga  
que tanto daño ha causado,  
25 hace tiempo que descuella  
García, *El Rey de los Campos*,  
título que se adjudica,  
pues de hecho ejerce, cuando  
por los terrores que inspira  
30 en caseríos aislados,  
reclutó algunos perdidos,  
holgazanes, sanguinarios,  
que por huir del presidio  
su propósito aceptaron,  
35 y organizó una cuadrilla,  
de que Manuel tomó el mando.  
Entre ellos se distinguía,  
por su ingenio para el daño,  
un tal Sixto Salvador,  
40 que “Valera” es apodado,  
y a este nombró su segundo  
el triste *Rey de los Campos*.  
¡Cuántas crueles fechorías!

45 ¡Cuánta sangre derramaron!  
¡Cuántos robos! ¡Cuántos crímenes!  
¡Cuántas maldades y daño  
en esa perla cubana  
esos bandidos causaron!  
Cuando su fiera venganza  
50 no hallaba en seres humanos  
para sus crueles instintos  
el apetecido pasto,  
incendiaban caseríos,  
paradores y poblados,  
55 y al resplandor de las llamas  
presentando horrible cuadro,  
un repugnante festín  
celebraban los malvados.  
¡Pobre del que se atreviera  
60 a quebrantarles el paso  
y no les facilitara  
cuantas noticias y datos  
ellos le solicitaran  
con imperio! ¡Desgraciado!  
65 En una muerte horrorosa  
encontraba pronto el pago,  
por abrigar en su pecho  
ese sentimiento honrado.  
Pero donde daba muestras  
70 de su instinto perturbado  
y de un ingenio satánico  
sólo útil para el daño  
era en los secuestros célebres  
que tanta fama le han dado.  
75 ¡Ah!, como secuestradores  
eran terror de los campos,  
la plaga de las ciudades,  
de las familias espanto.  
Escenas desgarradoras

80 más de mil se presenciaron,  
cuando padres amorosos  
vieron sus hijos amados  
en poder de los bandidos,  
que infames se los llevaron  
85 y sólo a cambio de oro  
en libertad los dejaron.  
Muchas veces lamentaba  
una familia el retraso  
de su hijo predilecto,  
90 que más de lo acostumbrado  
tardaba; pero, ¡oh dolor!,  
recibían en el acto  
una carta breve y dura,  
sin saber cómo ni cuándo,  
95 que les decía: “Su hijo  
tenemos a nuestro lado;  
o nos manda dos mil duros  
o presto lo degollamos”.  
Llenos de angustia mortal,  
100 casi casi agonizando,  
con solicitud buscaban  
el dinero necesario  
para rescatar al hijo,  
infeliz aprisionado.  
105 Y sólo cuando el dinero  
ya tenían entregado,  
les devolvían el preso,  
macilento y estenuado.  
Pero ¡ay! de los infelices  
110 que no hubieran encontrado  
el oro que les pedían,  
o que, del dinero avaros,  
daban a la autoridad  
cuenta de ello, ¡desgraciados!  
115 Llegaba el siguiente día



un misterioso recado  
 y en una cesta encontraban  
 el cuerpo despedazado  
 del hijo de sus entrañas  
 120 a quien aquellos malvados  
 dieran la muerte más cruel  
 con instintos inhumanos.  
 Ante estos tremendos hechos  
 que García llevó a cabo,  
 125 órdenes daba el gobierno  
 tratando de exterminarlo,  
 y Guardia Civil y ejército,  
 trabajando sin descanso,  
 sin cesar los perseguían,  
 130 pasando miles trabajos,  
 por la manigua<sup>3</sup> intrincada,  
 aspirando un aire insano,  
 entre los cañaverales,  
 hundiéndose en sucio fango.  
 135 De aquel insalubre clima,  
 para el español tan malo,  
 se recogían los males,  
 fiebres, tifus y catarros,  
 y a muchos causó la muerte  
 140 perseguir a esos malvados.  
 El que esta historia escribió  
 entre ellos pasó trabajos,  
 y las balas de García  
 por sus oídos silbaron.  
 145 Víctima de ellas cayó  
 junto a él un pobre soldado  
 y un guardia civil herido  
 en su encuentro desgraciado.

---

<sup>3</sup> *manigua*: 'jungla'.

## Segunda parte

### **Crimen cometido por el célebre bandido Manuel García el 2 de octubre último, en la finca Conformidad, término de Quivicán, isla de Cuba**

Allá en la isla de Cuba,  
término de Quivicán,  
en una rústica finca  
llamada Conformidad,  
5 un honrado labrador  
habitaba en santa paz,  
aunque era tal su [indigencia]<sup>4</sup>  
que sólo a la caridad  
debía ir subsistiendo  
10 del dueño de la heredad.  
Pastor Hernandez Esteve  
se llamaba el menestral,  
y su esposa, Concepción,  
virtuosa a carta cabal.  
15 Rodeado de cuatro hijos,  
todos de pequeña edad  
y de una inválida anciana,  
de Concepción tía carnal,  
sufrían mil privaciones  
20 con religiosa humildad.  
En el día 2 de octubre,  
día para ellos fatal,  
en la choza que habitaban  
se presentó el criminal  
25 Manuel García, llevando  
a su lado, nada más,  
a dos bandoleros: Plasencia  
era el uno, hombre brutal,

---

<sup>4</sup> En el pliego original dice *inteligencia*.

y otro hermano del que manda  
30 la siniestra sociedad.  
Con despotismo, y haciendo  
muestras de temeridad,  
mandó al infeliz Pastor  
que le hiciese sin tardar  
35 un almuerzo, por modesto  
que fuese, y sin escuchar  
las protestas de miseria  
que el pobre le hizo observar,  
dijo: “En aquel cerro estamos;  
40 llévalo sin vacilar”.  
Después que con gran trabajo  
lo llevó, pidió además  
la comida; pero, entonces,  
temiendo a la autoridad,  
45 que lo acusara por cómplice,  
se fueron a Quivicán  
los esposos, dando cuenta,  
sin casi poder hablar.  
Mandaron salir las tropas  
50 al indicado lugar,  
y aunque con afán buscaron,  
no los pudieron hallar.  
El infeliz labrador,  
que no osaba regresar  
55 a su choza, reclamó  
le auxiliaran en trance tal,  
y el alcalde prometióle  
su protección eficaz.  
Marchóse en esta confianza,  
60 deteniéndose, al llegar,  
en la finca de su amo,  
próxima a su pobre hogar.  
Muy tranquilas conversaban  
las dos familias allá,

65 a las tropas protectoras  
esperando ver llegar,  
y como no se acercaran  
y el tiempo vieran pasar,  
mandaron a dos criados  
70 al chozo<sup>5</sup> para cuidar  
de la inválida, que sola  
estaba en el pobre lugar.  
Pero a los pocos minutos  
vieron a los dos llegar,  
75 pálidos y jadeantes  
y sin poder respirar,  
y tras ellos los bandidos  
con aterradora faz,  
desenvainando el machete  
80 como imponente huracán:  
“¡Boca abajo todo el mundo!”,  
gritóles el capitán.  
“¿Dónde está ese delator,  
que lo voy a asesinar?”  
85 Allá, en un cuarto apartado,  
se fueron a resguardar  
el Hernández y su esposa  
y dos niños además;  
pero tras ellos corrió  
90 el bandido, el criminal,  
y tras él sus dos satélites,  
ávidos de mortandad.  
Se encaró Manuel García  
con Pastor, que, en ademán  
95 de súplica, le pedía  
humildemente piedad;  
pero aquel hombre terrible  
que sólo goza en matar,

---

<sup>5</sup> *chozo*: ‘habitación rodeada de bambú silvestre’.

no se conmueve y furioso  
100 descarga, con rabia tal,  
un golpe con el machete  
que parte por la mitad  
la mano del desgraciado,  
que, sin defensa capaz,  
105 había puesto delante  
el brazo, ¡trance fatal!  
Llorando a lágrima viva,  
la esposa pide piedad,  
y los niños, ¡angelitos!,  
110 con su voz angelical,  
que ablandarían las piedras,  
también piden caridad.  
Todo es inútil; la fiera  
descarga otro golpe más  
115 y otro, y otro tras aquel,  
hasta quince, ¡qué crueldad!,  
y en mil partes despedaza  
con refinada maldad  
el cuerpo del infeliz  
120 que no hizo daño jamás.  
Después, el feroz Plasencia  
quiso a su jefe imitar  
y a la mujer dirigióse,  
cual sanguinario chacal.  
125 Ni miró que era mujer  
y era débil como tal,  
ni que estaba la infeliz  
embarazada además,  
ni que a los niños privaba  
130 del cariño maternal.  
Nada vio, y con rabia suma  
descargó el arma fatal,  
y en todas partes del cuerpo  
se hundió con fiera crueldad.

135 Este acto de salvajismo,  
 cual no se ha visto otro igual,  
 nada conmovió sus almas,  
 y es más, con gran frialdad,  
 con alardes de cinismo,  
 140 mandó García sacar  
 un papel, y con la sangre  
 que acabó de derramar,  
 escribió cuatro renglones,  
 que a un negro obligó a llevar,  
 145 dando cuenta de aquel hecho  
 a la misma autoridad.  
 En ella participaba  
 que hacía esa atrocidad  
 por haberlo delatado  
 150 al pedirle de almorzar.

**Documento que dejó escrito Manuel García, Rey de los Campos de Cuba  
 el día 10 de noviembre de 1892<sup>6</sup>**

Adiós, mi madre querida,  
 que mi castigo es severo;  
 quedaos con Dios, compañeros;  
 adiós, madre de mi vida.  
 5 Mi mala suerte es crecida,  
 debe usted de perdonarme,  
 pues que van a castigarme:  
 ¡qué desgracia es esta mía!  
 ¡Qué desgraciado nací,  
 10 y yo de tan buenos padres!

---

<sup>6</sup> A pesar de que este “Documento” no se reproduce en décimas en el pliego original, se trata de décimas, imperfectas por cierto, que siguen el modelo de las décimas fúnebres que aparecen al final de muchos pliegos decimonónicos, lo cual indica que fueron escritas por una persona distinta del autor del romance.

Ya sé que ha llegado el día  
de mi desgraciada muerte;  
ya acaba el fin de mi vida:  
mañana a las ocho es mi muerte.

15 Adiós, madre de mi vida,  
ya estoy metido en capilla;  
mis culpas voy a pagar,  
el sentimiento me abraza;  
lágrimas he de llorar  
20 yo, por mi eterna desgracia.

Ya veo el patíbulo formado,  
ya el confesor me acompaña,  
me encuentro sin resistencia;  
adiós, hermanos de mi alma.

25 Yo de todos me despido,  
por ser mi última hora;  
el suplicio sólo implora,  
que yo pierdo mis sentidos.  
Padres, parientes y amigos  
30 no valen en esta ocasión,  
pues en mi condenación  
y mi sentencia de muerte,  
madre de mi corazón,  
le doy el último adiós.

35 Por ser yo un pendenciero  
y el haberme corrompido,  
delito criminal fue:  
con mi vida pagaré;  
adiós, hermanos queridos.

*Imprenta San Rafael, 27. Barcelona.*

*[Arxíu Històric Ciutat de Barcelona: BAR RAF 15.]*

## Muerte de un obispo: dos *folhetos* brasileños de cordel<sup>1</sup>

El 1º de julio de 1957 Hosana de Siqueira, cura de Garanhuns, una pequeña ciudad del interior del estado de Pernambuco, en Brasil, suspendido por conducta escandalosa, hería mortalmente a monseñor Expedito Lopes, su obispo, con tres balas de revólver. Este asesinato de un prelado por uno de sus sacerdotes, el tercero en dos siglos en toda la Cristiandad —el primero tuvo lugar en París (1857), el segundo en Madrid (1886)—, causó gran alboroto en todo Brasil. Excomulgado en los días que siguieron a su acto, el padre Hosana fue finalmente condenado a 19 años de prisión y liberado por buena conducta en 1968. En 1997, sin duda a causa de oscuras diferencias con sus vecinos, fue a su vez asesinado.

Los dos *folhetos* de cordel que se presentan aquí forman parte de un estudio de microhistoria que publicará próximamente Richard Marin. No se tuvo acceso al original en ninguno de los dos casos; sólo dispusimos de fotocopias. *A morte do bispo de Garanhuns* fue publicado por el *Diário da Noite*, de Recife, el 5 de julio de 1957. En el caso de *O bispo mártir*, es imposible saber si efectivamente fue vendido y circuló. El hallazgo de ambos textos se debe a Richard Marin; la edición es responsabilidad de Enrique Flores.

El primer folleto tiene el formato tradicional de los “cordeles” brasileños: ocho páginas más la tapa y la contratapa, con una fotografía del obispo asesinado en la portada, el precio del ejemplar y el nombre de su autor, José Soares. El segundo tiene 31 páginas y lleva al final una vaga indicación de autoría: “Escrito por un diocesano”. La forma de ambos es muy similar y señala su pertenencia a una escuela poética popular. Ambos poetas se valen de sextillas con rima consonante en los versos

---

<sup>1</sup> Agradecemos a la profesora de portugués Carla Graciela Moreno Pérez la revisión de este texto.



pares. El estilo es popular, sobre todo en *A morte do bispo de Garanhuns*, cuyas últimas dos estrofas son de siete versos y cambian la distribución de las rimas, haciéndose más reflexivas y exhibiendo el dominio del poeta. Hay, por último, una divergencia ideológica: el relato de José Soares gira alrededor del *crimen* del padre Hosana; el del diocesano apela al *martirio* de don Expedito, en una línea de propaganda que buscaba la canonización de la víctima.

A partir de ahora, la Revista publicará textos y estudios no sólo en español, sino también en portugués (de Portugal y de Brasil).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RICHARD MARIN

IPEALT, Université de Toulouse-Le Mirail

### **A morte do bispo de Garanhuns,<sup>2</sup> dom Expedito Lopes**

Autor: José Soares

Cruzeiros<sup>3</sup> \$ 4,00

Garanhuns está de luto:  
 numa bisonha manhã  
 foi morto dom Expedito,  
 um bispo de alma sã,  
 5 pelo revólver dum padre  
 partidario de Satã.

Sim, leitores, esse padre,  
 com seu instinto pagão,

<sup>2</sup> Garanhuns: localidad del estado de Pernambuco, en el Nordeste brasileño.

<sup>3</sup> *cruzeiro*: moneda brasileña hasta 1998, cuando fue sustituida por el *real*.

10 com três tiros de revólver  
prostou sem vida no chão  
a dom Expedito Lopes,  
príncipe da religião.

15 Um padre matar um bispo  
quase não tem fundamento;  
maculou com sua fúria,  
dos dez, este mandamento:  
“Não matarás”, disse Deus  
no sagrado sacramento.

20 Quantas vezes esse padre  
lá no púlpito a pregar  
repetiu nos seus sermões  
que Deus não manda matar,  
quando ele próprio faz  
su' alma se condenar.

25 É lamentavel, leitores,  
mas tudo se comprovou,  
e desse drama de ontem  
que a todo mundo abalou  
vou contar em poucas linhas  
30 como tudo se passou.

O padre Hozana Siqueira,  
vigário de Quipapá,  
não cumpria pela regra  
a lei de Deus Geová,  
35 ligando pouco os deveres  
de ministro de Alá.

Porque ele, sendo padre,  
estava no seu critério  
defender e pugnar

40 pelo santo prebistério,  
combater e condenar  
qualquer ato deletério.

Mas o padre assim não fez,  
e fugindo da rotina,  
45 seguindo outro endereço  
fora da casa divina,  
desrespeitando sem medo  
a lei da santa doutrina.

Seus atos precipitados  
50 lhes tiram toda razão,  
prova que ele abraçara  
os atos do Deus pagão,  
repudiando sem asco  
a cristã religião.

55 Se ele não tinha fibra  
pra ser ministro de Cristo,  
renunciasse a Igreja;  
hoje estava fora disto:  
talvez não fosse assassino,  
60 odiado e tão mal visto.

Pois bem, esse dito padre  
coração de Caifaz,  
achou que tudo fazia  
e depois saísse em paz,  
65 dando uma vela a Deus  
e outra pra Satanaz.

Foi quando dom Expedito,  
o bispo de Garanhuns,  
sabendo daqueles fatos  
70 por rumores e zunzuns,

resolveu tirar o padre  
dos seus atos incomuns.

75 Fez ciente ao padre Hozana  
que este fazia jus  
a condenação de Deus  
por ser um padre sem luz,  
ficando o mesmo suspenso  
da Igreja de Jesus.

80 O bispo fez o ofício,  
confiado em Geová,  
e mandou ao padre Hozana,  
vigário de Quipapá,  
pra esse ficar suspenso  
de fazer sermões por lá.

85 O padre Hozana ficou  
bastante contrariado;  
consigo mesmo dizia:  
“O bispo está enganado;  
eu sou padre na igreja,  
90 mas fora sou um danado”.

De rato este padre Hozana  
tinha vida dezabrida;  
de púlpito da matriz,  
a sua doce guarida,  
95 ele espancava a pessoa  
que falasse de sua vida.

Descompunha os infelizes  
que iam lá na matriz;  
espancava até menores  
100 com sua fúria infeliz;

dentro lá de Quipapá  
sempre fez o que bem quiz.

Então esse dito padre,  
ao par da intimação,  
105 disse que dom Expedito  
iria pedir perdão  
a ele, por ordenar  
logo sua suspensão.

Com o revólver na cinta  
110 e no coração o mal,  
o padre Hozana seguiu  
pra difusora local,  
tentando manchar o bispo,  
nessa hora seu rival.

115 Chegando na difuzora,  
lá não foi bem recebido;  
pra usar o microfone  
ele não foi atendido;  
então saiu furioso,  
120 já bastante decidido.

Chegando na diocese,  
quando a porta se abriu,  
o bispo Expedito Lopes  
na sua frente surgiu;  
125 o padre com um demônio  
contra a vítima investi[u].<sup>4</sup>

Sacando de seu revólver  
nessa triste ocasião,

---

<sup>4</sup> *investin*, en el impreso original.

trêz estampidos soaram,  
130 foi tremenda a explosão,  
e logo dom Expedito  
ferido tombou no chão.

O primeiro que ouviu  
dos estampidos a zuada,  
135 soldado José Cordeiro,  
que, não sabendo de nada,  
foi entrando no palácio:  
ali cismou da parada.<sup>5</sup>

Pois, o padre vinha louco,  
140 correndo desabalado,  
entrando logo num *jeep*  
ali estacionado,  
saindo em velocidade  
com destino ignorado.

O soldado então entrou  
145 no palácio episcopal;  
seus olhos se depararam  
com um quadro sepulcral:  
dom Expedito jazia  
150 em sangue ali no local.

Dom Expedito gemia,  
se contorcendo de dôres;  
ele, sendo tão pacato,  
nunca pensou em horrores;  
155 estava em leito de espinhos  
quem tanto cuidou de flores.

---

<sup>5</sup> *cismou da parada*: 'se preocupó por el suceso'.

Foi levado ao hospital  
dali a dado momento;  
pois a notícia espalhou-se  
160 do triste acontecimento,  
e no Hospital Dom Moura  
parou o seu sofrimento.

Pois, não suportando as dôres,  
sua vida foi passada  
165 as duas horas e quinze  
de uma triste madrugada,  
deixando o povo tão triste  
e a cidade enlutada.

O mundo é um vale de lágrimas,  
170 a morte temos por certo;  
nossa vida é por enquanto,  
nosso túmulo vive aberto:  
contento o bispo via  
porque ainda não sabia  
175 que a morte estava tão perto.<sup>6</sup>

Terminarei, caros leitores,  
nada mais tenho a dizer;  
o triste acontecimento  
estou disposto a vender;  
180 de um jornal escrevi,  
porque lá não assisti:  
melhor não pude fazer.<sup>7</sup>

Fim

---

<sup>6</sup> Las dos últimas estrofas, con el comentario del autor, tienen siete versos; el verso añadido produce una redondilla final y le da otra emoción al relato.

<sup>7</sup> El autor señala que la fuente de información de su relato fue un periódico: “de un jornal escreví”.

*“Ofereço o sacrifício de minha vida por esta diocese. Que Deus perdoe esse pobre sacerdote pelo qual ofereço a minha vida. Peço ao povo bom de Garanhuns que reze para que seja este o último pecad[o]<sup>8</sup> desse pobre padre”.*

*Foram estas as últimas palavras proferidas por dom Expedito no Hospital Dom Moura, em Garanhuns, aonde foi levado pouco depois de ter recebido três mortais tiros desfechados pelo padre Hosana Siqueira da Silva.*

*Autor: José Soares*

### O bispo mártir<sup>9</sup>

Uma história edificante  
 agora vamos contar;  
 a providência divina  
 por bem nos queira guiar  
 5 na descrição que começa  
 nos versos que vou narrar.

Garanhuns, a diocese,  
 em dezoito foi creada;  
 a posse do novo bispo  
 10 no outro ano foi dada;  
 nova vida nesta zona  
 ficou assim começada.

Dom João de Moura Tavares  
 primeiro bispo é chegado,  
 15 em Garanhuns recebido  
 por todos com muito agrado  
 no ano de dezenove,  
 a história tem contado.  
 Governou a diocese

<sup>8</sup> *pecada* en el impreso original.

<sup>9</sup> El obispo mártir es “dom Expedito Lopes”. Ver el pliego anterior.



20 com muita dedicação;  
as visitas pastorais  
o mesmo fazia então;  
grande era o sacrificio  
nessa terra de missão.

25 No ano de vinte e oito,  
em São Paulo faleceu  
dom Moura, sempre lembrado,  
que Garanhuns já perdeu;  
os restos mortais da vida  
30 a catedral recebeu.

Chegou a era de trinta  
e novo bispo também;  
é o dom Manuel Paiva,  
que a nós chegado vem,  
35 como pastor da Igreja  
na forma como convem.

É de todos un bom pai,  
de natureza tão boa  
seu caráter, sua vida:  
40 a todos sempre perdoa,  
mas para o céu de bondade  
sua alma um dia voa.

Sua morte, em trinta e sete,  
profundamente sentida;  
45 de exemplo e caridade  
sempre foi a sua vida,  
e a alma de dom Paiva  
a Deus é oferecida.

E' esta segunda vez  
50 de luto vê-se cobrir

toda esta diocese,  
que fez a morte ferir  
o pai comum da família:  
no coração vê sentir.

55 A providência de Deus,  
no ano logo que vem,  
na pessoa de dom Mário  
o pastor logo se tem  
no governo dos fiéis,  
60 na diocese também.

Um raio de nova luz  
na diocese brilhou;  
grande foi a alegria  
quando dom Mário chegou,  
65 e muito contentamento  
em toda parte ficou.

O seu grande apostolado  
em pouco tempo passou:  
a providência divina  
70 a outra parte chamou;  
merecida promoção  
Belém do Pará<sup>10</sup> mandou.

No ano quarenta e quatro,  
dom Mário daqui partiu;  
75 sem o pai e o pastor  
a diocese se viu;  
foi perda irreparável,  
foi saudade que sentiu.

---

<sup>10</sup> Belém: capital del estado de Pará, en el Nordeste brasileño.

A diocese aguarda  
80 o novo bispo que vem;  
no ano quarenta e cinco  
é dom Juvêncio que tem  
em Garanhuns sua posse,  
na forma que lhe convém.

85 Um coração de bondade  
o novo bispo chegado,  
é o pai, o pastor  
do rebanho abençoado;  
o tempo que aqui passou  
90 foi de grande apostolado.

Do muito que trabalhou  
suas forças viu perder;  
no ano cinquenta e quatro  
ele veio a falecer,  
95 e dos trabalhos que fez  
uma glória merecer.

Vacância mais uma vez  
da diocese ficou;  
o povo na orfandade  
100 sua sorte deplorou;  
a vida do grande pai  
à glória de Deus tomou.

Orações bem fervorosas  
que todos levam então  
105 a Deus, que todos atende  
na hora de precisão,  
o novo bispo já vem:  
todos prestem atenção.

No ano cinquenta e cinco,  
110 fevereiro dez do mes,

o povo da diocese  
esperou com altivês  
o novo bispo que vem,  
e muita festa se fez.

115 Dom Francisco Expedito  
é o feliz indicado  
pelos seus merecimentos  
ao governo do bispado,  
desta nossa diocese  
120 de todos já bem amado.

Muita alegria se fez  
no povo ao receber  
o novo pastor e pai;  
do rebanho a merecer  
125 no governo pastoral  
a justiça deve ter.

O novo rumo que deu  
ao governo pastoral:  
do clero obediência,  
130 formação sacerdotal;  
deseja que todos tenham  
caridade sem igual.

Percorreu a diocese  
em visitas pastorais;  
135 no tempo da penitência  
fez pregações quaresmais,  
e todos com prontidão  
obedeciam leis.

Resolveu diversos casos  
140 na vida paroquial,  
fazendo ver a seus padres

o dever sacerdotal  
de conduzir muitas almas  
ao reino celestial.

145 De grande dificuldade  
só um caso encontrou:  
um padre obstinado  
de testa logo ficou  
contra a ordem que lhe deu  
150 o bispo que lhe mandou.

De Quipapá a paróquia  
dom Expedito pediu  
entregasse padre Hosana,  
mas este não consentiu;  
155 na vontade do prelado  
então logo resistiu.

Conselho não lhe faltou  
paróquia logo deixar,  
mas aquele sacerdote  
160 ficou sempre a protestar  
a ordem superior  
que devia acatar.

Nas pregações que fazia,  
na matriz de Quipapá,  
165 ele sempre repelia,  
de conduta muito má,  
a ordem superior  
de dois anos para cá.

A ordem ficou mantida  
170 do bispo diocesano  
abandonar a paróquia  
no decorrer de um ano,

porque o povo sentia  
da Igreja o abandono.<sup>11</sup>

175 A história desse padre  
deve ser bem entendida:  
na cidade de Correntes<sup>12</sup>  
deu começo a sua vida;  
foi na rua João Pessoa,  
180 em casa bem conhecida.

Modesto Silva, o pai,  
e sua mãe é Olindina;  
a família dos Siqueiros,  
na cidade correntina,  
185 não esperava nascesse  
inteligência cretina.

Como criança, queria  
um dia se ordenar;  
em Olinda,<sup>13</sup> seminário,  
190 ele fez se internar;  
estudou por alguns anos,  
devendo-se retirar.

O bispo de Garanhuns,  
dom Paiva, fez duvidar  
195 da vocação de Hosana,  
que o fez aconselhar  
suspendesse a carreira,  
fosse outra procurar.

---

<sup>11</sup> El poeta altera la rima: “diocesano”, “um ano”, “abandono”.

<sup>12</sup> Correntes: ciudad del estado de Pernambuco.

<sup>13</sup> Olinda: ciudad del estado de Pernambuco.

Ao Rio Grande do Sul<sup>14</sup>

- 200 Hosana se retirou  
e naquela diocese  
o mesmo se ordenou;  
em sua terra natal  
primera missa cantou.
- 205 Percorreu as dioceses  
de Nazaré e Pesqueira;<sup>15</sup>  
nos lugares onde andou  
o tempo foi de asneira;  
em Garanhuns terminou:  
210 hoje não há quem o queira.

Em Tabira<sup>16</sup> foi vigário,  
mais valente ainda ficou:  
proibiu as serenatas,  
seresteiros enfrentou;  
215 da madrugada saiu,  
contra eles se atirou.

- De Sertânea<sup>17</sup> o delegado  
providências fez tomar;  
a ordem superior  
220 do Recife<sup>18</sup> fez chegar  
de prender o padre Hosana,  
a seu bispo entregar.

---

<sup>14</sup> Rio Grande do Sul: estado sureño de Brasil. ¿La expulsión del padre Hosana fue una especie de exilio?

<sup>15</sup> Nazaré y Pesqueira: localidades del estado de Pernambuco.

<sup>16</sup> Tabira: localidad del estado de Pernambuco.

<sup>17</sup> Sertânea: localidad del estado de Pernambuco.

<sup>18</sup> Recife: capital del estado de Pernambuco.

À Pesqueira foi levado:  
o bispo não recebeu;  
225 sendo insubordinado,  
a Garanhuns remeteu  
de onde tinha saído,  
há um ano assim se deu.

Já no tempo de dom Mário,  
230 um caso se fez contar:  
em Panelas,<sup>19</sup> padre Hosana,  
que não quiz se afastar  
da paróquia que regia,  
não podendo celebrar.

235 Pra tirá-lo de Panelas  
dom Mário muito lutou;  
grande foi a resistencia  
que o padre empregou;  
não queria obedecer  
240 ao bispo que lhe mandou.

O prelado recorreu  
ao poder superior  
e o núncio do Brasil  
intercede com vigor  
245 de logo o retirar,  
evitando grande horror.

O núncio mandou a ordem  
de Panelas se afastar,  
e ele, com muita ira,  
250 de po[n]ta pé fez quebrar  
a porta da sacristia  
para poder celebrar.

---

<sup>19</sup> Panelas: localidad del estado de Pernambuco.



O padre se retirou,  
 mas ficou a visitar  
 255 aquela sua paróquia,  
 devendo continuar  
 na política que deixou,  
 devendo sempre voltar.

O padre Hosana deixou  
 260 em Correntes a fazenda,  
 da gado e animais  
 e uma boa vivenda,  
 esperando do futuro  
 que lhe desse boa renda.

Na fazenda já vivia  
 265 de morada quasi feita;  
 compromissos na paróquia  
 o mesmo sempre regeita;  
 com essa vida que leva  
 270 o povo sempre suspeita.

Com o pai brigou um dia,  
 querendo-lhe enganar,  
 uma conta que devia  
 mandando outro pagar,  
 275 com duas vacas que deu  
 sua conta liquidar.

Um cachorro certa vez  
 contra o padre investi[u],<sup>20</sup>  
 o padre sacou a arma,  
 280 ao cachorro destruiu;  
 contra o dono que reclama  
 o padre se insurgiu.

---

<sup>20</sup> *investin*, en el impreso original.

Em Quipapá outra vez,  
a coisa teve ruim:

285 João Bandeira lhe pediu  
pagamento já no fim  
da pintura que fizera,  
contrato feito assim.

Nessa hora houve briga,  
290 o padre não quiz pagar;  
o rapaz se revoltou,  
a luta se fez travar;  
houve murros e bufetes,  
lá pertinho do altar.

295 As mulheres acudiram,  
a polícia lá chegou;  
o r[a]paz,<sup>21</sup> cheio de ira,  
com o padre se atracou;  
o padre foi-lhe na beca,  
300 a camisa lhe rasgou.

No retiro em Garanhuns,  
todo o clero reunido,  
a discussão se travou;  
o momento foi temido:  
305 senhor bispo, atacado,  
foi dos padres socorrido.

Senhor bispo lhe dissera  
tudo estava acertado;  
o padre naquela hora  
310 havia tudo negado;  
saindo de Quipapá,  
iam ver o resultado.

---

<sup>21</sup> *repaz*, en el impreso original.

Que poder o bispo tinha  
de fazê-lo retirar,  
315 pergunta com afoiteza  
o padre sem vacilar,  
da paróquia que regia  
não podendo mais voltar?

“O senhor tem suspensão”,  
320 o bispo fez logo ver.  
“De que vale sua ordem,  
quando eu pretendo ter  
a vitória deste caso,  
não devendo me mover?”

325 De madrugada saiu,  
sem retiro terminar;  
a fazenda lá se foi  
o seu gado visitar;  
ao bispo que lá ficou  
330 não veio cumprimentar.

E esta segunda vez  
o núncio manda também  
o Quipapá abandone:  
é ordem expressa que tem;  
335 caso venha resistir,  
suspensão logo lhe vem.

Continua padre Hosana  
na sua obstinação;  
sempre fala contra o bispo  
340 em qualquer ocasião;  
dizendo não sujeitar-se  
aquela perseguição.

Motivos de toda ordem  
o bispo tinha demais;

345 não podia permitir  
continuasse jamais  
aquele padre valente  
fazendo besteiras tais.

O inferno se abriu,  
350 o demônio se soltou:  
no couro daquele padre  
o mesmo se incarnou,  
parece dizer-se assim  
na obra que consumou.

355 Descrevamos como foi  
o desenlace fatal  
desse fato ocorrido  
no Brasil sem ter igual:  
uma coisa nunca vista,  
360 um crime sacerdotal.

Em julho dia primero  
começou a suspensão  
desse padre obstinado  
pela sua obsessão;  
365 foi ordem superior,  
conforme publicação.

Da paróquia então partiu  
o padre cego de ira,  
dizendo na estação,  
370 na hora que partira,  
esperassem da notícia,  
coisa que nunca se vira.

Revólver cheio de balas  
ao lado fez conduzir,  
375 escondendo simulado

a dôr que via sentir  
o alguém que recebesse,  
devendo logo fugir.

380 A Garanhuns viajando  
de Quipapá foi a trem;  
peço que todos estejam  
ao rádio como convém;  
dezoito horas não mais  
um protesto logo tem.

385 Foi à rádio difusora  
querendo logo falar;  
o diretor perguntou  
o que ia apresentar:  
390 “Um protesto vou fazer  
contra o bispo do lugar”.

“Não aceito a proposta  
desse caso em questão;  
senhor bispo só merece  
de todos é gratidão;  
395 os insultos que escreveu  
pode rasgá-los então”.

O padre, enfebrido  
de ira, se retirou;  
na porta daquela casa  
400 condução logo tomou;  
com destino malfadado,  
à praça se encaminhou.

Ao chofer mandou embora  
na praça da cathedral  
405 e logo se dirigiu  
ao palácio episcopal

pra consumir a tragédia  
de maneira tão brutal.

410 O doce pastor termina  
a hora da refeição,  
quando ouve na saleta  
a campá soar então;  
levantou-se, logo veio,  
com firmeza e prontidão.

415 Ao abrir da portinhola  
estupefato ficou:  
os três tiros do revólver  
padre Hosana detonou  
no coração de seu bispo  
420 e logo se retirou.

À porta da outra sala  
senhor bispo inda chegou  
e, vendo o porteiro, disse:  
“Vá chamar padre Calou;  
425 com três tiros de revólver  
padre Hosana me matou”.

Dirigiu-se logo mais,  
à capela foi rezar,  
o senhor dom Expedito,  
430 bem pertinho do altar,  
prostou-se quase sem vida,  
muito sangue a derramar.

Em chegando monsenhor  
conferiu extrema-unção,  
435 e logo mais un minuto  
grande era a multidão;

ao hospital foi levado  
nessa mesma ocasião.

440 Que muito dôa, é bom,  
dom Expedito dissera,  
e esse padre então  
pecar nunca mais quisera  
e desse ato cruel  
arrepender-se houvera.

445 Dessa hora à meia noite  
o sangue que derramou  
recebendo transfusão;  
mas isto nada bastou:  
a medicina fez tudo,  
450 o bispo não escapou.

Nessa hora de agonia  
dom Expedito rezava;<sup>22</sup>  
o sacrifício que fez  
sua alma preparava  
455 à suprema recompensa  
na hora que desejava.

Como o sangue de Jesus  
nesse dia celebrado,  
em julho dia primeiro  
460 também sangue derramado  
do bispo diocesano,  
nesse dia consumado.

Dom Expedito sentiu  
a morte se apr[o]ximar;<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *resava*, en el original; el verbo siempre se escribe aquí con s.

<sup>23</sup> *aproximar*, en el impreso original.

465 rezava constantemente  
deixando dôres passar,  
lembrando sempre do padre  
que devia se salvar.

Recomendou, por demais,  
470 naquela hora também,  
os jovens seminaristas  
a esperança que tem  
para sua diocese  
os novos padres que vem.

475 “Rezem pelo padre Hosana,  
pela sua conversão,  
que um dia possa ter  
também sua salvação;  
a minh’alma entrego a Deus  
480 nessa hora de perdão”.

As palavras derradeiras  
que ele pronunciou;  
pelo bem da diocese  
ao padre já perdoou,  
485 e este seja o fim  
dos crimes que praticou.

Os padres choravam todos,  
o bispo nunca chorou;  
a chama daquela luz  
490 naquela hora tirou  
e um ar de santidade  
na sua face pairou.

As palavras de são Paulo  
o bispo pronunciou:  
495 “Combati o bom combate



nesse mundo que findou;  
consumei minha carreira,  
minha fé se conservou”.

500 O bispo martir morreu  
pra cumprir o seu dever;  
no posto que ocupava  
ele veio a falecer;  
governou a diocese  
sem nem a morte temer.

505 Foi pastor e foi o pai  
do rebanho que deixou  
sem o guia e sem o mestre  
que a morte arrebatou  
de maneira tão cruel:  
510 jamais ninguém esperou.

Toda esta diocese  
de tristeza se cobriu;  
o mundo inteiro clamou  
a morte cruel que viu;  
515 o padre matou o bispo:  
a nota se difundiu.

O corpo do bispo santo  
do hospital se levou  
no palácio episcopal,  
520 todo o dia lá passou;  
grande foi a multidão  
que ao mesmo visitou.

À noite daquele dia,  
todo o clero reunido  
525 transportou à catedral,  
profundamente sentido,

o corpo do santo bispo  
que de balas foi ferido.

Um grande véu de tristesa  
530 naquele dia sem par  
cobriu aquela cidade,  
que não pode contornar  
a grande dôr que sentia  
no coração transpassar.

535 O clero diocesano  
em redor do pai ficou;  
o ofício dos defuntos  
nessa hora se rezou;  
em vigílias de perdão  
540 toda noite se passou.

Às oito horas do dia  
a 3 de julho marcado,  
começou a cerimônia,  
tendo missa celebrado  
545 monsenhor José Calou,  
por dois padres ministrado.

Dom Antônio, arcebispo,  
primeira absolvição  
foi quem deu naquela hora;  
550 dom Souza logo, então,  
também fez a cerimônia  
nessa mesma ocasião.

Dom Manuel da Paraíba  
a bençam também lhe deu;  
555 essa mesma cerimônia  
dom Paulo ofereceu,  
e dom Adelmo Machado  
sua benção concedeu.

560 O bispo diocesano  
 de Petrolina<sup>24</sup> chegou;  
 na hora dos funerais  
 uma prece formulou  
 por aquele colega  
 que a morte arrebatou.

565 Secretários de estado  
 compareceram também;  
 o governo estadual  
 do Recife logo vem;  
 na igreja catedral  
 570 o povo não se contém.

As irmãs chegam no fim,  
 os seus pés se vão beijar;  
 abraçaram pelo pai  
 o irmão a sepult[a]r;<sup>25</sup>  
 575 encerrado já seria  
 bem pertinho do altar.

São bispos e arcebispos  
 que tocam no bispo santo,  
 a cruz que levam no peito  
 580 eles tocam no seu manto;  
 a multidão o contempla  
 na tristesa<sup>26</sup> e no pranto.

Ao altar de são José,  
 o cortejo se formou;  
 585 todo o povo extasiado

---

<sup>24</sup> Petrolina: localidad del estado de Pernambuco.

<sup>25</sup> *sepultur*, en el impreso original.

<sup>26</sup> *tristesa*, en el original.

naquela hora ficou;  
o bispo de Garanhuns  
à sepultura baixou.

São quatro que lá estão  
590 sepultados no altar,  
os restos de suas vidas  
consumidas sem cessar;  
nos labores pastorais  
seus feitos não de ficar.

595 Passemos do bispo santo  
a um padre criminoso;  
a folha de sua vida  
sempre atesta revoltoso,  
até que chegou o dia  
600 e momento desditoso.

Do crime perpetuado  
no palácio episcopal,  
o padre logo fugiu  
à casa conventual  
605 do mosteiro de são Bento,  
naquela hora fatal.

Meteu o pé e quebrou  
a porta lá do oitão  
e encontrou na saleta,  
610 nessa mesma ocasião,  
o dom prior que pergunta  
desta sua aflição.

Com um ar de desespero:  
“A tragédia consumei;  
615 esse bispo lá em baixo  
com três tiros já matei;

não estou arrependido  
do ato que patriqueei”.

620 Correndo foi à capela,  
mas não foi pedir perdão;  
grande raiva conduzia  
no maldoso coração:  
a vingança foi pedir  
pela sua suspensão.

625-690 [.....]<sup>27</sup>

“Onde a força de direito  
um dia se vê cessar  
vem o direito da força  
que age sem vacilar,  
695 destruindo o que queria  
meu direito aniquilar”.

O padre fez alegar  
perseguições que sofreu  
do bispo diocesano  
700 que ação lhe promoveu  
de tomar-lhe a paróquia  
suas ordens suspendeu.

Diante do delegado  
o padre fez vacilar  
705 com o seu depoimento,  
fazendo tergiversar  
as palavras que dizia  
seu ato justificar.

---

<sup>27</sup> Faltan las páginas 22 y 23 del impreso o de la fotocopia. La laguna corresponde al intervalo que media entre el momento en que el padre Hosana se refugia en sagrado y el interrogatorio del delegado en el tribunal.

- O delegado pergunta  
710 como usara seu direito:  
—Usei direito da força  
e não houve outro geito,  
senão detonar três tiros  
em meu algóz lá no peito.
- 715 —Foi só ou acompanhado?,  
continua a perguntar.  
—Eu não sei lhe responder,  
disse o padre sem parar.  
—Seu revólver tinha balas?  
720 —Meia dúzia fiz botar.
- Quem deflagrou essas balas?  
—Penso que foi um alguém.  
—Com quem foi ter a palácio?  
—Comigo não foi ninguém.  
725 —Quem atendeu na chegada?  
—O bispo que logo vem.
- Emprestou a sua arma?  
—A ninguém a emprestei.  
—Em quem detonou as balas?  
730 —No bispo que já matei.  
—Que direito o assistiu?  
—Da força que me vinguei.
- Padre Hosana na prisão  
quer um livro publicar;  
735 com a venda do trabalho  
advogado pagar  
as despesas do processo;  
da prisão se vê livrar.
- “São memórias, disse ele,  
740 de coisa que foi passada

nos grandes transes da vida  
desta vida amargurada”.  
Sua obra está escrita,  
só falta ser publicada.

745 Que obrinha vai sair!,  
minada de heresia,  
insultos e impropérios  
contra o bispo que dizia  
“Perdoado o padre Hosana”,  
750 na hora quando morria.

Por duzentos mil cruzeiros  
fez defeza contratar;  
em pagamentos também  
pretende se desforrar  
755 da empresa que tomou,  
esperando se livrar.

A justiça encerrou  
o inquérito preparado;  
aguardemos pelo júri  
760 no tempo que for marcado;  
se esta vir a falhar,  
na de Deus já foi julgado.

Voltemos mais uma vez  
ao bispo martirizado,<sup>28</sup>  
765 pelo belo documento  
que na vida foi deixado,  
seu heroísmo ficou  
no mundo perpetuado.

---

<sup>28</sup> *ves* y *martirizado*, en el original; *ves* también en el verso 849.

O testamento que fez  
 770 isto prova muito bem:  
 como um homem generoso  
 não se apega no que tem,  
 mas o acha preparado  
 se a morte logo vem.

775 “Em nome de Deus, declaro  
 que um dia fui nascido  
 na pobreza<sup>29</sup> da família,  
 ou onde fui assistido;  
 morrendo não deixo nada  
 780 do tempo que foi vivido.

“Peço seja devolvida  
 a minha cruz peitoral  
 à paróquia de Santana;  
 a justiça seja igual:  
 785 o meu anel de pastor,  
 seminário de Sobral.

“Ao museu diocesano  
 de Oeiras também sejam  
 entregues cruz e anel;<sup>30</sup>  
 790 as mitras também estejam:  
 com o vácúlo pastoral,  
 conforme quero se vejam.

“Fátima, nossa senhora,  
 a meu pai se dê também;  
 795 meu relógio, crucifixo,  
 os meus terços logo vêm,

---

<sup>29</sup> Dice *pobresa*.

<sup>30</sup> Santana, Sobral, Oeiras: localidades del estado de Pernambuco.



a meus irmãos entregar,  
a minha ordem já têm.

800 “À diocese pertence  
tudo o que tem o meu nome;  
o que ficou lá no cofre  
o seminário consome;  
nada mais quero deixar  
pra que nada ninguém tome.

805 “Alimentei esperança  
de sem dinheiro viver;  
a ninguém as minhas contas  
nada restam a dever;  
sem pecados na minh’alma  
810 um dia quero morrer.

“Desde já, eu bem aceito  
como acima ficou dito,  
a qualquer hora morrer;  
de alma, tranquilo fico.  
815 De Jesus servo fiel,  
dom Francisco Expedito”.

Foi este segundo caso  
que no mundo apareceu,  
o padre matar o bispo;  
820 agora se escreveu  
na história universal:  
a terra toda tremeu.

Os inimigos da fé  
já querem se aproveitar;  
825 a Igreja de Jesus  
eles querem acusar;

pelo fato ocorrido  
 todos vão se comunar.

830 Quem sabe se o bispo santo  
 não vai ter acusações  
 por aqueles filiados  
 nessa seita dos mações,  
 favorecendo o padre  
 nos seus erros e paixões.

835 Este fato acontecido  
 o próprio Deus permitiu;  
 a Igreja, que divina,  
 sua glória previniu  
 ao mártir reconhecido  
 840 nessa hora que partiu.

A Igreja tem missão  
 de amor e caridade,  
 é divina, infalível,  
 é humana na verdade;  
 845 em tudo olha primeiro  
 a maior felicidade.

A missão do padre tem  
 de todos poder salvar;  
 o bispo [por]<sup>31</sup> sua vez  
 850 o poder de governar,  
 ensinando, corrigindo,  
 até penas aplicar.

A Igreja que perdeu  
 de um padre revoltoso?

---

<sup>31</sup> *pro*, en el original.

855 Foi um ramo que caiu  
do arvoredor frondoso;  
com ele não conta mais,  
só no dia tenebroso.

860 De que vale um galho sêco  
da videira que ficou  
unida pelos seus ramos;  
a Cristo continuou  
a obra da salvação  
que nesse mundo ficou.

865 Na pessoa desse padre  
o humano fracassou;  
o divino permanece  
no bispo que perdoou;  
a justiça que condene  
870 o profano que ficou.

Um ato desajustado  
de um padre criminoso  
não desfaz da santa Igreja  
o mistério tão ditoso  
875 da salvação deste mundo,  
deste mundo revoltoso.

O padre poucos perderam,  
o mundo um mártir ganhou;  
no céu um santo a mais  
880 que da terra se elevou:  
o senhor dom Expedito,  
que a glória arrebatou.

O Brasil espera ter  
este santo no altar,  
885 este bispo que sentiu

sua vida terminar  
 como Cristo, pel sangue  
 copioso a derramar.

890 Eis a prova da Igreja,  
 a missão que ela tem:  
 na terra fazer o santos,  
 condenando o mal que vem;  
 essa marcha gloriosa  
 inimigos não detém.

895 Do senhor bispo a memória  
 será sempre repe[t]ida;<sup>32</sup>  
 de virtudes sempre foi  
 nesse mundo sua vida,  
 mas a vida desse padre  
 900 de nós será esquecida.

Quero agora terminar:  
 o que tinha já narrei;  
 quera<sup>33</sup> Deus me predoar  
 se verdade não contei;  
 905 que rogue por todos nós  
 o bispo que tanto amei.

*Escrito por um diocesano.  
 Agosto de 1957.*

---

<sup>32</sup> *repedida*, en el original.

<sup>33</sup> *queira*, en el original.

“Como era mentira / podía ser verdad”.  
Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII:  
huellas de la cultura carnavalesca

VERÓNICA GABRIELA NAVA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

No soy renca, ni soy coja,  
ni tengo nada de manca;  
los cabellos, como lirios,  
que, en pie, por el suelo arrastran;  
y aunque es mi boca aguileña  
y la nariz algo chata,  
ser mis dientes de topacios  
mi belleza el cielo ensalza.

*Quijote*, II, 44

En la lírica popular de los siglos XV a XVII se pueden observar distintos tipos de composiciones, tanto en el aspecto estilístico como en el temático. Estas diversas canciones “revelan un mundo imaginativo muy peculiar [...] y dejan entrever ciertas formas de sensibilidad, ciertas maneras especiales de sentir el mundo, que no pueden ser sino las de la cultura popular a la que pertenecieron” (Frenk, 1994: 41). Entre la poesía popular y la vida del pueblo es difícil establecer una relación directa, pero es innegable que existe una interrelación entre ambas (Frenk, 1994: 42). Estas cancioncillas permiten observar diversos aspectos de la cultura popular; por ejemplo, puede reflejarse tanto el quehacer cotidiano como la vida festiva. En este sentido, es difícil imaginar que la cultura carnavalesca, elemento intrínseco de lo popular, no haya influido en la creación de la lírica.

## La voz del Carnaval en la lírica popular

La cultura carnavalesca no es una expresión arbitraria, sino el principal medio de la cultura popular para manifestarse acerca del sistema social; expresión que no solamente presenta, sino que critica y renueva los principios de la sociedad. Lo carnavalesco es reconocido como una percepción del mundo y de la vida humana alterna a la propuesta por el mundo oficial. El Carnaval se distingue por sus características de espacialidad, temporalidad e intenciones. Las manifestaciones de lo carnavalesco son actos apoyados principalmente en los conceptos de liberación, transformación, nivelación, renovación y replanteamiento del sistema.<sup>1</sup>

El Carnaval se distingue por exponer un juicio crítico encubierto por un tono irrisorio; la voz carnavalesca ríe, juega y celebra al mismo tiempo que quebranta y critica al sistema. La cultura carnavalesca representa la expresión del mundo oficial a través de una segunda voz, que no es la de la autoridad; corresponde a la de la sociedad, no como institución, sino como colectividad. La identificación grupal da lugar a un lenguaje específico: familiar, directo y franco. De esta manera, el Carnaval posee sus propias formas de expresión verbal —el insulto, la grosería, el chiste, etcétera:

Juguetera, burlesca, soez o trágica, la musa popular de la Edad Media española se complacía a menudo en dar la espalda a las leyes y normas que pretendían imponer los grupos dominantes de la sociedad. Contraviniendo, en sus cantares, esos preceptos, el pueblo campesino reivindicaba su propia identidad y la relativa autonomía de su cultura y se creaba un espacio suyo, diverso, en medio de la miseria material: un espacio de liberación y de alegría, donde la vida podía adquirir un sentido (Frenk, 1994: 60).

---

<sup>1</sup> El análisis de la cultura carnavalesca más allá del ámbito meramente festivo y su explicación como un fenómeno de la expresión social fue el trabajo de Mijail Bajtín. Dentro del contexto medieval y renacentista el teórico soviético define las manifestaciones de lo carnavalesco. Al respecto véase su trabajo acerca de la cultura popular en el contexto de Rabelais.

La visión carnavalesca le otorga un nuevo sentido al mundo; revela que, debido a sus irregularidades sociales, el mundo cotidiano es el que está al revés. Por ello es que en el Carnaval todas las estructuras y normas del sistema se invierten y subvierten. La lógica que impera, entonces, es la del absurdo y del mundo al revés. Por eso en la concepción carnavalesca cobra relevancia la tontería:

La tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación [...], y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incomprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. *La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial*, y también de sus preocupaciones y de su seriedad (Bajtín, 1998: 233-234).

La tontería puede, en ocasiones, convertirse en una poesía irracional o de lo absurdo. Algunas de estas manifestaciones, no exclusivas del ámbito carnavalesco, son el *disparate*, la *perogrullada* y el *perqué*.<sup>2</sup>

## Disparates y absurdos en la lírica popular

“En España, la poesía sin sentido se conoció con el nombre de *disparate*, denominación que abarca distintas variedades” (Periñán, 1979: 13). Estas composiciones se caracterizan, principalmente, por ser poemas burlescos y jocosos cuyo contenido, irracional, se construye por el absurdo semántico parcial o total. Los *disparates* carecen de sentimientos, no expresan estados anímicos; su rasgo distintivo es el tono festivo y lúdico. Una distinción secundaria del *disparate* sería la variación rítmico-métrica que adopta y que parece reflejar que este género “lleva inherente en su esencia la repulsa de toda pasiva repetición de un modelo fijo”

---

<sup>2</sup> Blanca Periñán analiza al *disparate*, la *perogrullada* y el *perqué* como composiciones definidas. Al respecto véase su texto *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*.

(Periñán, 1979: 31). A pesar de su heterogeneidad hay un procedimiento literario que caracteriza a estas composiciones: la variación de versos, rimas y sentidos finales. Sin embargo, la variación estructural y semántica del *disparate* está condicionada por una sintaxis, una morfología y un léxico que permiten que el texto sea comprensible.<sup>3</sup> El *disparate* puede comprenderse, entonces, como un desorden poético, en diversos grados, tanto en el nivel estilístico como en el temático.

La subversión genérica que representa el *disparate* le permite apropiarse de versos, estrofas o canciones completas con la intención de modificarlos para fines humorísticos. La reformulación paródica de una canción adquiriría un nuevo significado a partir del grado de la alteración del modelo:

El pueblo artífice, transmisor y transformador de estas canciones conoce la técnica del montaje y del desmontaje de sus formas y significados y consciente y artísticamente la gramática y la “antigramática” —ambas igualmente “estéticas”— de la expresión tradicional. El pueblo es capaz de reformular irónica y paródicamente estos poemas dentro de un abanico de gradaciones que pueden llegar a operar con el sinsentido como elemento poético y comunicativo, puesto que ninguna de nuestras canciones deja de transmitir un mensaje irónico que sus cantores y oyentes son capaces de emitir y percibir para los fines —humorísticos y festivos— para los que fueron concebidos (Pedrosa, 1996b: 50-51).

### **Modelo ortodoxo, modelo heterodoxo: el *disparate***

Las posibilidades de variación son múltiples; la combinación de elementos alterados dependía del ingenio popular. José Manuel Pedrosa admite, como ejemplos de esta distorsión de rimas y sentidos, las siguientes canciones, en las que observa un modelo coherente y una versión *disparatada* (Pedrosa, 1996b: 44):

---

<sup>3</sup> Periñán comenta que el *disparate* español, a diferencia del italiano o el francés, no es un absurdo absoluto, no son meramente “palabras en libertad” (1979: 40).



Tienes una carita buena y rebuena; como hueles a pobre, no hay quien te quiera.	Tienes una carita mala, y remala; como pides dinero, me da calambre.
(NC 2599) <sup>4</sup>	(NC 2657)

Ambos ejemplos comparten el primer verso, pero en la versión disparatada el segundo verso, paralelo al modelo original, invierte el valor de los términos (*buena / mala* y *rebuena / remala*), lo que provoca un cambio de sentido: de serio a cómico. El tercer verso mantiene en ambos ejemplos la misma idea de pobreza como atributo del personaje (“como hueles a pobre” / “como pides dinero”), pero nuevamente el efecto paródico se subraya en el verso par. En el verso cuarto, el sentido es totalmente disímil. Sin embargo, la comicidad del segundo cantar no es casual. El juego de lo absurdo consiste en que el público conoce la versión original; el efecto cómico se apoya en la “transgresión” de sentido que se hace al modificar los versos.

La función lúdica de estos versos disparatados se advierte desde el contexto festivo en las fuentes en las que están incluidos; José Manuel Pedrosa observa que en *El galán de Mariblanca* se pueden localizar varias muestras de este tipo de textos disparatados (Pedrosa, 1996b: 44);<sup>5</sup> ejemplo de ello es la versión disparatada de “Tienes una carita...”, que figura en el siguiente contexto: “En el baile cantaré / unas ciertas seguidillas / que el otro día escoché / al hijo del sacristán” (NC 2657, Contextos).

Pero no es necesario reformular todas las estrofas de un cantarcillo para obtener una versión paródica o disparatada; esto puede observarse en el siguiente ejemplo que presenta otro tipo de variación, a saber, la adopción sólo del verso inicial:

<sup>4</sup> Los textos citados figuran en el *Nuevo corpus de la lírica popular (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, al cual remiten los números precedidos de NC.

<sup>5</sup> Otras rimas recopiladas en el *Nuevo corpus* presentes en *El galán de Mariblanca* dentro del mismo contexto de baile son: “A orillitas del río / me siento y lloro / que he perdido las llaves / de la bodega”, “Echadita de pechos / en la venta-na, / se comió las sardinas / la gata negra” (NC 1964 bis, 1951 bis).

¡Ai de mí, ke la miré,  
para bivar lastimado,  
para llorar i xemir  
kosas del tiempo pasado!

(NC 645)

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

(NC 1953)

Las dos coplas comparten el primer verso. Este recurso transfiere el motivo del modelo amoroso original al disparatado, lo que se reafirma con el segundo verso del modelo paródico. Los versos pertenecientes a una tradición amorosa son subvertidos en el último verso de la segunda coplita. El beso, acto anhelado por el enamorado, es degradado por la inserción de un elemento del mundo de lo material, una alusión directa a lo bajo corporal.<sup>6</sup> El beso es doblemente transgresor; el “beso de amor”, que debe ser dado en la boca, es sustituido, pero no es cualquier sustitución, es la aparición del mundo de lo bajo y lo corporal: “el oxo del trasé”. En este sentido, vale la pena mencionar que, dentro de la concepción carnavalesca, la boca funciona, excepcionalmente, como símbolo degradado de lo alto, ya que queda al mismo nivel de significado que el trasero.<sup>7</sup> La misma lógica carnavalesca es subvertida.

Un caso similar de adopción de un solo verso es:

Soñaba yo que tenía  
alegre mi corazón,  
mas a la fe, madre mía,  
que los sueños sueños son.

(NC 875)

Un perro caió en el poço,  
otro perro tira d’él,  
sólo por dar a entender  
que los sueños sueños son.

(NC 1953 *ter*)

<sup>6</sup> Desde el punto de vista de Bajtín las imágenes de lo material y lo corporal cobran un sentido ambivalente que les permite renovar o degradar al mundo (1998: 24).

<sup>7</sup> Las partes del cuerpo que se identifican con el mundo de lo bajo son la boca abierta, los órganos genitales, los senos, las barrigas y la nariz; estos representan los orificios, protuberancias y ramificaciones con los que el cuerpo se abre al mundo exterior o penetra en él (Bajtín, 1998: 30).

Las dos coplas hablan de cosas totalmente diferentes; la relación entre ellas sólo recae en el último verso. El segundo ejemplo refiere una historia dentro de la lógica del mundo al revés donde los personajes son animales que actúan como personas. Del mismo modo que la degradación del beso, la mención del verso de los sueños, en el contexto de la animalidad, refuerza la idea del absurdo, despojando al verso de su sentido original. La efectividad de este disparate se apoya, por un lado, en la ruptura de la sucesión lógica y, por el otro, en el hecho de que la gente reconocía la copla original (Pedrosa, 1996b: 53-54).

Una variante de la versión disparatada, en la que se ha perdido el verso parodiado, pero que mantiene y extiende el tema de lo absurdo es:

Un gato cayó en un pozo,  
y otro gato lo sacó,  
y otro gato le estaba llorando,  
primo hermano del que cayó.<sup>8</sup>

(NC 1953 bis)

Podría decirse, pues, que la lógica que impera en estas canciones es la del mundo al revés, donde es posible lo imposible. El Carnaval da vuelta a la realidad; coloca arriba lo que se encuentra abajo y abajo lo que está arriba.<sup>9</sup> Esto explicaría el sinsentido de la siguiente seguidilla, en comparación con su modelo:

Por la mar abajo  
ban los mis ojos:

Por la mar abajo  
biera hun buey volar:

<sup>8</sup> Las supervivencias en la tradición oral moderna son: “Un cojo cayó en un pozo / y otro cojo lo sacó, / y otro cojo le decía: / —Cojo, ¿quién t’arrempujó?”; “Un diablo cayó al infierno / y otro diablo lo sacó, / y dijeron los diablitos: / —¿Cómo diablos se cayó?” (NC 1953 bis, Correspondencias). En estos ejemplos no aparecen ya animales como personajes, pero las figuras del cojo y el diablo pertenecen también a las imágenes de lo carnavalesco.

<sup>9</sup> “Las desinhibitorias transgresiones de la lógica desatan una eclosión de la fantasía apoyándose como recurso primario en el arquetipo del «mundo al revés», uno de los módulos más antiguos y fértiles de la fiesta carnavalesca, siempre renovable y de gran difusión en la época” (Periñán, 1979: 44).

quíerome ir con ellos,  
no baian solos.

(NC 177 B)

como era mentira,  
podía ser verdad.

(NC 2650)

Al respecto de este tipo de cantarcillos, observa Antonia Martínez que un recurso común de la poesía disparatada es la presencia de los verbos *oír* y *ver* (Martínez, 1995: 266): “Camino de gibraltar / vide venir un piojo / con una espina en un ojo, / que venía de segar” (NC 1952 *ter*). José Manuel Pedrosa se refiere a este tipo de composiciones como “visiones disparatadas” (Pedrosa, 1996a: 224).<sup>10</sup> En el caso específico de “Por la mar abajo...”, el “yo” asume la voz para dar testimonio del hecho imposible, supliendo a la voz lírica que habla de amor.

Vale la pena señalar que la irracionalidad del contenido no se fundamenta únicamente en el mundo al revés; el absurdo puede entremezclarse con lo grotesco y lo escatológico del universo carnavalesco. Este recurso es patente ya en el ejemplo citado de “¡Ai de mí, ke la miré...” En la misma línea se encuentra la siguiente copla:

En esta calle mora  
una moça caripapuda,  
que con las tetas barre la casa  
y echa pedos a la basura.<sup>11</sup>

(NC 1958)

Dentro del conjunto de cancioncitas absurdas recopiladas en el *Nuevo corpus*, ya sean estrictamente disparates o no, llaman la atención las canciones que tratan acerca de partos ilógicos y extraordinarios.

<sup>10</sup> José Manuel Pedrosa observa que las “visiones disparatadas” son composiciones que en el mundo occidental han sobrevivido desde la Edad Media hasta la actualidad en toda la tradición oral de Hispanoamérica (1996a: 219-233).

<sup>11</sup> Margit Frenk trae a cuento la coplita del NC 113: “Isabel, boka de miel, / kara de luna, / en la kalle do moráis / no hallarán piedra ninguna” (1994: 54).

## Del ratón a la borrica desorejada: el mundo al revés que da a luz

Esta noche pasada  
parió el de Feria  
un frisón de Alemania  
con gurapera.

(NC 2378)

Antón Bordón  
parió un rratón,  
vamos a ver ké xesto le pon.

(NC 1951)

En un primer acercamiento los ejemplos anteriores podrían ser interpretados solamente desde la visión del mundo al revés; un parto ilógico donde la presencia de animales parece completar la imagen del universo invertido. Pero la reiteración de este motivo en otras canciones revela que en ellas se conjugan varios elementos del mundo carnavalesco (NC 1951, 1995 *bis*, 2674-2685). Para explicar estas canciones es necesario entender la vida desde la concepción carnavalesca, como “un proceso ambivalente, interiormente contradictorio” (Bajtín, 1998: 29). El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez y el despedazamiento corporal son, entonces, imágenes que aluden a un cuerpo imperfecto, el cuerpo grotesco, que está en continuo estado de cambio y creación. Lo grotesco engloba los dos eslabones de la vida: la muerte y el nacimiento (Bajtín, 1998: 52-53). En el universo carnavalesco la imagen de la joven embarazada, símbolo de fertilidad, se sustituye; las ancianas embarazadas o la muerte encinta remiten a la ambivalencia de la vida en cuanto que “todo lo que tiene, en fin, algo de bajo —de horriblemente terrenal y por ende mortal— [...] propicia el nacimiento y la creación” (Priani, 1996: 296). Los partos extraordinarios son un tópico común en la visión carnavalesca. En ocasiones, el sentido de lo fantástico subyace en las circunstancias que rodean al parto,<sup>12</sup> en

---

<sup>12</sup> Un ejemplo característico acerca de circunstancias extraordinarias en el alumbramiento es el creado por Rabelais al describir el nacimiento de Gargantúa. Gargamelle, embarazada de Grandgousier, goza de una comilona que culmina en el nacimiento de Gargantúa en medio de excrecencias y flatulencias (Bajtín, 1998: 198-203). En esta misma temática rabelesiana, Bajtín analiza las circunstancias del nacimiento de Pantagruel (1998: 296-297).

la cantidad de niños concebidos,<sup>13</sup> el físico de los niños<sup>14</sup> o en el personaje que pare.<sup>15</sup>

En el mundo al revés, como se ha mencionado, se invierten todos los preceptos y se usurpan todas las funciones; todo sucede de manera contradictoria a la lógica cotidiana:

Madre, la mi madre,  
¿cómo puede ser  
que pára el de Este,  
y no su muger?

Pára la marquesa  
d'Este o del otro,  
que ella es iegua vieja  
y él es ruin potro.

(NC 2684)

Por lo tanto, un hombre dando a luz no está fuera de lo posible, pero innegablemente sólo puede concebirse como un cuerpo grotesco.<sup>16</sup> Esta imagen de preñez más que horrorizar remite a una regeneración de la vida.

---

<sup>13</sup> Otro motivo dentro de la tradición popular es el alumbramiento múltiple, el cual podría tener diversos significados, según si se interpreta como despectivo o como burlesco. Esta es la tradición que se refleja en el romance acerca de los infantes de Lara, en el cual se alude a que doña Sancha da a luz a siete varones: “que pariste siete hijos, como puerca en cenegal”. François Delpech estudia estas figuras en las leyendas ibéricas (1986: 344 ss.).

<sup>14</sup> En cuanto a los niños cuyas características físicas se encuentran fuera de lo normal, Catalina Buezo analiza estas figuras en el teatro breve español como representaciones de lo ridículo.

<sup>15</sup> En el ambiente festivo, la aparición de estos hombres preñados se puede observar también en las obras teatrales, especialmente en las mojigangas. En el teatro español de los Siglos de Oro se conserva el testimonio de la obra *El parto de Juan Rana* donde el protagonista se disfraza de mujer para poder dar a luz (Serralta, 1990: 85-86).

<sup>16</sup> El motivo de nacimientos ilógicos de animales tampoco es un tópico exclusivo de esta lírica, basta mencionar el paso de Carnaval “La incubación de

En el conjunto de estas canciones se juega con la misma idea de que el hombre sea el que para, pero no se pone en duda la capacidad reproductora masculina como un hecho grotesco o absurdo, sino que el impedimento recae en la constitución física de los personajes y la difícil tarea del alumbramiento:

El Adelantado  
pide al de Uceda  
que le diese licencia  
que parir pueda.

Madre, el duque de Alva  
no pare nunca,  
porque no lo consiente  
su compostura.

Y responde el de Uceda  
muy mesurado:  
“No pára vueselencia  
que es delicado”.

Y el de Bocio,  
por imitarle,  
arto lo procura,  
mas nunca pare.

(NC 2682)

(NC 2681)

Asimismo el hecho de que en esta serie de canciones, despegándose del mundo al revés, los protagonistas no sean animales, sino personas, conlleva un explícito tono burlesco y paródico. Los personajes mencionados en estas historias no están seleccionados azarosamente, representan ya sea al escarnecido mundo de lo oficial, “sant Germán”, “el duque de Alva”, “el Adelantado” y “la condesa” (NC 2765, 2681, 2682, 2683), o al humorístico mundo popular, “Antón Bordón” y “Pero Pando” (NC 1951, 1995 *bis*).

Los personajes de estas canciones, desvalorados al ser figuras retratadas grotescamente, aunque no haya una mención descriptiva, son por segunda ocasión destronados al dar a luz a animales o a seres grotescos:

Esta noche pasada  
Tabara parió

Esta noche pasada  
paría Pastraña

---

los terneros” de Hans Sachs. Esta obra trata de la absurda idea de un campesino tonto que desea incubar terneras a partir de quesos con la intención de sustituir a una que se le ahogó y evitar que su esposa lo regañe (Sachs, 1996: 353-391).

una niña que al mundo  
espanto causó.

(NC 2676)

una niña de huesos  
de feligrana.

(NC 2677)

El juego del mundo al revés conduce a que las criaturas sean reemplazadas por bestias, como es el caso de “Antón Bordón / parió un ratón” y “el de Feria, / [que parió] un frisón de Alemania”. En este sentido, cabe destacar las seguidillas<sup>17</sup> que dicen:

Esta noche pasada  
parió Quiroga  
beinte i sinco lagartos  
i una paloma.

Esta palomita  
quedó preñada  
i parió una borrica  
desorejada.

Y esta boriquita  
tiene una fuente,  
donde ba Quiroga  
y toda su gente.

(NC 2674)

---

<sup>17</sup> A finales del siglo XVI y principios del XVII se conforma una escuela poética semipopular, caracterizada porque se combinan en ella los elementos de la literatura culta con los motivos folclóricos. “Las seguidillas se improvisaban, se cantaban y se bailaban en todas partes. Se cantaban *seguidas*, en largas series ininterrumpidas, sin necesaria conexión temática. En unos cuantos años conquistaron los ambientes estudiantiles y los rufianescos e invadieron la literatura, transformando a la letrilla y al romance nuevo y convirtiéndose en el alma del teatro musical (entremeses, bailes, mojigangas)” (Frenk, 2001: 22). Estas seguidillas, con una temática del mundo popular, permiten observar la influencia entre la cultura popular y la oficial, siendo una prueba de la doble culturalidad que existió en la Edad Moderna y desmintiendo la idea de que no hay contacto entre los distintos grupos socioculturales.



En estas seguidillas ya no sobresale únicamente el parto animalesco, sino su desmesura. No hay que olvidar que desde la concepción carnavalesca la abundancia y la desmesura refuerzan la idea de la fertilidad, por ende, la regeneración de la vida, sobre todo la de la vida festiva. Este exceso parturiento de seres grotescos es el mismo que identifica al de “sant Germán”:

Esta noche pasada  
parió sant Germán  
veinte cinco gangosos  
de que es capitán.

(NC 2675)

Pero en el caso de Quiroga aparece la degradación de lo sagrado al dar a luz a una paloma, símbolo de la santidad, la pureza y del ámbito religioso y oficial. El juego no termina ahí. La paloma pare a su vez a una borrica, símbolo de lo profano y corporal. Así, el mundo de lo alto procrea al de lo bajo. En este contexto, la presencia de la fuente parece aludir a un espacio colectivo y festivo que confirma el tono lúdico de la serie de seguidillas.

La asociación de imágenes de lo absurdo, del mundo al revés y la desmesura se integran en el siguiente cantar:

Pero Pando, Pero Pando,  
quando la mar passó,  
maravíllome, marabíllome  
cómo no, cómo no se haogó.

Passó el mar en dos delfines,  
que tiraban seis rozines,  
y bailaba los Matachines  
que un cangrejo les tocó,  
con trescientos palanquines  
y al son de seis mill clarines:  
maravíllome cómo no se haogó.

Cassó con una doncella  
 —maravillome que fuese doncella ella,  
 maravillome—,  
 seis mill hijos tubo en ella  
 —maravillome—,  
 y fue tan grande su estrella,  
 que de un parto los parió.  
 Maravillome cómo no se haogó, se haogó.<sup>18</sup>

(NC 1995 *bis*)

El carácter extraordinario de la historia, el que el personaje no se ahogara durante su travesía marítima, se señala desde la primera estrofa y permanecerá como estribillo a lo largo de toda la composición.<sup>19</sup> Lo absurdo reaparece en la segunda estrofa en la descripción de su vehículo marino, que es doblemente arrastrado. Los animales, característicos del mundo al revés, hacen acto de presencia, representados por el cangrejo. Este, junto con los matachines, establece el ambiente festivo. De tal manera, la música y el baile aparecen en escena, pero no sólo el qué sino el cómo. El carácter hiperbólico permea todo el cantar desde el ambiente de fiesta hasta el parto de la doncella.

Volviendo sobre los versos “como era mentira / podía ser verdad”, podría decirse que esta es la lógica que gobierna a las distintas formas de poesía sin sentido o disparatada. El grado de absurdo semántico o la alteración métrico-rítmica no estaban reglamentados, quizás solamente por el ingenio de la cultura popular. La función lúdica y de liberación de este mundo de disparates y absurdos encuentra como mejor aliada a la cultura carnavalesca y a todo su universo de lo corporal revitalizante.

---

<sup>18</sup> Este cantar aparece en una pieza del teatro breve, el *Baile de Pero Pando*, y se menciona en una obra teatral burlesca también del siglo XVII, el baile de *Los Remedos*. El contexto del baile es: “Cántese algo de donaire, / de gusto y de nobedad... / de Pero Pando el cantar” (NC 1995 *bis*, Contextos). Cf. Pedrosa, 1996c: 8-9.

<sup>19</sup> Este cantar es analizado por Pedrosa como una evolución cómica del romance del Rey don Sancho. Pedrosa señala el cambio de una composición poética desde la épica medieval hasta la tradición actual, y menciona su forma barroca (1996c).

Desde las parodias del amor —“...¿i adónde la besaré? / —En el oxo del trasé” (NC 1953)—, hasta los embarazos extraordinarios —“Esta palomita / quedó preñada / i parió una borrica / desorejada” (NC 2674)—, los disparates de la lírica popular son una huella del gozo que el pueblo experimenta cuando desconstruye y recrea su mundo, ya sea en su aspecto más mundano o en su aspecto solemne.

### Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijaíl, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- BUEZO, Catalina, 1992. “El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva”. *Criticón* 56: 161-178.
- DELPECH, François, 1986. “Como puerca en cenegal: *remarques sur quelques naissances insolites dans les légendes généalogiques*”. En *La condición de la mujer en la Edad Media*, coord. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban. Madrid: Casa Velásquez / Universidad Complutense, 342-370.
- FRENK, Margit, 1994. “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”. En *Actas del III Congreso de Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Universidad de Salamanca, I, 41-60.
- \_\_\_\_\_, 2001. *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. 12ª ed. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- MARTÍNEZ, Antonia, 1995. “Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica”. En *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Medioevo y Literatura*, comp. Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, 3, 261-273.
- PEDROSA, José Manuel (1996a). “Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 14: 215-233.

- \_\_\_\_\_, (1996b). “Canciones disparatadas y rimas frustradas: Notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pidal* 72: 39-67.
- \_\_\_\_\_, (1996c). “Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, padre Pando, Pero Palo, fray Priapo, fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIV-XX)”. *Bulletin Hispanique* 98: 5-27.
- PERIÑÁN, Blanca, 1979. *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini.
- PRIANI, Ernesto, 1996. “¡Salud! un modelo del placer en François Rabelais”. En *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, comp. Lilian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González. México: UNAM / El Colegio de México, 291-298.
- SACHS, Hans, 1996. “La incubación de los terneros”. En *Pasos de Carnaval*, trad. Ma. Teresa Zurdo. Madrid: Cátedra, 353-391.
- SERRALTA, Frédéric, 1990. “Juan Rana, homosexual”. *Criticón* 50: 81-92.

\*

NAVA, Verónica Gabriela. “Como era mentira / podía ser verdad”. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca. *Revista de Literaturas Populares* IV-2 (2004): 271-287.

**Resumen.** Es clara la influencia de la cultura carnavalesca en la lírica popular de los siglos XV al XVII, a través de distintas composiciones, como el *disparate*, la *perogrullada* y el *perqué*. La atención de este trabajo se centra, por un lado, de manera general, en la variación semántica y estructural del *disparate* y, por otro, en la lógica de lo absurdo y del mundo al revés que lo caracterizan. El objetivo es mostrar cómo el *disparate* representa la conjugación de la visión lúdica del mundo con la oportunidad de parodiarlo. Entre los ejemplos analizados destacan las seguidillas, incluidas en el *Nuevo corpus*, que versan acerca de embarazos extraordinarios dentro de la lógica del universo carnavalesco.

**Abstract.** *The carnival culture shows its influence in the folk Hispanic lyrics from the 1400s to the 1600s through different compositions such as disparate, perogrullada and perqué. This paper is focused on revising the semantic and structural variations of the disparate on one side, and on the other the logic of absurd and the world upside down that characterize it. The objective is to make evident how the disparate combines, in its composition, the ludic vision of the world and the opportunity to parody it. Amongst the analyzed examples stand out the seguidillas that talk about extraordinary pregnancies in the logic of the carnival universe and are now included in Margit Frenk's Nuevo corpus.*

# Lo culto y lo popular en un mulato guatemalteco del siglo XVII

ARACELI CAMPOS MORENO  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En el año de 1620, en Apastepeque, Guatemala, las exequias fúnebres dedicadas a un humilde mulato llamado Pascual Marroquín causaron revuelo entre los pobladores de aquel lugar. Las exequias fueron encabezadas por el dominico Juan Díaz de Miño, vicario de Apastepeque, quien en el sermón habló del mulato, muerto en “voz y fama de virtuoso y christiano”, y exhortó a los feligreses a seguir sus pasos. Su prédica causó el enojo de los españoles, pues, asegura el fraile, no pudieron admitir que “un mulato viviese mejor que ellos y con tan buen exemplo de vida” (AGN, vol. 339, s/exp., fol. 75r).<sup>1</sup> Mientras predicaba, el dominico mantuvo entre sus manos unos papeles que el mulato había escrito “de su misma letra y mano”. Por su edificante contenido, decidió leerlos a los asistentes, acrecentando, aún más, el enojo de quienes lo escuchaban. Después de la solemne ceremonia, acompañada por música de órgano, siguió el entierro. El cuerpo de Pascual Marroquín, apenas envuelto en una manta vieja, fue enterrado entre españoles, “cosa nunca vista ni usada” en aquel lugar (fol. 75r). El dominico había transgredido las costumbres sociales al honrar a un pobre mulato.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> El expediente no tiene nombre. Los primeros folios corresponden a la declaración del dominico y los siguientes, al devocionario.

<sup>2</sup> Según Daniel Ulloa, los dominicos estaban divididos en dos facciones cuando llegaron a América: los no reformados, que pasaban más tiempo en los claustros, y los reformados, que daban mayor importancia a la evangelización. A esta última corriente debió pertenecer fray Juan Díaz de Miño. Los reformados tuvieron actitudes combativas. En La Española, encabezados por fray Pedro de Córdoba, causaron gran revuelo en la isla, pues se enfrentaron a las clases dominantes, porque no permitían la catequización de los indígenas (Ulloa, 1977: 53).

Las desfavorables opiniones contra el vicario muy pronto se dispersaron en el pueblo, sitio que él describe como muy “trabajoso”, propenso a “chismes y cuentos”, habitado por “gente de todas las naciones, [con] muchísimos mestiços y gente baja” (fol. 77r). Temeroso de que las críticas de sus feligreses llegaran al Santo Oficio, decidió adelantarse a sus enemigos y esclarecer lo que se había “ynterpretado o entendido mal”. Su declaración era una medida precautoria ante el temor de ser juzgado por el Tribunal y en la cual no olvidó señalar que sí se excedió en su actuación:

como humilde hijo de la santa Iglesia, a [la] que siempre he estado y estoy sujeto y humillado, pido humildemente a que el sancto Tribunal [me dé el] perdón de mi culpa y [de mi] hierro, como devo y tengo obligación, pues no hubo en el caso malicia ninguna (fol. 75r).

Por consejo de un fraile de su misma orden, entregó al comisario inquisitorial los manuscritos de Marroquín. Estos papeles suman 75 folios, escritos en ambas caras y con la misma letra. Los he bautizado con el nombre de “devocionario”, debido a que predominan textos de tipo religioso, y de él hablaré más tarde.

### Voz y fama del virtuoso mulato

Entreverados en el devocionario, Pascual Marroquín registra datos personales a los que da el nombre de *memoriales*. Aunque son escasos los acontecimientos que describe, llama la atención la meticulosidad con que llevó a cabo los relatos, pues en casi todos señala la fecha, la hora y el día en que sucedieron. Este cuidado evidencia la conciencia que tenía de la escritura como un medio de fijar lo que merece ser recordado. Al escribir su vida deseaba perpetuarse.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Ilustrativos al respecto fueron los españoles que conquistaron el Nuevo Mundo. Conscientes del valor que tenía la escritura, procuraron fijar por escrito las hazañas en las que habían participado. Darlas a conocer les permitía reclamar beneficios a la corona española y, al mismo tiempo, perpetuarse a sí mismos.

Gracias a sus memoriales, sabemos que se casó con una mujer llamada Aldonza, el 17 de septiembre de 1590, teniendo ella 15 y él 28 años de edad (fol. 113v). Registra el nacimiento de tres hijas. En 1602, el de María Francisca Marroquín Ramírez, la cual fue confirmada por “su señoría don Juan Ramyres”,<sup>4</sup> de quien tomara el apellido para su hija. El segundo es el de Luisica, quien nació el 12 de junio de 1603, “a las tres de la tarde [del] jueves”. El tercer nacimiento tiene la fecha del viernes 31 de marzo, cuando, a las “dos horas al amanecer de 1606 años, nació Juanylla” (fol. 114r), que también fue confirmada por Juan Ramírez. A estos sucesos felices se añade uno triste: muere Aldonza, “que fue dios cervido”, el 29 de enero del año 1615 (fol. 115v). De todos los familiares nombrados sólo en el caso de María se explaya un poco más, señalando que a los trece años la casó el beneficiado don Fernando Baraona con Gaspar Raimundo, quien la llevó a vivir a Apastepeque.

A excepción de los informes anteriores, no sabemos más de la familia de Pascual Marroquín. Juan Díaz de Miño no menciona a pariente alguno en su declaración. Posiblemente, debido a la alta mortandad de aquellos tiempos, en especial de mujeres, el mulato fuera el único sobreviviente de su familia.

La declaración del vicario Juan Díaz nos da información de la devota vida del mulato, el cual, dice, acostumbraba internarse en los montes “a tomar disciplina” y practicaba ayunos de tres días, tiempo en el que apenas comía una tortilla y algunas yerbas. En cuanto llegaba “al pueblo,<sup>5</sup> se yba derecho a la yglesia y se estava allí rezando todo el día”; tan prolongadas eran sus estadias en el templo, que este se había convertido en su lugar de “asistencia”, fuera de día o de noche (fol. 76r).

El vicario asegura que el mulato había sido esclavo del obispo de Guatemala. No indica cómo se llamó el prelado y por cuánto tiempo le sirvió. Todo parece indicar que las relaciones con los ministros de la Iglesia se le daban con facilidad, pues dice fray Díaz que el mulato era muy estimado por los dominicos de Apastepeque, quienes veían con agrado la cristianísima vida que llevaba.

---

<sup>4</sup> Posiblemente fue el obispo al que Marroquín sirvió como esclavo. Ver abajo.

<sup>5</sup> Al parecer, el mulato vivía en las afueras del pueblo.



Siempre “humildíssimo y muy compuesto en sus palabras”, sólo hablaba de temas religiosos. Era de todos conocido que sabía de “memoria muchas oraciones devotas, loores a Nuestro Señor y a la Virgen Santa”, así como “villancicos y cantares devotísimos a los sanctos”. Compartía su devoción con los demás, pues “dava a las mugeres y [a los] hombres muchas devoçiones [para] que [las] reçassen a Dios Nuestro Señor y a su Santa madre” y “todos los sermones que oýa, los refería a las personas que comunicava, saboreándolos con las cosas de Dios” (fol. 76r).

Pascual Marroquín murió a los ochenta años, edad muy avanzada para aquellos tiempos. Cuando fray Díaz supo que agonizaba, no dudó en correr a su lado para darle la extremaunción. En su lecho de muerte, le pidió “licencia” para mostrar el devocionario, con el fin de “despertar a bien vivir las ánimas de los vezinos d’este dicho pueblo” (fol. 76r). El mulato accedió a su petición.

Además del devocionario, el fraile encontró entre las pertenencias del difunto un escapulario “lleno de medallas de Nuestra Señora”, con “muchas estampitas y luminadas de sanctos: de san Juan Bautista, y un niño Jesús, y un *Ecce Homo*”, todas ellas cosidas al escapulario. Asimismo, dos cruces: una de plata y la otra “de palo, de más de un palmo, y un cristo pequeño de açófar en ella, la qual llevaba siempre en las manos” (fol. 76r).

Creo que ese abigarrado conjunto de objetos religiosos refleja, en buena medida, quién fue Pascual Marroquín: un sujeto cuya vida dependía de la religión. De ahí que hiciera de la iglesia su hogar y sólo hablara de asuntos espirituales. Asimismo constatan la religiosidad popular que practicaba (no la única, como veremos posteriormente). Hasta la fecha, existe una gran devoción por tales objetos, a los que los feligreses han dotado de propiedades milagrosas, curativas, mágicas. Es un hecho que los principios abstractos e inmateriales que predica la Iglesia se materializan en objetos que se puedan ver, tocar, poseer y usar cada vez que se requiera.

### **De los libros que tenía el mulato**

El mulato Marroquín no sólo poseía objetos de devoción popular. Entre sus pertenencias, el dominico encuentra “dos o tres libritos de molde,

entre los cuales tenía un *Contemptus mundi* de fray Luis de Granada, y los demás, de oraciones y devociones muy santas y provechosas”. Por su origen humilde sorprende que poseyera tales libros y surge más de una interrogante: ¿cómo los adquirió?, ¿los leería o simplemente los guardaba como objetos valiosos de devoción?

Marroquín sabía leer, según se deduce por el misceláneo devocionario que escribió, donde transcribe fragmentos de libros, entre ellos, la Biblia (partes de los Evangelios de san Lucas y de san Marcos), una doctrina cristiana y un texto que identifica con el nombre de *Summa* de Granada. El mulato debió leer sin dificultad los libritos “de oraciones y devociones” que menciona el dominico, y es probable que leyera el *Contemptus mundi*, de Tomás de Kempis, libro que también se conoce con el título de *Menosprecio del mundo e imitación de Cristo* y que fue traducido al castellano por Granada.

He aquí, pues, un mulato devoto que tenía un saber libresco. Tal vez el obispo de Guatemala que lo educó lo interesó por la lectura y le dio acceso a su biblioteca. Y en cuanto a la adquisición de los libros, estos pudieron ser regalos del obispo o de los dominicos de Apastepeque, aunque sabemos del constante tráfico de libros que hubo entre España y sus colonias. La Nueva España estuvo al día de las novedades editoriales, y ciertas obras llegaban casi tan pronto como salían a la luz en la Península Ibérica. Además nos consta el continuo “trajinar” de materiales impresos y manuscritos que se produjo en la Nueva España. Se comerciaban, se prestaban, se transcribían, iban a remotos lugares, tan lejanos como el pueblo de Apastepeque, en Guatemala. De este comercio informal pudo beneficiarse el mulato.

Por lo que respecta a los libros de fray Luis de Granada que leyó el mulato, debemos recordar que el fraile andaluz fue un autor muy prolífico y muy conocido. En lengua castellana escribió alrededor de 24 obras, algunas publicadas en múltiples ocasiones, como *La oración y la meditación*, que conoció 300 impresiones en español, 80 en italiano y 59 en francés,<sup>6</sup> y el *Memorial de la vida cristiana*, impreso cincuenta veces (Granada, 1962: 14).

---

<sup>6</sup> Estas cantidades son aproximadas; actualmente, el número de ediciones

Por el carácter doctrinario y didáctico de la obra granadina, es posible que los dominicos que pasaron al Nuevo Mundo tuvieran especial interés en difundirla. Los frailes de Apastepeque pertenecían la misma orden de Granada, y probablemente influyeron para que el mulato lo leyera. Imagino que el lenguaje elocuente y a la vez sencillo del ilustre fraile conmovió profundamente a Pascual Marroquín. La religiosidad que propone —amable, llana, ferviente, ingenua— no debió serle indiferente. Esto explicaría que transcribiera un fragmento de la “*Suma de fray Luys de Granada*” en su devocionario (fol. 116r). Ciertos pasajes de la *Guía de pecadores*<sup>7</sup> nos hacen pensar en el mulato, entre otras cosas, en el hecho de que supiera de memoria abundantes oraciones y de que en su devocionario escribiera muchísimas. También, el hecho de que la lectura de libros religiosos fuera una actividad cotidiana para el mulato; además, según cuenta fray Díaz, el mulato acostumbraba ayunar y, apartado del mundo, hacía penitencia en un monte.

### Las oraciones del mulato Marroquín

El devocionario que escribió Marroquín contiene cincuenta y ocho oraciones; pasajes de los Evangelios de san Lucas y de san Mateo y de la *Summa* de fray Luis de Granada; una doctrina cristiana; un sumario de indulgencias; un santoral y unos dibujos de Cristo y de la Virgen. Se añaden al devocionario algunos informes biográficos, a los que llama *memoriales*, así como varios datos de naturaleza científica: un registro de fenómenos astronómicos y remedios para curar enfermedades.

Las oraciones destacan por su número y variedad. Pascual Marroquín, como todo hombre religioso, sabía que la oración es un medio de comunicación con Dios. Aunque son múltiples los temas de las oraciones de

---

habrá aumentado. Solamente del *Tratado de la oración y meditación*, el padre Llaneza cuenta 476 ediciones entre 1584 y 1904 (Granada, 1966: viii).

<sup>7</sup> La *Guía de pecadores* fue incluida en la lista de libros prohibidos del inquisidor Valdés, de 1559. Fray Luis logró que el Concilio tridentino y el papa Pío IV la aprobaran.

Marroquín, una buena parte están dedicadas a la Virgen María. La siguiente, a la que da el nombre de *Oraçión de nuestra Señora*, tiene la particularidad de sumar a la hermosura de la Virgen sus cualidades guerreras, situándola a la cabeza de las huestes de Dios.

¿Quién es esta que ba adelante,  
 assí como el alba quando çale,  
 ermosa como la Luna,  
 escogida como el Sol,  
 espantable, assí como lo ordena,  
 balla [adelante] de las huestes?  
 Gracias, Dios.  
 Ten por bien que yo te alabe,  
 Virgen çagrada...

(fol. 91r)

La oración ha sido tomada del *Cantar de los Cantares*, que el mulato tradujo del latín: “Quae est ista, quae progreditur, quasi aurora consurgens, pulchra ut Luna, electa ut Sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?” (*Canticum canticorum*, 6: 9).

El devocionario contiene varias oraciones del rosario.<sup>8</sup> Una de ellas es digna de mención por las originales asociaciones que establece Marroquín con las cuentas de este objeto de devoción: a las avemarías las identifica con la pureza de la Virgen y a los padrenuestros, con las llagas de Jesús; a estas dos cuentas les da, respectivamente, un color: el blanco y el rojo. En la última estrofa identifica al rosario con el salterio y, por ende, con la música; asimismo, lo llama corona en la cual están engarzados los misterios divinos, inaccesibles a los hombres, misterios que, por cierto, se mencionan al rezar el rosario.

Llámase a sí mismo *rosario*,  
 porque las aves marías,

---

<sup>8</sup> Tal vez estas oraciones deban relacionarse con la influencia que ejerció la orden dominica en Pascual Marroquín, pues, como es sabido, el rosario es uno de los emblemas característicos de esta orden.

como rosas blancas,  
 son haplicadas y apropiadas a la purísima limpia de  
 nuestra Señora;  
 y los paternosters,  
 como rosas coloradas,  
 a las çacratísimas llagas de nuestro dulcísimo  
 redentor Jesuchristo.

Y llámase también *salterio*,  
 porque tiene tantas aves marías como psalmos,  
 [como] el psalterio de David.  
 Y a más de lo dicho,  
 se dise *corona*,  
 por el cerco y redondel de los santos mysterios  
 que tiene para contemplar.

(fol. 78r)

Tan abundantes como las oraciones a la Virgen, son las de Jesucristo. Estas plegarias versan sobre motivos que, reiteradamente, hasta hoy en día, se presentan en las oraciones: identificar a Jesús como el redentor de la humanidad, referir su pasión y muerte, pedirle perdón y misericordia, así como ayuda para gozar de la gloria celestial.

También se incluye la *Oraçión del ánima de Christo*, que, como su nombre lo indica, se dirige no a Jesús sino a su alma; es una versión de una plegaria muy famosa de san Ignacio de Loyola,<sup>9</sup> en la cual el devoto pide ser santificado mediante el alma y el cuerpo de Cristo, así como con el agua que brotó de la herida que un soldado le hizo cuando yacía crucificado. La versión del mulato es la siguiente:

---

<sup>9</sup> La oración de san Ignacio está plenamente autorizada por el Vaticano. La consulté en un misal romano; probablemente el mulato hiciera lo mismo. “*Anima Christi, santifica me. Corpus Christi, salva me. Sanguis Christi, inebria me. Agua lateris Christi, lava me. O bone Jesu, exaudi me. Intra tua vulnera absconde me. Ne permittas me separari a te. Ab hoste maligno defende me. In hora mortis meae voca me. Et jube me venire ad te, ut cum Sanctis tuis laudem te in sæcula sæculorum. Amen*” (*Missale Romanum*, 1948: cxxvii).

Ányma de Jesuchristo,  
 sanctificame;  
 cuerpo de Jesuchristo,  
 lábame;  
 agua del costado de Jesuchristo,  
 lábame.

¡O!, buen Gesú,  
 óyeme  
 y no permytas que me arriedre [*sic*] de ti.  
 En la ora de my muerte,  
 llámame y ponme cerca de ti,  
 porque te loe con los tus santos ángeles.  
 Amén.

(fol. 87r)

Como suele suceder en las tradiciones religiosas, en este tipo de textos se reelaboran, se transforman, se amplían símbolos y creencias católicas. Sirvan de ejemplo las siguientes líneas que escribió el mulato acerca del agua bendita, a la que le atribuye el poder de perdonar los pecados veniales y arrojar a los demonios de su alma tan sólo con tocarla:

El agua bendita me sea çalud y vida,  
 y por ella me sean perdonados los peccados benyales,  
 y por el tocamyento de esta hagua  
 huyan los demonyos de tentar my ányma.  
 Amén.

(fol. 91v)

No podían faltar en el devocionario de Marroquín las plegarias dedicadas a santos frecuentemente nombrados por el pueblo, como santa Apolonia, a la cual se invoca para curar el dolor de dientes. El martirio sufrido por los santos a menudo explica los poderes taumatúrgicos que se les atribuyen. Según la tradición hagiográfica, Apolonia fue martirizada por unos paganos que le golpearon la quijada y le rompie-

ron la dentadura (Englebert, 1985: 61).<sup>10</sup> Inmerso en su espíritu religioso, Marroquín escribe una oración a la santa estableciendo una curiosa relación: los pecados son los causantes del tormento que provocan los dolores dentales:

Virgen bienaventurada santa Apolonya,  
digna de gran honor,  
ruega a nosotros al Señor,  
que por culpa de nuestros pecados  
no ceamos atormentados del dolor de dientes.  
Ruega por nos, señora santa Apolonya,  
porque seamos dignos de las promysiones de Jesuchristo.  
Amén.

(fol. 90r)

Otra santa popular es Lucía, solicitada para curar enfermedades de los ojos.<sup>11</sup> Curiosamente, no sufrió ninguna tortura en sus ojos, pero su nombre, que significa luz,<sup>12</sup> estimuló la fantasía popular de que sus enemigos se los arrancaron y después ella misma se los colocó (Giorgi, 2002: 223). Pascual Marroquín le dedica una oración, de la cual transcribo una parte:

¡O!, preclara esposa de Gesuchristo,  
Luía,  
igual de los ánjeles,  
compañera de los mártires,  
abogada de los peccadores

---

<sup>10</sup> También se dice que sus verdugos le arrancaron los dientes con unas tenazas. Por esta razón en sus representaciones “a veces, lleva las tenazas y los dientes que le fueron extraídos en una bandeja” (Giorgi, 2002: 43).

<sup>11</sup> También se le invoca para curar la disentería y las hemorragias (Englebert, 1985: 495).

<sup>12</sup> En *La leyenda dorada* se dice que la luz, por su misma naturaleza, “está ordenada al deleite de la vista [...]”. Lucía puede significar también *camino de luz* (Vorágine, 1994: 44).

y conerbadora de la vista de los ojos  
de todos aquellos que ce te encomyendan.

(fol. 90r)

Una muestra más de la religiosidad popular de Marroquín es la oración de san Cristóbal. Siguiendo la tradición de las oraciones en las que se suele contar la vida del santo en cuestión, Marroquín alude al encuentro milagroso de san Cristóbal con el niño Jesús, para pedir, en una lógica de semejanza mágica, soportar una serie de desventuras como el santo soportó la carga que lo agobiaba. En una parte de la plegaria le ruega

bencer los que en contra de mý piençan mal.  
Y por la carga gloriosa que sobre tus hombros traýas,  
que era Christo,  
meresiste pasar allí el rrío sin peligro,  
ten por bien de me ganar graçia contra todas las angustias,  
pobresas,  
tribulaçiones  
y engaños  
y cogitaçiones  
y escarnyos  
[y] mentiras  
y falsos testimonys  
y malos consejos, ocultos y manyfiestos,  
contra mý, tu çervidor  
que los malos enemygos piensan;  
porque con my vida y honrra te pueda çervir;  
finalmente contigo, en la gloria vivir.  
Amén.

(fols. 99rv)

Además de las plegarias dedicadas a los santos, el mulato escribe varias oraciones a las que podríamos titular “de circunstancias”, pues se rezan en momentos particulares. Para Marroquín había muchas situaciones de este tipo: cuando se entra en la iglesia, mientras se oye la liturgia,



después de la confesión, durante la comunión, etc. No olvidó las oraciones que se recitan a los enfermos, a los agonizantes y para pedir por los difuntos. La siguiente plegaria, que se dice cuando se está en “artículo de la muerte”, expresa la preocupación del cristiano de saber si le espera la Gloria o el sufrimiento eternos:

Jesucristo, hijo de Dios vivo,  
sea contigo [mi] ánima cristiana,  
por cuya Passión y soberanos méritos sea perdonada, anparada  
y libre d'estas mortales angustias en que pena, esperando en breve dejar  
el corruptible cuerpo mortal,  
llamada de Dios a dar cuenta en su santo juisio de todos sus bienes  
y males,  
y recibir el premio de la Gloria,  
por la gracia del Señor,  
o la pena, por sus pecados.

(fol. 103r)

El devocionario de Marroquín incluye un conjuro para ahuyentar a los demonios. La conjuración de espíritus malignos implica un saber especializado; la Iglesia tiene designados sacerdotes, es decir, exorcistas, para ejercer esta actividad.<sup>13</sup> El conjuro del mulato no contaba con el permiso eclesiástico; pero, como es la tónica de todo el devocionario, su fe lo llevó a escribirlo sin pensar que infringía una regla dictada por la Iglesia. Desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, el conjuro es una buena muestra del temor que han despertado los espíritus malignos, a los cuales se les adjudica la capacidad de provocar grandes males. En el conjuro del mulato se pide que Satanás y sus legiones no impidan que el cristiano suba al cielo:

---

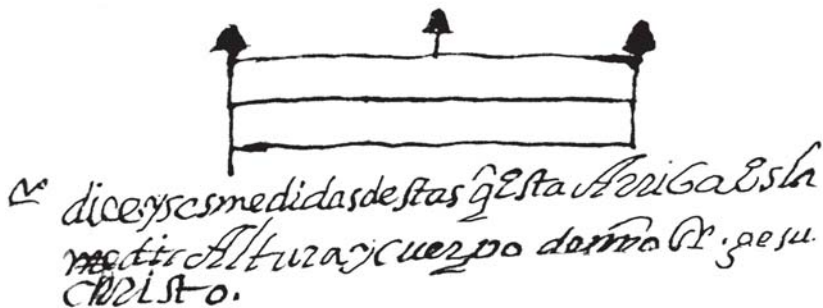
<sup>13</sup> Al respecto se escribieron varios manuales, casi todos en latín. El exorcismo no sólo incluía la conjuración de demonios, sino también de plagas que asolaban los cultivos. Algunos exorcistas se hicieron famosos en su oficio. Tal es el caso del fraile trinitario fray Luis de la Concepción, a quien llamaban “invicto vencedor de espíritus malignos y aguerrido debelador del enemigo humano”. Escribió en castellano *Práctica de conjurar*, libro publicado en 1681, en Alcalá de Henares.

¡Huya de ti el tenebroso Satanás con todos los suyos!  
 Dios en su ayuda se levante  
 y sean disipados tus enemygos.  
 ¡Huyan de ti, ante su magestad, los malignos espíritus!  
 Como el humo desbanece  
 y como se derrite la cera en el fuego,  
 así los malignos espíritus perescan  
 ante la cara divina de tu Dios.  
 Halégrese y gocen contigo los justos ante Dios,  
 y Satanás y sus malditos [sic] legiones  
 no puedan ympedir tu camino para el çielo.  
 Amén.

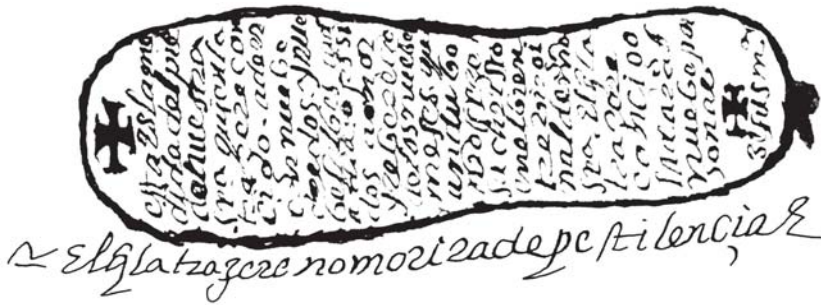
(fols. 105r-105v)

### Las medidas de Cristo y de María

En el folio 145r del devocionario Pascual Marroquín ha incluido dos dibujos conocidos popularmente con el nombre de *medidas*. Una representa el cuerpo de Cristo; la otra, un pie de la Virgen María. El primer dibujo, como podrá verse, está compuesto por tres líneas horizontales cuyo largo y ancho deben multiplicarse dieciséis veces



En el segundo se delinea la planta de un pie:



Las *medidas* no son una unidad o un instrumento de medición. Para la religiosidad popular, son objetos de devoción; deben su nombre a que con ellas se mide, se calca, una figura sagrada, ya sea en parte (un brazo, la cabeza, un pie), o bien, en su totalidad. Es una creencia generalizada que están benditas por el contacto que han tenido con esas imágenes.<sup>14</sup>

La historia de las *medidas* data de la Edad Media. En España, una de las más conocidas ha sido la de las cintas;<sup>15</sup> casi siempre han estado vinculadas con los santos y, sobre todo, con la Virgen María, a quien por su calidad de madre se le ha adjudicado el papel de ayudar a las mujeres en embarazos y alumbramientos.

Las creencias populares no han sido coto únicamente de las clases bajas. Aun mujeres de altos estratos sociales han usado cintas en los partos. Se sabe que la reina Isabel II, con motivo de su cuarto alumbramiento, gustosa aceptó que se trasladaran las reliquias de Ramón Nonato<sup>16</sup> y junto con ellas “las medidas y velas del buen alumbramien-

<sup>14</sup> Algunas *medidas* adquirieron calidad de reliquias. En España, según una bibliografía del siglo XVII, *medidas* como cintas y estadales se identifican con el nombre de reliquias (Herradón, 2001: 40).

<sup>15</sup> En las cintas se solía estampar la imagen de un santo y su nombre se grababa “con letras de plata ú oro” (Aut.).

<sup>16</sup> Como ya antes hemos señalado, los poderes taumátúrgicos que se les adjudican a los santos suelen relacionarse con episodios de su vida. Ramón Nonato fue sacado vivo del vientre de su madre muerta, razón por la cual se convirtió en santo protector en los alumbramientos de las mujeres. Desconozco si en México esté extendida la práctica de usar cintas en los partos. Sólo puedo seña-

to” (Herradón, 2001: 38). La *medida* de la Virgen de la Cinta, de Tortosa, Tarragona, cuando Felipe IV la solicitó, en 1629, para el parto de Mariana de Austria, fue utilizada después en los nacimientos reales hasta el reinado de Alfonso XIII (Herradón, 2001: 48).

Tales tradiciones continúan vivas. En el santuario de Briviesca, Burgos, se venden las cintas de santa Casilda de Toledo, a quien, por haber estado enferma de flujo menstrual, se la relaciona con la fecundidad. “En Madrid, la parroquia de Santa Casilda también expende estas medidas, que todavía hoy son enviadas directamente por el capellán de la ermita burgalesa” (Herradón, 2001: 38).

Según Ma. Antonia Herradón Figueroa,<sup>17</sup> la costumbre de medir iconos sagrados se originó en los lugares santos, “desde donde los peregrinos trajeron hasta Europa Occidental las medidas del sepulcro de Cristo y de la columna de la flagelación” (Herradón, 2001: 35). Lo mismo sucedió en los santuarios, donde los peregrinos, después de un largo caminar al encuentro con la divinidad, compraban alguna *medida* con el fin de evocar el acto de fe que los había llevado a aquel lugar y porque creían que la *medida*, al reproducir la imagen venerada, poseía cualidades maravillosas.

Por lo que respecta a las dos *medidas* que dibuja el mulato Marroquín, estas tienen la particularidad de aparecer acompañadas, cada una, de un texto. Nuevamente, encontramos la actitud consciente del mulato de expresar sus ideas por escrito. Por su contenido, los textos se deben considerar elementos inseparables de las *medidas*. El primer texto es una larga introducción que antecede a la *medida* del cuerpo de Cristo y, tal como suele ocurrir en muchas oraciones populares, la introducción tie-

---

lar un caso. En Pátzcuaro, Michoacán, compré la *Oración que rezaba la beatita de Pátzcuaro*, una mujer que en el siglo XVIII ayudaba a las parturientas. La oración se vende con una cinta que tiene la inscripción: “En tu concepción ¡oh, virgen María!, fuiste inmaculada, ruega por nosotros al Padre cuyo Hijo diste a luz”. Es casi seguro que la cinta debe colocarse sobre el vientre de la parturienta, mientras se reza la oración.

<sup>17</sup> La autora analiza y proporciona interesantes datos de una colección de cintas y estadales marianos que existe en el Museo de Antropología. Ver bibliografía.

ne la función de señalar los beneficios y atributos del objeto de devoción. De la *medida* de Jesús se asegura que el papa Inocencio otorgará “cuatro myl años de perdón” a quienes “trajere[n] conçigo esta sancta longura de Nuestro Señor Jesuchristo con gran reberençia y deboçion” (fol. 154r). Por su parte, los papas Clemente, Bonifacio y Juan han prometido cinco años de perdón a quienes la veneren y recen a las cinco llagas de Jesús. También se enlistan los favores que recibirá el devoto si reza tres veces al día a esta *medida*:

no morirá súpitamente, ny sin confisión, ny perderá la vista de los hojos,  
ny le enpeserá<sup>18</sup> falso testimonyo, ny piedra,<sup>19</sup> ny morirá de desmayo,<sup>20</sup>  
ny otros muchos males. (fol. 154)

Como en el caso de las cintas que se relacionan con la fecundidad de las mujeres, se asegura que esta *medida* protegerá a las mujeres en los partos y del “mal de madre”.<sup>21</sup>

Y quienes trasladen “esta sancta longura” “de una tierra a otra” ganarán “las yndulgençias y perdones arriba contenydas”, es decir, las prometidas por los papas. En fin, las cualidades milagrosas de la *medida* le aseguran al creyente que tan sólo con llevarla consigo “no morirá en pecado mortal”.

El segundo texto está escrito dentro del dibujo que reproduce el pie de la Virgen. Al igual que la *medida* anterior, esta debe traerse consigo, cual si fuera un amuleto. También se dan indicaciones sobre un determinado número de rezos que el devoto deberá decir. El número nueve adquiere especial importancia en esta *medida*, pues son “nuebe credos y nuebe salbes” que se han de rezar en memoria de “los nuebe meses que andubo nuestro Señor Jesuchristo en el biente virginal de nuestra señora”. También se indica que esta *medida* deberá darse “a nuebe personas”.

<sup>18</sup> *empecer*: “dañar, perjudicar, hazer mal” (Covarrubias).

<sup>19</sup> *piedra*: “que se engendra en la bexiga” (Covarrubias).

<sup>20</sup> *desmayar*: “perder las fuerças y el sentido. Desmayado, el que padece este accidente” (Covarrubias).

<sup>21</sup> *madre*: “en las mujeres es la bulva y lugar do conciben el feto [...]; esta suele padecer muchas enfermedades” (Covarrubias).

A diferencia de la *medida* anterior, en la cual se prometen múltiples beneficios, en esta sólo se ofrece uno, nada despreciable, por cierto: el devoto “no morirá de pestilencias”<sup>22</sup> si la lleva consigo.

### Últimas consideraciones

Pascual Marroquín fue un hombre que quiso alcanzar la perfección cristiana, la virtud, la gracia para el bien vivir, según palabras de fray Luis de Granada (1966: 10). En su tiempo no fue el único devoto que tuvo tales pretensiones, pero se distingue de los demás porque su condición de mulato no le impidió leer libros dirigidos a un público especializado y aventurarse a escribir un largo devocionario. Conducido por sus motivaciones religiosas, la lectura y la escritura formaron parte de sus hábitos cotidianos.

Se podrá cuestionar la autenticidad de sus dotes literarias, pues, como ya lo he señalado, el devocionario contiene fragmentos de libros que el mulato transcribió. Aun así, escribir lo ya escrito manifiesta el interés del mulato por la palabra que se fija en el papel, que trasciende, que busca la posteridad. Como atinadamente señala Michel de Certeau: “La escritura acumula, amontona, resiste al tiempo por medio del establecimiento de un lugar, y multiplica su producción a través del expansionismo de la reproducción”.<sup>23</sup>

Sobre el origen de las oraciones del devocionario, tal vez el mulato las copiara de impresos, pero pudo haberlas recogido de la tradición popular. Otras, en cambio, serían creación suya. Por ser numerosas y de variados temas, así como por la importancia espiritual que para el mulato tenían, creo que en su mayoría salieron de su pluma. Viene a mi memoria el retrato que el dominico hizo de Marroquín: un hombre de cuyos labios asomaba a cada momento alguna oración.

---

<sup>22</sup> *pestilencia, peste*: “enfermedad contagiosa que comúnmente se engendra en el aire corrompido” (Covarrubias).

<sup>23</sup> Citado por Roger Chartier, en *El orden de los libros*.

## Bibliografía citada

- Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, 1991. Ed. Alberto Colunga y Laurencio Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BURKE, Peter, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza.
- CHARTIER, Roger, 1994. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*, pról. Ricardo García Cárcel, trad. Viviana Ackerman. Barcelona: Gedisa.
- COVARRUBIAS HOROZCO [COBARRUVIAS OROZCO], Sebastián, 1984. *Tesoro de la lengua castellana o española* (facs). México: Turnermex.
- Diccionario de Autoridades*, 1976, facs., 3 vols. Madrid: Gredos.
- ENGLEBERT, Omer, 1985. *La flor de los santos o vida de santos para cada día del año*. México: Librería Parroquial de Clavería.
- GIORGI, Rosa, 2002. *Santos*, trad. Carmen Muñoz del Río. Barcelona: Electa.
- GRANADA, Luis de, 1962. *Guía de pecadores, seguida de la carta de Euquerio a Valeriano*, introd. Luis G. Alonso Getino. Madrid: Aguilar.
- \_\_\_\_\_, 1966. *Guía de pecadores*, ed., pról. y notas Matías Martínez Burgos. Madrid: Espasa-Calpe.
- HERRADÓN FIGUEROA, Ma. Antonia, 2001. "Cintas, medidas y estadales de la Virgen (Colección del Museo Nacional de Antropología)". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 56: 33-66.
- Missale Romanum, ex decreto sacrosancti, concilii tridentini restitutum. S. PII V pontificis maximi. A Pio X reformatum et Benedicti XV. Auctoritate Vulgatum*, 1948. Romæ: Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ.
- [Pascual Marroquín, expediente]. AGN, Ramo Inquisición, Apastepeque, Guatemala, 1621, vol. 339, s/exp. fols. 75-153.
- ULLOA H., Daniel, 1977. *Los predicadores divididos (los dominicos en Nueva España, siglo XVI)*. México: El Colegio de México.
- VORÁGINE, Santiago de la, 1994. *La leyenda dorada*, trad. José Manuel Macías, vol. 1. Madrid: Alianza.

\*

CAMPOS MORENO, Araceli. "Lo culto y lo popular en un mulato guatemalteco del siglo XVII". *Revista de Literatura Populares* IV-2 (2004): 288-306.

**Resumen.** En este artículo se expone el caso de un mulato guatemalteco que tuvo acceso a la alta cultura, pese a que pertenecía a un estrato social bajo. El mulato leyó libros y autores de temas religiosos: la Biblia, fray Luis de Granada, doctrinas cristianas, libritos de oraciones, etc. También escribió un largo manuscrito, llamado aquí *devocionario*, que contiene muchas oraciones populares y dos dibujos conocidos con el nombre de *medidas*: uno del cuerpo de Cristo y otro del pie de la Virgen. Al parecer, la mayoría de las plegarias fueron creación suya; varias están dedicadas a santos populares. Las *medidas* corresponden a tradiciones mágico-supersticiosas. En el mulato convergen, por un lado, creencias religiosas populares y, por el otro, un saber libresco que estaba al alcance de unos cuantos.

**Abstract.** *This article shows the case of a Guatemalan mulatto who had access to the learned culture even though he belonged to a low social status. The mulatto read religious books and authors: the Bible, fray Luis de Granada, Christian doctrines, prayer books, etc. He also wrote a long manuscript, called here devocionario, which contains many popular prayers and two drawings known as medidas: one of Christ's body and another of the Virgin's foot. Most of the prayers appear to be his creatio; many are dedicated to popular saints. The medidas correspond to a magical-superstitious tradition. In the personality of the mulatto are joined popular religious believes on one side, and, on the other a book learned knowledge that was available to just a few.*



# Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX. Evolución de un género popular

CÉLINE GILARD  
Université de Poitiers

JACQUES GILARD  
Université de Toulouse-Le Mirail

Aunque el segundo de los pliegos aquí estudiados se refiere a “los muchos bandidos / que asolaron” la tierra cubana en el XIX (Poumier, 1986), solamente a dos de ellos los hemos encontrado en el cordel español decimonónico, en dos pliegos<sup>1</sup> salidos uno y otro de imprentas catalanas. La figura del bandolero cubano inspiró al poeta y patriota Miguel Teurbe Tolón y de la Guardia el interesante romance “Juan Cabeza” (Lezama Lima, 1965: 241-250), retrato idealizado de alguien que se rebela contra el orden colonial —una visión que, desde luego, se invierte por completo en el cordel peninsular. La distancia explica que no llegaran hasta la poesía popular de la metrópoli los ecos de delitos cometidos en la isla. De hecho, muy pocos sucesos cubanos, de cualquier naturaleza, se encuentran en hojas de cordel españolas. Cuba aparece en ellas tardíamente (década de 1840) y hasta finales del siglo la isla figura con dos temas muy distintos (J. Gilard, 1998 y 1999): el de las guerras y el almirante de “americanas”, habaneras y tonadas de zarzuela y café cantante. En este segundo tema, al margen pero con duradero éxito de ventas, se hallaba el exiguo espacio concedido a los tangos y a las canciones entre negras y “negristas”, que fueron perdiendo su autenticidad negroamericana conforme el género musical era absorbido por el folclor gaditano y el flamenco y, por otro lado, se convertía en una fácil moda de consumo general.

---

<sup>1</sup> *Nuevo y curioso romance [del] negro simarrón Benito Castro (s.a.) y Exacta relación de los hechos del célebre bandido y secuestrador Manuel García, titulado El Rey de los Campos (s.a.)*. [Ver el título completo de los pliegos y sus datos de edición en la lista de “Pliegos de cordel citados” que añadimos al final del artículo. N. de la R.]

Por ser solamente dos los pliegos hasta ahora encontrados que sitúan la figura del matón en la “Perla de las Antillas”, no pueden decirnos gran cosa sobre cómo se veía en España, o quizás mejor dicho en Cataluña, el bandolerismo cubano. Al menos, la distancia y el exotismo (más aún en el primer caso, por tratarse de un bandolero de raza negra y esclavo fugitivo) podían contribuir a reactivar las vibraciones de algo que en la Península no se perdía de vista, pero que tampoco se renovaba: el romancero de valentías (C. Gilard, 1994 y 1995). Seguían imprimiéndose las gestas de grandes figuras dieciochescas, como Francisco Estevan, Sebastiana del Castillo, Juan de la Tierra, Agustín Florencio o los hermanos Vázquez. Pero, en forma paralela, el cambio social hacía que no aparecieran nuevas figuras por el estilo; el cordel —tratándose de hechos de sangre— evolucionaba hacia posturas de tipo cada vez más periodístico, y el gusto del público cambiaba con el auge de formas poéticas que modificaban la relación del imaginario popular con la violencia y con la figura criminal. Así, en parte por obra y gracia de la distancia y del exotismo, el quizás inexistente Benito Castro y el muy histórico Manuel García podían revivir estereotipos que iban cayendo en desuso, aunque todavía hubiera mucho público para los relatos de “atrocidades”.

Estos dos textos no dejan de ser representativos de cómo evolucionaba el cordel noticioso especializado en hechos de sangre. O, más exactamente, cada uno de ellos resulta diversamente característico y atípico en el marco de los cambios entonces sufridos por esa producción, en la que Cataluña mantuvo una duradera fecundidad, con los rasgos propios de una sociedad aún tradicional sacudida por la industrialización y un poderoso proceso urbanizador.

Tal como está contada, la historia de Benito Castro, negro cimarrón metido a salteador de caminos, continúa el esquema del romancero de los valientes andaluces; ¡ni siquiera se le presta atención a la inicial condición esclava del personaje! Lo que refiere el torpe relato —y su torpeza es una diferencia en relación con los arquetipos del género, especialmente los afortunados romances de Francisco Estevan— es la completa trayectoria criminal del esclavo que se dedicó al cimarronaje y a la delincuencia. Salvo la indiferencia por la cronología, indiferencia que sí llama la atención (otra vez la torpeza del autor, más bien que un afán de originalidad), se relata todo desde el primer crimen hasta la muerte en

el patíbulo, o casi todo. Se pretende abarcar el completo itinerario sangriento, con su rosario de muertos. Es notable que, si bien la estrofa número 12 menciona un total de veintitrés cadáveres, se pueda llegar, con base en lo relatado, a una suma de diecinueve (un comerciante, su mujer y su lacayo, cinco arrieros, un sacerdote, tres soldados, dos mujeres y un niño, dos mujeres, la esposa y la hija del amo) o bien a veinte (si es que una oscura formulación se refiere a la muerte de un “magistrado”). De diecinueve o veinte a veintitrés no es mucha la diferencia. Aunque la precisión numérica parece más propia de tiempos nuevos, el recuento reproduce la norma del siglo anterior, la cual queda bien sintetizada, en pleno XIX, en el título de la hoja: “vida, muerte y atrocidades”.

Los motivos y, a veces, el solo léxico también nos dicen que se está ante un texto transicional o, mejor dicho —a la vez a causa y a pesar de su mediocridad—, un texto representativo de una época transicional cuyos rasgos valen para los procesos de la poesía popular, tanto en el caso peninsular como en el múltiple caso hispanoamericano. La figura del negro cubano Benito Castro es a la vez un remanente de los valientes andaluces del XVIII y un hermano levemente anticipado, o ni siquiera anticipado, de valientes del Nuevo Mundo. Lleva tres armas a la vez (“con trabuco y puñal / y una pistola en la mano”). El trabuco recuerda al que usaban los valientes andaluces del siglo anterior (el “naranjero” de más de uno de ellos) y anuncia también los que manejaría con folletinesca habilidad el argentino Juan Moreira en la novela popular de Eduardo Gutiérrez. Nos deja algo escépticos el “puñal” donde se esperaría más bien la apropiada denominación del machete, pero es cierto que aún no se conocían bien en España los rasgos propios de la “siempre fiel” Antilla y el término opera como un enlace entre la navaja de los valientes peninsulares de antes (así como de los contemporáneos “mozos crúos”) y el machete tropical. Y la “pistola en la mano” —señal de una época en la que se perfeccionan las armas— anuncia el universo y los tópicos de los mejores corridos, mexicanos o de otras tierras americanas (J. Gilard, 1995-1996). Habla también el romance de Benito Castro de los “ministros” y de la “partida”; los primeros reflejan el léxico y los conceptos propios del XVIII peninsular y de sus mal llamados romances vulgares; igualmente, la “partida”, aunque esta hace vislumbrar ya, en un horizonte cercano (de diez a quince años), cierto episodio del *Martín Fierro* (Hernández, 1987: 161-168). Pero las dos

menciones que se acaban de hacer de figuras argentinas nos hacen también mirar hacia atrás, pues ya había pintado Sarmiento la figura de otro equivalente pampeano de Benito Castro: el “gaucho malo” evocado en el *Facundo* (Sarmiento, 1990: 88-90; J. Gilard, 1995).

Evidentemente, no deja de sorprender a primera vista el que se anuncie un romance en el encabezamiento y se lea después un relato en décimas. Pero nada tiene de extraño en el contexto de la época, independientemente de que en Cataluña “romanço” podía ser toda hoja “de canya i cordill”. Existía desde principios de los años 1840 en el cordel español una moda arrasadora: la de las glosas en décimas, principalmente las líricas. Tanto, que la décima, como glosa o no, se propagó al cordel narrativo en poco tiempo. El final de ese decenio ve aparecer y casi multiplicarse los relatos en décimas que cuentan las hazañas sangrientas de fugaces criminales —fugaces porque su historia se agotaba con un solo pliego y porque surgían otras figuras que también caían rápidamente en el olvido. El más representativo y duradero de esos “romances”, que en este caso son glosas en décimas, es la historia de Margarita Cisneros —una nueva Sebastiana del Castillo—, de la que conocemos un pliego impreso en Madrid por J. Rodríguez en 1849,<sup>2</sup> pero que se hace famosa con su reedición en Barcelona bajo un grabado romántico, factor de un éxito perdurable: una joven desmelenada, montada en un caballo al galope y blandiendo —ella también— un trabuco (imprenta de Cristóbal Miró en 1852,<sup>3</sup> posterior reproducción por el también barcelonés Llorens y luego por otros talleres en otras ciudades de España, como Zaragoza y Valladolid). Esta impactante imagen, buen complemento para un texto que tenía las cualidades de la mejor poesía popular, sustituía la tópica y ya monótona ejecución en garrote vil (así era la muy cuidada ilustración del pliego madrileño) y se fue repitiendo inmutable en las muchas tiradas que hasta finales del siglo se hicieron en Barcelona de la historia de Margarita Cisneros. Y habría que hablar de otros muchos, aunque menos exitosos, relatos sangrientos en décimas, presentes en la producción hasta el momento en que decayó definitivamente el cordel. En total, frente a la forma romance, que iba en retirada, y frente a los relatos en coplas

<sup>2</sup> *Margarita Cisneros* (1849).

<sup>3</sup> *Atrocidades de Margarita Cisneros* (1852).

sueltas, que iban en aumento, la décima narrativa representa una proporción de alguna importancia en el conjunto del cordel de crónica roja.

Apuntaremos de paso que en el romance de Benito Castro una de las décimas (la número 16) parece remitir al género de la décima fúnebre que trataremos más adelante a propósito de la historia de Manuel García; aunque se encuentra en un lugar anómalo, pues debería situarse al final o hacia el final. A la misma observación podría quizás llevar también un detalle de la estrofa número 18, cuando el reo “le promete un doblón / al verdugo de contado”, a la manera en que el corneta de La Habana, Vicente Pérez, regala un duro a los soldados que lo van a fusilar en Sevilla, en un pliego que también mencionaremos más adelante y que ya existía y conocía el éxito cuando se escribió la historia de Benito Castro.<sup>4</sup> Se estaba ya en una etapa relativamente avanzada de un proceso, el auge de las décimas fúnebres, que se podrá comentar más adecuadamente a propósito de la parte final del otro pliego.

Esquema de vieja raigambre, proceso evolutivo y forma poética en boga: estos importantes rasgos no ocultan la mediocridad del poema y la torpeza del autor. La tosquedad del estilo vuelve molesta siempre, y casi imposible en algunos momentos, la lectura del poema, en parte por los problemas que tiene el autor en el manejo del castellano —a veces sale a flote la sintaxis del catalán— y en parte porque apenas puede con las exigencias de la décima. Este autor, Ramón Borrull, del que conocemos ocho textos distintos, todos en pliegos de cordel, se sentía más cómodo en el *trovo*<sup>5</sup> —la otra glosa de registro popular, más fácil— sin llegar tampoco a la soltura en este aspecto. Todas las hojas con pie de imprenta donde figura su firma proceden de la pequeña ciudad catalana de Reus, cerca de Tarragona. Reus era entonces un centro cordelero activo, con talleres muy dedicados a simples reimpresiones, pero que también acudían a la pluma de mediocres y prolíficos autores locales.

---

<sup>4</sup> *Décimas / compuestas por un reo estando en capilla en la ciudad de Sevilla* (1851).

<sup>5</sup> En el cordel español de los siglos XVIII y XIX, *trovo* (o *trobo*) puede ser la glosa de una copla en cuatro coplas, de una copla en cuatro quintillas, de una quintilla en cinco coplas o en cinco quintillas. Cuando, hacia 1840, se generaliza la moda de la décima glosada lírica, ésta puede a veces ser designada como *trovo* en los encabezamientos de los pliegos.

Más afortunado que Borrull, aunque sin producir tampoco textos de mérito, fue unos años más tarde Joseph Ferrer *Querí*, quien cultivó todas las formas y todos los géneros populares y que escribió sobre todo numerosas y casi aceptables décimas. El propio Ramón Borrull escribió otro romance de crímenes, también en décimas y no menos tosco que la historia del cimarrón criminal: *Nuevo y curioso romance en que se da cuenta de la vida, muertes y robos que hicieron Juan León y José Banda* (1857). Como, por otra parte, otro pliego con la firma de Borrull lleva la fecha de 1862 (*Trovos nuevos y divertidos*), podemos, además de la ubicación geográfica, situar al autor en el tiempo. Ambos relatos en décimas deben ser contemporáneos, y parece legítimo suponer que el pliego de Benito Castro pertenece a la segunda mitad de la década de 1850. En otros términos, pertenece a un momento en el que la décima narrativa había dejado de ser una novedad, lo cual tampoco habla muy bien del talento poético de Ramón Borrull.

La ilustración del pliego de Benito Castro es de limitado interés. Es una viñeta elemental, que figura en otros pliegos impresos en Cataluña: nos recuerda los tiempos en que se plagiaban y volvían a plagiar, de una imprenta a otra, unas cuantas imágenes repetidas hasta el cansancio. Pero como las xilografías en boj habían hecho notables progresos, la pobreza y repetitividad de la viñeta aquí utilizada indica que el poco activo taller Camí donde se imprimió el pliego no estaba muy al día, cuando sí habían hecho el esfuerzo otros talleres reusenses. La viñeta representa un cadalso con la silueta del cura blandiendo una cruz, con la del verdugo cumpliendo su tarea y la del reo pasando a mejor vida. El detalle interesante es que la cara del reo, blanca en las demás ocurrencias de la viñeta, aparece aquí oportunamente ennegrecida para ilustrar con mínima fidelidad la historia del negro Benito. Se dejará para otros trabajos el caso inverso, de una imagen —esta sí de buena calidad— con un personaje de raza negra, también un negro cubano por cierto, al que tuvo el impresor barcelonés Llorens que blanquear y vestir a la europea para adaptar la ilustración a historias distintas.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *Los horribles terremotos...* (1852), *Horrible terremoto...* (1858) y *Terremotos de Andalucía* (s.a.).

Con el romance de Manuel García, unos treinta o más años después (1892), se está en otra época, tanto en lo relativo al entorno social y político (la guerra cubana “de los diez años”, 1868-1878, ha dejado su huella), como en cuanto a las prácticas cordeleras. En el pliego impreso por el anónimo taller del número 27 en la barcelonesa calle de San Rafael, muy productivo en los años de 1890, extraña el que a esas alturas del siglo aparezca un romance tan cuidado, con su riguroso respeto a las asonancias, tanto en su primera como en su segunda parte; es un romance correcto pero sin méritos poéticos, por no cultivar la vibración emocional propia del romance de valentías. Desde principios de siglo, como es bien sabido, se observa una creciente incapacidad de los autores de romances de ciego para mantener la asonancia. De allí la concomitante aparición y, luego, el auge de relatos en coplas sueltas, de formas variadas y a veces presentes todas en un mismo texto (tiranas, cuartetas y redondillas), si bien la homogeneidad formal era el caso más frecuente.

El corrido americano no se anticipó al proceso español de cambio: hay simultaneidad, y tal vez sea más acertado hablar de ósmosis, aunque este punto requiera más averiguaciones y cotejos. Conforme pasaron los decenios el desaliño formal (versos defectuosos y estrofas reñidas con toda norma) invadió el pliego noticiero, particularmente en Cataluña y especialmente el de temas criminales: era capital informar pronto sobre el suceso si se quería lucrar con la demanda del público. La criminalidad barcelonesa suministraba una mercancía abundante, pero la prosperidad del negocio anduvo a la par de una decadencia en lo poético. A ello se añade un hecho ya subrayado: mientras la copla suelta ocupaba cada vez más el terreno del romance, la décima narrativa había terciado en el panorama, con textos buenos y textos mediocres, y su aparición llevaba casi medio siglo cuando se publicó el romance de Manuel García. Y algo más había surgido unos años antes, precisamente vinculado con Cuba y la Guerra de los Diez Años: el año 1878 había visto aparecer en el cordel madrileño las primeras *guajiras* —así denominadas precisamente—, poemas en décimas muy torpes (más bien conatos de décimas las más de las veces), en las cuales los soldados españoles sobrevivientes evocaban los sinsabores de la guerra. Debió ser en años posteriores cuando fueron saliendo unas cuantas *guajiras* líricas (en pliegos sin pie de imprenta ni fecha), produciéndose entonces una

cuasi asimilación: en la década de 1890 *guajira* era sinónimo de poema en décimas sin copla inicial. Mientras tanto, en Andalucía, la guajira se insinuaba en el flamenco, como lo había hecho un poco antes el tango de los negros cubanos. Como el romance de Manuel García se refiere a una vivencia cubana, la existencia de esas guajiras haría más extraño aún este regreso, tan escrupuloso, a la forma del romance, si no terciara una posible motivación simbólica: el uso de la forma canónica equivale a afirmar un orden perenne frente al desorden pasajero y a ratificar lo propio frente a lo exótico, figurando aquí precisamente el romance como expresión por excelencia de la españolidad.

Donde el pliego de Manuel García coincide con la evolución del género criminal es en el tratamiento que da a su materia. Se ha consumado la ruptura con el esquema del dieciochesco romance de valentías. No se evoca el largo itinerario criminal del héroe —el cual, además, no es ya un héroe—, de suceso de sangre en suceso de sangre, ni se culmina en una ejecución aleccionadora tras un catártico recuento de atrocidades —veremos más adelante que a la vez es y no es el caso, por ser este un aspecto que requiere más matices. El héroe de otros tiempos se ha convertido en un caso de patología social, que se ha de observar, analizar y remediar, siendo el castigo supremo el remedio al que se termina acudiendo, como siempre, al fin y al cabo: la burguesía no ha inventado nada nuevo y sigue con las prácticas represivas del antiguo régimen. De modo que se pierde de vista en este pliego —y generalmente en el cordel, cercano ya al agotamiento— la trayectoria delictuosa de la figura criminal, quedando anulada la dimensión épica del género.

Lo que vemos en la primera parte del romance de Manuel García es una tipología del secuestro a la manera cubana o a la manera de García (que es, de hecho, la de toda industria del secuestro). Y la segunda parte se centra en un hecho: los crímenes que se supone cometió Manuel García el día 2 de octubre de 1892; es el enfoque puesto en lo que es propiamente un suceso. Salvo el uso del verso, se trata, incluso con su exceso de patetismo y truculencia, de una aproximación periodística al suceso. Tres o cuatro decenios de apresurada evocación cordelera de los crímenes sucedidos en Barcelona y sus inmediaciones habían modificado el género: la figura de Manuel García, quien realmente se hacía llamar “Rey de los Campos de Cuba”, lo tenía todo para reunirse con los arquetipos



de la valentía; pero impedían que así fuera tanto el aburguesamiento de la mirada como el predominio del enfoque periodístico. Así, el “Rey de los Campos de Cuba” venía a no ser más que un personaje repugnante.

Si estos filtros operan la ruptura con las emociones de otros tiempos, hay en cambio una cercanía perceptible a la realidad cubana. El autor del texto afirma la índole testimonial de su relato —él participó una vez, dice, en la persecución— con algo que aparece en un primer tiempo como señal de veracidad: se expresan los padecimientos de quien se enredó en la jungla cubana (la *manigua*) o chapaleó entre los miasmas de la Ciénaga de Zapata, escondite predilecto de Manuel García. Sin embargo, es probable que la veracidad no sea tan unívoca y directa. La misma forma de romance escrupulosamente escrito y la postura ideológica hacen dudar que el autor haya sido realmente soldado raso o simple número de la guardia civil en ultramar. Este semiliterato debía pertenecer a un grupo social que podía eximir a sus hombres jóvenes de la positiva desgracia que era el servicio militar. La veracidad puede ser de otro tipo: está claro que la realidad concreta del terreno insular forma parte ahora de la experiencia y de la memoria colectivas españolas —al contrario de lo que se observaba en el romance del cimarrón Benito Castro. Este nuevo saber era el sedimento dejado por la Guerra de los Diez Años en las decenas de miles de soldados que tuvieron que participar en ella. Se rescataba así algo de una oralidad cada vez más ausente del pliego, recogiendo el autor en unos cuantos versos las voces de esos veteranos.

También se observa la presencia del problema colonial en el pensamiento de los españoles de abajo: las fórmulas “hermosa joya” y “perla cubana” son huellas dejadas por la propaganda del estado y de las “fuerzas vivas” cuando la Guerra de los Diez Años, una propaganda que también se expresó en el cordel de finales de los años 1860 y principios de los 70, abusando descaradamente de esas fórmulas: hacían falta voluntarios para carne de cañón, y la burguesía catalana quería seguir vendiendo sus tejidos en la colonia. Llama la atención que este pliego lleve el escudo de España, el mismo que encabeza en el 98 un pliego dedicado a la derrota española de Santiago (*Combate naval de Santiago de Cuba*) y también otro, posterior a la guerra, con las guajiras de un veterano condenado por sus lesiones a vivir de la caridad pública (*Guajiras de un desgraciado repatriado inútil de Cuba*). Aunque en 1892 todavía no se anun-

ciaba como inminente la guerra de Independencia, el caso Manuel García bien aparecía como un reto (¿y como señal de un drama por venir?) para el español de la calle: lo dice la presencia del escudo en la hoja, en una quizás significativa correlación con el uso de la forma canónica del romance.

El “documento” final,<sup>7</sup> a su vez, resulta muy rico en resonancias y relaciones. Primero una observación histórica: su contenido parece indicar que Manuel García murió (que iba a ser ejecutado) el día 11 de noviembre de 1892, pero en realidad siempre escapó a los agentes del orden, y su muerte, violenta y en circunstancias nunca aclaradas, se produjo cerca de la Ciénaga de Zapata en febrero de 1895, precisamente cuando el “grito de Baire” iniciaba la guerra de Independencia. En un libro de versos populares editado en La Habana en 1897 figura un relato anónimo, en décimas, sobre el hallazgo y la identificación de su cadáver (Linares y Núñez, 1998: 85-86).<sup>8</sup> La inadecuación entre los hechos y el “documento” final del pliego no tiene un valor solamente anecdótico, ni se agota con la hipótesis de que puede haber aquí también una oscura motivación simbólica: la última sección como una especie de conjuro contra la perversidad y la subversión. Es reveladora de otro importante aspecto en la evolución que conoció el cordel peninsular durante el siglo XIX.

La mala calidad y la incoherencia de esos versos finales se debe a que el autor —tal vez no el mismo de las partes primera y segunda, o sería que el que sabía de romance no daba la talla para otras formas poéticas— quiso escribir décimas y fracasó. Se reconocen tres tentativas de armar los diez versos de rigor, las cuales nunca consiguen cerrar correctamente la segunda redondilla. Pero lo importante es que había la intención de escribir décimas. La forma tiene que ver soterradamente con la finalidad documental anunciada en el subtítulo.

Al mismo tiempo que el cordel se apartaba del recuento de vidas facinerosas y privilegiaba el suceso, el afán de veracidad llevaba a pres-

<sup>7</sup> *Documento / que dejó escrito Manuel García*, Rey de los Campos (1892).

<sup>8</sup> “La muerte de Manuel García” se publicó en *La lira criolla. Décimas y canciones*, editado en 1897 en La Habana. Lo reproducen María Teresa Linares y Faustino Núñez.

tar más atención a los trámites que se seguían entre el crimen y su castigo, con base documental, de ser posible (pero bien se comprende que la autenticidad documental resulta altamente improbable): ya no operaba la mediación del ciego, sino que se pretendía acudir lo más posible al documento escrito. En algunos casos se pudo detallar el episodio de la captura (así fue para el “asesinato de las seis jóvenes de Folgarolas”, un crimen de 1858 que inspiró varios pliegos editados en Barcelona),<sup>9</sup> pero en lo que se podía insistir habitualmente era en la declaración del reo y en lo que hacía este cuando se encontraba en capilla. De estos momentos postreros interesaban en especial las cartas escritas a los familiares y los testamentos. Podía haber entonces una carta “puesta en verso” para la edición del pliego: *Últimos momentos de los reos Pedro Cammajo y Ramón Lluch* (1857). O bien, al contrario, supuestamente se prefería no modificar un texto y se renunciaba a ponerlo en verso: en *Segunda parte del asesinato del Abate Blanqué* (s.a.), se añade al relato el *Interrogatorio del acusado*. Al final de *Historia del crimen cometido por Cecilia Aznar* (hacia 1895), el “juicio horal” (*sic*) figuraba en prosa, también supuestamente tal cual. El afán documental hacía que se llamara la atención sobre las señales tipográficas: en *Tercera parte del asesinato de la calle de la Aurora* (hacia 1860), el encabezamiento se continuaba con esta advertencia: “Todo lo escrito en letra bastardilla son las declaraciones del mismo Antonio Terrafeta”.

Que se pusiera en verso o no el dudoso documento, se trataba solamente de dos facetas de un mismo afán: vector de “verdaderas” o “verídicas” relaciones, el verso octosílabo había sido durante siglos garantía de veracidad para el público del cordel, y la prosa era cada vez más el vector de una forma nueva de verdad, modelada por el periodismo y poco a poco aceptada como tal. En pliegos dedicados a episodios guerreros (primera guerra con Marruecos, bombardeo de El Callao por la marina española, algunos episodios de las guerras de Cuba) también se acudía a la prosa en la parte final de ciertas hojas: el relato de la hazaña española se hacía en verso, y el balance de la guerra o del combate se hacía en prosa. Ya entrado el siglo XX, pasó así también para el naufr-

---

<sup>9</sup> *Segunda parte del horroroso asesinato de las seis jóvenes de Folgarolas* (1858).

gio del vapor Valbanera en aguas cubanas: versos para referir la tragedia y prosa para dar el recuento de los desaparecidos. En el pliego de Manuel García este afán se expresa en el empleo del sustantivo “documento”, pese a ser apócrifo y pese a que lo que sigue viene en verso, llevándonos hacia la cuestión formal y hacia otro aspecto de la evolución del cordel decimonónico.

Era ya como una costumbre, en 1892, poner esa suerte de epílogos en los que el criminal tomaba la palabra de una forma u otra. Había una expectativa del público, al que era necesario satisfacer, hasta el punto —en el caso de Manuel García— de hacer que se desahogara, en total contradicción con la realidad de los hechos, un personaje que nunca fue capturado ni llevado al patíbulo. Imperaba un esquema reciente, pero bien arraigado.

Para ello, parece haber tenido algo de norma el empleo de la décima. Una ilustración temprana, aunque no se puede fechar por no figurar más indicación en el pliego que la de ser “impreso en Albacete” (sus características apuntan hacia los años 1840 y quizás 1830), la encontramos en el *Verdadero y curioso ejemplar que declara la muerte cruel que les ha dado un tal Antonio Martínez a su esposa y a su padre*; después de este romance se añade, al final del pliego, extrañamente referida a un personaje que no lleva el mismo nombre, una glosa en décimas (*Décimas escritas por Pedro Gutiérrez, en el calabozo*) que es el único ejemplo impreso que encontramos en España de una copla bastante difundida en América:

Como Dios es poderoso  
y sabe lo que se hace,  
nadie se puede librar  
de la estrella con que nace.

En cuanto al uso de la décima (esta vez sin copla inicial, escrita *ex profeso* y de mediocre calidad), se ve lo mismo con dos pliegos posteriores, cuyos encabezamientos presentan un llamativo parecido, a pesar de ser historias diferentes. El primero es *Verdadera relación en la que se declara el horroroso asesinato que cometió un joven con su padre dándole de puñaladas*, que incluye al final las *Décimas que escribió este infeliz estando en la capilla* (1856). El segundo es *Verdadera relación en la que se declara el horroroso*

*asesinato que cometió un joven con sus dos hermanas*, donde el relato es seguido por las *Décimas que escribió este infeliz estando en la capilla* (1860).

Poco importa que el autor del romance de Manuel García o el autor de su última parte no fuera capaz de alcanzar convenientemente el décimo verso de la estrofa. No está la forma, pero sí está, en cambio, el ánimo: el ánimo de la décima como género fúnebre y como forma por excelencia de la palabra del sentenciado a muerte. Aquí hay que recordar que la moda de la glosa en décimas florecía en el cordel español de los años 1840. Llama la atención, en las décimas fracasadas del pliego de Manuel García, la repetición del verso “Adiós, madre de mi vida”, que remitía al lector o al oyente, es probable que en forma automática, hacia una de las glosas líricas entonces más difundidas en el cordel peninsular y también muy presente en América, cuya copla de base era:

Adiós, madre de mi vida,  
tronco de todas mis ramas,  
ya se va su hijo querido,  
nacido de sus entrañas.

Otra señal bastante temprana de esta tendencia, con rasgos algo distintos, pero también significativa, nos la da un pliego editado por el impresor catalán Marés, que se había instalado en Madrid hacia 1840. En 1849, Marés imprime una hoja titulada *Décimas compuestas por Clara Marina y su hermano, actores del asesinato cometido en la persona de su amo don José Lafuente*. También en 1849, un poco antes, el mismo Marés había editado un romance que narraba los pormenores del crimen.<sup>10</sup> Aunque no lo dice el encabezamiento, la glosa en décimas de Clara Marina y su hermano era la expresión lírico-sentenciosa de reos puestos en capilla. Algo estaba cambiando en el cordel, no solamente porque la décima se había puesto de moda y empezaba a practicarse el relato en décimas (la historia de Margarita Cisneros es de 1849, a más tardar), sino porque la décima, o una modalidad de la décima, también llevaba la marca de la muerte, y más precisamente —como ya hemos empezado a ver— de la muerte en el patíbulo.

---

<sup>10</sup> *Romance histórico de los horrosos asesinatos...* (1849).

Así es como se impone mencionar el éxito —demostrado por la gran cantidad de tiradas distintas— de la décima del sentenciado a muerte, como glosa o no. Además de Margarita Cisneros, son cuatro los casos notables: Juan Portela, Domingo Perdigón, Vicente Morón y Vicente Pérez (el ya mencionado corneta de La Habana).

Aparecen como totalmente estables los trovos (primera parte) y las décimas (segunda parte) del muy repetido pliego de Juan Portela, que pasó tal cual a la oralidad de algunos países americanos. También estables son las décimas (algunas como glosas y otras no) de Vicente Pérez, al parecer el más continuo éxito del género en la segunda mitad del siglo; una de las glosas aparece reunida con otras décimas líricas en pliegos, variables, que no se refieren a Vicente Pérez ni a una muerte por fusilamiento, y ni siquiera se centran necesariamente en torno al tema de la muerte en general. Aunque no aparecen siempre las mismas bajo la mención de Domingo Perdigón, la glosa en décimas del reo así llamado, con textos estables y una bastante marcada tonalidad narrativa, se refieren insistentemente a una muerte patibularia en Granada; no tienen una identidad tan visible como las de Juan Portela y Vicente Pérez pero sí se ven bastante identificadas a la postre.

No pasa lo mismo con las de Vicente Morón, que son de texto estable todas ellas, pero cuya organización resulta ser sumamente mutable. Tiene algo de artificial su reunión bajo ese supuesto nombre de reo: algunas décimas, las de tonalidad más narrativa, figuran también en los pliegos de Domingo Perdigón (¿derivan de ellos?), mientras que las más filosóficas proceden obviamente de un acervo más general (la muy difundida glosa de “Nada en este mundo dura...”, en particular), por lo que sería equivocado decir que se vuelven a encontrar en diversos pliegos que reúnen glosas en décimas de variada tonalidad lírica; es al contrario: del fondo común del cordel vienen en realidad esas glosas filosóficas presentes en los pliegos de Vicente Morón. Está claro que en algún momento se puso arbitrariamente ese nombre a la cabeza de un par de glosas, a las cuales con el tiempo se fueron agregando (y, a veces, restando) otras: las dos que creemos ser las inaugurales o nucleares aparecen en un pliego impreso en Cádiz, cuyas características parecen mostrar que es el más antiguo de todos y que sólo anuncia *Décimas nuevas para cantar por el punto de La Habana*.

Finalmente, se encuentran también pliegos que sólo se refieren a “un reo”, reuniendo algunas de las glosas filosóficas aquí mencionadas con otras también sentenciosas, de menor calidad poética y de menor difusión; por ejemplo: *Décimas nuevas y curiosas compuestas por un reo que se hallaba en la cárcel*, encontradas en un pliego de apariencia antigua, sin pie de imprenta y, bajo forma idéntica, en otro, impreso en Carmona hacia 1860.

En total, esas a veces vagabundas y siempre exitosas décimas fúnebres habían llegado a constituir un género autónomo, identificado como tal. Sería exagerado decir que no se concebía una muerte sin décimas, pero iba forjándose la idea de que un relato de crimen y castigo quedaba trunco si no venía al final una más o menos breve coda de desahogo lírico-sentencioso. Aunque distara de aparecer siempre, la décima se percibió como la manifestación más adecuada y más apreciada de ese desahogo.

Es, por cierto, un hecho que parece haberse extendido a Hispanoamérica, a juzgar por las siguientes estrofas del poema “El reo” de Leopoldo Lugones, en su libro *Romances del Río Seco*, de 1938:

Porque acordadas tres cosas  
a aquel que se halla en capilla,  
sólo pidió una guitarra,  
la guayaca y una silla.

Que por cifra les compuso,  
y en décimas, una glosa  
sobre esta copla asentada  
por una mano piadosa:

“Preso y sentenciado estoy,  
no tengan pena por eso,  
que no soy el primer preso  
ni dejo de ser quien soy”.

(Lugones, 1949: 206)

El pie de glosa mencionado por Lugones corre, con leves variantes, como copla suelta en todo el mundo hispánico, y también lo hallamos

como base de una glosa muchas veces impresa en la España del XIX y vuelta a encontrar con alguna frecuencia, idéntica, en cancioneros americanos. Incluso hay en España un pliego cuyo encabezamiento pone sus versos en boca de Jesucristo dirigiéndose a la Virgen María. Fuera de la Argentina, la décima también se ve relacionada con la muerte del reo en Chile (Navarrete, 1999) y en México (Flores, 1988). También, aunque con menos evidencias documentales, en Venezuela.<sup>11</sup>

Se explica por lo tanto que en el cordel peninsular de la segunda mitad del XIX figurara con alguna frecuencia un apéndice lírico-sentencioso como complemento de la parte narrativa. No siempre eran décimas: un rotundo ejemplo de ello nos lo da el pliego número 226, editado varias veces por el impresor catalán de Madrid, José María Marés (conocemos impresiones de 1853 y 1855), y muy significativamente a propósito del ya mencionado Domingo Perdigón: el pliego se titula *Domingo Perdigón y consorte. Décimas compuestas por un reo condenado a muerte*, pero la parte final, “Testamento que ha hecho el reo”, es un romance y no una serie de décimas. Se entiende mejor así el que las décimas fúnebres no figuren en la mayoría de los casos, pero ello no impide que haya de ellas una presencia significativa en los pliegos de crímenes. Así fue como un tardío poeta cordelero, incluso sabiéndose incapaz de armar la exigente estrofa de diez versos, lo pudo intentar sin embargo. Hacía falta parecer veraz y la impresión de veracidad se reforzaba por el uso de la décima, que llegaba a ser una norma no exclusiva pero sí arquetípica. La décima fúnebre y el “documento” a la manera del cordel tardío podían llegar a ser entonces una sola y misma cosa, como lo indica el arbitrario y defectuoso lamento final atribuido al “Rey de los Campos de Cuba”.

Pese a ser tan exóticas, las historias de Benito Castro, Manuel García y sus “atrocidades” cubanas llegan a decir mucho sobre la evolución del cordel catalán tardío y algo sugieren de la vida de los géneros populares en ambas orillas del Atlántico.

---

<sup>11</sup> Ver el “Corrido de Guardajumo”, en Ramón y Rivera, 1990: 54-57. Se trata de un romance bastante bien asonantado cuya parte final, lírico-sentenciosa, es una décima defectuosa.



## Bibliografía citada

- FLORES, Enrique, ed., 1988. *Unipersonal del arcabuceado*. México: INBA / UAM.
- GILARD, Céline, 1994. *Du Cid aux bandits. Les figures héroïques du romancero*, Memoria de Maestría, Université de Toulouse-Le Mirail.
- \_\_\_\_\_, 1995. *Étude et catalogue des pliegos narratifs de la collection Pau Vila (Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell)*, Memoria de Posgrado, Université de Toulouse-Le Mirail.
- GILARD, Jacques, 1995. "Sarmiento et la veine populaire: du romancero andalou aux enfances de Facundo". *Caravelle* 65: 63-79.
- \_\_\_\_\_, 1995-1996. "Émigration et contrebande: la Frontière dans les 'corridos' actuels". *L'Ordinaire Latino-américain* 160-161: 67-78.
- \_\_\_\_\_, 1998. "Le sucre des Antilles dans le cordel espagnol du XIXe siècle". En Michèle Guicharnaud-Tollis, coord. *Le sucre dans l'espace caraïbe hispanophone*. Paris: L'Harmattan, 213-219.
- \_\_\_\_\_, 1999. "Les guerres de Cuba dans le cordel espagnol". En *Textures. Cahiers du CEMIA*. Lyon: Université de Lyon II, 105-122.
- HERNÁNDEZ, José, 1987. *Martín Fierro*, ed. Luis Sainz de Medrano. Madrid: Cátedra.
- LEZAMA LIMA, José, ed., 1965. *Antología de la poesía cubana*, vol. 3. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura.
- LINARES, María Teresa y Faustino NÚÑEZ, 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación de Autor.
- LUGONES, Leopoldo, 1949. *Antología Poética*. 7ª ed., ed. y pról. Carlos Obligado. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- NAVARRETE A., Micaela, ed., 1999. *La lira popular. Poesía popular impresa del siglo XIX. Colección Alamiro de Ávila*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- POUMIER, María, 1986. *Contribution à l'étude du banditisme social à Cuba: l'histoire et le mythe de Manuel García, "Rey de los campos de Cuba"*. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe, 1990. *Nuestra historia en el folklore*. Caracas: Monte Ávila.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, 1990. *Facundo*, ed. Roberto Yahni. Madrid: Cátedra.

## Pliegos de cordel citados

*Atrocidades de Margarita Cisneros / por resultas de sus padres haberle hecho / casar a la fuerza en Lérida. / Nuevo romance / que indica las atrocidades que ha egecutado una joven natural / de Tamarite, reino de Aragon el 28 de Febrero del / presente año, por haberla obligado sus padres a un / casamiento forzoso.* Barcelona. Imprenta de C. Miró, calle de Arrepentidas núm. 5. Año 1852.

*Combate Naval de Santiago de Cuba / y los sostenidos por nuestras tropas con los Yankis.* Barcelona. Imprenta La Popular. 1892.

*Décimas / compuestas por Clara Marina y su hermano actores del asesinato / cometido en la persona de su amo D. José Lafuente, / en la calle de la Montera, número 56, en este presente año.* Madrid. Imprenta de don José María Marés, calle de Relatores, número 17, 1849.

*Décimas / compuestas por un reo estando en capilla en la ciudad de Sevilla / llamado Vicente Pérez, corneta de La Habana.* Madrid. 1851. Imprenta de don José María Marés, calle de Relatores, número 17.

*Décimas nuevas / para cantar por el punto de La Habana.* Cádiz: Imprenta de don Pedro García.

*Décimas nuevas / y curiosas / compuestas por un reo que se hallaba en la cárcel.* s. p. i.

*Décimas nuevas / y curiosas / compuestas por un reo que se hallaba en la cárcel.* Carmona: Imprenta de don José M. Moreno, calle de Madre de Dios.

*Exacta relación / de los hechos del célebre bandido y secuestrador de la Isla de / Cuba Manuel García, titulado El Rey de los Campos, y / horroroso crimen cometido por él el día 2 de octubre último.* Imprenta San Rafael, 27. Barcelona.

*Guajiras de un desgraciado repatriado inútil de Cuba. / Primera parte.* Toro. Imprenta de A. Gómez.

*Historia del crimen cometido por Cecilia Aznar / en la calle Fuencarral, Madrid. / Primera parte.* Barcelona. Solé impresor, Mina, 8.

*Horrible / terremoto / acaecido en el reino de Nápoles el día 16 de di- / ciembre de 1857, en el cual perecieron más de / 30 000 personas y se arruinaron infinidad de / pueblos con otras muchas desgracias.* Barcelona. En casa Juan Llorens, calle de la Palma de Santa Catalina. Imprenta de José Tauló, calle de la Tapinería, número 58. 1858.

*Los horriblos terremotos / que ha habido desde el día 20 al 25 de agosto de aqueste presente año en / Santiago de Cuba; los estragos que han causado, las víctimas, las explosiones que / ha habido, y las considerables pérdidas que han ocasionado dichos terre- / motos, con todos los circunstanciados detalles. / Compuesto por P. C. Barcelona: Imp. de José Tauló. 1852. / Véndese en casa Juan Llorens, calle de la Palma de Santa Catalina.*

*Margarita Cisneros. / Nuevo romance / en que indica / las atrocidades que ha ejecutado una joven natural de / Tamarite, reino de Aragon, por haberla obligado sus / padres a un casamiento forzoso. Madrid. Imprenta de J. Rodríguez, calle de Toledo, número 118, 1849.*

*Nuevo y curioso romance / en que se da cuenta de la vida, muertes y robos que hicieron / Juan León y José Banda, y el castigo que se les ejecutó en / la ciudad de Sevilla en este presente año, como lo ve- / rá el curioso lector. Es propiedad de Ramón Borrull. / Reus. Imprenta y librería de José Arnavat, 1857.*

*Nuevo y curioso romance / en que se esplica la vida, muerte, y atrocidades / que hizo el negro simarrón Benito Castro en / el monte del Loro, como lo verá el curioso lector. Es propiedad de Ramón Borrull. Reus: Imprenta de Angel Camí y Compañía.*

*Romance histórico / de los horriblos asesinatos cometidos el día 6 de octubre de 1849 a las / once y media de la noche, en el cuarto segundo del número 56 y 58 de / la calle de la Montera, que habitaba el maestro sastrer don José Lafuente, / en su misma casa y por su propia criada, en compañía de su herma- / no Antonio Marina, ambos naturales de San Juan del Monte, provin- / cia de Burgos, y en la persona de otro cómplice en su criminalidad. Madrid: 1849. Imprenta de don José María Marés, calle de Relatores, número 17.*

*Segunda parte / del / asesinato del Abate Blanqué / y ejecución de su asesino Segundo Roldán Morales, guillotinado en Per- / piñán, el día 2 de setiembre de 1876. Barcelona. Imprenta de Llorens, Palma de Santa Catalina, 6.*

*Segunda parte del horriblo asesinato / de las seis jóvenes de Folgarolas / en la cual se declara cómo fueron sorprendidos el / día 25 del mismo mes de agosto en el pueblo de / la Manera (Francia), los asesinos de estas desgraciadas por los gendarmes franceses. Barcelona. En casa Juan Llorens, Calle de la Palma de Santa Catalina. Imprenta de Vicente Magriñá. 1858.*

*Tercera parte / del asesinato de la calle de la Aurora, con varias de- / claraciones del mismo reo hechas a algunos presos de la cárcel. Todo lo escrito en letra*

- bastardilla son las declaraciones del mismo Antonio Terrafeta.* (Barcelona.) Imprenta de Luis Fiol y Gros (Bosch), San Simplicio del Regomir, 4.
- Terremotos de Andalucía. / Acaecidos desde el día 25 de diciembre de 1884 hasta últimos / de febrero de 1885.* Barcelona. Se vende en casa de A. Llorens, Palma Santa Catalina, 6. Imprenta de Inglada y Pujadas, Guardia, 14.
- Trovos nuevos y divertidos.* Reus: Imprenta de J. Macip. 1862.
- Últimos momentos / de los reos / Pedro Cammajó y Ramón Lluch / en la capilla, testamento que hicieron y / cartas que escribieron los reos es- / tando en la misma; las que se han puesto en verso.* Barcelona. Imprenta de José Tauló. En casa Juan Llorens, calle de la Palma de Santa Catalina. 1857.
- Verdadera relación / en la que se declara el horroroso asesinato acaecido el 28 de febrero de 1856, que cometió / un joven con su padre dándole de puñaladas; por cuyo delito fue sentenciado en garrote / vil, y copia exacta de lo que escribió él mismo, estando en capilla.* Es propiedad de José González. / Zaragoza. Imprenta de Cristóbal Juste. 1856.
- Verdadera relación / en la que se declara el horroroso asesinato que cometió un joven con sus dos hermanas / ahorcándolas en un árbol, por cuyo delito fue sentenciado a garrote vil, / y copia exacta de lo que escribió él mismo, estando en capilla.* Se vende calle del Tigre, número 21, piso 4. / (Barcelona.) Imprenta de Bosch y Compañía. San Simplicio, número 4.
- Verdadero y curioso ejemplar / el que da cuenta y declara la muerte cruel que les ha dado / un tal Antonio Martínez, a su esposa y a su padre, por / causa de su querida, en un pueblo de la provincia de / Bilbao, con lo demás que verá el curioso lector.* Impreso en Albacete.

\*

GILARD, Céline y Jacques GILARD. "Dos bandoleros cubanos en el cordel catalán del XIX. Evolución de un género popular". *Revista de Literaturas Populares* IV-2 (2004): 307-327.

**Resumen.** Dos pliegos de cordel catalanes de la segunda mitad del siglo XIX (hacia 1860 el primero, de 1892 el segundo), centrados en las figuras de dos bandoleros cubanos, permiten observar los cambios que iba sufriendo el romance de valentías, así como otros aspectos en la evolución

de la literatura popular, en especial el auge y la diversificación de la décima.

**Abstract.** *Through the study of two Catalan pliegos de cordel (the first one around 1860 and the latter around 1892) focused on two Cuban bandits, this paper observes both the changes of the romance de valentías as well as other aspects of the evolution of popular literature, especially the vogue and diversification of the décima.*

# Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa<sup>1</sup>

CARLOS NOGUEIRA  
Universidade de Lisboa

A Arnaldo Saraiva, mestre e amigo

As adivinhas populares tradicionais que, no seu conjunto, constituem o adivinhanceiro são um dos mais importantes domínios do património cultural português de natureza verbal. Arnaldo Saraiva sintetiza de forma exemplar a indefinição terminológica que tem afectado esta “forma simples” (Jolles, 1976):

A designação “adivinha” cobre no uso comum e também no dos especialistas uma quantidade imensa e incerta de textos diferenciados ou diferenciáveis que vão da adivinha própria ou impropriamente dita ao enigma, ao problema, ao puzzle, ao logogrifo, à armadilha (“catch question”), à perguntinha, ao rébus, ao anagrama, ao acróstico e a outras espécies do que melhor poderíamos chamar discurso interrogativo ou problemático, ou simplesmente enigmática, ou enigmatística, que compreenderia a adivinhancística (Saraiva, 1999: 433).

A partir dos contributos teóricos de investigadores como André Jolles, Northrop Frye (1976: 109-124), Tzvetan Todorov (1978: 223-245) e Arnaldo Saraiva (1998 e 1999), definiremos a adivinha como um texto verbal curto que apela a uma resposta, contida na pergunta de modo cifrado ou encoberto. A adivinha fornece pois uma definição, insinuante e engenhosa, de algo conhecido, mas dissimulando, o de forma a não permitir a localização imediata do referente. Como afirma Jolles, o verdadeiro

---

<sup>1</sup> Agradecemos a la profesora de portugués Carla Graciela Moreno Pérez la revisión de este texto.

objectivo da adivinha não é a solução, mas a *resolução*, quer dizer, o estado de iniciação do candidato a adivinho que acaba por encontrar a palavra-chave, depois de compreender a língua especial da adivinha que lhe proporcionou a decifração.

A adivinha portuguesa partilha das características do arquétipo universal, compreendendo, genericamente, uma fórmula de introdução, um corpo central, que encerra a mensagem enigmática, e uma fórmula de conclusão. As fórmulas introdutória e conclusiva apresentam, normalmente, uma função acessória e correspondem a expressões formulísticas sempre conhecidas, para manter vivo e imediatamente reconhecível o tom do jogo, integrado em esquemas preestabelecidos. “Que é, que é” ou “Qual é a coisa, qual é ela”, que corresponde à fórmula galega “Que cousa é ela”, são as fórmulas de introdução mais comuns. Quanto às fórmulas de remate, de ocorrência menos frequente, as mais usadas são “Adivinha, bacharel”, “Não adivinhas / nem daqui a um mês” e “Não adivinhas este ano, / nem para o ano que vier, / só se eu disser”, destinadas a diminuir a confiança psicológica do adivinhador, cujo estatuto ficará muito prejudicado, caso não encontre a resposta:

João Branco está no campo com cem resmas de papel. Adivinha, bacharel! (Moutinho, 1990: 47)	Sou branca de nascença, preta de geração, barriguinha de cabaça, e dentinhos de turquês. Não adivinhas nem daqui a um mês.	Lindos pucaretos, lindos ramos, ramalhetes, não se come com a colher, não adivinhas este ano, nem para o ano que vier, só se eu o disser. <sup>2</sup>
	(Moutinho, 1990: 56)	

---

<sup>2</sup> Adivinha proveniente da recolha do património oral de Baião, distrito do Porto, por nós empreendida desde 1994. Outros textos dessa prospecção aparecem neste artigo sem indicação da fonte. Actualizámos, deste modo, o postulado segundo o qual é conveniente que pesquisador de literatura oral e crítico coincidam empiricamente, no sentido da optimização do trabalho analítico, dada a complexa e estreita ligação, neste âmbito cultural, entre texto, contexto e contexto.

O interrogado sujeita-se mesmo a uma ridicularização pública, se a adivinha incluir uma fórmula final como a que comparece nesta versão: “Que é, que é, / um velhinho, / muito encorilhadinho, / apegado a um pauzinho? / Nero, nero, uvas são, (ou - *nerre, nerre*) / passas são, / asno é / quem não adivinha o que isto é” (Pires de Lima, 1994: 119).

O corpo central da adivinha, que concentra o enigma, é a sua parte fundamental. Em numerosas adivinhas prescinde-se da fórmula introdutória, da de conclusão ou mesmo das duas, sem que o texto perca identidade enquanto adivinha. Neste núcleo há, não raramente, dois elementos básicos, que nem sempre figuram juntos nem nas mesmas proporções: um fornece elementos para a solução, o outro desconstrói a ordem aparentemente criada, negação que elimina as pistas efectivas: “Minha dama fidalguinha, / de madeira é o seu comer; / mastigar e deitar fora, / engolir não pode ser”.

A contradição, expandida por vezes em autênticos paradoxos, pode firmar-se no próprio verso e percorrer toda a adivinha, procedimento retórico que complexifica o trabalho de descodificação:

Tem asas e não voa,	Voa e não tem asas,
tem pernas e não anda;	chora e não tem olhos?
tem boca e não fala,	
tem cu e não caga.	

Pode também acontecer que a abundância de orientações acabe por tornar-se tão pouco clarificadora como a sua ausência. Esta estratégia de revelação e, ao mesmo tempo, obscurecimento do objecto, funda-se quase sempre na comparação, dadas as suas capacidades, na comunicação corrente e na artística, de traduzir intensa e objectivamente um pensamento. Na adivinha, esta figura tropológica esconde mais do que desnuda, evidenciando as muitas contradições da solução: “Qual é a cousa, qual é ela, / alta como pinho, / verde como linho, / amarga como fel, / e sabe como mel?” (Pires de Lima, 1994: 88).

Outras apresentam dados cuja transparência parece inequívoca, numa sugestão de facilidade que engana e desilude facilmente o adivinhador menos experiente, como neste caso, marcado pela falsa conotação sexual (principal fonte do cómico encontrado neste género oral). O subentendido



aporta espontaneamente ao espírito do destinatário, para ser depois desconstruído:

Maria Branca está estendida,	Meti a minha tringalha
João Bernardo anda por cima,	na tua tringalharia,
enquanto João Bernardo vai e vem,	só a tirei de lá,
João Bernardo <i>lo</i> tem.	depois de fazer o que queria.

(Moutinho, 1990: 45)

Apresentada, nos seus aspectos essenciais, a estrutura da adivinha, interessa abordar as suas formas, também caracterizadas pela diversidade. Advertimos, antes de mais, que, de acordo com a definição proposta, não cabem no espaço da adivinha os textos que Arnaldo Saraiva designa de “perguntinhas”, porquanto nelas, como nos chamados “cúmulos”, a resolução não está pressuposta (cifrada ou encoberta) na pergunta. As “perguntinhas” formulam uma pergunta directa que exige uma única resposta, directa e definitiva, quando, na verdade, as possibilidades que oferece são múltiplas e todas elas válidas, como “O que faz um pato em cima de uma ponte?”. As respostas podem ser diversas, mas apenas se aceita a que sublinha que o pato faz sombra. O mesmo se pode dizer dos divulgadíssimos “cúmulos”, que, tal como as “perguntinhas”, ao codificarem pessoas, coisas ou situações, interessam mais enquanto detonadores de humor mais ou menos gratuito ou cáustico do que como autênticos textos-advinhas.

A espécie mais singela é aquela em que a resposta está bem declarada na pergunta, como “De que cor é o cavalo branco de Napoleão”, “Tem rabo e coração; adivinha, tolo, que é cão”, ou “Quanto pesa um quilo de algodão”, cuja resistência à interpretação reside na extrema facilidade da proposta. Noutras adivinhas utiliza-se o clássico jogo de palavras, do tipo “Uma meia meia feita, / outra meia por fazer; / diga-me lá, ó menina, / quantas meias vêm a ser”, numa exploração hábil das potencialidades fónico-semânticas da língua. Outras aproveitam o género gramatical para desencadear a perplexidade do adivinho: “Fêmea sou de nascimento, / macho me fizeram ser; / hei-de morrer afogado / pra fêmea tornar a ser” (Pires de Lima, 1994: 100). Já aludimos àquelas que geram uma insinuação de natureza erótico-sexual, indicando movi-

mentos, com uma solução absoluta e inesperadamente inofensiva: “Em cima de ti me ponho, / em cima de ti me deito; / sem dar ao cu / nada está feito”. É um tipo muito comum, animado pela força da componente lúdica, indispensável para a estabilidade da psique colectiva, suscitando ora chufa ora escândalo (verdadeiro ou fingido).

De grande poder evocativo são aquelas que assinalam com clareza a imagem que pode deixar no receptor a contemplação do objecto pedido, num apelo ao trabalho de imaginação apoiado na ilustração sensorial, na metamorfose dos objectos em signos: “Uma dama bem composta, / dois leões a estão mirando, / ao som destas castanholas, / a roupa lhe estão tirando” (Moutinho, 1990: 21). Especialmente curiosas são as que incluem elementos onomatopaicos, às vezes ilisíveis do ponto de vista morfo-fonémico, embora relacionados com a solução, como “ninguirinhim” (fome), que suscita a ideia de aflicção, falta, outras mais lisíveis, dir-se-ia mesmo em ressonância infantil, como “cro co co” (galinha) (Moutinho, 1990: 83, 126). Algumas apresentam forma narrativa, um argumento logicamente encadeado, como se de uma autêntica história se tratasse, organizada por um narrador-personagem: “Uma casa edifiquei / onde viver cuidei. / Cuidando que era segura, / foi tal a minha ventura; / numa donzela me formei, / saí por uma janela, / à morte me entreguei” (Moutinho, 1990: 35) (note-se o tom inventivo dado à narração do percurso do bicho-da-seda, em jeito de incidente pontual).

Engenhosas são aquelas cuja solução assenta em sílabas, palavras ou sons (ou letras, nas versões escritas) estrategicamente colocados ao longo do texto, em geral falaciosamente conceptual, o que exige que o receptor apreenda desde o início o mecanismo do jogo, sob pena de não encontrar a resposta, ao dispersar-se pela realidade extralinguística: “No meio do *mar* estou, / não sou de *Deus*, nem do *mundo*; / nem do *inferno* profundo... / Adivinha lá quem sou!” (Pires de Lima, 1994: 104). Por fim, sem a pretensão de ter esgotado todos os tipos de adivinha (em confluências nem sempre fáceis de apurar), poderíamos referir as adivinhas que consistem num simples —até certo ponto— problema aritmético, com ou sem recurso a jogos de palavras:

Bota e meia em cada pé,  
quantas botas são?

Carvalheira tem cem canos,  
cada cano tem cem ninhos;

cada ninho tem cem ovos:  
quantos são os passarinhos?

(Pires de Lima, 1994: 110-11)

Por se tratar de um género da literatura de transmissão oral, não admira que, ainda no plano da forma, a adivinha se submeta às leis da tradicionalidade: esquecido o autor, o texto enfrenta e incorpora todos os discursos anónimos (daí a autoria colectiva), transmitidos pela fala ao longo dos tempos, autorizando-se enquanto património colectivo e herança comunitária. Ao alcançar popularidade, a adivinha multiplica-se em textos coetâneos de autoria colectiva, num equilíbrio constante entre duas forças antagónicas: uma de fixação, que tende para o “imobilismo nuclear”; e outra de criatividade versátil, definida pelo “enriquecimento desse mesmo modelo, com a ampliação das variantes até ao infinito” (Almeida Pavão, 1981: 39). Determinar o prototexto é, como se sabe, inviável, devido à instabilidade que caracteriza toda a literatura oral. O que interessa assinalar é a repetição do já-dito, transformando-o, mesmo que de forma aparente ou efectivamente inócua (“não tem fala” por “não come”, por exemplo), mediante permutações, elipses, alterações nos elementos formais, estruturais ou conteudísticos (como a utilização ou não da fórmula preambular):

Tem pernas e não anda,  
tem asas e não voa,  
tem boca e não tem fala,  
tem cu e não caga.

(Moutinho, 1990: 35)

Qual é a cousa, qual é ela,  
que tem pernas e não anda,  
tem boca e não come,  
tem asas e não voa?

(Pires de Lima, 1994: 45)

Perante objectos de síntese tão numerosos e constitutivamente movediços, torna-se necessário procurar definir um quadro taxinómico que ordene, tanto quanto possível, este vasto e desafiante material. Os mais atentos tratadistas da matéria seguem na classificação das adivinhas um destes dois métodos, nalguns casos com um certo grau de conjugação: a ordenação alfabética de acordo com as soluções dos textos compilados ou a organização baseada nas relações do homem com o meio envolven-

te. Antonio Machado y Álvarez (1881) e Joan Amades, para citarmos apenas investigadores ibéricos, adoptaram o primeiro método e José Leite de Vasconcelos, Francisco Rodríguez Marín e Augusto César Pires de Lima o segundo. Não dispomos em Portugal de uma sólida obra de referência sobre a adivinha —coleção ou estudo—,<sup>3</sup> apesar do copioso acervo já reunido, com destaque para *Passatempo Honesto de Enigmas e Adivinhações* (1603) de Francisco Lopes, obra de propósito moralizante e com tratamento literário, mas que se socorre da tradição oral; *As adivinhas populares* (1881) de Teófilo Braga; *Cal é coisa? Cal é ela?* (1920) de Maria Valverde; *Adivinhas portuguesas* (1921), recolhidas no Alentejo, de António Tomás Pires; *O livro das adivinhas* (1921) de Augusto César Pires de Lima, edição depois revista e comentada por Bertino Daciano; *Adivinhas portuguesas* (1957) de Manuel Viegas Guerreiro; e *Adivinhas populares portuguesas* (1988; 6.<sup>a</sup> ed. rev. e aumentada, 2000) de Viale Moutinho. Ora, todas estas coleções, que comportam textos que não são adivinhas, padecem de defeitos de transcrição (o mais comum decorre de uma imperfeita percepção do isossilabismo), de classificação (que, não raro, nem existe, tornando-se a obra numa acumulação amorfa de textos) e de distribuição, além da inclusão de várias versões do mesmo texto encarados como textos diferentes, o que, se em parte se explica pela heterogeneidade deste espaço textual, revela alguma desatenção dos organizadores, talvez enganados pela aparente simpleza da adivinha.

Com a certeza de que qualquer critério pode ser discutido, queremos propor uma classificação dividida em seis grupos temáticos, com as adivinhas seriadas alfabeticamente dentro de cada subgrupo (dispensando as fórmulas de introdução), para evitar dispersões desnecessárias que apenas perturbam a consulta (científica ou mesmo para recreação) do *corpus*. Porque uma adivinha perde a sua integridade se antecipadamente se souber o que se procura, pensamos que as soluções devem ser remetidas para um índice final, de forma a salvaguardar a essência do jogo, como, aliás, tem sido sugerido e praticado por vários autores. Ao contrário do que é prática comum, subentendida na distribuição dos

---

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, o estudo sobre alguns aspectos socioculturais da adivinha de P.<sup>e</sup> Serafim Gonçalves das Neves, A. C. Pires de Lima e Bertino Daciano, in *Douro Litoral*, núms. I, II, V, VI, VII, VIII.

textos ou declarada nas palavras dos organizadores, parece-nos bem mais coerente e funcional a colocação consecutiva de todas as adivinhas atinentes ao mesmo referente do que a distribuição aleatória. Paco Martín, por exemplo, sublinha que a participação na mensagem lúdica fica prejudicada “se xa se sabe que atrás da primeira referida ó ovo aparecerán outras trinta e oito coa mesma solução” (Martín, 1985: 31). Pela nossa parte, julgamos que apenas uma consulta prévia ao índice fornecerá essa indicação, o que, a acontecer, poderá aplicar-se aos dois critérios. A nossa postura tem a grande vantagem de proporcionar um contacto mais efectivo com a criatividade da cultura oral tradicional.

Tomando a adivinha como instrumento de estudo, é a seguinte a nossa proposta classificadora, com vista a uma ordenação científica. Prescindimos de descrever as sub-rubricas, sugeridas, de resto, pelos capítulos, visto que qualquer relação apresentada ficaria inevitavelmente incompleta, mau grado estarmos a trabalhar com adivinhas tradicionais. Em vez de classes autónomas, como é frequente nas obras citadas, a classe *Natureza*, por exemplo, admite subclasses como “Animais” (esta subdivisível ainda, se se quiser, em “Animais domésticos” e “Animais selvagens”, ou apenas “Fauna”), “Plantas, árvores, frutos e produtos cultivados” (ou unicamente “Flora”), “Natureza mineral”, “Firmamento”, “Meteorologia”, “Mar-Terra”, etc. Uma das nossas preocupações principais prendeu-se, por conseguinte, com a necessidade de evitar a proliferação de grupos e subgrupos, com o objectivo de reduzir as possibilidades de o mesmo texto poder inserir-se em títulos diferentes:

- I. Natureza
- II. Religião. Sobrenatural
- III. O homem, o seu corpo, a sua idiossincrasia e a sua relação com o meio. A família
- IV. A casa. Objectos de uso doméstico. Ferramentas e aparelhos
- V. Alimentos transformados
- VI. Problemas verbais (palavras, sílabas e letras) e problemas numerais

Se é certo que ninguém dúvida da constituição oral, popular ou tradicional da adivinha, não é menos verdade que o seu valor poético tem sido ignorado por teóricos e críticos da cultura e da literatura portuguesas. Continente, portanto, pouco ou nada explorado, com estruturas e formas múltiplas e plurais, heterogéneas, esta forma breve vale-se

contudo de uma retórica, de uma estilística e de uma poética particulares e, muitas vezes, surpreendentes, ainda que não compareça como ilustração em trabalhos académicos específicos. No *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, na entrada relativa à rima, da responsabilidade de Ettore Finazzi-Agrò, a adivinha é mesmo um dos exemplos fornecidos para fundamentar a afirmação “rima sem poesia”. Ora, a grande maioria destes textos aparecem em forma versificada e com todos os mecanismos de semiotização ligados ao verso, a começar pela métrica, pelo ritmo e pela rima, para além de procedimentos estilísticos vários de natureza semântica (imagens, metáforas, comparações, antíteses, paradoxos, sinonímia, etc.), fónica (como a rima final ou interna, as aliteraões e as assonâncias) e morfossintáctica (repetições, parataxe, vocabulário concreto, arcaísmos, populismos, oralismos, etc.). Este menosprezo foi atenuado com o referido artigo de Arnaldo Saraiva, que defende e justifica a qualidade literária da “comum adivinha” com este exemplo:

Uma viúva presumida  
 toda de luto vestida  
 e de flores coroada  
 e do velho perseguida  
 quando o velho a persegue  
 ela faz a retirada.

(Saraiva, 1999: 436)

Concordamos com Paco Martín, quando afirma, após lembrar que a linguagem é a mais elevada consecução do homem enquanto ser inteligente, que a adivinha “é unha (se non a máis) fermosa forma de empregar-la linguaxe dun xeito lúdico ó tempo que serve pra achegar ó individuo a conceptos ou fenómenos dificilmente comprensíveis com uso exclusivo da razón e em condições normais” (Martín, 1985: 10-11). A adivinha ergue-se supostamente a partir de uma linguagem incompreensível, asserção que remete para um dos seus aspectos capitais: a resposta reside, em muitos casos, numa reflexão sobre a própria linguagem, matéria flexível que pode ser moldada e reinventada artisticamente: “São cinco conichadores, / metidos na conichadeira, /

mexidos co zeringalho, / co sumo da pernandeira” (Moutinho, 1990: 36). A comparação e, em particular, a metáfora constituem recursos de grande criatividade e qualidade estética, passíveis de evidenciar relações e fusões insuspeitadas entre as palavras, entre as coisas ou entre umas e outras. Uma vulgar garrafa, por exemplo, “tem um palmo de pescoço, / tem barriga e não tem osso” (Moutinho, 1990: 36) e o telhado é “um terreno bem lavrado, / sem charrua nem arado” (Moutinho, 1990: 37).

Sujeita originalmente às regras da comunicação da literatura oral — comunicação concretizada em presença, isto é, com simultaneidade temporal entre as instâncias de produção e de recepção —, a adivinha adaptou-se à modernidade, aceitando sem perturbações o processo de comunicação diferida, característico da literatura consagrada (o leitor identifica-se com o receptor, ausente do momento da produção, actualizado por um escritor-autor). Com o aparecimento e a democratização da Internet, que suporta numerosos sítios dedicados à adivinha, divulgada também em edição electrónica, em cassette e em papel (pense-se na multiplicação de edições escolares), a recepção desta tradição comunal faz-se agora num quadro muito mais alargado do que no passado. Vê-se assim como o silêncio impresso ou digital não significa erosão irreversível, mas antes um ajustamento dinâmico e operante à “vocalidade” (Paul Zumthor). Se muitas delas eram ou são já cosmopolitas, como mostram as abordagens comparatistas de Teófilo Braga ou de Paco Martín, é de prever que esse número aumente substancialmente nos próximos tempos.

Diremos, a concluir, que, pela sua composição orgânica, pela sua expressão técnica e pelos seus instrumentos de divulgação, hoje sobretudo radicados no ensino oficial pré-escolar e básico, a adivinha conquista facilmente a consciência colectiva, popularizando valores imperecíveis, porque enraizados na natureza humana. A ambiguidade edificada por todos os processos retórico-estilísticos enunciados reflecte a absoluta pluralidade do mundo, espaço infinito de forças e de implicações complexas que escapam a qualquer esforço de categorização e de sistematização lineares. Através da adivinha, a dúvida instala-se e as coisas designadas pela linguagem perdem a sua dimensão unívoca em favor da pulverização de sentidos, modificando radicalmente o conhecimento que o sujeito tem do universo. Ela encerra condensa-

damente uma importantíssima perspectiva que nos abre caminho para uma visão singular daquilo que, no nosso quotidiano, nos aparece a cada passo como obscuro ou demasiado evidente e adquirido. Texto, portanto, que subverte e reinventa as estruturas mentais hierarquizadas, muito por acção de um estranhamento criador que valoriza outras visões do real.

### Bibliografia citada

- ALMEIDA PAVÃO JÚNIOR, José de, 1981. *Aspectos do cancioneiro popular açoriano*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- AMADES, Joan, s/a. *Folklore de Catalunya – Cançoner*. Barna: Selecta.
- FRYE, Northrop, 1976. *Spiritus Mundi*. Bloomington: Indiana University Press / Fitzhenry & Whiteside.
- JOLLES, André, 1976. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.
- LANCIANI, Giulia e Giuseppe TAVANI, coords. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, 1993. Lisboa: Caminho.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, 1881. *Adivinanzas francesas y españolas*. Sevilla: Imprenta de El Mercantil Sevillano.
- MARTÍN, Paco, 1985. *Que cousa és cousa...? Libro das Adiviñas*. Vigo: Galaxia.
- MOUTINHO, Viale, 1990. *Adivinhas populares portuguesas*. 2a ed. Porto: Domingos Barreira.
- PIRES DE LIMA, Augusto César, 1994. *O livro das adivinhas*. 7ª ed. Lisboa: Notícias.
- SARAIVA, Arnaldo, 1998. “Para uma teoria do texto enigmático, ou o conto enigmático de Machado de Assis”, separata de *Terceira Margem*.
- \_\_\_\_\_, 1999. “Poética e enigmática das adivinhas populares portuguesas”. En *Actas do 1º Encontro sobre cultura popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro), 25 a 27 de Setembro de 1997*, coord. Gabriela Funk. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- TODOROV, Tzvetan, 1978. *Les genres du discours*. Paris: Seuil.



\*

NOGUEIRA, Carlos. "Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa". *Revista de Literaturas Populares* IV-2 (2004): 328-339.

**Resumen.** Este artículo parte del presupuesto de que la aparente sencillez de la adivinanza popular portuguesa esconde una complejidad que interesa analizar y comprender. La falta de estudios portugueses consagrados a esta forma breve determina que la primera parte de este artículo se dedique a la descripción rigurosa de las fronteras del corpus que abarca la designación *adivinanza*. La segunda parte comenta estructuras, formas, lenguajes y funciones de ese mismo corpus.

**Abstract.** *The proposal of this paper is that under the apparent simplicity of the Portuguese popular riddles hides a complexity that should be analyzed and understood. Due to the lack of studies consecrated in Portugal to this brief form, the first part of the study provides a rigorous definition of the borders of the corpus covered by the term of adivinha. The second part is a discussion of its structures, its forms, its languages and its functions.*

Eva Silvia Capelli y Josefa Zamudio de Predan, comp. *Lírica tradicional europea*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, 1999; 168 pp.

En este volumen se estudian aspectos de la lírica tradicional hispánica, francesa e inglesa, en textos anónimos y de autor. Lo comprenden siete artículos en torno al estudio de la forma lírica tradicional en la Edad Media y el Renacimiento, resultado de dos proyectos de investigación llevados a cabo en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, dirigidos primero por Josefa Zamudio de Predan y después por Eva Silvia Capelli, ambas, compiladoras del libro.

A lo largo del primer artículo, cuyo título es “Recreación de la lírica popular en las comedias de Lope de Vega”, María Julia Bras lleva a cabo dos tareas específicas: por un lado, examinar las maneras que Lope tiene de incluir cantares de tipo popular en sus comedias, y, por otro, identificar los procedimientos de la lírica tradicional que imita. Del análisis resulta un acercamiento a la función de este tipo de lírica dentro del discurso dramático de Lope. Aunque circunscrito a siete comedias, este es un estudio que se podría sumar a los dedicados a explorar y desentrañar los procesos que llevaron a Lope a combinar su talento, atemperado por su formación literaria, y el uso de recursos propios de la lírica de tipo popular.<sup>1</sup> Las comedias que analiza María Julia Bras son: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*; *El acero de Madrid*; *Más valéis vos, Antona*; *Por la puente, Juana*; *Con su pan se lo coma*; *El despertar a quien duerme* y *La hermosura aborrecida*, todas con una importante presencia de cantares. La investigadora nos muestra con ejemplos de estas comedias que Lope usa

---

<sup>1</sup> Cito dos trabajos que tratan este segundo tema, si bien desde distintos enfoques y propósitos: Margit Frenk. “Lope, poeta popular”. En *Nuevos estudios sobre lírica antigua*. México: FCE (en prensa), y José Ma. Alín y María Begoña Barrio Alonso. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Támesis, 1997.

el cantar de tres formas: insertándolo tal cual, mencionándolo parcialmente o con variaciones, y, por último, ofreciendo un cantar de su propia creación pero basado en recursos líricos tradicionales. En cada uno de estos tres rubros, María Julia Bras nos lleva de la mano en la identificación —que se hace cada vez más necesaria— de los cantares, dichos, proverbios intercalados en diálogos y/o escenas de las comedias. El carácter en ocasiones “central” del cantar de tipo popular dentro de las comedias de Lope —como lo indican también Alín y Barrio (1997: vii)— coincide con su función “activa” o determinante dentro de una escena específica, “trasladando la acción a un plano exclusivamente lírico” (30). En ocasiones el cantar narra escenas no ocurridas en la propia comedia; en otras describe el estado anímico o psicológico de alguno de los personajes. Precisamente el propósito de la autora es localizar los procedimientos de la poesía popular que buscan asimilar los poetas cultos, tomando como referencia importante a Lope.

La investigadora cita a Paul Zumthor, quien habla del “estilo formulario oral” de la poesía vocal medieval: paralelismo, antítesis, repetición y variaciones sobre un mismo tema (28). Se deja pendiente el aspecto ideológico que entraña el uso de recursos de la lírica popular frente a la cortesana en la producción literaria del poeta madrileño. Por lo pronto, podemos decir que con ello Lope de Vega logró lo que quizá fuera su principal propósito: hacer que la lírica popular pasara a formar parte imprescindible del repertorio teatral, combinando su talento innovador con la eficacia probada por siglos de ciertos recursos de la lírica tradicional.

En “Tradición y diálogo en canciones medievales”, Eva Silvia Capelli parte del hecho de que en toda Europa pueden encontrarse breves canciones correspondientes a una lírica amatoria anterior al siglo XII. “Su aparición en forma fragmentaria testimonia la existencia de una poesía ligada al canto y a la danza popular que, en principio silenciada, reaparece luego en el espejo de formas más tardías, más elaboradas sin duda, pero que imitan o remedan sus obras” (35). La “puesta en relación” de la vinculación y el intercambio entre textos y culturas expuesta por Capelli puede apreciarse a partir del siglo XII en ciertos villancicos españoles, en cantigas portuguesas, en *chansons de toile* o *malmariées* francesas o en canciones de danza como los *carols* de Inglaterra. En su estudio comparativo, Capelli explora canciones francesas y españolas, tomando como

materiales los reunidos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*<sup>2</sup> de Margit Frenk, en las *Chansons de trouvères* compiladas por Rosenberg y Tischler, así como en la *Chrestomatie de l'ancien français* y *Romances et pastourelles*, recopilados por Bartsch. Motivos con multiplicidad de sentidos, correspondencias con variantes propias entre una y otra tradición son rastreados y ejemplificados una y otra vez, demostrando ese parentesco o efecto natural de lo que Zumthor, citado por la autora, confirmaba de la tradición: “la tradición es la serie abierta, indefinidamente extensa en el espacio y en el tiempo, de las manifestaciones variables de un arquetipo” (36). En este estudio, como lo dice la propia autora, el interés fue “destacar la existencia de elementos formales comunes en una lectura que va y viene dentro del corpus de dos literaturas, que si bien partieron de un origen común, el latín, siguieron un desarrollo independiente. El discurso de la española es concentrado, aparentemente sencillo pero más enigmático en su fragmentariedad. El de las canciones francesas está más desarrollado dentro de esquemas que fueron formalizados, aparentemente, en la canción culta del *trouvère*” (42). Esto último puede comprobarse, por ejemplo, en la tendencia de la voz que habla en las composiciones. Mientras que en las españolas la voz femenina se presenta a sí misma, en las francesas, la voz del varón describe a la joven como corresponde a la poesía cultivada en la corte.<sup>3</sup>

“Cómo hacer de la escasez una virtud. (El antiguo villancico popular hispánico y la problemática de la literatura oral)” de Marcelo Díaz constituye un recordatorio a los estudiosos del área sobre las sinuosidades y los riesgos de la visión parcial que implica hablar de literatura oral. En tanto que lo oral está asociado a lo inmediato, la literatura nos lleva por un camino establecido, fijado, que provoca que se nos escape gran parte de lo que fue el ámbito abierto de lo oral. El propósito del autor es tratar de especificar las dicotomías poesía escrita / poesía oral, poesía culta / poesía popular, intentando, en primer lugar, dejar de aplicar “un en-

---

<sup>2</sup> Ver la nueva versión, muy ampliada, publicada en 2003 en México por la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*.

<sup>3</sup> Cf. Mariana Masera. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.

foque radicalmente distorsivo” (72) en términos literarios, producto de nuestra formación en la cultura escrita. “Si hablamos de poesía oral debemos atender con igual cuidado tanto a sus características como a sus condiciones de enunciación y recepción. La poesía oral primaria se da en presencia de un cuerpo, en un contexto grupal, en el que adquieren preponderancia la entonación, la gestualidad, el movimiento” (73). Del villancico, dice el autor, sólo nos llega su contexto verbal; faltan la música, el ambiente en grupo, el baile, etc., la onomatopeya, el tarareo, componentes esenciales de la lírica oral. En lo que sería el deslinde buscado por el investigador, se enumeran las características básicas de una y otra tradición: en tanto que la escritura segmentariza sentidos en busca de precisión, la oralidad los multiplica. “Como en cualquier medio regido por la escasez, las cosas deben cumplir más de una función. La palabra oral es palabra múltiple, susceptible de aparecer en diferentes contextos. Su sentido se acota en el diálogo. No existen mayores riesgos de malentendido en una conversación porque el contexto precisa y delimita el sentido en uso [...]. De ahí que esta poesía [oral] desarrolle una política de la mutación, que se cite y se plagie a sí misma, que un mismo poema tenga una versión obscena y otra ‘a lo divino’” (83-84). Marcelo Díaz se basa en las características que da Walter Ong de la cultura oral y en lo que Paul Zumthor señala como categorías de textualidad y modalidad para el estudio de la poesía medieval. Incluso, se destacan particularidades de formación de la imagen en el villancico en relación con ciertos rasgos propios de la oralidad.

Marisa Esther Luque aborda, en “Voces y figuras femeninas en cantares hispánicos tradicionales”, un repertorio de villancicos en los que estudia la perspectiva de la voz narrativa, temática y tonos comunes, géneros discursivos y rasgos líricos de los textos seleccionados. El análisis se enfoca a la predominante presencia de la voz femenina en el repertorio lírico hispánico de tema amoroso; en cuanto a la estructura de los cantares, la autora enumera tres como los principales: el monólogo, el diálogo con alternancia de voces y la voz dirigida a una tercera persona que no participa en el cantar. En relación con estas estructuras, lo que la autora llama “voces presentadoras” de cada composición constituye el sujeto enunciadador. Aunque no da cifras, la autora comenta que la voz en tercera persona es poco frecuente en los textos del repertorio de la lírica

popular.<sup>4</sup> En forma de monólogo y diálogo, la recurrencia temática en el repertorio seleccionado de voz femenina es la de la sensualidad, la corporeidad, la referencia a sí misma como sujeto que desea y es deseado.

La mujer como objeto del discurso, de un discurso en el que la frustración también se hace presente por una realidad contraproducente, como en el caso de la malcasada, es el tema del que se hace cargo Adriana Llinares en su trabajo “La malmaridada francesa y española. Motivos y variaciones”. Como lo adelanta el título, la investigadora rastrea las variaciones que de este tema se encuentran en las tradiciones líricas española y francesa, en las que halla diferencias y similitudes que vale la pena destacar. En la canción francesa sobresale la presencia de un narrador, testigo del sufrimiento femenino. En el ejemplo que se cita, la canción de Semilli, el narrador es un confidente —en los cantares españoles la voz femenina se dirige en muchos casos a la madre o al propio marido—, y en la composición alterna el estilo narrativo con el lírico; la voz de mujer muestra cautela al hablarle a su interlocutor, el narrador. En cambio, en la canción anónima española, el disgusto de la malcasada se expresa de manera abierta. Este es un tema cuyo predominio en ambas líricas nos permite recordar esa raíz común que abordó Eva Silvia Capelli en el segundo trabajo del volumen comentado. Los estilos son distintos, pero en ambas tradiciones la condición de malcasada no sólo se expresa a manera de queja, por ser, a veces, objeto de violencia física del marido, sino que también hay canciones llenas de picardía y en tono de protesta burlesca.

En “Las fiestas de mayo y el origen de la canción inglesa”, de Claudia Stanton, la atención se dirige a la problemática del texto lírico en la voz popular, en especial en composiciones medievales inglesas anónimas. Parte de la idea de Reisz de Rivarola, quien señala que la lírica es una forma particular de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo. “La trasgresión lírica se manifiesta como el predominio del discurso sobre la historia. Dicha trasgresión convierte al discurso lírico en antidis-

---

<sup>4</sup> Cf. el estudio citado de Masera. Por otro lado, en mi tesis de maestría trabajé el tema de la presencia y actuación de las voces en “La seguidilla española del siglo XVII. Voz femenina / voz masculina” de Martha Bremauntz (tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2003).

curso” (137). La “dislocación del esquema” que hace de la canción popular un antidiscurso, en palabras de Stanton, se da en variables sémicas o “saltos”, detalles difíciles de precisar o conexiones cuyo significado se nos escapa, por lo menos parcialmente; lo ejemplifica con una *reverdi* o canción primaveral contenida en *The Harley Lyrics* (140). De su análisis sobresale la importancia del desciframiento de los símbolos dentro de una canción, del intento de rastrearlos e identificarlos; los símbolos cumplen una función que facilita la economía en el lenguaje para contextualizar el cantar. También se exploran las variables fónicas y sintácticas, “el sonido de la voz como vehículo de toda manifestación lírica tradicional” (151), en términos principalmente rítmicos. La autora concluye señalando que tanto los enigmas sémicos como las variables fónicas y sintácticas son recursos de la canción tradicional; como en todo repertorio lírico, unos fenómenos ayudan a explicar otros, porque la tradición constituye un todo.

Oralidad, interpretación, movimiento, gestualidad, memoria son términos que se usan en la “Lírica tradicional, la palabra escuchada, sonoridad y movimiento”, artículo de Josefa Aleida Zamudio de Predan, quien nos recuerda que este tipo de lírica no puede ser valorado a partir de los modelos y recursos propios de la literatura. Por otro lado y, en principio, parecería que por contar únicamente con el texto escrito de un cantar, estamos condenados a perder esas otras caras del cantar tradicional, fin en sí mismo por su carácter, otra vez, oral y de ejecución. La investigadora también toma los ejemplos del *Corpus* de Margit Frenk para trazar el lenguaje —las leyes propias— de la voz del cantar tradicional: plurisemantismo, temas propios de la vida cotidiana, concisión, armonía formal, lo que la autora llama “tiempo poético” sumamente breve (163), proliferación de imágenes, reiteración; en fin, tratamos con un “lenguaje cargado de referencias múltiples, vocabulario acotado, y su economía poética se basa en la condensación” (167). Las referencias de este lenguaje y sus múltiples variables son producto del intercambio y de la infiltración de los propios elementos que las conforman. Tal es el perfil o la poética de la canción tradicional que hemos llegado a conocer.

MARTHA BREMAUNTZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

José Manuel Pedrosa, comp. *El libro de las sirenas*. Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2002; 257 pp.

El fin principal de este volumen es el de abordar, a través de una visión comparativa, una de las leyendas míticas más antiguas de la historia, la literatura y la cultura universal: la leyenda de la sirena. A través de once estudios, el lector entra en contacto con una gran variedad de creencias, de descripciones y representaciones que sobre este ser misterioso se han elaborado a lo largo de la historia y la geografía humanas. ¿Quién puede decir que jamás ha escuchado o leído algún poema, cuento o leyenda acerca de la sirena, ese ser mitad mujer, mitad animal, algunas veces victimario y otras víctima, que de vez en vez se deja mirar o escuchar por marinos y pescadores en las playas, los arrecifes e incluso en lagos y ríos de tierra adentro?

Con la presente publicación se pretende dar un primer gran paso sobre este tema, con un enfoque de literatura comparada, disciplina poco desarrollada en España, según nos advierte su editor, José Manuel Pedrosa. El tema de las sirenas, en particular, ha mostrado un gran rezaigo, más evidente aún cuando se considera que países tan cercanos culturalmente como Italia, Francia y Alemania cuentan con una gran tradición de trabajos sobre esos seres míticos (11, n.).

Uno de los aspectos más atractivos en relación con el mito de la sirena es la existencia de elementos comunes que permanecen a pesar de las grandes distancias geográficas y temporales que esta leyenda ha recorrido. Así sabemos, entre otras cosas, que en general se trata de una mujer muy bella, alta, de cabellos largos que a veces peina y que debajo de la cintura lleva una larga cola de pescado; esto, de acuerdo con los relatos de hombres que dicen haberla visto. Otros, que aseguran haberla oído, nos hablan de un ser que emite ruidos, ecos y voces que con frecuencia son escuchados por las noches; sonidos que evocan con frecuencia el canto cautivador de una mujer que, según una interpretación bastante extendida, está condenada a vivir eternamente en el mar a consecuencia de una maldición:

La sirena de la mar  
es una moza gallarda,



que por una maldición  
la tiene Dios en el agua...

(40)

La sirenita del mar  
es una moza muy maja,  
que por una maldición  
la tiene Dios en el agua.

(40)

Son estos rasgos comunes los que permiten hablar de “un fondo narrativo antiquísimo e internacional” —en palabras de Eloísa Ma. Cabrera Carmona—, cuyo conocimiento se pretende que ayude a apreciar los vínculos que, al cabo de tantos siglos y de tantas distancias, siguen uniendo a diferentes pueblos del mundo que comparten una misma tradición cultural (9).

Por su parte, José Manuel Pedrosa nos señala que el mito de las sirenas es en realidad un asunto muy complejo, ya que, si bien han mantenido un indiscutible patrón de parentesco en un ámbito universal claramente comprobado, en cuanto a concepto, aspecto y representación, las sirenas también han ido acumulando con el tiempo rasgos sumamente cambiantes en las diversas tradiciones. Esto es lógico, si se tiene en cuenta que se trata de un mito que ha vivido durante milenios en un gran número de tradiciones culturales diferentes, varias de ellas al margen de la influencia occidental.

Pero incluso dentro del ámbito cultural occidental, las sirenas —nos dice el mismo autor— se han ido transformando. Las primeras descripciones y representaciones de las culturas griega y romana, aunque presentan variantes, coinciden en que las sirenas eran seres con el cuerpo, o parte de él, en forma de ave; por ejemplo, la iconografía antigua las representa con cuerpos y extremidades inferiores de ave y la cabeza podía ser de hombre barbado o de mujer, mientras que Ovidio las describía como aves de plumaje rojizo y cara de virgen. Más adelante, a partir de la Edad Media, las representaciones y descripciones de sirenas aumentan considerablemente, y no es hasta los siglos VIII y IX que las sirenas

empiezan a aparecer, todavía mesuradamente, con cola de pez (34). En el arte románico, la cola de ave sufrió transformaciones muy variadas, tal y como se observa en el claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), en donde se encuentran esculpidos tres tipos diferentes:

En un capitel del claustro bajo hay una sirena con cabeza de mujer cornuda, boca de la que salen serpientes, largo pelo, cola de ave y patas de chivo. Otro relieve, cronológicamente algo posterior, representa a una sirena con cabeza de mujer, cabello rizado, gorro frigio, cuerpo de ave, cola de reptil y pezuñas de chivo. El tercer tipo está esculpido en claustro alto: aquí aparece la sirena con cabeza de mujer, cuerpo y patas de ave, y alas extendidas (Pedrosa: 34).

Desde la Edad Media y hasta la fecha, las alusiones a la sirena no han cesado, y para darnos una idea de ello, en el estudio titulado “Las sirenas, o la inmortalidad de un mito (una visión comparatista)”, José Manuel Pedrosa nos da, entre otras cosas, un panorama general del desarrollo que ha seguido este mito en la literatura desde la época medieval hasta la contemporánea, a través de una revisión de varias obras en las que los autores más diversos y en contextos totalmente disímbolos, han realizado descripciones, ya en verso, ya en prosa, de la sirena: Dante, Cristóbal Colón, Erasmo de Rotterdam, Fernando de Rojas, Gil Vicente; en el Barroco, Shakespeare, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca; más adelante, Goethe, y en el siglo XX, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Franz Kafka, los poetas de la generación del 27, Rafael Alberti, Jorge Guillén y Luis Cernuda, además de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso y Eduardo Galeano, entre muchos otros (61-79).

Pero a la par de todas estas sirenas, immortalizadas a través de la historia por el arte de la escritura, tan importante o más resulta la compleja y fuerte plataforma de leyendas orales, de las que, en realidad, se han valido la inventiva y la creatividad de todos los autores antes mencionados. Transmitidos de generación en generación, esos relatos no sólo han vivido en la imaginación de viajeros, poetas y artistas plásticos, sino que hoy en día —nos dice el mismo Pedrosa— forman parte de la cotidianidad de hombres y mujeres que creen en las sirenas “como actores no de sus

sueños e imaginaciones, sino de sus propias historias personales, familiares y locales” (80).

Una gran cantidad de relatos orales sobre mujeres-pezu aparecen a lo largo del *Libro de las sirenas*, los cuales pertenecen a diferentes culturas del mundo, que en conjunto forman un panorama muy atractivo, debido a la extensión geográfica que abarcan. Así, hallamos mitos de los tehuelches y los mapuches, del área centro-sur de Chile y Argentina y de la isla de Chiloé (195-211); la leyenda de Tula de la etnia *djerma-songay*, en Níger (213-219); relatos del pueblo *fon* de Benin (221-225); leyendas y cuentos de la isla de Madagascar (227-232); relatos de Perú, Colombia, Haití, Guatemala y otros países latinoamericanos, así como de Filipinas, Senegal, Guinea y Marruecos (81-98), y por supuesto, diversos puntos de la Península Ibérica (13-27, 80, 85-87).

La temática en estos relatos orales, como es de esperarse, resulta muy variada. En algunos, las sirenas son concebidas como seres maléficos de los cuales hay que tener cuidado porque tienen la particularidad de “llevarse a los hombres”, sobre todo a los guapos, a los muchachillos (80). En el pensamiento de algunas culturas del Perú y de Colombia el miedo reside en que cualquier mujer u hombre puede llegar a convertirse en sirena o en algún tipo de pez, según sea el caso, si comete el error de bañarse en el río o en el mar un miércoles, jueves o, especialmente, un viernes de la Semana Santa (81). Esta idea, añadimos, se relaciona directamente con el contenido de una de las coplas más conocidas del son huasteco llamado *La Petenera*:

La sirena está encantada  
—eso no lo digo yo—  
nomás por una bañada  
que un jueves santo se dio,  
que siendo una niña honrada  
un pescado se volvió.

Para otros, existe la creencia de que si alguien se encuentra con la sirena puede volverse loco o contraer algún tipo de enfermedad (81-85).

Sin embargo, no siempre los atributos de la sirena son negativos. En el pensamiento de algunos pueblos, por ejemplo en Haití, la figura de

este ser mujer-pezu se asocia a la siguiente creencia: el que logre apoderarse de su peine de oro o, como sucede en la tradición rural de Argentina, quien encuentre tesoros escondidos, adquirirá riquezas (84-85). También puede llegar a considerársela propicia para los navegantes en aquellos lugares en que la sirena suele ayudar a encontrar el camino a los marinos que se han extraviado (88).

Otro aspecto importante que señala José Manuel Pedrosa en su estudio es la posibilidad de agrupar un gran número de las leyendas sobre sirenas recogidas en todo el mundo alrededor de dos núcleos argumentales específicos: por un lado, quedarían las leyendas que explican el origen de las sirenas a partir de una maldición de su padre o de su madre, entre las que sobresale el ciclo narrativo de Melusina y, por otro, las que describen la dificultad o incluso la imposibilidad de unión entre dos tipos de seres que pertenecen a diferentes especies: los seres sobrenaturales, entre ellos, la sirena, y los seres humanos.

El contenido de estos relatos es de suma riqueza no sólo por las creencias y formas de pensamiento que en ellos se reflejan, sino también por el lenguaje utilizado. Su lectura nos permite, por ejemplo, escuchar una serie de localismos y ciertos usos propios de este tipo de tradiciones orales como es el remitir a una tercera persona como testigo presencial, muchas veces bastante lejano y cuidadosamente indefinido, mediante frases como: “Cuentan que decían, y aún dicen, que...”, “Cree que la han *llegao* a ver...”, “Dice que han *contao* de que allí han *existío* las sirenas...”, “Y decían que venían por la noche”; o bien: “Pero un día, un amigo del bisabuelo de mi abuelo...”, una frase genial que aparece en el primero de los doce relatos recogidos por Nieves Gómez López en la provincia de Almería, leyendas que permanecen hoy en día en la memoria de algunos hombres y mujeres de edad avanzada y que tienen un gran valor, entre otras cosas, porque equivalen, según escribe la autora, a los “últimos ecos de una tradición en pleno e irreversible proceso de extinción”. Esta primera leyenda dice así:

Entre los pescadores del Mediterráneo se contaba que hace mucho tiempo, en la isla de Sorreno, había sirenas, las cuales, con la música que tocaban, atraían a los marineros que, aturdidos por el sonido, perdían el control del barco, que se estrellaba contra los arrecifes. Entonces, las

sirenas devoraban a los imprudentes navegantes. Pero un día, un amigo del bisabuelo de mi abuelo, pasó cerca de esa isla. De pronto, empezó a escuchar el canto de las sirenas, cuando de pronto, su barco se dirigía hacia el arrecife; pero un marinero, que tenía fama de cantar maravillosamente, empezó a cantar y contrarrestó el sonido de las sirenas, y se libraron de una tragedia. De igual manera, desde entonces, todos los barcos que pasan por su alrededor antes de pasar por allí, todos los marineros se ponen tapones de cera en los oídos. Cuenta la leyenda que las sirenas, devastadas por su fracaso, se lanzaron al mar, y no se les ha visto nunca (13-14).

Se trata de un ejemplo sorprendente, ya que, como apunta la autora, existen elementos que concuerdan de una manera casi textual con las descripciones de las fuentes griegas, es decir, con los sucesos expresados por Homero en el canto XII de la *Odisea*, y por Apolonio de Rodas en el libro IV de las *Argonáuticas*, las dos descripciones más importantes de la época clásica.

En relación con estas primeras fuentes, José Manuel Pedrosa nos dice: “ningún acercamiento a estos mágicos seres puede olvidar la tradición griega, que acuñó de forma indeleble algunos de los rasgos con que han seguido siendo imaginadas y representadas las sirenas durante milenios” (30). Y *El libro de las sirenas* no es la excepción. Chet Van Duzer es el autor del estudio titulado “Las sirenas homéricas en su contexto, y los inicios y desenlaces del relato” (101-113), en el cual desarrolla un interesante análisis del episodio de las sirenas en relación con otras aventuras de Ulises. A partir de la revisión de numerosos pasajes, Van Duzer llega a la conclusión de que la narración homérica tiende a estructurarse en acontecimientos duales o de contraste. Esto se observa claramente en el juego de oposiciones que presentan Néstor y Menelao, los dos personajes que visita el hijo de Ulises, Telémaco (en los cantos III y IV), en busca de información sobre su padre; diferencias en cuanto a la condición económica de uno y otro, a la distinta forma de llegar a sus respectivas casas, a su carácter y a los consejos que recibe de cada uno de ellos. Una dualidad del mismo tipo sucede entre el episodio de las sirenas y el de la isla de Trinacia donde los hombres de Ulises, desesperados por el hambre, deciden matar y comerse el ganado sagrado de Helios, aprovechando un momento en que aquel se queda dormido.

Más adelante, Francisco Molina Moreno realiza un análisis de la serie de afinidades que se pueden observar entre algunas de las características que Platón, los pitagóricos y los neoplatónicos atribuyeron a las sirenas y ciertos rasgos y funciones de las jerarquías angélicas en el marco de la religión hebrea y su derivación cristiana. A partir de estas afinidades entre sirenas y ángeles, el autor cree que es posible vislumbrar “los posibles orígenes remotos comunes de sirenas y de ángeles en algunas mitologías del Próximo Occidente” (115).

Otro interesante estudio es el de Melinda J. Gough, “Circe y las sirenas en las mitografías y enciclopedias del Renacimiento” (129-148). En él, la autora comienza señalando que el significado simbólico de las sirenas no puede establecerse cabalmente sin atender al mismo tiempo al de Circe, la hechicera que aparece junto a ellas en innumerables textos. En la literatura renacentista, tanto a las primeras como a la segunda se las ha identificado insistentemente con los peligros y placeres eróticos y poéticos, por influencia —plantea la autora—, no tanto derivada de los poemas mismos de Homero, de Virgilio o de Ovidio, sino de una tradición de escritos de tipo alegórico que surgen como una respuesta directa a los ataques, dirigidos principalmente por Sócrates y Platón, que se dieron en Grecia contra la poesía de Homero, considerándola tan engañosa y corrupta como las mujeres tentadoras que aparecen en su poema (130-131). Ante este hecho, algunos escritores clásicos deciden dignificar la imagen del héroe de Homero, poniendo mayor énfasis en las diferencias que en las afinidades de Ulises con respecto a Circe y las sirenas, colocando al primero como la representación de un alma razonable y mesurada, opuesta a las pasiones encarnadas por estas figuras femeninas del poema homérico. En este contexto, la historia de las sirenas en el Renacimiento debe ser entendida como parte de una lucha por legitimar la actividad de la lectura en general y la lectura de la literatura clásica en particular.

El análisis de Rebeca Sanmartín Bastida acerca de las sirenas en la literatura y en las artes del siglo XIX, el de Alejandro González Terriza sobre las sirenas en el folclor neohelénico, y los estudios de caso de Graciela Beatriz Hernández, Safiatou Amadou, Laurent Fidèle Sossouvi y Harinirinjahana Rabarijaona completan esta panorámica dispuesta en once escritos que sin duda resulta muy atractiva no sólo por la diversi-

dad de leyendas incluidas o por la cantidad de enfoques y temas específicos analizados, sino por la oportunidad que el lector tiene de conocer la serie de redes que unen, de una u otra manera, las diferentes concepciones y representaciones que sobre la sirena han construido los hombres de las más distintas culturas. Al mismo tiempo, una publicación con estas características nos deja la inquietante certidumbre de que de ninguna manera todo ha quedado dicho sobre el tema; por el contrario, la sensación final es la de que el conocimiento sobre estos seres acuáticos apenas ha comenzado. Para aquel interesado en seguir por el sendero que este libro ha tomado se recomienda echar un vistazo al nutrido apéndice bibliográfico incluido al final de *El libro de las sirenas*.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ  
CENIDIM, INBA

dad de leyendas incluidas o por la cantidad de enfoques y temas específicos analizados, sino por la oportunidad que el lector tiene de conocer la serie de redes que unen, de una u otra manera, las diferentes concepciones y representaciones que sobre la sirena han construido los hombres de las más distintas culturas. Al mismo tiempo, una publicación con estas características nos deja la inquietante certidumbre de que de ninguna manera todo ha quedado dicho sobre el tema; por el contrario, la sensación final es la de que el conocimiento sobre estos seres acuáticos apenas ha comenzado. Para aquel interesado en seguir por el sendero que este libro ha tomado se recomienda echar un vistazo al nutrido apéndice bibliográfico incluido al final de *El libro de las sirenas*.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM, INBA

Maximiano Trapero, comp. *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Tenerife: Cabildo Insular de La Gomera, 2003; 421pp.

Sabemos que la isla canaria de La Gomera es un territorio tocado por la magia, la exhuberancia y la historia. Entre sus barrancos y cimas los habitantes primitivos desarrollaron un lenguaje de silbos que les permitía salvar una geografía caprichosa y difícil. De uno de los pozos de su capital salió el agua con la que se bautizaría a un continente, y sus costas, como último puerto antes del mar ignoto, vieron partir en tres ocasiones la flota de Colón hacia el Nuevo Mundo. Sus manifestaciones artísticas y culturales no se quedan atrás: desde hace tiempo sabemos también que La Gomera es una “reserva natural” del romancero hispánico, porque la isla tiene, además, vocación para preservar sus maravillas. Estos fenómenos que confluyen en un solo lugar, a pesar de ser bien sabidos, muchas veces nos parecen distantes y, en su magnificencia, ajenos. Es por eso que siempre será bien recibida una obra que nos acerque a ellos y nos haga sentirlos vivos. Este nuevo libro preparado por Maximiano Trapero, a la manera del *silbo* gomero, salva todas las distancias y nos familiariza en forma extraordinaria con el fenómeno de su romancero y de la música que lo acompaña.



El libro es la compilación de los trabajos y la discusión presentados en el Coloquio Internacional sobre el Romancero celebrado del 20 al 24 de julio de 2001 en La Gomera. Se organizó para estas fechas con el objeto de que los ponentes pudieran asistir a la fiesta de la Virgen del Carmen en el municipio de Vallehermoso, en la cual se ejecutaron varios romances vivos entre la población. El programa del Coloquio estuvo “orientado a contemplar el romancero de La Gomera en relación y en comparación con las otras ramas del romancero hispánico” (13) y se complementó con recitales de romances, canciones sefardíes y *puntos* cubanos, y con una convivencia con los romanceadores más viejos de la isla. Así, el Coloquio ofreció una combinación entre el estudio y el *performance* del romancero, combinación que, por cierto, se refleja en las aportaciones de sus Actas.

El volumen está dividido en seis partes, que agrupan las ponencias por sus temas. La primera sección contiene una presentación de las circunstancias y condiciones del Coloquio y la conferencia inaugural dictada por Maximiano Trapero. Bajo el título de “El romancero de La Gomera en el contexto del romancero general”, el autor nos ofrece un panorama excepcionalmente lúcido y objetivo del fenómeno del romancero que vive en la isla. Nos dice Trapero que en los últimos años en las Islas Canarias ha tenido lugar una detenida exploración del género, y ello permite asegurar que este constituye una rama bien definida del romancero hispánico, caracterizada por su conservadurismo y por la antigüedad de sus versiones y diferenciada por su carácter local, que le confiere particularidades como el tipo de ejecución, entre otras. Con base en esta situación general y en el amplio conocimiento de los textos, Trapero presenta una definición precisa y clara de las características particulares del romancero en La Gomera en 19 apartados. Nos dice que, ante todo, el romancero constituye un género vivo, con plena vigencia y funcionalidad en la isla, y que vive dentro de un “complejo folclórico” llamado *baile del tambor*, en el cual los textos, la música y los bailes son indisolubles. Estas características del romancero gomero determinan varios de sus rasgos como, por ejemplo, el hecho de que muchos textos estén completos, y esto, debido a su constante ejecución y recreación y a la reserva que muestran los informantes gomeros a transmitir textos de los cuales no saben algunos versos.

Las características formales de los textos del romancero de La Gomera, nos dice la conferencia inaugural, coinciden en su mayoría con aquellas del romancero “viejo”: la rima asonante única en todo el poema, la versificación octosilábica, la firme estructuración en disticos —en vez de la estructuración en cuartetas usada por el romancero nuevo, vulgar y de pliego—, y la abundancia de versos paralelísticos, incluso en romances más nuevos. En cuanto a la música y la ejecución, exceptuando los romances infantiles y algunos de los religiosos, todos los textos pueden ser cantados y bailados con la tonada única llamada *baile del tambor*. El canto se acompaña con tambores y chácaras (especie de castañuelas gigantes) y lo ejecuta un solista, que canta de forma progresiva el texto del romance y de un coro, que canta un estribillo, tipo *responder*, llamado *pie de romance*, después de cada dos versos largos del solista. Estos estribillos —disticos octosílabos, cuya rima coincide con la del romance— forman, fuera de su contexto, un conjunto de poesía lírica de un alto valor poético. Esta definición del romancero de La Gomera es doblemente valiosa. En primer lugar porque ofrece un panorama perfectamente delimitado de esta rama del romancero que hasta ahora se había definido poco. En segundo lugar porque sirve de preámbulo para familiarizar al lector con los temas que abordarán los demás artículos del libro con mayor detenimiento.

Los artículos de la segunda parte tratan, como el título de la sección lo indica, de los romances como poemas cantados y de diversos aspectos musicales y dancísticos del romancero. Abre la sección el artículo de Miguel Manzano Alonso, “La música de los romances de La Gomera”, el cual nos explica que el baile del tambor o *tajaraste* es un tipo particular dentro de una práctica musical que se da en las Islas Canarias y en algunas partes de España para el canto de los romances. Esta práctica, que se denomina la *meda*, consiste en utilizar un mismo arquetipo musical para el canto de todos los romances de un repertorio. La meda presenta rasgos bien definidos, como el sentido ascendente de la melodía dentro de un ámbito estrecho de hasta nueve notas y la adaptación de la frase melódica a la amplitud de disticos de dos versos octosílabos. El artículo emprende una revisión de algunos aspectos muy relevantes en cuanto a esta forma musical, como su relación con otros cantos romancísticos y tradicionales en la Península Ibérica, para llegar a una serie de conclu-

siones y propuestas muy interesantes para el estudio de la música del romancero. El autor concluye que la meda y el baile del tambor pueden ser considerados —como los textos mismos de esos romances— una supervivencia de un tipo musical arcaico emigrado tempranamente a las Canarias. Entre sus propuestas destaca la de que la recopilación y transcripción de las variantes melódicas de la meda puede llevarnos a descubrir el tipo musical originario del que derivaron todas ellas.

Más adelante en esta sección encontramos el artículo titulado “Los bailes romanceados en España al doblar el milenio”, de José Manuel Fraile Gil. Con la generosidad de información característica de este investigador, el trabajo nos ofrece un amplio panorama de los bailes que acompañan, como parte fundamental, la ejecución de los romances. Partiendo de las referencias que Menéndez Pidal había hecho a una serie de bailes romanceados, Fraile Gil logra una excelente revisión de la funcionalidad, simbología y supervivencia de estos.

Es de particular interés el breve y ameno artículo sobre el baile del tambor, de Isidro Ortiz, director del grupo folclórico Los magos de Chipude, de La Gomera. Este trabajo es un ejemplo de cómo una perspectiva vivencial puede arrojar tanta o más luz que los estudios académicos sobre un tema. En él, Isidro Ortiz habla de aquello que la tradición le ha enseñado y explica cómo “*el tambor* de La Gomera estaba presente en toda la vida del hombre, desde que nacía hasta que dejaba este mundo” (134). Para ejemplificarlo cita un ejemplo de cómo se cantan y bailan romances con motivo del nacimiento y bautizo de un niño; si ese niño moría, el canto y el baile se efectuaban como una manera de hacerlo llegar más rápidamente a Dios. Así, el velorio consistía en una noche de canto y baile de romances, durante la cual aquellos que tuvieran familiares muertos le encargaban recados para ellos, poniéndole al niño una cinta o una flor como recordatorio. De esta forma —nos dice Isidro Ortiz—, acompañado de canto y baile, “el niño salía para el cementerio todo cubierto de cintas y de flores” (135).

Completan esta sección del libro los artículos no menos interesantes de Emilio Rey García sobre “Aspectos generales de la música en el romancero”, de Ismael Fernández de la Cuesta sobre “Paralelos históricos en la música de los romances” y de Maximiano Trapero sobre “Otros bailes romancescos de Canarias”. El conjunto de estos artículos nos da

una perspectiva bastante novedosa y detallada de un aspecto injustamente dejado de lado muchas veces en el estudio del romancero: el de la relación indisoluble de los textos y la música con que se cantan.

La tercera sección reúne los artículos que tratan sobre diversos aspectos de la poética del romancero en La Gomera y las Canarias. Este grupo de textos comprueba que, a pesar de los grandes y numerosos trabajos que autores notables han publicado sobre el tema, aún queda mucha tela de donde cortar cuando se habla de la poética de un conjunto específico de romances. El artículo de Michelle Débax, “Ejemplaridad poética del romancero de La Gomera”, por ejemplo, nos muestra los interesantes resultados que puede arrojar el análisis de diferentes aspectos poéticos del romancero cuando estos trabajan en un “laboratorio de la tradición” específico como lo es La Gomera.

El artículo “Aproximaciones a la oralidad ‘masculina’ del romancero gomero” de Juana Rosa Suárez Robaina, trata un aspecto de gran interés relacionado con una circunstancia de ejecución de los textos. En La Gomera, a diferencia de gran parte de los territorios en los que se conservan formas poéticas de tradición oral, los romances son transmitidos en su mayoría por hombres. Esto se debe a que el complejo folclórico del baile del tambor exige una voz fuerte y potente del solista que logre sobresalir entre los instrumentos y circunstancias de su ejecución. Juana Rosa Suárez se pregunta si esa oralidad masculina que determina la voz que ejecuta los textos incide en las figuras femeninas de los textos. Sus respuestas se desglosan en varios niveles. Por ejemplo, en el nivel temático, el repertorio gomero escasea considerablemente en cuanto a maldaridades, infortunios de los hijos o quejas contra las insensibles suegras. En cuanto al campo semántico de la adjetivación de la mujer, el repertorio gomero es abundante y convierte a la mujer en un ser “camaleónico”, rodeado de piropos dirigidos a partes específicas de su cuerpo.

El artículo de Flor Salazar sobre “El romancero vulgar en La Gomera” gira en torno a la definición y el análisis de las singularidades que le dan a este un estatus muy especial dentro del universo hispánico. La autora describe las implicaciones de que la mayoría de estos romances tengan su origen en pliegos de cordel, de la abundancia de romances vulgares en el repertorio gomero y del grado admirable de tradicionalización que

ha alcanzado este tipo de textos con fuentes escritas. Son especialmente interesantes algunos casos analizados por Flor Salazar en cuanto a cómo se han tradicionalizado ciertos romances —perdiendo marcas estilísticas propias del cordel y adoptando el lenguaje figurativo-formulaico del romancero tradicional—, al grado de parecer patrimoniales y ofrecer problemas para su clasificación. En opinión de Flor Salazar, el análisis detenido de las marcas textuales da siempre los elementos necesarios para clasificar esos romances tradicionalizados.

Otros tres artículos sobre poética del romancero completan esta sección. María Jesús Ruiz trata sobre “Los romances ‘locales’ de La Gomera” y los ubica en un ámbito que se mueve entre la tradicionalidad y el repentismo. Ana Pelegrín analiza la situación de los romances infantiles en la tradición gomera como un grupo un tanto aislado por no ser interpretados en el baile del tambor y por la ausencia de estribillos en su ejecución. Maximiano Trapero, por su parte, presenta un texto sobre “Los estribillos romancescos de Canarias” en el cual desarrolla más a fondo la idea planteada en el estudio introductorio de que, aislados de su contexto, los pies de romance y otros estribillos canarios constituyen un corpus poético digno de estudio.

Una cuarta sección de este libro reúne los artículos dedicados a las “confluencias, influencias y paralelismos” del romancero de La Gomera con respecto al romancero hispánico. Aquí se incluye un texto de Francisco Mendoza Díaz-Maroto sobre los romances gomeros procedentes de pliego suelto. Tras una revisión inicial de la clasificación que Trapero ha dado a estos textos en su *Romancero general de La Gomera*, el autor emprende una revisión y comentario de los 27 pliegos sueltos que se incluyen en dicha recopilación. Esta revisión, junto con la experiencia de recopilación que le ha mostrado cómo muchos de los informantes de romances recitan o cantan, sin diferenciar, tanto romances tradicionales como romances de pliego, le hacen cuestionar la pertinente división que los estudios académicos han establecido entre unos y otros. El artículo plantea también algunas sugerencias para el estudio de los romances de pliego, “tan sobrados de desprecio como faltos de investigación seria”, en La Gomera; entre ellas encontramos la propuesta de estudiar y localizar las fuentes originales de los textos y la de analizar comparativamente esas fuentes con las versiones recitadas y cantadas.

El artículo de Suzanne H. Petersen incluido en esta sección, “Los últimos cien años de documentación del romancero oral: ¿qué secretos guarda y cómo dar con ellos? Apuntes para un método”, nos ofrece un interesante panorama de los factores que están participando actualmente en la transformación y conservación del romancero hispánico. El estudio está fundamentado en la base de datos que la autora ha venido elaborando con un corpus representativo de toda la tradición moderna del romancero; registra en ella ciertos aspectos como el número de romances orales recogidos por año, la frecuencia de algunas asonancias o el género de los informantes; ello permite a la autora revisar si algunas afirmaciones que tenemos por verdades siguen siéndolo cuando nos enfrentamos a un gran conjunto de textos romancísticos.

En esta misma sección se presentan otros tres artículos no menos interesantes. El de Ana Valenciano sobre “Las jerarquías en el romancero tradicional moderno” emprende una amplia y detallada reflexión sobre las razones que existen detrás de las clasificaciones que se han aplicado a los repertorios romancísticos, pasando por todos los tipos de romances y por sus problemas de ubicación dentro de un corpus. El artículo de Virtudes Atero Burgos presenta un estudio comparativo de La Gomera y Cádiz como dos “islas romancísticas”. En él analiza tanto la naturaleza de las versiones encontradas en ambos lugares como algunas variantes particulares que se dan en dichas versiones. Susana Weich-Shahak, por su parte, compara “El romancero de La Gomera y el repertorio romancístico sefardí” y describe tanto las semejanzas temáticas entre uno y otro repertorio como las diferencias musicales, interpretativas y funcionales que se dan entre ellos.

Las tres secciones del libro que reúnen los artículos presentados en el Coloquio contienen, en fin, una variedad de textos de sumo interés cuyo análisis detallado se encuentra fuera de las posibilidades de esta reseña. No así el reconocimiento de que esta reunión de trabajos será de interés no sólo para los interesados en el romancero de La Gomera, sino para cualquier estudioso de la tradición oral.

La quinta sección del libro presenta la conferencia de clausura dictada por Samuel G. Armistead, “Antigüedades del romancero canario”, así como una sección particularmente interesante en la que se transcribe la discusión final del coloquio. En ella intervienen la mayoría de los po-

entes y se deja ver un buen número de inquietudes y sugerencias surgidas a raíz de los trabajos presentados y de la experiencia —por cierto envidiable— del coloquio en la isla. En esta discusión se retoma y se apoya, además, una propuesta hecha por Maximiano Trapero desde la presentación del libro: la de promover que el romancero de La Gomera sea declarado por la UNESCO patrimonio cultural de la humanidad. Dada su importancia dentro del universo hispánico y de su valor más allá de lo local, la propuesta no resulta nada descabellada. La conferencia de Samuel G. Armistead, por su parte, sirve de colofón para los trabajos reunidos en estas actas. En ella presenta una revisión general de los trabajos de recopilación de romances hechos hasta ahora en La Gomera y de los avances que estos han permitido en cuanto al conocimiento del “mapa literario” del ser hispánico. La valoración general que presenta Armistead es importante porque vuelve a confirmar que el romancero canario —y especialmente el de La Gomera— ha sido históricamente y sigue siendo un elemento fundamental para la conservación del género y para su conocimiento.

Como complemento ideal, el libro incluye un disco compacto que contiene doce grabaciones de danzas romancescas recopiladas por José Manuel Fraile Gil y Maximiano Trapero en las Islas Canarias y la España peninsular. Entre ellas encontramos ejemplos del baile del tambor de La Gomera, de la meda, del baile del jila-jila, del pasodoble-*agarrao*, del baile de tres y del *sorteao*, entre otros. Un apéndice final del libro presenta la transcripción de las letras de todas las pistas. Si los artículos del libro —especialmente aquellos de la segunda sección— nos muestran la importancia de considerar a los romances como poemas cantados, el disco nos ofrece la oportunidad de apreciar y dimensionar el fenómeno del romancero vivo. El disco, por sí solo, constituye un documento de gran valor y rareza para todo aquel interesado en el tema. Se agradece que el libro incluya en una sexta sección una bibliografía general que reúne las obras citadas por todos los ponentes; se agradece también el cuidado de la edición y la reproducción de los apéndices que los ponentes consideraron pertinentes para explicarse, ya sean estos partituras o facsímiles de pliegos sueltos.

*El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio* ofrece, en fin, un panorama novedoso y en muchas partes sor-

prendente de la vitalidad del romancero en un lugar del mundo hispánico. Es un libro sabio por sus voces diversas y lleno de caminos hacia nuevos temas e investigaciones. Es también un complemento magnífico para la edición mejorada que hiciera el mismo Trapero, en el año 2000, del *Romancero general de La Gomera*, a través del cual muchos de nosotros conocimos por primera vez la riqueza de este repertorio. Ahora, gracias a este nuevo libro, la conocemos mucho mejor.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

---



prendente de la vitalidad del romancero en un lugar del mundo hispánico. Es un libro sabio por sus voces diversas y lleno de caminos hacia nuevos temas e investigaciones. Es también un complemento magnífico para la edición mejorada que hiciera el mismo Trapero, en el año 2000, del *Romancero general de La Gomera*, a través del cual muchos de nosotros conocimos por primera vez la riqueza de este repertorio. Ahora, gracias a este nuevo libro, la conocemos mucho mejor.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Jorge Uría, comp. *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid: Biblioteca nueva, 2003; 302 pp.

Desde luego lo destaca Jorge Uría: la historia de la cultura popular en la España contemporánea no fue, hasta fechas muy recientes, terreno predilecto de los historiadores; es una “asignatura pendiente”.

A explicar tal desidia y a poner en perspectiva la empresa de que dan cuenta los doce estudios reunidos en el libro, dedica unas muy esclarecedoras páginas liminares el conocido autor de *Una historia del ocio*:<sup>1</sup> la evolución de la historiografía española de la historia social hacia la historia cultural en España ha tardado más que en el hispanismo francés,<sup>2</sup> o que en el mundo anglo-sajón, donde los *cultural studies* ya tienen cierto abolengo. En este “prolongado desencuentro” contrasta además el “encumbramiento epistemológico de la historia cultural y su todavía mo-

<sup>1</sup> *Una historia del ocio. Asturias 1898-1914*. Madrid: Publicaciones Unión, 1996.

<sup>2</sup> Véase Jacques Maurice y Jean-François Botrel. “El hispanismo francés: de la historia social a la historia cultural”. *Historia contemporánea (El hispanismo y la historia contemporánea de España)* 20 (2000): 31-52. De los resultados de esta evolución son buenas muestras, además de la última obra de Carlos Serrano (*El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Madrid: Taurus, 1999), las obras colectivas sobre 1900 y los años veinte en España (cf. Serge Salaün y Carlos Serrano. *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1991; *Temps de crise et “Années folles”*. *Les années 20 en Espagne (1917-1930)*. *Essai d’histoire culturelle*. París: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2002).

desto caudal de resultados en la investigación práctica” (14), a pesar de las aportaciones de que el útil balance de Rafael Serrano García da cuenta para el periodo 1808-1868,<sup>3</sup> por ejemplo, o de la magnífica labor desarrollada, desde la Universidad Autónoma de Barcelona, por Jordi Casassas, con *Cercles. Revista d'història cultural*. En cuanto a la dimensión popular de la cultura —“la posibilidad de la existencia de una cultura particular propia de un grupo social” (15)—, el balance es aún más modesto en España y la bibliografía, más bien foránea.

De ahí la peculiar relevancia de este, por muchos conceptos, original libro (no es un manual ni un tratado) que, además de aportar, para un amplio periodo —más de cien años—, unas sustanciosas informaciones entre sintéticas y positivas, ofrece unos como *exempla* científicos o metodológicos, que por su mera yuxtaposición son susceptibles de sugerir perspectivas y marcar pautas y, a veces, diferencias.

El periodo abarcado, en que se enmarcan las tres temáticas cronológicamente ordenadas —cultura tradicional entre orden y desorden, mercantilización de la cultura popular, cultura popular intervenida—, queda ilustrado sin redundancia alguna desde distintas ópticas. Así por ejemplo, la religiosidad popular y los romances o el carnaval, que remiten a los estratos de la cultura más tradicional y por ende “codificados, estáticos y cerrados” en la habitual visión de lo popular, son bases para tres apasionantes exámenes de las evoluciones y adaptaciones ocurridas desde intereses no tan convergentes. Ejemplo de ello pueden ser las relaciones mantenidas por el pueblo y el clero con la religión en el siglo XIX y el intento de recuperación de las prácticas religiosas populares por la Iglesia católica desde una estrategia de conquista del espacio público (Demetrio Castro) o la siempre viva funcionalidad y capacidad de adaptación de los romances, ejemplificada a través del examen de las variantes en el desenlace de *Blancaniña* o *La adúltera* recogidas a finales del siglo XX en Asturias y estudiadas por Jesús Suárez, de las que otros trabajos de campo, como los de Joaquín Díaz, por ejemplo, nos han suministrado tantos ejemplos y pruebas. Con una perspectiva más antro-

---

<sup>3</sup> *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2001 (Historia de España, Tercer Milenio, vol. 25, coord. Elena Hernández Sandoica).

pológica, la misma vigencia y adaptabilidad quedan destacadas en el estudio dedicado a los numerosos y muy actuales carnavales gallegos por José Antonio Fidalgo.

También de transformaciones se trata cuando, bajo la presión de las incipientes industrias culturales, se va modificando la nueva realidad del ocio y la cultura popular, con la “mercantilización de la cultura popular”. En el amplio panorama que le dedica al tema Jorge Uría (77-107) encontrará el investigador interesado, además de muy útiles informaciones sobre un campo casi desconocido, las primeras manifestaciones de aquellas tensiones entre la cultura dominante al uso —el adocenamiento— y una posible contracultura, cuya elaboración y apropiación pretenden las nacientes organizaciones obreras. De esta nueva realidad dan cuenta, por una parte, los estudios dedicados a la construcción de una cultura militante política, de neta oposición a los valores dominantes y encaminada al cambio social (Angeles Barrios), muy bien ejemplificada por una reciente exposición sobre las bibliotecas populares,<sup>4</sup> y, por otra, a las “actitudes burguesas ante lo popular”, con un claro recelo hacia lo que, por muy espontáneo, autónomo y no intervenido que parezca, viene a ser percibido como merecedor de una necesaria protección y control paternalista, por el peligro que representa la potencialidad crítica y hasta subversiva de las nuevas expresiones culturales de las clases populares (Francisco Erice). Estas culturas militantes —con su “afán culturizador”—, que no llegan a constituir una cultura obrera, sino que redundan en la coexistencia de distintas culturas bajo la República y la Guerra Civil, son positivamente cuestionadas, con su gran experiencia, por Luis Arias y Francisco de Luis. El ejemplar periodo en que se teoriza y se pone por obra una primera política cultural para el pueblo, con todo su utopismo y sus límites, coincide con la II República española, que se vuelca en “una ingente labor educativa dirigida hacia un pueblo imaginado como realidad unitaria”, según escribe Uría en su presentación (22). El reciente libro de Ana Martínez Rus<sup>5</sup> ofrece,

---

<sup>4</sup> Véase Ángel Mato Díaz, comp., *Las Bibliotecas populares en Asturias. A la cultura por la lectura. 1869-1939*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, 2004.

<sup>5</sup> *La política del libro durante la Segunda República: socialización de la lectura*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.

para el campo de la lectura, sobrados ejemplos de las resistencias e ingenuidades con que se enfrentó el generoso proyecto republicano.

En la parte dedicada al franquismo se combinan varias perspectivas: desde la “mercadotecnia” como “factor tan importante como la política”, estudian, institucional y teóricamente, la prensa y el cine, Jesús Timoteo Álvarez y Julio Montero; con mayores consecuencias tal vez para la historia cultural, quedan delineados los usos de la prensa popular (tebeo, prensa femenina, prensa de sucesos, novelas de kiosco) y sus figuras y estructuras internas por la hispanista francesa Marie Franco desde la autoridad que le confiere su tesis sobre el sensacionalista semanario *El Caso*.<sup>6</sup> El estudio de la resistencia y plasticidad de la fiesta frente a la voluntad instrumentalizadora del régimen franquista, muy bien destacada e ilustrada por Javier Escalera, es una como síntesis de varios estudios sobre este campo.

Por fin, a partir del inventario de las situaciones de transgresión intrascendente por el chiste “pícaro” o político, cuya máxima expresión tolerada pudo ser *La Codorniz*, recientemente estudiado por José Antonio Llera,<sup>7</sup> o el de la represión convertida en objeto de risa o de autoirrisión (Ana María Vigara y Pgaría), se podría pensar, para el periodo posterior, en fecundas prolongaciones, en la perspectiva de neofolclorización, definida y practicada por Luis Díaz Viana en su último libro,<sup>8</sup> por ejemplo.

Muchas hondas y fructíferas perspectivas ofrece, pues, este libro: unas muy concretas líneas y temáticas de trabajo sobre la cultura militante, por ejemplo (197-210), pero también unas muy salutíferas observaciones sobre la incólume capacidad de evolución de la cultura popular, sus contactos con la cultura culta y la de masas, la emergencia de subculturas, obreras sobre todo, y el riesgo consistente, con el auge de la cultura de masas, en “nacionalizar” y hasta “globalizar” la cultura popular, cuando los usos efectivos revelan la supervivencia de culturas

---

<sup>6</sup> *“El Caso” (1952-1962): récits fantastiques et écriture littéraire dans le fait-divers espagnol*. París: Université de Paris III, 1995.

<sup>7</sup> *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*. Madrid: CSIC, 2003.

<sup>8</sup> *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC, 2003.

regionales o de prácticas de resistencia y oposición, también señaladas por los especialistas de la América Latina.<sup>9</sup>

El que para este original examen histórico de la cultura popular española hayan podido aunar fuerzas especialistas de tan variadas disciplinas (historiadores, pero también antropólogos y folcloristas, sociólogos, teóricos e historiadores de la comunicación, lingüistas o filólogos) llama de veras la atención, ya que los planteamientos hechos desde distintas culturas científicas permiten un fructífero juego de miradas, que, al fin y al cabo, convergen para ilustrar una problemática de indudable complejidad: el experimento podría venir a ser una referencia para futuros estudios.

JEAN-FRANÇOIS BOTREL  
Université de Rennes 2

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 2001 (1ª ed., 1987).

regionales o de prácticas de resistencia y oposición, también señaladas por los especialistas de la América Latina.<sup>9</sup>

El que para este original examen histórico de la cultura popular española hayan podido aunar fuerzas especialistas de tan variadas disciplinas (historiadores, pero también antropólogos y folcloristas, sociólogos, teóricos e historiadores de la comunicación, lingüistas o filólogos) llama de veras la atención, ya que los planteamientos hechos desde distintas culturas científicas permiten un fructífero juego de miradas, que, al fin y al cabo, convergen para ilustrar una problemática de indudable complejidad: el experimento podría venir a ser una referencia para futuros estudios.

JEAN-FRANÇOIS BOTREL  
Université de Rennes 2

Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, comp. *Actas del VI Encuentro-festival iberoamericano de la décima y el verso improvisado. I. Estudios. II. Textos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE, 2000; 592 y 234 pp.

Los volúmenes que recogen los trabajos y textos presentados en ese VI Encuentro-Festival, que se llevó a cabo en Las Palmas de Gran Canaria del 6 al 11 de octubre de 1998, reflejan no sólo la riqueza y vigencia del género, sino también el interés y la pasión que este despierta entre los estudiosos, creadores e intérpretes. Ambos volúmenes logran con creces su propósito: entablar un diálogo sobre la décima y el verso improvisado.

El primer volumen, dedicado a *Estudios*, se inicia con la conferencia inaugural, "Autobiografía de un improvisador", dictada por el cubano Jesús Orta Ruiz, mejor conocido como *Indio Naborí*, en la que hace un recuento memorístico de su larga y fructífera trayectoria como creador

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 2001 (1ª ed., 1987).

de décimas y comparte sus reflexiones sobre “las interioridades de la creación poética” y “los mecanismos que hacen posible” que la poesía “de repente” se transforme en arte (25). A este texto le siguen cinco capítulos dedicados a los temas tratados en el encuentro. “Antecedentes históricos de la décima y el verso improvisado” es el título del capítulo II de las *Actas*, y es la primera de las secciones que se ocupa directamente de los estudios sobre el género desde su perspectiva histórica, en un recorrido que va del fenómeno de la oralidad desde Homero, la canción medieval y la poesía juglaresca, hasta su arraigo en tierras americanas. En ella aparecen los trabajos de Manuel Dannemann, “Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después”; de Ismael Fernández de la Cuesta, “Luz de repentistas y decimistas sobre la canción medieval”; de Yvette Jiménez de Báez, “Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos”; de Olga Fernández Latour de Botas, “Pasado y presente de la décima y otras formas improvisadas en la poesía oral y urbana de La Argentina”; de José Manuel Pedrosa, “Historia e historias de la canción improvisada (de los misterios de Eleusis y *Las mil y una noches* al gaucho Santos Vega)”; de Germán Santana Henríquez, “*Épea pteróenta* ‘palabras aladas’: el fenómeno de la oralidad desde Homero”, y de Maximiano Trapero, “Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas”. Ante la imposibilidad de comentar todos los ensayos, pese a su importancia e interés, me acercaré a algunos de ellos con el propósito de dar a conocer por lo menos un poco de la riqueza de estos volúmenes.

Yvette Jiménez de Báez, reconocida especialista en el género, contrasta en su ensayo los conceptos de tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos. Para ella “la oralidad abre el texto y promueve la cercanía vivificante de la palabra y la voz”, aunque “en sí misma la oralidad busca la permanencia y apela entonces a la memoria” a través de prácticas como las repeticiones, los paralelismos, los estribillos, el ritmo, el lenguaje formulaico y los “marcos temáticos comunes”; de ahí que tanto improvisadores como poetas, con profundo conocimiento de los cánones del género, sean capaces de recrearla e incluso de transgredirla en el proceso de creación (60). Por otro lado, para el improvisador y el poeta tradicional, el público o el lector virtual está siempre presente en la letra de las canciones, en la

música y en su *performance*. Esto sucede desde las primeras obras de nuestra literatura hispánica hasta los ricos ejemplos que consigna la estudiosa en su artículo, procedentes de diversos países hispanoamericanos, destacando México y Puerto Rico, su más familiar geografía, en los que, a partir de un texto clásico o religioso, el que “lleva la mano” da un pie forzado sobre el que se construye una décima. Esa participación se conoce como *cabestrear*, y en ella se demuestra el “saber” del trovador sobre un tema de carácter histórico y obviamente su destreza como improvisador.

Jiménez de Báez hace asimismo una valiosa revisión de las menciones del género en autores como Juan Rulfo, Martín Luis Guzmán, Juan José Arreola y Fernando del Paso, como ejemplo de la presencia de lo tradicional y popular en obras contemporáneas. Según la autora, las fórmulas y motivos mencionados, que aquí se dan por medio de la escritura y la lectura, “contribuyen a la fijación de los textos en la memoria colectiva”.

En su ensayo, José Manuel Pedrosa remite al panorama de la historia y la geografía tradicional de la poesía improvisada en el mundo hispánico que en 1994 trazó Samuel G. Armistead, remitiendo a las tradiciones latina e hispanomusulmana. Pedrosa se propone “avanzar unos pasos” en el recorrido, remitiendo además a las tradiciones griega clásica, persa y árabe-oriental antigua. La primera, por su relación con el calendario festivo helénico y los ritos místéricos en honor de la diosa Démeter, y los otros por su relación con *Las mil y una noches*, en cuyos relatos abundan escenas de poesía improvisada, que permiten “apreciar una técnica de improvisación sobre pies forzados claramente relacionada con la de muchas modalidades de improvisación más cercanas a nuestra tradición” (96).

Más adelante, el autor revisa los debates medievales, en los que los trovadores “dirimían en agresivas *tensós* sus diferencias poéticas y personales” (99), y muestra cómo estos fueron manteniéndose a caballo entre la oralidad y la escritura durante el Renacimiento, por “la costumbre de intercambiar versos, más o menos imprecatorios y más o menos improvisados, que daban lugar a auténticos diálogos y escaramuzas de motes” (101). Recuerda que tales escaramuzas hicieron las delicias de muchos autores áureos, como Lope de Vega, Quevedo y Cervantes, de quienes ofrece José Manuel Pedrosa espléndidos ejemplos.



Por su parte, Maximiano Trapero se ocupa de Vicente Espinel, creador de la décima espinela, ponderado por Lope de Vega como fundador del género, y habla de los muchos poetas que, de hecho, superaron las décimas de Espinel: el propio Lope de Vega, Calderón de la Barca, además de autores del siglo XIX, como Núñez de Arce, y de autores contemporáneos. Según el estudioso, la fama de Espinel se fue convirtiendo en un tópico legendario al correr de los tiempos, pese a su escasa producción (sólo diez “espinelas”: dos en un elogioso preámbulo al libro de Gonzalo de Céspedes y Meneses, de 1615, y ocho en su libro *Diversas rimas*, de 1591). El crítico las incluye en su texto y las considera una composición poética unitaria, de la cual hace un análisis temático y estilístico. Según él, el estilo de Espinel es muy cercano al de Lope de Vega. De su cuidadoso análisis Trapero concluye que, el “invento” de la espinela fue una casualidad o, si se quiere, el resultado de una búsqueda múltiple, fruto de la experimentación y del ensayo que resultan ser las “diversas rimas” de Vicente Espinel, quien se jactaba de “dominar las más modernas, variadas y armoniosas formas métricas”, como “los metros cortos castellanos, entre ellos las ‘redondillas’, que se convertirán en las [...] *espinelas*” (124). Así, la fama de Espinel no se debe a su versatilidad como poeta, sino a la *espinela*, en la cual logró que la estrofa de diez versos adquiriera su “madurez métrica y expresiva”, fijando de forma definitiva la combinación de sus rimas y logrando “entrelazar de forma tan cerrada sus versos” (128).

Los capítulos III y IV se ocupan, respectivamente, de “La décima escrita” y “La décima oral”. En el primero, se revisa la presencia de estos poemas en la obra de autores como Nicolás Guillén, Jesús Orta Ruiz, Severo Sarduy y Roberto Parra. En el segundo, los estudiosos se acercan al género desde diversas perspectivas: la gramática generativa, la lingüística, la literatura, la retórica y la estilística, entre otras, en un intento de encontrar caminos de interpretación y conocimiento de los textos y de su funcionar.

En el capítulo V, “La décima y la música”, aparecen tres ensayos: el de Ercilia Moreno Chá, “La música del payador de Argentina y Uruguay”; el de Fernando Nava, “Canon y marginalidad de las formas musicales relacionadas con las décimas y glosas mexicanas”, y el de Rafael Salazar, “La décima musical en Venezuela”.

En “Otros géneros de poesía improvisada” (capítulo VI), se nos presenta —gracias a los estudios de especialistas de diversos espacios geográficos— el estudio de la poesía oral improvisada en el mundo y de sus características textuales y lingüísticas, a través de un espléndido recorrido por España (Galicia, Murcia, Canarias, País Vasco, Cádiz, Baleares), y por Nicaragua, Argentina e Italia.

Otro espacio que contribuyó a enriquecer el encuentro y del que queda constancia en las *Actas*, fueron las mesas redondas, en las que participaron especialistas sobre temas tales como: “Los estudios sobre la poesía improvisada”, “La décima oral y la décima popular”, “Unidad y diversidad de la poesía improvisada en el mundo” y “Presente y futuro del repentismo”.

Por su parte, la sección de más de treinta páginas dedicada a “Referencias bibliográficas y bibliografía general sobre la décima y la poesía improvisada” constituye una excelente aportación a los estudios sobre el tema, porque reúne la bibliografía parcial de cada uno de los ponentes en una sola, amplia y fundamental, gracias al esfuerzo de Carmen Márquez Montes y Maximiano Trapero.

En el volumen II, *Textos*, se reproducen en más de doscientas páginas todas las décimas y versos improvisados por los trece grupos participantes durante el festival del encuentro, material riquísimo que constituye un *corpus* invaluable del género.

Por último, ambos volúmenes vienen acompañados de un CD doble, que como *Antología sonora*, reúne las grabaciones que se hicieron en directo durante la actuación de los diversos grupos participantes en el Festival: Argentina-Uruguay, Cuba, Chile, México, Puerto Rico, Venezuela y España (Las Alpujarras de Almería, Baleares, Campo de Cartagena de Murcia, País Vasco y Canarias).

No cabe duda alguna de que estas *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* constituyen un hito en el conocimiento y la valoración de la décima y el verso improvisado en el mundo hispánico, creados por los decimistas e improvisadores, estudiados por los investigadores y disfrutados por todos.

Virgilio López Lemus. *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2000; 316 pp.

Decir que en Cuba la décima es la estrofa nacional es repetir algo archisabido, pero decirlo desde España (desde donde escribo) puede resultar novedoso, y hasta sorprendente, para muchos. La décima, esa estrofa que nació en España del ingenio de Vicente Espinel a finales del siglo XVI, que vivió con plenitud en el teatro del Barroco español (Lope, Calderón...), y que, sin dejar de ser estrofa culta y barroca, pasó a América y en América se “aplantanó”, como dice una décima de Jesús Orta Ruiz, se ha convertido en la manifestación más prototípica de la poesía popular, sin perder el lugar que ocupó en su origen en la literatura “cultura”, de autor. La décima, esa creación poética tan perfecta, que ha sobrepasado los tiempos y las modas y ha alcanzado la gloria de las obras intemporales, sólo comparable en la historia de la métrica española al soneto.<sup>1</sup> Y la décima tiene aún otra dimensión, de la que carece el soneto, cual es la de servir como cauce de expresión de la poesía popular tradicional, e incluso de la poesía oral improvisada. De todo ello trata el libro de Virgilio López Lemus, atendiendo lo mismo a su vertiente oral que a la escrita, como bien se proclama desde el título.

El libro es el resultado de la conjunción de varios textos y estudios que nacieron, en su momento, de manera independiente, pero que ahora se configuran como capítulos de un libro que tiene unidad conceptual y secuencia lógica en torno a la evolución de la décima en Cuba.

De la décima en Cuba se trata, pues, especialmente, pero no sólo, ya que de continuo se muestra el vínculo y las relaciones que la décima cubana tiene con otras manifestaciones decimísticas en el mundo iberoamericano. Un ejemplo de ello es el último capítulo del libro, dedicado, con unos breves y esquemáticos trazos, a dibujar el mapa de la décima en Iberoamérica, tras haber analizado la presencia de la décima “cultura” en

---

<sup>1</sup> Son palabras del propio Orta Ruiz en el prólogo al libro que comentamos (yo añadiría también el romance y la cuarteta). En efecto, la décima y el soneto, a más de cuatro siglos de su invención (en el caso del soneto, de su incorporación a la literatura española), siguen siendo las estrofas en que mayor cantidad de poesía se vierte en lengua española.

países como México y en autores tan importantes de su literatura como sor Juana Inés de la Cruz. Pero también puede serlo el primer capítulo del libro, el titulado “Una discusión de cuatro siglos”, dedicado a discernir los orígenes españoles de la estrofa, a explicar su difusión por toda la América de habla hispano-portuguesa y a dejar constancia de su implantación en la literatura cubana. Este último aspecto, el de la implantación de la décima en Cuba, en su manifestación tanto escrita como oral, es el que aborda López Lemus en los dos capítulos siguientes de su libro: “Nacionalización de la décima en Cuba” y “Décima y oralidad en la tradición cubana”.

Atención especial merecen en el libro de Virgilio López Lemus dos autores cubanos históricos por su utilización de la décima: Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, más conocido por su seudónimo de *el Cucalambé*, y José Martí. Del primero nadie duda que fue el gran decimista cubano del siglo XIX, el que dio a la décima carta de naturaleza cubana, si bien la “ruralizó” y la fijó casi con exclusividad en los temas bucólicos y campesinos, temática que aún sigue vigente en gran parte de la décima que se practica hoy en Cuba. De José Martí, el estudio de López Lemus nos descubre una cara poco conocida del gran poeta nacional: no fue mucha la dedicación que Martí le prestó a la décima, ni son las décimas las muestras mejores de su importantísima obra literaria, pero el solo hecho de que Martí recurriera también a la décima para expresar su numen poético, y que lo hiciera sobre temas que enlazaban muy bien con la tradición decimera popular cubana, ha servido para que la décima tuviera los niveles de dignidad y de altura poética que un tan alto poeta le confirió y, sobre todo —como bien nos dice López Lemus—, la figura de José Martí ha servido como un incomparable “fecundador” de la décima en los ámbitos de la poesía oral improvisada de los repentistas cubanos.

Dos series de artículos hay en el libro que comentamos (seguida cada una de una entrevista al personaje respectivo) que tienen también un interés particular, pues están dedicadas a dos de las figuras más importantes que ha tenido la décima en Cuba en el siglo XX: a Chanito Isidró y a Jesús Orta Ruiz *el Indio Naborí*, cada uno de ellos ejemplo cimero de la modalidad particular de la décima a la que se dedicó —Chanito Isidró a la décima humorística, Orta Ruiz a la décima literaria—, pero los dos, ejemplos paradigmáticos de la doble manifestación que la décima ha

llegado a tener en Cuba: la escrita y la oral. En la modalidad primera, la escrita, a Chanito Isidró n habrá que reconocerle el mérito de haber sido el creador de un nuevo género, el de la novela (o *noveleta*, como él la llamaba) en décimas, con sus famosísimas *Camilo y Estrella* y *El Rey de los Campos de Cuba*. A propósito de *Camilo y Estrella*, debo decir que yo me he encontrado el libro en manos de muchos campesinos canarios, que se recreaban con la lectura de aquellos “amores montaraces”; más aún, que algunas de sus décimas han salido ya del papel y han empezado a circular en la oralidad de las Islas; y a un hombre encontré en la isla de Fuerteventura que sabía de memoria las 130 décimas de que consta la novela de Isidró n. Y en cuanto al Indio Naborí, nadie duda en afirmar que se trata del autor que ha llevado a la décima cubana a la mayor altura poética en el siglo XX, tanto por escrito, en libros como *Estampas campesinas*, como en la décima oral improvisada, siendo ya legendaria la controversia mantenida con Ángel Valiente en Campo Armada en 1955 ante más de doce mil personas, que siguieron aquel duelo poético con un fervor casi religioso.

Finalmente, en un capítulo que él titula “Tesis sobre la décima”, resume el Profesor López Lemus y sintetiza en cincuenta puntos sucesivos las ideas principales que a lo largo del libro se han ido desgranando para configurar el universo en que la décima ha vivido y vive en la tradición cubana. Gran aportación es la que presta Virgilio a los estudiosos de la décima con esta su reflexión conclusiva, pues cada uno de esos cincuenta puntos viene a ser un colofón certero de otros tantos desarrollos investigados, y ofrecen todos juntos el panorama más completo del “complejo cultural” en que se ha convertido la décima en Cuba, y visto además desde la perspectiva de quien más y mejor la ha estudiado.

Una última consideración quiero hacer. La décima, en efecto, ha llegado a convertirse en un “complejo cultural” —no sólo en Cuba, pero especialmente en Cuba— de dimensiones que sobrepasan con mucho el interés literario. Desde ese importantísimo (pero limitado) punto de vista, deben analizarse las décimas escritas por tantos y tantos autores de la literatura cubana, desde el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, por ser el primero, considerando que también en él hay un atisbo decimal, hasta el último libro de poesía en décimas escrito por un Alexis Díaz-Pimienta, por ejemplo, entre los muchos poetas cubanos jóvenes que

hoy escriben espléndidos libros de poesía en décimas. Pero está también la décima tradicional, hecha poesía popular, oral, que ha alimentado las ansias de noticia, conocimiento y fiesta, también de crítica, del campesino cubano. Y está por último la décima como poesía oral improvisada, que en Cuba ha alcanzado, sin duda, niveles literarios insospechados en otros países del mundo hispánico, pero que ha cumplido y sigue cumpliendo una función social mucho más importante: la de ser el vínculo festivo principal entre muchos sectores de la sociedad cubana, y el haberse convertido en uno de los signos de identidad de la cultura cubana. Y a esos tres aspectos mira Virgilio López Lemus en su libro con mirada inteligente y comprensiva.

MAXIMIANO TRAPERO  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
mtrapero@dfc.ulpgc.es

hoy escriben espléndidos libros de poesía en décimas. Pero está también la décima tradicional, hecha poesía popular, oral, que ha alimentado las ansias de noticia, conocimiento y fiesta, también de crítica, del campesino cubano. Y está por último la décima como poesía oral improvisada, que en Cuba ha alcanzado, sin duda, niveles literarios insospechados en otros países del mundo hispánico, pero que ha cumplido y sigue cumpliendo una función social mucho más importante: la de ser el vínculo festivo principal entre muchos sectores de la sociedad cubana, y el haberse convertido en uno de los signos de identidad de la cultura cubana. Y a esos tres aspectos mira Virgilio López Lemus en su libro con mirada inteligente y comprensiva.

MAXIMIANO TRAPERO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

mtrapero@dfc.ulpgc.es

Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa, ed. *La selva de los Hainteny. Poesía tradicional de Madagascar*. Madrid: El Jardín de la Voz, 2003; 62 pp.

La relación de la literatura paneuropea con otras literaturas orales de distantes regiones es uno de los campos en los que aún hacen falta investigaciones que muestren los contactos entre las diferentes tradiciones poéticas. La riqueza que tendrían esos trabajos queda demostrada en el presente volumen, realizado por Harinirinjahana Rabarijaona, editora de los textos, y José Manuel Pedrosa, autor del estudio preliminar.

Este breve libro forma parte de los trabajos sobre la literatura oral malgache que se han traducido al español. Como comenta José Manuel Pedrosa en su interesante estudio: “La colección de pequeños poemas o *Hainteny* que ahora se vierte en español aspira a ser un eslabón más de esa cadena que debería unir las lenguas, las culturas y los públicos de ambas tradiciones” (10). Este tipo de textos ya habían sido publicados en francés por Jean Paulhan en una edición de 1913, del cual la editorial Gallimard hizo varias reediciones a lo largo del siglo xx.

*Hainteny* es una palabra compuesta —donde *hay* significa ‘saber’ y *teny* significa ‘palabra’— que implica que el poema “debe ser compuesto a partir de un conocimiento profundo de las palabras” (10). Los poe-

mas se caracterizan por ser breves, o muy breves, frecuentemente dialogados y de temática amorosa. Además, entre sus recursos se destacan metáforas muy complejas con juegos de palabras y sonidos muy sofisticados que dan lugar a una alambicada estructura fónica y semántica. Estos poemas han sido cultivados desde hace varios siglos por todo el territorio de Madagascar, adoptando diversos nombres, según la etnia que los componga. En particular, se asocian con la etnia Merina, que es uno de los grupos raciales más importantes de la isla.

La brevedad de los *hainteny* puede compararse con la de los micropoemas orientales conocidos como *hai-ku*; sin embargo se distinguen de ellos en que no existe regularidad ni métrica ni silábica. Por el contrario esta micropoesía parecería tender a una libertad total, donde la búsqueda consiste en “la elaboración de las imágenes, las metáforas y las aliteraciones más densas que la más experimentada sensibilidad poética pueda alumbrar” (11). Otro rasgo característico es la incorporación de la sabiduría tradicional “a través del engarce directo, la cita a medias o a través de la alusión críptica” (11). Todo esto hace de los *hainteny* verdaderos desafíos poéticos entre los autores y su público, ya que este debe ser capaz de desentrañar el mensaje a través de los símbolos y metáforas que encubren, frecuentemente, connotaciones eróticas.

A pesar de que la mayor parte de los *hainteny* son diálogos amorosos, la alternancia de voces es meramente una ficción poética, rasgo que los distingue de la poesía dialogada paneuropea. De hecho, se desconoce por falta de registros el origen de los poemas. Se intuye que fueron cultivados y cantados en las cortes malgaches, donde los poetas debían mostrar su destreza poética a través del conocimiento de las palabras. Pedrosa concluye que se podría considerar a los *hainteny* como la vieja tradición trovadoresca europea, donde “los poetas cortesanos malgaches se inspirasen y hasta imitasen una tradición poética popular que les prestaría temas, motivos y símbolos que ellos acaso se encargarían de desarrollar y de adornar poéticamente hasta el extremo” (12). Además, sugiere que lo más probable es que fuera un género compuesto de modo oral y que muchos de ellos fueran aprendidos durante las fiestas o justas poéticas y que más tarde se tradicionalizarían. Asimismo añade el estudio que el modo recitativo de los poemas indicaría su carácter culto y elitista, a pesar de que se conocen en todos los ámbitos.



En cuanto a la selección de poemas, los 113 textos publicados conforman una parte “sustancial y representativa” de un manuscrito del siglo XIX perteneciente al reinado de la reina Ranavola I, quien defendió la tradición malgache sobre la occidental. El manuscrito, escrito entre 1828 y 1861, tiene 154 textos; fue “redescubierto” en 1967. La fijación del texto procede de la traducción malgache–francés de Bakoly Domenichini-Ramiaranana, titulada *Hainteny d'autre fois. Haintenin'ny fahiny*, publicada en 1968. Del manuscrito sólo se dejaron fueran 40 textos por problemas de traducción, ya que no se hallaban las formas poéticas precisas para traducir esta alambicada tradición.

La condensación de recursos y la densificación del contenido poético de los *hainteny* los relaciona con otras tradiciones poéticas que —como los *hai-ku* japoneses, las jarchas mozárabes, los jue-jú chinos, las *quadras* portuguesas— han sido estudiadas de manera muy elocuente por el erudito Stephen Reckert. José Manuel Pedrosa destaca en su acertado estudio tres motivos eróticos que aparecen en la poesía malgache y que tienen gran abolengo en la tradición europea, tanto lírica como narrativa: las albas, la olla quebrada y la siega erótica. A pesar de la brevedad con que se tratan, los textos seleccionados muestran cómo existen motivos eróticos compartidos por estas tradiciones. La delicadeza poética queda de manifiesto en algunos de los poemas elegidos por José Manuel Pedrosa, como por ejemplo esta alba (14):

—Te fustigo con hierbas,  
te doy paliza con juncos.  
—¿Acaso soy una amante a la que no quieras,  
y por eso me despiertas a la primera hora del alba?  
—No es porque seas una amante que no ame,  
sino porque a la gente le gusta hablar,  
le gusta delatar a los demás,  
y a tu marido le gusta hablar,  
le gustan los pequeños pellizcos,  
y lo que yo no puedo soportar son tus lágrimas.

Es un texto que recuerda la tradición de las albas peninsulares, como la conocida “Al alba venid, buen amigo / al alba venid” (15). Notoria también es la estrecha relación de los motivos de la olla quebrada y la

siega erótica que aparece en la poesía malgache y las estrofas tradicionales citadas por Pedrosa, quien en su recorrido muestra cómo un mismo motivo puede aparecer en diferentes tradiciones, tanto líricas como narrativas, cultas y populares. Además el estudio comparatista muestra que otro recurso poético compartido con las tradiciones peninsulares es el simbolismo vegetal de connotaciones eróticas.

La lectura de estos textos es tan sugerente, que no he podido escapar a la tentación de señalar brevemente algunos otros motivos que se asocian a la antigua lírica popular peninsular, por ejemplo el autoelogio de la mujer que se peina o presume su cabellera y que se prepara para el acto amoroso (30):

Las puntas de mi pelos son muy suaves.  
 Mi corazón, que te desea, está también muy lleno de ternura.  
 Seguir con este sentimiento parecería una locura.  
 ¿Volver al pueblo? ¡Tanto lo deseo!  
 Volveré al pueblo para reconvenir a mi alma,  
 dado que, ¿adónde podría yo ir a parar, sino allí?

Recordemos algunos de los autoelogios medievales peninsulares recogidos por Margit Frenk en el *Nuevo corpus*,<sup>1</sup> como este:

Son tan lindos mis cabellos  
 que a cien mil mato con ellos.  
 (NC 126)

O recordemos los baños de amor, que en un texto de la lírica malgache parecen combinar un poema con un conjuro amoroso (45):

Vamos a bañarnos, vamos a bañarnos:  
 nos bañaremos en *Andranonnahoatra*.  
 Enjabona, enjabona mi espalda,

---

<sup>1</sup> Margit Frenk. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003. Abreviaré NC.

y mientras lo haces, formula algún deseo.  
 —A ti, espalda, te dirijo estas palabras:  
 “Ojalá no tengas dos, ni tengas tres más,  
 y seas sólo para mí, para quien te está enjabonando.  
 Si tengo que compartir este amante con otra persona,  
 ojalá enferme y sufra de continuo,  
 de modo que no sea ni para mí ni para ella.  
 Pero si resulta ser amante mío, sólo para mí,  
 ojalá no caiga nunca enfermo, ni tenga jamás escalofríos.  
 En ese caso, cada vez que salga, oraré sin parar,  
 cada vez que entre, le cubriré de tiernas bendiciones.  
 Ojalá tenga yo la oportunidad de cuidar de ti en la enfermedad”.

Los baños de amor aparecen en la lírica antigua popular, como en:

Si te vas a bañar, Juanilla,  
 dime a cuáles baños vas.

(NC 1700 A)

También recordemos la pregunta que hace el amado o la amada a los elementos naturales para saber noticias de su amor. En la lírica malgache (31):

—Decidme, oh, hierbas y plantitas,  
 hierbas altas y helechos,  
 El Príncipe-por-cuya-culpa-está-alguien-sufriendo castigo,  
 ¿está casado?  
 —*El Príncipe-por-cuya-culpa-está-alguien-sufriendo castigo,*  
 no está casado ni tiene concubina,  
 sino que se ha quedado esperando el final.

O la presencia del motivo del ave mensajera, compartido por la lírica tanto oral como escrita y que ha trascendido en la lírica popular contemporánea (43):

¿Adónde va usted, señor Pájaro?  
 Si se dirige hacia el Este,

transmita este mensaje  
 a *La-que-huele-a lágrimas*  
 para que no diga  
 que ya se hace tarde, que ya se hace muy oscuro,  
 porque nuestro amor está envuelto en nieblas.  
 De tal modo que, cuando salga un día soleado,  
 en ese momento se disolverá.

Como el conocido texto que canta Melibea en *La Celestina*:

Papagayos, ruiseñores,  
 que cantáis al alborada,  
 llevad nueva a mis amores  
 cómo espero aquí asentada.

(NC 570)

Este mismo motivo tiene correspondencias en el cancionero actual español y mexicano:

Águila que vas volando  
 lleva en el pico estas flores  
 dáselas a mis amores,  
 dile cómo estoy penando.

(NC 571)

Águila que vas volando  
 y en el pico llevas hilo,  
 dámelo para curar  
 este corazón herido.<sup>2</sup>

Otro motivo no tan erótico como los anteriores, pero que es recurrente en la lírica tradicional panhispánica es el de las dos hermanas que enamoran, que también aparece en la lírica malgache de modo sutil (47):

---

<sup>2</sup> Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985, I, núm. 2117.

¿Es la hermana mayor quien huele a insecto  
o es la hermana menor quien huele a alcanfor?

En la lírica peninsular medieval aparece como:

De las dos hermanas, dose,  
¡válame la gala de la minore!

(NC 88)

Asimismo, en esta breve digresión causada por el entusiasmo, quiero observar que existe un recurrente uso del paralelismo intraestrófico en sus diferentes aspectos, desde el semántico hasta el léxico. Sobre todo en el primer tipo hay un gusto por el contraste y la antítesis. Ambos recursos son esenciales de la literatura oral panhispánica. Un ejemplo de lirismo excepcional en el que aparecen los rasgos mencionados es este texto (58):

La nostalgia empuja hacia los altos montes  
el amor empuja hacia el abismo.

Otro ejemplo del gusto por el contraste es el siguiente texto, donde se menciona también a un insecto muy presente en la poética malgache, el saltamontes:

¿Saltamontes que lloriquea de día  
o saltamontes que vuela de noche?

Algunos textos más muestran este gusto por la repetición casi exacta, cambiando algunas palabras para decir lo mismo, como en las cantigas de amigo gallego-portuguesas de los siglos XIII y XIV (38):

Las orlas de su *lamba* están empapadas,  
las orlas de su ropa están húmedas.

Asimismo es notorio en los textos malgaches el frecuente gusto por ubicar al principio del poema los versos más simbólicos o crípticos, que

en una segunda parte son explicados, recurso muy utilizado en la lírica tradicional, generalmente con un contundente dístico en que el personaje expresa su mensaje directamente (28):

El arroz tostado y reducido a polvo lo come mucha gente,  
 el arroz tostado y reducido a polvo lo acepta mucha gente,  
 dime palabras que no sean mentiras,  
 porque estoy harto de que siempre me digas “mañana”.

En fin, celebro este esfuerzo que han realizado Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa para mostrar la poesía malgache en español, ya que permite entrever la comunidad de recursos poéticos a través del tiempo y de la geografía. Sólo se echa de menos en el libro la numeración de los textos y un índice de primeros versos, que siempre ayuda a la lectura en una antología poética.

Como ha dicho Pedrosa, los *hainteny* malgaches nos dejan “la inevitable sensación de adentrarnos en un mundo poético único y original, absoluta e inconfundiblemente malgache, imposible de concebir lejos de los murmullos, de los árboles y de las brisas de aquella isla” (14).

MARIANA MASERA  
 Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM