

*Abluis Aethiopem quid frustra? ah desine, noctis
Illustrare nigrae nemo potest tenebras.*



La literatura oral del Afropacífico colombiano y su relación con el Quijote

ADRIÁN FREJA DE LA HOZ
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Universidad de los Andes

*Quod si nostra tuis facies Rex nigra ministris
Displicet, Aethiopum non placet alba viris.
Suntuque duces nigri Rex quoque fuscus adest.
Illic Auroran sordet qui viserit albus.*

*[Que si nuestra faz negra a tus ministros desagrada,
Tampoco la blanca gusta entre los etíopes.*

*Los nobles de allá, oh Rey, son negros y oscuro el color que predomina.
El que visite aquellas tierras del Este, si es blanco, no es tenido en gran estima.]*

Juan Latino (1518-1596)

La región conocida como Pacífico colombiano, que se extiende desde los límites con Panamá hasta la frontera con Ecuador, alberga la mayor cantidad de población afrodescendiente del país.¹ En relación con las prácticas ancestrales de la cultura africana, la oralidad del Afropacífico² es una expresión viva que en muchas regiones sigue siendo parte de las actividades cotidianas (por

¹ Se trata de una región que ha sido duramente golpeada por la violencia del narcotráfico, la violencia de los distintos actores del conflicto armado colombiano, así como por la violencia propia de la corrupción de los entes gubernamentales de la zona y la desidia en términos de políticas públicas.

² En este texto utilizaremos el término "Afropacífico", popularizado por el poeta Helcías Martán Góngora, para referirnos a los lugares del Pacífico donde predominan las culturas afrodescendientes.

ejemplo, inmersa en los trabajos agrícolas o en las labores domésticas) y de algunas actividades extraordinarias (como los ritos fúnebres y las fiestas locales). Sin embargo, como he venido evidenciando en distintos trabajos de campo, en muchos lugares rurales de esta gran región se han perdido expresiones de la literatura oral debido a que las nuevas generaciones se movilizan a centros urbanos. Los lugares que he visitado y en donde ningún joven se interesa por estas expresiones son aquellos con mayores problemáticas socioeconómicas; Chocó es un caso representativo y sumamente preocupante.³ Parece lógico que en lugares en donde existen mayores necesidades básicas insatisfechas, los jóvenes se preocupen menos por la literatura oral de sus mayores, básicamente, porque son ellos quienes más se movilizan del campo a la ciudad, con el fin de encontrar mejores oportunidades de vida.⁴

En este trabajo me interesa presentar algunas visiones del “negro” (africano o afrodescendiente) del siglo XVI que se mantuvieron y llegaron a América y que hoy encontramos en la literatura oral del Afropacífico colombiano. Además, quisiera mostrar que los usos de los cuentos orales en la literatura “culto”

³ “Nacer en el Chocó significa para un niño o una niña tener el doble de posibilidades de morir que si lo hubiera hecho en cualquier otro punto del país — tenga o no tenga agua en la pluma— y crecer en él supone que puedes formar parte del 78.5 por ciento de la población que es pobre y que será muy difícil que tengas estudios de primaria (un 62.8 por ciento de los chocoanos no ha tenido esta oportunidad), de secundaria (un 74.3 por ciento se queda fuera) y una rareza si llegas a la universidad (un lugar hostil para el 90 por ciento de la población chocoana)” (Gómez, 2016: 53).

⁴ En Colombia, como en buena parte del planeta, la población rural ha disminuido significativamente. Según cifras del Banco Mundial, para el 2016 se estimaba que la población rural era tan sólo del 26%, mientras que 50 años atrás la cifra superaba el 48% del total de la población (Banco Mundial). La disminución en Colombia supera con creces la media mundial, que se ubica en un 51.3%. Esta disminución, como lo demuestran múltiples estudios, obedece a causas bien establecidas entre las que se destacan el alto índice de pobreza de la población rural colombiana (el 61.2% vive en la pobreza y un 21.5 en la pobreza extrema) y el impacto de la guerra entre grupos armados al margen de la ley y el ejército nacional (según ACNUR, Colombia ocupa el primer lugar en desplazamiento forzado en el mundo con 7.4 millones de desplazados).

del siglo áureo y en la literatura oral del Afropacífico tienen relaciones estrechas que dan cuenta de elaboraciones artísticas valiosas en ambos contextos. Para lo anterior, vamos a centrar la atención en dos importantes vínculos entre el *Quijote* y la literatura oral del Afropacífico colombiano: el blanqueamiento como tema y el uso de romances populares. Todo esto con el fin de enriquecer los estudios y las miradas posibles de las relaciones entre la literatura áurea y las literaturas orales de los pueblos afrodescendientes del Pacífico colombiano. Resulta pertinente valorar las literaturas orales vivas como fenómenos artísticos que merecen ser no sólo conservados como elementos del patrimonio cultural, sino estudiados en sus múltiples relaciones con las tradiciones literarias escritas y orales de diversas culturas del planeta.

El blanqueamiento y el negreamiento en el Afropacífico

El racismo contra la población africana fue un instrumento que ayudó no sólo a justificar la esclavitud sino a promoverla y mantenerla durante el proceso de la Colonia en el continente americano, e incluso durante varias décadas de las nacientes repúblicas independientes en el siglo XIX. Culturalmente, las expresiones artísticas de la palabra adaptaron y conservaron de forma oral y escrita las ideas racistas de la Europa del siglo XVI y se trasladaron rápidamente al continente americano.

Lo anterior se evidencia muy bien en el siguiente relato mítico recopilado por el antropólogo afrocolombiano Rogerio Velásquez en los años 50 del siglo pasado en el municipio de Barbacoas, Nariño:

Dios hizo a los hombres de un solo color. Quiriendo diferenciarlos, los dividió en tres montones y les ordenó bañarse cierta mañana que hacía mucho frío. A la hora de caer al pozo hizo tronar, llover, relampaguear y ventar.

El primer grupo, sin decir esta boca es mía, se decidió a hacer lo que se le mandaba. Al hundirse en el agua cada hombre notó que cambiaba de piel a medida que se frotaba la mugre. En una hora quedaron blancos los bañistas. Al salir se arrodillaron y dijeron gracias a nuestro Señor por el beneficio que les había proporcionado. Como premio a su humildad Dios los puso de gobernadores de los otros hombres.

Al ver esto, el segundo montón se metió al agua, que se iba secando a medida que la tocaban los hombres. Para estos ya no hubo líquido bastante, por lo que quedaron del color de la caña amarilla y el pelo pasado. Fueron los mulatos. Quedaron en el mundo como alguaciles o segundones en el gobierno que se formaba.

Tarde, después de muchos ruegos, pasó el tercer grupo al pozo, que ya no tenía agua. Los componentes sólo pudieron tocar la arena del fondo con los pies y con las manos. Puesto que no se hicieron blancos ni morenos, no bendijeron al que los había criado. Fueron, en lo adelante, los negros del pueblo (Velásquez, 2000: 184).

Este relato oral fue transmitido por un minero afrodescendiente, a él se lo contó el dueño de la mina donde trabajaba. Encontramos que el tema del baño como blanqueamiento aparece en el cuento para explicar el color de los seres humanos. Quienes obedecen a Dios y se bañan con toda el agua disponible son blancos por blanqueamiento y premiados con ser los amos. Quienes obedecen, aunque un poco más tarde, se logran bañar, pero no lo suficiente y por tanto no lograron el total blanqueamiento, fueron los amarillos, los "segundones". Quienes tardaron demasiado en ir al pozo, fueron los "negros", ellos "no bendijeron al que los había criado". La "negritud" se presenta en el relato como un castigo divino, un mal ontológico que se debe asumir por la falta de quienes no acataron las órdenes de Dios, pero además representa el signo del subordinado, del que perdió el derecho de gobernar. Es decir, el relato mítico racista establece la explicación fundacional de la esclavitud y subordinación por cuenta del color de piel de las personas. Un discurso creado

por los que ejercen el poder sobre el pueblo afrodescendiente, con el claro fin de imponer una ideología sobre la superioridad “natural” de las personas de piel blanca. En este caso, el relato oral del minero afrodescendiente a mediados del siglo pasado evidencia que, como bien lo señala Foucault, “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1999: 12).

En este mismo sentido, se encuentra en la región otro relato fundacional sobre los orígenes míticos de las personas de piel blanca, amarilla y negra:

Cuando Dios hizo la costa, se paró y la vio muy bonita. Entonces se dijo:

—Esta preciosidad no puede ser para uno solo.

Inmediatamente llamó a unos ángeles que estaban en el patio jugando a la pizigaña.

Dándoles barro colorado, blanco y negro, les dijo:

—Miren, mis hijos. Vayan a la costa del Pacífico y con esto hagan unos muñecos. Cuando estén fabricados, los soplan y los dejan caer con maña sobre la tierra para que no se rompan. Serán los hombres de allá.

Los ángeles obedecieron. Llegados a la frontera con Panamá, amasaron el primer barro, que era el colorado, e hicieron los muñecos. Los soplaron y los dejaron caer con cuidado. Así nacieron los indios.

Acabada esa tarea, tomaron la segunda pelota de barro blanco que estaba al otro lado de la catanga. Hicieron lo mismo que con el primer barro. De estos muñecos nacieron los blancos.

Cuando creyeron que ya nada les quedaba por hacer, se lavaron las manos, pero un angelito que vio que no habían tocado el barro negro dijo a sus compañeros:

—Hagamos cualquier porquería con este hollín y tirémosla a la tierra. Allá lo que resulte.

—¿A dónde vamos a soltarla? —preguntó otro.

— A los manglares, a los ríos, a los pantanos, a los arenales, bocanas y esteros...

— Está bien — arguyeron todos.

Compuestos los monicongos de cualquier forma, los arrojaron con fuerza. Los muñecos cayeron sobre piedras, raíces y troncos de árboles que les aplastaron las narices y les reventaron los labios, que les quedaron así para siempre. Como tenían el pelo biche, tomó la semejanza de la grama y de la zarza en que los muñecos se enredaron. Este fue el origen de la nación negra de la Costa (Velásquez, 2000: 183).

De nuevo aparece una visión racista que pretende fundamentar la inferioridad de personas por su color de piel. Un relato que se insertó en la tradición oral de parte de personas que no pertenecen a la comunidad afrodescendiente (personas que controlaron económicamente la región), como una forma de justificar la desigualdad de la población afro. Esta narración tiene una evidente relación con el relato bíblico del *Génesis*, adaptando la situación a un lugar específico de la región. El paraíso, representado por el litoral del Pacífico de Colombia, está a la espera de la llegada de seres que lo habiten y lo aprovechen, no obstante, la desobediencia de los ángeles (que recuerda la rebeldía del ángel caído) conlleva a la desigualdad de los hijos e hijas del barro negro. Se nota, además, que en el orden de aparición se respeta el orden histórico en el que aparecen en los habitantes de la región: primero estuvieron los indígenas, luego llegaron los europeos y unos años más tarde las personas africanas esclavizadas. Empero, la intención clara del relato es ubicar en lo más bajo de la balanza a las personas formadas del barro negro.

Como veremos más adelante, estas ideas vienen en los relatos orales que ya en el Siglo de Oro español se difundían de boca en boca y que la literatura escrita recoge (focalizaremos la atención en el *Quijote*). Estas historias se siguieron adaptando y conservando en la oralidad de la región, pero no sólo fueron los “blancos” quienes tuvieron el control económico y político de la región y elaboraron un discurso racista de opresión a las personas

afrodescendientes, sino que también estos relatos fueron apropiados por los afrodescendientes para llevar a cabo el juego contrario y mostrar una esencia maligna de las personas con piel blanca. El siguiente relato fue recopilado en la región y nos permite ver que existe también una resistencia dentro de la literatura oral para enfrentar los relatos racistas en contra de los afrodescendientes:

Dios crió a un hombre y a una mujer. Ambos eran negros. Andando el tiempo el matrimonio tuvo dos hijos que se llamaron Caín y Abel. Caín fue malo y perverso, pues, desde chiquito, se dedicó al trago, a las mujeres y al juego. Abel, por el contrario, fue bueno. Oía misa, respetaba a sus padres y las cosas ajenas y cumplía sus compromisos. Caín, envidioso de su hermano, lo mató una tarde al volver del trabajo. Pero como no hay crimen oculto, Dios se le presentó y, reprochándole su falta, lo maldijo. La canillera de Caín fue tan grande que palideció hasta tomar el color blanco que conservó hasta su muerte. Caín fue el padre de la nación blanca que hay sobre la tierra (Velásquez, 2000: 183).

Aquí de nuevo se utiliza un relato bíblico, esta vez para construir un mito sobre el nacimiento de la “nación blanca que hay sobre la tierra”. La tradición oral afropacífica adapta el relato sobre Caín y Abel de la misma forma en que vimos que funcionaban los relatos del blanqueamiento a través del baño y el nacimiento de los “indios”, los “blancos” y los “negros”. En este caso el blanqueamiento de Caín es negativo, fue un castigo por su crimen. El color natural es el negro, por tanto, lo deseable en el relato es el negreamiento y no el blanqueamiento. Así, los herederos de Caín conservan la piel blanca y el pecado de su progenitor, mientras que las personas de piel oscura son hijos obedientes de Dios.

Además, llama inmensamente la atención que el mito bíblico se moderniza al punto de señalar a Caín como una persona dedicada a pecar con “mujeres” (a pesar de que la única mujer en ese momento era Eva), con “el trago” y con “el juego”, mientras

que Abel era bueno pues no sólo obedecía a sus padres, sino que “oía misa”. De igual forma, no se hace mención a los celos por la elección de Dios de las ofrendas de Abel como la causa del asesinato, sino que la envidia de Caín por la bondad y el recto proceder de su hermano son la causa del crimen. Esta adaptación a situaciones modernas evidencia el proceder de la oralidad, puesto que a pesar de que se trata de relatos que se enmarcan dentro de un mundo sacro de las tres religiones más significativas del planeta, en la oralidad lo que no se ajusta a situaciones comprensibles por parte de los transmisores y, sobre todo, de los receptores, tiende a desaparecer, pues pierde sentido en términos culturales (Ong, Havelock, Menéndez Pidal). Los relatos sobre blanqueamiento y negreamiento de la literatura oral del Afropacífico vienen de larga data, pero se pueden rastrear muy bien dentro de los relatos orales que pulularon en el Siglo de Oro español y que a lo largo del siglo XVI desembarcaron en nuestros territorios para imponer una ideología racista que intentara mantener un orden socioeconómico y, por supuesto, cultural. Pero como vemos en el ejemplo anterior, la misma literatura oral afropacífica los transforma en actos de resistencia ante el racismo y la discriminación sociopolítica. Asimismo, expresiones como “el alabao”⁵ que nacieron de los cantos y oraciones religiosas utilizadas en el proceso evangelizador de la región, hoy son utilizadas como discursos literarios dentro de la configuración de una memoria cultural y como instrumento de denuncia frente a las problemáticas de la región.

El blanqueamiento y el negreamiento en el Quijote

⁵ El *alabao* es una expresión popular del Afropacífico que emplea la copla o, en algunos casos, la estructura del romance para cantar principalmente sobre temas religiosos en rituales funerarios. Sin embargo, por ser una expresión literaria popular ha sido utilizada desde hace décadas como una forma de expresión crítica y política que reivindica la cultura afro y denuncia las problemáticas de la región.

Por su parte, la literatura española del siglo XVI reunía a “todos los africanos de piel oscura en un grupo totalizador, diferenciado y ahistórico bajo la denominación de ‘negros’” (Fra Molinero, 1995: 2); esto no fue exclusivo de España: se trató de una constante en la Europa occidental. Para los europeos de piel blanca “los negros eran un ser colectivo, una naturaleza diferente” por tanto era necesario establecer una “teoría del género humano que los incluyese, pero que los diferenciase también”. La mayor parte de las personas de piel negra que habitaban la España y, en general, la Europa occidental en el siglo XVI eran esclavos tomados de las costas africanas mediterráneas. De esta manera, el color “negro” en la piel fue “significante de una condición social de inferioridad”, la condición de esclavitud. No obstante, dicha inferioridad social fue confundida con una “inferioridad de su ser moral e intelectual,⁶ y las características fenotípicas de las personas africanas de piel oscura sinónimo de esclavitud (Fra Molinero, 1995: 2).

Como bien lo explica Fra Molinero, existía una clara diferencia entre los “negros” y otros grupos étnicos minoritarios en la España del XVI: los judíos, los moriscos y, en menor grado, los gitanos resultaban ser una “amenaza” para la cristiandad y la construcción de nación. En cambio los “negros” no eran un grupo que preocupara al Rey o a la Iglesia. Eran esclavos. No tenían ningún poder económico, político, religioso o de algún tipo. No tenían cohesión como grupo.⁷ Señala Fra Molinero que al no tener poder, los “negros” se equiparaban “a un grupo de niños” (1995: 3). Efectivamente, la literatura del siglo XVI infantilizó a los africanos de piel oscura y se burló de ellos en verso y prosa. Un

⁶ Similar a lo que sucede hoy con la exclusión de los grupos minoritarios, a quienes se les atribuyen condiciones naturales moralmente reprochables como consecuencia de su pertenencia a un grupo social oprimido.

⁷ Como se sabe, dentro del proceso de esclavización los africanos eran mezclados con africanos que no hablaban los mismos idiomas con el fin de evitar la cohesión y organización como grupos y, por tanto, cualquier intento de rebeldía (véase *La saga del negro* de Friedemann, 1993).

ejemplo memorable lo vemos en *El Celoso extremeño* de Cervantes. En esta novela un “negro eunuco” es engañado y burlado por un músico como si fuese un niño. Asimismo, son numerosas las comedias de Lope de Vega en donde el personaje “negro” no sólo es carente de inteligencia y razonamiento, sino que no logra hablar correctamente. Aquí es preciso señalar que la España del XVI cuenta con Juan Latino, un escritor y profesor “negro” de origen africano. Juan Latino escribe siempre en latín con el fin de presentar su escritura en el nivel más culto posible. No obstante, a pesar del reconocimiento de Juan Latino en las letras de la España del XVI (en el prólogo del *Quijote* se nombra), las personas africanas de piel negra son vistas, en general, como seres “inferiores” e incapaces de hablar y actuar “correctamente”.

En el capítulo XXIX de la Primera Parte del *Quijote*, Dorotea se disfraza de la princesa Micomicona por sugerencia del cura y del barbero, con el fin de devolver a don Quijote a su aldea. A quien primero se le presenta la princesa es a Sancho:

— Esta hermosa señora — respondió el cura —, Sancho hermano, es, como quien no dice nada, es la heredera por línea recta de varón del gran reino de Micomicón, la cual viene en busca de vuestro amo a pedirle un don, el cual es que le desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho; y a la fama que de buen caballero vuestro amo tiene por todo lo descubierto, de Guinea ha venido a buscarle esta princesa (Cervantes, 2004, I: 292).

Más adelante, Sancho es quien le presenta a don Quijote la supuesta princesa que clama para que el ingenioso caballero le “otorgue un don”:

— Bien puede vuestra merced, señor, concederle el don que pide, que no es cosa de nada: sólo es matar a un gigantazo, y ésta que lo pide es la alta princesa Micomicona, reina del gran reino Micomicón de Etiopía (Cervantes, 2004, I: 294).

Lo primero que llama la atención son las distintas referencias geográficas africanas en una y otra cita: Guinea y Etiopía. Dos naciones africanas diametralmente opuestas en la zona ecuatorial del continente (una en el extremo occidental y la otra en el oriental). No obstante, es necesario señalar que el término “etíope” viene del griego *aithiops* que literalmente traduce “cara quemada”. En el siglo XVI se denominaba etíope a “todos los hombres y mujeres de piel oscura y no sólo a los que vivían al sur de Egipto” (Fra Molinero, 1995: 2). La imprecisión geográfica de Sancho puede ser propia de las vagas referencias en la época y de una confusión entre el término para nombrar a personas africanas de piel oscura (etíopes) con el reino de Etiopía. Lo segundo que llama la atención es el nombre Micomicón, un término que evidentemente remite al popular primate de larga cola y que utiliza además el sufijo apreciativo aumentativo “ón”, todo esto con el fin de presentar un nombre gracioso y muy burlesco para nombrar un reino africano. Un reino que remite a animales que para la época cervantina ya eran muy conocidos y utilizados en diversos actos de divertimento. Ejemplo notable lo vemos con maese Pedro y su mono adivinador, un mico amaestrado que simulaba saber los hechos del pasado y decírselos en el oído a su amo para estafar a los incautos.

Pero lo que le molestó a Sancho cuando se enteró de la solicitud de la princesa Micomicona no fue el nombre o la geografía de dicho reino sino que a él “**le daba pesadumbre** el pensar que aquel reino era en tierra de negros, y **que la gente** que por sus vasallos le diesen **habían de ser todos negros**” (Cervantes, 2004, I: 295).⁸ Sancho muestra su total desagrado por el color de las personas que serían sus vasallos. El escudero no devela las razones que lo conducen a semejante pesar por el color de sus hipotéticos vasallos, empero, sabemos la imagen que poseían los “negros” en la España de los siglos XVI y XVII.⁹ Tal sería el des-

⁸ Énfasis mío.

⁹ Véase el libro de Fra Molinero (1995).

prestigio de los “etíopes” en la época y la mala imagen que de ellos tenía Sancho que la solución brindada por su ingenio es la venta de sus futuros e hipotéticos vasallos “negros”:

—¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros? ¿Habrás más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender, y adonde me los pagarán de contado, de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida? ¡No, sino dormíos, y no tengáis ingenio ni habilidad para disponer de las cosas y para vender treinta o diez mil vasallos en dácame esas pajas! Par Dios que los he de volar, chico con grande, o como pudiere, y que, **por negros que sean, los he de volver blancos o amarillos**. ¡Llegaos, que me mamo el dedo!¹⁰ (Cervantes, 2004, I: 295-296).

El sólo hecho de tener la piel negra implicaba la venta de sus vasallos; es decir, el color de la piel implicaba directamente la condición de esclavo. Esto le permite a Sancho pensar en sacar provecho económico, pues si el color de sus supuestos vasallos hubiese sido otro, muy difícilmente tendría solucionada su futura hacienda. De otra parte, la frase “por negros que sean, los he de volver blancos o amarillos” posee un sentido que va más allá del intercambio monetario que señala Francisco Rico en su edición del 2004, en la nota al pie que dice: “los he de convertir en plata o en oro” (Cervantes, 2004, I: 296 n. 28). En realidad, si tenemos en cuenta la imagen medieval, renacentista y barroca de los “negros” en España, es claro que el sentido no sólo es de intercambio de “negros” por plata u oro, sino que también hay un sentido de blanqueamiento. El color de la piel de los “negros” se consideró como “algo raro y al tiempo imperfecto” no sólo en la Edad Media, en el siglo XVI era común encontrar en la literatura emblemática ilustraciones que trataban de, literalmente, *blanquear* a un negro a través de un baño. Pero esto, por supuesto, era una labor imposible. Lope de Vega escribe en su comedia *El mayor*

¹⁰ Énfasis mío.



imposible los siguientes versos: “es como el negro el necio/ que aunque le lleven al baño/ es fuerza volverse negro” (Fra Molinero, 1995: 4). En la *Emblemata* de Andrea Alciato, en su edición de 1548 encontramos la siguiente ilustración para lo imposible:

Un “etíope” es bañado por dos personas de piel blanca, pero “no puede cambiar de color por más que se lave” (Fra Molinero, 1995: 4). Para el pensamiento medieval y renacentista, se trata del signo de lo imperfecto, lo negativo que es imposible de cambiar, una marca de supuesta inferioridad que perdura para siempre. Fra Molinero cita a pie de página varios refranes del texto *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* sobre expresiones populares de la imposibilidad de “blanquear negros” con el baño: “callar como negra en baño”, “fue la negra al baño y tuvo que contar un año”, “jurado ha el baño de lo negro no hacer blanco” (Fra Molinero, 1995: 4). De acuerdo a lo anterior, Sancho pretende ir contracorriente al señalar que “por negros que sean, los he de volver blancos o amarillos”, un blanqueamiento que posee, sin duda, el sentido monetario señalado por Rico, pero que también nos habla de lo imposible y fantasioso del reino Micomicón y del imaginario de la época sobre África y sobre los africanos de piel oscura. Ideas racistas que se mantuvieron por mucho tiempo y que como

vimos arriba llegaron a América para “explicarles” a los mismos afrodescendientes la supuesta inferioridad social de su “raza”.

Uso de romances en el *Quijote* y en el Afropacífico colombiano

El romance es el género oral y popular¹¹ predilecto de don Quijote. Se trata de la forma versificada más popular y de mayor identidad nacional en la España del siglo XVI. Inicialmente el término “romance” se usó para hacer referencia a las “lenguas vulgares”, aquellas lenguas distintas al latín. En la Edad Media el término fue utilizado para hablar de las “composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos” (Menéndez Pidal, 1953, I: 3). Durante los siglos XII, XIII y XIV, los cantares de gesta “fueron nombrados como romance en muchas ediciones, así como el *Libro de Buen Amor* cuyas dos ediciones datan de 1330 y 1343. Las ediciones del *Cantar de Mio Cid* del siglo XIII también se refieren a esta composición como un *romanz*” (Freja, 2015: 42). El elemento en común de todas las composiciones llamadas “romances” en los siglos XII, XIII y XIV era su composición en “lengua vulgar”; por tanto, el término estaba “íntimamente ligado con la dimensión popular de la lengua” (Freja, 2015: 42-43). En el siglo XV el término inicia su “especialización métrica, es decir, se fue aislando en el campo literario y dejando de lado el campo lingüístico”, sin desligarse del ámbito oral y popular, de hecho, la especificidad métrica se debe, según Menéndez Pidal, a que los extensos cantares de gesta comienzan a ser repetidos por el pueblo “fragmentariamente en breves canciones épico-líricas” (Menéndez Pidal, 1953, I: 5). Los romances llegaron a América Latina y han sido conservados y utilizados en diversas

¹¹ Luego va a ser un género apropiado por la literatura culta, pero su condición oral y popular pervive hasta nuestros días.

prácticas propias de la vida diaria de campesinos, pescadores, vaqueros, etcétera, de las distintas regiones del continente. En Colombia, se tiene registro de la presencia de romances en casi todos los departamentos del país gracias a los trabajos de Ramón Menéndez Pidal (1955; 1968), Manuel Alvar (1970; 1974; 1987), Gisela Butler (1969; 1977), German de Granda (1976) y, recientemente, Alejandro Tobón (2015).

En la literatura oral que se escucha en el Afropacífico colombiano encontramos la recreación de un romance muy conocido: el romance de *Catalina* o también conocido como el romance de las *Señas del esposo*. El cuento fue recopilado de boca de Rito Erasmo Cuero y Pedro Caicedo, mineros de Guapi en el departamento del Cauca, como sigue:

Eran unos esposos, tuvieron dos hijos y no tenían recursos pa' vivir. Le dijo el marido a la mujé: Catalina, yo me voy a ir pa' España, porque allá me va mejor. Bueno marido, lo que tú hagas, yo me quedo al cuidado de los muchachos y hago todo lo posible. Se despidieron y él se fue. A los veintiocho, veintinueve, treinta años espere, espere, espere; el hijo varón lo regaló y la mujercita se la dio a un convento. A los treinta años cumplidos, como una sorpresa, llega Genovés, haciéndose pasar por mensajero, cantando:

—Catalina, lina, lina, blanca flor de Genovés, blanca flor de Genovés, para España yo me voy y mandá lo que querés y mandá lo que querés.

Le contestaba ella:

—El hijo varón que tuve, al rey se lo regalé, al rey se lo regalé, la hija mujé que tengo y al convento la echaré, al convento la echaré.

No conojco a tu marido, ni tampoco sé quién es, ni tampoco sé quién es el cuerpo y le habla muy cortés, y le habla muy cortés, el caballito que carga pecho de palomo es, pecho de palomo es.

Dice ella:

—Salude a mi marido, salude si me lo ve, salude si me lo ve, treinta años lo eché esperando y treinta lo esperaré, y treinta lo esperaré, si a los treinta años no viene, tengo yo que irlo a ve, tengo yo que irlo a ve.

Le contesta el dueño del mensaje:

—Por la seña que me dan, tu marido muerto e, tu marido muerto e, en un juego de billar, mataron a Genovés, mataron a Genovés.

Genovés se hace pasar como amigo, que le envía ese mensaje a ella y es el mismo Genovés. Ella se pone llore, llore, llore, porque lo han matado, él mismo le va a cantar:

—No llores por tu marido, que presente lo tenés, que presente lo tenés.

—¿Que presente está mi marido? ¿Y ese no es el que me está cantando?

Y ahí mismo abraza a su marido, y esa gente no sabía qué hacían. Ahí mismo el hijo que había regalado con papel y todo, jue a traer su hijo y a la del convento, y ya ahora sí. Genovés respondió por su mujé y sus hijos y quedaron viviendo hasta el día de hoy. A esa gente no les falta nada, viven cómodamente, porque su mujé se volvió un baúl como que hubiera quedado lleno de ropa y él se hubiera llevado la llave, porque treinta años esperando a un hombre y la mujé sin seguir ningún camino, solamente lo que hizo jue entregar los hijos y volvió Genovés a abrir su puerta porque estaba cerrada, hasta el día de hoy están viviendo muy bonito (Revelo, 2010: 167-168).

Como vemos, se trata de la narración de un famoso romance que ha sido recopilado en casi todos los países de América Latina, en Estados Unidos, en Portugal, en España (por supuesto) y en países como Bosnia y Marruecos.¹² Las variantes son tantas como versiones existen, en Guapi encontramos una adaptación que re-toma las acciones principales del romance y las presenta como cuento dialogado. El romance es la forma versificada que desde su nacimiento ha contado historias, casi se podría decir que se trata de “cuentos versificados” o “cuentos cantados”. En el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope de Vega señala que: “Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las

¹² En la base de datos creada en la Universidad de Washington, EEUU: <https://depts.washington.edu/hisprom/> aparecen más de trescientas versiones.

décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances” (2003: vv. 305-309). Es decir, en el teatro áureo también se utilizó el romance para relatar o narrar situaciones dentro de la obra. En el *Quijote* encontramos que en el capítulo segundo de la Primera Parte, en su primera salida, don Quijote llega a una venta imaginada como castillo y se encuentra con dos “destraídas mozas” que, luego de burlarse de él, le desarman, y “como él se imaginaba que aquellas traídas y llevadas que le desarmaban eran algunas principales señoras y damas de aquel castillo”, no dudó en cantarles una adaptación de un conocido romance:

— Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, del su rocino,

o Rocinante, que éste es el nombre, señoras mías, de mi caballo,
y don Quijote de la Mancha el mío; que, puesto que no quisiera
descubrirme fasta que las fazañas fechas en vuestro servicio y
pro me descubrieran, la fuerza de acomodar al propósito presen-
te este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi
nombre antes de toda sazón (2004, I: 39-40).

Desde su primera salida, don Quijote va a cantar romances orales muy populares y los va a adaptar a su propia vida y contexto. El ingenioso caballero, al igual que los mineros de Guapi, se convierte en un transmisor de la literatura oral que adapta los versos a la situación vivida o al contexto, una de las características más esenciales de la literatura oral y de los usos típicos y populares del romance desde el siglo xv: “asimilado [el romance] por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor; al repetirlo, lo ajusta y amolda espontáneamente a su más natural manera de expresión” (Menéndez Pidal, 1953:

45). Por supuesto, en el caso del *Quijote* dicha adaptación tiene como fin equiparar al legendario y literario personaje de la literatura artúrica con el desdichado hidalgo, mientras que en el caso del Afropacífico colombiano el romance es utilizado para narrar una historia que resulta memorable por la extensa espera de la mujer y por el feliz reencuentro que acontece luego de treinta años. A diferencia de muchas versiones del romance,¹³ en este cuento no se pone a prueba la fidelidad de la mujer, que es una de las constantes en los romances de las “señas del esposo” y el fin del no reconocimiento inicial del mismo: el supuesto soldado amigo le dice que su marido está muerto con el fin de pedirle que se case con él y poner a prueba su fidelidad incluso después de la supuesta muerte del marido. En ambos casos el recurso utilizado consiste en adaptar algunos hechos al contexto y las situaciones

¹³ Por ejemplo, en la siguiente versión recopilada en Argentina en 1929 se muestra la historia con todos los sentidos del engaño:

—Catalina, Catalina, lindo nombre aragonés,
 2 para España es mi partida ¿qué encargo me hace usted?
 —Que si lo ve a mi marido mis recuerdos me le dé.
 4 —¿Que señas tendrá, señora, para poder conocer?
 —Es alto, blanco y bizarro y al hablar es muy cortés.
 6 —Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
 no lo mataron en la guerra, que lo mató un genovés;
 8 todo el mundo lo ha llorado, generales y un marqués,
 y la que más lo ha llorado fue la hija del genovés.
 10 Por encargo me ha dejado que me case con usted.
 —Diez años lo he esperado, otros diez lo esperaré
 12 y si a los veinte no viene yo de monja me entraré.
 A mis tres hijas que tengo al convento las daré
 14 para que recen al alma del padre que les dio el ser.
 Al hijo varón que tengo que vaya a servir al rey,
 16 que le sirva de vasallo y que muera por su ley.
 Con la plata que ha dejado un rosario compraré,
 18 todas las noches por su alma un rosario rezaré.
 —Calla, calla Catalina, calla, calla, fiel mujer,
 20 hablando con tu marido sin poderlo conocer.
 Esta noche, si Dios quiere, en tus brazos dormiré.

que se pretenden manifestar oralmente, dentro de la ficción cervantina o en el relato oral de mineros del Pacífico colombiano.

El papel del romance en el *Quijote* es sumamente importante, sobre todo en don Quijote, quien asume cada relato romancístico como parte de la realidad caballeresca que él encarna. Es así que en el capítulo XXVI de la Segunda Parte, al ver la representación del retablo de maese Pedro sobre el romance de Melisendra y Gaiferos, don Quijote no soporta lo que se está narrando y decide intervenir en la acción del romance que se está representando en el retablo. Esta actitud de don Quijote responde a una característica propia del mundo oral. Aunque Sancho suele proyectar la imagen de la cultura oral determinada por su agrafismo, quien más actúa como actuaría una persona del mundo ágrafo es don Quijote: “se diría que la visión del mundo de don Quijote consta de una serie de imágenes estereotipadas, verdaderos clichés representativos, que le evitan la búsqueda de una identidad fuera de lo evocado por la reminiscencia de las fórmulas” (Martín Morán, 1997:354). Es decir, don Quijote al imitar las “fórmulas” caballerescas, los parámetros del comportamiento ficcional regulados por normas de un mundo utópico, “se comporta en esto como un miembro de una sociedad oral, sin escritura: rehúye la innovación y recurre a las fórmulas tradicionales para asegurarse la comprensión de los oyentes” (Martín Morán, 1997: 354).

Conclusiones

Tanto en el *Quijote* como en los cuentos orales del Afropacífico colombiano se utilizan constantemente estructuras formularias para mantener, por un lado, la atención del oyente-lector y, por otro, para ayudar a recordar las acciones; estas estructuras “ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico, por derecho propio, como expresiones fijas que circulan de boca en boca y de oído en oído” (Ong, 2009: 41). Adicional a lo anterior, en los cuentos orales del Pacífico y en el relato quijotesco

lo que prima por encima de todo son las acciones. La acción es un elemento esencial del mundo oral: siempre va a ser mucho más sencillo recordar una acción que un concepto. Una narración memorable “requiere [...] unos agentes que estén haciendo algo o diciendo algo acerca de lo que están haciendo, o a quienes se les esté haciendo algo” (Havelock, 2008: 117); de lo contrario el relato o el texto oral se olvidaría o no se reproduciría de un oyente a otro. En el mundo oral, la “tradición se enseña mediante la acción y no mediante ideas o principios” (Havelock, 2008: 118), por tanto, el papel de los cuentos orales dentro del *Quijote* y dentro de la cultura oral y afro del Pacífico colombiano es clave, pues en ellos se encarnan acciones que transmiten conocimientos, ideas y principios tradicionales.

Vemos entonces que la literatura oral está presente en el Siglo de Oro y en la cultura de campesinos, pescadores, mineros, amas de casa y, en general, en la cultura popular del Afropacífico colombiano. Se trata de un fenómeno cultural que ha vivido (y seguirá viviendo — eso creo —) en la memoria de ágrafos y letrados. Es natural que el fenómeno posea mayor vitalidad en el mundo ágrafo; no obstante, la literatura oral presente en la tradición ágrafa es la menos valorada y por tanto la menos estudiada. Incluso, ha sido tradicional que las expresiones literarias de las culturas ágrafas sean entendidas y estudiadas por antropólogos bajo categorías como “folclor” y “tradición oral”. Esta categorización ha marginado a los cuentos orales, los romances, las coplas, las décimas y demás expresiones propias de la literatura oral del ámbito artístico.

Los usos similares de la literatura oral en el *Quijote* y en los cuentos del Afropacífico dan cuenta del valor de la literatura oral en ámbitos ágrafos y escriturales. La escritura permite una mayor elaboración textual, por tanto, no es posible poner en la misma balanza la literatura que se concibe, elabora y transmite a partir de la escritura que aquella que se transmite oralmente. No obstante, ambas son manifestaciones artísticas de la palabra que deben ser valoradas en sus respectivos contextos y tradiciones. El problema fue y sigue siendo, sin duda, que la historiografía lite-

raría marginó por completo la literatura oral; el canon se construyó bajo los parámetros de un sistema homogéneo, letrado, de tradición europea. El término literatura abarcó entonces únicamente las producciones que entraban en dicho sistema. Por lo anterior, quienes estudiaron este tipo de manifestación literaria fueron lingüistas y antropólogos interesados en temas y problemas propios de sus áreas, pero que no veían interés alguno en el hecho artístico de estas producciones.

Finalmente, quisiera proponer el “blanqueamiento” como concepto historiográfico-literario que, más allá del color de la piel, revela las intenciones de conservar las acciones, las ideas y los productos artísticos de un cúmulo de autores y autoras pertenecientes a las sociedades y culturas imperantes. Las producciones orales fueron, de cierta manera, “blanqueadas” en el Siglo de Oro gracias a que se incluyeron en las obras escritas por los más importantes autores de la época; no obstante, este fenómeno concluyó rápidamente y las producciones literarias orales en España (y en general en Europa —no incluimos el caso latinoamericano por ser más complejo—) fueron abandonadas “a aquellos que no sabían leer: analfabetos, gentes de pocas letras y niños” (Chevalier, 1999: 27). De esta manera, la teoría, la historia y la crítica literaria centraron su atención en un canon “blanqueado” y ha dejado aparte (lo sigue haciendo —aunque creo y espero que cada vez en menor medida—) el fenómeno literario oral. Retomando el epígrafe, la intención de Juan Latino al mostrar que en el mundo etíope también existen reyes y que allá son desdeñados los “blancos” por ser “blancos”, es una manera de mostrar igualdad de condiciones en términos de color de piel, sin embargo, los reyes “blancos” tienen “el poder” y esclavizan (“dominan”) a los de piel “negra”. Algo similar podríamos ver en el caso literario; la literatura escritural domina y tiene el poder (por tanto, es muy estudiada y valorada), mientras que la literatura oral existe al margen, nombrada muchas veces como “folclor”, “canto”, “relato”, “tradición oral”, etcétera, y pocas como literatura (pocas veces estudiada y valorada).

Bibliografía citada

- ALCIATO, Andrea, [1531]. *Emblematum Liber. Excusum August\ae et Vindellicorum* [Augsburg], Heinricum Steynerum [Heinrich Steyner].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Bogotá: Real Academia Española.
- CHEVALIER, Maxime, 1999. *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. vol. 272. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FREJA DE LA HOZ, Adrian Farid, 2015. *La literatura oral en Colombia: romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- FOUCAULT, Michel, 1999. *El orden del discurso*. México: Tusquets.
- FRA MOLINERO, Baltasar, 1995. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI.
- HAVELOCK, Eric A., 2008. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. 1997. "Don Quijote en la encrucijada: oralidad/escritura". *Nueva revista de filología hispánica* 45-2: 337-368.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1953. *Romancero hispánico*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- ONG, Walter J., 2009. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- REVELO HURTADO, Baudilio, 2010. *Cuentos para dormir a Isabella*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- VEGA, Lope de, 2003. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>
- VELÁSQUEZ, Rogerio, 2000. *Fragments de historia, etnografía y narraciones del Pacífico colombiano negro*. Bogotá: ICANH.

El paseo de Santa Anita y sus representaciones en la dramaturgia popular

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI
UAM-Azcapotzalco

*“¡Vámonos pa Santa Anita,
vámonos pa Santa Anita,
ponte tus naguas,
chinita del alma!”*

Canción popular *ca.* siglo XIX.

Santa Anita y sus retratos festivos de la vida cotidiana

Hacia 1925 se realizó en el pintoresco pueblo de Santa Anita en la ciudad de México un certamen de “la flor más bella del Ejido”, en el que numerosas señoritas, engalanadas con trajes típicos, flores y demás parafernalia necesaria para el caso, concursaban con gracia y simpatía ostentando los símbolos y valores tradicionales de la patria mexicana. Lo curioso del asunto es que de pronto apareció entre la concurrencia un desfile al estilo bataclán que contrastaba con el tradicional desfile de “Indias bonitas”, en una suerte de intervención de tiples y coristas del teatro frívolo en el ámbito de un festejo tradicional. En la prensa se consignaba el acontecimiento como “hubo rataplán en pleno canal de la Viga”, haciendo énfasis en que la modernidad llegaba también a las festividades populares (Ramírez Cárdenas, 1925). Más allá

del desconcierto y quizá un poco de escándalo por parte de algunas mentes conservadoras y tradicionalistas, el certamen siguió su curso y la presencia de las provocativas mujeres bien puede pasar a formar parte de la multitud de gestos escénicos vanguardistas que se vivieron en México durante aquellos años. Pero es claro que el legendario paseo de Santa Anita, del que ahora sólo nos queda una estación del metro y el cotidiano deambular de automóviles, fue a lo largo del siglo XIX y hasta los años cuarenta del siglo XX, una invocación a la teatralidad, un regocijo en la ostentación de la vida vernácula, música, jolgorio y fandango en la ciudad de México. Santa Anita, como lo refieren cronistas diversos, era el sitio escenográfico propicio para enaltecer la mexicanidad, los vínculos con el pasado indígena y las correspondientes transformaciones en la vida cotidiana que en la ciudad de México y sus habitantes fueron dándose. Santa Anita fue motivo para la literatura popular; desde coplas, canciones, crónicas, hasta piezas teatrales. Un sitio obligado para el paseo dominical y para mostrarse con orgullo ante quienes visitaban la gran capital, como justamente se observa en el “apropósito” de Juan de Dios Peza que más adelante habrá de comentarse.

El canal de Santa Anita y el retrato de la vida festiva en la ciudad de México

Santa Anita, y sus fiestas y paseos, aunque en nuestros tiempos nos parece distante, fue durante siglos crisol de la identidad festiva de la gran capital, por lo que fue motivo de referencias literarias, composiciones musicales, pictóricas y desde luego teatrales. Grabadores o litografistas como Casimiro Castro dan testimonio de ello al retratar los paseos por el Canal de la Viga y el ambiente bullanguero y festivo de Santa Anita.

De su ambiente, viajeros y cronistas dejaron testimonios; incluso en la pintura virreinal y en las artes decorativas podemos encontrar imágenes que representan ese paraje tan singular en la

vida cotidiana de la urbe, como pueden ser los casos del reconocido cuadro de la Escuela mexicana del siglo XVIII, “Vista del canal de Iztacalco” o “De Yndia y Español producen Mestiza” (i.pinimg, 2018) de autor anónimo, o de los biombos y rebozos (Gámez Martínez, 2009), que con enorme destreza técnica eran ilustrados con escenas de dichos paseos (Baena Zapatero, 2015: 173-188).

Coplas, cantos y poemas populares se entonaban dentro de la vida festiva en el célebre paseo, como estas coplas recopiladas por Margit Frenk (CFM, 1982: 47, 88, 103, 109a) a propósito de rogativas para un buen paseo en trajinera:

¡Ay, Madre de los Dolores!,
tú me has de acompañar;
voy a traerte tus flores
para venirme a rezar;
cuídame en mi canoíta,
que no me vaya yo a ahogar.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-8916)

O estas otras que revelan el ambiente festivo del paseo:

¡Ay, qué sabrosos romeros!,
qué bueno está el guajolote;
toma, mi chata, otros fierros,
vamos a entrarle al pulcote;
al cabo cada año es eso:
hay que hacer nuestro borlote.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-9106)

Y échale agua, cielo viejo,
pa que nazcan magueyitos;
no le hace que nazcan ciegos,
con que nazcan borrachitos;
ya viene el estado seco;
hay que echar otros traguitos.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-9170)

Adiós, pues, mis cuatezones,
 adiós, mis pulques curados;
 ya me mojé los calzones;
 ya me voy avergonzado;
 hasta el año venidero,
 si no estoy adifuntado.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-9231)

Literatos y cronistas, como Guillermo Prieto, dieron con su pluma testimonio de lo que fue ese paseo lacustre tan propio de la ciudad de México, con sus canoas, trajineras y hasta sus barcos de vapor. Este es el testimonio del célebre escritor:

El anuncio de que voy a la Viga¹ produce en mí siempre una sensación nueva que rebosa vida y juventud, osadía y movimiento y [...] nada es capaz de volverme de mi arrobamiento y de mi éxtasis de felicidad.

[...]

Imposible parece describir tal variedad de objetos, aquella concurrencia tan animada. Aquella multitud de carruajes y soberbios caballos. Aquel esplendor, aquel aspecto de elegancia: la alta sociedad y la ínfima plebe, el refinamiento del lujo, su exterioridad engañosa y la alegría franca y desordenada del populacho.

Rancheros que arremeten sus caballos, mozelos decentes que ostentan sus adelantos en la equitación sofrenando sus corceles, derribando puestos de fruta, y siendo amenaza de los transeúntes de a pie, la algaraza de los perros y muchachos que se entregan con frenesí a su libertad, la ópera ambulante de los dulceros y demás vendedores, la mujer que anuncia los barquillos en su triple chillón, el señor que grita las tortillas de cuajada; el barítono de las hojarascas, el soprano de las yemas garapiñadas, los mostachones y las rosquillas de almendra, con las voces plañide-

¹ El cauce del canal donde se encontraba el terraplén del paseo de Santa Anita era un punto de encuentro entre el canal de la Viga e Ixtacalco. Para ser exactos y ubicar el sitio en nuestro tiempo, esto es al sur del río de la Piedad, hoy convertido en la vía rápida conocida como Viaducto Miguel Alemán, a la altura de la estación del metro Santa Anita.

ras de los mendigos, todo forma un conjunto especial (Prieto, 2009: 284-288).

En la obra *México y sus alrededores*, de 1855, encontramos también una simpática crónica del paseo de la Viga, que continuaba hasta el de Santa Anita, en donde había un terraplén por donde circulaba la muchedumbre, así como algunos carros y caballos en las orillas de los canales que eran recorridos por canoas y diversas embarcaciones, incluidos pequeños barcos de vapor.² Vale la pena mencionar aquí que con la aparición de la fotografía en el siglo XIX, este célebre paseo fue fotografiado de mil maneras, dejando en estampas evidencia de su pintoresca belleza ya para nosotros perdida. La mayor parte de material fotográfico que testimonia la vida y el ambiente en el canal de la Viga y el paseo de Santa Anita e Iztacalco corresponde a los días de fiesta en el lugar, especialmente en la Semana Mayor, en el Viernes Santo o Viernes de Dolores, cuando la población acudía a Santa Anita en busca de flores para adornar el altar a la virgen de Dolores, como parte de las tradiciones populares de la ciudad. El acto religioso de recogimiento con los años se transformó en un formidable

² He aquí un testimonio del ambiente festivo que existía en esta zona de la ciudad de México, extraído justamente de *México y sus alrededores*: "Mil canoas se cruzan, y en todas se canta, en todas se baila; á veces tropiezan, y una de ellas se va á pique; pero el baño que sufren los bailarines no hace más que redoblar su alegría. De una canoa á otra se entornan diálogos; la música de la una, hace perder el compás á los bailarines de la otra, y para el espectador que permanece en la orilla, esa armoniosa confusión, ese movimiento incesante, esa alegría expansiva forman uno de esos cuadros que no se olvidan nunca. Las canoas navegan así hasta Santa Anita ó Iztacalco, pequeños, pero pintorescos pueblecillos de indígenas que se mantienen con el comercio de flores, de legumbres y de patos. Allí se renueva el fandango, se hacen nuevas libaciones, y cuando el sol ha caído regresan todos más contentos, más animados. Todos vuelven entonces coronados de flores, de las que se cultivan en los chinampas, jardines flotantes, hechos en medio de las aguas á fuerza de industria; y ya entrada la noche, al dispersarse la multitud silenciosa, pues la alegría después de su explosión, causa y deja un vacío en el corazón, lleva hasta el hogar doméstico la guirnalda de amapolas, que es de rigor traer, como un recuerdo del placer pasado..." (Del Castillo, 1856: 31-33).

encuentro festivo. La población de Santa Anita ya existía en la época prehispánica bajo el nombre de Zacatlamanco y estaba dedicado, curiosamente, a la renovación de los dones de la tierra, y su fiesta principal era alrededor del 21 de marzo de nuestro calendario (“Iztacalco, en la Casa de la Sal”, 2018).

Santa Anita fue así, desde siglos atrás, un reducto de manifestaciones artísticas populares de diversa índole: música y baile y versificaciones, o manifestaciones plásticas y fotográficas, como fue el caso de la célebre Escuela de Pintura al Aire Libre fundada en 1913 por el maestro Alfredo Ramos, así como sitio de representaciones escénicas como títeres y carpas con diversos espectáculos. Con ello autores dramáticos encuentran temas para evocar ese ambiente festivo popular.

Retrato escénico de Santa Anita

Ya desde el siglo XVIII, se pueden encontrar textos dramáticos que representaban y aludían al ambiente festivo y de paseo de este prodigioso sitio de la Ciudad de México. Un ejemplo curioso es un coloquio o sainete titulado *Coloquio al paseo de Ystacalco* (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 197-210) que probablemente haya tenido su origen y representación en algún claustro conventual de la Ciudad de México o de Puebla, ya que por un lado se mencionan monjitas en algunos versos y también conventos, como el de las carmelitas o el de las clarisas, y por otra parte, existe una versión con algunas variantes del mismo coloquio cuyo manuscrito se rescató de archivos conventuales en la ciudad de Puebla (Gutiérrez Estupiñán y Sten, 2007: 65-81).

El coloquio trata sobre la presencia de sacerdotes y de religiosas carmelitas fuera de su claustro paseando y divirtiéndose en Santa Anita o paseo de Iztacalco. Un payo, al notar esa situación intenta reprenderlos: “Estoy por aprisionarlos/ y amarrados como un cuete,/ al Arzobispo llevarlos/ para que vean si es juguete/ andarse por ahí holgando/ y entre las flores saltando/

cuando debieran estar/ despacio, y no a troche moche/ azotándose de noche/ arrimados al altar” (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 197-210). Esto da pie para que, a propósito del paseo de los religiosos en la fiesta del Canal de Iztacalco (o de Santa Anita), intervenga un grupo de personajes populares, como un soldado, una mulata bodegonera y una “china” mandadera. Sin que aparezcan en escena las monjitas citadas, los personajes van disertando y discutiendo acerca de ellas, así como de las viandas y aderezos que habrá para el festejo, como el ir en busca de flores para adornar el altar de la virgen de Dolores. De acuerdo con el estudio de Raquel Gutiérrez Estupiñán y María Sten, este coloquio o sainete pudo haberse representado al interior de un claustro conventual (2007: 59). Pero también es factible que la obra pudiese haber formado parte del repertorio de cómicos de legua en la Nueva España del siglo XVIII y no sólo para los conventos.

En el año de 1859 se registra la presentación también de una suerte de zarzuela titulada *Un paseo por Santa Anita* (Reyes de la Maza, 1972: 53-54), con letra de José Casanova y Víctor Landaluce, y música de Antonio Barilli. El Gran Teatro Nacional la anunciaba en su programa de la función del miércoles 17 de noviembre así: “Primera representación y estreno de la ópera cómica mexicana intitulada *Un paseo a Santa Anita*. Por primera vez se pondrá en escena la ópera cómica de costumbres mexicanas y en dos actos [...]. Cuando el argumento lo exija, habrá dos parejas para bailar el Jarabe y otros bailes [...]” (cit. por Reyes de la Maza, 1958: 113). Poco después la prensa consignaba en las fechas de su escenificación lo siguiente:

Las representaciones que hasta ahora se han verificado de la ópera cómica *Un paseo a Santa Anita* prueban por el número de espectadores y el general aplauso que ha sido favorablemente acogida por el público. Si bien éste, preciso es confesarlo, se debe casi a la buena música del señor Barili, no siendo la obra en sí, como producto literario, otra cosa que un débil remedo de las costumbres populares de México, en el cual, sea dicho de paso, tan mínima

parte ha tenido el señor Landaluce, que se opuso tenazmente a que su nombre figurase como uno de los autores.

La música, empero, del señor Barili según lo llevamos dicho, cautiva la atención de los oyentes y por su mérito hace que se disimulen la pobreza del argumento, la inexactitud de la imitación y la dureza de buena parte de los versos que unos en pos de otros dan cima, *velis nolis*, a la obra de la comedia en cuestión.

El tenor es un joven de buenas esperanzas en la carrera musical, a quien el señor Barili puso en veinte días, poco más o menos, en actitudes de lucir ante el público, no obstante el natural embarazo que resulta a un artista cuando por primera vez se presenta en escena, en cuyo caso se encontraba el tenor que nos referimos. Así también recibió justos aplausos, particularmente en el cuarteto del primer acto, en la serenata y en el dúo de tiple y tenor del segundo acto, piezas de las que en la primera función hizo repetir el público la serenata y en la segunda el cuarteto del primer acto y también la serenata.

Además, fue pedida y verificada la repetición de la romanza de Adela, acto segundo, en la que la señora Tomasi agradó sobremanera. Obtuvieron aplausos numerosos y repetidos los cantantes en el dúo de tiple y tenor y en el coro de leva, acto segundo, no consiguiéndolos menos espontáneos la conocida y excelente polka *La Independencia*, obra anterior del señor Barili y coreada por él mismo para la escena del juego con que termina el primer acto. La Obertura y los coros son de indisputable mérito, y los coristas, en número de cincuenta individuos de ambos sexos, alumnos de la Sociedad Filarmónica, quienes se presentaron sin interés alguno a cantar en la ópera cómica mencionada, en muestra de gratitud plausible hacia el maestro a quien deben su instrucción artística, esto es, hacia el señor Barili (Reyes de la Maza, 1958: 114-115).

Hasta el momento el libreto de dicha “Ópera cómica” no ha llegado a nuestras manos, por lo que lamentamos no poder valorar lo que el autor pudo haber escrito en relación con el ambiente risueño y festivo de Santa Anita.

Una fiesta en Santa Anita

Quizá el ejemplo más notable para nosotros, y que mejor quede para referirnos a esto, sea una obra escrita décadas después, en 1884, titulada *Una fiesta en Santa Anita*, obra de teatro musical del poeta Juan de Dios Peza, con música del maestro Luis Arcaraz, en donde se escenificaban cantos, bailes, personajes y ambientes nacionales y que alcanzó un enorme éxito durante su temporada en el Teatro Principal de la Ciudad de México, según lo refiere Olavarría y Ferrari en “El escenario era una copia exacta de Xochimilco” (Olavarría, 1961: 1113). La obra alcanzó a representarse durante quince noches seguidas en el escenario del Gran Teatro Nacional, algo no tan frecuente por entonces, y menos para una obra dramática de factura nacional. Olavarría y Ferrari nos informa también que hacia 1884 la Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Corti, interpretaba con gran fortuna música mexicana durante los intermedios de las representaciones de zarzuelas (Olavarría, 1961: 1154).

En cuanto a la parte coreográfica, era bastante común en los escenarios novohispanos del siglo XVIII la presentación de bailes vernáculos con ritmos como el del jarabe, una danza mestiza de cortejo de raíces indígenas y española o gitana, que se fue popularizando al grado de convertirse en el baile folklórico nacional por antonomasia (cfr. Ramos Smith, 1995) ya durante el México Independiente y en las primeras décadas del siglo XX. Coplas, versos y jarabes con un sabor regional fueron llevados a la escena teatral de manera muy enfática desde el siglo XVIII hasta el siglo XX como una práctica cultural que terminó definiendo una expresión identitaria de “lo mexicano”.

En torno del baile de jarabe, esto nos refiere el Laboratorio de Investigación de la danza de la Universidad de Guadalajara:

El jarabe en México está integrado por un conjunto de sones, su antecesor, el jarabe gitano que nació en España a mediados del siglo XV, al correr de los años fue cantado y bailado por hombres hispanos que vinieron a América. En nuestro suelo mexicano el

jarabe gitano tuvo que rendir pleitesía al ambiente tropical y así abandonó la pureza de su criollismo y adquirió diversidad de matices que fueron reflejando la influencia más o menos clara de los bailes precortesianos. Surgieron los jarabes michoacanos, tapatíos, oaxaqueños, queretanos, etc. [...]. Algunos autores insisten en que el antecesor del jarabe fue el sarao que en la Nueva España bailaban los mulatos. Esta aserción obedece a que el jarabe que bailaba y cantaba el pueblo se iniciaba, en algunas ocasiones, con el ritmo del bolero que alternaban con huapangos para dar lugar al canto de las coplas. Así nacieron varios bailables. Los jarabes que tuvieron más renombre durante la Colonia fueron los llamados “Pan de Manteca”, “Las Bendiciones”, “Pan de Jarabe”, “El Jarabe Gatuno”, “El Jarro”, “La lloviznita”, “Petrita”, “Chimixclán”, “Chirimplampli” (Flores Isaac, 2014: s/p).

También era común en los escenarios teatrales de la ciudad de México, como el Teatro Principal o el Teatro Arbeu, Iturbide o el Renacimiento, lo mismo que en los jacalones y carpas instalados en los arrabales urbanos, la presencia de aires populares como es el caso del jarabe o de los sonos; tenían gran acogida, pues formaban parte de una tradición que venía de la vida teatral novohispana que se integraba a la tradición peninsular de presentar en la escena aires como las tonadillas,³ que fueron

³ La “tonadilla” es una composición musical corta y ligera con letra para ser cantada y bailada en un escenario. En los programas teatrales, en corrales y coliseos en España y sus colonias, se acostumbraba incluir tonadillas y géneros menores como sainetes, loas, apósitos junto con la comedia u obra mayor que se representaba. Con el paso del tiempo, las tonadillas fueron adquiriendo una mayor autonomía en el escenario y los cantantes ya no sólo bailaban y cantaban las tonadillas, sino que las interpretaban actuarmente, a veces en forma de diálogo o con determinadas caracterizaciones, alcanzando su consolidación en el llamado género chico, tanto en la zarzuela como en las obras de teatro de revista que alcanzaron un gran auge desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. Esta evolución se puede observar en la muy reconocida zarzuela madrileña de Chueca y Valverde, con un libreto de Ricardo de la Vega, *El año pasado por agua* (1889), en donde se fusionan elementos típicos de la zarzuela, las tonadillas escénicas y el teatro de revista. De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, la tonadilla era “un tipo de ópera cómica corta en un acto florecida en España desde media-

adquiriendo un carácter escénico hasta constituirse como una de las bases musicales del género chico en España y en la América Hispánica (Roubina, 2014: 44).⁴

No fue por ello extraño que en *Una fiesta en Santa Anita* se hayan presentado números bailables, y en particular los llamados jarabes, que con certeza formaban parte del ambiente festivo que había en el llamado Paseo de Santa Anita, tal como lo apunta Maya Ramos Smith en uno de sus estudios sobre la danza escénica en los escenarios novohispanos y del siglo XX:

Las danzas mexicanas, por su parte, sobrevivieron sobre todo en los teatros populares y gozaron siempre de la aceptación del público, aunque algunos críticos se quejaron de que se estaban adulterando por su contacto con las modas europeas. A principios de este siglo alcanzaron una popularidad y una difusión amplísimas. Una de las danzas, el *Jarabe* –vigente en el escenario desde la época colonial– mantuvo siempre una popularidad inalterable. En su ejecución se habían distinguido, durante la primera mitad del siglo, numerosas estrellas de ballet –nacionales y extranjeras– entre las que destacaron María de Jesús Moctezuma, Dorotea López, Celestina Thierry, Giovanna Cioca, Rosa Espert y Annetta Galletti. A partir de la década de 1880 brilló particularmente con Felipa López, en espera de la consagración que, ya entrado el siglo XX, habría de alcanzar al formar parte del repertorio de Anna Pavlova (Ramos Smith, 1995: 60).

De manera que la escena de entonces no era del todo ajena a la presentación de estas danzas y, junto con los aspectos musicales y coreográficos, cabe apuntar también que el diseño y la escenografía que retrataba un cuadro de costumbres viviente del

dos del siglo XVIII [...] originalmente la tonadilla se interpretaba entre los actos de una obra teatral a manera de *intermezzo* pero a partir de finales del siglo XVIII, evolucionó en una obra más sustancial e independiente” (Latham, 2009: 1517).

⁴ En este artículo Roubina menciona incluso la manera como la música formaba parte sustancial del ambiente popular en el famoso paseo de Iztacalco (“Deleitoso paseo de Iztacalco”) (Roubina, 2014: 44).

célebre Paseo, corrió a cargo de uno de los artistas más renombrados de la época, el pintor Manuel Serrano, uno de los más reconocidos artistas plásticos de estilo costumbrista en el México del siglo XIX (Moyssen, 1993: 67-74).

En cuanto al autor de la música original, Luis Arcaraz, Enrique de Olavarría y Ferrari escribió lo siguiente:

Modesto y empeñoso actor de zarzuela, no brilló como cantante, pero tampoco fue como tal mal recibido. Experto músico y dedicado profesor, sus méritos de maestro superaron con mucho a los del artista lírico y poco tardó en ser apreciado y buscado como Director de Orquesta; pocos podrán superarle en empeño para hacer lucir las obras que se le encomiendan. Como autor y compositor había [...] puesto música a los siguientes libretos: *Una fiesta en Santa Anita*, *El Capitán Miguel*, *Y Ahora Ponciano* de Juan de Dios Peza; *Los seis-monos* de Peza, Baz y otros ingenios; *Los valientes de Burgos*, *El Señor Gobernador*, de Ramos Carrión y Vital Aza; *Manicomio de cuerdos*, de Eduardo Macedo y *La rifa zoológica de Mateos*, estas últimas en colaboración con Austri (Olavarría, 1961: 1335).

De manera que la pequeña obra musical en forma de “apropósito”⁵ del joven Juan de Dios Peza fue un acontecimiento artístico en la vida escénica del México de la segunda mitad del siglo XIX. Ópera y diversas formas de teatro musical se escenificaban en México desde el periodo colonial, como puede

⁵ Entre los géneros menores en el teatro hispánico está el llamado “apropósito” que probablemente tuvo sus orígenes en las loas del Siglo de Oro, en las que se exponía escénicamente con música, baile y canto, y en verso, algún tema relativo a cierta circunstancia, como podrían ser acontecimientos sociales, festejos de cumpleaños, entronizaciones o celebraciones religiosas, así como también referencias “a propósito” de otras obras teatrales mayores o de ambientes costumbristas o folclóricos. El “apropósito” se puede definir entonces como una pequeña pieza teatral escrita y representada con un tema relativo a una circunstancia de actualidad. Puede incluso ser una suerte de sainete o de entremés, como pudieran definirse los sainetes que Sor Juana escribe para su comedia *Los empeños de una casa* (1683) que refieren tanto a las circunstancias de la representación, como al tema de la obra mayor que se representa (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 87-104).

advertirse en compositores novohispanos del siglo XVIII, como Manuel de Zumaya (1680-1755) y su ópera *La Parténope*, de 1711, y quizá la primera obra musical de ese género en América.

Como dijimos, es aventurado aseverar que *Una fiesta en Santa Anita* de 1886 pudiera ser la primera zarzuela mexicana,⁶ como tampoco podría afirmarse que fuese la primera obra de teatro de revista —Olavarría y Ferrari ya había escrito su *Revista del año 69* en diciembre de 1869—, pero sí podemos afirmar que este llamado “apropósito” configura en su estructura y contenido elementos típicos de teatro de género chico mexicano, con sus elementos característicos: alusión a temas de actualidad (de ahí su caracterización como “apropósito”), ambiente vernáculo, personajes populares, modelización escénica de paseos, plazas y fiestas populares. Lo que derivaría en la constitución del llamado “Género Mexicanista”. La originalidad que podemos observar en esta obra estriba en que se trató de una obra teatral que reproducía teatralmente un paseo tradicional de la ciudad de México y que enaltecía, tanto en su libreto como en su música y representación, elementos propios de cultura popular de la época. En este caso particular se trata de uno de los lugares festivos más significativos de la vida urbana de la ciudad lacustre que era la ciudad de México en el siglo XIX. Su éxito se basó justamente en que escenificaba y evocaba, idealizándolo, el entorno festivo, con música y danzas propias. El espectador veía en escena su propio ideal de belleza con un sabor regionalista, nacionalista y risueño, lo cual después será retomado una y otra vez en obras del género chico mexicano cuyo éxito estuvo garantizado por lo mismo

⁶ La vinculación con la zarzuela, en el caso de *Una fiesta en Santa Anita*, se deriva a nuestro parecer por dos aspectos: su carácter risueño, folclórico o costumbrista y el hecho de que en su línea argumental se combinen diálogos hablados con el canto y la danza popular. Pero, en efecto, podría decirse que el modelo de teatro musical de carácter vernáculo podría situarse, tal vez, hacia 1858, con el estreno de *La ranchera de San Miguel el Grande o la Feria de San Juan de los Lagos*, en donde ya se escenificaban escenas risueñas, con personajes y tipos populares con música y bailes que el espectador reconocía como suyos (Luna de Morris, 2004: 68).

que *Una fiesta en Santa Anita* había configurado. Tal es el caso de *Las musas del país* (1919), de José F. Elizondo, y de *Aires Nacionales* (1921), de Prida y Ortega, que escenificaron un mosaico de música y danzas folclóricas de buena parte del país, hacia la segunda década del siglo XX, en pleno auge del nacionalismo revolucionario. En estos casos, la representación escénica de elementos festivos cumplía el fin de enaltecer valores patrios y orgullo de las manifestaciones culturales autóctonas. Observemos aquí lo que Olavarría y Ferrari siguió comentando respecto del estreno de este singular “apropósito”, que se presentó como parte de un programa de zarzuelas la noche del 29 de julio de 1886:

En el beneficio de Isidoro Pastor [se] resucitó las viejamente aplaudidas zarzuelas *El postillón de la Rioja* y *Los dos ciegos* con su jota de *El Ta y el Te...* y se presentó por primera vez en las tablas y en el gracioso cuadro mexicano de Peza y Arcaraz, *Una fiesta en Santa Anita*, la niña Felicidad Pastor, hija del beneficiado. Muy bella estaba aquella pobre criatura de catorce abriles apenas, con el lindísimo traje de las chinas mexicanas; fue colosalmente aplaudida al recitar unos hermosos versos escritos para ella por Juan de Dios Peza, y en el jarabe, que bailó con muchísima gracia. (Olavarría, 1967: 1198).

El historiador del Gran Teatro Nacional y del Teatro Principal, Manuel Mañón, nos ofrece este testimonio:

No dejaba nada qué desear el cuadro y el propósito de Juan de Dios Peza, que sólo pretendía divertir un rato con un cuadro de costumbres mexicanas lo consiguió ampliamente, pues la concurrencia aplaudió con alborozo, tanto los versos como la música, que pronto se popularizó (Mañón, 2009: 324).

Se puede decir que la obra alcanzó el éxito por la capacidad de exponer, por parte del poeta Juan de Dios Peza, ese mundo festivo popular que el espectador ciudadano esperaba ver en los escenarios nacionales. Y no porque la zarzuela y la música española les resultase chocante, sino que el afán por la utopía

nacionalista exigía que el público pudiera ver sus propios símbolos identitarios en escena, y *Una fiesta en Santa Anita* era la expresión perfecta en el momento perfecto. Así que el hecho de haberse representado en un programa teatral con zarzuelas resultó ser cuadro necesario para que pudiese destacarse. Y con seguridad Juan de Dios Peza, su autor, el músico Luis Arcaraz, creador de la partitura, y el director de la compañía sabían que eso era lo que el espectador estaba esperando. No obras que reprodujeran o imitasen ambientes españoles, o como en los melodramas románticos, ambientes medievales o novohispanos. Por tanto, el montaje escénico se realizó con el objetivo de deslumbrar al espectador con referencias escénicas alusivas a la fiesta de Santa Anita y al ambiente risueño de Xochimilco, con música popular y con personajes típicos ataviados a la usanza vernácula. El texto de la obra no está compuesto con un argumento de zarzuela, o con una intriga teatral lo suficientemente interesante para atraer la atención del espectador. De hecho, su estructura se basa en coplas configuradas como tonadilla. Y creemos que esto se debe a que el interés de los autores era despertar entusiasmo en el espectador, a través de la recreación de estampas populares, con las que se sentía identificado, a través de este juego escénico en donde las coplas, el canto y el baile son la base del espectáculo, lo cual se cumplió con creces, como se muestra aquí en una crónica de la época de *El Diario del Hogar*, de septiembre 9 de 1886, que rescata Luis Reyes de la Maza a propósito de su estreno:

Ecos de la semana

El escenario estaba lleno de graciosísimas chinas coronadas de amapolas y rosas, con su bordada, su lujoso castor con raso bordado de vivos colores y arrebujaadas en el rebozo de bolita; de charros, enchiladeras, de vendedores, tamaleras, cargadores, aguadores, gendarmes, pilluelos, rotos e inditos. Los espectadores aclamaron a Pastor cuando apareció llevando con gallardía el ajustado pantalón con botonadura de plata, la chaqueta con chapetones y agujetas del mismo metal, la camisa llena

de bordados, la corbata tejida de seda roja, la banda de burato, los zapatos bayos, el zarape, la pistola al cinto y el sombrero galoneado, y se volvieron locos al ver a la Montañez vestida de china, con un rico castor lentejuelado, una camisa primorosamente bordada de colores, un rebozo de seda verde, unas zapatillas azules bordadas de oro y una cinta encarnada en su negra cabellera. *Una fiesta en Santa Anita* es un delicioso cuadro de costumbres trazado con inspiración y gracia por Juan de Dios Peza y puesto en un bello cuadro musical por Luis Arcaraz. Los versos son fluidos y elegantes y el diálogo muy brillante alternando chistes de buen tono. La melopea que declama la Montañez es una tirada de versos muy notables y la pieza está salpicada de frases que excitan la hilaridad y el entusiasmo de los oyentes. Respecto a la música, todos los números son bonitos y de mucho efecto. El primer coro es *entrainant* [sic] acabando con una danza que respira la voluptuosidad y languidez que caracterizan este baile nacido al ardiente sol de África. El auditorio pidió la repetición de este trozo, así como del siguiente, precioso dúo entre tenor y bajo, donde el maestro Arcaraz ha querido probarnos que Pastor sube más que otros tenores y Carriles baja más que la generalidad de los bajos. Un dúo que termina con la deliciosa canción mexicana de "El turrón". Hay otro alegre coro, pero es en la melopea donde se ha distinguido más el compositor. Como los versos hacen alusión a México y a España, Arcaraz ha introducido en esta pieza hábilmente nuestro Himno Nacional y la Marcha de Riego, unos compases del jarabe y la marcha Zaragoza, siendo ejecutadas por la orquesta al mismo tiempo el canto patriótico mexicano y el himno español. Este número fue recibido con gran entusiasmo y muy justamente, pues es una bella composición literaria y musical.

La interpretación fue inmejorable. Adela Montañez hizo la china más picaresca y más graciosa que ver se puede, diciendo los chistes con fina intención, declamando la melopea con gran sentimiento y acabándola con una vehemente frase cariñosa para México, puesto que la graciosa actriz quiere bien a nuestro país, donde nació su hija. Peza y Arcaraz fueron llamados varias veces a la escena, recibiendo una verdadera ovación del público. En resumen: la pieza agradó sobremanera y en las otras representa-

ciones que se han dado de ella se han agotado las localidades desde la víspera. A nosotros nos ha gustado tanto que hemos asistido a tres funciones y cada vez admiramos más la inspiración y gracia con que está escrita y la encontramos muy superior a otras que la empresa recibió de España precedidas de mucha fama [...] (Reyes de la Maza, 1964: 286-287).

Una fiesta en Santa Anita (1886) debió su éxito justamente al hecho de que se trató no de una zarzuela, sino de un “apropósito”, un tipo de composición teatral muy en boga en los escenarios hispanoamericanos durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, como lo fueron los llamados unipersonales y que bien podrían definirse como dramas o espectáculos escénicos de circunstancia, como ocurría en el periodo barroco con las loas. Por ello, la extensión de *Una fiesta en Santa Anita* no podía ser muy amplia o su argumento no podría ser muy complejo. La obra se representó por primera vez como parte de un programa teatral más amplio. El “apropósito” está dedicado a una fiesta popular, y en ello radica su originalidad y su carácter fundacional en la escena mexicana. Es, como claramente se afirma en la crónica citada, un apropiósito patriótico realizado con base en un pintoresco cuadro de costumbres y con la aparición de personajes populares con el fin de retratar de manera risueña el contexto festivo del legendario paseo lacustre de Santa Anita en la ciudad de México.

La trama es bastante sencilla: se trata de un cuadro de costumbres que enmarca el galanteo de un visitante francés, llamado Don Teófilo, a la simpática, alegre y con enorme espíritu patriótico, y nacionalista como buena mexicana, mestiza de nombre Lupe. Don Teófilo, de paseo por Santa Anita, queda prendado no sólo de la belleza del paisaje, sino también por la hermosura de la mestiza Guadalupe quien, además, aparece vestida a la usanza de la llamada China Poblana; el traje que comenzaba a configurarse como el típico nacional. El risueño cuadro de costumbres culmina con una declaración amorosa de Teófilo a la sin par Lupe, por quién sería capaz de dejar su nacionalidad francesa y conver-

tirse en mexicano de verdad. Los diálogos están escritos en verso y coplas intercaladas que se cantan al compás de sones conocidos por el espectador, como “La Marcha de Riego”⁷ y –al parecer, de acuerdo con la crónica citada anteriormente– con algunas notas del Himno Nacional Mexicano.⁸

He aquí los versos donde advierten a Teófilo sobre la identidad de Lupe:

MUSICA.
 Usted viene buscando
 Bien claro está...
 Algo que al fin muy caro
 Le costará.
 Piense que en este pueblo
 Sépalo bien,
 Los amores concluyen
 Con un belén.
 Si busca una morena
 Viuda y muy fina
 Que vive aquí.....
 Con rostro de sirena,
 Traje de china
 ¡muy rete así!
 Con los ojos muy negros,
 Negro el cabello,

⁷ Extraña un tanto la presencia de este himno liberal español, pero es probable que haya sido adoptado por los liberales mexicanos en el siglo XIX e interpretado de manera cotidiana en sitios públicos y en los teatros. Pero también es claro que el personaje de Lupe, la “mestiza”, enaltece por igual los valores identitarios de lo español y lo mexicano.

⁸ Lo cual podría parecernos también extraño en nuestros tiempos, pero de ninguna manera lo era en el ambiente de las diversiones públicas del México del siglo XIX, particularmente en los teatros. Más bien era una costumbre muy arraigada la expresión colectiva de nativismo y patriotismo. De ahí que la combinación entre elementos musicales propios con símbolos nacionalistas, como los vestuarios, el paisaje y desde luego la evocación de un sitio como Santa Anita resultó ser una manifestación escénica que el espectador urbano capitalino, asiduo a los teatros, lo esperaba con ansia. El escenario teatral era el espacio en donde el imaginario de la identidad se configuraba de mejor manera.

Tersa la piel,
Con rebozo y enaguas
Y todo aquello:
¡la pura miel!
No espere que le enseñe
Ni que le diga
Por donde está.....
Es flor y nata y crema,
Buñuelo y miga
Que no se dá.
Váyase y no la busque,
No le conviene,
Largo de aquí,
Es un mole muy rico
Pero que tiene
Su ajonjolí.
Y porque no me diga
que yo le tiendo
traidora red,
yo soy, pues que me obliga,
ajonjolí del mole
que busca usted.

(Peza, 1886)⁹

Para que al final del cuadro, Teófilo el francés, nos exprese su irresistible enamoramiento hacia la criolla mestiza mexicana. Y decimos criolla mestiza, porque la misma Lupe asume un origen español que no se contrapone, curiosamente, con su mexicanidad mestiza, hecha de mezcla de culturas y de razas. He aquí los diálogos finales, dichos entre baile, canto y ambiente festivo:

LUPE:

(...)

¡Oh México! Quisiera
Decirte ufana:
¡no soy una extrajera,

⁹ Se respeta la ortografía del libreto publicado en 1886.

Soy una hermana!
Jamás como á una extraña
Me deis las manos
¡Son México y España
Pueblos de hermanos!
¡España! En ti se aduna
Mi fé, mi guía!
¡México! Eres la cuna
De la hija mía!
Un nombre que me encanta,
Ponerle supe:
¡El de la Virgen Santa
De Guadalupe!
¡Virgen que el pueblo indiano
Tanto venera!
¡Que Hidalgo alzó en su mano
Como bandera!
Aquí nada me extraña;
Me regocija
Decir: México, España,
Con “madre e hija.”
Negarlo fuera en mengua
De la hidalguía:
¿No habláis en una lengua
Como la mía?
¿No nos une la gloria
Con vivo rayo?
¿No alumbra nuestra historia
La luz de Mayo?
Dejad, sin son iguales
Por su grandeza
En el valor rivales
Y en la nobleza;
Á la artista sincera
Que diga ufana:
¡No soy aquí extranjera
Soy mexicana!

ESCENA SETIMA
HABLADO

TEOFILO. Señora, usted a logrado
cautivar mi corazón,
y aquí me quedo entre todos
que extranjero ya no soy;
me quedo al mole y al pato,
yá las tortas y el arroz,
con tal de que todas bailen
sí da permiso el señor.....

(señalando a Isidoro.)

ISIDORO. Sí, que bailen; soy sencillo,
Y eso cualquiera lo nota:
“por mi lado no hay Portillo
Toda la cerca está rota.”
Y para acabar con brío,
Esta fiesta singular:
Lupe, vamos á bailar.
Un “palomo” tapatío.
Baile de música grata
Que no hay quien no lo recuerde,
Pues “Jalisco nunca pierde
Y cuando pierde arrebatá.”

(Lupe é Isidoro bailan el “Palomo” en medio de los concurrentes al pueblo, y termina el a propósito.)

Un aspecto relevante de estos diálogos es el de la relación del mexicano con el extranjero. El mexicano y el otro. Aquí, en este caso, encontramos el fenómeno singular del español, o del ciudadano de origen español que ya no es “gachupín”, ya no es el “extraño enemigo”, como se asume en el verso del Himno Nacional Mexicano, puesto que se ha asimilado a la cultura nacional y defiende los valores de la patria querida. Como, justamente, le

ocurrirá al otrora invasor francés que, por efectos de cupido, habrá de mexicanizarse también.

Y habrá que recordar que el Paseo de La Viga y el de Santa Anita eran, en el siglo XIX, el espacio público de la ciudad de visita obligada, ya fuese por provincianos o extranjeros. De hecho, gracias al trabajo de Begoña Arteta, podemos encontrar singulares testimonios de viajeros que consignaron en sus bitácoras y libros de viaje su recorrido por el Canal de la Viga y Santa Anita, dando cuenta de su ambiente festivo. Como ella misma lo observa:

Para los extranjeros, como se ha visto, el Paseo y el Canal de La Viga son los más llamativos. Es natural que así fuera, no se parecen en nada a lo que han visto en sus países de origen: personas de diversas razas, vestimentas, costumbres, canales que transportan toda clase de flores y verduras en canoas durante todo el año, imposible de encontrarlas en sus países debido a las estaciones tan marcadas que hay en ellos. Ejerce una fascinación, precisamente por lo distinto, es un lugar que materializa prácticas sociales culturalmente significativas, diferentes actividades de recreación, comercio, oficios, vida cotidiana, que le otorgan una identidad. Aunque en cada viajero la experiencia y la sensibilidad son personales e intransferibles, lo que parece tan común y corriente para el que lo realiza, es aquello que se queda en la memoria del otro: un momento, una conversación, un paisaje (Arteta, 2013: 63-78).

Breve nota final

Del estreno de *Una fiesta en Santa Anita* en 1886 en el Gran Teatro Nacional de la Ciudad de México a la irrupción de bataclanas en la fiesta del viernes de Dolores en 1925 podemos encontrar el testimonio de un país diferenciado a través de la expresión escénica de la fiesta y el jolgorio. La fiesta y el teatro modelizan —ensalzándolos o enalteciéndolos— los valores axiológicos de una cultura y evidentemente podemos encontrar una amplia distancia entre enaltecer los valores patrios y los arque-

tipos de “lo mexicano” en el siglo XIX, y la presencia de encueratrices o bataclanas, como se les llamaba entonces a las damas que trabajaban en espectáculos de teatro frívolo, en un gesto de provocación vanguardista con un acento por demás cosmopolita. El nativismo decimonónico estaba comenzando a dejar su sitio a los ímpetus de un nuevo país que emergía de una revuelta revolucionaria y cuyos valores y creencias no habrían de cambiar, como lo muestra la famosa “Noche mexicana” del 15 de septiembre 1922 organizada por el pintor y muralista Adolfo Best en Chapultepec, pero sí se matizarían bajo las múltiples influencias que la modernidad cosmopolita ofrecía. Y qué decir de la célebre anécdota de la diva del teatro de género chico, Lupe Rivas Cacho, enseñándole a bailar el Jarabe Tapatío a la bailarina rusa Anna Pavlova. O los recurrentes apropósitos patrióticos que se representaban en los teatros nacionales también en la noche de 15 de septiembre durante años. Pero el teatro de revista comenzaba ya a presentar en sus espectáculos números musicales y coreográficos no tan mexicanistas, como pueden ser ritmos de origen norteamericano como el *cake walk*, orquestas de jazz en vivo y los socorridos números de charleston y de bataclán por parte de tiples y coristas en los escenarios llamados frívolos. La fiesta en Santa Anita y el canal de la Viga se mantuvieron hasta los años treinta del siglo XX, como espacios festivos de reivindicación nacionalista, de la misma manera que esto era retratado por cuadros teatrales en la revista y otras formas de espectáculos; algo que, con el paso de los años y la pérdida lamentable de casi la totalidad de los paseos lacustres en la ciudad de México, quedó como parte de un pasado singular y pintoresco, pero que permanece en el sustrato de las raíces culturales del país, tanto en sus costumbres como en su música, bailes, sones y jarabes, como también en su literatura popular, crónicas y arte escénico. *Una Fiesta en Santa Anita* es un claro ejemplo notable de cómo la literatura popular y el arte escénico se fusionaron para producir un género teatral de larga duración en los escenarios mexicanos, el llamado teatro de revista.

Bibliografía citada

- ARTETA GAMERDINGER, Begoña, 2013. "Trajineras y carruajes en el paseo de La Viga". En *Lugares perdidos. Aprovechamiento, apropiación e interpretaciones*, 4to coloquio área de Historia y Diseño, México: UAM-A, DCYAD, 63-78.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, 2015. "Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España". *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 350: 173-188.
- CFM: Margit FRENK, coord., 1982. *Cancionero folklórico mexicano*. Vol. IV: Coplas varias. México: El Colegio de México.
- DEL CASTILLO, Florencio M., 1856. "El Canal de la Viga". En *México y sus alrededores, (Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez y J. Campillo. Bajo la dirección de V. Debray)* 1ª Parte, 1855-1856. Establecimiento Litográfico de José A. México: Decaen, 31-33.
- LATHAM, Alison, 2009. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: FCE.
- FLORES ISAAC, Luis Benjamín, 2014. "El jarabe nacional". Laboratorio universitario de recopilación de la danza, [Universidad de Guadalajara México]. En línea: <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/mestizas/sones-y-jarabes/el-jarabe-nacional> [fecha de consulta: agosto de 2014].
- GÁMEZ MARTÍNEZ, Ana Paulina, 2009. *El rebozo, estudio historiográfico, origen y uso*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel y María STEN, 2007. *No sólo ayunos y oraciones, piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: UNAM.
- I. PINIMG. "Vista del canal de Iztacalco" o "De Yndia y Español producen Mestiza". En línea: <https://i.pinimg.com/564x/8f/0f/c8/8f0fc84e7b4a67ce4c62b124ad736a50-mexican-art-angel.jpg> [fecha de consulta: febrero de 2018].

- Iztacalco, en la Casa de la Sal*, 2018. Tu delegación, historia y tradiciones. En línea: <http://www.iztacalco.df.gob.mx/portal/index.php/tu-delegacion/historia-y-tradiciones/151-tudelegacion/historiaytradiciones/472-costumbres-y-tradiciones> [fecha de consulta: febrero de 2018].
- MAÑÓN, Manuel, 2009. *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México*. México: INBA-CONACULTA.
- MOYSSÉN, Xavier, 1993. "Manuel Serrano: un pintor costumbrista del siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16, 64: 67-74.
- LUNA DE MORRIS, Talia Magdalena, 2004. *The charro cantor: a mediation between rural and urban culture*. Tesis de doctorado, King's College London. En línea: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1961. *Reseña histórica del teatro en México*. Pról. de Salvador Novo, puesto al día por David N. Arce, 3a. ed., 5 vols. México: Porrúa.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, 2011. *Teatro y vida novohispana, siete ensayos*. México: UAM-A.
- PEZA, Juan de Dios, 1886. *Una fiesta en Santa Anita, apropósito en verso* (música del maestro Luis Arcaraz) (libreto). México: Tip. De *El Lunes*, á cargo de Luciano Iza, plazuela de Regina frente á la iglesia.
- PRIETO, Guillermo, 2009. *La Patria como oficio: Una antología general*. México: Biblioteca Americana / FCE / Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM.
- RAMÍREZ CÁRDENAS, Manuel, 1925. "Santa Anita: colores y flores. El modernismo impera ya en la tradicional fiesta. Hubo rataplán en pleno canal de la Viga". *El Globo*, 4 de abril de 1925.
- RAMOS SMITH, Maya, 1995. *Teatro musical y danza en México de la Belle Époque (1867-1910)*. México: UAM.
- REYES DE LA MAZA, Luis, 1958. *El teatro en México durante la Reforma y el Imperio*. México: Imprenta Universitaria.
- _____, 1964. *El teatro en México durante el porfirismo*, vol. I. México: UNAM.

- _____, 1972. *Cien años de teatro en México: 1810-1910*. México: Secretaría de Educación Pública.
- _____, 1985. *Circo, maroma y teatro, 1810-1910*. México: Imprenta Universitaria.
- ROUBINA, Eugenia, 2014. "La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España". *Cuadernos de iconografía musical*, 1: 41-59.

Saludadores, perros rabiosos y lobos. De bestias demoniacas y otras metamorfosis¹

MARGARITA PAZ TORRES
Universidad de Alcalá

Introducción

Aunque el objeto de este trabajo no es el de relacionar los datos recogidos con la mitología, sí se debe mencionar aquí brevemente al rey Lycaon, transformado por Zeus en lobo como castigo por su antropofagia y su voracidad. Precisamente la licantropía, sus metamorfosis y variantes, son el *leitmotiv* central de algunas leyendas portuguesas y gallegas: hombres o mujeres que se transforman en lobo o cuya naturaleza tiene una íntima relación con los perros. El objetivo es, pues, mostrar cómo perviven estas creencias y relatos tanto en el folclor, transmitido de generación en generación, como en la literatura escrita, cuya fuente a menudo es la oralidad. Estas narraciones populares forman parte del imaginario colectivo y, como se verá, del acervo ancestral. Se precisa, frente a tales relatos, por un lado el estudio y análisis de sus motivos y temas; por otro, la preservación de esta sabiduría como patrimonio cultural.

¹ Este estudio se ha realizado en el marco de la Ayuda para Contratos Predoctorales para la Formación de Doctores 2014, otorgada por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) español, asociada al proyecto de investigación I+D+i: FFI2013-44286-P, DHuMAR. *Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía. 2. Traducción*, del Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá.

Asimismo, se pretende relacionar buena parte de los datos etnográficos recogidos y mostrados en este estudio con el demonio zoomorfo, principalmente en figura de perro rabioso o lobo. Se completan los datos recopilados con algunos testimonios sobre las saludadoras y curanderas, íntimamente relacionadas con la enfermedad de la rabia, pues eran – según la sabiduría popular – mujeres capaces de sanar dicha enfermedad en humanos y animales por medios sobrenaturales. Estas narraciones fueron recogidas por mí entre 2011 y 2017 y todos los informantes proceden de la Península Ibérica: una informante de Aveiras de Abaixo (Portugal), otra de La Carlota (Córdoba) y algunos de Los Navalucillos (Toledo). Aveiras de Abaixo es una población pequeña, perteneciente al *concelho* de Azambuja, que consta de 1355 habitantes (Ayto. Aveiras de Abaixo); por su parte, La Carlota está situada a 30 km de distancia de la capital de su provincia, Córdoba, en la Comunidad Autónoma de Andalucía. Fue fundada en 1767, “siendo zona de colonización junto a La Carolina (Jaén) y La Luisiana (Sevilla). Durante años, el municipio se dividió en departamentos y no en aldeas” (Ayto. La Carlota). Es pueblo olivarero y tradicionalmente se cultivó también el algodón. Hoy día tiene una densidad poblacional de 13 182 habitantes. Pero la mayor parte de los entrevistados son oriundos de Los Navalucillos, municipio de Toledo situado en la comarca de La Jara. Si atendemos a la etimología de su toponimia, el vocablo *Navalucillos* “viene a significar ‘llano o prado de los sepulcros’,² referidos a los que en la roca se excavaron, de tipo ligeramente antropoide, tal vez para dar enterramiento a los mozárabes que poblaron estos parajes” (Diputación de Toledo). El municipio, en extensión, es uno de los más grandes de la provincia (356 km²), está situado a 76 km de la ciudad de Toledo, con una altitud de 740 m sobre el nivel del mar, y cuenta con una población de 2426 habitantes.³

² *Navalucillos*. “*Nava*: voz prerromana; cf. vasco *naba* ‘tierra llana’. 1. f. Tierra sin árboles y llana, a veces pantanosa, situada generalmente entre montañas” (DEL) y “*lucillo*: del lat. *locellus* ‘cajita, cofrecillo’, dim. de *loculus* ‘sepulcro’, de *locus* ‘lugar’. 1. m. Urna de piedra destinada a sepultar en ella a personas de distinción” (DEL).

³ Datos recogidos de la Diputación de Toledo. Véase: www.diputoledo.es

De perros y lobos. Afinidades y enemistad entre dos bestias ancestrales

Bien es sabido que el perro ha sido considerado, desde tiempos remotos, como símbolo de la fidelidad y la abnegación a causa de la lealtad que suele profesar a sus amos, atribuyéndole valores positivos en contraposición con otros negativos. A esta especie, aun descendiendo del lobo y teniendo tantas afinidades con él, se le considera enemigo mortal de este último, pues los dos cumplen funciones diferentes: mientras el perro es guarda y protector de los rebaños del hombre, que el lobo los aniquila; uno es defensor de la carne que sólo al hombre le corresponde, otro la roba y le da muerte. Y aunque, en esencia, los dos son carnívoros, el perro se gana su sustento trabajando por y para el hombre, preservando lo que es suyo, mientras que el lobo es un depredador que atenta contra los bienes comunitarios de una sociedad que lo considera, por ende, enemigo, ladrón, asesino y devorador.

En el folclor, el lobo, como el zorro, suele ser el malvado, el *trickster*⁴ o incluso la figura risible de la que burlarse y a la que escarnecer. Los cuentos lo retratan atribuyéndole los peores defectos, que sólo a los humanos corresponden en realidad: se le tiene por taimado, traidor, mentiroso, cruel, secuestrador de niños y matador. Al lobo se le teme y se le odia por su afán de atacar los ganados cuando está hambriento, se le acosa sin descanso y se le da caza hasta el exterminio. Los hombres justifican su maltrato y su extinción porque compite con ellos en el alimento: socialmente, es el enemigo a batir. Incluso, los padres sienten miedo de que los lobos puedan “raptar” a sus hijos y devorarlos, pues tienen fama, también, de infanticidas. Por todas estas razones, en los cuentos folclóricos, el lobo suele presentarse como el tramposo, el burlador y el malhechor y, habitualmente, su muer-

⁴ José Manuel Pedrosa dice de esta figura que es el “tramposo o burlador que, al engañar de algún modo a Dios o a los dioses, se convierte en una especie de fundador y de primer motor de la cultura humana” (2002: 132).

te responde a un fin ejemplar: el escarmiento del malvado. “Para el hombre, el lobo es el enemigo peligroso y organizado contra el cual es necesario proteger a los rebaños y víctimas marginales, que inspira temor por su aspecto y sus fechorías y contra el cual se nos advierte que la mejor defensa es la destrucción total” (Charro Gorgojo, 2001: 99). Compone, en ocasiones, una estampa ridícula: insultarlo, golpearlo y matarlo puede ser motivo de risa; surgen leyendas y relatos con este animal como rival de los hombres y se asusta a los niños pequeños con la llegada del lobo, que junto al Coco,⁵ forma parte inseparable de los personajes terroríficos infantiles. Tanto uno como otro están presentes, a menudo de manera intercambiable e indistinta, en los dichos con los que las madres, tradicionalmente, amenazaban a los niños cuando se portaban mal:

¡Que viene el lobo/Coco!
 ¡Como venga el lobo/Coco, verás!
 Va a venir el lobo/Coco y te va a llevar.
 Como no te portes bien te va a llevar el lobo/Coco.
 ¡Que viene el lobo/Coco y te come!

Por no hablar de la célebre nana que se canturreaba a los niños de más corta edad:

Duérmete niño,
 duérmete ya,
 que viene el Coco y te comerá.

Una de las leyendas más conocidas en Los Navalucillos es precisamente la que narra cómo los lobos devoraron a una niña que andaba por los montes ejerciendo el oficio de cabrera:

⁵ Para un estudio más detallado y exhaustivo del popular Coco y su relación pareja con el lobo, véase Gago Saldaña (2014), “¡Que viene el Coco! Monstruos infantiles del mundo clásico”.

Lo que sí que pasa es que ahí hay un risco que lo llaman El Postuero⁶ la⁷ Muchacha, y ahí los lobos se comieron a una muchacha, que andaba por ahí de Cabrera o lo que fuera, ¡y ahí se la comieron!

*Pedro Olmedo Ortiz, 80 años aprox.
2014. Los Navalucillos, Toledo.*

Pues se contaba que como había muchos lobos, pues que una muchacha que andaba por ahí con las cabras, pues que la atacaron y que la destrozaron. Yo eso lo he oído contar siempre, desde niño, y lo contaban los mayores de otros más mayores. Cualquiera sabe, sería del tiempo de mis abuelos o anterior, a lo mejor.

*Urbano Paz Muñoz, 69 años.
2014. Los Navalucillos, Toledo.*

Ahí lo llaman El Postuero la Muchacha. Salió una niña un poco, que andaba ahí que, si a ver dónde estaban su padre o su madre. ¡Na!, vino el bicho y se la... ¡Se encontró un zapatito!, el pie en un zapatito, se dijo (yo no había nacido). Sí. Los lobos, ¡a ver!, han atacao to. ¡A to lo que pillan!

*José Ortiz Gómez, 72 años.
2015. Los Navalucillos, Toledo.*

Este tópico de los pies infantiles dentro de los zapatos, tras ser la víctima devorada por los lobos, se repite en algunas de las versiones que he recogido:

A mi abuelo, cuando estaban en la sierra, en Vallecasar que le llaman, pues entonces, él estaba con los animales (se fue con los animales) y al crío le dejaron encerraó en el chozo. Pero vino un

⁶ El *DLE* no contempla este vocablo. Sin embargo, en la comarca de La Jara toledana este término es bien conocido y, todavía hoy, de uso común en los entornos rurales. Según Jiménez de Gregorio, es un orónimo cuyo significado es 'descansadero de ganado' (1996: 206).

⁷ Elisión de la preposición *de*, común en el habla coloquial navalucillense.

lobo y abrió la puerta del chozo⁸ y se metió y se comió al niño (como era chiquitito, pues se le⁹ comió) y dejó solamente los *piecitos*¹⁰ metidos en los zapatos. Y entonces ya, pues, cuando vino él (porque la señora se había ido a comprar o lo que fuera a Espinoso,¹¹ que era lo que pillaba más cerca de la sierra), pues cuando vino, se encontró con su niño... na más que los zapatos, o sea, los pies en los zapatos. ¡Lo demás se lo había comido! A ver, porque era un niño chiquitito.

*Gregoria Sierra Martín, 78 años.
2014. Los Navalucillos, Toledo.*

URBANO: Y eso que has contado tú de lo de los zapatos, yo también lo había oído, que se habían comido al niño y que habían dejado... Sí, yo había oído eso, que eso, que a un niño que se le comieron los lobos. Lo que yo no sabía ni dónde ni cómo, ni mucho menos que fuera familia vuestra.

GREGORIA: Es que yo se lo he oído de contar a mi abuelo eso, porque como vivían allí en la labranza de Vallecasar, pues se lo oí de contar.

*Gregoria Sierra Martín, 78 años y Urbano Paz Muñoz, 69 años.
2014. Los Navalucillos, Toledo.*

Y parece que no sólo en Los Navalucillos es popular este motivo de hallar los *piecitos* de los niños dentro de los zapatos, como único vestigio después de haber sido engullidos por el lobo, pues también esta informante procedente de La Carlota nos contó lo mismo:

⁸ No deja de resultar curiosa la astucia y habilidad, propias de un ser humano, con que se conceptúa al lobo como animal capaz de abrir la puerta del chozo en ausencia de los padres del infante para devorarlo.

⁹ Leísmo.

¹⁰ *Los piecitos*. Seseo que, aun cuando no siempre se produce, en ocasiones se da en el habla coloquial de Los Navalucillos.

¹¹ Espinoso del Rey, pueblo aledaño, también perteneciente a la comarca de La Jara toledana.

Pues un niño, que se lo comieron los lobos —eso me lo contó a mí mi abuela— y sólo dejaron los pies dentro de los zapatitos. Así, sí. Eso me contaron a mí.

Ana Torres Rosales, 66 años.
2011. La Carlota, Córdoba.

Esta negatividad del lobo va asociada también al concepto de inmoralidad y marginalidad social. “La representación del lobo puede también aludir a la vida disoluta, por cuanto su correspondiente femenino en latín, *lupa*, significa ‘prostituta’, y el término ‘lupanar’, *la guarida de la loba*, indicaba también la casa de citas de la Antigüedad” (Zuffi, 2005: 212). En su vertiente masculina, tenemos que el cuento de *Caperucita Roja*, que se corresponde con el tipo *Little Red Riding Hood* (ATU 333), el lobo representa al varón licencioso, al galán, al seductor, al acosador y al violador inclusive, que halla su contrapunto, posteriormente y ya en la versión de los Grimm, en el personaje del cazador —éste, por el contrario, sería el estereotipo del posible marido, el hombre honrado y el redentor de la niña descarriada—. Desde esta perspectiva, la *presa-mujer* es devorada por el *lobo-hombre*, lo cual tiene una clara connotación sexual de rito iniciático y de pérdida de la virginidad.

Hay que tener en cuenta, además, que el lobo, como animal salvaje que es y cuyo hábitat se sitúa en el bosque, lugar alejado de la civilización y colmado de peligros, no solo es el *trickster* o el enemigo ancestral del género humano sino la representación del mal en su más amplio sentido. Por ello suele asociársele con el propio demonio. El perro es su *alter ego* y, si al lobo se le revisite de todos los defectos humanos, tales como la perfidia, la felonía o la ingratitud, el primero es símbolo de afecto y amistad, aunque, con frecuencia se le ha vinculado también a las huestes demoniacas, sobre todo si es de color negro. “La creencia en torno al carácter maligno, o a las transfiguraciones del diablo en este animal, tenía una gran vitalidad en los siglos XVI y XVII” (Carranza Vera, 2014: 218-219).

La mala fama que acompaña al lobo desde tiempos inmemoriales ha logrado que sea considerado una alimaña de los montes y que fuera perseguido hasta casi su completa extinción, al igual que sucedía con las serpientes:

Pues los guardas, los de los cotos de caza, nos pagaban una peseta por la cabeza de las culebras y cincuenta céntimos, creo que era, por la de los lagartos y por las de las *burracas*¹² y también por los huevos, sí.

*Urbano Paz Muñoz, 72 años.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

De la misma manera, también se daba caza a los lobeznos, de lo que nos dio cuenta esta informante:

¿Los lobos? ¡Sí que los había! No esto, pero yo me acuerdo de que venían en un cestito, venían los de las sierras, los forasteros, venían con los lobitos en una cesta y *los*¹³ daban dinero. Pues yo me acuerdo, ya te digo: venían las gentes y nosotros los cogíamos, chiquititos, tú verás, pequeñitos. Y venían pidiendo dinero porque entonces los lobos sí que..., a ver, los mataban y, como diciendo: “Qué nosotros sí que los hemos visto”. Los traían pequeñitos.

*Leonor Príncipe Horcajuelo, 80 años.
2014. Los Navalucillos, Toledo.*

No es de extrañar, además, que el lobo suela configurarse como representación del maligno, si tenemos en cuenta que, en el imaginario cristiano, uno de los epítetos o metáforas con que se denomina a Jesucristo es precisamente el *Cordero de Dios* o *Agnus Dei*.

Desde los primeros tiempos se asimiló la muerte de Cristo con el sacrificio del cordero en la Pascua judía instituida por Moisés

¹² *Hurracas*. Sonorización común en el habla de los Navalucillos que transforma la *h-* muda en el fonema oclusivo bilabial sonoro: [Ø]> [b].

¹³ Loísmo.

antes del Éxodo. El Redentor también aparece citado en varios momentos del Nuevo Testamento como el Cordero de Dios y, a lo largo de la Edad Media, el símbolo zoomorfo asumirá además el sentido del triunfo de la Resurrección (Martínez de la Torre, González Vicario, Alzaga Ruiz, 2010: 166-167).

Otra creencia bastante difundida es que el aullido de los lobos o de los propios perros se consideraba como un pregón de muerte:

Mi madre, por ejemplo, no le gustaba oír aullar a los perros porque dice que era sinónimo de mal agüero, digamos que anunciaba *morte*,¹⁴ ¿no? Cuando aullaba un perro como los lobos, sí. Ese sonido decía siempre que era un sonido de mal agüero. Mal agüero, que es de mala... ¿no? Como que anuncia muerte o algo malo, sí. Mira, ahora lo recuerdo: por la noche, cuando un perro aullaba, hablando de lobos, ¿no? Los lobos también aúllan. Pues ese sonido decían que... A mi madre no le gustaba por eso: trae una muerte, trae malas noticias, mala cosa, ¿no?

Mujer, 50 años.

2014. Aveiras de Abaixo, Portugal.

La misma creencia se refleja en esta otra versión recogida en 2003 en Vallejo de Mena por Elías Rubio: “Cuando aullaban los perros, decían: – Alguno se va a morir” (2007: 220).

Justamente a causa de su connotación diabólica, parece que los lobos, una vez que llegaban a las lindes de los pueblos, generalmente demarcadas por algún santuario, no podían pasar más allá. En la mayor parte de las poblaciones españolas, estos límites eran marcados por las ermitas; en el caso de Los Navalucillos, por la de Nuestra Señora de las Saleras:

Yo le oí decir una vez a mi tía Vicenta, la hermana de mi madre que, cuando ellas eran niñas, ¡fíjate!, o sea que hará... ochenta años o más, dicen que llegaban hasta la ermita, que los veían llegar hasta la ermita. [...] Pues los lobos, pues claro, ahora porque no los hay, pero si los hubiera, pues... No habiendo,

¹⁴ *Muerte*. La informante es portuguesa y este vocablo lo expresa en portugués.

como no hay, prácticamente, ganado en el pueblo... ¡Ni por las sierras ya hay prácticamente ganaó! Hay muy pocas cabras. Pues si los hubiera, pues llegarían al pueblo buscando comida, como es lógico.

*Urbano Paz Muñoz, 66 años.
2011. Los Navalucillos, Toledo.*

En ésta, como en la siguiente versión que recogí, la ermita funciona como *hierotopos* o *locus* sagrado que el lobo maligno no traspasa, de modo que no puede penetrar en el pueblo más allá de sus muros:

Sí, sí, llegaban hasta el pueblo. Ahí ha habido gente que los ha visto llegar hasta la ermita, según me han dicho a mí los mayores. Que han llegaó hasta la ermita, ¡hasta la puerta de la ermita! Y ya de ahí no pasaban porque ya había luces y había más... Desde ahí se volvían otra vez.

*Gregoria Sierra Martín, 78 años.
2014. Los Navalucillos Toledo.*

Metamorfosis zoomorfas y otras diabluras

La apariencia animalesca del demonio es redundante en la iconografía y la literatura. Suele mostrarse, preferiblemente, como reptil, dada la connotación negativa que estos animales tienen en el contexto cristiano, pero también en forma de asno, caballo, cabra, gato, perro, toro, etcétera. En concreto, "fue sobre todo en composiciones de aire apocalíptico donde el toro prestó sus formas a Satán y personificó las obras del infierno" (Charbonneau-Lassay, 1996: 64).

En los álamos decía que salía un toro en la noche de San Juan. Y los críos le cogíamos mucho miedo, porque los toros dan mucho miedo.

M.^a Josefa Rodríguez Moreno (Bédar). (Gómez López *et al.*, 2007: 193).

Por otro lado, la literatura escrita tampoco es ajena a estas transformaciones. La narrativa medieval y, en concreto, los libros de caballerías están poblados de magos y hadas que tienen el don de convertirse en animal o monstruos híbridos como Melusina, mitad mujer, mitad serpiente, y espantables como el endriago y otros engendros. En tales relatos, la metamorfosis no siempre está connotada de una semántica diabólica, sino que compone parte de lo maravilloso, entendiendo la maravilla tal como la definía Le Goff, es decir, como lo sobrenatural pagano que no sobresalta a quienes conviven con ella porque está integrada en su propio entorno:

Las apariciones de lo maravilloso se producen frecuentemente sin vínculo con la realidad cotidiana aunque se manifiestan en el seno de ella (un elemento que volverá a descubrir a veces lo fantástico del romántico o el moderno surrealismo). Siempre está ese movimiento de admiración de los ojos que se abren, pero la pupila se dilata cada vez menos y lo maravilloso, aun conservando su carácter de imprevisible, no parece particularmente extraordinario (Le Goff, 1996: 15).

A este respecto, la literatura caballeresca abunda en magos (opponentes o ayudantes del caballero) que, como Merlín, pueden adquirir la forma que mejor sirva a sus propósitos:

Las metamorfosis pueden ser de la índole más diversa: rejuvenecimientos esporádicos, cambios de sexo, conversión del encantador o encantadora en un terrible animal, preferentemente en grandes serpientes, etc. Lo que en algunos contextos hubiera sido interpretado como transformación diabólica, el símbolo del mal, se asume en los textos caballerescos como un medio fantástico que les permite a los magos conseguir distintos efectos. Si la metamorfosis posibilita con frecuencia que pase desapercibida la presencia de estos personajes, es una manera *sui generis*

de ocultamiento, la adopción de una forma bestial contribuye a que el sabio tenga una mayor libertad de movimientos, al tiempo que logra sus objetivos aterrorizando a los demás (Sales Dasí, 2004: 83).

En cuanto a la forma cánida del demonio, está presente con frecuencia en el cuento folclórico como en el tipo [746C], *El zapatero en el aquelarre*, donde “las brujas dicen que hay que besarle bajo el rabo, o en los dos textos en que cantan una letrilla en la que se dice que hay que besar en el culo ‘al perro virijudo’” (González Sanz, 2004: 143-144), lo que se puede identificar con el ósculo infame que las brujas prodigan a Satanás como símbolo de vasallaje en los aquelarres.

Como demonio lobuno es en el Evangelio de San Juan donde se ofrece la parábola del Buen Pastor que “designa al lobo como enemigo de su rebaño espiritual” (Charbonneau-Lassay, 1996: 313).

Yo soy el buen pastor.
 El buen pastor
 da su vida por las ovejas.
 Pero el asalariado, que no es pastor,
 que no es propietario de las ovejas,
 abandona las ovejas y huye
 cuando ve venir al lobo;
 y el lobo hace presa en ellas
 y las dispersa (*Jn.* 10:11-12).

En el imaginario colectivo también estas bestias son consideradas de carácter malévolo e incluso en ciertos procesos inquisitoriales asoma el temor a estos animales, como es el caso de éste que se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid:¹⁵ “Tal y como se relata en la relación de causa contra Isabel Alastruey, dos ‘mugeres cristianas viejas’ y ‘unas deudas

¹⁵ AHN. Inq. Lib. 990, ff. 347r, 557v, 15r y 309r.

suyas' tuvieron, según su propio testimonio, una visión del demonio 'en forma de lobo'" (Tausiet, 2000: 273). Probablemente, el caso más conocido de demonios lupinos en el marco inquisitorial sea el de Ana María García *la Lobera*, del que hablaremos más por extenso en el siguiente epígrafe: "ha llamado a los lobos haciendo el cerco en la tierra y metiéndose dentro, y dando un silbo venían siete lobos de diferentes colores, que eran demonios, y se iban tras ella por donde quiera que iba" (Rodríguez-Vigil Rubio, 1996: 197).

En Cabo de Gata, provincia de Almería, Gómez López, Martínez García y Pedrosa (2007) recogen una leyenda sobre cerdos y perros encantados de carácter demoniaco:

También, cuando iban los trabajadores pa las salinas a trabajar, a la mitad, que es el canal La Molina, pues también decían que en el canal salía un perrillo, que a uno que vivía en La Fábrica se le cayó el pelo del susto que pilló: estuvo mu malo. Dice que le mordió en los pies, en la bicicleta. Como un fantasma era eso, alguien encantaó que había allí. Entonces, al que no le agradaba, se le tiraba y le mordía. Eso era por el camino viejo que va al lao del cementerio, por los flamencos.

Antonio Rodríguez Ramón (Cabo de Gata). (Gómez López *et al.*, 2007: 202).

Por último, resulta interesante la metamorfosis perruna de los nahuales, personajes sobrenaturales¹⁶ del imaginario mexicano, aunque estas transformaciones carecen connotación diabólica, ni si quiera negativa, en la mayor parte de los casos. El nahual, personaje del imaginario mítico y literario de México, es "una persona que tiene la capacidad de convertirse en animal, muchas veces un ladrón de animales domésticos o comida, y que es un

¹⁶ Utilizamos aquí el término *sobrenatural* por ser ésta una tradición puramente mexicana que no entra dentro de los parámetros del cristianismo, cuya teología reserva este término, a causa de su etimología (*sobre-* <del lat. *super-*) única y exclusivamente para denotar aquello que no ha sido creado y está por *encima de* todo, es decir, aquello que sólo corresponde a Dios, pues los espíritus, aparecidos, demonios, ángeles y otros seres fantásticos son denominados, generalmente, con el término *preternatural*.

ser travieso, con mala intención pero no malévolo porque le gusta espantar a la gente bajo su forma no humana” (García Baeza, s/f) y cuya transformación suele producirse en forma de cánido, cuando es animalesca:

El nahualismo, tal como lo presentan algunas fuentes documentales de los siglos XVI y XVII, era la capacidad que tenían algunas personas para convertirse en otros seres, principalmente en animales, meteoros o bolas de fuego. Entre los animales elegidos con más frecuencia se mencionan el perro, el guajolote, el águila, el jaguar, la serpiente, el caimán, el murciélago, la comadreja y el búho (López Austin, 2013: 55-56).

***Lobishomes* y otros licántropos malditos**

En cuestiones de licantrópía, tanto como de magia, hay que recurrir siempre a los trabajos del gran antropólogo Julio Caro Baroja. Parece que la licantrópía, en el mundo helénico, era considerada una *enfermedad real*. Se relacionaba, además, con la melancolía o bilis negra, cuyos afectados podían creerse convertidos en león u otros animales (Caro Baroja, 1967: 124).

Las creencias en hombres lobo han dejado su huella en innumerables tradiciones literarias a través de los tiempos. El historiador griego Heródoto atribuyó la condición de licántropos a un pueblo vecino de los escitas, los neuros, que, según la tradición, se convertían en lobos en determinadas épocas del año (Pedrosa, 2002: 159-160).

Entre los monstruos licántropos ibéricos, el lobisón¹⁷ español y el *lobishomen* portugués son “la expresión peninsular más perfecta del *licántropo*. [...] No ha de chocar, pues, que en tierras de

¹⁷ *lobisón*: “Del port. *lobishome*. 1. m. hombre lobo” (DLE).

Extremadura, lindantes con Portugal, se halle la creencia en *lobushomes*, *lobisomes* y *rabisomes*,¹⁸ que así se les llamaba en las alquerías y lugares de la raya"¹⁹ (Caro Baroja, 1967: 127). Destacan, además, entre las leyendas folclóricas españolas, las que narran las metamorfosis de los lobishomes gallegos y asturianos, personajes que, generalmente, a raíz de una maldición parental, se transforman en lobos dándose a toda clase de desmanes, comiendo carne cruda y devorando niños. "También en Galicia se halla la creencia en el *lobishome*" (Caro Baroja, 1967: 127). Tanto mujeres como hombres son susceptibles de sufrir esta metamorfosis que, en las *lendas* gallegas, tiene lugar tras el enojo de uno de los progenitores y la consiguiente maldición, provocada por la desobediencia o la excesiva pereza del hijo y, a veces, por su afición desmedida a comer carne, lo que se considera como símbolo de las pasiones descontroladas. "Los monstruos, en resumen, son todos aquellos seres o criaturas que son contrarios, que están fuera, o en contra, o que se desvían del curso de la naturaleza, que espantan, que asustan y que protagonizan todo tipo de mitos, de leyendas y de cuentos de terror y de miedo" (Reigosa, 2008: 227).

Ejemplos abundantes de metamorfosis lupinas nos ofrece también la literatura medieval. Es de destacar el *lai* de Bisclavret, composición del siglo XII escrita por María de Francia, donde se describe la triste historia de un caballero afectado por este tipo de metamorfosis incontrolable y cuya debilidad será aprovechada por su esposa para traicionarle:

Ya que me he puesto a escribir lais, no quiero olvidar el de Bisclavret. *Bisclavret* es su nombre en bretón, los normandos lo llaman *garulf*. En otros tiempos se oía contar, y solía ocurrir a menudo, que los hombres se volvían *garulf*, es decir, hombre-lobo, y se iban a morar a los bosques. El *garulf* es un animal salvaje; mientras se halla en este estado de furor, devora a los

¹⁸ Metamorfosis que implica la transformación de hombre en asno.

¹⁹ Así se denominaba, comúnmente, a la frontera; aquellas tierras que lindaban entre España y Portugal.

hombres, hace grandes daños y merodea por las inmensas forestas donde habita (Valero Holzbacher, 1978: 108).

En este sentido, la creencia en el hombre-lobo, es decir, el *garulf* – como lo llama María de Francia – o *loup-garou*,²⁰ perdura al menos hasta bien entrado en siglo XX:

Les loups-garous ne sont pas des loups naturels mais des hommes métamorphosés. Cette croyance perdurera jusqu' à notre époque, comme en témoignent les innombrables variantes recueillies par les folkloristes. Les recueils de traditions orales permettent en outre de suivre la diffusion de ce motif bien au-delà des frontières de l'Europe nord-occidentale. Le loup-garou est une des figures centrales des contes populaires slaves. Dans l'aire balkanique, la croyance est vivante, mêlée aux représentations du vampirisme (Yougoslavie, Bulgarie, etc.) (Hell, 1994: 122).

Aunque, si hay un caso de licantropía excepcional o, más bien, de licantrofilia, es el de la asturiana Ana María García *la Lobera*, procesada por el Tribunal Inquisitorial de Toledo en 1648. La copia de su enjuiciamiento se conserva en el Archivo Histórico Nacional (AHN) de Madrid, en la sección del Tribunal de la Inquisición de Toledo, con la signatura Inquisición, legajo 86, exp. 17: *Proceso de fe de Ana María García, alias Martina o Magdalena a quién llaman la Lobera, natural de Posada*²¹ *y residente en Toledo, procesada por hechicería, superstición y pacto explícito con el demonio*. Ya don Julio Caro Baroja (1967) estudió el caso de la Lobera y existe, además, otro estudio a cargo de Juan Luis Rodríguez-Vigil Rubio (1996), que analizan la figura de esta extraordinaria mujer, capaz de dominar a los lobos, según la declaración de la principal testigo y denunciante, doña María del Cerro, mujer noble y hacendada, esposa de don Gabriel Niño de Guzmán:

²⁰ *loup-garou*: “[lugaru] (pl. *loups-garous*); nom. masculin.: hombre *m* lobo” (*Larousse*).

²¹ Municipio de Llanes (Asturias).

Preguntada que si los lobos eran los demonios, dijo que sí y que se le aparecían cuando los llamava en figura de hombres y de perros y de lobos, que ella estaba temblando delante de ellos. Y, preguntándole con qué modo les llamaba, se lebantó y, dando dos bueltas, alrededor, dijo que ella se quedava en medio y, señalando con la mano, dijo: “Aquí dos y aquí tres y aquí dos”, dando a entender que son siete los demonios a quien llama o que vienen y que, para esto, daba un silvido. Y preguntándole que qué palabras decía, a que respondió que eso no podía decir porque le bendría mucho daño y que tan aprissa se le olvidaban como se le acordaban. Y esta testigo dijo a la otra mujer que aquello le parecía no podía ser, si no era habiendo mandado algún miembro del demonio, a lo cual, habiéndose usado²² mucho el decirlo, dijo que le había mandado el brazo derecho (AHN, Inq. 86, exp. 17: ff. 4v-5r).²³

Llama la atención que Ana María no ofreciera su alma al demonio y, como reza en la portada del documento inquisitorial, se la procesa por hechicera, no por bruja. Ofrendando al diablo una parte de su cuerpo, en este caso un miembro (el brazo derecho), no podía considerársela bruja y es evidente que *la Lobera* no era esclava sino *domina* de los demonios lobunos que controlaba. Sin embargo, los calificadores del Santo Oficio “Dixeron que esta rea está sospechosa de pacto explícito con el demonio, como consta de la promessa que le hizo a el demonio” (AHN, Inq. 86, exp. 17, f. 9r).

Según la declaración de la propia *Lobera*, el demonio se le aparece tres veces, tal como consta en el documento procesal: la primera en forma de *bulto negro* (f. 11r); la segunda “bestido de pardo y sombrero negro y el rostro blanco con cuernos y los oxos

²² No queda muy clara la grafía de este vocablo, aunque el original parece decir *ussado*.

²³ Transcripción desde el original. Utilizo los criterios de edición de textos CHARTA (véase: www.redcharta.es), aunque sin numerar las líneas. Se respeta la alternancia gráfica original entre b/v y la doble -ss- en interior de palabra, aun cuando por la época no parece que indique distinción fonética. Modernizo la escritura del verbo *haber* por ser etimológico y la grafía arcaizante *qu-* en casos como *quando* > *quando* o *qual* > *cual*. La acentuación, sin embargo, sigue los criterios de la RLP (N. del E.).

muy hundidos. Y no le habló a ésta palabra ni ésta tampoco a él porque no hizo más de aparecerse y desaparecerse luego” (f. 11r) y, la tercera, “en figura de perro y se pusso junto a ésta y no la dijo nada ni habló cossa más de estarsse echado junto a ésta” (f. 11v). En ninguna de estas ocasiones pronuncia palabra el diablo hasta la cuarta vez en que hace aparición, en forma de

hombre negro con cuernos y la dixo como era el demonio y que aquel brazo derecho que ésta le había ofrecido era suyo, que no se olvidasse de ello, que la haría mucho bien. Y después ya le aparecía de ordinario en figura de lobo y no era necesario que ésta le llamasse sino que él se aparecía cuando quería (f. 11v).

Ana María *la Lobera* aprendió de Catalina González, bruja vieja y mentora suya, “el ritual de invocación de los siete demonios caracterizados de lobos de distintos colores” (Rodríguez-Vigil Rubio, 1996: 131). Y sólo cuando fallece Catalina es cuando el demonio habla directamente a *la Lobera*:

Si no hay que dudar que Ana María García fue una mujer de carne y hueso, también es cierto que su ambiguo *alter ego*, *La Lobera*, la pastora de los lobos o capitana de los lobos que llegó a atraer sobre sí la atención de los inquisidores de Toledo, fue, seguramente, más un disfraz que a su medida y por fuerza tejieron sus contemporáneos, de acuerdo con patrones de imaginación y de discurso que llevaban siglos bien instalados en la tradición oral y en el imaginario colectivo, que una invención personal o una construcción autobiográfica de una pobre mujer que no tenía, seguramente, capacidad para tanto, y que fue, a todas luces, más víctima de lo que de ella se decía y se fabuló que de lo que ella realmente cometió o planeó cometer (Pedrosa, 2008: 225-226).

Pero Ana María García no fue la única lobera conocida en los textos inquisitoriales: el Tío Jerónimo *El Lobero*, en la provincia andaluza de Granada (Pedrosa, 2008: 226), o las mujeres lobo extremeñas dan cuenta de esta tradición folclórica; en este último caso se rompe también con la idea de que aquellos que se trans-

formaban en lobos debían ser hombres y, en concreto, el séptimo hijo de una sucesión ininterrumpida de vástagos varones. Esta clase de relatos se corresponden con el tipo *La muchacha como lobo* [409] en el catálogo internacional de cuentos de Aarne, Thompson y Uther. También en el folclor gallego tenemos casos de mujeres lobo, como esta versión recogida por Vicente Risco en La Coruña en 1971, de la que transcribimos un fragmento según el texto de González Reboredo (1995: 178):

Había alá en tempos en Castela un pai que tiña moitas fillas e unha delas comía moita carne, canta máis lle daban, máis comía. E un día o pai díxolle:
 – Inda vaias comer carne cos lobos ó monte.
 Foi palabra maldita – di o noso informante – que naquela mesma moite, desapareceu sen saber que foi feito dela. Saíu e envorcallouse na area e volveuse unha fada e unhas veces andaba de lobo e outras de muller.

El *perro malo*. Algunos eufemismos del demonio

Relacionar la figura del perro con el diablo no sorprende, pues como se ha visto, forma parte de la fauna demoniaca y brujeril. A menudo se considera al perro, como al gato, demonio familiar o, lo que es lo mismo, ayudante inseparable de la bruja. Y tanto el *Canis canis* como el *Canis lupus*, su hermano salvaje, forman parte de la iconografía demoniaca.

Dicen que a uno o dos mordió y murieron. Era una enfermedad, la rabia.

*Varón, 70 años aprox.
 2017. Los Navalucillos, Toledo.*

En los Navalucillos, al perro rabioso se le llamaba *perro malo* atendiendo a la connotación demoniaca que estas bestias poseían

por su furia, su característico babear y el inminente riesgo que representaba para las personas y para otros animales:

Aquí el *perro malo* era el perro rabioso.

*José Horcajuelo, 67 años aprox.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

A ver, pues yo he oído de contar que como te muerda el *perro malo*, como no vayas corriendo al médico, pues no tiene salvación, a ver, porque eso te da como una rabia y se lían²⁴ la gente a dar volteretas y se pone mal, a ver. La rabia, igual que un animal. Picando, o sea, mordiendo el *perro malo*, no creas que hay muchas.

*Gregoria Sierra Martín, 81 años.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

Como curiosidad apuntamos que, en algunas zonas de Aragón, se denomina al perro rabioso con el apelativo de *rabiós* [Z 606; Hu 205, 402, 404, 408, 602; Te 205, 207], que alterna con *carrañoso* [Z 101, 201; Hu 111], *perro de rabia* [Hu 206], *rabiao* [V 100] y *roñoso*, *perro gruñidor* [Hu 111] (Alvar, ALEANR, 1980).

Entre los muchos eufemismos del diablo, llama la atención que en algunos lugares de México se utilice el atenuante *la cosa mala* para referirse a ciertas apariciones femeninas del demonio, tal como recoge Ramírez González en una sorprendente leyenda recopilada en Tlachiquera, Guanajuato:

y lo trajo la Juana la Cubana todo San Nicolás paseando. [...] lo abrazó y le dijo:

— A ti te gusta mucho bailar [...]

Y se desmayó. El señor se desmayó [...] Y lo dejó arañado [...]

Pues lo arrebató la cosa mala. Pues le gustaba. Era un muchacho viejo, muy bailero, muy jugador a la baraja, muy tomador (Ramírez González, 2013: 155).

²⁴ Pluralización por hipercorrección.

Por otro lado, en Colombia también se relaciona la figura del demonio con el perro. Entre las diferentes formas de denominar al diablo, se le llama *perro bastardo* [NS 41], *perro diabólico* [Cu 41], *perro maldito* [Bo 41], *chucho* [C 4, T 2] y también *ira mala* [Bo 32a, Cu 44] (Flórez, ALEC, 1982).²⁵

Locos furiosos, caballeros salvajes y devoradores de carne

Licantropía e hidrofobia eran males, según se creía antiguamente, relacionados con la bilis negra, como ya se ha mencionado. Tanto una como otra eran consideradas metamorfosis demoniacas, siendo la segunda, además, entendida como una forma de locura y de posesión diabólica. Teniendo en cuenta que los perros rabiosos (vinculados, como hemos visto, con el diablo) pueden transmitir la enfermedad, no es de extrañar que se considere a los enfermos de hidrofobia como posesos, locos o transformados en algo que excede los límites de lo natural.

Aux yeux du public, la métamorphose de l'homme enragé est évidente. Il prend des traits physiques propres aux animaux. Un pèlerin allemand, ayant convoyé au XVIII^e siècle l'un de ses compagnons vers le sanctuaire des Ardennes, a pu s'en rendre compte, car le visage de l'enragé "parut prendre la forme d'un chien" (*Amusements de Eaux de Spa*) (Hell, 1994: 152).

Así como la maldición parental puede devenir en la metamorfosis lobuna, tal como se ha comprobado en las narraciones tradicionales gallegas de los *lobishomes*, el hecho es que este tipo de cuentos y *lendas* suelen relacionarse con la ingesta de carne. La pereza y la voracidad del maldito suelen ser los detonantes que provocan la transformación. Se debe entender que la carne

²⁵ Para más detalle sobre los perros infernales remitimos al artículo de Pedrosa (2017).

está relacionada con las pasiones humanas y que, además, en el caso de que esa carne se coma cruda y no guisada, la acción representa una actuación más propia de las bestias que de los hombres, deshumanizando a quien la comete, alejándolo de todo aquello que se considera civilizado y acercándolo, sin duda, a lo propiamente animal.

Como es bien sabido, el gran antropólogo francés (aunque nacido en Bruselas) Claude Lévi-Strauss, dedicó buena parte de los cuatro monumentales volúmenes de sus *Mythologiques* (*Mitológicas*) a interpretar los modos en que el ser humano cocina y come los alimentos (crudos o cocidos, básicamente) y a elaborar a partir de esos modos de cocinar y de comer —y de reflejar ambos procesos en las creencias y en los relatos y mitos tradicionales— toda una gran metáfora de la cultura en que lo crudo correspondería al estado salvaje (es decir, precultural o no civilizado) y lo cocido al estado cultural o civilizado (Pedrosa, 2003: 39).

Este motivo no es ajeno a la literatura escrita. En concreto, el tópico del salvaje —que aparece como *leitmotiv* en las historias caballerescas— evidencia ciertos paralelismos con el hombre-lobo pues, con frecuencia, este tipo de personajes son dominados por las más bajas pasiones y exhiben una furia brutal y una crueldad sin límites. Poseen características físicas que los asemejan o los acercan a las bestias (estatura descomunal como en el caso de los jayanes²⁶ o gigantes, vello tupido en todo el cuerpo, fuerza extraordinaria, etcétera). Viven alejados de la civilización:

Suelen habitar en cuevas, aislados en florestas, islas apartadas o fragosas montañas. El elemento más recurrente es que todos ellos tienen su cuerpo recubierto por un espeso pelo, como si las circunstancias del medio en que se desenvuelven los hubieran obligado a desarrollar estas rarezas biológicas. En ocasiones

²⁶ *jayán*: "Del fr. ant. *jayani*. 1. m. y f. Persona de gran estatura, robusta y de muchas fuerzas" (DLE).

su estatura se asemeja a la de los mismos gigantes (Sales Dasí, 2004: 110).

Actúan como acosadores y violadores de doncellas, lo que nos lleva nuevamente al tipo folclórico ya mencionado de *Caperucita* (ATU 333), pues este tipo de locos furibundos y salvajes son también lobos revestidos con piel de cordero: “Mus par la fureur sauvage, les loups-gaurus sont naturellement considérés comme des violeurs de femmes, leur puissance sexuelle étant légendaire” (Hell, 1994: 123). Y lo que probablemente sea el rasgo más identificador de su salvajismo es que “sus facultades lingüísticas están poco desarrolladas, de modo que se comunican mediante fuertes bramidos o ‘baladros’”²⁷ (Sales Dasí, 2004: 110).

Siguiendo con este hilo temático hay que mencionar también al caballero salvaje, entendido ya no como un personaje carente de virtud y cuyas acciones son reprobables y deshonestas, sino como una transformación temporal provocada por la enajenación que lleva a ciertos caballeros, por más virtuosos que éstos sean, a enloquecer y actuar como las bestias. Multitud de ejemplos tenemos de ello, si bien quizá uno de los más significativos lo hallemos en *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes, donde Yvain, tras contravenir los preceptos de su dama, el hada Laudine, vagará desnudo por el bosque de Brocelandia, cazando con arco (lo que le aleja también de las formas caballerescas cuya arma por excelencia es la espada) y comiendo carne cruda:

Anda errante largo rato, hasta alejarse mucho de tiendas y pabellones. Entonces le va subiendo a la cabeza tal vértigo que le hace perder la razón. Camina enloquecido, rompiendo y haciendo trizas sus vestiduras, huyendo por los campos labrados. Ahora con gran desconcierto, se preguntan sorprendidas sus gentes, dónde puede estar y le buscan a diestro y siniestro, por setos y vergeles, donde acostumbran a acomodarse los caballeros, es decir, le buscan justo donde no está.

²⁷ *baladro*: “De *baladrón*. 1. m. p. us. Grito, alarido o voz espantosa” (DLE).

Él sigue un buen trecho, hasta encontrar al lado de un cercado, a un mozo, que llevaba un arco con cinco flechas, de puntas muy anchas y aceradas. Yvain camina hacia el mozo, a quien quiere coger el arco y las flechas, que llevaba en la mano.

Ya no se acuerda de ninguno de sus actos pasados. Anda por el bosque, al acecho de los animales, para luego matarlos y alimentarse con esta caza totalmente cruda (Troyes, 1984: 58).

También Tristán, como Yvain, idea el Arco Que Nunca Falla, comportándose prácticamente como un héroe fundador, mientras vive con Iseo en el bosque de Morrois, contraviniendo todas las normas sociales y políticas, pues ella no es sólo la esposa del rey Marco sino su tía política, lo que los convierte en transgresores por partida doble (adúlteros e incestuosos).

En el bosque no tienen pan, viven de la carne y no comen otra cosa. ¿Qué pueden hacer si empalidecen? Sus ropas están rotas y desgarradas por las ramas. Durante mucho tiempo huyen por Morrois. Cada uno de ellos sufre una pena igual pero uno por el otro no siente dolor (Béroul, 1986: 101).

La carencia de pan, la alimentación a base de piezas cazadas, el no pasar nunca la noche en el mismo lugar, la falta de ropas son los signos inequívocos de la vida primitiva, nómada, que aleja a la pareja de todas las comodidades que anteriormente habían disfrutado. Así, el bosque se erige como lugar temible, un *locus horribilis* donde el miedo y la escasez predominan, un espacio peligroso y agreste. También otros caballeros como Perceval o Lanzarote del Lago pasarán por trances semejantes de locura que los lleva a refugiarse en los bosques para purgar sus errores y pasar periodos de escasez, alejados de la corte. Y es que el bosque, además de representar un topos de lo salvaje, es también entendido en la Edad Media como un desierto; es decir, un lugar de retiro, donde habitan los anacoretas y que simboliza un reto para el caballero:

Lancelot, Perceval, Tristan, Richard Ier de Normandie, mais aussi Yder, Brun de la Montagne, et bien d'autres encore; chevaliers, souverains célèbres ou héros obscurs, tous accomplissent leurs prouesses (chasse rituelle au cerf blanco ou au dragon, combat singulier contre le géant ou le fauve, cueillette des pommes d'or, bain dans la fontaine bouillonnante, etc.) dans la solitude d'une forêt (Hell, 1994: 28).

Además, el hecho de que este tipo de retiros devengan por la locura, generalmente provocada por el desamor o por haber contravenido algún precepto de la dama que castiga al caballero con su indiferencia o desapego, sirven al héroe para reestructurarse y volver, una vez recuperada la cordura, a sus actividades habituales (defender a los menesterosos y doncellas). Comer carne cruda, dejarse llevar por la locura o la furia desmedida, aislarse de la civilización, etcétera, esta clase de lances guardan un estrecho parentesco que recoge los tópicos de la melancolía y la bilis negra, capaces de desequilibrar al héroe. "Tous les hommes sauvages sont tournés vers le pôle du cru, mais nous suggérons de repérer une autre distinction capitale à partir de la relation au sang noir" (Hell, 1994: 130).

Hay quien tiene una gracia especial²⁸

El curar este tipo de males, como la rabia, requería poseer la facultad de la sanación que según la creencia popular era innata en aquellas personas que nacían con una gracia especial para curar. Generalmente, se consideraba que todos aquellos que nacían con una cruz en el paladar o lloraban en el vientre materno, nacían con este don. Pero había que mantenerlo en silencio para que la

²⁸ Sobre la gracia para curar relacionada con la rabia y los saludadores en el pueblo de Los Navalucillos (Toledo), remito a mi artículo "Mal de ojo y otras hechicerías. Brujería y curanderismo en Europa y América: México, España, Rumanía y Portugal" (Paz Torres, 2017).

gracia no se malograra; si la madre del nonato rompía el secreto, diciendo que había oído llorar al niño dentro de su vientre o develaba, después de nacido, que tenía una cruz en el paladar, la gracia sanadora se perdía:

Claro, claro, claro. Eso era así: si te lo callabas, pues ellos seguían con su gracia.

*Soledad López, 66 años
2017. Los Navalucillos. Toledo.*

También los gemelos y mellizos, por su condición natural, se consideraba que solían tener gracia para curar:

Pues me llamaba la vecina. [...] Estaba su hija mala, que le dolía mucho la tripa, dice: “Llama a la Anita, para que venga y le dé a la guapa en la tripa con... Que le frote la mano para que se le quite el dolor”, porque le dolía mucho la tripa y decía que le daba yo, porque como era melliza... Le frotaba la tripa y se le quitaba el dolor. Y yo estaba allí un rato y decía que sí, que se le quitaba. Yo no sé si sería verdad o no, pero a mí me decían eso. Pues porque decían que las mellizas, que tenían una gracia que cuando le dolía a una niña la tripa, le dabas, le frotabas y se le quitaba el dolor. No sé si sería verdad o no, ¡pero a mí siempre me llamaban! Porque a la tía Herminia²⁹ como era tan hurón,³⁰ pues no quería, la llamaban y no quería ir.

*Ana Torres Rosales, 66 años
2011. La Carlota, Córdoba.*

²⁹ La hermana melliza de la entrevistada, mi tía carnal.

³⁰ Con *h*- aspirada, casi velarizada [hurón]. En Andalucía es común utilizar el vocablo *hurón* o *hurona*, en el habla coloquial, a manera de adjetivo, para referirse a una persona huraña, tal como contempla el *DLE* en su tercera acepción; *hurón*: “Del b. lat. *furo*, *-onis*, y este der. del lat. *fur*, *furis* ‘ladrón’. 3. m. coloq. Persona huraña. U. t. c. adj.”.

Llorar en el vientre materno

Uno de los signos de que el futuro niño por nacer poseía una gracia para curar era el hecho de que el feto llorase en el vientre materno y su madre lo oyera:

Pero eso y que no había que decirlo, porque lloró y que en el vientre de mi abuela. Entonces mi tía, si mi abuela no lo hubiese dicho que había llo³¹ en el vientre y que sacaba la cruz en el paladar, mi tía curaba el *perro malo*, ¿sabes? Y mi tía, cuando había alguna cosa así, pues ella dice que lo sentía. Yo eso no ha sido en mis días, pero yo se lo he oído contar a mi madre y a mi abuela. ¡Tú veras, si no se lo he oído yo! Y ella y que tendrá una cruz en el paladar. Pero como mi abuela dijo que había llo³¹ en el vientre, ¿sabes?, pues ya y que la gracia y que se lo quitaba.

Soledad López, 66 años
2017. *Los Navalucillos, Toledo.*

Pero eso y es que cuando lloran en el vientre y que es que sacan una gracia para curar, me han dicho a mí. Cuando llora una persona, vamos un niño, en el vientre, pues ha tenío una gracia para curar lo que sea. Claro, ¡pero que no lo diga la madre! Si lo dicen, no hace na.

Gregoria Sierra Martín, 81 años
2017. *Los Navalucillos, Toledo.*

La necesidad de mantener el secreto es redundante en todos los entrevistados, que advierten que, para que la futura gracia o don de sanación del niño no se pierda, la madre no debe revelar a nadie que *ha oído* a su hijo llorar:

Siempre y cuando la madre no lo diga.

Ana Torres Rosales, 72 años
2017. *La Carlota, Córdoba.*

³¹ Pérdida de la -d- intervocálica propia del habla coloquial en esta geografía manchega.

La marca del elegido: nacer con una cruz en el paladar

Nacer con una cruz en el paladar era otra de las señales que se interpretaban, al igual que el llanto del feto, como indicativo de que quien la poseía tenía *gracia* para curar; es decir, que poseía un don innato para la sanación.

Y decían que había personas que estaban marcadas con una cruz en el paladar. Cuando eran chiquititos, lo primero las medían, tú verás, lo mismo son como las rayas de la mano. Pero es que es lo que se decía.

*José Horcajuelo, 67 años aprox.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

Mi tía nació con una cruz en el paladar.

*Soledad López, 66 años.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

En ocasiones, esta pretendida cruz podía adoptar la forma de la cruz de Caravaca, la de Santa Quiteria u otras:

Decían que era la cruz de Santiago.

*Ana Torres Rosales, 72 años.
2017. La Carlota, Córdoba.*

Muchos de los saludadores, cuya figura explicaremos más abajo, poseían este tipo de don y se identificaban por alguna marca en su cuerpo. Al decir de Pedro Ciruelo, en su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, este tipo de marcas de los saludadores eran falsas y servían al único objeto de embaucar a la gente:

Los saludadores, para encubrir la maldad, fingen ellos que son familiares de Santa Catalina o de Santa Quiteria y que estas santas le han dado virtud para sanar de la ravia y, para hazerlo creer a la simple gente, hanse hecho imprimir en alguna parte de su cuerpo la rueda de Santa Catalina o la señal de Santa Quiteria y

así, con esta fingida santidad, traen a la simple gente engañada tras fe (1551: ff. 38v-39r).

No obstante, la creencia dicta que este tipo de señales y marcas, sobre todo en el caso de las que son congénitas, como la pretendida cruz en el paladar, son marcas positivas que, por un lado, posibilitan la capacidad innata y sobrenatural de la sanación, y por el otro delatan a quien las posee como susceptible de ser *distinta* al resto de los mortales:

Evidentemente, la marca de los saludadores poseía un carácter positivo, como los estigmas de algunos santos o las señales de nacimiento de ciertos reyes y taumaturgos. Se la creía innata y, al igual que otras marcas de nacimiento carismáticas, adoptaba una forma astral —en este caso solar— como símbolo de la naturaleza ígnea de unos seres pretendidamente incombustibles, cuyo soplo cálido podía curar la temible enfermedad de la rabia. Por el contrario, la marca de las brujas no se consideraba congénita, sino adquirida en el momento del pacto diabólico y, de otro lado, su forma animal sugería, en contraste con los altos designios determinados por los cuerpos celestes, una vinculación con el mundo de los instintos más bajos e, incluso, inmanencia del animal cuya garra se hallaba representada en el cuerpo de su doble humano (Tausiet, 2000: 334).

Saludadores, ensalmadores y curanderos

Tradicionalmente, los que poseían una facultad natural para curar a los perros rabiosos y a las personas afectadas de hidrofobia eran los saludadores:

Y a los perros, el *perro malo* que llamaban, vuelvo a decir que eran rabiosos, pues a ellos³² llegaban y se quedaban... Yo no sé si les

³² A los saludadores (llegando los perros rabiosos a donde estaban ellos, hasta su presencia).

sanaban, pero ellos sí que no, estando ellos les calmaban totalmente. Se decía eso. Eso se lo oía yo de contar a mi padre.

*José Horcajuelo, 67 años aprox.
2017. Los Navalucillos (Toledo).*

Pues el *perro malo* es que había personas que lo curaban.

*Soledad López, 66 años.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

Si consultamos el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia, veremos que el *saludador*, voz que proviene del latín *salutātor*, *-ōris*, es el que *saluda* y el “embaucador que se dedica a curar o precaver la rabia u otros males, con el aliento, la saliva y ciertas deprecaciones y fórmulas” (DLE). Por otro lado, *saludar*, del lat. *salutāre*, no sólo es “dirigir a alguien, al encontrarlo o despedirse de él, palabras corteses, interesándose por su salud o deseándosela, diciendo adiós, hola, etc.” (DLE) sino, en su quinta acepción, “usar ciertas preces y fórmulas echando el aliento o aplicando la saliva para curar y precaver la rabia u otros males, dando a entender quien lo hace que tiene gracia y virtud para ello” (DLE). Pero esta connotación negativa del *saludador*, identificado con el farsante y el estafador es reciente, pues hasta el siglo XVII *saludar* “poseía también el significado de dar salud” (Tausiet, 2000: 327), es decir, que el *saludador* sería quien otorgaba salud, quien *daba* (como *dador de*) la salud o la devolvía a quien la había perdido. Pero especialmente se los consideraba dotados para sanar la rabia, tanto en personas como en animales, reconocer a las brujas, “apartar las tempestades, contener la acción del fuego, ahuyentar la langosta” (Tausiet, 2000: 330) y metamorfosear a las personas y las cosas. Así, el *Diccionario de Autoridades* (1739), tomo VI, mantiene en su sexta acepción que *saludar* “vale tambien curar del mal de rábida por medio del soplo, saliva, y otras ceremonias, que usan” (*Aut. s.v.*) y entiende por *saludador*, en su segunda acepción: “comun-

mente se aplica al que por oficio saluda con ciertas preces, ceremonias, y soplos para curar del mal de r bia" (*Aut. s.v.*).

Los saludadores eran profesionales de la medicina popular que actuaban con frecuencia en las áreas rurales españolas. Su especialidad era la cura de la hidrofobia en animales y seres humanos. La virtud sanadora parec  concentrarse en la saliva. Poseían un carácter específicamente autóctono: no se conocen ejemplos similares fuera de la Península. Circunstancias especiales rodeaban su nacimiento. Por lo general, venían al mundo la noche de Navidad o el Viernes Santo. Con frecuencia, el séptimo hijo varón adquiría el carácter de saludador. Algunos afirmaban ser de estirpe real. Ciertos estigmas físicos confirmaban sus virtudes sanadoras: por lo general tenían grabadas en su paladar las ruedas de Santa Catalina o de Santa Quiteria, ambas relacionadas con la curación de la rabia. Los saludadores pasaban por familiares de dichas santas. Con frecuencia, con su saliva saludaban trozos de pan que se conservaban con verdadera devoción paralit rgica. Algunos de estos sanadores afirmaban tener capacidad de adivinación. Los saludadores portugueses parecen haberse concentrado exclusivamente en la cura del ganado enfermo (Campagne, 2001: 250-251).

Pedro Ciruelo (1551) aduce que ensalmadores y saludadores son similares, pues

todo lo que hacen los saludadores son palabras y cerimonias vanas para querer sanar algunas enfermedades fuera de curso natural de las medicinas. Mas que por las palabras y cerimonias de los saludadores, tienen alguna especialidad diferenciada de los empalmadores porque ellos dizen que sanan con su saliva de la boca y con su aliento, diziendo ciertas palabras, y vemos que mucha gente se va tras ellos a se saludar para que sanen de aquella manera o se preserven de caer en las enfermedades de que ellos sanan (Ciruelo, 1551: f. 38r).

Sin embargo, hasta 1698, “*las Constituciones Sinodales del Arzobispado de Zaragoza* incluían una cláusula por la que quedaba confirmada la antigua costumbre de los obispos de conceder licencias a algunos saludadores” (Tausiet, 2000: 343) para ejercer su oficio, y “también la Inquisición concedía licencias a los saludadores que consideraba dignos para recibirlos” (Tausiet, 2000: 343). Por otro lado, Pedro Ciruelo los considera, al igual que a los ensalmadores, sospechosos de realizar pacto con el diablo y advierte también contra los peligros de “los empsalmos que algunos vanos hombres y mugeres hacen para sanar las llagas o heridas o postemas y otras cosas sobre que suelen entender los cirujanos” (1551: f. 27r). Parece que aun cuando hubiera confusión, *saludadores, santiguadores y ensalmadores* “eran tres denominaciones que designaban por lo común un mismo tipo de personas, cuya fama de sanadores se basaba en la conjunción de sus conocimientos naturales y las creencias mágico-religiosas de quienes acudían a ellos en busca de alivio para sus males” (Tausiet, 2000: 344).

En Los Navalucillos de Toledo sí se distinguía claramente entre saludadores y curanderos. Allí, las saludadoras eran mujeres (sababan la rabia, eran capaces de predecir dónde andaban los perros rabiosos y ahuyentaban las tormentas), mientras que los curanderos que se encargaban de reparar fracturas óseas, solían ser hombres:

JOSÉ: Yo no sé quién fue el que *coyuntó*³³ un gato. Se puso to hecho una esa y con un trapo en una mesa...

URBANO: El tío Nicomedes quizá.

JOSÉ: Se lio luego a dejar, a apañarle él, pum, pum, pum, pum, pum y ¡clac! Le tocó las palmas y salió el gato tirando. ¡No! Es que...

³³ *Acoyuntó*; aféresis, probablemente por analogía con *descoyuntar*, aunque lo correcto debería ser *yuntar* o *juntar*, ya que *acoyuntar* únicamente se utiliza para definir el apareamiento de las caballerías. *Acoyuntar*: “Del lat. *coniunctus* ‘unido’. 1. tr. Dicho de dos labradores: Reunir caballerías que tienen de non, para formar yunta y labrar a medias o por cuenta de ambos” (DLE).

URBANO: Puede que fuera el tío Nicomedes. Aquel hombre, yo me acuerdo un poco de él, que eso: si te rompías un brazo o cosas de esas te lo arreglaba.

*José Ortiz Gómez (72 años) y Urbano Paz Muñoz (70 años).
2015. Los Navalucillos (Toledo).*

Según Tausiet:

los saludadores debían ser hombres. Su masculinidad no era una cualidad en modo alguno casual; es más, se acentuaba como algo imprescindible desde el momento en que solo se consideraban verdaderos saludadores aquellos que coincidían con el séptimo hijo de un matrimonio que hubiese procreado únicamente varones (2000: 327).

No obstante, hay ejemplos tanto en la literatura como en el acervo popular de que este papel podía ser ejercido también por mujeres. En Los Navalucillos de Toledo el oficio de saludador solía ser, de hecho, más propio de las mujeres que de los hombres, mientras que los curanderos solían ser varones:

Yo te puedo contar lo que contaban los viejos: aquí había *saludadoras*. Saludadoras las llamaban ellos. La palabra no sé, pero en el pueblo es que era así.

*José Horcajuelo, 67 años aprox.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

Parece que uno de los métodos curativos que usaban los saludadores, utilizando su saliva, era por medio del pan: masticaban el pan y luego podían aplicarlo como cataplasma en las heridas abiertas o en la zona afectada del enfermo. Pedro Ciruelo da cuenta de ello también: “saludan el pan y lo mandan guardar por reliquias con más devoción que el pan bendito de los sacerdotes de la Iglesia en los domingos: saludan a las bestias y ganados con palabras y con la vista, de lexos” (Ciruelo, 1551: f 39r). De la mis-

ma forma sanaba el saludador más famoso de Mazarrón (Murcia), Ginés Vivancos Ortiz:

Para curarse, las gentes venían de todas partes, del campo de Lorca, Águilas, Mazarrón, Totana... Ginés Vivancos curaba por la saliva y el pan, aunque también por imposición de manos. Por la saliva, se echaba el pan a la boca y lo masticaba, para después colocarlo sobre la herida. Si la herida era grande, aplicaba la saliva directamente y, en alguna ocasión, se hacía la ingesta de saliva al enfermo, si era un caso muy extremo. En la imposición de manos, en ocasiones llegó a tumbar al enfermo y subirse sobre él de pie (Belmar González, 2013: 325).

Otra de las dotes de los saludadores era la de la premonición, es decir, eran capaces de ver el futuro y avisar a los demás de los peligros, antes de que estos les alcanzaran: “muchas veces adivinan algunas cosas secretas de lo que está ausente en otro lugar y también de los acaescimientos ya passados sobre algunas personas y aún de cosas que les han de acaecer” (Ciruelo, 1551: f. 39r). Por ello, los saludadores de Los Navalucillos eran capaces de saber dónde estaba el *perro malo* para advertir a cuantos los escucharan de que no pasaran por ciertos lugares, evitando así el encuentro con el ser malvado.

Ella sabía pues que un perro estaba rabioso.

Soledad López, 66 años
2017. Los Navalucillos. Toledo.

Por su parte, la literatura nos ha legado personajes tan entrañables como la Jerónima, del *Réquiem por un campesino español*, definida por Ramón J. Sender, autor de esta novela, como *parte-ra* y *saludadora* (2011: 77), además de *ensalmadora* (2011: 114). La Jerónima tiene, por añadidura, como otros saludadores, la facultad de alejar las tormentas:

Solía rezar la Jerónima extrañas oraciones para ahuyentar el pedrisco y evitar las inundaciones, y en aquella que terminaba diciendo: Santo Justo, Santo Fuerte, Santo Inmortal, líbranos, Señor, de todo mal, añadía una frase latina que sonaba como una obscenidad, y cuyo verdadero sentido no pudo nunca descifrar el cura. Ella lo hacía inocentemente, y cuando el cura le preguntaba de dónde había sacado aquel latinajo, decía que lo había heredado de su abuela (Sender, 2011: 80).

Y es que los saludadores tenían la facultad de alejar las tempestades, que tan perniciosas resultan al labrador, pues podían devenir en la pérdida parcial o total de las cosechas, de las que dependía la subsistencia de la comunidad: “existían multitud de letanías, oraciones, invocaciones y conjuros dirigidos a combatir todo tipo de fenómenos meteorológicos contraproducentes, tales como el granizo, los ciclones, el rayo, etc.” (Tausiet, 2000: 330).

Decían que con las chinas, que tiraban chinas y, si la nube venía para acá, tiraban chinas³⁴ y se iba pa otro lao.

*Juan Manuel García Pinero, 86 años
2014. Los Navalucillos, Toledo.*

Además de sanar las enfermedades y poseer otras facultades prodigiosas, como la de alejar las tormentas, los saludadores podían “contener la acción del fuego, ahuyentar la langosta e incluso ‘transformar unos en otros los seres y las cosas’” (Tausiet, 2000: 330). Los objetos mágicos y protectores que la Jerónima maneja en la novela de Sender, como los amuletos destinados a los recién nacidos que deposita en sus cunas bajo la almohada, nos dan suficientes datos sobre el personaje: “solía la Jerónima poner cuando se trataba de niños una tijerita abierta en cruz para protegerlos de herida de hierro —de saña de hierro, decía ella—, y si se trataba de niñas, una rosa que ella misma había desecado a la luz de la luna para darles hermosura y evitarles las mens-

³⁴ *china*: “De la voz infantil *chin*. 1. f. Piedra pequeña y a veces redondeada” (DLE).

truaciones difíciles” (Sender, 2011: 80). El uso de determinadas plantas consideradas como protectoras, así como el hecho de utilizar las tijeras abiertas, que semejan el crucifijo, como talismán es costumbre extendida tanto en Europa como en América, donde la figura de la bruja ha sido contaminada y connotada con la negatividad demoniaca procedente del Viejo Mundo:

Algunos de los elementos preventivos para protegerse de las brujas son unas tijeras —quizá por su forma de cruz—, unas ramitas de ocote en forma de cruz amarradas con hilo rojo, puestas en la puerta o ventana de la casa; y para proteger especialmente a los niños y bebés se les pone entre su ropa unas ramitas de ruda (García Baeza, s/f).

Y la creencia popular, en España, da cuenta también de este objeto como protector apotropaico:

Pero yo vi a una niña muerta, que yo era bien niña, que era bastante pequeña. Pues tendría yo... pues unos seis años o por ahí y vi una niña muerta, una niña que se murió. La tenían en la habitación y la ventana estaba abierta y como yo andaba en los sitios porque era un bicho, pues me asomé a la ventana y la vi. Estaba enferma la niña del corazón y estaba toda hinchada, hinchada, hinchada. Tenía una tripa, la pobrecita, que parecía que estaba embarazada porque estaba enferma del corazón y la vi que tenía en la tripa unas tijeras abiertas y decían que era para que no se reventara. Eso decían. En la tripa. ¡Eso lo vi yo! ¿Eh? Yo lo único que sé es que la niña estaba allí en su casa pa velarla y tenía las tijeras. Eso lo vi yo. Eso lo vi yo y me acuerdo de esa imagen, vamos, que es que no se me ha ido nunca.

*Ana Torres Rosales, 66 años
2011. La Carlota, Córdoba.*

Otra virtud connatural a los saludadores era su facultad de reconocer a las brujas, precisamente porque su oficio y funciones eran diametralmente opuestos, pues mientras la bruja es considerada, desde un punto de vista social y antropológico, un peligro

para la comunidad por su capacidad de provocar y atraer el mal, el saludador es justamente lo contrario: pone a disposición de la comunidad su don innato para sanar y advertir de los peligros a los demás.

La tarea de los saludadores como “conocedores de brujas”, además de carismática, se consideraba un oficio necesario para el buen funcionamiento de la sociedad. De ahí que no solo los particulares, sino incluso también determinadas instituciones contrataran sus servicios, desde los Ayuntamientos hasta la propia Inquisición. Una de las acusaciones más frecuentes encaminada a demostrar que alguna mujer era bruja era la que consistía en explicar cómo, coincidiendo con la llegada de un saludador a una población, la supuesta criminal había huido de su presencia por miedo a ser reconocida (Tausiet, 2000: 329).

Tal como señala Ciruelo, el saludador también domina el fuego o finge que lo hace:

Algunos saludadores toman un carbón o hierro encendido, en la mano lo tienen por un rato. Otros se lavan las manos en agua o azeyte hirviendo. Otros miden a pies descalços una barra de hierro ardiendo y andan sobre ella. Otros entran en un horno encendido y fuerte. Y ansí de otros muchos embaymientos que hacen delante de las gentes simples, para que los tengan por santos y piensen que ellos tienen virtud espiritual para los sanar de sus enfermedades o para los guardar que cayan en otras (1551: f 39r).

Y, como Orfeo con su lira, estos personajes amansaban a todas las bestias por medio de la palabra, no únicamente a los perros rabiosos:

Pero no solo en el perro tenían influencia estas personas, también en, por ejemplo, un toro que era bravo o con mal carácter, o en otro animal, ellos les calmaban.

*José Horcajuelo, 67 años aprox.
2017. Los Navalucillos, Toledo.*

El oficio de saludador, más propio de los siglos XVI y XVII, época en la que tuvo su mayor auge, fue perdiéndose con el tiempo y con la llegada de la medicina moderna. Ya en el siglo XIX, los saludadores comienzan a ser más una molestia que unos personajes útiles para la sociedad. Aumentan las denuncias contra ellos por ejercer mal su oficio, no sanar y provocar la muerte de los pacientes:

La actividad del gremio de los saludadores entraba en competencia directa, desde luego, con la de los médicos y veterinarios, en un siglo, el XIX, en que los avances de la ciencia progresaban a ritmo ligero, aunque todavía no aplastante. El oficio de saludador era, por eso, rigurosamente vigilado, denunciado y perseguido — aunque no lo suficiente, puesto que aguantó hasta bien entrado el siglo XX — por instigación muchas veces de médicos, veterinarios y farmacéuticos, que animaban a autoridades e instituciones a establecer códigos legales y normas represivas que adscribían a los de aquel oficio a la categoría delictiva de los vagos (Pedrosa, 2015: 12).

En el siglo XX, aunque apenas quedaban saludadores en tierras españolas, todavía hubo algunos como, por ejemplo, en los campos de Mazarrón (Murcia), donde vivió Ginés Vivancos Ortiz, el famoso saludador de Morata: “nació en Viernes Santo, en el Barranco de los Adanes, tenía una cruz en el cielo de la boca, en lugar de la ‘palmera’ que tenemos todos, y se cuenta que lloró en el vientre de su madre” (Belmar González, 2013: 322). También en Los Navalucillos se habla de una popular saludadora a la que llamaban la tía Paula, que siempre estaba rodeada de perros y era capaz de curar la rabia sacándoles las babas. Tenía, además, fama de borracha, pues sanaba por medio de la saliva, espurreando un trago de aguardiente en el cuerpo de los enfermos.³⁵

Los saludadores tenían mala prensa, se los consideraba borrachines, pues utilizaban el aguardiente o el vino para curar y, lo que les sobraba en las sanaciones, se lo bebían: “Ya lo decía Lázaro de Tormes, al hablar de un pícaro que ‘comía como lobo y

³⁵ Este tema fue abordado por mí, brevemente, en otro artículo al que remito (Paz Torres, 2017).

bebía más que un saludador” (Pedrosa, 2015: 6). También la Jerónima, la saludadora del *Réquiem por un campesino español*, está caracterizada por una cierta locura que le da licencia para dar rienda suelta a su verborrea y por su afición al vino, que la vuelve aún más habladora, si cabe: “La culpa – dijo alguien – no es de la Jerónima, sino del jarro” (Sender, 2011: 82).

Conclusiones

Tras este sucinto acercamiento a la figura de las metamorfosis animalescas y diabólicas relacionadas con perros y lobos, principalmente, hemos podido apreciar que hay más analogías que diferencias entre estos animales que forman parte del imaginario colectivo y terrorífico de la literatura de tradición oral. Por otra parte, hemos podido comprobar cómo en los textos inquisitoriales están presentes también las supersticiones relacionadas con perros y lobos demoniacos, para lo cual hemos ilustrado nuestro trabajo con el ejemplo del Proceso de Ana María García la Lobera, que era capaz de convocar y dominar a los siete demonios lupinos que la acompañaban, obedecían y protegían. Así, el *lobero*³⁶ resulta ser no sólo el que se ocupa de la persecución y caza del lobo, sino quien se entiende con ellos o, como diría Caro Baroja (1967), un ejemplo perfecto de *licantrofilia*.

La licantrópía es un *leitmotiv* redundante en el folclor, heredero en muchos casos de la mitología. Desde Lycaon hasta el moderno hombre-lobo del cine, pasando por los lais y la literatura caballerescas, se ha querido ejemplificar este tipo de metamorfosis con los cuentos y leyendas de *lobishomes* gallegos, cuya transformación deviene a raíz de una maldición parental provocada por la pereza, la desobediencia o el gusto desmedido por comer carne. Son estos rasgos, propios de las bestias, los que están presentes también en personajes de la literatura medieval, como los caballeros salvajes.

³⁶ *lobero*: “Del lat. tardío *luparius* ‘cazador de lobos’. 2. m. Hombre que caza lobos por la remuneración señalada a quienes matan estos animales” (DLE).

En cuanto a la rabia, ya se ve lo importante que fue otrora la figura de los saludadores y de todos aquellos que *nacían con una gracia especial*, tocados de algún modo por la mano divina, señal de lo cual eran las marcas corporales (tener una cruz en el paladar) o el haber llorado en el vientre materno. De cuanta información se ha recopilado aquí se podrían extraer una serie de características innatas que definen al saludador:

Sanar mediante la palabra, el aliento o la saliva.

Alejar las tormentas.

Dominar el fuego (su soplo puede apagar hasta los hornos encendidos).

Ahuyentar las plagas.

Reconocer a las brujas.

Predecir los peligros y el lugar por donde anda el *perro malo*.

Dominar a todas las bestias.

Propiciar las metamorfosis de personas, animales y objetos.

Haber llorado en el vientre materno o tener una marca en el cuerpo: símbolos de su gracia innata para la sanación.

Como se puede apreciar, el tema es amplio y escabroso y quedan, desde luego, muchas líneas de investigación posibles que dejamos abiertas, pues se pretende una aproximación a las metamorfosis animales y la sanación mágica para, en un futuro, realizar un trabajo más extenso.

Bibliografía citada

- ALVAR, Manuel, [1961] 1991. *ALEA. Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*, tomo II, A. Llorente y G. Salvador (colab.) [ed. Facsímil: Universidad de Granada, Fundación Juan March]. Madrid: Arco Libros.
- ALVAR, Manuel, 1980. *ALEANR. Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*, tomo I. Dpto. de Geografía Lingüística, Institución Fernando El Católico de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, CSIC, Madrid: Editorial La Muralla.

- AUT.: DICCIONARIO, 1739. Real Academia Española. En línea: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>
- AYTO. DE AVEIRAS DE ABAIXO, Azambuja (Portugal). En línea: <http://www.cm-azambuja.pt>
- AYTO. DE LA CARLOTA (Córdoba). En línea: <http://www.ayuntamiento.es/la-carlota>
- BELMAR GONZÁLEZ, Juan Francisco, 2013. *Escrito en la memoria. Ámbito rural y formas de vida en los campos de Mazarrón a lo largo del siglo XX*. Mazarrón (Murcia): Cofradía San Juan Evangelista de Mazarrón y Ayto. de Mazarrón.
- BÉROUL, 1986. *Tristán e Iseo*. Ed. Victoria Cirlot. Barcelona: PPU.
- CAMARENA, Julio y Maxime Chevalier, 1995. *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español*, vol. I, *Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro, 2001. "Entre el milagro y el pacto diabólico: saludadores y reyes taumaturgos en la España moderna". En *Ciencia, poder e ideología. El saber y el hacer en la evolución de la medicina española (siglos XIV-XVIII)*, Ed. María Estela González de Fauve. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Instituto de Historia de España Claudio Sánchez Albornoz, 247-290.
- CARO BAROJA, Julio, 1967. *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. II. Madrid: Taurus.
- CARRANZA VERA, Claudia, 2014. *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- CHARRO GORGOJO, Manuel Ángel, 2001. "La huella del lobo en el refranero español". *Revista de Folklore* 243: 97-108.
- CHARTA. *Corpus Hispánico y Americano en la red*. 2013 "Criterios de edición de documentos hispánicos (orígenes-siglo XIX) de la red internacional CHARTA". En línea: <http://www.redcharta.es/criterios-de-edicion>
- CIRUELO, Pedro, 1551. *Reprobación de las supersticiones y hechicerías: libro muy útil, y necesario a todos los buenos cristianos*. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y

- Turismo (2009-2010). En línea: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=12361>
- DIPUTACIÓN DE TOLEDO. Directorio de Municipios y EATIM. En línea: http://www.diputoledo.es/global/11/50/169/dir_municipios/N/45113
- DLE: *Diccionario de la lengua española*, 2014. Real Academia Española. En línea: <http://dle.rae.es>
- ESCUELA BÍBLICA DE JERUSALÉN, 2009. *La Biblia de Jerusalén*. Dir. José Ángel Ubieta López. Bilbao: Escuela Bíblica de Jerusalén.
- FLÓREZ, Luis, 1982. *ALEC. Atlas lingüístico y etnográfico de Colombia*, tomo III. La familia, ciclo de vida. Instituciones, vida religiosa. Festividades y distracciones. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- GAGO SALDAÑA, María Val, 2014. "¡Que viene el coco! Monstruos infantiles del mundo clásico". En *Espacios Míticos: historias verdaderas, historias literarias*. Ed. María Dolores Jiménez, María del Val Gago, Margarita Paz y Verónica Enamorado. Madrid: Universidad de Alcalá / UNAM / Centro de Estudios Cervantinos, 77-96.
- GARCÍA BAEZA, Roberto Rivelino (s/f). "Nahuales, nahualas y brujas: tópicos y motivos del viejo al nuevo mundo". En *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del Viejo y del Nuevo Mundo*. Coord. Mercedes Zavala Gómez del Campo y Margarita Paz Torres: El Colegio de San Luis / Mitáforas.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves, Ana Manuela MARTÍNEZ GARCÍA, José Manuel PEDROSA, 2007. *Literatura de tradición oral del Levante almeriense*. Almería: Grupo de Desarrollo Rural Levante Almeriense.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xose Manuel, 1995. *Lendas galegas de tradición oral*. Vigo: Galaxia.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos, 2004. "El diablo en el cuento folklórico". En *El diablo en la Edad Moderna*, coord. María Tausiet y James S. Amelang. Madrid: Marcial Pons, 134-160.
- HELL, Bertrand, 1994. *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*. Manchecourt: Flammarion.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, 1994. "La alquería de las Fuentes de la Jara". *Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Anales toledanos* 31, 203-233.

- LAROUSSE. En línea: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol/>
- LE GOFF, Jacques, 1996. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 2013. "La fauna maravillosa de Mesoamérica (una clasificación)". En *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*. Ed. Luis Millones y Alfredo López Austin. México: UNAM, 31-91.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz, María Teresa GONZÁLEZ VICARIO, Amaya ALZAGA RUIZ, 2010. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces / UNED.
- PAZ TORRES, Margarita (2017). "Mal de ojo y otras hechicerías. Brujería y curanderismo en Europa y América: México, España, Rumanía y Portugal". *Ra Ximhai* 13-1: 117-140.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Madrid: Medusa.
- _____, 2003. "Lo crudo y lo cocido: teoría, símbolo, texto (de Lévi-Strauss al cuento tradicional)". *Revista de folklore* 266: 39-54.
- _____, 2008. "Ana María la Lobera, capitana de lobos, ante la Inquisición (1648)". *Edad de Oro XXVII*: 219-251.
- _____, 2015. "La guerra de médicos y saludadores: ciencia, magia y cultura popular en España (siglos XVIII-XX)". *Revista de Folklore* 402: 4-30.
- _____, 2017. "Los perros de Dios y los perros del diablo" en *Del inframundo al ámbito celestial. Entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*, coord. Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha Valverde. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 113-137.
- Proceso de fe de Ana María García la Lobera, 1648*. AHN. Archivo Histórico Nacional [Inq. 86, exp. 17]. En PARES. *Portal de Archivos Españoles*. En línea: <http://pares.mcu.es>
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel, 2013. "El diablo y sus formas. Representaciones del demonio en leyendas tradicionales de México". En *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*. Ed. Claudia Carranza Vera. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 147-158.
- REIGOSA, Antonio, 2008. "Geografías del miedo: lugares de la Galicia mágica en que habitan los monstruos". En *Antropologías*

- del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón.* Ed. de José Manuel Pedrosa y Gerardo Fernández Juárez. Madrid: Calambur, 221-241.
- RODRÍGUEZ-VIGIL RUBIO, Juan Luis, 1996. *Bruxas, lobos e Inquisición: el proceso de Ana María García, la Lobera.* Oviedo: Nobel.
- RUBIO MARCOS, Elías, José Manuel PEDROSA, César Javier PALACIOS, 2007. *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos. El cielo. La tierra. El fuego. El agua. Los animales.* Burgos: Elías Rubio Marco.
- SALES DASÍ, Emilio José, 2004. *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SENDER, Ramón J., 2011. *Réquiem por un campesino español.* Barcelona: Ediciones Destino.
- TAUSIET, María, 2000. *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- TROYES, Chrétien, 1984. *El caballero del león.* Ed. Marie-Jose Lemarchand. Madrid: Siruela.
- UTHER, Hans-Jörg, 2004. *The types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson.* Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- VALERO DE HOLZBACHER, Ana María, ed., 1978. *Los lais de María de Francia.* Madrid: Espasa Calpe.
- ZUFFI, Stefano, 2005. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales.* Barcelona: Electa.

Discursos de matrimonio en la comunidad purépecha de Cuanajo, Michoacán. Transcripción y traducción¹

El matrimonio o *tempuchakua* entre los purépechas es el evento más importante en el ciclo de vida de los individuos. A través del matrimonio las personas cambian su estatus social, se adquieren nuevos derechos y obligaciones, y se crean nuevas relaciones de parentesco político y ceremonial. La celebración del matrimonio entre los purépechas consta de una serie de eventos altamente ritualizados que ocurren a lo largo de distintos días y que culminan con el establecimiento de nuevas relaciones de compadrazgo entre las familias implicadas el día de la celebración de la boda por la Iglesia.² En muchas comunidades purépechas, uno de los elementos fundamentales del matrimonio es la presencia de un especialista que, además de conocer los procedimientos rituales, está autorizado para pronunciar un tipo de “discurso” claramente identificable por su forma y su función y que tiene lugar en momentos específicos del ritual.³ Lo que a continuación presentamos

¹ Esta es una versión revisada de algunos de los “discursos” que aparecen en la tesis de licenciatura de Gloria de Jesús Rosas (2014) *Palabra y ritual en el matrimonio purépecha de la comunidad de Cuanajo*. Agradecemos a los dos dictaminadores anónimos sus valiosas recomendaciones para mejorar este artículo.

² Para una descripción y un análisis más detallado tanto del ritual de matrimonio como de las características de los “discursos” véase el artículo “Discursos de matrimonio en la comunidad purépecha de Cuanajo: una primera aproximación a su contexto, forma, contenido y función” en la sección “Estudios y ensayos” de este mismo volumen.

³ En la comunidad de Cuanajo no encontramos un término específico para nombrar este tipo de evento comunicativo, sin embargo, a la acción de decirlo se le llama *uantakua petani*, literalmente ‘sacar la palabra’. “Discurso” es también el término con el que los hablantes de purépecha lo identifican cuando hacen referencia a él en español; a lo largo del presente texto éste es el término que utilizamos para nombrarlo.

es la transcripción y traducción de dos de estos discursos los cuales fueron recopilados en la comunidad purépecha de Cuanajo, municipio de Pátzcuaro, en Michoacán.⁴ En esta comunidad, el especialista tanto de los procedimientos rituales como de los discursos de matrimonio es llamado *t'arhepiti ténki uantakua petajka* 'el de experiencia que saca la palabra'. *T'arhepiti* en purépecha quiere decir, literalmente, 'anciano', sin embargo, en Cuanajo, esta palabra se usa en contextos ceremoniales para referirse a las personas, hombres y mujeres, que han acumulado experiencia y conocimiento sobre los procedimientos rituales, ya sea por haber sido cargueros, o bien, por haber sido padrinos de algún sacramento. Así, cuando se trata del matrimonio, son los padrinos — de bautismo, en el caso de los novios, y de matrimonio, en el caso de los futuros padrinos de matrimonio — quienes toman la función de *t'arhepitiicha*⁵ cuando sus ahijados deben cumplir con algún compromiso.⁶ Los *t'arhepitiicha* oradores, por su parte, no están ligados por parentesco ceremonial a los participantes, sino que son representantes y hablan en nombre de cada una de las familias implicadas — familia de los padrinos de matrimonio, familia del novio y familia de la novia — y, en cierta manera, en nombre de la tradición.

Este *t'arhepiti* orador corresponde, en términos generales, a lo que en otras comunidades se conoce como *Diosiri uantari* 'el que habla la palabra de Dios' (Márquez Joaquín, 1986), *mándak wandari*

⁴ La comunidad de Cuanajo se encuentra localizada en el extremo sureste de la región purépecha actual, a una distancia aproximada de 40 km de la ciudad de Morelia. Según el *Censo de Población y Vivienda 2010* (INEGI), Cuanajo tiene una población total de 4758 habitantes, de los cuales 1854 de 3 años o más son hablantes de la lengua purépecha, lo que representa el 38.9% de la población total. A pesar de que en Cuanajo se observa un fuerte desplazamiento del purépecha por el español — la mayoría de los niños ya no lo hablan —, los discursos de matrimonio producidos en la lengua siguen mostrando gran vitalidad.

⁵ *-icha* es marca de plural.

⁶ En estas ceremonias, como tendremos oportunidad de ver, prevalece un tipo de participación social-ceremonial altamente jerarquizada en la que los *t'arhepitiicha* tienen siempre precedencia por encima de los demás participantes, incluso por encima de los padres y de los novios.

(Padilla Pineda, 2000: 32) o simplemente *uantari* ‘el que habla, orador’ (Jacinto Zavala, 1999). A pesar de la importancia que se le atribuye a este personaje dentro de la cultura purépecha, son pocos los estudios que existen en torno a él.⁷ Menos conocidos aún son los discursos emitidos en este tipo de eventos,⁸ de ahí la relevancia del presente material que, además de contribuir al conocimiento de las artes verbales de este pueblo, aporta elementos para establecer analogías o diferencias con expresiones similares documentadas entre otros pueblos indígenas de México.⁹

El primero de los discursos que presentamos fue pronunciado por don Juan Nolasco en una entrevista. El segundo fue grabado *in situ* a don Fortino Soreque en “el recibimiento” de los novios en la casa del novio, después de la ceremonia religiosa por la Iglesia católica. Estos dos discursos forman parte de un corpus de seis que fueron grabados a lo largo de un año cuatro meses, entre 2012 y 2013, en distintas ceremonias de matrimonio en la

⁷ Aunque varios trabajos hacen mención de este personaje (por ejemplo, Franco Mendoza (1994), Padilla Pineda (2000) y Garrido Izaguirre (2015), por citar sólo tres), el único que conocemos dedicado particularmente a él es el de Jacinto Zavala (1999). Una caracterización de este personaje en la comunidad de Cuanajo puede consultarse en el capítulo 3 de la tesis de Jesús Rosas (2014: 85-102).

⁸ Hasta ahora los únicos discursos transcritos y traducidos de los que tenemos noticia son los que aparecen en el manuscrito no publicado de Ismael García Marcelino (1997) *El habla y la poesía de los discursos ceremoniales que los uantariicha pronuncian en los ceremoniales en lhuatzio*, y otros dos que aparecen transcritos, sin traducción, en el libro *Que el santo tenga perfume y la vela no se apague* (Granados Vázquez y Cortés Hernández, 2016). En conjunto, se trata de discursos que abarcan ceremonias de bautismo, “perdón” y de toma de cargos de la comunidad lhuatzio. A partir de la observación de estos discursos, de los que aquí presentamos y de los que hemos podido escuchar en otras comunidades podemos decir que, aunque en general su sentido, su función y su estética – en términos del uso de las formas corteses de habla – parece similar, su estructura y contenido varía de una comunidad a otra; se requiere, sin duda, de un corpus amplio que nos permita conocer mejor las diferencias y coincidencias del género en las distintas comunidades en las que éste continúa vigente.

⁹ Véanse, por citar sólo un par de ejemplos, el artículo de Ramírez y Dakin (1980) “Huehuetlahtolli de Xalitla, Guerrero: una visita para pedir la novia” y el libro de Franco Pelletier (2011) *Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca*.

comunidad de Cuanajo. La decisión de presentar el discurso obtenido en la entrevista se debe a que, aunque todos presentan una misma estructura general, los *t'arhepitiicha* pueden hacerle cortes, resumirlo o reorganizarlo levemente dependiendo de las diferentes etapas del ritual. Así, por ejemplo, si comparamos los dos discursos que se presentan a continuación, podemos observar que, en el segundo de ellos, obtenido *in situ*, se omiten ciertas unidades temáticas que aparecen en el primero (por ejemplo, los párrafos que aparecen numerados como §2, §7, §8 y §21 del primer discurso).

En resumen, el primer discurso es una transcripción de una versión que uno de los oradores de esta comunidad considera 'completa', obtenida mediante entrevista y, a manera de comparación, otra versión realmente enunciada por un orador distinto. Al final, como anexo, se presentan cinco "Cierres de discurso" obtenidos en diferentes celebraciones y que corresponden al momento en el que se dan los agradecimientos y/o se expresa el objetivo del discurso y que, en general, son los que presentan más variación en las distintas etapas ceremoniales.

Para la edición de estos discursos hemos decidido, en primer lugar, dividirlos en tres partes de acuerdo con su contenido. Estas tres partes corresponden a:

- a. Permiso para hablar.
- b. Cuerpo del discurso.
- c. Agradecimiento u objetivo del discurso.

En el texto estas divisiones aparecen entre corchetes y en versalitas.

El cuerpo del discurso aparece dividido en párrafos numerados que, en líneas generales, corresponden a unidades temáticas. Estas unidades temáticas a su vez aparecen delimitadas por ciertas marcas discursivas y pausas más largas que además le imprimen un ritmo característico. Las pausas cortas están indicadas en la versión en purépecha mediante barra | y las pausas más largas, por dos barras ||. Por otro lado, como el lector podrá notar, el texto incluye numerosas notas al pie en las que se explican aspectos morfológicos, semánticos, contextuales y de variación

dialectal para su mejor comprensión tanto por los hablantes y conocedores de la lengua como por otras personas interesadas.

El sistema de escritura empleado es el propuesto por Fernando Nava y Guadalupe Hernández Dimas (2005), excepto por el uso de las grafías <kw>, <kw'> para los sonidos labiovelares, y <w> y <y> para las semiconsonantes, las cuales se representan en este trabajo como <ku>, <k'u>, <u> e <i> respectivamente.¹⁰

En cuanto a la traducción se procuró, en la medida de lo posible, mantener el significado del texto original, aunque en última instancia se trata de una traducción libre.

Una característica fundamental de este tipo de discursos son los elementos paraverbales: ritmo, entonación, velocidad, etcétera, algo difícil de representar en un texto escrito. De manera general podemos decir que éstos son pronunciados a una velocidad de habla más rápida que la del registro cotidiano no marcado y que cada unidad temática parece pronunciarse de manera continua casi en una sola respiración. Para que el lector tenga una idea más clara de cómo son emitidos decidimos anexas algunos fragmentos orales en la versión en línea de la revista.¹¹

Finalmente, quisiéramos expresar nuestra infinita gratitud a tata Juan Nolasco y tata Fortino Soreque por compartirnos su profundo conocimiento sobre la tradición y la palabra. *Kánekuu Diosi meiamue.*

GLORIA DE JESÚS ROSAS
Universidad de Guadalajara

SUE MENESES ETERNOD
ENES-UNAM Morelia

¹⁰ En esta propuesta, de base fonológica, los fonemas sordos <p, t, k, ch, ts> precedidos de nasal se escriben sordos, aunque, ciertamente, se pronuncien como sonoros por influencia de la nasal. <p', t', k', ch', ts'> representan sonidos aspirados; si éstos aparecen precedidos por un sonido nasal, se siguen escribiendo aspirados, aunque se pronuncien como no aspirados por influencia, nuevamente, de la nasal; finalmente, las aspiradas intervocálicas se escriben aspiradas, aunque se pronuncien preaspiradas en ese contexto. <nh> representa una nasal velar, <rh> una vibrante retrofleja y <i> una vocal central alta.

¹¹ Para oír el audio, acusa a la dirección: rlp.culturaspopulares.org/rmedia/audio/discurso.mp3

“Discurso” I. Tata Juan Nolasco. Entrevista.

[A. PERMISO]

- | | |
|---|---|
| <p>1. Táate pagrinue¹² náante magrine íntskuets’ini sésiku iámentuecha xo¹³ ísí na ch’a¹⁴ jaka ka</p> | <p>1. Padre padrino, madre madrina, denme su permiso todos los que así estamos aquí y</p> |
| <p>2. Nómpe ísí na ch’a arhik’a mák’u jási kómarhikorheni k’o chínana María Santísima ¹⁵ iáasī iririni¹⁶ jurhiataku santo viernisī k’o táate Santo Entierrueri jurhiataku ténkits’ini¹⁷ ísí k’o ampaampasī tsípeku ampaampasī jurhiata kóntpeni jaka pauani ka pauani </p> | <p>2. No hay más que como decimos, de igual manera orando sí a nuestra señora María Santísima, hoy este día, santo viernes sí, día del padre Santo Entierro de Cristo¹⁸ el que así nos concede día a día una buena vida y un buen sol.</p> |

¹² En otras comunidades al *táate pagrinue* ‘padre padrino’ se le conoce como *táatetsperi* que podría traducirse como ‘el que le es padre a otros’.

¹³ En otras variantes *ixu* ‘aquí’.

¹⁴ En otras variantes *jucha* ‘nosotros’.

¹⁵ *Chínana*, quizá de *juchiti nana* ‘mi señora’. *Chínana* se traduce en la comunidad como ‘nuestra señora, nuestra madre, virgen’. Aquí *chínana María Santísima* se refiere a la patrona del pueblo que es la virgen María de la Natividad.

¹⁶ En el habla de la comunidad *irini* es un deíctico espacial que marca cercanía del oyente ‘éste’, *iririni* es la forma duplicada y podría traducirse como ‘justo éste’.

¹⁷ En otras variantes *ténki* ‘el que’ se realiza como *énka*.

¹⁸ El santo que se menciona al inicio de cada discurso cambia dependiendo del día en que se pronuncia. Tata Juan Nolasco nos dice que el jueves es el día de nuestro padre san Manuel y de nuestra madre santa Ana, el viernes es el del Santo Entierro, el sábado es día de nuestra madre Candelaria y el domingo es día de nuestro padre san Manuel y el Padre Santísimo. Los santos que se mencionan en el discurso son imágenes que están en la iglesia de Cuanajo. La virgen María de la Natividad, por ejemplo, es la patrona del pueblo de Cuanajo, ella está justo en frente, en el centro; detrás del altar, del lado izquierdo está el Santo Entierro de Cristo, y al lado derecho está el Cristo conocido como san Manuel.

3. Ka era nóteru k'ó uitsinteku tómareku¹⁹ irisi²⁰ kúnkuma atakorhesti |²¹ sapitu ka k'éri²² | pánhapant'arini ima ma padrenuestro ma avemaría ima ma credu²³ | ténki ísí jukaparhaka auantaru ka xo echerintuarhu | |

3. Y mira nada más, así es como ayer, el otro día, así se reunieron chico y grande llevando en el corazón aquel un padrenuestro, un avemaría, aquel credo, los que tienen así el mismo valor en el cielo como aquí en la tierra.

4. Ka era tata nóteru ísi kóntperasti ts'í sapirhatiecha primeramente Diosi ¿ne kóntpeasi?²⁴ Que solo ch'áari²⁵ kuerap'iri | chínana María Santísima | táate san José Glo-

4. Y mira señor, nada más así se concedieron estos jovencitos, primeramente Dios ¿quién los concedió? Que solo nuestro creador, nuestra señora María Santísima,

¹⁹ *Tómareku* 'el otro día'.

²⁰ *Irisi* 'así'.

²¹ La expresión *kúnkuma atakorheni* no se usa en el habla cotidiana de Cuanajo. Según tata Juan Nolasco esta frase quiere decir "que está reunida la gente, todos juntos, chicos y grandes".

²² *Sapitu* 'chico' y *k'éri* 'grande' parecen referirse, el primero, a aquellos que aún no transitan por el matrimonio y sus compromisos, es decir, a los novios y, el segundo, a aquellos, padres y padrinos, que ya han transitado por él. En el siguiente párrafo (§4) también se habla de *ts'í sapirhatiecha* 'estos niños, estos chiquitos' para referirse a los novios, esta expresión se tradujo a lo largo del texto como 'estos jovencitos'.

²³ La estructura: demostrativo + *ma* 'un' + (numeral) + sustantivo que aparece en enunciados como *ima ma padrenuestro* (aquel un padrenuestro) o *ima ma tsimani inchak'uku* (aquel un dos anillo) (§9 Discurso II) aparece profusamente en estos discursos. Quizá en estos casos el numeral *ma* esté funcionando como un adjetivo con el significado de 'único', de tal suerte que estas construcciones se traducirían como 'el/aquel único padrenuestro' o 'aquellos únicos dos anillos', sin embargo, desconocemos la frecuencia, distribución dialectal, comportamiento sintáctico y posibles lecturas de esta construcción.

²⁴ *Kóntpeni* 'compadecer, lo que provee la providencia, lo que concede Dios'. En el diccionario de Pablo Velásquez (1978) aparece como *kómpeni* 'socorrer'. Para el modo interrogativo perfectivo en Cuanajo se usa la terminación $-\emptyset$ y no *-ki* como en otras variantes, así se dice ¿*Ne kóntpeas(i)?* y no ¿*Ne kóntpeaski?* (el sonido *-i*, que aparece después de la marca de perfectivo *-s*, es resultado de un efecto fonético-epentético del purépecha).

²⁵ En otras variantes *juchari* 'nuestro'.

rioso ténki ísi tsïpap' aka xo irini la huerta játs'íkureni²⁶ | |

padre san José Glorioso, los que así hicieron florecer la tierra aquí en la cima de esta huerta.

5. Ka era nóteru k'ó ta²⁷ | ísi k'ó ísi intsïnhasti sésiku ts'ï sapirhatiecha | ísi k'ó nirasïanka uanats'ïkurhani²⁸ xo irini parhakpeni játs'íkureni | iririsï k'ó ísi uanhats'ïkurhani ts'ï sáni namunuria²⁹ | jirinhakorheni ma interi kompaniempa k'ó | ka era Diosi ústi ka irisï k'ó | xékorheni | xép'erani ts'ï tsmarani | irisï Diosi uékasti ísi k'ó ísi kúnkorheaka ts'ï sapirhatiecha | |

5. Y sí, mira señor, sí, así es como les fue otorgado permiso a estos jovencitos, así iban a recorrer aquí la cima de este mundo, sí así de esta manera éstos recorrieron la cima de este mundo algunos días, en busca de su compañero sí, y mira, Dios lo hizo y sí, así se encontraron, se vieron estos dos, de esta forma Dios quiso que así se unan estos jovencitos.

6. Ka era nóteru k'ó tata ts'ï sapirhatiecha uantaach'akorhexapti k'ó pauani ka pauani | kómarhikorhenksï jarhani chinana María Santísimani | a ver néepirinki ténki úpirinka ma obra carida ma obra penitencia³⁰ |

6. Y sí, mira nada más señor, así estos jovencitos estaban preocupados sí, día a día estaban orando a nuestra señora María Santísima, a ver quién sería el que haría una obra de caridad, una obra de penitencia.

²⁶ El morfema espacial *-ts'ï* de la palabra *játs'íkureni* se refiere a la cabeza o a una superficie superior. *Játs'íkureni* se traduce aquí como 'arriba, encima, en la cima' es decir, "así hicieron florecer la huerta que está arriba", no se refiere al cielo ni a la superficie de la tierra, sino que indica una superficie superior. Esto parece deberse a que en Cuanajo la gente cree que Dios sostiene al mundo con una mano en lo alto y ve lo que sucede encima de él.

²⁷ *Ta* es abreviación de *tata* 'señor'.

²⁸ La palabra *uanats'ïkurhani* 'recorrer, pasar por una superficie superior' también hace uso del morfema espacial *-ts'ï*, véase nota 26.

²⁹ Contracción de *namuni jurhiata* 'algunos días'.

³⁰ Se refiere a los padrinos. Ser padrino de casamiento es una gran responsabilidad y compromiso porque hay que guiar y aconsejar en todo momento a la nueva pareja.

7. Irisĩ k'ó isĩ irasti³¹ chínana orhekuapaani | antantukukorheraani táate pagrinuni náante magrinani ténki ima jápka interi k'umanchikuarhu | ts'ieri iónchikuarhu³² k'ó | |

8. Irisĩ k'ó isĩ táate pagrinu náante magrina k'ó isĩ eakuasti isĩ k'ó isĩ úkorheaka | irisĩ k'ó isĩ tsípeku jinkuni nirasti kurhap'ekuani ima ma santo sacramento k'ó santo matrimonio k'ó | ténki isĩ kurhak'orheni jápka ts'ĩ sapirhatiecha | ténki isĩ jukaparhaka auantarhu ka xo echerintuarhu | |

9. Ka era nóteru k'ó táate pagrinu náante magrina isĩ tekaatakorhent'asti | isĩ irasti xanhanturhani ts'ĩ | petaani ts'ini sapirhatiechani ténki ts'ĩ jápka ts'ieri k'umanchikuarhu ts'ieri iónchikuarhu | irisĩ páasti | orhet'apaani | antamuteraani jini santo templurhu ka irisĩ karhataasti k'ó ima tsimani tanimu pískuarhu³³ k'ó | irisĩ patsaati ma

7. Sí, así de este modo fue nuestra Señora a guiarlos, a acercarlos a los pies del padre padrino, de la madre madrina donde él estaba, donde se ponen a la sombra, donde se guarecen de la lluvia sí.

8. Sí, así de este modo, el padre padrino, la madre madrina sí, así les prometieron que así se haría; sí, así con alegría fueron a pedir para ellos el santo sacramento sí, el santo matrimonio sí, lo que así estuvieron pidiendo estos jovencitos, el que así vale en el cielo y aquí en la tierra.

9. Y mira, nada más, así el padre padrino, la madre madrina así se resignaron, así fueron caminado a sacar a estos jovencitos, donde éstos estaban, donde se ponen a la sombra, donde se guarecen de la lluvia, así los llevó guiándolos, allá los acercó a la puerta del santo templo y así los subió sí, aquellos dos tres escalones, así los resguardó un momento allí mien-

³¹ En Cuanajo, en ocasiones, se omite la consonante nasal inicial /n/ del verbo *nirani* 'ir' y se pronuncia *irani*.

³² En Cuanajo, la palabra para 'casa' es *k'uta*; en otras comunidades se utiliza el término *k'umanchikua* que deriva del verbo *k'umanchini* 'ponerse a la sombra'. Aquí, *k'umanchikuarhu* se refiere al lugar donde se pone uno a la sombra. *Iónchikuarhu*, por su parte, deriva del verbo *iónchini* 'guarecerse de la lluvia' y se refiere a un lugar donde protegerse de la lluvia, en ambos casos se trata de un recurso estilístico para nombrar la 'casa' o el 'hogar'.

³³ La iglesia de Cuanajo tiene cinco escalones que hay que subir para poder entrar a la iglesia, por eso se menciona *tsimani* 'dos' más *tanimu* 'tres'.

ratu³⁴ jima mientradeki nipirinka
uantapatani³⁵ pagre sacerdoteni
k'o | |

10. Irisi jurhasti kúamani pagre
sacerdote k'o ima ma santa cru-
sinkuni | ma agua bentitankuni
ima ma jóskunkuni ka pari ampu-
ni úch'akuraani k'orhoharhiaani |
a versiksi iranka marhuakuni acha
Diosí ch'áari kuerap'irini k'o chí-
nana María Santísimani | náante
santa Anani | náante Dolorisini k'o
táate san Manuelini táate Santo
Entierro k'o Cristo Verdadero k'o
ténki isí eronurhianka pauani ka
pauani ts'ini sapirhatiechani |

11. Ka era nóteru k'o isí eakorhes-
ti ts'í sapirhatiecha isí k'o ma-
rhuakuani sani namunuria mien-
tradeki acha Diosí intsint'aaska
sésiku | |

12. Irisi k'o isí jupirhukutaraasti el
padre sacerdote imani estola mo-
rado k'o isí páasti antsinhapaani
terupetaani santo templurhu
k'o | |

tras que irían a mandar a hablar al
padre sacerdote sí.

10. Así vino a recibirlos el padre
sacerdote sí, con aquella santa
cruz, con un agua bendita, con
aquella estrella y para poder ben-
decirlos les preguntó a ver si iban
a servirle al señor Dios nuestro
creador sí, a nuestra señora María
Santísima, a nuestra madre santa
Ana, a nuestra madre Dolores sí, a
nuestro padre san Manuel, al pa-
dre Santo Entierro sí de Cristo Ver-
dadero, el que así día a día espera-
ba a estos jovencitos.

11. Y mira, nada más, así de esta
forma prometieron estos jovenci-
tos (que) sí le servirán unos cuan-
tos días mientras que el señor Dios
les conceda permiso.

12. Sí, así de este modo, el padre
sacerdote hizo que tomaran la
punta de aquella estola morada sí,
así los llevó conduciéndolos por en
medio del templo sí.

³⁴ Se refiere al momento en que los novios esperan a que el padre los reciba en la puerta de la iglesia. Algunas escenas que se describen en esta parte del discurso realmente se realizan, pero otras, no. Una probable explicación sobre este fenómeno puede consultarse en el artículo correspondiente en la sección "Estudios y ensayos" de este mismo volumen.

³⁵ El morfema *-ta* (¿causativo?) en palabras como *uantapatani*, *p'orhempetani*, *tekaatakorhent'ani* parece señalar acciones que, en contraste con las que no presentan este morfema (por ejemplo, *uantap'ani* 'hablar, saludar', *p'orhempeni* 'visitar' o *tekaakorhent'ani* 'tener paciencia, aguantar, perdonar'), se realizan con fines rituales.

13. Irisĩ k'ó ísĩ irasti táate pagrinu náante magrina ísi chúpapaani | irisĩ antanharhiteraani jini santo altariarhu k'ó ténki ísi anhak-tsikutinka³⁶ ima el Cristo verdadero k'ó por santo cáliz jimpo k'ó | |

14. Irisĩ tinkuixustaasti | irisĩ ichantitaasti³⁷ ima santa cruz de madero k'ó | ténki ísi uarhiparhakarhaka ch'áari kuerap'iri por ch'a jimpoataku pecadoriecha k'ó | |

15. Irisĩ acompañariani táate pagrinu náante magrina | mientrasdeki celebrariakorheka la santa misa k'ó | |

16. Irisĩ k'ó | ísĩ k'ó ísĩ úch'akurakuaasti imani santo arras k'ó dos anillos ísi incha-k'utaasti k'ó | irisĩ úch'akurakuaani imani santo cordoni ka ísĩ jóch'akuaasti, óts'ítaani imani santo paño k'ó | |

17. Irisĩ k'ó ísĩ irasti táate pagrinu náante magrina k'ó ísĩ irasti tixatakuaani ima ma cirio pascual pari ampuni velaritarraani ima sáni ma hora mientrasdeki celebrarikorheaka ima santo evangelio k'ó |

13. Sí, así de este modo fue el padre padrino, la madre madrina siguiéndolos, así los llevaron al frente, allá al santo altar sí, en donde así está erguido el cristo verdadero sí, por el santo cáliz sí.

14. Así los hincó, así les puso en sus hombros aquella santa cruz de madero sí, en donde así murió clavado nuestro creador, por nosotros, en favor de los pecadores sí.

15. Así los acompañó el padre padrino, la madre madrina mientras que se celebró la santa misa sí.

16. Así, sí, así de este modo les bendijo esas santas arras sí, dos anillos así puso en sus dedos sí, así les bendijo el santo cordón y así los ató del cuello, cubrió sus cabezas con aquel santo paño sí.

17. Así, de este modo fueron el padre padrino, la madre madrina sí, así fueron a encenderles aquel cirio pascual para poder velarlos un poco, una hora mientras que se celebre aquel santo evangelio.

³⁶ En otras variantes *anhaktsikutini jaka*.

³⁷ En sentido metafórico, a través del matrimonio la pareja recibe la cruz de Cristo que de ahí en adelante será cargada por ellos.

18. Ka era nóteru k'ó ísi irasti kúnkuma atakorheni sapitu ka k'éri | kurhankunhant'ani imani la santa escritura k'ó ténki ísi karakata jaka auantarhu ka xo echerintuarhu | |

19. Ka era nóteru k'ó | ténkits'ini ísi orhechika xóni³⁸ | los primeros padres Adán y Eva k'ó | ísi arhikuant'aasti ima ténkits'ini ísi jurhak'uchika ch'áari kuerap'iri ima ma oracioni ísi arhikuant'ani ima ma pagrenuestu ma credu | |

20. Ka irisi k'ó ia nirasti acompañariani táate pagrinu náante magrina | mientrasdeki pirimenant'apirinka ts'ima ima ma santo evangelio k'ó | |

21. Ka irisi k'ó | no ne miámunt'aati xo | táate pagrinuni náante magrinani ke solo ch'áari kuerap'iri chínana María Santísima | táate san José | táate san Juanu | táate san Nisolasi ts'iki ísi patronieka xo irini la huerta játs'ikureni k'ó | |

[C. CIERRE DEL DISCURSO]

22. Ka irisi k'ó | nómentu ampe uantasinti xo táate pagrinu náante

18. Y mira nada más, así se reunieron chico y grande, a escuchar aquella santa escritura sí, lo que así está escrito en el cielo como aquí en la tierra.

19. Y mira nada más, sí, los que así nos antecedieron acá, los primeros padres Adán y Eva sí, así les leyó lo que así nos dejó nuestro creador, aquella oración, así les leyó aquel padrenuestro, aquel credo.

20. Y sí, así, de este modo, fueron a acompañarlos el padre padrino, la madre madrina mientras que así se les cantaría aquel santo evangelio, sí.

21. Y sí, así nadie les pagará aquí al padre padrino, a la madre madrina que solamente nuestro creador, nuestra señora María Santísima, el padre san José, padre san Juan, padre san Nicolás que así son patrones aquí arriba de la huerta, sí.

22. Así, de este modo, no dice nada más aquí el padre padrino, la ma-

³⁸ En otras variantes *ixuani* 'de este lado'.

magrina ke solo pántsperata ka dre madrina que sólo amor y respeto. Y Dios se los pagará.
 kaxumpeku³⁹ | | ka Diosíksíni miámunt'aati.

“Discurso” II. Tata Fortino Soreque. Entrega de los novios en casa del novio.

[A. PERMISO]

1. Táatecha | iámentuecha | 1. Padres, todos, concédanme su
 íntskuets'ini sésiku ia | | permiso.

[B. DISCURSO]

2. Siembra k'o ka pauani | ka k'o 2. Siempre sí y mañana, y sí, nada
 nóteru ísí k'o | irisí ku[...] ísí más así, así es como se uni[...] así
 kúnkuma atakorhesti k'o ts'í sapi se unieron sí estos jovencitos sí,
 rhatiecha k'o | ísí pánhapant'arini llevando así aquel padrenuestro,
 inte ma padrenuestro, ma dioste un diostesalve, un credo sí, que así
 salveni | ma credo k'o | imaki irisí tienen el mismo valor en el cielo
 jukaparhaka auantarhu como ixo como aquí en la cima de este mun-
 irini parhakpeni játs'íkurheni do sí.
 k'o | |

3. Ka k'o nóteru ísí k'o | irisísi k'o 3. Y sí, nada más así, así se compa-
 ísí kóntperasti ts'í tata | sapirhatie- decieron, señor, estos jovencitos,
 cha | ¿ne kóntpeasi? | primera- ¿quién los compadeció? Primera-
 mente, chínana María Santísima mente nuestra señora María Santí-
 táate san José glorioso | k'o ts'ínki sima, nuestro padre san José glo-
 irisí uéenapka tsípap'ani xóni irini rioso sí, los que así comenzaron a
 parhakpeni játs'íkurení | | hacer florecer acá en la cima de
 este mundo.

³⁹ En el vocabulario de Maturino Gilberti (1990 [1559]) *pámpzperakua* se traduce como 'amor' y en el *Diccionario grande* (1991 [s. XVI o XVII]) como 'amor, caridad'. *Kaxumpeku* se refiere a los buenos modales y al proceder correcto.

4. Ka k'ó nóteru ísī k'ó | irisīksī k'ó
nirasti ts'ī sapirhatiecha k'ó |
uanats'íkurhaparini inteni sáni ma
namunuria xo irini parhakpeni
játs'íkureni k'ó | jirinhakorheni in-
teeri kompaniempani | ka k'ó |
nóteru irisī k'ó Diosí ústi | ka irisīsī
k'ó xép'erasti ts'ī inteeri kompa-
niempanhuni |

5. Ka k'ó nóteru ísī k'ó | siembra
k'ó ísīsī kómarhixapti k'ó ts'ī sa-
pirhatiecha k'ó | pauani ka paua-
ni | a ver néepirinki | emaki ísi
úkuaapirinka | inteni ma obra ca-
rida | obra penitencia | ísī irani
kurhap'ekuani ts'ī sapirhatiechani
k'ó | ima ma ténki ts'ī xáni ióni ísi
kurhap'ekorheni jápka | |

6. Ka k'ó nóteru ísī k'ó | irisī
tekaatakorhent'asti xo táate padri-
nu | náante madrina k'ó | irisī
irasti k'ó ts'īni petaani sapirhatie-
chani k'ó | ka irisī k'ó ísī páasti
antamuteraani jini santo templu-
rhu k'ó | ka irisī k'ó | táatempa |
amampempa | táate itsī atap'iri |
ísīsī acompañariati k'ó ts'īni sapi-
rhatiechani k'ó | ka irisī k'ó
páarasti | ka irisi k'ó patsaasti ima
sáni ma ratu | mientras k'ó
nirasíanka táate padrinu | náante
madrina k'ó | uantapatani al santo
sacerdote k'ó | |

4. Y sí, nada más es así como fue-
ron estos jovencitos sí, recorriendo
unos cuantos días aquí la cima de
este mundo sí, buscando a su com-
pañero, y sí, es así como Dios lo
hizo, y así se vieron uno al otro con
su compañero.

5. Y sí, nada más es así como siem-
pre estos jovencitos estuvieron
orando sí, día a día, a ver quién
sería el que les haría aquella obra
de caridad, aquella obra de peni-
tencia, de ir a pedir para estos jo-
vencitos sí, aquello que ellos tanto
tiempo estuvieron pidiendo.

6. Y sí, nada más así, así se resig-
naron aquí el padre padrino, la
madre madrina sí, así fueron a sa-
car a estos jovencitos de su casa sí,
así de esta forma fueron a llevarlos
allá a la puerta del santo templo sí,
y así su padre, su madre, el padre
de bautismo así acompañará a es-
tos jovencitos sí, y así de esta for-
ma los llevaron, y así de esta forma
los resguardaron un momento
mientras que el padre padrino, la
madre madrina iban a hablarle al
santo sacerdote sí.

7. Ka k'ó nóteru irisí k'ó | ísī jurhasti k'ó el santo sacerdote k'ó kúamaani | ima ma jóskunkuni | ima ma santa crusinku | ima ma agua bentitankuni k'ó | ka irisí k'ó terupemasti ka ísī kúamaasti k'ó | ka ísī k'ó siembra k'ó k'orhomarhiaaparini k'ó ts'ini sapirhatiechani k'ó | a versiksí k'ó nirasianka marhuakuni ch'ári kuerap'irini | náante santa Anani | chínana náante Natividani | táate Santo Entierro de Cristo Verdadero k'ó | imaki irisí eronurhinka⁴⁰ ts'ini sapirhatiechani pauani ka pauani |

8. Ka k'ó nóteru ísī k'ó | ísī úch'akuraasti k'ó el santo sacerdote k'ó | ísī | karhataasti k'ó ima iúmu pískuarhu k'ó | ka irisí k'ó ísī páasti orhekuapani k'ó | irisí jupikataasti imani santa crusini k'ó ísī páasti k'ó ka ísī k'ó ima ma t'ámu est[...] t'ámu jóskunkuni k'ó | ísī páarasti antanharhiteraani ima santo templo | ima santo altariarhu k'ó | emaki jimpo irisí uarhika | imaki jimpo ísī anhats'ikutinka k'ó | ima ma cáliz jimpo | ima ma santa cruz de madero k'ó | mánki jimpoetaku ísī uarhiparhakurhaka ch'ári kuerap'eri por ch'a pecadoriecha | |

9. Ka k'ó nóteru ísī k'ó | írisísí k'ó ísī patsaasti ima ma sáni ma ratu k'ó | mientras k'ó nirasianka el santo sacerdote k'ó kurhap'ekuani ts'ini sapiratiechani k'ó ima ma

7. Y sí, nada más es así como vino a recibirlos el santo sacerdote sí, con aquella estrella, con aquella santa cruz, con aquella agua bendita sí, así pasó por en medio del templo y así los recibió sí, siempre preguntándoles sí, a estos jovencitos sí, a ver si iban a servirle a nuestro creador, a nuestra madre santa Ana, nuestra señora madre Natividad, a nuestro padre Santo Entierro de Cristo Verdadero, el que día a día así está cuidando a estos jovencitos.

8. Y sí, así de este modo el santo sacerdote los bendijo, así hizo que subieran aquellos cinco escalones sí, así los llevó guiándolos sí, y así hizo que tomaran aquella santa cruz sí, así los llevó sí, así con aquellas cuatro estrellas, así hizo que los llevaran hasta el frente del santo templo, a aquel santo altar sí, por el que murió, por el que está erguido, sí, por aquel cáliz, en aquella santa cruz de madero sí, en donde así murió clavado cristo, nuestro creador, en favor de nosotros los pecadores.

9. Y sí, nada más así es como los resguardaron un momento mientras el santo sacerdote iba a pedir para estos jovencitos, aquellas arras, aquellos dos anillos, aquella

⁴⁰ Forma contraída de *eronurhini jaka*.

arrasí | ima ma tsimani⁴¹ incha-
k'uku | ima ma biblia | ima ma san-
ta crusí | ima ma rosario | ka k'o
nóteru ísí k'o | irisí [úch'akuati...],
irisí úch'akurakuasti k'o el santo
sacerdote k'o | ísí arhiaparini éski
ísí marhuakuaka xáni ióni ts'ini
sapihatiechani k'o | |

10. Ka k'o nóteru ísí k'o | írisisi k'o
siembra k'o ísí k'orhomarhiasti
k'o | a versini k'o nirasianka ma-
rhuakuni chínana María Santísima
k'o | |

11. Ka k'o nóteru ísí k'o | ts'í sapi-
rhatiecha ísi k'o eakusti k'o |
éskiksí k'o nirasianka marhuakuni
chínana María Santísima | xóni íri-
ni parhakpeni | inte sáni ma na-
munuria k'o | |

12. Ka k'o nóteru ísí k'o | irisí k'o
ísí tekaatakuant'asti xo táate
padrinu | náante madrina k'o | ísí
irasti k'o kurhap'ekuani k'o | ima
ma tsimani cirio | ka irisisi k'o ísí
kurhutakuasti k'o | ts'ini sapi-
rhatiechani k'o | ka irisí k'o |
siembra k'o irisí k'o nirasti k'o
tekaatakorhent'ani k'o | ts'ini
sapihatiechani k'o | mientras k'o
celebrarikorhepirinka santa misa |
santo evangelio k'o | imaki ts'í
sapihatiecha ísi arhime-
nhant'apirinka k'o | |

biblia, aquella santa cruz y aquel
rosario, y sí, así de esta forma los
bendijo, así hizo el sacerdote que
los bendijeran sí, diciéndoles que
así les servirá mucho tiempo a es-
tos jovencitos.

10. Y sí, nada más así siempre pre-
guntando a ver si iban a servir a
nuestra señora María Santísima sí.

11. Y sí, nada más así estos joven-
citos le prometieron sí, que iban a
servirle a nuestra señora María
Santísima aquí en este mundo,
unos días sí.

12. Y sí, nada más así de este modo
el padre padrino, la madre madri-
na les tuvieron paciencia, y así fue-
ron a pedir para éstos, aquellos
dos cirios, y así los hicieron encen-
der para estos jovencitos sí, y así
siempre sí, se fueron resignados
por estos jovencitos, mientras se
celebraría la santa misa, el santo
evangelio, el que fuera mandado a
decir a estos jovencitos, sí.

⁴¹ Véase nota 23.

13. Ka k'ó nóteru ísī k'ó | isīsī
 arhikuant'ati k'ó | el santo sacer-
 dote k'ó | ima ma karakata | máki
 ch'áari kuerap'irieri | acha Diosī
 auantarhu anapu isi patsakata ja-
 tsika jima altariahu | |

13. Y sí, nada más así dio lectura
 para ellos el santo sacerdote sí,
 aquel escrito que nuestro señor
 Dios creador del cielo tiene res-
 guardado ahí en el altar.

14. Ka k'ó nóteru irisī k'ó | irisī
 intsint'aasti k'ó a nuestros prime-
 ros padres Adán y Eva | eskiksī
 k'ó irisī acompañariapirinka |
 ts'ini sapirhatiechani | imani ióni
 ampe máki ts'ī jati[...] máki ts'ī
 ióni irikaka | |

14. Y sí, así recibieron encomienda
 nuestros primeros padres Adán y
 Eva, que acompañarían a estos jo-
 vencitos el tiempo que tengan de
 vida.

[C. CIERRE]

15. Ka irisī k'ó | irisī táatecha |
 táate padrinu ka náante madrina |
 irisī no ampe uantasinti ke solo
 pántsperata ka kaxumpeku ia |
 xáxáncha⁴² ísī arhiska ia | ka ná'ia
 ísī úkurhi ia táatecha iámetuecha
 ténki xáni ióni ísi uantach'ani
 jápka táatempecha amampecha ia
 ka xáxáni ísī arhiska ia táatecha
 iámentuecha ia | |

15. Y sí, así, los padres, el padrino
 y la madre madrina, así no dicen
 nada, solo amor y respeto, y es así
 como hablé, ya se cumplió señores,
 todos, lo que por tanto tiempo les
 preocupaba, padres, madres, y
 esto es todo lo que dije padres, to-
 dos.

Diosíksini miámunt'aati ia | |

Dios se los pagará.

⁴² La terminación =cha corresponde al clítico =chka 'pues' en otras variantes.

Anexo. Cierres de discursos

[Discurso 1. Discurso pronunciado por tata Juan Nolasco en representación de la familia del novio cuando se hizo “la entrega del pan” a los futuros padrinos del matrimonio]

Ka iri xáxánsinisi ísī arhichiaka ia k’o ia | ka a ver náatincha⁴³ antankutaa imani sánteru sáni | ka ts’imi náante itsī atap’iri ka táate itsī atap’iri | ts’imi jurhastiksīni juáchini ma regalu | a versiki ísie-kia | sea un regalo o un pesado imani k’o ia nómpeni míte peru ísī t’úcha⁴⁴ ísī eakorheska ísī k’óts’i marhuakuaaka ts’ini sapirhatiechani tsénki kómarhini jápka parits’i sáni favor úkuani | páts’i irani páani santo templurhu k’o kurhap’ekuanhani ima sáni ma santo matrimonioni ténki ts’i kurhak’orhenka, ka xánkuksīni ísī arhika ia ka ampeeski úe ia | |

Y tanto así ya les hablé y a ver cuándo complementaremos aquello un poco más, y ellos, la madre de bautismo y el padre de bautismo, ellos vinieron a traerles un regalo, a ver si es así, un regalo o algo pesado, eso sí no lo sé, pero así ustedes prometieron, así servirán a estos jovencitos, los cuales estuvieron suplicando para que ustedes les hicieran el favor, para ir a llevarlos al santo templo sí, para que por favor les sea pedido un santo matrimonio que es lo que ellos pedían, y esto es todo lo que les dije, y lo que es, háganlo ya.⁴⁵

[Discurso 2. Discurso pronunciado por tata Juan Nolasco en representación de la familia del novio para pedir “el perdón” y “entregar el pan” en casa de la novia]

Mientrasdeki niáraska ísī náatini úch’akukorheska ts’i sapirhatiecha, jimakancha antakutaaka sánteru sáni ka Diosiksīni miámunt’aati ia | xánkuksīni ísī

Cuando llegó la hora en que se bendijeron estos jovencitos, entonces completaremos un poco más, que Dios se los pagará y esto es todo lo que les voy a decir y reci-

⁴³ Contracción de *na jatnichka* ‘a qué hora’.

⁴⁴ *cha* ‘ustedes’ en otras variantes.

⁴⁵ “Háganlo ya” se refiere a que entreguen las tinas de pan a los futuros padrinos de casamiento.

arhichiaka ia ka recibirie ia inte ma
regalu ténki ts'í úka ma favor juá-
chinksini sáni ma inteni ia pa[ri]
ts'í ísi ísī maka arhianka parits'í
sáni puánt'ani o parits'í sáni
tekaant'ani | o náksini ísī arhia ia |
pari nóteruts'í xáni ikiani ia jarha-
ni ia | |

ban ese regalo que hicieron el fa-
vor de traerles, como decía, para
que perdone o para que disculpe
o, como le digo pues, para que ya
no esté tan enojada.

[RESPUESTA]

AMAMPA: Ah. ¿Ji ampe? ¿Ikiani?
¿Ampesini úni ikiapirinka?

MADRE: Ah. ¿Yo qué? ¿Enojarme?
¿Por qué me enojaría?

T'ARHEPITI: Luegots'í kurhurhuxi-
ni jarhani.

T'ARHEPITI: Luego está con coraje.

AMAMPA: Nómpeni ikianki solo-
maki kurhurhuxianka.

MADRE: No me enojaba, sólo esta-
ba con coraje.

T'ARHEPITI: Ah k'o ima k'o iáru.

T'ARHEPITI: Ah, eso sí es así.

[Discurso 3. Discurso pronunciado por tata Fortino Soreque cuando la familia de la novia invitó a la ceremonia de la bendición y a la “entrega del vestido” tanto a los futuros padrinos de casamiento como a la familia del novio]

Ka k'o nóteru ísī k'o ísī nómentu
ampe uantasinti táate | náanteecha
iámentuecha, táate itsi atap'iriecha
ke solo pántsperata ka kaxumpe-
kua ka náksí ísī uantak'í parits'í
irani p'orhempetanchku⁴⁶ ia sáni

Y así es como no dice otra cosa el
padrino, las madrinas, todos, el pa-
drino de bautizo, que sólo amor y
respeto, y dicen que vayan a visitar,
por favor, al padrino de bautismo,
creo que hace dos días anduvo

⁴⁶ p'orhempeni 'visitar', p'orhempetani 'visitar en contextos ceremoniales', véase nota 35.

itsi atap'irini | pueriki ampeski preparando a los que el otro día así
 úska⁴⁷ tsi-manuria⁴⁸ jámaska petaa- venían subiendo,⁴⁹ y estos también
 ni ampeskichani | ts'ini ténki los tantearon, y es así que eso ha-
 tomareakua ísi jurhanka xáni ka- bló⁵⁰ y es por eso que vinimos y
 rhamani | ka ts'it'u sési tantirikuani trajimos⁵¹ esta invitación a todos.
 así es de que imanisí ísi uantati ka
 jimpoksínchukusí ísī juka ka juá-
 chinksini sáni ampeskini sáni íni
 invitacioni iámetuecha ia | |

[Discurso 4. Discurso pronunciado por tata Fortino Soreque en representación de los padrinos de matrimonio en la ceremonia de la bendición y la “entrega del vestido” en la casa de la novia]

Ka k'o nóteru ísi k'o... ka k'o Y sí, así de este modo, y sí, así pa-
 nóteru ísi k'o táatecha irisi úkorhe- dres, así se hará siempre y de to-

⁴⁷ La expresión *ampeski úska*, formada por la palabra *ampeski* (¿perfectivo interrogativo?) más un verbo conjugado en perfectivo y modo subordinado es una forma usual para expresar ‘parece que...’, así, por ejemplo, *ampeski páska* ‘parece que llevó (algo)’.

⁴⁸ Contracción de *tsimani jurhiata* ‘dos días’.

⁴⁹ Ésta es una referencia a los pastores y ermitaños, personajes de las pastorelas de la población propios de las festividades del mes de diciembre, época en la que se llevó a cabo esta ceremonia. Aquí se trata simplemente de una alusión indirecta, a manera de juego verbal, para que vayan allá — a cualquier lugar — donde está el padrino de bautismo. En purépecha es común este tipo de intercambios, por ejemplo, la gente puede ir a la tienda y encontrarse con alguien en el camino, entonces esta persona pregunta ¿*Nanire ía?* “¿A dónde vas?”, y si hay alguna fiesta y se escucha la música, entonces la gente responde: *Nirasínka jini ténki kurhaakorhejka* “Voy allá, donde se oye la música” o *Nirasínka sáni ma uarhani* “Voy a bailar”, aunque en realidad la persona vaya a otro asunto. Por otro lado, Ismael García Marcelino (comunicación personal) de la comunidad de Ihuatzio, también nos ha referido que, en este momento del discurso, a pesar de la gran solemnidad de la ceremonia, los *uantari* pueden intercambiar algún tipo de *ch'anantirakua* ‘juego verbal’ como parte de sus habilidades oratorias.

⁵⁰ Es importante notar aquí la manera en la que el *t'arhepiti* orador toma la voz de la parte que representa a través de expresiones como “así es como no dice otra cosa el padrino” o “es así que eso habló (el padrino de bautismo)”.

⁵¹ Se refiere al vaso de bebida alcohólica que tiene en la mano y que significa una invitación a la ceremonia de la bendición.

ati ia siembra ia ka de todos modos
isīeati ia táatecha ka Diosi meiamu
ia iámentuecha | |

dos modos así será padres y que
Dios se los pague a todos.

Xáxánisini ísi arhika ia ka pauan-
cha seguiriaka kuturhutani máki
uetarhiaka ia táatecha iámentue-
cha ia | ka isi arhiska ia ka Diosi
meiamu | |

Tanto así dije padres, todos maña-
na añadiremos lo que se necesite,
padres, todos, y así hablé y que
Dios se los pague.

[Discurso 5. Discurso pronunciado por tata Fortino Soreque en repre-
sentación de los padrinos de casamiento para invitar a la familia de la
novia al “desayuno” en su casa]

Ka táate padrinuksini juáchisti |
jurhasti invitarini iámentuechani
ia pa[ri]ts’í irani ia sáni p’orhe-
mpetani ia ka íntskuets’ini sésiku
ia iámentuecha táatecha | |

Y el padre padrino les trajo algo,
vino a invitar a todos para que va-
yan a visitarlo y denme su permi-
so⁵² todos padres.

[Discurso 6. Discurso pronunciado por tata Fortino Soreque, *t’arhepiti*
de los padrinos de casamiento, en la entrega de los novios]

15. Ka irisí k’o | irisí táatecha | táa-
te padrinu ka náante madrina |
irisí no ampe uantasinti ke solo
pántesperata ka kaxumpeku | xá-
xáncha ísi arhiska ia | ka ná’ia ísi
úkurhi ia táatecha iámetuecha tén-
ki xáni ióni ísi uantach’ani jápka
táatempecha amampempecha ia
ka xáxáni ísi arhiska ia táatecha
iámentuecha ia | |

15. Y sí, así, los padres, el padrino
y la madre madrina, así no dicen
nada, sólo amor y respeto, y es así
como hablé, ya se cumplió señores,
todos, lo que por tanto tiempo les
preocupaba, padres, madres, y
esto es todo lo que dije padres, to-
dos.

Diosíksini miámunt’aati ia | |

Dios se los pagará.

⁵² El *t’arhepiti* pide permiso para poder beber el vaso de bebida alcohólica que tiene en la mano.

Bibliografía citada

- ANÓNIMO, 1991. *Diccionario grande de la lengua de Michoacán*. Con introducción, paleografía y notas de J. Benedict Warren, Morelia: Fimax Publicistas.
- RAMÍREZ, Cleofas y Karen DAKIN, 1980. "Huehuetlahtolli de Xalitla, Guerrero: una visita para pedir la novia". *Tlalocan* 8: 71-81.
- DE JESÚS ROSAS, Gloria, 2014. *Palabra y ritual en el matrimonio purépecha de la comunidad de Cuanajo*. Tesis de licenciatura. Pichátaro, Mich.: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
- FRANCO MENDOZA, Moisés, 1994. "Siruki. La tradición entre los p'urhépecha". *Revista Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 59, vol. XV: 209-238.
- FRANCO PELLOTIER, Víctor Manuel, 2011. *Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca*. México: Miguel Ángel Porrúa / Universidad Autónoma Metropolitana / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- GARCÍA MARCELINO, Ismael, 1997. *El habla y la poesía de los discursos ceremoniales que los uantariicha pronuncian en los ceremoniales en Ihuatzio*. Ms.
- GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María, 2015. "Donde el diablo mete la cola". *Estética indígena en un pueblo purépecha*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GILBERTI, Maturino, 1990 [1559]. *Vocabulario en lengua de Mechucan*. México: Condumex.
- GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice y Santiago CORTÉS HERNÁNDEZ (coords.), 2016. *Que el santo tenga perfume y la vela no se apague*. Morelia, Mich.: ENES, Morelia, UNAM.
- INEGI. *Censo de Población y Vivienda 2010*. En línea: http://www3.inegi.org.mx/sistemas/iter/consultar_info.aspx
- JACINTO ZAVALA, Agustín, 1999. "¿Cómo ser uandari?". En Bárbara Skinfill Nogal y Alberto Carrillo Cazares, eds. *Estudios Michoacanos VIII*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 67-84.
- MÁRQUEZ JOAQUÍN, Pedro, 1986. "El casamiento en Cherán Atzicuríni". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 28, VII: 111-125.

- NAVA L., Fernando y María Guadalupe HERNÁNDEZ DIMAS, 2005. *Jánhaskapani. Juchari anapu jimpo. El caminar hacia el conocimiento de nuestra lengua purépecha*. Morelia: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
- PADILLA PINEDA, Mario, 2000. *Ciclo festivo y orden ceremonial. El sistema de cargos religiosos en San Pedro Ocumicho*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- VELÁSQUEZ GALLARDO, Pablo, 1978. *Diccionario de la lengua phorhépecha, phorhépecha-español, español-phorhépecha*. México: Fondo de Cultura Económica.

Discursos de matrimonio en la comunidad purépecha de Cuanajo: una primera aproximación a su contexto, forma, contenido y función¹

GLORIA DE JESÚS ROSAS
Universidad de Guadalajara

SUE MENESES ETERNOD
ENES-UNAM Morelia

En este trabajo hablaremos de los “discursos”² pronunciados por el *t'arhepiti ténki uantakua petajka* (‘el anciano que saca la palabra’) a lo largo de diversas etapas del ritual de matrimonio en la comunidad purépecha de Cuanajo, municipio de Pátzcuaro, en Michoacán. Aunque muchas de las acciones rituales que giran en torno a la boda purépecha están necesariamente mediadas por la palabra, por ejemplo, los “arreglos” o los “consejos”, en este trabajo sólo nos centraremos en describir un tipo de evento comunicativo claramente identificable por su forma, su función,

¹ Esta es una versión revisada y ampliada de algunas de las ideas expuestas en la tesis de licenciatura de Gloria de Jesús Rosas (2014) *Palabra y ritual en el matrimonio purépecha de la comunidad de Cuanajo*. Agradecemos a los dos dictaminadores anónimos sus sugerencias para mejorar este artículo.

² Como hemos comentado en el texto del mismo tema que aparece en la sección “Textos y documentos” y como comentaremos más adelante, en la comunidad de Cuanajo no encontramos un término para nombrar este evento comunicativo, aunque al hecho de enunciarlo se le llama *uantakua petani* ‘sacar la palabra’. “Discurso” es el término con el que los hablantes de purépecha lo identifican cuando hacen referencia a él en español y es el término que utilizamos a lo largo del presente artículo.

su contenido y su contexto de enunciación; se trata de discursos pronunciados por especialistas, que ocurren en momentos específicos del ritual, que son de carácter “público” y que, como veremos, hacen empleo de una serie de recursos verbales y paraverbales muy estructurados. El trabajo está organizado de la siguiente manera: en la primera parte presentamos una aproximación al significado de la *tempuchakua* (‘la boda’) entre los purépechas; la segunda parte es una descripción de cómo se llevan a cabo los rituales de matrimonio en Cuanajo, con la finalidad ofrecer el contexto ritual en el que estos discursos ocurren y adquieren sentido; en la tercera parte se describen los temas, las funciones, así como algunos rasgos formales que los caracterizan; al final, a manera de conclusión, se ofrecen algunos comentarios sobre su sentido estético.

1. El matrimonio entre los purépechas

El matrimonio³ o *tempuchakua* entre los purépechas es quizá el acontecimiento social más importante en el ciclo de vida de los individuos. A través del matrimonio no sólo cambia el estatus social —de ahora en adelante son considerados *uárhi* (‘señora’), y *ácha* (‘señor’), y podrán ser nombrados *nana* o *tata*—, sino que se adquieren nuevos derechos y obligaciones tanto civiles como religiosas: así, por ejemplo, estar casado es uno de los requisitos para poder ser carguero o padrino de bautizo o casamiento, pues la pareja de casados está ahora obligada a cooperar en la fiesta patronal y también ya puede intervenir en la toma de decisiones comunitarias.⁴ Además, el matrimonio marca una reorganización

³ Nos referimos a la unión por la Iglesia, pero también a otra serie de actos rituales, de carácter social-religioso, que también forman parte de la celebración. Las parejas en la comunidad también pueden vivir en unión libre, sin embargo, existe una fuerte presión social para que se casen por la Iglesia.

⁴ Las parejas que viven en unión libre también tienen compromisos como cooperar en las fiestas, ir a faenas, incluso pueden opinar en las decisiones comunitarias, sin embargo, su opinión no tiene el mismo valor que el de la pareja casada por la Iglesia.

de las relaciones de parentesco político y ceremonial: los padrinos de casamiento pasan a ser como “segundos padres” y serán quienes representen a sus ahijados en los contextos ceremoniales. A su vez, sus ahijados tienen la obligación de ayudarlos cuando enfrentan algún compromiso social y mostrar, en todo momento, respeto y consideración hacia sus padrinos (Padilla Pineda, 2000: 33-34). El compromiso también involucra la relación entre los padrinos de matrimonio, los padres de los novios, así como los padrinos de sacramento de ambos, quienes, a raíz del matrimonio, se hacen compadres. De esta manera se amplían y refuerzan los lazos sociales dentro de la comunidad.

Al matrimonio se puede llegar mediante dos vías: “el pedimento” o “el robo”. “El pedimento” es el procedimiento que la comunidad considera correcto, sin embargo, lo más común es que, previo acuerdo entre los novios, el novio se lleve a la novia a vivir a casa de sus padres. Este “robo”, aunque sea consensuado por la pareja, representa una ofensa para la familia de la novia, por lo que se intenta remediar al mal o amortiguarlo con la ceremonia de “el perdón”.

Sea por “pedimento” o por “robo”, el matrimonio purépecha suele consistir en distintas etapas ceremoniales las cuales tienen lugar, además de en la iglesia el día de la “misa”,⁵ en la casa de cada una de las tres familias involucradas: familia de los padrinos de casamiento, familia del novio y familia de la novia. Las distintas etapas ceremoniales de las que consta un matrimonio en la comunidad de Cuanajo pueden resumirse de la siguiente manera:

- 1) Pedir a la novia o, en caso de “robo”, llevar “el perdón”. Después de esto puede pasar un tiempo, incluso años, hasta que se decide llevar a cabo el matrimonio por la Iglesia.
- 2) Búsqueda de los padrinos de casamiento. Una vez que se ha decidido llevar a cabo el matrimonio por la Iglesia, se busca a

⁵ En purépecha a la ceremonia de casamiento por la Iglesia se le llama *misa jukani* ‘casarse por la Iglesia (lit. ‘tener misa’). Cuando los hablantes se refieren en español a este evento dicen, por ejemplo, ‘el día de la misa’, ‘después de la misa’, etcétera.

quienes serán los padrinos de casamiento. Cuando éstos aceptan el compromiso, se hacen los acuerdos sobre cómo se llevarán a cabo las distintas ceremonias.

- 3) “Llevar pan”. A través del ofrecimiento de pan y plátano a los futuros padrinos y a la familia de la novia se manifiesta “la obligación social de participar en la ceremonia” (Jacinto Zavala, 1988: 93). “Llevar pan” no es obligatorio, a menos que así se haya acordado.⁶ Si no se ha llevado “el perdón”, se puede hacer la ceremonia de “el perdón” en el momento en el que la familia del novio lleva el pan a la familia de la novia.
- 4) Ceremonia de “la bendición” en casa de la novia y “entrega del vestido” por parte de la familia del novio (uno o dos días antes de “la misa”). El día de la ceremonia de la bendición, la familia de la novia va a casa de los futuros padrinos de matrimonio y de la familia del novio para invitarlos formalmente a esta ceremonia. La bendición no es obligatoria; si la familia de la novia no la realiza, su familia no asiste al desayuno que ofrecen los padrinos ni a la comida que ofrece el novio, pues no se hizo una invitación formal, por lo que no sería correcto asistir.
- 5) Celebración de la misa en la iglesia. Después de la celebración de la misa, los padrinos van a visitar a la familia de la novia para hacer la invitación formal para que asistan al desayuno que ofrecerán. La familia de la novia acude a casa de los padrinos y ahí se une la familia del novio. Los invitados de los padrinos de casamiento llegan con regalos: ollas, cazuelas, cubetas, bateas, escobas, etcétera. Se reparte “vino”⁷ y se baila según el protocolo.

⁶ Algunas de las etapas ceremoniales se pueden omitir si existe un acuerdo entre las partes. Esto se debe, de manera importante, a lo que la gente llama *k'orhotsekua mínharhükun* (‘conocer la vergüenza’), es decir, al temor de ser criticados por no corresponder adecuadamente a los favores que se reciben —y que generalmente implican un gasto económico—, pues la decisión de realizar un acto obliga a las otras partes a la realización de otros actos en correspondencia. Según Jacinto Zavala (1988: 96), en este tipo de arreglos existe cierta “consideración” de las partes implicadas a la capacidad para corresponder de las otras partes, “se da de acuerdo con lo que quien recibe pueda corresponder”.

⁷ Por “vino” se refieren los hablantes a ciertas bebidas alcohólicas como el tequila.

6) “El recibimiento” y “la entrega de los novios”. Entre las tres o cuatro de la tarde, la gente que está en la casa de los padrinos de los novios empieza a repartir los regalos entre los invitados para llevarlos a la casa del novio. La familia del novio recibe a la novia y se entregan los regalos a la pareja. Las familias dan nuevamente la bendición. La ceremonia termina con el establecimiento del compadrazgo entre las diferentes partes implicadas, se reparte “vino” y se baila.

Ahora bien, como tendremos oportunidad de ver en la siguiente sección, en cada uno de estos eventos hay una serie de intercambios —de acciones, palabras y objetos rituales— que exigen un estricto protocolo en el que privan numerosas muestras de respeto y cortesía; además, en estas ceremonias se observa una estructura altamente jerarquizada que marca el tipo y modo de participación de cada uno de los involucrados. Tal jerarquía se basa en la experiencia, de ahí que la persona autorizada para encabezar las diferentes etapas ceremoniales sea llamada *t'arhepiti* (‘anciano’), no tanto por la edad sino por ser “grande” en experiencia y saber lo que, además, garantiza el éxito en el desarrollo del ritual. Dentro de la comunidad de Cuanajo la investidura de *t'arhepiti* se adquiere al momento de formar parte de alguna ceremonia.

Tres son los espacios en los que alguien puede llegar a ser llamado *t'arhepiti*. Se llama así a la persona, varón o mujer —generalmente es la pareja—, que en el contexto de las fiestas patronales ya ha sido carguero y, por lo tanto, tiene el compromiso y la obligación de acompañar en las acciones rituales a los nuevos cargueros. También se llaman *t'arhepitiicha*⁸ a los padrinos de algún sacramento. La función de estos *t'arhepitiicha* se requiere al momento en que el ahijado o los ahijados van a ser padrinos de bautismo o casamiento y en cualquier otro acto ceremonial. En el caso del matrimonio, los *t'arhepitiicha* principales son los padrinos de casamiento de los futuros padrinos —a los que lla-

⁸ -*icha* es el sufijo de plural.

maremos “padrinos mayores” para simplificar —, así como los padrinos de sacramentos —en especial los padrinos de bautismo— del novio y de la novia. Finalmente se llama *t'arhepiti ténki uantakua petajka* (‘el de experiencia que saca la palabra’) —o *t'arhepiti* orador para simplificar —, a una figura especializada que, además de conocer el protocolo de la celebración del matrimonio, es el especialista en pronunciar los discursos. Estos *t'arhepitiicha* oradores no están ligados por parentesco ceremonial a los participantes, sino que fungen como representantes y hablan en nombre de cada una de las familias implicadas: familia de los padrinos de matrimonio, familia del novio y familia de la novia; ellos son los de mayor rango y autoridad en la celebración y quienes se encargan de guiar —por su conocimiento de los procedimientos rituales y las formas corteses y respetuosas de proceder— las acciones de los demás participantes en cada etapa ceremonial.⁹ A lo largo del ritual,

estos especialistas subrayan [...] la importancia de un comportamiento reverencial y respetuoso y buena parte de su autoridad e importancia se deben a su conocimiento refinado de las formas correctas de proceder, especialmente necesario en situaciones delicadas como las creadas por el rapto de una muchacha en que se requiere no lesionar la dignidad de los parientes de la familia ofendida; pero su autoridad se debe también a que —como sucede en todas partes— el conocimiento del procedimiento ritual asegura la validez del mismo (Padilla Pineda, 2000: 33).

Este comportamiento reverencial y respetuoso se expresa a través de dos conceptos fundamentales: la *kaxumpekua* y la *janhanharhperata*.

⁹ En Cuanajo su función está básicamente restringida al ámbito del matrimonio, aunque también forman parte de la cofradía del Señor de Carácuaro y fungen como rezanderos en las defunciones. Estos personajes, además, reciben un pago simbólico por sus servicios.

Kashumbikua se refiere a la conducta adecuada en contextos ceremoniales, en tanto *janhananperata* [sic], se refiere al valor ceremonial de los implicados [...] y a su reconocimiento mutuo expresado mediante conductas y fórmulas rituales, la cortesía, la distribución en el espacio, la precedencia (Padilla Pineda, 2000: 284).

Así pues, la celebración del matrimonio busca arreglar y establecer nuevas relaciones sociales-ceremoniales, que son las que sostienen gran parte del engranaje de la vida comunitaria, sin embargo, no hay que perder de vista que el objetivo manifiesto de la *tempuchakua* es la ceremonia religiosa en la que la pareja recibe la bendición de Dios. Esta dimensión sagrada de la celebración del matrimonio, como veremos, no sólo está presente el día de la misa por la Iglesia, sino que es un componente fundamental en los discursos emitidos por los oradores en las distintas etapas ceremoniales en donde se reconoce — como en otras instancias de la vida comunitaria — a los santos, a las vírgenes y a la divinidad, “el origen de todo lo bueno que el hombre posee” (Padilla Pineda, 2000: 285), en este caso particular, la unión matrimonial que permite la reproducción del grupo. Así, como veremos más adelante, una de las funciones principales del discurso es otorgar a las acciones rituales esta dimensión sagrada.

En resumen, las distintas celebraciones que tienen lugar en casa de cada una de las tres familias entre las que se establece la alianza, así como las constantes muestras de cortesía y deferencia en estos intercambios, pueden ser vistas como una representación — en el sentido de escenificación — en al menos tres sentidos: en primer lugar, “dramatizan el conflicto entre las familias a raíz del rapto y su resolución” (Padilla Pineda, 2000: 32); en segundo lugar, escenifican un orden social altamente jerarquizado merced al cual quedará supeditada la nueva pareja¹⁰

¹⁰ La idea del ritual de matrimonio como escenificación es tomada de Pineda Padilla (2000), quien la utiliza en el contexto del ciclo ceremonial de Ocumicho. Para él los dramas rituales que aparecen en las fiestas de esta comunidad son de dos tipos: unos representan

y, finalmente, también pueden ser vistas como una representación del nexo entre las familias y del comportamiento que se espera de los participantes a partir de dicha unión.¹¹

A continuación presentamos una descripción más o menos detallada del contexto ritual y ceremonial — con sus múltiples y complejos códigos sociales — en el que son emitidos los discursos que aquí estudiamos, pues es ahí donde adquieren su pleno sentido.

2. Descripción del matrimonio en la comunidad de Cuanajo

Para la ceremonia de “el pedimento” se reúnen los padres, los padrinos y otros familiares del muchacho para ir a la casa de la muchacha donde los esperan sus padrinos, sus padres y otros de sus familiares. Los padres de cada uno piden apoyo a un *t’arhepiti* orador quien, junto con su esposa, guían cada una de las acciones de la ceremonia. La comitiva es encabezada por el *t’arhepiti* orador, le siguen los padrinos de bautismo, los padrinos de los otros sacramentos, los padres del novio y, finalmente, el novio.

Al llegar a la casa de la muchacha, la familia del novio saluda respetuosamente. Este saludo es conocido como *putik’uani* (‘be-

simbólicamente diversos aspectos de la vida comunitaria (la sexualidad, el matrimonio, las relaciones familiares, el trabajo, etc.) y otros, particularmente los que tienen que ver con los cargos religiosos, son medios para expresar jerarquías. Las ceremonias del ciclo de vida, en particular la del matrimonio, nos parece que también sirven para expresar este orden social jerárquico.

¹¹ En términos de Franco Mendoza (1994) “el costumbre” (es decir, el conjunto de acciones repetidas en distintos ámbitos de la vida), por un lado, y el cumplimiento de la norma social (*juramukua*) pueden ser vistas como prácticas sociales de la *siruki* (‘la tradición’, prolongación) que aseguran la permanencia de la comunidad. En este sentido, el cumplimiento del procedimiento ritual del matrimonio puede ser visto como manifestación de la *siruki* (‘la prolongación’) en ambos sentidos (como ‘el costumbre’ y como norma social) y puede interpretarse como el compromiso y la conciencia (*miákorheni*) por parte de la pareja y su familia por continuar con la tradición (*siruki*).

sarles la mano') y consiste en que la persona que saluda se persigna con la mano de la persona a la que está saludando. La gente se acomoda formando un círculo y en el centro quedan el *t'arhepiti* orador de la familia del muchacho, frente a la madrina de bautismo de la muchacha; el *t'arhepiti* orador de la muchacha, frente a la madrina de bautismo del muchacho, y los dos jóvenes frente a frente. Entonces el *t'arhepiti* de la familia del novio dice: "Venimos a saber si acepta o no el compromiso". En ese momento, la madrina de bautismo del muchacho pide permiso a todos los presentes y da un beso a una batea en la que lleva un rebozo, un anillo, dinero envuelto en un pañuelo, aretes y una medalla. Luego entrega los regalos a la muchacha quien besa la batea y agradece. A este acto se le conoce como *putirheni* ('besar algo'). En este momento, el *t'arhepiti* representante de la novia dice algunas palabras confirmando el compromiso y aceptación por parte de la novia. La muchacha entrega a su madrina de bautizo la batea con los regalos, ella también le da un beso, agradece, pide permiso y se la entrega a la persona que está junto a ella, quien se la vuelve a regresar. Este acto se repite entre todos los acompañantes de la novia siguiendo un orden jerárquico específico, hombres primero y mujeres después; primero los padrinos de sacramentos, después los padres y luego otros familiares. Al final, la batea se le entrega a la novia, ella agradece y la guarda.

Después de esta ceremonia, la familia de la novia ofrece atole blanco y *churipo*.¹² Enseguida se reparte el vino mediante el acto conocido como *terunharhitpeni*¹³ que consiste en que el *t'arhepiti* y los padrinos de sacramento del novio piden permiso y ponen frente al padrino y la madrina de bautismo de la muchacha dos botellas de vino en el suelo con la señal de la cruz. Junto con las botellas de vino también se entregan cigarrillos, vasos y una botella de refresco. Para iniciar la repartición del vino, el padrino de bautismo de la novia pide permiso, sirve y entrega el primer vaso

¹² *churipo*: 'caldo res', se trata de un platillo festivo.

¹³ Literalmente 'ponerle a la gente algo justo enfrente'.

al *t'arhepiti* de la familia del novio, él besa el vaso y se lo da al *t'arhepiti* de la familia de la novia para que le ponga la bendición, éste a su vez lo devuelve al *t'arhepiti* representante del novio para que lo beba. Después de esto se reparte el vino entre la gente, varones y mujeres por separado. El vino no es repartido directamente por los padrinos, sino que ellos designan a alguien para que lo reparta entre sus acompañantes. Cuando se acepta un vaso de vino, siempre se debe pedir permiso a los presentes, agradecer, beber y volver a dar las gracias. Al recibir los cigarros se debe hacer la señal de la cruz sobre la cajetilla y tomar un cigarro. Siempre se debe recibir lo que se ofrece, aunque no se beba o fume, pues es lo que marcan las normas de cortesía.

Para llevar “el perdón” en el caso del robo de la muchacha se sigue el mismo procedimiento que en la ceremonia de “el pedimento”. La familia del novio llega a la casa de la familia de la novia, saluda y, al terminar, el *t'arhepiti* del novio toma la palabra y puede decir alguna de las siguientes expresiones:

- *Puáchint'aets'ini ínkiksini ísi kitani páchika.* ‘Discúlpennos por llevarnos así a su muchacha’.
- *Tekaachint'aets'ini ínkicha ísi jámaka ia.* ‘Discúlpennos por andar así’.
- *Ásteru ikiani je nóchku ísisi úkurhe ia.* ‘Ya no estén enojados, pues así pasó ya’.
- *Puánt'ee ia.* ‘Perdonen ya’.

y el *t'arhepiti* de la novia puede responder así:

- *K'o, séskusi jati.* ‘Sí, está bien’.
- *K'o, nómpé uantakua ia.* ‘Sí, no hay nada que decir’.

Poco después, la familia de la novia reparte churipo y atole blanco. El *t'arhepiti* y los padrinos de bautismo del novio ofrecen botellas de vino al *t'arhepiti* y a los padrinos de bautismo de la novia. Para repartir el vino se hace el mismo procedimiento de la *terunharhitpeni* descrito anteriormente.

Una vez aceptado el perdón, la pareja puede vivir por años sin casarse. Si hubo petición es que existe la intención de casamiento, hecho que sucede normalmente al año, en el transcurso del cual los novios se visitan y conviven. En uno u otro caso, cuando ya se ha tomado la decisión de llevar a cabo el casamiento por la Iglesia, los padres del novio buscan padrinos. Si la pareja elegida acepta —previa consulta con sus propios padrinos de casamiento—, éstos ponen la fecha para el casamiento, se encargan de hablar con el sacerdote para las amonestaciones y exponen cómo quieren hacer la celebración: con una gran fiesta o con una celebración sencilla. “Llevar pan” compromete a todos los presentes a realizar otros actos en correspondencia; si no se lleva pan, puede hacerse solo “la bendición”; si ésta se hace, los futuros padrinos se ven comprometidos a invitar al desayuno o “chocolate” en su casa y la familia del novio a hacer la comida en su casa el día del casamiento por la Iglesia. Pero también puede omitirse la bendición, en cuyo caso sólo se realiza la *tsiripeni*¹⁴ y la “entrega de los novios” en la casa de los padres del novio.

El pan que se lleva a las familias —además de plátano y botellas de vino— es un símbolo de compromiso. Para “llevar pan” se realiza una ceremonia, primero en casa de la familia del novio, en donde se cuenta y reparte el pan y el plátano en grandes tinas, además de preparar chiquihuites o bateas (también con pan y plátano) que serán ofrecidos en la casa de los futuros padrinos y de la novia. Ahí mismo, en una batea se colocan tres panes y tres plátanos para que los invitados que van a “acompañar” (*pámpet-peni*) a la familia del novio lleven a cabo la ceremonia de la *putirheni*. Después se reparte pan y plátano entre los asistentes. De ahí, todos los invitados se dirigen a casa de los futuros padrinos de matrimonio. Al llegar, saludan a los presentes con un saludo ritual; en primer lugar, al *t’arhepiti* orador, después, a los

¹⁴ Es la entrega de los regalos que dan los padrinos de bautismo, confirmación, primera comunión y “manto” a sus ahijados, por lo general, ropa, cobertores y rebozos; los padrinos de casamiento y sus acompañantes regalan trastes. Estos regalos se entregan al salir de la misa (cobertores y rebozos) o al “entregar a los novios” (trastes).

padrinos de casamiento de los futuros padrinos y, en seguida, a los que serán padrinos de casamiento. Las tinas de pan y las cajas de plátano se colocan en el centro y todos se acomodan en círculo, entonces el *t'arhepiti* representante de la familia del novio se quita el sombrero y pide permiso para hablar. Es en este momento en el que se enuncia por primera vez el discurso que constituye el tema del presente trabajo. Una vez que concluye, la madrina de bautismo del novio entrega a los que serán padrinos de casamiento uno de los chiquihuites o bateas con pan y plátano, quienes lo aceptan con el gesto de la *putirheni*. La batea pasa de mano en mano entre las personas que acompañan a los futuros padrinos de casamiento; posteriormente se entregan las tinas de pan, las cajas de plátano y se reparte vino y cigarros.

Después, la familia del novio se dirige a la casa de la familia de la novia. Si la novia fue pedida, se entrega el pan con el mismo procedimiento arriba descrito, si fue robada y no se llevó a cabo antes la ceremonia del perdón, ambos acontecimientos se realizan en ese momento, para lo cual se lleva pan, plátano y vino a los padrinos y familiares de la novia. Al llegar a casa de la novia se hace el saludo ritual y el *t'arhepiti* vuelve a pedir la palabra, enuncia su discurso y explica el doble objetivo de la visita: el aviso para el casamiento y "el perdón". Acto seguido, se reparten el pan, los plátanos y las botellas de vino según lo ya descrito. La familia de la novia, como símbolo de aceptación del compromiso, también reparte vino y ofrece a los asistentes atole de maíz blanco y churipo.

Una vez que se llevó el pan, la familia de la novia lleva atole de maíz morado y tortillas a la casa del novio para que a la mañana siguiente la familia de éste los ofrezca, junto con pan y plátano, a cada uno de sus invitados, casa por casa. A este acto se le llama *kamata pánt'ani* ('llevar atole') y cumple la función de dar a conocer a la familia del novio el modo en el que trabaja la novia en la cocina, es decir, la clase de tortillas y atole que hace.

Dos o tres días antes de la boda religiosa (es decir, de "la misa"), se lleva a cabo en casa de la novia la ceremonia de "la bendición", en donde las tres familias bendicen a la pareja y se entrega el

vestido¹⁵ que portará la novia el día de la celebración religiosa. Por lo regular se trata de una fiesta grande, con muchos invitados y música, por lo que los parientes de la novia llegan un día antes para apoyar con productos para la comida, vino o cigarros (esta aportación se conoce con el nombre de *uapap'antskua*), así como para colaborar con trabajo en los preparativos.

Para que la gente vaya a la ceremonia de la bendición, la familia de la novia debe hacer una invitación formal, una en casa de los futuros padrinos de matrimonio y otra en casa del novio, donde familiares e invitados se encuentran previamente reunidos. A esta invitación se le conoce como *p'ipep'ekua*. En cada casa, la familia de la novia, al llegar, hace el saludo ritual y se reparten vino y cigarros. Una vez que todos tienen un vaso de vino, hombres y mujeres se colocan en círculos separados. Entonces, el *t'arhepiti* orador representante de la familia de la novia se quita el sombrero, pide permiso para hablar y pronuncia su discurso aclarando que la invitación a la bendición la están haciendo los padrinos de bautismo de la novia. Terminado el discurso, el *t'arhepiti* agradece, pide permiso para brindar y choca su vaso de vino con el vaso de cada uno de los varones de la casa que visitan, lo secundan los demás varones de la casa de la novia. Luego, la familia de la novia se retira y se dirige a casa de los padres del novio en donde ya los esperan. Después de realizar la invitación en casa del novio con el mismo procedimiento antes descrito, la gente de la novia regresa a su casa a terminar los últimos preparativos.

Entre las nueve o diez de la noche todos los invitados llegan a la casa de la novia y la gente se agrupa formando un círculo para dar inicio a la ceremonia. Primero se hace "el último pago" (*uá-rhini píant'ani*, 'comprar a la mujer') y la "entrega del vestido" — que corre por cuenta de la familia del novio —. El "último pago" consiste en entregar dinero en un plato con flores, se trata de un pago simbólico que el novio ofrece por la novia. La madrina de confirmación del novio es la encargada de entregar el dinero y la

¹⁵ Se trata del vestido largo y blanco que comúnmente se usa en las bodas de la Iglesia católica.

de bautismo, de entregar el vestido. El plato con dinero y flores se entrega primero a la madre de la novia, ella agradece y lo entrega a la madrina de bautismo quien pide permiso y hace el acto de la *putirheni*, esta acción la realiza cada uno de los familiares de la novia hasta que llega a ésta, quien agradece y lo guarda.

Después se entrega el vestido a la novia, quien a su vez lo entrega a su madrina de bautismo, ella lo recibe con el acto de la *putirheni*; el vestido pasa de mano en mano entre los familiares de la novia y los futuros padrinos y sus acompañantes, quienes de igual manera lo reciben con el acto de la *putirheni*.

Después de estos actos, se tiende un petate en el centro del círculo y los novios se hincan en el centro para recibir la bendición. El *t'arhepiti* de los padrinos de casamiento se quita el sombrero, pide permiso para hablar y pronuncia el discurso. Una vez terminado, el *t'arhepiti* pregunta a los otros *t'arhepitiicha* – de la novia y del novio – si tienen algo más que decir. Los *t'arhepitiicha* pueden decir que sí y repetir el discurso, después se reza un padrenuestro y un avemaría. Posteriormente, una a una, las personas se acercan a los novios, piden permiso y dicen alguna de las siguientes expresiones:

- | | |
|---|--------------------|
| – <i>Tata Diosiksini orhechiati ia.</i> | 'Dios los guiará'. |
| – <i>Arhie ia.</i> | 'Adelante'. |
| – <i>Ia.</i> | 'Sí/ya'. |

Ponen la bendición haciendo la señal de la cruz sobre la cabeza de los novios y agradecen a los presentes. Al terminar, la familia de la novia ofrece los alimentos que preparó. Después, los padrinos varones de la novia entregan botellas de vino tanto a los padrinos de bautismo del novio como a los futuros padrinos de casamiento con el acto conocido como *terunharhitpeni*; ellos, a su vez, designan a alguien para que lo reparta entre sus acompañantes. Este momento también es aprovechado por los futuros padrinos de casamiento y por la familia del novio para invitar, los primeros, a la familia del novio a asistir al desayuno o “chocolate” que se dará en su casa después de la celebración religiosa,

y los segundos, para invitar a las otras dos familias a la comida de “recibimiento” de los novios, después del desayuno. Esta invitación se hace sirviendo vino. La familia de la novia no se invita en este momento al desayuno sino después de la misa.

Dos o tres días después de la bendición se lleva a cabo “la misa”, es decir, el casamiento por la Iglesia. Al finalizar, cada padrino o madrina de los distintos sacramentos regala a la novia rebozos, al novio ropa y a la pareja cobertores. A este acto se le conoce como *tsiripeni* y a los regalos *tsiriperata*. En la puerta de la iglesia la pareja es felicitada y luego, acompañados de una banda de música, los padrinos de casamiento, los novios y los padrinos de anillo, lazo, arras, etcétera se dirigen a casa de los padrinos de casamiento en donde se sirve el desayuno o “chocolate”. Entonces, el padrino va por la gente de la novia para invitarlos. Para ello se hace el acto llamado *p’ipep’ekua* que es el mismo acto que se realizó para hacer la invitación formal a la bendición. En su momento, el *t’arhepiti* orador se quita el sombrero, pide permiso para tomar la palabra e inicia el discurso. Al finalizar, se chocan los vasos de vino y salen a casa de los padrinos acompañados de la banda de música. Poco después llega a casa de los padrinos la gente de la casa del novio. En casa de los padrinos, los novios tienen que atender a la gente. A partir de ese momento las personas comienzan a llamar a la pareja *ácha jimpani ka uárhi jimpani* “el nuevo señor y la nueva señora”. Durante todo el día los invitados de los padrinos de casamiento llegan con enseres de casa (*tsiriperata*): ollas, cazuelas, cubetas, tazas, bateas, escobas, etcétera. El padrino agradece y los recibe con el acto de la *putirheni*. Durante el desayuno, los padrinos de casamiento hacen el acto de la *terunharhitpeni*, entregando la botella de vino a los padrinos y madrinas de bautismo de cada uno de los novios, quienes reparten el vino según el protocolo, hombres y mujeres por separado. Posteriormente, los “padrinos mayores” — es decir, los padrinos de los padrinos — y los nuevos padrinos de casamiento, guiados por el *t’arhepiti*, invitan a bailar a los acompañantes del novio y de la novia, siguiendo, nuevamente, un protocolo determinado.

Por la tarde, la gente de la casa del padrino empieza a repartir los enseres para que ayuden a llevarlos a casa del novio, las ollas que se llevan se adornan con mazorcas color morado para que la nueva señora haga atole a la mañana siguiente y lo lleve a casa de sus padrinos de casamiento. El “padrino mayor” y “la madrina mayor” encabezan el recorrido: él lleva a los hombros un trastero adornado con mazorcas de maíz morado, y ella, una batea con tazas y platos sobre su cabeza. Delante de todos va una especie de representación de “el torito”, “los ermitaños”, o bien, “los sembradores y panaleros”, según la temporada: el toro de Carnaval, la Navidad o el Corpus respectivamente. El recorrido es acompañado con la banda música y quien lo desea va bailando. Llegando a casa del novio, su familia hace la *kúpemakua* o “recibimiento” de la novia. A la novia se le recibe con tortillas chamuscadas, charales asados, tacos de chile y agua, dando a entender, a manera de broma, que el novio no podrá ofrecerle nada más. Después de este acto se ponen los regalos (*tsiriperata*) en un petate para ser entregados por los *t’arhepitiicha* oradores y los padrinos de casamiento a los nuevos esposos. Posteriormente, la gente se coloca en círculo, los novios se hincan en el petate y nuevamente el *t’arhepiti* del padrino de casamiento se quita el sombrero, pide permiso para hablar y dice su discurso. Al terminar, pregunta a los otros *t’arhepitiicha* si tienen algo más que decir, ellos pueden sólo asentir con un “Como dicen ellos”, “Así como dicen ellos”, o repetir el discurso. En ocasiones, en lugar del discurso se dicen algunas palabras sobre el respeto y buen comportamiento que deben guardar los recién casados. Posteriormente, los padres y los padrinos ponen la bendición, dan consejos y felicitan a la pareja. La ceremonia termina con la *k’amatperakua* (‘compadrazgo’) entre los padres, padrinos de sacramentos y “manto”, y padrinos de casamiento, cada grupo con los otros dos. La fiesta sigue su curso, se realizan algunos juegos de boda (como “La víbora de la mar”)¹⁶ y la familia del novio

¹⁶ “La víbora de la mar” es un juego de boda perteneciente a la tradición lírico-coreográfico-festiva mexicana, de raigambre urbana y de reciente reproducción en el medio semiurbano o rural.

reparte las botellas de vino mediante el acto de la *terunharhitpeni* a las otras dos partes. A la mañana siguiente, la novia hace atole de maíz morado y lo lleva a repartir a casa de sus padrinos de casamiento. Ahí, la pareja hace la limpieza de la casa de sus padrinos y cuando los padrinos les indican que ya terminaron, se retiran.

3. Características de los discursos

Como hemos tenido oportunidad de observar, la palabra, a lo largo de las distintas etapas de la celebración del matrimonio en Cuanajo, aparece bajo la forma de consejos, fórmulas de cortesía, negociaciones y arreglos, sentencias, etcétera. Este trabajo se centra, sin embargo, en los discursos emitidos por el *t'arhepiti ténki uantakua petajka* 'el de experiencia que saca la palabra' en ciertos momentos específicos del ritual y de los cuales hemos presentado una muestra en la sección "Textos y documentos" de este mismo volumen y al cual remitimos al lector en diferentes partes de este artículo. De entre todos los eventos comunicativos que se dan en el contexto de la boda, estos discursos constituyen el evento más "formalizado" en cuanto al contenido, el uso de recursos expresivos, su función y su contexto de enunciación que contempla una voz autorizada para su emisión.

Una de las primeras cuestiones que podríamos plantearnos respecto a estos textos es a qué género pertenecen, ¿se trata de oraciones, de sermones, de discursos? Dentro de la comunidad no encontramos un término específico para nombrarlo, sin embargo, a la acción de decirlo se le llama *uantakua petani*, literalmente 'sacar la palabra'. Independientemente de si exista o no un término específico para nombrarlo, se trata de un evento comunicativo ampliamente reconocido — aunque muy poco documentado y estudiado — dentro de la cultura purépecha. Sin embargo, no en todas las comunidades existen personas especializadas en este tipo de discurso, ni sus espacios de participación son exactamente los mismos, tampoco lo son el contenido y estructura del discurso, aunque, en general, los hablantes

claramente lo distinguen de otros géneros por su función, por sus contextos de emisión y por hacer uso de las formas corteses de habla.¹⁷

Como hemos mencionado al principio de este artículo, empleamos el término “discurso” a lo largo de este texto, pues es así como los hablantes de purépecha se refieren a este evento comunicativo al hablar en español.

Contexto, temas y funciones de los discursos

Como hemos visto en la descripción de las distintas etapas de la celebración del matrimonio en Cuanajo, estos discursos se dan en momentos específicos de ciertas ceremonias que constituyen el conjunto del ritual. Se dan, por ejemplo, en los actos públicos (no privados) del ritual¹⁸ y cuando todos los compromisos sociales ya se han adquirido. Así, por ejemplo, para el momento en que se pronuncia el primer discurso los padrinos ya están com-

¹⁷ Así, por ejemplo, en Santa Fe de la Laguna no existe un personaje especializado en este tipo de discurso; en Ihuatzio, a diferencia de Cuanajo, no se contratan los servicios de estos especialistas, sino que, por lo general, dentro del núcleo familiar extenso hay alguien al que se le reconoce la capacidad para elaborarlos. En Ihuatzio, además, su presencia se requiere en los eventos ceremoniales más importantes del ciclo de vida, así como en los que tienen que ver con el sistema de cargos, mientras que en Cuanajo su función se circunscribe al matrimonio. El contenido de los discursos también parece ser diferente, por ejemplo, en la comunidad de Carapan hemos escuchado un discurso de matrimonio en el que se cuenta la historia de Adán y Eva; la vida, milagros, muerte y resurrección de Jesús y entre el que se van intercalando alusiones al comportamiento que se espera de los padres, los novios y los padrinos que participan en el matrimonio (discurso grabado el 28 de mayo de 2016). Para observar las diferencias entre los discursos de matrimonio de Ihuatzio y Cuanajo puede consultarse el manuscrito de Ismael García Marcelino (1997) y los que presentamos de Cuanajo en este mismo volumen. En este caso, la diferencia más llamativa es la que se relaciona con la descripción del ritual del matrimonio dentro de la iglesia que aparece en los discursos de Cuanajo. Estas observaciones preliminares, sin embargo, requerirían de corpus y estudios de campo más amplios que nos permitan profundizar en el conocimiento del género.

¹⁸ Llamamos “actos públicos” a aquellos actos en donde están involucradas no sólo las familias nucleares sino la familia extensa. Así, por ejemplo, un acto privado es cuando el novio “se roba” a la novia, pero un acto público sería cuando la familia del novio “lleva el perdón”.

prometidos – antes de esto no hay ningún evento en donde se pronuncie –. En este sentido la palabra del *t'arhepiti ténki uantakua petajka* es un indicio que marca el inicio formal de los rituales de matrimonio. Son siete los momentos en los que los *t'arhepitiicha* oradores “sacan la palabra”; cuando esto sucede, todos los participantes del ritual están atentos, es un momento de gran solemnidad, todos los hombres tienen el sombrero en las manos en señal de respeto y todos escuchan.

Los momentos en los que se da el discurso son los siguientes:

1) Cuando la familia del novio entrega el pan a los futuros padrinos de casamiento. Al final de su discurso el *t'arhepiti* indica que habla en nombre de los padrinos del novio y hace referencia a la entrega del pan y al compromiso contraído por los futuros padrinos de casamiento.¹⁹

2) Cuando la familia del novio “lleva el pan” y “el perdón” a la novia (en caso de que estas dos acciones se hagan en el mismo evento). El *t'arhepiti* orador habla en nombre de la familia del novio. Al final de su discurso, menciona que la celebración continuará en la bendición y pide que reciban lo que traen. Si en ese momento también se lleva a cabo “el perdón”, el *t'arhepiti* pide disculpas a la madre de la novia. La madre de la novia responde.²⁰ Después de que habla el *t'arhepiti*, se recibe el pan.

3) Cuando la familia de la novia va por los futuros padrinos para que asistan a la ceremonia de la bendición (*p'ipep'ekua*). Al final de su discurso, el *t'arhepiti* orador aclara que habla en nombre de los padrinos de bautismo de la novia y hace una invitación para que los futuros padrinos de la pareja acudan a la bendición en casa de la novia.²¹

4) Cuando la familia de la novia invita a los familiares del novio a la ceremonia de la bendición. Igual al anterior.

¹⁹ Véase el cierre del Discurso 1 en el anexo del artículo “Discursos de matrimonio en la comunidad purépecha de Cuanajo, Michoacán. Transcripción y traducción” de la sección “Textos y documentos” de este mismo volumen.

²⁰ *Ibid.* Cierre de Discurso 2.

²¹ *Ibid.* Cierre de Discurso 3 y nota 52 en esa misma sección.

5) En la ceremonia de la bendición. Cuando los novios se encuentran hincados para recibir la bendición, toma la palabra el *t'arhepiti* representante de los futuros padrinos de casamiento. Al final de su discurso sólo menciona: *K'o nóteru ísì k'o táatecha irisì úkorheati ia, siembra ia ka de todos modos isíeati ia táatecha* 'Así se hará ahora, siempre y de todos modos así será padres', agradece a Dios y señala que eso es todo, que mañana continuará.²² En seguida pregunta a los *t'arhepitiicha* oradores representantes de las otras dos partes si quieren decir algo y los otros *t'arhepitiicha* pueden decir que no o repetir el discurso. Terminados los discursos se rezan algunas oraciones y los futuros de padrinos de casamiento y demás familiares ponen la bendición a los novios.

6) Cuando los padrinos de casamiento invitan a la familia de la novia al desayuno después de la misa. Al llegar a casa de la familia de la novia saludan, se colocan en círculos separados hombres y mujeres y el *t'arhepiti* representante de los padrinos de casamiento pide permiso para hablar. Al final de su discurso indica que habla en nombre de los padrinos de casamiento, hace la invitación al desayuno y pide permiso para tomar de su vaso de vino.²³

7) Cuando se hace "la entrega de los novios". Cuando termina la ceremonia de la *tsiripeni* (la entrega de los regalos en casa del novio) las tres partes implicadas forman un círculo, los novios se hincan sobre un petate al centro del círculo y el *t'arhepiti* representante de los padrinos de casamiento pronuncia su discurso donde indica que se ha cumplido con lo establecido.²⁴ Al terminar pregunta si los otros *t'arhepitiicha* dirán algo y éstos pueden repetir el discurso si así lo desean. En lugar de discursos puede haber consejos. Después de esto, las tres partes implicadas dan nuevamente la bendición a la pareja.

²² *Ibid.* Cierre de Discurso 4. La celebración religiosa se lleva a cabo uno o dos días después de la bendición.

²³ *Ibid.* Cierre de Discurso 5.

²⁴ *Ibid.* Cierre de Discurso 6.

Todos los momentos en los que se recurre a este discurso se refieren a tres tipos de acciones: uno, cuando se sella el compromiso (a través la entrega pan y plátano a los futuros padrinos y a la familia de la novia); otro, cuando se hacen invitaciones, y finalmente, en la ceremonia de la bendición y en “la entrega de los novios”. Como hemos visto, casi siempre al final de los discursos el *t'arhepiti* hace alguna mención sobre el objetivo de la reunión. En el caso de las invitaciones, el objetivo del discurso es claro: el *t'arhepiti* realiza, a través de su discurso, la acción de invitar en nombre de la familia que representa. Cuando se lleva el pan, el *t'arhepiti* señala el objetivo de la visita: entregar el pan y, a través de esta entrega, confirmar el compromiso adquirido. Cuando se pide perdón, el *t'arhepiti* realiza, a través de su discurso, la acción de pedir perdón en nombre de la familia del novio. En el caso de la bendición, en el discurso no se hace alguna mención explícita al acontecimiento — tan solo se agradece —, pero lo que sigue al discurso es la acción ritual de la bendición. Finalmente, en el caso de la entrega de los novios, el *t'arhepiti*, al final del discurso dice: *Ka nák'ia ísi úkurhia táatecha íámetuecha ténki xáni íóni ísi uantach'ani jápka* ‘Ya se cumplió lo que a los padres, a todos, lo que tanto así estuvo preocupando’, es decir, las palabras del *t'arhepiti* sirven para indicar la consumación del ritual del matrimonio; lo que sigue es la bendición, las felicitaciones, los consejos y el establecimiento del compadrazgo. En resumen, algunos discursos constituyen en sí mismos enunciados performativos (*pedir perdón, invitar*), otros dan pie a acciones rituales (entregar el pan para sellar el compromiso o dar la pauta para que se lleve a cabo la bendición).

Hemos empezado este apartado por analizar la función de los discursos, la cual, la mayoría de las veces queda explícita en la parte final de los mismos, pero ¿qué hay del resto del discurso? ¿En qué consiste? ¿Cuál es su función?

En primer lugar, es necesario comentar que siempre se trata del mismo discurso con algunas pocas variaciones además de la que ya hemos referido a propósito de la parte final que se modifica según la etapa ceremonial correspondiente.

En términos generales, los discursos pueden dividirse en tres partes: 1) permiso para hablar, 2) cuerpo del discurso y 3) cierre del discurso — que es donde generalmente se expresa el objetivo, como acabamos de señalar —.

El cuerpo del discurso presenta, a su vez, dos grandes unidades temáticas. En la primera, dirigida a la divinidad, se agradece a Dios, a la Virgen y a los santos como dadores de la vida en la tierra y de todo lo bueno que sucede al hombre, en este caso, por el encuentro entre los jóvenes y de éstos con sus padrinos, así como por la unión matrimonial; y una segunda parte en donde se describe el rito católico del matrimonio dentro de la iglesia. En ambas partes se exaltan valores como el agradecimiento a la divinidad, la compasión (*kóntent'ani*), el compromiso de los padrinos, la paciencia, la resignación (*tekaatakorhent'ani*), el acompañamiento, el servicio, la unión, la oración (*kómarhikorheni*), el trato cortés y respetuoso (*kaxumpeku*), la caridad (*pántesperata*) y el sentido de la vida misma.

De manera sintética, el desarrollo temático sería como sigue:

En la primera parte:

- 1) Se agradece a la virgen María y a los santos del día en el que se pronuncia el discurso por la gracia de ese día (§2),²⁵
- 2) Se hace referencia a la unión de la comunidad y de los jóvenes a través de la oración (§3),
- 3) Se menciona que si bien los jóvenes se encontraron uno al otro fue Dios el que permitió que se unieran a través de María y José quienes hicieron florecer la familia cristiana (§4),
- 4) Se hace referencia a que los jóvenes recorrieron el mundo hasta que Dios hizo que se encontraran (§5),
- 5) Se menciona cómo los jóvenes buscan padrinos de casamiento bajo el cobijo de la virgen María (§6),

²⁵ Los párrafos a los que remitimos en esta parte corresponden a la transcripción del Discurso I del artículo “Discursos de matrimonio en la comunidad purépecha de Cuanaajo, Michoacán. Transcripción y traducción” de la sección “Textos y documentos” de este mismo volumen.

- 6) La virgen María los conduce a los pies de los padrinos (§7),
- 7) Los padrinos se comprometen a pedir por ellos el sacramento del matrimonio (§8).

En la segunda parte, que corresponde a una descripción del ritual católico del casamiento dentro de la iglesia, se describen, no sin ciertas variaciones, los siguientes acontecimientos:

- 8) Los padrinos guían a los novios a la iglesia. La pareja espera a la puerta del templo mientras los padrinos van por el sacerdote (§9),
- 9) El sacerdote los recibe con una cruz y agua bendita, el sacerdote pregunta si están dispuestos a servir a Dios (y a otros santos) (§10),
- 10) Los jóvenes asienten (§11),
- 11) El sacerdote los conduce por en medio del templo (§12),
- 12) Los padrinos los acercan al altar (§13),
- 13) Los novios se hincan al pie del altar (§14),
- 14) Se bendicen las arras, los anillos y la biblia (§16),
- 15) Mientras se celebra la misa, los padrinos esperan con un cirio pascual (§17),
- 16) Se da lectura al evangelio (§18).

Sobre la variación de los discursos en esta parte podemos señalar varias cosas: en primer lugar, hay ciertos elementos que cambian según la época en la que se realiza el ritual, así, el santo que se menciona al inicio de cada discurso depende del día en que se pronuncia. Otro aspecto en cuanto a la variación tiene que ver con que no siempre se pronuncia completo. Así, por ejemplo, en la bendición, el discurso se pronuncia hasta la mitad o “si no un poco más adelante hasta donde el padre los hinca y pone sobre sus hombros la santa cruz de madero y ahí agrega dos o tres palabras para después cortarle y ya, así es como se hace” dice tata Juan Nolasco. En el caso de la invitación, “yo debo decir desde «su permiso» y pronuncio el discurso hasta donde dice «el padre padrino, la madre madrina así fueron por ellos»”; estos cortes,

además, quedan señalados en el propio discurso cuando el orador hace referencia a que eso es todo lo que dirá en ese momento y que más adelante terminará — tal como puede apreciarse en los Cierres de discurso 1, 2 y 4—. En cambio, al completarse la ceremonia y realizarse la “entrega de los novios”, tata Juan Nolasco nos dice que “ahí es en donde se pronuncia todo el discurso”, es decir, éste se pronuncia completo sólo cuando ya se han completado los actos rituales nucleares del matrimonio.²⁶ En este caso es interesante observar cómo los cortes realizados por el orador forman parte de la performance ritual: la palabra ritual sólo puede terminar cuando terminan los actos rituales.

Por otro lado, algo que llama particularmente la atención de la segunda parte del cuerpo del discurso — donde se describe el rito católico por la iglesia — es que muchas de las acciones que ahí se describen no corresponden al ritual eclesiástico como ocurre actualmente, así por ejemplo, los padrinos no van por los novios para llevarlos a la iglesia, el padre sí sale a recibir a los novios pero no lleva una cruz ni una estrella aunque sí el agua bendita, el padre efectivamente pregunta a los novios si servirán a Dios y a los santos pero no a la entrada de la iglesia, sino a la hora de los votos que son a media misa. Tampoco el padre usa una estola morada para llevarlos hasta el altar y los padrinos no encienden ningún cirio. En fin, ¿cómo podríamos explicar el hecho de que el ritual propiamente eclesiástico no se lleva a cabo como se refiere en el discurso? Una hipótesis, tomada a partir del estudio de Franco Pelotier, es que este tipo de discurso, como el ritual de matrimonio amuzgo, haya sido “inspirado en las instrucciones establecidas en la liturgia para impartir el sacramento del matrimonio” (2004: 329). Así, quizá en algunos textos doctrinarios y libros de instrucción sea posible rastrear algunos de los elementos que ya no están presentes en la celebración actual pero que se quedaron asentados en el material oral ejecutado por los oradores.

²⁶ En realidad, como puede verse en el Discurso II, algunas partes iniciales se omiten para darle mayor peso a la parte final del mismo.

En el *Manual para administrar sacramentos en lengua de Michuacan* de Juan Martínez de Araujo (1690: fols. 18 y 21), por ejemplo, se describe que las preguntas sobre el matrimonio se hacían en la puerta de la iglesia antes de entrar a misa — como se enuncia en el discurso — y no como sucede ahora que se hacen a media misa. La entrega de los anillos y de las arras también se hacía antes de entrar a la iglesia, aunque en el discurso se enuncia que se hacen, como ahora, en la misa. Para entrar a la iglesia, el sacerdote debía tomar de la mano del hombre y de la mujer y llevarlos frente al altar, de manera parecida a como se enuncia en el texto.

El discurso, entonces, no busca verbalizar los actos rituales, sino que su función principal es la de otorgar “autoridad” al *t’arhepiti* orador como heredero de la tradición a través del conocimiento del propio discurso, incluso cuando él desconoce la razón de ciertas referencias. En este mismo sentido, la extrañeza que puede causar, no tanto porque sea ininteligible sino por los desajustes que presenta, contribuye a lo que Du Bois (1986) ha llamado la “autoevidencialidad” del lenguaje ritual, en donde el oyente “a través de la estructura del habla ritual y del evento ritual, se pone directamente en contacto con un mensaje que no posee una fuente y cuya autoridad puede observar en su propia forma: es autoevidente” (1986: 333), así, la voz del ritual no es la del individuo con su idiosincrasia particular sino una forma idealizada que no tiene un origen personal sino que proviene de los ancestros, o más simplemente, de ninguna parte. Esto produce un efecto de *deferencia*, palabra definida como “dependencia en la autoridad de otros que garantiza el valor de lo que es dicho o hecho” (Bloch, 2005:126, cit. en Dehouve 2011).

Así, el *t’arhepiti ténki uantakua petak’a’el* de experiencia que saca la palabra’ encarna a la vez la voz de los que representa, pero también la voz de la tradición a través de un discurso que, tanto por sus recursos formales — a través de las formas corteses de habla — como por su contenido, contribuye a otorgar al ritual un carácter solemne, “tradicional”, reverencial e incluso sagrado.

En resumen, algunas de las funciones del discurso son:

- 1) Ser la voz de la tradición.
- 2) Otorgar a las acciones rituales una dimensión sagrada a través de la expresión oral de agradecimiento a la divinidad, a la virgen y a los santos por la generación de la vida a través de la unión de la familia.
- 3) Expresar, en la dimensión del lenguaje — tanto por la forma como por el contenido —, un comportamiento reverencial y respetuoso, en correspondencia con las acciones rituales.
- 4) Exaltar los valores de unión, paciencia, respeto, correspondencia y agradecimiento, pues de ello depende el bien vivir en familia y en comunidad.
- 5) Indicar los objetivos y finalidades de las acciones rituales, dar entrada a las acciones rituales y enunciar la culminación del evento en el caso del discurso final. Estas finalidades del discurso, más bien pragmáticas y que sólo se enuncian al final del discurso, se enmarcan en la totalidad de un texto altamente ritualizado.

Algunos recursos estilísticos

En este apartado analizaremos algunos de los recursos estilísticos que encontramos en los discursos de los *t'arhepiti* oradores y en los que reside su particularidad y "autoridad".

En primer lugar, podemos decir que éstos pertenecen a un registro de habla ritual diferente al del habla coloquial, esta habla ritual muestra características particulares en cuanto su composición, su estructura, su léxico, su ritmo, su entonación, su velocidad, etcétera. Todos estos factores contribuyen a crear, cuando uno escucha estos discursos por primera vez, la sensación de tratarse de un habla poco inteligible, aunque en realidad, al escucharlos con detenimiento, vemos que se comprenden bastante bien.

Una característica fundamental de este tipo de discursos son los elementos paraverbales: ritmo, entonación, velocidad, etcétera, algo difícil de representar en un texto escrito. De manera

general podemos decir que estos discursos son pronunciados a mucha velocidad y que cada unidad temática parece pronunciarse de manera continua casi en una sola respiración.

En cuanto al componente léxico encontramos algunas expresiones propias del género que no encontramos en el habla coloquial de Cuanajo, por ejemplo, la expresión *kúnkuma atakorheni* que se tradujo como ‘reunirse’,²⁷ las formas *kóntpeni*²⁸ y *kóntperani* ‘socorrer, conceder, compadecer’, la palabra *pántsperata* ‘amor’,²⁹ así como las palabras *k’umanchikua* e *iónchikuarhu* que, aunque transparentes en su significado, no son de uso cotidiano en la comunidad para designar la casa o el hogar. Otro aspecto que cabe resaltar en cuanto a este componente es el uso reiterado de pares contrastantes: *táate pagrinue / náante magrine* ‘padre padrino / madre madrina’, *auantarhu / echerinturhu* ‘en el cielo / en la tierra’, *sapitu / k’éri* ‘chico / grande’.

Otro rasgo recurrente es el uso de enumeraciones. Muchas de estas enumeraciones presentan además la estructura: demostrativo + *ma* ‘un’ + (numeral) + sustantivo (1c) lo que nos parece que, además de darles un sentido particular, las hace estar en el límite entre la simple enumeración y el paralelismo (ver más abajo).

- (1) a. *¿Ne kóntpeasi? Que solo ch’áari kuerap’iri | chínana María Santísima | táate san José Glorioso (I, 4)*³⁰ *¿Quién los concedió? Que solo nuestro creador, nuestra señora María Santísima, padre san José Glorioso*

²⁷ En el *Diccionario grande* (1991) encontramos *kungurini* ‘juntarse una cosa con otra’, y en la entrada para *juntarse la gente*, la palabra *ahanguareni*.

²⁸ En el diccionario de Pablo Velásquez (1978) aparece como *kómpeni* ‘socorrer’.

²⁹ En el vocabulario de Maturino Gilberti (1990 [1559]) *pampzperata* se traduce como ‘amor’ y en el *Diccionario grande* (1991) como ‘amor, caridad’.

³⁰ El número romano remite al número de Discurso (I o II) y el número arábigo al párrafo de los discursos que aparecen en la sección “Textos y documentos” de este mismo volumen. En este caso, se trata del Discurso I, párrafo 4.

b. *Irisi jurhasti kúamani pagre sacerdote k'o ima ma santa crusinkuni | ma agua benti-tankuni ima ma jóskunkuni* (I, 10)

Así vino a encontrarse el padre sacerdote sí, **con aquella santa cruz, con un agua bendita, con aquella estrella**

c. *mientras k'o nirasianka el santo sacerdote k'o kurhap'ekuani ts'ini sapiratiechani k'o ima ma arrasï | ima ma tsimani inchak'uku | ima ma biblia, ima ma santa crusini | ima ma rosario* (II, 9)

Mientras el sacerdote iba a pedir para estos jovencitos, **aquellas arras, aquellos dos anillos, aquella biblia, aquella santa cruz y aquel rosario**

Otro fenómeno que aparece en estos discursos, aunque no es tan frecuente como el reportado en otras tradiciones (por ejemplo, para las lenguas mayas), es lo que se conoce con el nombre de paralelismo. Un ejemplo claro de paralelismo es el siguiente en lengua tseltal:

*laj kahk'otes ta sakal k'inal
laj kajk'otes ta sakal bahlumila*

los hice bailar en la claridad de la tierra

los hice bailar en la claridad del mundo

(Monod Becquelin y Becquey, 2008: 112)

El paralelismo puede ser definido como la combinación de “elementos repetidos idénticos, casi idénticos o sinónimos, el “co-texto”, y elementos contrastivos llamados “pares”. En su forma más sencilla, la estructura paralelística se define por contraste entre dos términos diferentes anclados en un co-texto idéntico o similarmente repetido” (Monod Becquelin y Becquey, 2008: 113). Según Monod Becquelin y Becquey “el paralelismo puede darse en cada nivel de la lengua. Todas las unidades lingüísticas (prosodia, morfemas, palabras, sintagmas, frases enunciados) pueden entrar en juegos de contraste” (2008: 126).

En los discursos de matrimonio de la comunidad de Cuanajo creemos que los siguientes casos podrían tratarse como ejemplos de paralelismo:

- (2) a. *ténkits'ini ísī k'o ampaampasī tsípeku ampaampasī jurhiata kóntpeni jaka pauani ka pauani* (I, 2) el que así nos concede día a día **una buena vida, un buen sol**
- b. *ténki ts'í jápka ts'ieri k'umanchikuarhu ts'ieri iónchikuarhu* (I, 9) donde éstos estaban, **donde se ponen a la sombra, donde se guarecen de la lluvia**
- c. *ka irisī k'o páarasti | ka irisī k'o patsaasti ima sáni ma ratu* (II, 6) y así de esta forma los llevaron, y **así de esta forma los resguardaron un momento**
- d. *emaki jimpo irisī uarhika | imaki jimpo ísī anha-ts'ikutinka k'o* (II, 8) **por el que murió, por el que está erguido**

Un recurso mucho más extendido que el anterior es el uso de oraciones subordinadas relativas adjetivas que especifican el antecedente. Al igual que la enumeración y el paralelismo, se trata de un procedimiento retórico de acumulación. Por otra parte, es de notar que estas oraciones relativas contienen algunos de los elementos formulaicos que se repiten constantemente dentro del discurso como “el que así nos concede día a día una buena vida, un buen sol”, “los que tienen el mismo valor en el cielo como en la tierra”, “donde se ponen a la sombra, donde se guarecen de la lluvia”, etcétera. Algunos ejemplos de uso de oraciones relativas son:

- (3) a. *iáasī iririni jurhiataku | santo viernisī k'o | táate Santo Entierrueri jurhiataku* *ténkits'ini ísī k'o ampaampasī tsípeku ampaampasī jurhiata kóntpeni jaka pauani ka pauani* (I, 2) hoy este día, santo viernes sí, día del padre Santo Entierro de Cristo, **el que así nos concede día a día una buena vida y un buen sol.**

b. *Que solo ch'áari kuerap'iri | chínana María Santísima | táate san José glorioso ténki ísï tsïpap'aka xo irini la huerta játs'ikureni (I, 4)* Que solo nuestro creador, nuestra señora María Santísima, padre san José glorioso, **los que así hicieron florecer la tierra aquí en la cima de esta huerta.**

c. *irisï k'o ísï tsïpeku jinkuni nirasti kurhap'ekuani ima ma santo sacramento k'o santo matrimonio k'o | ténki ísï kurhak'orheni jápka ts'i sapirhatiecha | ténki ísï jukaparhaka auantarhu ka xo echerintuarhu (I, 8)* sí, así con alegría fueron a pedir para ellos el santo sacramento sí, el santo matrimonio sí, **el que así estuvieron pidiendo estos jovencitos, el que así vale en el cielo y aquí en la tierra.**

d. *mientras k'o celebrarikorhepirinka santa misa | santo evangelio k'o | imaki ts'i sapirhatiecha ísï arhimenhant'apirinka k'o (II, 12)* mientras se celebraría la santa misa, el santo evangelio, **el que fuera mandado a decir a estos niños, sí.**

Además de ser un recurso de acumulación, el uso de las oraciones relativas contribuye de manera importante al ritmo, pues muchas de las unidades temáticas terminan con una oración de este tipo que se pronuncia en un solo aliento.

Como hemos mencionado estos tres recursos: la enumeración, el paralelismo y el uso de oraciones subordinadas adjetivas relativas contribuyen a crear un sentido de acumulación y amplificación de cada una de las ideas expresadas en el discurso.³¹

³¹ Aunque ciertamente es una comparación arriesgada, podría establecerse una correlación entre este efecto de acumulación con el rasgo principal con el que Garrido Izaguirre define el “sentido estético purépecha” al referirse a la alfarería de Ocumicho: el adorno. “La acción de adornar implica “añadir” elementos a algo o alguien para que luzca bien y se aplica a las calles, altares domésticos, a las imágenes, a la ofrenda de los difuntos, a la cabeza que se llena de listones, a las ollas, colchas, rebozos o esculturas...” (2015: 459). Por otro lado, sería más interesante y pertinente — como sugirió uno de los dictaminadores — ver si existen preceptos estéticos generales —o compartidos— entre éste y otros géneros de la tradición oral purépecha.

Otro aspecto formal que nos parece relevante subrayar es el hecho de que cada unidad temática — separada en el corpus por párrafos numerados — aparece delimitada por ciertas marcas discursivas que señalan los límites entre las unidades del discurso. Algunas de estas marcas son:

<i>ka era nóteru k'o...</i>	Y mira, nada más, y mira así...
<i>ka k'o nóteru irisī, k'o irisīsi k'o, ísī...</i>	Y nada más así, sí, de esta manera, sí, así...
<i>ka k'o nóteru ísī k'o, irisī...</i>	Y sí nada más así, así...
<i>ka era tata nóteru ísī...</i>	Y mira señor, nada más así...
<i>ka k'o nóteru ísī, irisī k'o ísī...</i>	Y nada más así, de esta manera sí, así...
<i>ka era nóteru k'o ta, ísī k'o ísī...</i>	Y mira nada más señor, así sí, así...
<i>ka k'o nóteru ísī k'o, siempre k'o ísīsi...</i>	Y mira nada más así, siempre así sí...
<i>irisī k'o ísī...</i>	De este modo, sí así...
<i>ka irisī k'o...</i>	Y de este modo sí...

Estas expresiones se pueden reiterar al inicio hasta tres veces y, además de delimitar unidades temáticas, contribuyen, por un lado, a producir — junto con los otros recursos mencionados arriba — un efecto de acumulación, además de otorgar al discurso una sonoridad particular.

Al interior de las unidades temáticas también aparecen reiteradamente las formas *k'o*, *k'o ísī*, *irisī*, *ísī k'o*, *ísī k'o ísī*. Estas formas, en particular el uso de *k'o 'sí'*, sirve para marcar unidades menores y permiten al orador hacer algunas pausas más pequeñas dentro de las unidades temáticas mayores, muchas de las cuales, como hemos señalado, terminan en una oración relativa pronunciada en un solo aliento.

En resumen, acumulación y repetición son dos de las características formales que, junto con sus rasgos paraverbales que hemos señalado — como velocidad y ritmo — caracterizan estos discursos.

4. A manera de conclusión

En este artículo hemos presentado una primerísima aproximación al estudio del contexto, la forma, la función, y el significado de los discursos de matrimonio de la comunidad purépecha de Cuanao. Como ha reconocido Garrido Izaguirre al tratar de dar cuenta de algunos de los rasgos que caracterizan el sentido estético dentro de la cultura purépecha, el *uantari* es uno de los especialistas dentro de la cultura que más claramente expresa, a través de su palabra, el sentido “de lo bello”: estos personajes son reconocidos porque “saben hablar bonito”, y lo que dicen es “bonito” “por lo que dice, habla del vivir bien, de cosas bonitas, éticamente bellas”, es decir, como señala la autora, si una acepción de lo estético es “lo bello”, en la cultura purépecha el *uantari* es una de las personas que “llegan a desarrollar acciones vinculadas con la transmisión de valores en los que lo ético y lo estético se entrecruzan” (2015: 419). Así, es claro que gran parte del valor estético de estos discursos descansa, por un lado, en su contenido ético —en el discurso se exaltan valores como el respeto, la paciencia, la resignación, la correspondencia y el agradecimiento—, pero también en las formas corteses expresadas a través de la palabra y de los actos rituales, es decir, acciones y palabras que, en conjunto, funcionan como modelos ideales de comportamiento.

La palabra ceremonial, sin embargo, debe estar sustentada en la experiencia, es decir, no se trata solamente de conocer el discurso, sino de conocer los procedimientos rituales y, hasta cierto punto, de encarnar los valores expresados: alguien puede “hablar bonito” pero la falta de experiencia puede hacer que un discurso no sea del todo valorado, particularmente por los conocedores del género (Ismael García Marcelino, comunicación personal).

La valoración de la palabra ceremonial también descansa en su reconocimiento como parte de la *siruki* ‘la tradición’ (‘la prolongación’), es decir, como un conocimiento y una forma de

comportamiento que viene de los ancestros y que rezuma aquello que es valorado por la comunidad.

Evidentemente, los recursos formales que hemos identificado para caracterizar el género contribuyen, junto con los otros factores, a crear una experiencia estética particular sobre la que aún falta mucho por indagar.

Bibliografía citada.

- ANÓNIMO, 1991 [s. XVI o XVII]. *Diccionario grande de la lengua de Michoacán*. Con introducción, paleografía y notas de J. Benedict Warren, Morelia: Fimax Publicistas.
- DE JESÚS ROSAS, Gloria, 2014. *Palabra y ritual en el matrimonio purépecha de la comunidad de Cuanajo*. Tesis de licenciatura. Pichátaro, Mich.: Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
- DEHOUE, Daniele, 2011. "Analogía y contigüidad en la plegaria indígena mesoamericana". *Itinerarios* 14, 153-184.
- DU BOIS, John, 1986. "Self-evidence and Ritual Speech", en Wallace Chafe y Johanna Nichols, eds. *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*. Norwood: Ablex Publishing Company, pp. 313-336.
- FRANCO, Moisés, 1994. "Siruki. La tradición entre los p'urhépecha". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 59, vol. XV: 209-238.
- FRANCO PELLOTIER, Víctor Manuel, 2004. *Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca*. Tesis de doctorado. México: Universidad Autónoma Metropolitana. En línea: <http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI11610.pdf>
- GARCÍA MARCELINO, Ismael, 1997. *El habla y la poesía de los discursos ceremoniales que los uantaricha pronuncian en los ceremoniales en Ihuatzio*. Ms.
- GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María, 2015. "Donde el diablo mete la cola". *Estética indígena en un pueblo purépecha*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- GILBERTI, Maturino, 1990 [1559]. *Vocabulario en lengua de Mechucan*. México: Condumex.
- JACINTO ZAVALA, Agustín, 1988. *Mitología y modernización*. Zamora: El Colegio Michoacán.
- MARTÍNEZ DE ARAUJO, Iván, 1690. *Manual de los Santos Sacramentos en el Idioma de Michuacan*. México: Doña Maria de Benavides, Viuda de Juan de Ribera en el Empedradillo.
- MONOD BECQUELIN, Aurore y Cédric BECQUEY, 2008. "De las unidades paralelísticas en las tradiciones orales mayas". *Estudios de cultura maya* 32, 111-153. En línea: <http://www.journals.unam.mx/index.php/ecm/article/view/35042/31958>
- PADILLA PINEDA, Mario, 2000. *Ciclo festivo y orden ceremonial. El sistema de cargos religiosos en San Pedro Ocumicho*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- VELÁSQUEZ GALLARDO, Pablo, 1978. *Diccionario de la lengua phorhépecha, phorhépecha-español, español-phorhépecha*. México: Fondo de Cultura Económica.

Las representaciones teatrales de la Pasión de Cristo en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII, el caso de *La Pasión de Tenango*¹

El siguiente trabajo tiene por objetivo principal presentar la edición de un libreto teatral novohispano perteneciente a la segunda mitad del siglo XVIII que trata la Pasión de Cristo. En primer lugar, se ofrecen algunas notas sobre la teatralización de la Pasión de Cristo dentro del contexto del teatro popular novohispano del siglo XVIII; en segundo lugar, se presenta la edición de la *Pasión de Tenango*.

Algunas notas sobre la teatralización de la Pasión de Cristo durante el siglo XVIII

Desde finales del siglo XVI existe constancia documental de obras con carácter literario y dramático que trataban el tema de la Pasión de Cristo en un sentido mundano, alejado de los objetivos del teatro de evangelización promovido por la Orden Franciscana. Por ejemplo, Joaquín Villar, alférez del Regimiento del Príncipe y don José María Tomalá, teniente del mismo cuerpo militar, fueron denunciados ante la Inquisición por su presumible responsabilidad en la representación de una “especie de comedia burlesca” titulada *Semana Santa de la Pasión y Muerte de Nuestro Redentor*.

¹ Este trabajo se inscribe en una investigación de mayor aliento que se realiza actualmente en la UNAM, para obtener el grado de doctor en letras. Fue posible gracias al apoyo de una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Según relata el expediente inquisitorial, Joaquín Villar escribió la comedia y José María Tomalá se encargó de asignar los papeles a las personas indicadas para su representación. La obra iba a tener lugar en Salvatierra, una rica ciudad minera del actual estado de Guanajuato. Los inquisidores juzgaron que aquel papel era tan blasfemo que horrorizaba su sola lectura incluso al corazón cristiano menos piadoso. Por desgracia, el documento no se conservó, así que nunca sabremos por qué el comisario de la Inquisición juzgó tan duramente la comedia; lo único que nos queda es la noticia de que sería representado por seglares en un ambiente profano y con intenciones cómicas, o sea, teatrales y no doctrinarias (AGN, Inquisición, vol. 1582, exp. 80).

Similar a este caso fue la intención del bachiller Miguel Perea Quintanilla de predicar, mediante una suerte de sermones teatralizados, la Pasión delante de una cruz en la calle de los Cocheros (sitio donde sólo transitaban esclavos domésticos negros). La Inquisición rechazó el proyecto aludiendo que aquello era un tema sacro, por lo que sólo podía darse en las iglesias y parroquias con la consiguiente solemnidad que esos sitios demandaban (AGN, Indiferente virreinal, caja 5603, exp. 96).

Con el paso del tiempo, las *pasiones* se popularizaron durante toda la colonia, hasta convertirse en textos corrientes que se llegaron a vender en los baratillos.² En 1768, por ejemplo, Manuel de Avendaño adquirió un cuadernillo titulado *Passio Domini Jesuchristi*, escrito en castellano y sin indicación del autor. Según le pareció, después de haberlo leído, contenía asuntos contrarios a

² El objeto de esta breve presentación es exponer algunas generalidades sobre la teatralización de la Pasión de Cristo dentro del contexto del teatro popular novohispano del siglo XVIII, por lo que de ninguna manera es el propósito de quien suscribe estas palabras dar noticia sobre las *pasiones* en el contexto histórico del teatro de evangelización o de su inserción en las posteriores manifestaciones religiosas populares novohispanas; si se remite a ellas sólo lo hace de manera complementaria y sin el afán de seguir las líneas de investigación que se han propuesto sobre ese tema. Así pues, sobre este último particular, el lector encontrará más provechosos los siguientes trabajos: Othón Arróniz (1979); María Sten (2000) y Juan Leyva (2001).

la fe, por lo que lo envió al Santo Oficio con la intención de que los comisarios valoraran su contenido y resolvieran si aquel papel tenía motivos para ser expurgado (Camarena, 1995: 125).

En 1770, a raíz de una investigación inquisitorial sobre las representaciones de la Pasión en Huejotzingo, varios de los indios caciques interrogados por el comisario dijeron que los papeles que contenían los textos con los que se representaba la Pasión habían sido adquiridos en forma de libro en Amecameca. Cuando las representaciones cesaron en el pueblo por falta de interés de sus moradores, en particular, por la imposibilidad de conseguir a persona que hiciera de Judas –pues el último que lo había hecho murió violentamente y ello era de mal augurio–, dicho libro fue guardado durante años hasta que lo robaron, junto con otros objetos, y lo vendieron en un pueblo próximo (AGN, Inquisición, vol. 1072, exp. 10).

Las representaciones teatrales de temas religiosos, a pesar de estar prohibidas desde 1786, fueron durante la Cuaresma los espectáculos teatrales por antonomasia en toda la extensión del virreinato. En el Coliseo Nuevo de México, durante dichos días solemnes en que estaban prohibidas las comedias con personas, era natural que las compañías itinerantes de comedias de muñecos entraran al teatro para ofrecer sus representaciones, muchas de ellas eran comedias de santos, la Adoración de los Reyes o la Aparición de la Virgen de Guadalupe.³

Esta costumbre de ofrecer representaciones teatrales sobre temas religiosos durante la Cuaresma perduró incluso hasta los primeros años del siglo XIX. Por ejemplo, en 1808, el arzobispo Francisco Javier de Lizana y Beaumont anunció en la prensa de la época y mediante carteles públicos su determinante prohibición de que se siguieran representando *misterios* en casas particulares, pues con ese pretexto terminaban dándose múltiples desórdenes, bailes y otras diversiones incompatibles con la vene-

³ Sobre las comedias de muñecos en Nueva España y México Independiente, el lector encontrará oportuno el siguiente título: Rey Fernando Vera, 2013, *Perfil y muestra del teatro para muñecos*. Tesis de Maestría. México: UNAM.

ración que exigían aquellos santos días. Sin embargo, pese a eso, las representaciones teatrales de temas religiosos siguieron dándose; de este modo, en 1821, José Antonio Herrera, actor del Coliseo Nuevo de México, pedía a nombre suyo y de sus compañeros que se les permitiera representar durante la Cuaresma doce funciones de pastorelas o coloquios en la Plaza de Gallos, con el objeto de obtener algún dinero extraordinario que compensara la falta de salario de la temporada anterior en el teatro (Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 797, exp. 19 y 33, ss.ff.).

Ahora bien, en el caso de las representaciones de temas sacros en comunidades de indios, con el paso del tiempo, las obras comenzaron a darse en castellano y no en lengua mexicana y además era común que las hiciera “gente de razón” (españoles o mestizos, probablemente actores profesionales). Así las cosas, en 1768, el dominico fray Antonio de Victoria, párroco de Chimalhucán-Chalco, envió una consulta al Santo Oficio para saber la validez de representar la Pasión de Cristo, pues, aunque él las había prohibido en su curato, seguían haciéndose y no en las iglesias, sino en los tablados que había en los pueblos para las comedias de los días de fiesta. El caso anterior sugeriría que las representaciones teatrales de la Pasión de Cristo para la segunda mitad del siglo XVIII ya tenían un carácter profano e incluso festivo (Leyva, 2001: 12).

La mencionada consulta del padre Victoria dio origen a una serie de investigaciones que abarcaron varios años y que reunidas finalmente constituyeron los cien folios que conforman el volumen 1072 del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación. Este proceso inquisitorial fue basto e involucró a los curas y comisarios inquisitoriales de los pueblos de Chalco, Amecameca, Tlalmanalco, Tenango, Huejotzingo, Ozumba, Cuautla de Amilpas, Xochitlán, Yecapixtla y Chimalhuacan.⁴

⁴ Ricardo Camarena Castellanos, en su célebre obra *El control inquisitorial del teatro* (1995: 124-135), realizó en un resumen de este caso, sin embargo, el realizado por Juan Leyva en su obra *La pasión de Ozumba* (2001: 15-21) está más completo y es al que remito al lector.

Hay razones para considerar que estas *pasiones* del siglo XVIII no eran ajenas del todo al teatro popular masivo; es decir, tenían un gran componente espectacular y de alguna manera se ligaban con un objetivo económico, no solamente retribuido a la compañía de farsantes que ejecutaba la obra, sino como aliciente de las ferias de Cuaresma que solían atraer grandes concurrencias a los pueblos. Juan Leyva, editor contemporáneo de una de estas obras sobre la Pasión, reconoce este aspecto, pues señala que, en el caso de la ciudad de Ozumba, dos veces por año era visitada por cómicos de la legua que montaban un teatro profesional. Compañías de este tipo de teatro siempre preferían las ciudades y poblados más ricos y concurridos, pues ello les garantizaba un público que podía remunerar sus servicios. Cabe pensar entonces, señala Leyva, que la *Pasión de Ozumba* hubiese atraído a los feligreses de otros pueblos cercanos no sólo por su teatralidad, sino por todo el ambiente festivo que siempre se ha dado en tales celebraciones;

de modo que el padre Victoria y los demás miembros del claustro de Chimalhuacán pudieron haber estado perdiendo ingresos a causa de la diferencia entre un curato estricto, el suyo, y una parroquia más permisiva, al menos en cuanto a las celebraciones de Semana Santa (Leyva, 2001: 14).

Situaciones semejantes se dieron por las mismas fechas en otras partes del virreinato. Por ejemplo, en la ciudad de Pátzcuaro solía montarse una feria con motivo de las procesiones de Semana Santa, muy útil para la economía de la región de Valladolid. Silao era otra ciudad que tenía concurridas celebraciones de Semana Santa. Cerca de la ciudad de México, en el pueblo de San Ángel, donde también se dieron con frecuencia comedias de calle, particularmente hechas con títeres, al momento en que quedaron prohibidas las procesiones por sus excesos, los habitantes prefirieron ir esos días a los poblados cercanos de Coyoacán y Míxquic donde había feria y las procesiones se permitían con gran algarabía y boato (AGN, Historia, vol. 437, exp. 6-8).

El texto de la Pasión de Tenango

Según indica el manuscrito, la obra originalmente titulada *Passio Domini Jesuchristi* data de 1766 y fue escrita en Tenango (AGN, vol. 1072, exp. 10, ff. 254-275).⁵ A diferencia de las otras Pasiones que componen el volumen 1072 del ramo Inquisición del AGN, ésta tiene una escritura mucho más regular y medida. Los personajes dicen parlamentos más amplios y complejos, existen indicaciones musicales, además de que su tono es más solemne y conservador. Literariamente, se asemeja a una tragedia.

La Pasión de Amecameca (AGN, vol. 1072, exp. 10 B), escrita en 1753, probablemente es copia o traducción de algún texto muy anterior; tiene una factura menos compleja y más espontánea; sus pasajes son simples y los personajes se limitan a realizar acciones perfectamente tipificadas; la secuencia narrativa es sumamente rápida, posee pocas acotaciones y no intenta dar ningún detalle sobre su representación ni sobre el espectáculo. Por su parte, *La Pasión de Ozumba* (AGN, vol. 1072, exp. 10 A) no posee elementos escriturales particularmente interesantes y, a juicio de su editor contemporáneo, tiene una pésima disposición de sus elementos estructurales, además de poseer rasgos más cercanos al teatro de evangelización, como la insinuación a la devoción de la cruz y la Virgen María, o difrasismo y paralelismo, rasgos estilísticos de la primera literatura náhuatl (Leyva, 2001: 27-30).

A diferencia de estas dos Pasiones, la de Tenango no posee elementos didácticos, sino que cuida muy bien que la tensión esté en el conflicto del personaje de Jesucristo y en su sacrificio. La piedad surge por el énfasis que el autor puso en el conflicto dramático del destino de su personaje principal. La tensión se crea por el conflicto entre la condena humana, terriblemente injusta y cruel, ejercida por el sanedrín y el destino piadosamente heroico que Jesucristo debe aceptar.

⁵ Probablemente el actual Tenango del Aire, municipio del Estado de México, ubicado a poco más de 50 kilómetros de la actual Ciudad de México.

Tanto los pasajes de los sabios judíos como los de Jesús son los más amplios en toda la obra, y es muy marcado cómo el autor situó el conflicto en el encuentro de estas dos entidades. Lo anterior es comprensible desde una perspectiva actual, pues poseemos referentes contemporáneos en películas y otras obras de teatro donde el conflicto teatral está muy bien definido, pero para el caso de *La Pasión de Tenango*, el asunto debió haber sido característico, sobre todo si contrastamos su factura con la de los otros dos documentos conservados donde dicho proceso no se efectúa.

El texto es propio de la tradición cristiana. Abreva de manera equitativa en los evangelios sinópticos, en los apócrifos y en la tradición popular, pero parecería que el autor tenía predilección por seguir a Lucas y a Juan, sobre todo en lo que respecta al sentido de la Cena y al tiempo histórico en que transcurrieron los hechos de la Pasión.

El texto se presenta bien ordenado y congruente, sin titubeos en la escritura y con una soltura narrativa eficaz. El lenguaje empleado es claro y su estilo se adecua a los personajes que lo enuncian. Los parlamentos son atinados y, pese a la extensión de algunos, no hay debilidad en el discurso. El contenido de la obra es particularmente conservador, pues no recurre a la aparición del Demonio como lo hiciera *La Pasión de Ozumba*. Posee, además, detalles que buscan crear un ambiente histórico verosímil, como la sentencia de Pilato en que se puede leer: “Dado en Jerusalén en veinte y cinco del marzo, año de la creación del mundo tres mil novecientos noventa y tres.”

En cuanto al espacio y tiempo de la representación sólo podemos hacer suposiciones. Pudo haberse dado en el tablado para comedias que tuviera el pueblo, o bien llevarse a cabo, como era costumbre en estas obras, en una iglesia el Domingo de Ramos, durante la misa, justamente en el espacio intermedio entre la lectura del Evangelio y el Sermón, así lo sugiere que al final del documento se señale la indicación “Se sigue el sermón”. Sin embargo, nos inclinamos a creer que se presentó como una procesión, más o menos a la manera en como se dan las procesiones teatralizadas en la actualidad, debido a que su extensión y algunas

indicaciones de recursos espectaculares así lo sugieren; por ejemplo, la entrada de Cristo a Jerusalén: *“Llevan la burrita y encontrando a los demás Apóstoles le preparan todos el asiento y anda la procesión y los cantores cantan: Salva, Señor, y prospera al hijo de David.”* Existe una posibilidad más: que se haya recreado en una capilla abierta o en un espacio parecido que permitiera diversos planos. Esto lo sugieren las constantes indicaciones de bajar y subir personajes. Pero, como hemos indicado, todo esto son tan sólo suposiciones.

La Pasión de Tenango tiene una extensión mayor que las otras (22 folios) y es armónica, lo cual indicaría que el autor tenía cierta habilidad compositiva. Por sus características, esta Pasión se parecería a la descrita por el celoso don Manuel de Avendaño, pues está escrita a modo de comedia, sobre todo por el conflicto dramático, y en castellano, lo que nos sugiere que su representación pudo haber sido con ciertos tonos profanos, aun dentro de la celebración de Semana Santa, cosa que no sería atrevida, tomando en cuenta la tendencia secularizante emprendida por los Borbones y propia de la segunda mitad del siglo XVIII.

Finalmente, dicho todo lo anterior y congruente con el objetivo de acercar obras teatrales dieciochescas a públicos contemporáneos, presento la primera edición, hasta donde me es posible saberlo, de *La Pasión de Tenango*. En lo que respecta a criterios formales, he modernizado completamente las grafías y añadido la puntuación necesaria para facilitar la lectura. He mantenido intacta la sintaxis propia del autor. Entre corchetes añadí acotaciones necesarias y elementos faltantes. Separé las acotaciones, indicándolas mediante cursivas. Añadí una nómina de personajes, separé el texto en escenas para dotarlo de mayor orden y, mediante notas al pie, doy algunos comentarios que juzgué pertinentes.

REY FERNANDO VERA GARCÍA
Doctorado en Letras, UNAM

Passio Domini Jesuchristi

[*La Pasión de Tenango*]

Personajes:

Cristo
 San Pedro
 San Juan
 Los apóstoles restantes
 La Virgen María
 Un ángel
 Judas Iscariote
 Anás
 Caifás
 Herodes
 Pilato
 Un maestro del sanedrín
 Un mayordomo
 Un pregonero
 Un hombre, dueño de la burra
 Juan Marcos, el casero
 José de Arimatea
 Judíos
 Sabios del sanedrín
 Soldados
 Centuriones
 El centurión Malco
 Ladrones
 San Dimas

[Escena primera]

Se juntan a concilio general (que llamaban Sanedrín) setenta y dos doctores y ancianos en casa de Josefo Caifás. Y Anás les dice:

[Anás:] Maestros y doctores, ¿qué es lo que hacemos, en qué nos ocupamos, cómo no advertimos el riesgo y la fatal ruina que amenaza ya a nuestra nación, originada del desacuerdo con que

hemos dado lugar a que crezcan con tanto exceso los aplausos de este hombre nazareno que con sus milagros y prodigios levanta los pueblos, y ya le siguen todos? ¿Y quién podrá negar que estas populares conmociones, cuando en realidad no lo sean, tienen apariencias claras de rebelión contra los césares? Y que, teniendo estas noticias los romanos, como tan atentos a su razón de estado y a los aumentos de su monarquía, vendrán sobre nuestra ciudad y nación y todo lo destruirán y arruinarán.

[Caifás:] En ocasión tan apretada, séame lícito hablarlo con libertad. Cuando las materias que se tratan tocan en lo sumo de nuestra conservación o de nuestra ruina, he estado oyendo vuestros pareceres y todo son confusiones. Reconocemos el peligro que nos amenaza, originado de los aplausos de Jesús, mas no dais con el remedio, acrecentáis la estatura a los temores y no halláis industria o arte con qué desvanecerlos. Yo — pues que así por las leyes de la política, que con estudio y experiencia he comprendido, como por la luz superior que desde el cielo raya en esta silla, alcanzo más de la razón de Estado que vosotros — resuelvo, pues, que precisamente es conveniente que un hombre muera por el pueblo para que toda la gente no perezca, y así conviene luego ahora decretar que se prenda para darle muerte.

[Maestro:] Todos somos del mismo parecer por ser lo más acertado y así que se haga como lo mandas. *Se van.*

[Escena segunda]

Sale el pregonero y publica un edicto en esta forma:

[Pregonero:] Los pontífices de Jerusalén mandan a todas las personas, de cualesquiera estado y condición que sean, no den entrada en su casa a Jesús Nazareno; antes sí, luego al punto que tengan noticia dónde está, den aviso y manifiesten dónde se halla. Pena de excomunión, y que serán excluidos de la sinagoga por inobedientes de sus mandatos.

[*Se va*]

[Escena tercera]

Cristo sale con sus apóstoles y les dice:

[Cristo:] Veis aquí, discípulos míos, que ahora subimos a Jerusalén; pues han de saber que voy a que se cumplan las profecías que acerca de mi persona están escritas y especialmente de mi pasión y muerte. Y así, seré entregado a los príncipes de los sacerdotes, escribas y fariseos, los cuales me condenarán a muerte con grande ignominia y me entregarán a los gentiles para que después de azotado y escarnecido, me claven en una cruz.

Esto tenemos acordado desde la eternidad mi Padre y yo, por ver el más conveniente remedio para la salud y redención de los hombres. Ya os he prevenido algunas veces que me han de quitar la vida afrentosamente en Jerusalén, y ya está a las puertas la ejecución. En esta Pascua del Cordero que vamos a celebrar, sucederá. Desechad de vuestros corazones ese pavor cobarde que os ocupa y sabed que yo mismo, después que me hayan muerto con tanta ignominia y crueldad, resucitaré al tercero día y vosotros os gozaréis de verme restaurado y vuelto a mi primera vida con resplandores de gloria.

Entonces, asentaré mi reino tan estable que nunca tendrá fin, viniendo las más incultas y bárbaras naciones de los últimos fines de la tierra a darme adoración y reconocermé por su Dios, cuando los míos no me conocieron, sino que me repudiaron y como a facineroso me pusieron en una Cruz. De este glorioso imperio que fundaré seréis mis compañeros y como os tengo prometido os sentareis en doce sillas como mis asesores y juzgareis como jueces las doce tribus de Israel y las demás provincias y regiones de la tierra. Y pues os espera por mi muerte tan aventajado galardón, no es mucha fineza que me acompañéis en estos pasos que doy a Jerusalén donde se han de obrar estas maravillas. *Caminan un poco y dice Cristo:* Pedro y tú, Juan, id [a] aquel castillo que está enfrente de vosotros y allí hallaréis una asna con su hijo, amarrados; desatadlos y traédmelos, y si alguna persona los defendiere, decidle que el Señor necesita de ellos, y luego los dejará.

[San Pedro y San Juan:] Señor, vamos a hacer lo que mandas. [*Se van*].

[Escena cuarta]

Van a traer la burrita y al llegar a desatarla, les preguntará uno:

[Hombre:] ¿Con qué autoridad o licencia desatáis esos animales?

[San Juan:] Porque el Señor necesita de ellos y nos mandó que se los lleváramos.

Dirá el que habló:

[Hombre:] Llevadlos enhorabuena. [*Se van*].

[Escena quinta]

Llevan la burrita y encontrando a los demás apóstoles le preparan todos [a Cristo] el asiento y anda la procesión y los cantores cantan:

¡Salva, Señor, y prospera al hijo de David, nuestro mesías!
 ¡Bendito sea el rey de Israel que viene en el nombre del
 Señor!
 ¡Bendito sea el que con su persona nos trae el reino de
 nuestro padre David, en cuyo dichoso imperio gozaremos
 la paz en la tierra y en los cielos la gloria que esperamos!

[Escena sexta]

*En estando Cristo en la cima o cumbre del Monte de las olivas u Olive-
 te, divisa a Jerusalén y mirando a la ciudad le dice llorando:*

[Cristo:] ¡Oh, tú Jerusalén! ¡Oh, si como te nombras nación de paz,
 dieras vista a la que hoy te ofrece Dios con mi venida, mirando
 como me aclaman estas turbas populares, tan manso y tan hu-
 milde como lo da a entender este jumentillo (que para mi triunfo
 escogí), así conocerás que no viene a dominarte con altivez quien
 para ostentar su majestad elige animales que sólo saben servir!

¡Oh, si abrieras los ojos donde reverbera tanta luz! ¡Oh, cómo me recibieran tus pontífices, tus magistrados y doctores, porque conocieras claramente que vengo a remediar tus necesidades y a engrandecerte sobre todas las naciones! Dime si, en tres años que te he predicado mi Evangelio, ¿has experimentado severidad contigo o con tus hijos o has visto que yo apeteciera corona temporal? De hombres humildes me has conocido acompañado, curando enfermos y socorriendo afligidos, ¿cómo, pues, te resistes ciega a tus prosperidades que con mi persona se te entran por las puertas?

¡Oh, ingrata y terca Jerusalén! El alma me atraviesa el considerar que por tu obstinación negarás en tus plazas que soy tu rey, aclamando por tu príncipe a el emperador de los romanos, tus enemigos, pues de libre te hicieron tributaria y éstos mismos te pondrán tan apretado cerco que dentro de pocos años te convertirás en horrendo sepulcro de tus hijos. Las soberbias torres y muros, que tanto te hermean, las arruinarán con odio tan sangriento que no dejarán piedra sobre piedra, ni sillar sobre sillar, y tus hijos, tan queridos de Dios, los lamentarás o muertos o cautivos por tu durísima terquedad en malograr la ocasión que hoy se te entra por la puerta, pues vengo a visitarte amoroso, benéfico y compasivo como el rey natural hacia sus vasallos, como el pastor a sus ovejas o como el más amartelado esposo a su querida esposa. [*Se va*].

[Escena séptima]

Llega Cristo con sus apóstoles a Jerusalén y van al templo y en la puerta estarán algunos enfermos cojos, ciegos y éstos clamarán:

[Enfermos:] ¡Jesús, hijo de David, ten misericordia de mí! *Cristo les impone las manos y echa la bendición y sanan y en voz alta dicen:*
¡Guarda, Señor, y prospera al hijo de David!

[Escena octava]

Se va Cristo y los apóstoles, y salen los pontífices a otro concilio en casa de Caifás.

[Caifás:] Maestros y doctores, en consecuencia del acuerdo que pocos días ha tenemos firmado que conviene que Jesús Nazareno muera porque no perezca todo el pueblo, he mandado juntar hoy para determinar por qué medios se ejecutará su prisión, porque la fama y celebridad de sus milagros y doctrina se aumenta por momentos con grave daño de nuestra reputación y del reino.

[Anás:] Señor, ya ves que a vista de todas las naciones que hoy están en Jerusalén, no se puede comprimir⁶ este hombre particular y desarmado, por cuanto se temen tumultos en el pueblo que lo tiene por gran profeta y así conviene que esta prisión se haga más con arte y maña que con violencias.

[Escena novena]

Entra Judas [Iscariote] al concilio y haciéndole referencia a Caifás dice:

[Judas:] El celo de la religión y de la honra de Dios es el que me trae a este concilio para que se remedie el daño que se origina de las obras de mi maestro, el nazareno, y porque conociendo que tenéis dificultad para prenderlo sin que se alborote el pueblo, si os fiais de mí, yo os le pondré seguramente en las manos. Soy su discípulo y sé dónde se recoge de noche y así, si me dais ministros y soldados os lo entregaré sin ruido de la plebe. Mas, aunque yo haga esta diligencia, por el fin que digo, razón será que se premie mi industria y solicitud, así mirad cuánto dinero me habéis de dar.

[Caifás:] Ya sabéis que el precio de un esclavo son treinta reales de plata. Eso te daremos en entregándolo.

[Judas:] Pues voy a buscar la ocasión mejor para entregarlo.
Se va y se van todos.

⁶ Con el sentido de apresar, retener o parar con fuerza. *Diccionario de autoridades.*

[Escena décima]

Sale Cristo con sus apóstoles y les dice:

[Cristo:] Ya sabéis que de aquí a dos días es la Pascua, pues sabed que en ella he de ser yo preso y crucificado. Ahora es necesario celebrar La cena del cordero según la ley.⁷

[San Pedro y San Juan:] Señor, ¿dónde gustas que vayamos a prevenir lo necesario para celebrar la Pascua?

[Cristo:] Id a Jerusalén y a la entrada de ella encontraréis un hombre con un cántaro de agua, seguidle y en la casa donde entrare decid al dueño de ella: “El maestro te envía con nosotros a decir que ya le falta poco tiempo de vida, que por fin de ella quiere celebrar esta Pascua con sus discípulos en tu casa y que así te ruega le des en ella lugar y lo necesario para su celebración”, y en oyendo esto os mostrará un cenáculo grande, adornado y ostentoso, señalándole para lo que le pedís en mi nombre. En él preparad lo conveniente.

[San Pedro:] Señor, vamos a prevenir como lo ordenas. [*Se van*].

[Escena undécima]

Se van los dos para el cenáculo, siguen a el del cántaro, tocan la puerta y sale el aposentador Juan Marcos y dice:

[Juan Marcos:] ¿Quién es o qué queréis?

[San Pedro y San Juan:] El maestro te envía con nosotros a decir que ya le falta poco tiempo de vida, que por fin de ella quiere celebrar esta Pascua con sus discípulos en tu casa y que así te ruega le des en ella lugar y lo necesario para su celebración.

⁷ Hay un error en la secuencia de los eventos. La cena del cordero o pésaj se da el día decimocuarto de Nisan, según el calendario lunar judío, y fue durante ese tiempo, según los Evangelios Sinópticos, que sucedió La última cena de Cristo. Sin embargo, el cuarto evangelio, el de san Juan, establece que la cena propiamente dicha se realizó un día después.

[Juan Marcos:] Decid a vuestro maestro que venga enhorabuena que le serviré con mi persona y mi casa. Ahí tenéis ese cenáculo, ésta es la llave y aquí se proveerá todo lo necesario. [*Salen*].

[Escena duodécima]

Se van y encuentran a Cristo que viene con los demás, la Virgen, la Magdalena y demás y avisan a Cristo:

[San Pedro y San Juan:] Señor, ya está prevenido el cenáculo como lo ordenaste y puedes ir cuando gustares.

Cristo, volviéndose a la Virgen, le dice:

[Cristo:] Esto extraño, señora, que ya comencéis a sonar los puñales que, os anunció Simeón,⁸ os habrían de penetrar el alma porque ya se ha llegado el tiempo de experimentar lo agudo de sus filos, pero golpe tanto antes prevenido, no verá razón que os halle desarmada del valor que deberás tener siendo madre de un Dios/Hombre que engendrasteis para redentor del mundo a costa de su sangre.

Si os enternece el mirarme vuestro hijo y que voy a morir, no osaréis de acordar en esta ocasión que sois madre de este hijo sino hija de aquel Padre que con singular amor os escogió para que me cuidaseis en esta grande obra de redimir al hombre, acción propia de un Dios que fuese hombre también, pues ha-

⁸ Según el Evangelio de San Lucas (2:25-35), Simeón fue un hombre piadoso y justo que reconoció la potestad divina de Cristo cuando éste fue presentado, recién nacido, en el Templo de Jerusalén. Simeón recibió del Espíritu Santo la premonición de que no habría de morir sino hasta haber contemplado con sus propios ojos al verdadero Mesías, hecho que se cumplió cuando tomó a Jesucristo en brazos. Teniendo consigo al Niño, pronunció el *Nunc Dimittis* (Lc, 2:29-32), que sería posteriormente adaptado como uno de los tres grandes cánticos del Nuevo Testamento, junto con el *Magnificat* y el *Benedictus*. Simeón bendijo a la Familia y profetizó que el Niño estaría “puesto para caída y elevación de muchos de Israel” mientras que a su madre María una espada le atravesaría el alma “a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones” (Lc, 2:34-35), y de esta última frase proviene la alusión a los puñales de los que habla el personaje.

biendo de celebrarla quien enterará a la divina Justicia con su muerte, ni Dios solo pudiera sentirla ni el hombre sólo temerla.

A la compañía de tan alta acción os llama Dios, mirad si es justo que tenga lugar en vuestro corazón lo tierno de mujer cuando todo os lo debe ocupar la gratitud de favor tan soberano por el cual quedáis con rayos de dignidad. Muchos dolores, muchas afrentas me veréis padecer mañana⁹ al pie de la cruz en que me han de levantar, todas serán heridas hechas en esta carne que me disteis. Poned firme la vista en la deidad que por espacio de nueve meses deposité en vuestras entrañas; obrad pues como quien tuvo por tan suya la fortaleza de Dios y con los alientos que tenías de lo divino levantad el ánimo y el pecho heroico, enjutos los ojos a la gloria de mi Padre y vuestro, y por acrecentarla¹⁰ en lo que podéis, sacrificad en aras de vuestro afecto la víctima de vuestro amor que es vuestro hijo y alegraos de tener parte en mi muerte para servir con ella al desagravio de Dios y a la felicidad eterna de los hombres.

[La Virgen María:] Dulcísimo señor y hijo mío, desde que os concebí en mis entrañas, tengo presente el doloroso paso en que me veo, desde entonces os he mirado fijo en la Cruz y así no son estas lágrimas efecto de repentino sentimiento, sino de la gravedad de la causa que del corazón me las ha sacado a los ojos.

Sois mi Dios y debo llorar el sacrilegio que contra vuestra persona cometerán esta noche y mañana los judíos, maltratándola hasta ponerla en una cruz. Sois mi hijo y no puede esta naturaleza que me disteis dejar de sentir el golpe que en vos ha de padecer viniendo tanto más en vos que en mí.

Ofreceré, pues, estos sollozos y lágrimas al Padre Eterno como sangre del corazón, porque mezclada con la vuestra tenga valor para el rescate del linaje humano que vais a celebrar con vuestra

⁹ Aunque en general el texto está basado en los Evangelios Sinópticos, esta parte referente al tiempo en que se cumplió la muerte de Cristo es propia del cuarto Evangelio, el de san Juan, quien parece alegrar que la cena pascual se llevaría a cabo al día siguiente.

¹⁰ Se refiere a la "gloria"

muerte y pues, por madre que os engendré en mis entrañas, gozo el derecho de la patria potestad sobre vos, usando de ella os consagro al martirio de la cruz por la satisfacción de la injuria que desde el principio del mundo han hecho los hombres a la eterna majestad.

Id, pues, enhorabuena, id con mi agrado, id con la bendición de vuestro padre y mía; id como cordero puro y manso a las aras del sacrificio y estableced con vuestra sangre las paces entre Dios y el hombre que, yendo vos a obra tan divina, en vuestra persona voy también y ambos padeceremos sin diferencia los tormentos, pues en amor vive un corazón, padece un cuerpo y ama una voluntad unida siempre a la divina.

Cristo le echa la bendición a la Virgen y se va con los apóstoles para el cenáculo y la Virgen con la Magdalena por otro lado. Llegados al cenáculo sale el aposentador Juan Marcos y hincado le dice a Cristo.

[Escena decimotercera]

[Juan Marcos:] Señor, aunque los pontífices han puesto graves penas a los que te admitieren en su casa, yo las padeceré gustoso por tener la dicha de que honres la mía. Entra y haz lo que gustases que yo y todos te serviremos y agradeceremos este tan grande favor.

[Cristo:] Bendito seas de mi Padre para siempre.

[Entra junto con los apóstoles]

[Escena decimocuarta]

Entra Jesús a la cocina, previene agua, toalla, vasija y después va a la mesa y sentado con sus Apóstoles les dice:

[Cristo:] Grandemente he deseado que se me llegara esta hora de cenar con vosotros antes de mi pasión y muerte. *Parte el cordero y estando comiendo de él les dice Cristo:* Discípulos míos, muy ama-

dos, habéis de saber que uno de vosotros me ha de entregar a mis enemigos y ya tiene pactado con ellos mi entrega.

Quedan suspensos los apóstoles, mirándose unos a otros y San Pedro, haciendo seña a San Juan, le pregunta:

[San Pedro:] ¿Quién será ése?

San Juan dice a Cristo:

[San Juan:] Señor, ¿quién es ése?

[Cristo:] Aquél a quien yo diere el pan mojado, ese es. *Moja Cristo el pan en el plato y se lo da a Judas y comienzan todos a preguntarle a Cristo “¿Señor por ventura soy yo?”. Después de que preguntan todos, antes que Judas hable, dice Cristo:*

[Cristo:] El que entra la mano en el plato en que yo como, ése me ha de entregar; yo, pues, voy a morir como lo tienen prometido los profetas, mas ¡ay de aquél por cuya mano fuere yo entregado a los judíos! Mejor le estuviera no haber nacido, no fuera tanta su infelicidad pues vivir para ser atormentado con increíble rigor eternamente mayor desgracia es que no ser.

Pregunta Judas:

[Judas:] ¿Soy por ventura yo, señor?

[Cristo:] Tú lo dijiste.

[Escena decimoquinta]

Acabada la cena se levanta Jesús, se ciñe con una toalla, comienza el lavatorio y limpiándoles los pies los besa y abraza y con Judas repite esta demostración: llega primero a San Pedro que, mirando a Cristo arrodillado, pasmado se hinca y llorando le dice:

[San Pedro:] Vos, Señor, ¿a mí me laváis los pies? ¿Vos, que sois mi dios, mi criador y mi señor? ¿Vos, que sois hijo de Dios verdadero, a mí que soy un vilísimo pecador? ¿Vos os arrodilláis delante de mí y queréis lavarme los pies con esas divinas manos en que puso el Eterno Padre todos sus tesoros?

[Cristo:] Calla, Pedro que lo que yo hago tiene misterio. Tú ahora no lo sabes, después lo sabrás.

[San Pedro:] Señor, salva la divina reverencia, no he de consentir que vos me lavéis a mí los pies. ¿De un rústico y pobre pescador, los pies que han andado por los caminos de la perdición se han de poner las manos del Dios verdadero? No, señor y Dios mío, jamás lo consentiré.

[Cristo:] Atended, Pedro, que si no consentís que os lave los pies, no tendrás parte en mi mesa ni gozarás del majar soberano que tengo prevenido repartir a mis discípulos para que, por su eficacia, sean una cosa misma conmigo. Te privarás de transformarte en mí y de ser en cierto modo inefable Jesús.

[San Pedro:] Pues, señor de esa manera, no sólo los pies, sino también las manos y la cabeza. Aquí estoy, haced de mí lo que fuere tu voluntad.

[Cristo:] El que salió de un baño habiéndose en él lavado todo, no necesita más que de lavarse los pies que al salir de la fuente tocaron en la tierra y vosotros estáis ya limpios, aunque no todos, y así sólo necesitáis de lavaros los pies, los afectos, digo, del alma que tocan en deseos de la tierra.

[Escena decimosexta]

Acabado el lavatorio se sienta otra vez a la mesa; Cristo dice:

[Cristo:] ¿Sabéis qué es lo que he hecho ahora? Admirados os considero de haberme visto a vuestros pies, lavándolos como suelen hacer los esclavos con sus señores; mas no habréis repasado bien en esta acción, ni entendido las instrucciones que en ella os ha dado mi sabiduría. Vosotros me llamáis maestro y señor y decís bien porque es verdad que lo soy, pues yo, siendo vuestro maestro y señor os he lavado los pies como pudiera un esclavo, en obligación quedáis, siendo iguales, de lavaros los pies los unos a los otros.

Considerad la condición de vuestro ser, originaria de la tierra, y la excelencia del mío. Sois vosotros desde el nacimiento esclavos, pues todo vuestro ser es dádiva de mi liberalidad; yo por naturaleza soy señor, pues, como ya tenéis entendido, soy Dios. Mirad ahora a la luz de la razón qué desconcierto será que, humillándome yo a serviros en ministerio tan desigual a mi grandeza, hagáis vosotros pundonor de no humillaros y desprecio de abatiros sirviéndoos cuando la caridad lo aconseja. Si me llamáis vuestro maestro, considerad que cuando el maestro lee lecciones tan profundas de humildad con el ejemplo de su persona más que con las palabras. No puede ser digno de llamarse discípulo suyo quien no practicare las doctrinas de su escuela.

Ea, amados discípulos míos, ya se me han cumplido los deseos con que entré en el mundo de celebrar con vosotros esta Pascua antes que me aparte de vuestros ojos a morir. Este es el milagroso momento porque han suspirado todas las edades porque en él ha de trazar mi amor cómo quedarme hasta el fin del mundo con los hombres. Esta unión tan verdadera en desposorios estables con mi Iglesia no pudiera rendirse a los fueros del morir porque fuera ponerme límite a mi amor y que fuera como el amor de los hombres que se acaba con la muerte, pues si quien me obliga a expirar es el amor que les tengo a los hombres, ¿cómo será posible que él muera cuando por su mano expiro? Entonces viviré mejor cuando a sus filos quedare muerto en la Cruz.

Y como el amor es quien dispone este prodigio, con vosotros permaneceré para vuestra utilidad; me quedaré con los hombres, hecho inmortal holocausto con que puedan aplacar a mi Padre en la sucesión de los tiempos, pues el sacramento que instituyo, en la substancia y valor, será el mismo sacrificio que mañana ofreceré por ellos en la Cruz.

Consideradme omnipotente y no dudareis que puedo hacer las maravillas que gustare; consideradme, después, enamorado hasta las rayas últimas del hombre y tendréis por cierto que las hice, pues, quien ama y puede no consiente ociosidad en el obrar. Y si antes de criar al mundo quise bien al hombre, más le quiero ahora, pues mañana daré por él la vida. ¿Pues qué mucho será que esta noche le dé para siempre mi persona?

[Escena decimoséptima]

Cristo toma el pan en las manos, alza los ojos al cielo, da gracias al Padre diciendo:

[Cristo:] Oh, Padre benignísimo, Padre eterno, Padre piadosísimo y Padre de las misericordias y de todo, consuelo inefable y excesivo es el beneficio que vuestra divina omnipotencia hace en esta dádiva a los hombres y como por su poca capacidad no penetran su grandeza, así no os han de dar las debidas gracias; por eso, Padre mío amantísimo, yo os las doy en el nombre de todos ellos como si a mí y no a ellos hicierais tan soberano favor. *Le echa la bendición al pan y dice:* Tomad y comed, esto es verdaderamente mi cuerpo. *Se comulga Cristo a sí mismo y luego comulga a los demás. Toma el cáliz, lo bendice y dice:* Bebed todos de él que esta es mi sangre del nuevo testamento que, por vosotros y por muchos, será derramada para remoción de los pecados. *Bebe Cristo, les da de beber a los apóstoles y Judas se sale. Cristo se sienta y les dice:* Esto habréis de hacer en memoria mía para que tengáis presente mi pasión y muerte. Y ahora, ya es tiempo, hijos míos muy amados, a quienes pudiera llamar mis benjamines¹¹ porque os engendró y parió mi amor entre dolores de muerte, ya es tiempo de despedirme de vosotros; pocas horas me quedan que estar con vosotros corporalmente porque ya me llama la obligación en que por vuestro bien me puse de morir, que sola vuestra utilidad pudiera dividirme de vosotros y así el dejaros es argumento de quereros. Y no quedéis desconsolados que, aunque ahora voy a morir, pero después resucitaré y lleno de gloria subiré a los Cielos. En mi ausencia os acometerán tribulaciones y padeceréis tristezas, pero todas esas tristezas se convertirán en gozo y alegría que durará para siempre.

Un mandamiento nuevo os quiero intimar por despedida, que os améis unos a otros como yo os he amado. Con amor, digo,

¹¹ En alusión al último hijo de Jacob y Raquel (Gn, 35:18), es decir, el miembro más joven de una familia.

participado del que os tengo porque, fuera de amaros como Dios que soy a vosotros que sois criaturas mías, os amo como a miembros míos de quienes soy cabeza, influyéndoos la vida de la fe y la gracia, y por el Sacramento de mi cuerpo y sangre os he incorporado en mi persona, quedando por tan estrecho vínculo unidos, no sólo a mi humanidad, sino también a mi divinidad y a la Trinidad de las personas, pues ya sacramentalmente sois una persona misma conmigo.

Contemplad la valentía y finezas de este amor: hasta ahora el derecho en que se fundaba la obligación de amaros era la participación de una misma naturaleza y reconoceros criaturas de un mismo Dios. Desde este punto os amanece otro más relevante título de amaros porque sois miembros espirituales de un cuerpo soberano cuya cabeza soy yo. Por la encarnación me hice una carne con vosotros y esta admirable unión se perfecciona en el Sacramento de mi cuerpo y sangre: quedáis hechos un cuerpo conmigo y por esta alta razón, a la manera que los miembros de un cuerpo se aman con íntima unión, en esta forma os mando que os améis. Este amor elijo por solemne carácter y señal de mi doctrina y este es el principal blasón y divisa de mi escuela, y por ella quiero que os conozcan en el mundo por apóstoles y discípulos míos.

Cantan los versos del Salmo In Exitu Israel y, acabado, se levantan y van para el huerto. Y mientras sale Judas y le dice a un soldado:

[Escena decimoctava]

[Judas:] Avisa al pontífice que estoy aquí a concluir la venta del Nazareno.

El soldado le dice a Caifás:

[Soldado:] Señor, aquí está el que ha de entregar a Jesús Nazareno.

[Judas:] Señor y sumo pontífice, si me das los treinta reales, esta noche entregaré a mi maestro.

Anás al soldado:

[Anás:] Llama al mayordomo que pague a ese hombre treinta reales.

Sale el mayordomo y le dice a Judas:

[Mayordomo:] Toma el dinero. *Se lo cuenta y le dice a Anás:* Señor, ya está pagado.

Judas a Caifás:

[Judas:] Señor, esta noche hemos de ir al huerto de Getsemaní; allá está ahora. Dame soldados y ministros que ahora es la mejor ocasión de prenderlo sin que haya alboroto en el pueblo. Yo entraré por delante y al que yo le diere el beso de paz y saludare, ése es. Préndanlo luego y no se vaya.

[Caifás:] Pues vayan todos los que fuere menester.

Se va Judas y sale Cristo con los apóstoles para el huerto y les dice:

[Escena decimonovena]

[Cristo:] Amados hijos míos, todos vosotros padeceréis escándalo y ruina por lo que me ha de suceder esta noche porque se cumplirá lo que está escrito que hiriendo al pastor se desparra- man todas la ovejas pero, después que yo haya resucitado, os esperaré glorioso en Galilea, en donde me veréis.¹²

[San Pedro:] Aunque todos te dejen y se escandalicen, yo nunca te dejaré.

[Cristo:] Pedro, de verdad te digo que esta noche, antes que el gallo cante, me has de negar tres veces.

[San Pedro:] Señor, si fuere necesario moriré contigo; no te negaré.

[Todos:] Señor, todos moriremos contigo primero que negarte.

¹² Pasaje tomado de Mateo (26:31) quien cita a Zacarías (13:7).

[Escena vigésima]

Caminan todos para el huerto, a la entrada deja Cristo los ocho y les dice:

[Cristo:] Esperadme aquí, mientras voy a orar. *Y pasando adelante con los tres les dice:*¹³ A vosotros como más obligados de mi amor he querido traer a mi lado para que me hagáis compañía en esta soledad, donde no ven mis ojos más que sombras y representaciones de morir, figuradas tan al vivo en la ideas de mi espíritu que es maravilla no quitarme la vida, y para que causen más espanto, siento el alma desarmada de su antiguo vigor y expuesta a los duros golpes del asombro que imprimen en ella los tormentos, las ignominias y muerte afrentosa que me aguardan y casi la experimento ya con las congojas y fatigas que se deben sentir al expirar. Estaos aquí un rato que me consuelo con imaginar que os tengo cerca de mí, que yo quiero entrarme en lo interior de este bosque a hacer oración a mi Padre.

[Escena vigesimoprimera]

Pasa delante Cristo se hinca y hace esta oración:

[Cristo:] Padre Eterno, aunque ocupada toda el alma en deseos de morir, cuando mira a tus decretos, sólo representa obediencia y rendimientos a tu voluntad, mas, por el lado que confina con la carne, la congoja ya elige en sumo grado la dolorosa muerte que le aguarda y así, si es posible, pase de mí este cáliz, más no se haga mi voluntad sino la vuestra. *Vuelve a los discípulos, los despierta y le dice a San Pedro:* Simón, ¿cierto es que dormías? Imposible me pareció que en esta ocasión reposaras tan de espacio viéndome en conflicto tan horrible, cercado de tristezas y congojas tan mortales. ¿Así que una hora sola no has podido rezar conmigo? Velad y orad para que no entres en tentación. El espíritu está pronto, más la carne es enferma. *Vuelve a la oración y dice*

¹³ Se refiere a Pedro y los dos hijos de Zebedeo, Juan y Santiago.

Cristo: Padre mío, con permisiones tuyas se me han entrado ya hasta el alma los tormentos y afrentas que me esperan, las espigas y clavos de la cruz que no los experimentaré más crueles si los llego a padecer, y así, pues todas las cosas son posibles a tu poder, has que pase de mi este cáliz mas no se haga lo que yo pido sino lo que fuere tu voluntad. *Viene a los tres, los halla dormidos, no les habla; pasa a los demás, los halla durmiendo, vuelve a los tres y no les habla sino que vuelve a la oración y dice:* Padre eterno, oprimido de representaciones tan funestas puedo decir que estoy ya muerto en tribulación tan rigurosa. ¿A quién acudiré sino a mi Padre? Con esta confianza de hijo tuyo, con tan mortal aprieto me postro a tus pies y atravesando los empeños del amor, te suplico que, siendo secretos de tu sabiduría y providencia, cabe la posibilidad de que no muera, me lo otorgues, pero si con última innoble resolución tienes decretada mi muerte, no se haga lo que te ruego aunque con lágrimas sino lo que has acordado en tu consejo.

Se aparece el Ángel a confortar a Cristo y le dice:

[Ángel:] ¡Oh, Jesús, Dios y Señor mío! ¡Oh, tú, el más fuerte de los hombres! La oración que has hecho a tu Padre le ha sido de sumo agrado, pues cuanto el horror natural de morir te tiene tan oprimido que llegas a derramar en vez de sudor helado, sangre ardiente, te resignas en su voluntad para padecer la muerte que te tiene decretada. Aparta, pues, de tu alma esos asombros, tristezas y desmayos que voluntariamente despertaste en ti para hacer más sensible tu pasión. Vístete ya de la fortaleza que gozas y con valor heroico emprende la grande obra de la redención del hombre, con que acrecientas muchos grados la gloria de tu Padre. Alegrarás a los ángeles reparando sus ruinas en la celestial Jerusalén, rescatarás a los hombres, cuyo pariente mayor eres desde que hiciste tuya su naturaleza.

Abrazate, pues, con la cruz, mirando la gloria que te causará ser autor y consumidor de la fe de muchos que a tu ejemplo derramarán su sangre por la exaltación de tu nombre y evangelio y, lo que será mayor portento, las delicadas vírgenes acometerán

a las coronas del martirio triunfando de los monarcas del mundo y potestades del infierno.

Bien alcanzo, señor, que harás lo que te estoy proponiendo, aunque yo no te exhorte porque no necesitas que un criado de tu casa te fortalezca cuando yo y los de mi jerarquía recibimos de ti la constancia, el ser y la vida, pero te suplico no te desagrade este linaje de obsequio que te hago viniendo a ello por orden de tu Padre, pues si por tener el alma, según la parte inferior, combatida de congojas tan mortales, como prueba este sudor de sangre, no te desdeñas de buscar consuelo en tus apóstoles, no te agraviarás de que te le den los ángeles.

Desaparece el Ángel y Cristo se levanta limpiándose el rostro, llega a los apóstoles y les dice:

[Escena vigesimosegunda]

[Cristo:] Dormid ya con sosiego, bien podéis volveros al reposo. [*Pausa*] ¡Basta ya! Se ha llegado la hora en que seré entregado en manos de pecadores. Levantaos y salgamos a recibir, porque ya se acerca el que me ha de entregar a los judíos.

[Escena vigesimotercera]

Entran los soldados y magistrados. Judas por delante y besando a Cristo le dice:

[Judas:] Dios te salve, maestro.

[Cristo:] Amigo, ¿a qué has venido? Dime, Judas, ¿con beso de paz, que es muestra de amor, me entregas a mis enemigos para que me quiten la vida?

Se retira Judas y queda entre los judíos, y Cristo se adelanta y les pregunta:

[Escena vigesimocuarta]

[Cristo:] ¿A quién buscáis?

[Judíos:] A Jesús Nazareno

[Cristo:] Yo soy. *Caerán de espaldas y estarán así hasta que vuelve Cristo a preguntar: ¿A quién buscáis?*

A esta voz se levantan y dicen:

[Judíos:] A Jesús Nazareno

[Cristo:] Ya os he dicho que yo soy. Si me buscáis a mí, dejad libres éstos que están conmigo.

[Escena vigesimoquinta]

Llegan y rodean a Cristo y San Pedro le corta la oreja a Malco y Cristo le dice después de curar la herida:

[Cristo:] Pedro, vuelve la espada a su vaina. ¿El cáliz que me dio mi padre no quieres que le beba? Los que toman cuchillo para matar, perecerán con él. ¿Piensas que no puedo pedirle a mi padre y me enviará de la milicia de los cielos más de doce legiones de ángeles? Pero cómo se han de cumplir las escrituras que dicen que así conviene que se haga. *Cristo les dice a los judíos:* Como a ladrón habéis venido a prenderme en estos montes, con armas y lanzas; habiendo yo estado en el templo entre vosotros, enseñándoos, nunca pusisteis las manos en mí, mas ésta es vuestra hora y de las potestades del infierno.

[Escena vigesimosexta]

Prenden a Cristo. Los apóstoles huyen y, con oprobios, a empellones, traen a Cristo a casa de Anás y llegado le dice:

[Anás:] Ven acá hombre blasfemo. Para componer tus demasías y atrevimientos se han despachado edictos generales y se han hecho otras diligencias que según parece te han empeorado, pues estos días vecinos a la Pascua, en concurso del Pueblo de Israel y de todas las naciones, con más liberalidad que nunca has predicado en el Templo materias que han escandalizado a los doctos, a los temerosos de Dios y celadores de su honra, por esto ha parecido conveniente traerte al concilio donde asisten los más sabios doctores de la sinagoga, para examinar lo que predicas, en especial de tu persona, y así, te mando que des razón de la doctrina que enseñas y de los discípulos que instruyes.

[Cristo:] Yo he hablado al mundo descubiertamente, siempre he enseñado en la sinagoga y lugares públicos, no he enseñado en lo escondido ni en secreto y así pregunta a los que me han oído qué es lo que he dicho, ¿qué me preguntas a mí?

Malco, dándole una bofetada, le dice:

[Malco:] ¿Así respondes al pontífice?

[Cristo:] Si hablé mal, da testimonio de lo malo, y si bien, ¿por qué me hieres?

[Anás:] A ese embustero llevadlo a Caifás, que es el pontífice de este año y a él le pertenece reconocer de su causa.

[Escena vigesimoséptima]

Llevan a Cristo con empellones, como antes, a casa de Caifás, donde estarán en concilio.

[Caifás:] Graves crímenes te imputan, de que has sido acusado en mi tribunal, no pocas veces. Pero, usando de moderación y prudencia, me ha parecido no ejecutar en tu persona los últimos rigores, contentándome con apagarte el orgullo con que te introduces superior aun a nosotros, en quien reside la suma potestad que dio Dios a Moisés y Aarón para gobierno de su pueblo, y si creemos lo que en este tribunal se ha delatado contra tu persona

no sólo a nosotros sino a nuestro legislador Moisés y a nuestro patriarca Abraham dicen que te aventajas y prefieres, predicándote hijo de Dios, consustancial a él y eterno.

[Maestro:] Señor, ya es necesario luego ahora examinar testigos para sustanciarle la causa porque es lo más conveniente quitar de en medio ese embustero.

[Caifás:] Pues que traigan los testigos.

[Escena vigesimoctava]

Salen dos soldados, buscan los testigos y traen dos y, parado en el concilio, dice uno:

[Testigo:] Señor, a este hombre oí decir en público: “yo tengo poder para destruir el templo de Dios y para reedificarlo en espacio de tres días”.

[Otro testigo:] Señor, declarándose más dijo: “luego yo desharé este templo que labraron manos de hombre y en tres días levantaré otro en que no hayan puesto mano artífices humanos.”

Caifás se levanta y llegándose a Cristo le dice:

[Caifás:] ¿No respondes a la acusación que éstos te han de violador del santo templo de Dios, siendo sacrilegio tan enorme? *Cristo no responde y [Caifás] le dice:* Ya sabes que soy vicario de Dios en la tierra, pues me ves pontífice de su pueblo, y así, con la autoridad divina que represento, te conjuro y en nombre de Dios te mando que en este gran concilio me digas claramente y sin enigmas si tú eres Cristo, el Mesías prometido en nuestra ley. Responde la verdad que tanto deseamos oír.

[Cristo:] Tú has dicho que yo soy Cristo, el Mesías, y eso es la verdad. Con esto satisfago a la pregunta que me haces en virtud y nombre de Dios, pero ahora os digo que, aunque ahora me tenéis ante vuestro tribunal como malhechor, vendrá día en que me veréis sentado a la diestra de Dios Padre y que vendré sobre las nubes del Cielo como juez universal de los hombres.

Caifás rompe sus vestiduras con furor y dice:

[Caifás:] Ha blasfemado. ¿Qué necesidad tenemos de más testigos? ¿Habéis oído tan horrenda blasfemia? ¿Qué os parece de esto? Decid vuestros votos.

José Arimatea dice:¹⁴

[José de Arimatea:] Si he de exponer como es preciso mi parecer en este concilio, sujetándome a las leyes a que estamos obligados y según las que justamente se ha de juzgar, debo preguntar si ciertamente sabéis que este hombre no es el hijo de Dios, como aseguráis con decir que ha blasfemado, ¿para qué en su santo nombre lo conjuráis mandándole que en virtud de ese conjuro diga la verdad? Y si de ello dudáis discurriendo que pueda ser hijo de Dios y el Mesías prometido en nuestra ley como del conjuro que le hacéis se infiere, ¿cómo con tanta libertad, ligereza y poco temor queréis se condene a muerte? Pues con mayor acuerdo, reflexión y juicio debería la verdad averiguarse. Y dijera yo, no tomara providencia este concilio hasta examinar lo cierto con mayor cordura, no precipitados del odio y rencor, sino es movidos y gobernados de la justicia y razón.

Judíos dicen:

[Judíos:] Digno el calabozo a ese hombre hasta que amanezca.

[Escena vigesimonovena]

Llevan a Cristo al calabozo y San Pedro está calentándose y le dice uno

[Un hombre:] Tú eras de los discípulos de ese hombre que trajeron preso...

[San Pedro:] No soy discípulo suyo, no sé quién es.

¹⁴ Mencionado por los cuatro evangelistas, fue un hombre rico y prudente, miembro del sanedrín y seguidor clandestino de Jesús. Intervino ante Pilatos para que el Nazareno fuese sepultado.

[Otro:] Tú no puedes negar que eres discípulo de Jesús Nazareno... Sí, ciertamente era discípulo suyo.

[San Pedro:] Juro que no soy su discípulo ni conozco a ese hombre.

[Otro:] Sí, yo te vi con él en el huerto y tu plática y lo que la te da a conocer [*sic*].

[San Pedro:] Malhaya yo si lo conozco; juro que no soy discípulo suyo.

[Escena trigésima]

Canta el gallo, y les dice el centurión:

[Centurión:] Paren a ese hombre y entreteneos con mofarlo. *Sacan a Cristo, [éste se] vuelve a ver San Pedro quien comienza a llorar y sale fuera. Le cubren a Cristo el rostro y le dicen:*

[Uno:] Adivina ¿quién te dio?

[Otro:] Ea, adivina, embustero, adivina ¿quién soy yo?

[Otro:] Ea, Cristo, gran profeta, dime ¿quién te hirió?

[Escena trigesimoprimera]

Y de este modo todos harán lo mismo, dándole bofetadas y maltratándole. Después, queda allí Cristo, y se juntan a concilio general. Y dice [Caifás]:

[Caifás:] Algunos días ha que, estando en este concilio Sanedrín para decretar lo conducente a la gloria de Dios y conservación de nuestra gente, acerca de la persona de este hombre, yo, por la especial asistencia de Dios, que preside en esta silla, determiné que convenía que muriese un hombre para que no pereciese la gente toda, pues con su muerte cesaban los daños que podíamos

temer. Vosotros confirmasteis mi sentencia y salió decretado del concilio que muriese Jesús por la salud y bien del pueblo.

Estando esta noche en concilio, habiéndole yo conjurado en nombre de Dios y mandándole que dijera si verdaderamente era hijo de Dios y el Mesías prometido en nuestra ley, respondió que él es Cristo, hijo de Dios y oyendo tan espantosa blasfemia hicimos todas las demostraciones de dolor que pedía desacato semejante y le sentenciamos a muerte, lo que no se determinó luego por no estar en el concilio todos los votos; ahora que estamos juntos tráigase y examínese para finalizar su causa.

[Anás:] Y pues el principal artículo de la causa por el que anoche le condenaron a muerte es que dice ser Cristo, hijo de Dios verdadero, tráigase aquí y pregúntesele sólo eso para ver si está pertinaz en su error.

[Caifás:] ¡Traigan aquí ese preso!

[Escena trigesimosegunda]

Traen a Cristo y le pregunta Anás:

[Anás:] Si tú eres Cristo, hijo de Dios vivo, dínoslo aquí claramente.

[Cristo:] Si os lo dijere, no lo habéis de creer, y si os preguntare por qué no lo creéis, no me habéis de responder, ni habéis de revocar vuestra sentencia, porque sin causa sino por odio os habéis conjurado contra mí.

[Anás:] Según eso, ¿tú eres hijo de Dios?

[Cristo:] Vosotros decís que soy y yo os digo que vendrá el día en que me veréis sentado a la diestra de Dios Padre y que vendré en las nubes del cielo con divino poder.

[Caifás:] ¿Habéis oído la blasfemia?

[Maestro:] Ya son de más los testigos.

[Caifás:] Ea, vamos con él al presidente Pilato para que al punto le dé sentencia de muerte, y aunque según nuestra ley merece ser apedreado por blasfemo, pero por querer hacerse rey según las leyes de los romanos, merece ser crucificado y así pediremos al presidente que lo mande clavar en una cruz.¹⁵

[Todos:] Pues que se crucifique.

[Escena trigesimotercera]

Entra Judas con el dinero y les dice:

[Judas:] Yo he cometido un grande pecado en vender la sangre de ese hombre justo y así os lo protesto y en esta conformidad os traigo el dinero que me disteis para que se deshaga el contrato y lo dejen libre.

[Maestro:] ¿Qué se nos da a nosotros que hayas pecado? ¿Por qué no lo viste antes? Tú de tu voluntad viniste a ofrecerte, diciendo que te movía la honra de Dios y así allá te lo hayas. *Judas va para el templo, arroja el dinero y se va.*

[Maestro:] Trae acá ese dinero.

[Caifás:] Ese dinero no puede echarse en el erario donde se echan las demás limosnas por ser precio de la sangre de un hombre, sino que se compre con él un campo donde se entierren los peregrinos. Vamos ahora al presidente Pilato.

¹⁵ Ocupada Jerusalén por los romanos, las autoridades judías no podían dictar sentencias de muerte. La acusación por blasfemia tenía sentido, pero para las leyes romanas un cargo de ese tipo no era meritorio de ese castigo. De ahí que se haya cambiado la acusación de blasfemia por la de disidente y revolucionario político. Al final Cristo es condenado a muerte por blasfemo y rebelde contra el gobierno romano

[Escena trigesimocuarta]

Van delante los pontífices; atrás, los soldados y sayones con Cristo. Pilato sale fuera y dice:

[Pilato:] ¿Qué delitos tenéis averiguados contra este hombre?

[Caifás:] Mucho nos admira que nos preguntes eso, si no fuera malhechor y estuvieran justificados sus delitos en un concilio tan docto y autorizado, no te lo habíamos de traer con las insignias que ves en él de muerte.

[Pilato:] Pues si vosotros le habéis comprobado sus delitos y no queréis declararlos, ya sabéis el castigo que merece conforme a vuestra ley; así, llevadlo allá y castigadlo según la ley.

[Anás:] A nosotros no nos es lícito matar a alguno, lo que nos toca es examinar los delitos y causas; a ti te toca dar la sentencia. Ya nosotros hicimos lo que nos toca, sólo falta que tú hagas lo que debes.

[Pilato:] Yo estoy en darle la sentencia, pero decidme ¿qué delitos le habéis probado?

[Caifás:] Lo primero, este hombre como sedicioso y enemigo de la nación, ha inquietado nuestra gente enseñando doctrinas contra la sagrada ley; lo segundo, prohíbe que se pague al César el tributo que se debe a su corona; lo tercero, se hace y dice que es el Mesías, rey y señor natural de los judíos.

[Escena trigesimoquinta]

Pilato aparta a Cristo y le pregunta:

[Pilato:] Dime, ¿tú eres rey de los judíos?

[Cristo:] Tú lo dices

[Pilato:] Háblame claro, que te entienda. ¿Yo soy acaso judío o te he hecho algún mal? Tus pontífices y tu gente te me han entregado para que yo te dé sentencia de muerte y así dime lo que has hecho, ¿por qué se han conjurado contra ti?

[Cristo:] Mi reino no es de este mundo. Si de este mundo fuera, mis ministros no consentirían que los judíos me prendieran; mas ahora no es aquí mi reino.

[Pilato:] Luego, ¿tú eres rey?

[Cristo:] Tú lo dices que yo soy rey, pero ya te digo que no soy rey de este mundo, sino celestial y divino.

[Pilato:] Pues si tú eres rey y no de este mundo, ¿a qué has venido a él? ¿Por qué no te estabas allá en tu reino, con eso no padecieras lo que padeces?

[Cristo:] Yo nací y vine al mundo para dar testimonio de la verdad y los que son de parte de la verdad oyen mi voz y reciben mi doctrina.

[Pilato:] Dime, qué cosa es la verdad.
No responde Cristo. Pilato sale y les dice:

[Escena trigesimosexta]

[Pilato:] Yo no hallo en este hombre delito, ni causa digna de castigo.

[Caifás:] Este hombre, con pretexto de doctrina y de no sé qué evangelio que predica ha causado sediciones en el reino, desde Galilea hasta Jerusalén y no debe pasarse sin castigo un crimen tan público y escandaloso.

Pilato a Cristo dice:

[Pilato:] ¿No oyes cuántos testimonios dicen contra ti? ¿No respondes nada?

No responde Cristo. Pilato a los judíos dice:

[Pilato:] Supuesto que este hombre es de Galilea, que es jurisdicción de Herodes, llevádselo que su paciencia me ha dejado pasmado. Allá se lo haya Herodes con vosotros.

[Escena trigesimoséptima]

Llevan a Cristo con empujones y oprobios a Herodes y dice el Maestro:

[Maestro:] El presidente Pilato te envía este hombre, Jesús Nazareno, que es de tu jurisdicción para que lo juzgues.

[Herodes:] Ven acá, hombre, dime ¿eres tú alguno de los profetas o el Bautista a quien yo degollé? *Cristo no responde.* ¿Eras tú aquél por quién mi Padre les quitó la vida a los niños inocentes? *Cristo no responde.* ¿Eres tú el que resucitó a Lázaro de cuatro días muerto? *Cristo no responde.* Me han dicho que hacéis muchas maravillas y me alegrará que hicieras aquí algunas. *Herodes a los judíos dice:* Este es un loco insensato. *A Cristo* ¡Anda, loco, vete! *Herodes a los judíos* ¡Quítenme de ahí ese simple!

[Maestro:] Señor, ahora se finge loco por escapar de la muerte, pero es un blasfemo que quiere hacerse hijo de Dios y levantarse con el reino.

[Herodes:] Ahí os vuelvo ese loco para que lo envíes a la casa de los locos como rey de ellos. Tomad ese ropaje, vestídselo y mofadlo como a frenético y sin juicio.

Le ponen la vestidura blanca, le mofan y lo llevan a Pilato, quien sale y les dice:

[Escena trigesimoctava]

[Pilato:] A este hombre me habéis traído por sedicioso y alborotador de los pueblos y habiéndole yo examinado ante vosotros le

hallé inocente de cuanto le acusáis y lo mismo siente Herodes. Pues veis que no quiero condenarle porque no hallo malicia en él. Ya sabéis que por la solemnidad de la Pascua es costumbre daros libre uno de los presos y así mirad a quién queréis que dé por libre a Jesús o a Barrabás.

[Todos:] ¡A Barrabás!

[Pilato:] ¿Pues qué queréis que haga de Jesús que se llama Cristo?

[Todos:] ¡Que sea crucificado!

[Pilato:] ¿Pues qué mal ha hecho este hombre? Yo no hayo en él causa de muerte.

[Todos:] ¡Crucificadlo! ¡Crucificadlo!

[Pilato:] ¡Oh, gente maldita! ¿Queréis matar al inocente? Pues no ha de ser como pensáis, pues por satisfacer vuestro rencor yo lo mandaré castigar y luego lo daré por libre.

[Todos:] ¡No, sino crucifícalo!

Pilato a los soldados dice:

[Pilato:] Entrad ya este hombre, atadlo a un pilar, azotadlo a vuestro gusto para satisfacer vuestro enojo.

Lleovan a Cristo y le dicen:

[Escena trigesimonovena]

[Uno:] ¡Vaya allí a ese pilar!

[Otro:] ¿Qué tiembla? ¿No dice que es hijo de Dios?

[Otro:] Pues dígame a Dios que le libre de nuestras manos, que no lo hará pues no saldrá de aquí con vida.

Lo atan, azotan y cuando ya se desmaya dice uno:

[Uno:] Ya este hombre se muere, ¿cómo le quitáis la vida sin estar sentenciado?

Saca el cuchillo, corta los cordeles; cae Cristo y cuando toma aliento, vuelven [a] azotarlo. Y después los ángeles le ayudan a vestir.

[Escena cuadragésima]

Centurión dice a Pilato:

[Centurión:] Señor, este hombre se ha querido hacer rey, danos licencia para coronarlo y hacerlo rey de burlas.

[Pilato:] Andad, hacedlo.

Centurión dice a Cristo:

[Centurión:] Ya se os han cumplido vuestros deseos de ser rey porque el presidente de los romanos nos ha declarado que lo sois y que os demos la procesión del rey de Judea en nombre del senado romano. Desnúdese vuestra majestad esos pobres vestidos, le vestiremos la púrpura real. *Le desnuda la túnica morada, le ponen la encarnada, corona, caña. Centurión dice: Oh, gran rey, alegraos, ¿cuándo habéis merecido la dicha como esta que os coronen los soldados romanos? Ya tenéis corona y cetro, ya tenéis púrpura y soldado de guardia, ¿qué más queréis?*

Llegan uno a uno [soldados] hincándose y le dicen "Dios te salve, rey de los judíos". Le dan puntapiés unos; otros con la caña y le escupen hasta que Pilato se asoma y dice:

[Escena cuadragésimoprimer]

[Pilato:] Subid acá a ese hombre. *Uno dice a Cristo "levántese de ahí y vamos". Lo suben a Pilato quien, tomando a Cristo de la mano, mostrando al pueblo le dice: ¡Veis aquí al hombre! ¡Miradle si está bien castigado! Si por envidia le procurabais la muerte, ya le veis que no está para tenerle envidia, sino lástima.*

[Todos:] ¡Quítalo allá, quítalo! ¡Crucificalo!

[Pilato:] Si vosotros tenéis ley para quitar la vida a los inocentes, llevadlo allá y según esa ley crucificadle, porque si he de obrar conforme a la ley, no puedo condenarle porque es inocente y sin culpa.

[Los pontífices:] Nosotros tenemos ley y según nuestra ley ha de morir porque se hace hijo de Dios.

[Escena cuadragésimosegunda]

Pilato entra a Cristo y le dice:

[Pilato:] ¿De dónde eres tú? ¿De dónde viniste? *No responde Cristo.* Qué, ¿no me respondes? ¿No ves que soy juez y tengo potestad para librarte y para crucificarte?

[Cristo:] No tuvieras tú potestad alguna sobre mí, si no te fuera dada de lo alto y por eso pecas, porque usas mal de ella; pero mayor pecado han cometido los que me han entregado a ti.

[Pilato:] Llevadlo a la sala de justicia.

[Escena cuadragésimotercera]

Bajan a Cristo; [uno] lo desata y le dice:

[Uno:] ¡Vaya el embustero y recoja presto su ropa!
Va Cristo y toma su túnica y vuelve a Pilato.

[Pilato:] ¡Veis aquí a vuestro rey!

[Todos:] ¡Quítale, quítale allá! ¡Crucifícalo!

[Pilato:] ¿A vuestro rey, queréis que crucifique, gente maldita?

[Todos:] Nosotros no tenemos más rey que el César y si no crucificas a éste, eres traidor al César.

[Pilato:] ¿Pues qué he de hacer del rey de los judíos?

[Todos:] ¡Crucifícalo, crucifícalo!

Pilato lavándose las manos, les dice a todos.

[Pilato:] Yo estoy inocente en la efusión de sangre de este justo.
¡Allá os lo hayas vosotros!

[Todos:] Su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos.
*Se sienta, firma la sentencia y se la notifica el escribano a Cristo. [El
Escribano lee la Sentencia:]*

Yo, Poncio Pilato, presidente de Judea y de la inferior Galilea, por el emperador Tiberio César, mando que Jesús Nazareno, por hombre sedicioso y embustero, alborotador del pueblo romano, usurpador de los reales atributos del César y porque, siendo hombre, se quiso hacer Dios, salga por las calles públicas de Jerusalén con sus propias vestiduras para que así sea conocido de todos, con la cruz sobre sus hombros en la cual será clavado con tres clavos¹⁶ y puesto así morirá crucificado entre dos ladrones en el monte Calvario.

Dado en Jerusalén en veinte y cinco de marzo, año de la creación del mundo tres mil novecientos noventa y tres.¹⁷

Poncio Pilato, presidente de Judea.

[Escena cuadragésimocuarta]

La besa [la sentencia] Cristo; le quitan la vestidura encarnada y le ponen la túnica morada, preparan la cruz, la que mirando Cristo, le dice:

[Cristo:] Dios te salve, cruz preciosa, por mí tanto tiempo deseada y con amorosas ansias solicitada. No deseó tanto Jacob los

¹⁶ A partir del siglo XIII, en el arte sacro occidental, se comenzó a representar los pies del Crucificado uno encima del otro y taladrados por un sólo clavo.

¹⁷ La fecha que se precisa aquí parece ser arbitraria, toda vez que mezcla tanto la datación gregoriana como la judía, lo cual es un despropósito. Así pues, todo indica que se dio una fecha al azar más con el sencillo objeto de recrear un ambiente de época que un dato histórico preciso. De cualquier forma, las fechas que se conocen a este respecto son las siguientes: según el Evangelio de San Juan, el juicio de Cristo ocurrió el día 14 del Nisán (Jn, 18:28). Su condena, por otra parte, se llevó a cabo durante el decimoquinto año de gobierno de Tiberio (778 o 782 desde fundada la ciudad de Roma).

desposorios de su amada Raquel como yo he deseado desposarme contigo.¹⁸ Descanso mío, único alivio y fin glorioso de mis tormentos, principio de mi gloria, cetro de mi reino, triunfo de mis victorias, insignia de mis capitanes y estandarte real de mis ejércitos. Ven a mis brazos, amada mía, descansa tú en ellos que luego descansaré yo en los tuyos, ven enhorabuena que en ti se ha de obrar la salud y redención de los hombres que tanto he deseado, ven árbol entre todos el más precioso, que tú has de ser la cama en que tengo de dormir el último sueño.

[Escena cuadragésimoquinta]

Cristo abraza la cruz, la besa. Se la ponen en los hombros, caminan. Un ladrón delante, Cristo en medio y otro ladrón atrás. Dada la primera caída, le dice uno:

[Un ladrón:] Levanta, hipócrita, embustero. ¿No decías que eras hijo de Dios? ¿Cómo no tienes fuerzas para llevar esa cruz que te ha de servir de cama?

[Otro:] Date prisa que en llegando allá descansarás a tu gusto. *Se levanta y camina, y cayendo segunda vez, dice uno:*

[Un ladrón:] ¿No decías que habías de reedificar en tres días el templo de Dios? ¡Buenas fuerzas tuvieras para tanta obra! ¿Cómo no las tienes para llevar madera?

[Otro:] Levanta, hechicero.

[Escena cuadragésimosexta]

Se levanta [Cristo] y encuentra con la Virgen. Quedan mirándose los dos, se suspenden, camina y cae tercera vez.

¹⁸ La referencia proviene del Génesis (29. 9-12, 17,21).

[Escena cuadragésimoséptima]

[Los soldados] *Buscan a Cirineo,¹⁹ y lo ayuda y se levanta y prosigue.
[Cristo se] vuelve a las mujeres y les dice:*

[Cristo:] *Hijas de Jerusalén, no queráis llorar sobre mí, sino llorad sobre vosotras y vuestros hijos, porque vendrán días en que se dirá bien aventurados los vientres que no concibieron y los pechos que no criaron porque si en madero verde se hace esto, qué será en el seco.*

[Escena cuadragésimoctava]

Llegan al Calvario y dice uno:

[Uno:] *Tire ahí esa cruz y desnúdese esos vestidos que son nuestros y a nosotros nos pertenecen.*

Le quitan la túnica y la Virgen, quitándose las tocas, las echa a Cristo en la espalda y Cristo, hincándose, se las ciñe por cendal. Llega uno, le da el vino mirrado²⁰ y le dice:

[Uno:] *beba eso.*

Cristo lo prueba y no lo bebe.

[Otro:] *Ea, vaya acuéstese ahí, le mediremos la cama.*

Cristo se tiende en la cruz y miden los barrenos.

¹⁹ San Marcos es el único en mencionar a Simón el Cirineo (Mc, 15:21), hombre que iba de regreso del campo cuando se topó con la fúnebre procesión que llevaba a Cristo a morir en el Calvario. Fue entonces cuando se le obligó a cargar la cruz junto con Jesús. En un primer momento se sintió indignado por el acontecimiento, pero después de ello se tornó feliz de poder ayudar en tan cruel momento al Mesías. Según la tradición cristiana, Simón fue de uno de los primeros discípulos de la Iglesia primitiva.

²⁰ San Marcos (15:22-23) es el único evangelista que hace mención de un brebaje semejante que sería utilizado por los soldados romanos de aquella época como analgésico natural. La tradición supone que Cristo no lo bebió con la intención de padecer con todas sus consecuencias su sacrificio.

[Uno:] Levántese de ahí.

Se levanta Cristo, se hinca de rodillas, ofrece al Padre Eterno el sacrificio mientras barrenan la cruz y, hecho, le dice uno:

[Uno:] Venga y acuéstese en esa cruz.

Se pone Cristo en la cruz, le clavan la mano derecha y, para que alcance la izquierda, le amarran una soga y tiran, y lo mismo hacen con los pies y, hecho, lo vuelven boca abajo, lo remachan. Cristo, ya levantado, alza los ojos al cielo y dice:

[Cristo:] ¡Padre Eterno, perdónales, porque no saben lo que hacen!

[Escena cuadragésimonovena]

[Uno de los ladrones:] Tú, que habías de destruir el templo y reedificarlo en tres días, sálvate a ti mismo.

[Gestas:] Si eres hijo de Dios, líbrate a ti y a nosotros.

[San Dimas:]²¹ Ni temes a Dios estando en la misma condenación. Nosotros es justicia que padezcamos, pero este hombre es inocente y justo.

[Uno:] Si eres rey de Israel, baje de la cruz y creeremos en él.

[San Dimas:] Señor, acuérdate de mí cuando vinieres de tu reino.

[Cristo:] De verdad te digo que hoy serás conmigo en el Paraíso. *Cristo a la Virgen:* Mujer, ahí tienes a tu hijo. *A san Juan:* Ahí tienes a tu madre. *Cristo en voz alta:* ¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me desamparaste?

[Uno:] A Elías llama, veremos si viene a liberarlo.²²

²¹ Interesante es el caso de san Dimas, pues alcanzó la canonización por el mismo Jesucristo. Se conmemora el día 25 de marzo.

²² Una de las siete palabras que Cristo menciona antes de morir es *Eloí, Eloí, ¿lemá sabactani?*, cuya traducción más aceptada es “Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”

Cristo: Tengo sed. *Le dan hiel y vinagre en la esponja.* Ya se cumplió y consumó la obra de la redención. *Cristo levanta los ojos al cielo y en voz alta o clamor grande dice:* ¡Padre eterno, en tus manos encontrando mi espíritu!

Expira Cristo y baja la cabeza. Un soldado da la lanzada y dirá el Centurión:

[Centurión:] Verdaderamente este hombre era hijo de Dios.

Se sigue el sermón.

Tenango y febrero 18 de [17]66 años

Bibliografía citada

- ARRÓNIZ, Othón, 1979. *Teatro de evangelización en Nueva España.* México: UNAM.
- CAMARENA CASTELLANOS, Ricardo, 1995. *El control inquisitorial del teatro en la Nueva España.* México: INBA / Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli.
- HORCASITAS, Fernando, 2004. *Teatro náhuatl.* Tomo I. Épocas novohispana y moderna. Prólogo de Miguel León Portilla. Revisión del texto en náhuatl de Librado Silva. México: UNAM.
- LEYVA, Juan, 2001. *La pasión de Ozumba: el teatro religioso tradicional en el siglo XVIII novohispano.* México: Seminario de Cultura Literaria Novohispana, IIB, UNAM / CONACYT.
- STEN María (coord.), 2000. *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI.* México: CONACULTA / FONCA / UNAM.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando, 2013. *Perfil y muestra del teatro para muñecos.* Tesis de Maestría. México: UNAM.

San Marcos (15:34-35) relata que al escuchar que Cristo decía estas palabras, muchos creyeron que estaba llamando a Elías. Así se explica la respuesta que en este diálogo da el ladrón.

cionar, a este nuevo momento hist3rico, la presentaci3n — ya sea con esta edici3n o con la base de datos en l3nea — de los impresos populares pertenecientes al contexto literario de aquel entonces.

MARIANA DE LOS SANTOS BAUTISTA
ENES-Morelia, UNAM.

Bibliograf3a citada

CALASSO, Roberto, 2014. *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama (Colecci3n Compactos, 465).

Gloria Chicote, Mariana Maser, Ver3nica Stedile Luna. *Lyra m3nima de la voz al papel: Difusi3n oral y escrita de g3neros po3ticos*. Morelia: ENES Morelia, Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 2018; 432 pp.

Este libro es producto del VII Congreso Internacional *Lyra m3nima*, que se realiz3 en octubre del a3o 2013 en la ciudad argentina de La Plata. Dicho congreso cont3 con la organizaci3n del Centro de Estudios de Teor3a y Cr3tica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, de la Universidad Nacional de La Plata. La reuni3n acad3mica fue coordinada por Mariana Maser, fundadora del proyecto, de la UNAM y Gloria Chicote de la UNLP.

La publicaci3n apareci3 de manera digital en el a3o 2018 y es posible su consulta de forma gratuita a trav3s de la p3gina libros UNAM open access (www.librosoa.unam.mx). Esto permite la democratizaci3n del conocimiento, as3 como su libre circulaci3n que lo pone al alcance de un p3blico m3s amplio y en una escala geogr3fica mayor.

Este trabajo está dividido en cuatro secciones: 1. *Lyra minima* de la Edad Media y el Siglo Oro; 2. De la voz al papel; 3. La canción popular, y 4. Cancionero, infancia y educación. Cuenta con veintiséis artículos y con veintiocho autores que participaron en ellos. Los participantes son de instituciones de México, Argentina, Chile, España y Uruguay.

La temporalidad que abarca el libro es muy amplia porque en algunos de los títulos de los artículos se menciona la Edad Media, sin embargo, en la lectura se puede advertir que sus referencias alcanzan aspectos de la cultura griega, lo que se extiende aún más la temporalidad.

El libro es variado en temáticas, como se puede percibir en la división de secciones que presenta la publicación, pero tienen un tema central que es la “cultura popular”. Este es el aspecto que más debe llamar la atención, pues queda de manifiesto que la clase subalterna no es pasiva, como tradicionalmente se presenta a ese grupo de la sociedad. La subalternidad se presenta en este libro como productora de cultura y modelos de composición literaria. No sólo eso; además, en varios de los artículos se muestra cómo la subalternidad¹ realiza préstamos culturales para que la cultura hegemónica se reinterprete.

La primera sección del libro, “*Lyra minima* de la Edad Media y el Siglo de Oro”, se centra en España y Portugal, pero la Edad Media se entiende como un periodo extendido hasta los territorios hispanos en las Indias Occidentales, para usar el término de la época. Jérôme Baschete, apoyado en Jacques Le Goff, establece que en América se instaló un modelo medieval y que la Edad Media se extendió por el Nuevo Mundo a partir de las instituciones europeas que se trasladaron a él (Baschet, 2009). Esta consideración es la que les permite a Omar Morales y a Carolina Sacristán encontrar elementos medievales en los villancicos religiosos del Nuevo Mundo.

¹ Sobre el concepto de subalternidad véase Antonio Gramsci (1981).

Los artículos que forman las secciones dos y tres se centran en las identidades modernas, tanto las nacionales como las locales, en los que se escribe de las construcciones identitarias de los actuales países de México, Argentina, España y Chile. Las identidades locales y nacionales, así como la relación de éstas entre la cultura dominante y la subalterna es el otro hilo conductor de los artículos. El tango como símbolo identitario de lo nacional argentino es uno de los aspectos que se presenta. En este análisis de la literatura marginal y de la oralidad, de ver al tango como algo no deseado, llegó a tener tanta importancia que se incorporó por la cultura hegemónica a tal punto que fue un pilar del nacionalismo argentino de principios del siglo xx, como lo demuestra Gloria Chicote en "*Lyra minima* y marginal en el cancionero popular argentino reunido por Robert Lehmann-Nietzche", lo mismo que Norma Saura en "De la voz y el papel a la pantalla: la fuerza de la canción popular en una joya del cine argentino".

La identidad nacional mexicana también está presente en el libro y uno de los mejores ejemplos es el que escribe Mariana Masera, quien analiza canciones y poemas de finales del siglo xix en el México porfiriano y encuentra en ellas algunas similitudes con canciones y poesía popular virreinal. Esto indica que hubo actualizaciones de tradiciones coloniales adaptadas de las realidades decimonónicas. Masera muestra un análisis de la literatura popular y de la oralidad presentes en el porfiriato, típica de la identidad mexicana del momento. Raúl Eduardo González, por su parte, decide avanzar en el tiempo y aborda a una de las figuras más importantes de la música "ranchera", que es el cliché de la identidad mexicana en el mundo y de cómo un autor se convirtió en uno de los genios creadores en el cine de oro de México. Chucho Monge resulta importante como un puente entre la cultura subalterna y la hegemónica, pero llegó a ser tal la relación que terminó como un representante de la hegemonía.

La cultura y la poesía populares resultan importantes en algunos contextos, como lo muestra Verónica Stedile con el rescate de la música popular que realizó Violeta Parra en Chile a mediados del siglo xx. Dicho rescate resultó de gran valor para la construcción identitaria chilena en el contexto del gobierno de Salvador

Allende. Más allá de los usos políticos de esa recopilación, es importante este acto realizado por Parra pues demostró, como en muchos de los artículos del libro, que la oralidad es la parte más importante de la lírica y la literatura popular, pues mucha de la tradición y de la historia de los grupos está en aspectos orales y pocas veces registrados en papel.

Por otro lado, en algunos casos la literatura popular se imita por representantes de la cultura hegemónica, como se muestra en el artículo de Ángel Luján, en el que presenta el caso de la poesía neopopular. Esta imitación se hacía por tener presente la identidad en un contexto en el que los géneros populares se convirtieron en una especie de resistencia ante cambios estructurales en la España de principios del siglo xx.

Las identidades locales en las creaciones de literatura popular son otro elemento que también se plasma en los artículos que se encuentran en este libro. Si por un lado se quería poner de manifiesto la unidad nacional de varios países como México, Argentina, Chile y España, también surgen movimientos, la mayoría de las veces espontáneos, que son la conjunción de las mezclas de las tradiciones que las conforman, que hacen notar que no hay una identidad homogénea. Las identidades pueden tener un antecedente histórico amplio como el caso de las pirkwas que estudian Sue Meneses y Raúl Eduardo González a partir de dos canciones que originalmente fueron escritas en purépecha y luego traducidas al español, pero que reflejan una identidad muy local que corresponde al centro del estado de Michoacán, México. Por otro lado, puede haber identidades nuevas que son la mezcla de préstamos culturales entre grupos que se encuentran. Ejemplo de esto último se explica en el estudio de Grissel Gómez a partir del género conocido como La chilena, que es a partir de la fusión de tradiciones indígenas mixtecas y las influencias de los afrodescendientes de origen sudamericano.

La cuarta y última sección lleva por nombre "Cancionero, infancia y educación". Los artículos de esta parte del libro se centran en la tradición oral y la pervivencia de literatura en juegos infantiles como las adivinanzas o las rondas infantiles. Estos trabajos se centran en la época actual y un elemento que se percibe es que

los juegos y los cantos de la tradición oral de los mundos hispanos perviven y tienen la misma función de formar identidades, pero con cambios y adaptaciones en los contenidos de esta literatura oral con elementos que les son propios o cercanos a los niños que participan en los juegos y que cantan las canciones, como lo demuestran Mercedes Zavala y Teresa Miaja.

Una revalorización de la literatura popular se propone desde el uso de ésta en lecciones para los estudiantes de idiomas que pretenden aprender español, como se señala por Cecilia Natoli. Esto permite a los aprendices entender diversos significados de construcciones literarias para niños hispanoparlantes.

Si el lector se acerca al texto desde la historia, la propuesta es muy rica porque es un contexto muy amplio en el que las tradiciones literarias populares se pueden seguir desde un pasado muy remoto; ésto sólo se puede percibir en una lectura completa del texto, pues se encuentran referencias a adivinanzas en la última sección del libro sobre el momento actual, pero se encuentran también referidas en los ejemplos de los autores que abordaron la Edad Media. Por todo lo antes señalado, el libro *Lyra minima* se puede considerar en una aportación al estudio de la literatura subalterna que se preserva por escrito o que se puede escuchar porque forma parte de la memoria oral de los grupos subalternos y que en ocasiones pueden pasar a la cultura hegemónica como préstamos para reorientar el camino que ésta ha tomado.

VÍCTOR MANUEL ÁVILA ÁVILA

Posdoctorante DGPA

ENES-UNAM, Morelia

Bibliografía citada

GRAMSCI, Antonio, 1981. *Cuadernos desde la cárcel*, trad. de Ana María Palos. México: Era.

BASCHET, Jérôme, 2009. *La civilización feudal. Europa del año mil a la civilización de América*. México: FCE.

ro más constante de su vida —, dedicase sus días a alegrar las vidas ajenas cantando con voz maestra, no menos ingeniosa que la que puso en cifra siglos atrás la tan ansiosa como recatada doña Mencía, los placeres de la carne y los gozos y las risas de una vida que a *O cego dos Vilares* le negó casi todo.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

René Pérez Joglar. *Residente*. Puerto Rico/ Estados Unidos: Story House Entertainment, 2017; 96 min.

El exintegrante de Calle 13, *Residente*, se hace una prueba de ADN para saber el origen de sus ancestros; a partir de los resultados, el cantautor eligió los lugares de los que menos imaginó proceder, llevándolo a viajar por distintos países. Narrado por el propio compositor, el documental presenta al espectador la posibilidad de unir culturas por medio de la música. A través de un viaje que se conforma de visitar diez países, René Pérez Joglar se aleja de los componentes comunes que solemos encontrar en la estructura de una pieza musical producida hoy en día. Su argumento es el siguiente:

Había encontrado un mapa en donde las razas, las costumbres y los idiomas se juntaban sin ningún problema. Somos microscópicamente invisibles en relación a la historia del tiempo, pero formamos parte de un mismo mapa. De un gran momento, y dentro de los grandes momentos, todos somos igual de pequeños (03:34).

Países como Siberia, Osetia, Chechenia, España, China, Ghana, Puerto Rico, entre otros, son los que podemos ver a en el transcurso del largometraje. En cada uno de ellos el compositor se entrevistará con personas que viven las consecuencias de conflictos sociales; se acercará a sus tradiciones y prácticas ancestrales; recurrirá a los instrumentos propios de cada región para que cada una de las piezas, que conforman su primer disco en solitario (Pérez Joglar, 2017), tenga una esencia única.

En los noventa y seis minutos que dura el documental, el espectador tiene acceso al proceso creativo de Residente y la labor de recopilación que hace en cada uno de los lugares que visita, muchos de ellos comunidades. Por ejemplo, durante su visita en Kyzyl recopila el canto de una integrante de la comunidad, Aidyymma Koshkendey, y las piezas musicales que interpretan los cazadores; las composiciones de estos últimos se remontan a miles de años, como explica Igor Koshkendey:

Hace miles de años, solíamos imitar los sonidos de la naturaleza, mientras cazábamos, y transformamos esos sonidos en música. Y así construimos instrumentos para tocar esa música particular (08:36).

Al respecto, Pérez Joglar dice:

Los sonidos tienen que nacer y morir todos los días para que la música evolucione, no hay tal cosa como la música pura. Hasta el sonido de nuestra respiración forma parte de esa melodía que escuchamos al final. La música está llena de sangre, de esa sangre que también es nómada, porque viaja por las venas del mundo; esa sangre que se alimenta con carne y con la piel animal se abriga. Dicen que la música cura, que nos quita el dolor, dicen que salva vidas y que nos hace recordar los momentos que estamos a punto de olvidar. La música arrastra con ella todo lo que vivió en su pasado y en cada milésima de segundo nos va contando algo nuevo. Somos todo lo que suena y nuestro aporte es infinito, como el sonido del silencio (11:07).

Como ya se mencionó en líneas anteriores, el documental presenta cómo fue el proceso de creación de varios de los temas del disco en solitario del rapero, uno de ellos —considerado como el más importante del álbum y que le valió varias nominaciones a premios— es *Guerra*. Dicho tema se cocinó en zonas de conflicto entre Osetia, Georgia y Armenia. Al tratarse de un conflicto que se ha postergado por varios años, Pérez Joglar se entrevista con habitantes de cada país, escucha sus testimonios con atención, visita los lugares de los atentados y trata de absorber todo lo que se cruza en su camino, con el fin de escribir el tema. Se percata de que cada lugar tiene un instrumento que lo identifica o ensambles, todos conformados por mujeres, con los que la gente expresa su sentir respecto a estos conflictos.

Una vez que recorrió las principales zonas y escuchó la diversidad de testimonios con los que cada una de ellas cuenta, decide unirlos en *Guerra*. De Georgia sacará los panduri,¹ de Osetia tendrá las voces de niños y el sonar de los tambores y de Chechenia las voces de mujeres que rezan por la paz del mundo, quienes conforman Ensemble Aznash, ensamble que se conforma de cinco mujeres chechenas y que interpretan canciones tradiciones chechenas. Todo esto como un intento de reconciliar las partes involucradas en los conflictos y demostrar que la unión es posible. El tema inicia con los cantos de Ensemble Aznash, seguidas por la melodía del panduri. De forma intermitente, todos los elementos mencionados armonizarán las palabras enunciadas por Residente; empleará los tambores de los antiguos guerreros alanos, pero no para incitar al combate, sino para solicitar que pare.

Respecto a cómo surgen todas estas ideas, el compositor declara: “Yo no estoy escribiendo mis letras, el camino recorrido las escribe por mí. El mapa genético que nos une a todos es nuestro pentagrama. La única manera de llenarlo de honestidad es sintiendo lo que sienten los demás” (30:58). De ahí la inquietud por

¹ Instrumento de cuerdas típico de la región de Georgia.

hacer a un lado la historia de los vencedores y darle voz a los vencidos.

De su visita a la zona de conflicto del Cáucaso, irá a China, donde emprenderá un arduo trabajo para que su idea sea representada por la Ópera de Pekín, donde las melodías suelen ser habladas, no cantadas. Traspasar la frontera del idioma se vuelve necesario para conseguir el resultado que Residente espera para su tema *Una leyenda China*, el cual surge de las leyendas sobre dragones que conforman el imaginario chino. Una vez más, se nos presenta otro ejemplo de que la música habla un idioma universal.

Después, en Beijing, se inspirará para crear su tema *Apocalíptico*; ahí encontrará la voz que le dará vida: Duan Ya Wen. Para esta canción deberá traducir parte de la letra, dividiendo fonéticamente las palabras. Sin embargo, lo que le dará el toque apocalíptico será el órgano; para ello primero irá al Palau de la Música Catalana, en Barcelona, donde se encuentra el organista Juan de la Rubia, pero es en Londres donde encontrará lo que realmente necesita: al organista Roger Sayer, quien lo ayudará a obtener parte de la melodía que el tema requiere.

Seguido de esto, irá a África; ahí realizará el tema de *La sombra*, donde propone que si todos somos vistos como sombras no tenemos rostro ni razas, es la forma en la que todos somos iguales. De forma específica, de Burkina Faso saldrán los acordes del guitarrista Bombino, del reino Daabon en Ghana — lugar donde son conocidos por contar su historia por medio de la música, en unión con la poesía — obtendrá la voz de Haruna Fati y el sonido de las melodías propias de la región. En Teshie, Ghana, conocerá a Nyornuwofia Agrosor, quien le mostrará desde cómo educar por medio del arte y en qué consisten algunas prácticas vudú. Aquí grabará un tema dedicado a su hijo Milo.

Por último, nos muestra su país, Puerto Rico, donde nos habla de la colonización por parte de Estados Unidos, de la producción de caña, sus revoluciones y los tratos que recibieron sus antepasados. Interpretada por músicos puertorriqueños, *Hijos del cañaveral* es el tema que surge de esa historia, de la resistencia al

olvido y ante el simple hecho de vivir en un país donde se aprecian dos banderas, la de Estados Unidos y la de Puerto Rico.

Con este tema nos demuestra que, a pesar de ser un país colonizado y con dos banderas — que muchos podrían interpretar como una identidad ambigua —, Puerto Rico tiene una identidad muy sólida, compleja. A lo largo de toda la letra, las referencias culturales, sociales e históricas se presentarán ante el escucha, dando lugar a un retrato fiel de la identidad del país latinoamericano, como puede verse en el siguiente fragmento:

Somos la caña fermentada del Caribe,
pero, aunque la historia nos azota,
somos como una botella de vidrio que flota.
La central Aguirre la pusimos a producir
sin saber leer ni escribir
y la depresión la curamos sin jarabe
porque caminamos al compás de la clave,
nuestra raza por naturaleza es brava,
salimos de la tapa de un volcán con lava,
no hay identidad, dicen algunos,
pero aquí todos llevamos en la espalda el número 21.

En tan solo unos versos, nos plantea una amplia imagen poética de Puerto Rico. Menciona un lugar emblemático para los puertorriqueños, la central Aguirre, uno de los complejos azucareros más grandes del siglo XX; otra referencia que se menciona en versos posteriores es el número 21, referencia al jugador puertorriqueño de béisbol Roberto Clemente. Toda la pieza es un paseo por la historia de Puerto Rico: inicia con su fundación — pasado —, en el medio encontramos su presente y termina con el panorama del futuro que puede tener.

Como puede verse, *Residente* no sólo es un recorrido por diferentes culturas, también por diferentes historias pero que, al momento de compararlas, tienen un punto en común: la resistencia; es un tributo a las voces que necesitan ser escuchadas, a las raíces que conforman un todo, un esfuerzo por conservar la me-

moria de comunidades y demostrar que sus ritmos siguen vigentes. Nos recuerda que toda melodía o canción puede estar conformada por un inmenso bagaje cultural y que, por ende, se convierte en depositario de la memoria de cada cultura.

KARLA G. CERRITEÑO CHÁVEZ
ENES, Morelia, UNAM

Discografía citada

PÉREZ JOGLAR, René. *Residente*, 2017. Fusion Media Groups.

Mariana Masera Cerutti, coord. *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018; 175 pp.

*Era importante constituir y mantener un orden, una forma
reducida a su expresión mínima e irrenunciable,
éste es justamente el arte de la edición.*
Roberto Calasso, *La marca del editor*

En los últimos años, la Imprenta de Vanegas Arroyo ha sido un referente cultural y literario del México entre los siglos XIX y XX. Ante el centenario de la muerte de su fundador, Antonio Vanegas Arroyo, el sello editorial de la máxima Casa de Estudios presenta su homenaje con la publicación del libro *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, el cual tiene como objetivo primordial mostrar un conjunto selecto de impresos pertenecientes a la colección de impresos populares reunidos y resguardados por Inés Cedeño Vanegas — bisnieta del

Pedro C. Cerrillo. *La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil*. México: Bonilla Artigas Editores, 2017; 244 pp.

Este libro, el último que publicó el querido y admirado maestro Pedro C. Cerrillo unos meses antes de fallecer, reúne parte de los temas y géneros poéticos a los que dedicó su vida de investigador y catedrático de Didáctica de la Literatura, en la Universidad de Castilla La Mancha, institución en la que también llevó a cabo una destacada labor como director del Centro de Estudios de Promoción de Lectura y Literatura Infantil (CEPLI).

El principal objetivo de *La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil*, a decir del propio autor, es “facilitar a los profesionales de la educación (particularmente, los de Infantil, Primaria y Secundaria) recursos para llevar a las aulas la práctica del cancionero popular infantil, poesía de siempre para lectores del siglo XXI, en la que se unen tradición, memoria, oralidad y folclore” (14-15). Para ello, la obra se ha organizado en diez capítulos y una introducción. Los dos primeros, titulados “La memoria olvidada” y “El paso de la oralidad a la escritura”, son de carácter general y exponen aspectos como lo culto y lo popular, oralidad, escritura, tradición popular y literatura. Los capítulos 3 al 9 se dedican a diversos estudios sobre los géneros que conforman el cancionero popular infantil en su totalidad, incluidas las adivinanzas. El capítulo diez, “El cancionero infantil en la escuela”, constituye un instrumento para facilitar a los educadores la transmisión de materiales, cuyo potencial educativo sigue vigente, a pesar de que, por desgracia, se está olvidando.

Es sobre la utilidad de un modelo educativo “sencillo y práctico, que formaba parte de manera natural de nuestra propia cultura, en la que éramos eslabones de una cadena de comunicación” (15), que el profesor Cerrillo reflexiona en el segundo capítulo, “La memoria olvidada”. Los recuerdos de su abuela, en las largas tardes del invierno castellano, en los años cincuenta del pasado siglo, contando historias del pueblo y cuentos de nunca

acabar, y cantando canciones populares, se incorporaron a su memoria junto con los juegos tradicionales compartidos con amigos y vecinos, para ser después transmitidos a las generaciones siguientes. Sin embargo, hay que afrontar el hecho de que las sociedades del siglo XXI han dejado de lado la literatura tradicional, pues el modelo de sociedad en que vivimos ha propiciado la ruptura de la cadena de transmisión oral de las composiciones que enriquecían esta literatura con la continua aparición de variantes de un mismo texto: "La memoria que funcionaba como la biblioteca del conjunto de la literatura oral ha sufrido un desvanecimiento que la conduce, irremediablemente, a una pérdida de sus anteriores valores" (20). Y es que la oferta de la televisión, los juegos electrónicos, Internet, las redes sociales... han impuesto otros juegos que, además, se adaptan a las características de los espacios urbanos más poblados (21).

Los capítulos dedicados a los diversos géneros van desde el que estudia las nanas, hasta el que aborda las adivinanzas, pasando por los juegos mímicos, las canciones escenificadas, las "oraciones" infantiles, las "suertes" y las "burlas". En cada uno de ellos, el autor explica en qué consisten, así como los rasgos más importantes que los caracterizan, tanto formales como de la "práctica" de cada una de estas composiciones de la poesía popular infantil.

Las nanas (tercer capítulo) pertenecen al grupo de composiciones que necesitan de una voz adulta que las cante. La nana, llamada también "canción de cuna", es una de las composiciones del cancionero popular infantil más vivo en la tradición de los países de habla hispana; la semejanza entre las nanas de diversos países latinoamericanos se explica por su origen español. En este apartado se hace un recuento de su llegada a los territorios americanos (42), así como de la existencia de estas canciones en las lenguas indígenas de las diversas comunidades originarias, algunas de las cuales han sido traducidas al español por quienes las han recogido. México no es la excepción: aquí se han documentado nanas en náhuatl que comparten elementos referenciales con las de origen hispano, como su sencillez comu-

nicativa y la aparición de figuras como el “Coco” (o Cuco), del cual se relata su origen (48-50), así como de otros seres que asustan al niño que no duerme: la loba, el brujo, el coyote, la cierva. De tal modo, en la nana se encuentra “la síntesis del amor filial y del miedo provocado; cariño y amenaza explícita; realidad y fantasía, arrullo y llanto” (57).

El estudio dedicado a los juegos mímicos (cuarto capítulo) refiere cómo éstos constituyen, como dice el título, “el primer intercambio social del niño” al interactuar con el adulto que ejecuta movimientos y gestos repetitivos que el infante aprende cuando comienza a emitir sus primeras palabras, de manera que va centrando su atención en partes del cuerpo que relaciona con diferentes sensaciones. Las acciones de estos juegos se agrupan según los elementos que en ellas intervienen: las manos, los dedos, la cabeza, los brazos... El autor describe la construcción de estos juegos, la cual se realiza sobre tres núcleos básicos: el adulto (emisor), el niño (receptor) y una serie de personajes, muchos de tradición religiosa: la Virgen, santos como Miguel, Roque, Juan, Pedro. En cuanto a su estructura interna, se organizan siguiendo ciertos procedimientos, como la repetición, la acumulación de elementos y la pregunta-respuesta (70-72).

La canción escenificada, que se aborda en el capítulo quinto, es uno de los géneros que, “aunque con dificultades, mantiene parte de la tradición”, y aunque los niños ya no suelen aprenderla “en la calle como parte de sus juegos colectivos, sino en las escuelas, [esto] no impide que sigan representando una cierta socialización del mundo de la infancia” (75). Los “corros” y “ruedas”, “combas”, “filas”, “grupos” y “columpios” son las modalidades de estas composiciones en las que predominan los elementos líricos, en unos casos, y narrativos, en otros. Las acciones a que dan lugar los juegos que acompañan las canciones escenificadas requieren palabras y gestos para su correcta interpretación (77), y pueden agruparse en masculinos: dola, burro, pídola, moscardón; y femeninos: corro, comba, columpio, filas.

De acuerdo con Pedro Cerrillo, el romance es el origen de algunas de estas canciones escenificadas; en ellas perviven

fragmentos de esas composiciones. Y aunque se han suprimido algunas secuencias narrativas, el procedimiento recreador ha permitido su conservación. Y es que los niños han sido los mejores guardianes del romancero hispánico, como lo reconoció Menéndez Pidal: “la última transformación de un romance y su último éxito es llegar a convertirse en un juego de niños”. Así, “El Infante Arnaldos”, “El Conde Olinos”, “Las tres cautivas”, “Hilos de oro” se cantan mientras las niñas juegan. Desde hace más de ciento treinta años, con ligeras variantes, tanto en España como en países de Latinoamérica, en el juego se recuerda la triste historia de Alfonso XII (80):

– ¿Dónde vas, Alfonso Doce?
 ¿Dónde vas, triste de ti?
 – Voy en busca de Mercedes
 que ayer tarde no la vi.
 – Tu Mercedes ya se ha muerto,
 muerta está, que yo la vi,
 cuatro duques la llevaban
 por las calles de Madrid.
 [...]

El análisis de estas composiciones ha llevado al investigador a afirmar que “no es perceptible un esquema claro en la organización de [sus] contenidos” (93); sin embargo, identifica y explica una serie de recursos que afectan, en mayor o menor medida, la ordenación de los elementos de cada canción: fórmulas de inicio y fórmulas de final: – “Estaba...”, “Érase...” o “y el cuento se acabó” –, y los diálogos, las repeticiones, el encadenamiento de estrofas, de versos, y la creación de estribillos (93-95). Este apartado se cierra con un interesante comentario sobre el “singular trasvase de lo escrito y lo oral” que se ha observado en estas composiciones (96-98).

“Las ‘oraciones’ infantiles y el peligro de su instrumentalización en la infancia” es el nombre del estudio que ocupa el capítulo sexto del libro, el cual se divide en cinco apartados: dos

definen los “subgéneros” – oraciones, ensalmos, conjuros y oraciones de tradición infantil –, y tres explican su instrumentalización, el proceso de pérdida de estas oraciones y los cambios en su transmisión y aprendizaje. Atención especial merecen en este capítulo las consideraciones sobre las dificultades en la clasificación de las “oraciones” o “canciones religiosas”, porque no sólo hay que establecer los contenidos que responden a objetivos comunicativos similares, sino a diferenciar las oraciones de tradición infantil de las que exceden esta condición (99).

¿Cómo definir la oración? Para Pedro Cerrillo es “una composición lírica por medio de la que se invoca a algún santo o personaje significativo de la historia sagrada, pidiéndole favor o auxilio [...] o agradeciéndole el que ya ha sido concedido” (101).

No habría mucha diferencia entre un conjuro y algunas oraciones, “como las que invocan a San Antonio como recuperador de objetos perdidos”, como la versión recogida por Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles*), de notable difusión por todo el territorio español (103):

San Antonio de Padua,
 que en Padua nacistes,
 en Portugal de criastes,
 en el púrbito donde Dios predicó predicastes.
 Estando predicando el sermón
 te bino un ángel con la embajá
 que a tu padre lo iban a “justiciá”.
 Por él fistes,
 El breviario perdistes,
 La birgen se te presentó,
 tres dones te dio.
 – Antonio, Antonio, Antonio,
 vuélvete atrás,
 que el breviario tú lo hallarás.
 Lo olvidao será recordao,
 lo perdío hallao,
 lo ausente presente.
 Santo mío,

que parezca lo perdió.

Las oraciones de tradición infantil se clasifican de acuerdo con lo que se solicite al personaje de la historia sagrada que se invoca: custodia (protección), perdón, amparo, encomienda, bendición (106). Resulta especialmente interesante el testimonio del propio Pedro Cerrillo sobre su experiencia como investigador para medir el proceso de pérdida (o conservación) de las oraciones (122-124).

El séptimo capítulo está dedicado a las “suertes”. El primer problema que se enfrenta al estudiar estas composiciones es la de su denominación: “suertes”, “retahílas para sortear”, “fórmulas de sorteo”, “fórmulas para echar suertes”, las cuales, en todo caso, se dicen o cantan para dar inicio a un juego en el que hay que decidir quién asume una función o un papel concreto en la ejecución del juego (127).

Las “suertes infantiles” son composiciones breves, con versos mayoritariamente anisosilábicos, con rimas no siempre regulares y, a veces, con estribillos: “Pero lo más importante de su caracterización es la frecuente presencia de esos contenidos sin significado lógico [...]. Se trata de fórmulas que se ejecutan mecánicamente, en las que lo importante no es tanto el contenido como los elementos rítmicos, incluso la mera sonoridad, por un lado, y su función como preludio del juego, por otro” (130).

Las fórmulas de sorteo y tipos de suertes abarcan las que son juegos en sí mismos (como “Piedra, papel, tijera”), y pueden ser duales (entre dos participantes) o grupales (de carácter colectivo). Asimismo, se clasifican por el uso del lenguaje, “que es, sin duda, el elemento característico esencial de este tipo de composiciones” (134):

a) Las suertes enumerativas: “De una, de dola, / de tela canela, / zumbaca tabaca, / que vira virón...”; b) Las suertes que no tienen significado lógico; su base son expresiones sin sentido, con valor rítmico y estribillos: “Bin, bun, ban / de la berebere Francia, / bin, bun, ban, / de la Francia francesa. / A la misioné, / a la garrafó, / bin, bun, ban...”; c) Las suertes con cierto significado por sus elementos argumentales o por sus personajes “protago-

nistas": "En la calle veinticuatro / una vieja mató a un gato / con la punta del zapato; / el zapato se rompió...".

En el inciso dedicado al valor y fuerza del sinsentido del lenguaje en estas composiciones, destaca, precisamente, el gusto por ese sinsentido, "el placer emocionante de la palabra absurda, incluso del puro disparate..." (138), donde "subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado". Y refiere a lo que Alfonso Reyes llamó *jitanjáforas*, así como a una serie de textos de poetas conocidos — Huidobro, Cortázar, Alberti, Cabrera Infante — en los que los autores efectúan la ruptura del lenguaje lógico y eligen vocablos exclusivamente por sus valores sonoros (140).

Por otra parte, las burlas infantiles (capítulo octavo) se definen como "un tipo especial de cantilenas que tienen como finalidad la manifestación, casi siempre pública, de una burla o mofa que dice un emisor y que es provocada por una actitud, un acontecimiento, un defecto físico, incluso un error o un simple descuido del receptor..." (154). Pero, a pesar de la claridad de la definición, el autor reconoce que no es fácil precisar las fronteras de los géneros del cancionero popular infantil (154). Por un lado, el tono más característico de las burlas se percibe también en algunas adivinanzas, como las que, tras plantear el dilema, terminan con expresiones como: "[...] el que no lo acertare / bien bobo es". En el caso de estas composiciones, se propone una clasificación de las burlas basada en los motivos: a) las que acompañan exclusivamente a determinados juegos, siendo parte imprescindible de los mismos; b) las provocadas por una acción o situación concreta: "El que fue a Sevilla / perdió su silla..."; c) las que el emisor recita tras provocar él mismo una situación que es desencadenante de aquellas: "Mira quién te llama. / ¿Quién? / El burro por la ventana"; d) burlas que se dicen contra alguien en concreto.

Los trabalenguas forman un tipo especial de burla por el muchas veces difícil reto que representa repetir expresiones largas y complicadas, sin sentido lógico, pero muy sonoras, como *arzobispoconstantinopolizar*. El objetivo es que el destinatario se equivoque y provoque la risa — la "burla" — de todos los presentes.

El apartado final de esta obra dedicada a los estudios de la poesía popular infantil se ha reservado a la adivinanza, “un género en ‘las dos orillas’ del Atlántico: México y España”. Se trata de un trabajo precedido por el libro elaborado en autoría conjunta por Pedro Cerrillo y María Teresa Miaja (2011): *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. El estudio tiene como objetivo analizar desde dos miradas — la española y la mexicana — representaciones de dos tradiciones hispánicas, sus diferencias y sus semejanzas en cuanto a sus variantes temáticas, de léxico, estilo, métrica y estructura.

A reserva de que los interesados en profundizar sobre el tema acudan al citado libro de Cerrillo y Miaja de la Peña, este capítulo ofrece al lector un interesante panorama para conocer la naturaleza de la adivinanza, y comienza por indicar la diferencia entre ésta y otras formas relacionadas, como el enigma y el acertijo. Posteriormente, trata, en primer lugar, de las tradiciones prehispánica y novohispana de la adivinanza mexicana, y luego, de la tradición española medieval, renacentista y barroca, para analizar, después, las funciones de la adivinanza en las dos “orillas”.

Los autores del trabajo finalizan llamando la atención sobre el lenguaje de la adivinanza: “un lenguaje muy rico que destaca por su expresividad, por la ampliación de determinados campos significativos, por la musicalidad, por los juegos de palabras y por las entonaciones muy marcadas...” (226), aspecto que, sin duda, contribuye a enriquecer el carácter lúdico y de diversión que ofrece la “práctica” del género.

La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil es obra de un Maestro, así: con mayúscula, que lo fue no sólo por el dominio y conocimiento que logró sobre las materias del campo de estudio al que dedicó su vida, su talento, su esfuerzo y sensibilidad, sino por su vocación por la enseñanza y por su interés en la conservación de lo mejor de una tradición literaria y cultural. Por tanto, esta obra no podría haberse concluido sin mencionar el potencial educativo — y didáctico — de los materiales estudiados. “El cancionero infantil en la escuela”, último capítulo de este

interesante y muy ameno libro, subraya las cualidades lúdicas e integradoras, pues en esta literatura está “parte de nuestra conciencia como colectividad.”

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Bibliografía citada

CERRILLO, Pedro C y María Teresa MIAJA, 2011. *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. España: UCLM.

Marco Antonio Vázquez, Marconio. *Cuéntamelo todo. El momento poético: un camino para la emoción genuina en la narración oral*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), 2018.

Me declaro admirador de Marco Antonio Vázquez, Marconio, a quien tengo la fortuna de conocer desde hace casi un cuarto de siglo; aprecio grandemente su manera de contar los cuentos, que es, acaso, su mayor talento, aunque no el único. Coincido con Roberto Ramos Trujillo cuando dice, en el prólogo del volumen que reseño, que: “Marconio es un extraordinario narrador oral, y la esencia de su arte radica en establecer una profunda comunicación dialéctica con el núcleo de percepción del auditorio. El éxtasis de su oficio se convierte en un acto casi demiúrgico, que nos hace soñar despiertos. En efecto, su filigrana fabuladora puede inaugurar una inédita dimensión de realidad” (viii).

Marconio, como él mismo nos lo dice, ha incursionado en el arte de contar cuentos desde hace más de dos décadas y, amén de que se ha nutrido para ello de su formación como literato, actor, guionista, editor, músico, cantor y cuentista, ha procurado

interesante y muy ameno libro, subraya las cualidades lúdicas e integradoras, pues en esta literatura está “parte de nuestra conciencia como colectividad.”

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Bibliografía citada

CERRILLO, Pedro C y María Teresa MIAJA, 2011. *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. España: UCLM.

Marco Antonio Vázquez, Marconio. *Cuéntamelo todo. El momento poético: un camino para la emoción genuina en la narración oral*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), 2018.

Me declaro admirador de Marco Antonio Vázquez, Marconio, a quien tengo la fortuna de conocer desde hace casi un cuarto de siglo; aprecio grandemente su manera de contar los cuentos, que es, acaso, su mayor talento, aunque no el único. Coincido con Roberto Ramos Trujillo cuando dice, en el prólogo del volumen que reseño, que: “Marconio es un extraordinario narrador oral, y la esencia de su arte radica en establecer una profunda comunicación dialéctica con el núcleo de percepción del auditorio. El éxtasis de su oficio se convierte en un acto casi demiúrgico, que nos hace soñar despiertos. En efecto, su filigrana fabuladora puede inaugurar una inédita dimensión de realidad” (viii).

Marconio, como él mismo nos lo dice, ha incursionado en el arte de contar cuentos desde hace más de dos décadas y, amén de que se ha nutrido para ello de su formación como literato, actor, guionista, editor, músico, cantor y cuentista, ha procurado

en los años recientes reflexionar sobre su oficio, buscando la profesionalización de su propio hacer, lo que sin duda se pone de manifiesto en cada una de sus actuaciones, llevadas a cabo no sólo en México, sino asimismo por diversos países de Hispanoamérica y Europa; esto le ha valido a la fecha numerosos reconocimientos, y la beca nacional del Fonca como creador, que le ha sido otorgada en dos ocasiones. En los últimos años ha incurrido en la reflexión, la promoción y el estudio de la narración oral, para lo cual ha desarrollado la Fonoteca Mexicana de Cuentacuentos (disponible en línea: <http://www.fonoteca-cuentacuentos.mx/>), así como los seminarios Caminos de la Narración Oral (organizados con el Colectivo Fabulare, del cual es fundador); como parte de la beca del Fonca que le ha sido otorgada en el periodo 2017-2019, como creador con trayectoria, en los años recientes ha impartido una serie de cursos, dirigidos principalmente a jóvenes universitarios, con la finalidad de profesionalizar el oficio del cuentacuentos en nuestro país.

En este marco, el libro *Cuéntamelo todo. El momento poético: un camino para la emoción genuina en la narración oral* busca ser una herramienta para el cuentacuentos en formación, a quien Marconio se dirige en un lenguaje claro y puntual, con una prosa depurada y un conjunto de valiosas reflexiones teóricas y metodológicas que se desprenden de una serie de lecturas filosóficas, filológicas, de psicología y hermenéutica cuyo contenido expone el autor con claridad; asimismo, se nutre, sobre todo, de su propia experiencia y de la reflexión que de ella se ha desprendido. Así, Marconio precisa sobre la naturaleza de su disciplina:

La narración oral es un arte emergente, no así la tradición oral de contar cuentos, mitos, leyendas o sucedidos. El arte de narrar historias sobre un escenario, dispuesto especialmente para ello, es un fenómeno revivido recientemente. En otros tiempos existieron los rapsodas, los aedos, los juglares, que también vivían de narrar, cantar y versificar a voz viva las historias, las noticias, las epopeyas (1).

En este volumen, el autor nos comparte el método que ha desarrollado para creer en el cuento que relata, a partir de las nociones de “momento poético” y “mito personal”, que Marconio ha cultivado en su propio quehacer y que ha prodigado en los talleres que imparte. En ese marco, como él lo establece, el narrador oral es “un artista que narra desde sí mismo” (5); este es un presupuesto que, me parece, se puede aplicar a cualquier artista escénico, a cualquier persona que trabaja con el cuerpo y la voz para encarnar un discurso artístico, en un momento dado, frente a un auditorio: al sondear en su individualidad, podrá establecer un diálogo efectivo con quien lo escucha, encontrar su lugar en el mundo y permitir la ubicación frente al otro.

Marconio ahonda en este sentido, para definir la noción de momento poético que aplica en su quehacer:

El ser humano se emociona todos los días. Sin embargo, hay momentos emotivos de gran impacto. Golpes emocionales de corta duración que se atesoran celosamente; que no se olvidan y permanecen en nuestra memoria por siempre. Podemos decir que son momentos cumbre o experiencias únicas que nos dejan una marca imborrable. Pero además, dichas vivencias nos regalan, más allá de la explosión emocional, una revelación, un aprendizaje emotivo de gran fuerza. Son efímeros lapsos que nos permiten anclar certezas indubitables. Son momentos poéticos (6).

Con la justa dosis de inspiración, generosidad y talento escénico, Marconio nos regala en su libro un sincero catálogo personal de momentos poéticos que han sido relevantes en su vida, y que han nutrido su labor como narrador oral. Escritos con un oficio depurado, y con un franco esfuerzo de introspección, el autor nos regala cuarenta estampas, que podemos ubicar, por su eficacia narrativa y por su intensidad emotiva, a medio camino entre el relato y el poema. Estos momentos escritos han representado toda una revelación: gracias a ellos he podido descubrir aspectos profundos, cuando no valiosas confesiones, de la vida, en particular

de la infancia y la juventud, del autor, y conocer algo del origen de su interés por el desarrollo de la voz, el verso y el cuento.

Estos relatos revelan el talento narrativo de Marconio, y hay que decir que podrían integrar, por sí mismos, un libro de creación, aunque aquí cumplen la función de muestrario auténtico, que tiene el propósito de exponer al aprendiz de cuentacuentos el camino metodológico hacia la ubicación de los momentos poéticos y mitos personales que cada cual debe cumplir si quiere contar ante un público, siguiendo los pasos del maestro Marconio, quien define: “un momento poético es un tesoro guardado en los rincones de nuestro armario personal [...]. La poderosa diferencia entre el momento poético y la anécdota es el elemento emocional profundo e indeleble” (56).

Esa capacidad fabuladora del escritor y cuentero nos llega a abrumar: Marconio es un fundador de mitologías, un personaje de leyendas, un testigo de su propia vida, que es prodigada al oyente en cada línea, en cada inflexión vocal, en cada sílaba, en cada movimiento, en cada gesto incluso. Sus momentos poéticos refulgen en íntimos y profundos destellos, a partir de “vivencias fundamentales” que él sabe delinear con tenues pinceladas, de una intensidad sobrecogedora, *conmovera*, como lo propone su poética del cuento, y así nos hace partícipes, en este caso, con la letra escrita, de su propia vivencia, pues, según nos dice, “el momento poético es nutricio: siembra en todo nuestro ser, a nivel psíquico y somático, una flor emocional para toda la vida” (57).

Siguiendo a Jerome Bruner y su noción del “pensamiento narrativo”, Marconio establece que “cada ser humano se distingue de otro por las historias que vive, pero sobre todo por las historias que cuenta” (62); culturalmente, nuestra capacidad para contar resulta fundamental para explicar la hondura de la realidad, para descifrar el mundo que nos rodea. En la sociedad contemporánea, dice Marconio: “estamos acostumbrados a restarle valor a nuestras historias”, y propone: “por tal razón, los narradores orales, cuentacuentos y palabreros profesionales deberían antes que nada valorar las propias historias como fuente de riqueza emocional para empatizar de manera automática y genuina con los

espectadores que siempre esperan conmoverse con lo que escuchan" (64).

A partir de su experiencia como instructor, Marconio describe que la narración de vivencias fundamentales posibilita la formación de una "cueva de Decamerón" entre los asistentes a un taller de cuentacuentos, puesto que la audición de los momentos poéticos del otro permite establecer empatía con él, al descubrir que en realidad muchos momentos profundos vividos son análogos, en su trascendencia, entre diversos seres humanos y, más allá de esto, que todos desarrollamos la capacidad para ponernos en el lugar del otro si conocemos aquello que le conmueve; sugiere el artista y estudioso: "poco a poco quien está narrando su historia 'única y ultra personal' se percató, a través de las miradas y las reacciones de los escuchas, de que eso que cuenta le ha sucedido a otros, de que alguien más ha sentido exactamente lo mismo. Descubre que su cuento se extiende en la sangre de los otros" (67).

En la dimensión personal, nos dice Marconio, "la formación de nuestro yo articulado y aceptado se forma en buen porcentaje por la forma de relatar, a nosotros mismos, nuestras vivencias" (68). Más allá de este ámbito individual, quien cuenta tiende a perfilar ante los demás su propia imagen, según lo pudo constatar el escritor en su experiencia como instructor en los reclusorios: "Fue en las cárceles donde también me percaté de que el ser humano reconstruye el yo a través de los relatos maquillados, arreglados, bien vestidos, que pretenden transmitir una imagen ante los ojos de los demás" (69). Como en el espacio carcelario, donde los presos buscan justificarse o infundir temor con sus historias, en las calles también "narramos nuestras vidas para justificarnos ante los demás o para atemorizar, o advertir, a los otros para ganar consideración y prestigio; para construir nuestra propia gesta épica, y ser suficientemente respetados y admirados por nuestros semejantes" (70).

Pero el cuentacuentos tiene, según lo establece el autor, el compromiso de partir de la verdad de su propio momento poético, para transmitirla con sinceridad a un público que será sensible a ese compromiso con la verdad. Así, al elegir el relato

que quiera contar, el narrador oral deberá inclinarse por “el que le reporta emociones genuinas y llenas de latido conmovedor”, que no tiene por qué ser de un autor famoso, toda vez que “narrar con verdad y emoción genuina para conmover es la razón de ser del cuentacuentos” (74-75).

Marconio pide, asimismo, a los cuentacuentos en ciernes, que sean conscientes del valor significativo del símbolo, aquel término o imagen del mundo natural que activa una serie de significados profundos, que trascienden el sentido literal; desde siempre, las artes verbales recurren a los símbolos por su enorme valor evocativo. Así, “todas las historias y todas las palabras pueden producir un impacto imborrable en el universo simbólico, en la piel sensible y profunda de quien nos escucha” (81). La audición de un cuento, nos dice el autor, revela y permite que afloren las pulsiones del inconsciente, al crear un estado alterado en el que “parece que entramos en un sueño” (81), entendiendo que “el sueño [...] es el patio de juegos del inconsciente. Ahí, en ese tiempo y espacio oníricos se puede todo. El sueño es el lugar donde la energía psíquica del inconsciente puede manifestarse sin censura y sin generar situaciones desagradables” (89).

Además de procurar el momento poético, el roce con la dimensión simbólica y la experiencia onírica, en términos instrumentales el cuentacuentos deberá adaptar el relato para hacer una versión oral, nos dice el autor, lo “que incluye una estrategia de corporalidad y en algunas ocasiones la participación de otras artes (música, danza, magia, títeres, objetos, etcétera)”; dicha estrategia se verá concretada con la labor receptiva del espectador, quien a partir del estímulo de la representación del cuentacuentos dará forma al relato en un momento dado, y si la transmisión es efectiva y ha calado hondo, se lo apropiará:

Cada relato, película, obra de teatro, canción o historia de la literatura nos gusta porque en él se reflejan los duendes juguetones de nuestro inconsciente. Sólo es cuestión de validar nuestras historias personales para encontrar en ellas las mismas emociones, ahora dilatadas, que los autores nos proponen. El gozo de ligar

un cuento escrito por cualquier autor a los episodios nuestra vida real convierte la experiencia estética en una epifanía luminosa que le da sentido a la existencia diaria (113).

Cada relato, nos dice Marconio, en suma, es susceptible de ser apropiado por el oyente, quien es un contador en potencia: la audición y la relación profundas de los cuentos son actividades inherentes y necesarias para los seres humanos; contar nos conmueve, además, porque, como nos enseña el autor, nuestras historias son dignas de ser contadas, y ellas nos conducen a una emoción genuina. En este volumen, el narrador y cuentacuentos Marconio Vázquez procura sistematizar la vía personal por la cual él ha llegado a descubrir la manera de contar cuentos propios, de otros autores y la tradición oral partiendo de la emoción personal profunda, conectando el relato con la propia intimidad, para poder transmitir una vivencia profunda a través de su actividad. El principal objetivo del autor, como lo he señalado, es incidir en la formación de nuevos cuentacuentos en México. Considero que el libro constituye una valiosa herramienta en ese sentido, y por ello sé que tendrá una trayectoria importante, pues es un título sin precedentes en esta disciplina a la que su autor ha consagrado los cinco lustros recientes.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Letras, UMSNH

Dorothe Schubarth, Antón Santamarina, Andrés Vavrinecz y Ramon Pinheiro. *Florencio, cego dos Villares*. Compostela: aCentral Folque. Centro Galego de Música Popular, 2015; 87 pp. y 1 disco compacto.

Para los folcloristas y estudiosos de la literatura oral y de la cultura popular que no pudimos alcanzar a conocer de manera directa y personal a ninguno de los artistas ciegos que durante siglos fatigaron las calles, tugurios, plazas y caminos de nuestro país llevando sus cantos, sus músicas, sus pliegos baratos y sus manos necesitadas de limosna a los pueblos y rincones más apartados, poder escuchar, tal cual, la voz y el instrumento de uno de tales artistas constituye una experiencia de gran novedad e instrucción; y, más allá de eso, de enorme emotividad.

Miento cuando digo que yo no he conocido a ninguno de tales artistas: en su lugar habitual de la Rua Augusta del centro de Lisboa tuve la oportunidad en 2010 de escuchar, filmar e incluso entrevistar brevemente y de comprar algunos CD a la inolvidable Dona Rosa (Rosa Francelina Dias Martins), quien nació en 1957 y es una de las últimas depositarias legítimas de esa venerable tradición. Por más que su arte (que ha acabado llevando a auditorios y salas de concierto de varios continentes, incluso de China, y que se ha convertido en emblema cotizado en el ámbito de la llamada *World Music*) acabó siguiendo unos derroteros realmente singulares que la han apartado, por fortuna, si no de algunos veneros de su tradición (sigue cantando fados con el mismo deleite con que lo hacía de muy joven), sí de la indigna

mendicidad que se vieron obligados a sufrir prácticamente todas las demás personas de su gremio.

También en México he tenido el privilegio de conocer y de registrar el arte de numerosos músicos ciegos, algunos de ellos caminantes. Caminantes hasta por los senderos poco transitables de sierras y bosques, que tantean a trompicones cuando son llamados a amenizar alguna fiesta o boda en algún rancho cercano o lejano. Pero se trata allí, por lo general, de personas ciegas que se ganan la vida más con sus dotes de instrumentistas de violín que con sus destrezas vocales, aunque en ocasiones cantan y tocan al mismo tiempo. Y que pocas veces actúan en solitario: suelen formar parte de tríos o de conjuntos más amplios. Hoy, en varias plazas muy céntricas de la Ciudad de México, junto a algunas bocas del metro, tocan impresionantes orquestas de músicos ciegos, con su espacio casi invadido por gentíos que se las arreglan para bailar como pueden y en el lugar que les dejan. Abundan allí también (y he tenido la ocasión de filmar y entrevistar a) personas ciegas que ejercen el oficio viejísimo de la charlatanería y que venden, con el auxilio de gritos, pregones y cantilenas o canciones, remedios medicinales portentosos a quienes pasan a su lado.

Tuve además, en fin, el privilegio del trato con el inmenso payador chileno y ciego Santos Rubio (1938-2011), cuya vida tuvo, durante bastantes años, mucho de transeúnte y de juglaresca. Le llamaban sobre todo, pero no sólo, para cantar en velorios de angelitos. Santos, a quien registré un repertorio variadísimo de cantos a lo divino y a lo humano, más algún que otro canto por travesura y no pocos cuentos de valor excepcional, está considerado hoy como uno de los más legendarios artistas de la voz y de la guitarra (en su caso, del guitarrón chileno de veinticinco cuerdas) que ha dado América.

En España y en Europa las grabaciones documentales de músicos-cantores que puedan ser legítimamente adscritos al gremio de los ciegos que iban por ahí cantando y vendiendo los llamados pliegos de cordel, o pliegos sueltos, o coplas de ciego, o romances de ciego, son escasísimos. Entre las más impresionantes me pa-

rece que están las que se conservan de doña Lucía Conceição Fernández, quien nació en 1933 en el pueblo portugués de Segirei (Xixirei en gallego), en el ayuntamiento de Chaves, limítrofe con el ayuntamiento gallego de Vilardevós (Ourense). Los largos años que pasó en la aldea de Covelo, en el ayuntamiento de Viana do Bolo (Ourense), hicieron que fuera conocida también como *A cega do Covelo*. Los cantos de tan impresionante artista quedaron preservados en el interesantísimo libro –con CD incluido– que lleva el título de *Cantares da cega do Covelo* y que fue publicado por su recolector y editor Xosé Lois Foxo en 2005. Por desgracia, Foxo alcanzó a registrar la voz de doña Lucía, pero no pudo hacer lo mismo con el arte de su esposo don Manuel Antonio, quien durante muchos años había sido el acompañante que tañía la mandolina, en tanto que ella (que aprendería con el tiempo a tocar también el instrumento) entonaba sus canciones por cocinas, ferias y posadas, a cambio de las monedas que les quisieran dar. Doña Lucía y don Manuel se vieron obligados, por causa de su pobreza, a llevar sus voces y tañidos hasta la Sanabria zamorana, el Bierzo leonés y los pueblos mineros de Asturias.

La voz y el violín de Florencio López Fernández, *O cego dos Vilares*, quien nació en Pin, aldea del ayuntamiento de A Fonsagrada, en Lugo, en 1914 (fallecería en 1986), suena en este CD con más vigor (con un vigor que alguien no acostumbrado a estas músicas podría confundir con rudeza) y espontaneidad que la voz de doña Lucía. Primero porque, cuando fue grabado al cabo de muchos años de oficio y de penalidades por Dorothe Schubarth, el timbre de voz de Florencio se había oscurecido y tenía incluso algo de bronco, lo cual no le restaba, cuando llegaba el momento, ni ironía ni ternura. El que nos ha llegado de doña Lucía es un timbre cristalino. El toque de violín de Florencio no era tampoco el de ningún virtuoso al uso, como es lógico en alguien que no había podido acceder a ningún tipo de instrucción formal, ni en el terreno de la música ni en ningún otro. Tampoco su violín, maltratado por vaivenes, fríos y calores, era un instrumento de lo más sofisticado. Pero sus grabaciones tienen el

valor de la revelación de la técnica, de los hábitos, incluso de las convenciones que serían típicos de estas músicas y músicos. Tampoco la irregular calidad técnica de las tomas que preservaron la voz de *O cego dos Vilares*, en ocasiones desequilibradas y desenfocadas, y con voces del entorno que se incrustaban de manera intempestiva en la grabación, puede compararse con el excelente y más moderno y preparado nivel de las grabaciones que hizo Foxo a *A cega do Covelo*.

Los registros de Florencio son, sin embargo, acaso por la escasa afectación del cantor, por lo no ensayado de la ocasión y porque integra sonidos y ruidos que flotaban en el ambiente, que se presume que era el de una cocina, de una naturalidad y llaneza superiores. La línea que sigue el violín puede que a los oídos no acostumbrados o no conocedores les parezca rudimentaria, pero logra trazar y subrayar melodías de lo más diverso, en algunos casos de alguna complejidad, según se aprecia, por ejemplo, en la ejecución del romance de *El segador de la Juana*, que es versión del que suele ser etiquetado como *La bastarda y el segador*.

En su apasionante estudio introductorio, "Os cegos andantes", Ramon Pinheiro Almuinha recupera algunos trazos de la borrosa vida de Florencio, acerca de la cual abundan las contradicciones y las invenciones, dado que *O cego dos Vilares* llegó a ser personaje popular y sobre el que corrieron dichos e historias. De él se sigue hablando todavía hoy. Nacido en el seno de una familia campesina muy humilde, quinto de ocho hermanos, ciego de nacimiento (aunque algunos atribuyeron su invidencia a haber sufrido, de niño, la varicela), atacado además por una parálisis que le obligó a usar bastones para poder caminar durante el resto de su vida, fue enviado por sus padres, cuando tenía catorce años, a formarse como cantor y músico al lado del célebre Xosé Santamaría, *O cego de Valeira*, en el ayuntamiento de Valeira (o Baleira, en gallego oficial), en Lugo. Hubo quien dijo que fue alumno aventajado, y quien opinó que no congenió y que se apartó muy pronto de aquel maestro.

Recorrió muchísimos caminos de la Galicia oriental y llegó hasta el occidente de Asturias, siempre ayudados sus maltrechos

andares por su hermano Pascasio, quien tocaba el bombo y le avisaba de los aires que llevaban las gentes del auditorio, para que pudiera improvisar coplas alusivas e instar a mayor limosna. A la muerte de su hermano, Florencio fue acogido en la casa de Lucita y Manuel, en la aldea de A Fontaneira, en Lugo. Llegó por eso a ser conocido también, en sus últimos años, como *O cego da Fontaneira*. En aquella compañía pasó los dieciséis años últimos de su vida. Una fotografía conmovedora, de las varias (sensacionales realmente, la mayoría debidas a Pablo Quintana) que ilustran este libro-CD, muestra a Florencio sentado y pasando un brazo sobre el hombro de Manuel y el otro sobre el hombro de Lucita, sus benefactores.

El estudio de Pinheiro Almuinha no se conforma con apurar toda la información que fue capaz de allegar acerca de Florencio. Sintetiza además, en párrafos bien documentados, las raíces de la actividad de los ciegos juglares, copleros e improvisadores que hubo en los siglos pasados en Galicia; tiene palabras de recuerdo para *O cego de Padrenda*, *O cego do Carrio*, *O cego de Forcarei*, *O cego de Aldixe*, y también para algunas portentosas mujeres, como Pepa do Queixo, de Mondoñedo y, sobre todo, para A Pachacha, sobre la que da detalles que no pueden menos que impresionar: “cega do Couto de Outeiro na terra de Mondonhedeo, que acompañada pela sua guía Tonha percorreu infinidade de lugares de Galiza, Astúrias e Portugal com os seus cantares, adivinhas, contos populares, romances e números de repentismo”. ¿Dónde estarían metidos, es legítimo preguntarse, nuestros medievalistas atentos a la juglaría de hace quinientos o setecientos años, mientras aquella mujer y otras muchas y muchos de su gremio persistían (puesto que hasta la época de la Guerra Civil y unos cuantos años después mantuvieron, aunque declinante, su actividad) en recorrer sendas accidentadas, vadear arroyos traidores y dejar el testimonio de su arte, juglaresco como el que más, en lareiras, tabernas y plazuelas?

Termina la introducción de Pinheiro Almuinha trazando un elenco de los folcloristas que llegaron a conocer y a entrevistar a Florencio (Rey, *Mini y Mero*, Quintana, Santamarina y Schubarth),

y de las adaptaciones y recreaciones de sus cantos que han hecho después músicos más o menos adscritos a la órbita del *folk*, que lo han convertido prácticamente en un emblema de la música popular gallega.

Este libro-CD sobre *Florencio, o cego dos Vilares* incluye también una entrevista con la etnomusicóloga suiza Dorothe Schubarth, quien recuerda sus entrevistas con Florencio, que son las que han quedado aquí recogidas, y hace algunas consideraciones muy perspicaces acerca de cómo la introducción de la luz eléctrica en las casas gallegas que antes habían estado iluminadas y caldeadas por el fuego de la lareira (del hogar, de la chimenea) introdujo en la vida cotidiana cambios irreversibles y dejó tocada de muerte la costumbre de cantar y de contar en las cocinas. De Schubarth es también un muy detallado estudio etnomusicológico (“Escoitando a Florencio”) de cada una de las muestras seleccionadas de los cantos y músicas de nuestro artista. Porque hay que advertir que el repertorio que conocía y el que fue grabado a *O cego dos Vilares* era mucho más amplio que el que ha quedado recogido en esta selectiva publicación.

Siguen más monografías: la del etnomusicólogo húngaro András Vavrinecz acerca de “A técnica instrumental e o estilo violinístico de Florencio”, más las “4 melodías instrumentais. Transcripción” a cargo de Sergio de la Ossa. Ejemplos, las dos, de rigor y escrupulo. El volumen remata con las “Letras das cantigas” transcritas del modo más experto y sutil por Antón Santamarina, maestro de filólogos gallegos.

Dicho sea de paso: la presentación del volumen es en tapa dura, con edición exquisita, fotografías sensacionales y transcripciones musicales por todas partes, como acostumbran siempre a proponer a Central Folque: Centro Galego de Música Popular y su benemérita colección Chave Mestra.

El caso es que en aquellas letras que transcribió Santamarina o, mejor dicho, en los versos que reflejan, se halla cifrado un repertorio concentrado de lo más sutil y hermoso de la poesía tradicional gallega. Las versiones de romances que cantaba Florencio, siempre al violín, son notables. Incluyen ejecuciones muy

poco convencionales de *A arada* (es el nombre que aquí se da al romance que suele ser etiquetado como *La adúltera con un "gato"*), *Gerineldo*, *La Gallarda* y *La Virgen y el ciego*. Hay además una *Santa Elena* (o *Santa Iria* o *Santa Irene*) en no muy acostumbrado metro heptasílabo, y una preciosa versión de *La dama y el pastor*, que es canción estrófica y seriada, aunque muchas veces sea injustamente asimilada al romancero. Se ofrecen además muy originales cantos para rastrillar el lino y para segar, más canciones narrativas, parrafeos y coplas varias, cantos de cuna y de Reyes y aguinaldo. Muchos de estos cantos dejarían perplejos, y por más de una razón, a los estudiosos de nuestra poesía tradicional, y más en concreto a los especialistas en métrica.

Despliegan, en fin, estas composiciones un abigarrado manojó de símbolos, de metáforas, de tópicos de viejísima tradición literaria popular. A destacar los sutilísimos dobles sentidos eróticos a costa del herrero y su mujer que se advierten en la primera canción para rastrillar el lino y acerca de las pérdidas de varias prendas de vestir (rematando por los siempre muy connotados zapatos) en la segunda; o la pulla impertinente contra la hoz que no corta (es decir, contra la presumida impotencia sexual del varón) en los cantos de siega; o las ironías, de sesgo también erótico, acerca de la viejísima metáfora del tejer y el coser en el hilarante cantar de *O cura de Freixo*, o acerca del protagonista del *Casamento dun zapateiro con María*, o del molinero en unas *Coplas* que vienen después.

Hace no mucho publicó el sabio medievalista Óscar Perea Rodríguez su artículo "Mencía de Mendoza, condesa de Haro (Guadalajara, c. 1421-Burgos, 31 de diciembre de 1499)", en *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, ed. Esther Alegre Carvajal (Madrid: Ediciones Polifemo, 2014) pp. 95-130. Daba vueltas Perea en aquella monografía, sin lograr llegar hasta su fondo, a las palabras de recibimiento, atravesadas por un erotismo tenue y vaporoso, que se decía que pronunció doña Mencía en cierta ocasión en que su noble esposo regresó al hogar: "señor, ya tenéis palacio en que morar, quinta en que cazar y capilla en que os enterrar". Para que el marido se sintiese tratado como un rey

y no tuviese que andar buscando entretenimiento bajo ningún otro techo (genital, se entiende).

Con unos personajes y un diálogo más rústicos, con más carnavalesco despliegue de dobles sentidos y con intención e ingenio confluyentes con los de doña Mencía desarrolló un sentido que sonaba a ese el desenlace del parrafeo de “Carminha do meu agrado” que cantaba (en realidad, se trata de un parrafeo tradicional, del que han sido recogidas más versiones de otras voces y lugares) el inmenso Florencio, *O cego dos Vilares*:

Tuveron a grande voda
na casa da Carmeliña.
Los dous casados de novo
xa se deitaron con dia.
Ó empeza la tarea
Carmeliña dixo así:
“Gracias a Dios, Manoliño,
que entrou o rei en Madrid”.
“Pois que seña benvenido
que me parece xeitoso,
queira Dios que nunca canse
nin se faga receloso”.

El refocile conyugal, el ingreso en el hogar-palacio-sexo femenino y el llamamiento a no cansarse de ser tratado como un rey en tan acogedora posada: un vehemente e irónico canto a las cadenas y goces del matrimonio que aquí encuentra eco en la voz de Florencio, como hace medio milenio resonó, con palabras distintas pero intención parecida, en la de doña Mencía. A saber, por cierto, a cuándo y dónde remontarán las raíces folclóricas de este resistente *topos* literario...

Qué conmovedor que Florencio, un ser humano que estuvo privado del don de la vista y que no pudo caminar ni moverse de manera normal desde que fue niño, de modo que sólo pudo mantener su oficio transeúnte mientras tuvo el hombro en que apoyarse de su hermano Pascasio — a fin de cuentas el compañe-

ro más constante de su vida —, dedicase sus días a alegrar las vidas ajenas cantando con voz maestra, no menos ingeniosa que la que puso en cifra siglos atrás la tan ansiosa como recatada doña Mencía, los placeres de la carne y los gozos y las risas de una vida que a *O cego dos Vilares* le negó casi todo.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

René Pérez Joglar. *Residente*. Puerto Rico/ Estados Unidos: Story House Entertainment, 2017; 96 min.

El exintegrante de Calle 13, *Residente*, se hace una prueba de ADN para saber el origen de sus ancestros; a partir de los resultados, el cantautor eligió los lugares de los que menos imaginó proceder, llevándolo a viajar por distintos países. Narrado por el propio compositor, el documental presenta al espectador la posibilidad de unir culturas por medio de la música. A través de un viaje que se conforma de visitar diez países, René Pérez Joglar se aleja de los componentes comunes que solemos encontrar en la estructura de una pieza musical producida hoy en día. Su argumento es el siguiente:

Había encontrado un mapa en donde las razas, las costumbres y los idiomas se juntaban sin ningún problema. Somos microscópicamente invisibles en relación a la historia del tiempo, pero formamos parte de un mismo mapa. De un gran momento, y dentro de los grandes momentos, todos somos igual de pequeños (03:34).

moria de comunidades y demostrar que sus ritmos siguen vigentes. Nos recuerda que toda melodía o canción puede estar conformada por un inmenso bagaje cultural y que, por ende, se convierte en depositario de la memoria de cada cultura.

KARLA G. CERRITEÑO CHÁVEZ
ENES, Morelia, UNAM

Discografía citada

PÉREZ JOGLAR, René. *Residente*, 2017. Fusion Media Groups.

Mariana Masera Cerutti, coord. *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018; 175 pp.

*Era importante constituir y mantener un orden, una forma
reducida a su expresión mínima e irrenunciable,
éste es justamente el arte de la edición.*
Roberto Calasso, *La marca del editor*

En los últimos años, la Imprenta de Vanegas Arroyo ha sido un referente cultural y literario del México entre los siglos XIX y XX. Ante el centenario de la muerte de su fundador, Antonio Vanegas Arroyo, el sello editorial de la máxima Casa de Estudios presenta su homenaje con la publicación del libro *Colección Chávez Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, el cual tiene como objetivo primordial mostrar un conjunto selecto de impresos pertenecientes a la colección de impresos populares reunidos y resguardados por Inés Cedeño Vanegas — bisnieta del

editor e impresor popular —, y así divulgar la labor desempeñada por su fundador frente al campo editorial al que se enfrentó en su momento.

La obra comienza con una presentación, a cargo de su coordinadora Mariana Masera Cerutti, donde pone en contexto al lector acerca de la importancia de los impresos populares durante el siglo XIX, y asimismo retrata el despliegue de la imprenta Vanegas Arroyo, que más tarde se consolidó como negocio familiar. También comenta que este libro no hubiera sido posible de no ser por la amplia investigación desarrollada por el equipo del proyecto Impresos Populares Iberoamericanos, la cual se ha materializado en una base de datos,¹ producida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales y la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, todas ellas instituciones de la UNAM.

El primer apartado, recopilado por Edith Negrín, tiene por nombre “Entrevista con Inés Cedeño Vanegas: Recuerdos de Inés”. En él se postula que la Imprenta Vanegas Arroyo pervive hasta nuestros días a través de los recuerdos de una historia familiar. El perfil que brinda Negrín acerca de Inés es el de una mujer que, con cuarenta y nueve años de edad, está orgullosa de tener en sus manos una gran herencia familiar y con amor evoca los recuerdos de su infancia. En las páginas siguientes, la bisnieta del gran editor habla acerca de su relación con los principales editores de la imprenta: Antonio, Blas (su abuelo) y Arsacio (su tío), y así mismo su interacción con la imprenta al decir:

Siempre estuve enterada de lo que sucedía en la imprenta porque estaba ahí en la casa. Allí convivíamos nosotros con Arsacio, a

¹ Sitio web dirigido por el Proyecto de Impresos Populares Iberoamericanos (IPI), el cual busca un aprovechamiento de herramientas tecnológicas para así generar nuevas propuestas de estudios en las humanidades. Cabe señalar que toda la Colección Chávez-Cedeño, que concierne a este libro, puede ser consultada en línea siguiendo este enlace: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/Inicio>>.

quien todos los días mirábamos trabajar. Había mucho trabajo. Él todavía hacía hojas volantes, como las que habían hecho Blas y Antonio, con grabados [...]. Nosotros ayudábamos en la prensa, intercalábamos papel entre una hoja y otra para que no se mancharan. Así, pronto tuvimos contacto con la prensa, los grabados, con las hojas. También doblábamos hojas de oraciones, novenas, posadas, impresas para Semana Santa (18).

Aparte de hablar sobre la imprenta y las labores de las que se encargó su tío Arsacio en su momento, Inés relata cómo llegó a sus manos la colección de impresos que ahora gustosamente comparte con el público y comenta sobre la importancia de rescatar el trabajo de su bisabuelo, para que así su figura y las de los grabadores Manuel Manilla y José Guadalupe Posada sean reconocidas y valoradas en nuestro país y no únicamente en el extranjero. Cabe mencionar que la entrevista está acompañada de fotos familiares, en su mayoría inéditas.

En su libro *La marca del editor* (Anagrama, 2014), Roberto Calasso se preguntó: “¿En qué consistirá, entonces, la grandeza de un editor?” (85). Considero que esta misma pregunta está implícita en los apartados siguientes del libro *Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario* y, afortunadamente, llega a responderse.

“Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario” es el título del segundo apartado del libro, firmado por parte del equipo Proyecto de Impresos Populares Iberoamericanos,² quienes señalan que “como otras imprentas populares, la de Vanegas Arroyo oscilaba entre dos mundos, el oral y el escrito, e interactuaba como agente entre estos ámbitos que lograba unir en un rico crisol de formatos y diseño” (56). De tal manera, el acierto que tuvo la casa editorial Vanegas Arroyo dentro del mercado de impresos populares fue el crear productos únicos con base en un diseño atractivo, un estilo textual y, en su mayoría, un precio económico.

² Capítulo firmado por Mariana Masera, Briseida Castro Pérez, Ana Rosa Gómez Mutio, Grecia Monroy Sánchez y Adrián Olvera Hernández.

Dentro de los formatos de publicación que el equipo de IPI rescata de la Casa editorial Vanegas Arroyo están las hojas volantes, los cuadernillos, unos cuantos libros y finalmente los librillos. En ellos se hallan cartas amorosas, cancioneros populares, modelos de felicitaciones o invitaciones, libretos de teatro, versos para payasos, romances o narraciones de eventos históricos o políticos, calaveras literarias, manuales de uso y costumbres, etc. Claro que todas estas publicaciones fueron mediadas por las funciones nemotécnicas y recreativas que el editor estableció en su periodo, aunque hay gran probabilidad de que en estas publicaciones quede retratada la sociedad mexicana, como lo apunta la siguiente cita:

En este sentido, Antonio Vanegas Arroyo, como editor e impresor, tuvo la múltiple función de captar, formar y perpetuar ciertas ideas y juicios sobre los sucesos de la época, preservando principalmente el estilo de la tradición impresa popular, la cual recreó simbólicamente los acontecimientos y les permitió proyectarse como un imaginario histórico incluso hasta nuestros días (39).

No obstante, al comienzo del tercer apartado del libro, escrito por Helia Emma Bonilla Reyna y titulado "Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato", se señala la dificultad que lleva contextualizar y contemplar la labor y producción del editor Vanegas Arroyo frente a la escasa información que existe sobre una caracterización del ámbito editorial de la segunda mitad del siglo XIX y la falta de atención al posible impacto o significación que pudo tener la difusión de libros baratos y de "menor" calidad (65).

Aún así, Bonilla puntualiza la relevancia de analizar a Vanegas como un gran editor dentro del periodo del Porfiriato, a pesar del menosprecio que recibía su producción por parte de los sectores ilustrados y el clero de la época. Finalmente, recalca que Vanegas creó su propia infraestructura; recogió la tradición del impreso popular y le propició un nuevo auge a partir de recrearla y reno-

varla. Pero no sólo se centró en promover material literario sino también fue partícipe de la publicidad de diversiones públicas como el cinematógrafo y el teatro de títeres o autómatas (65-69). Es decir, Vanegas, haciendo uso de una excelente habilidad comercial, favoreció el crecimiento de una prensa popular, como la podemos conocer hoy en día.

Prosiguiendo con el aspecto comercial y publicitario de la Casa Editorial, el último apartado del libro, “¡Bonitos y nuevos cuadernos a precios sumamente módicos! La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo” escrito por Mercurio López Casillas, se centra en abordar los impresos publicitarios como una fuente de información para estudiar la expresión gráfica que inundó a esta imprenta.

El autor presenta este estudio en tres secciones que se guían de acuerdo a los datos espacio-temporales de los anuncios relativos a la propia publicidad de la Imprenta. En la primera sección están los anuncios que evocan a la primera sede con la leyenda: “Tipografía y Encuadernación de A. Vanegas en la calle de la Encarnación números 9 y 10”. La segunda serie se centra en los anuncios correspondientes a la dirección “Antigua Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle Santa Teresa número 1, accesoria letra D”. La última sección es referente a los anuncios sobre la Colección de Cuentos, debido a su abundancia y la peculiaridad de esta promoción de estar dirigida al público infantil.

López Casillas revela la importancia de estos anuncios para el crecimiento de la Imprenta y que esto mismo posibilitó el acercamiento a nuevos lectores de distintos sectores sociales durante el Porfiriato, pero señala que todavía falta camino por recorrer en la investigación con respecto a las aportaciones que hizo Vanegas Arroyo al campo literario, editorial y cultural de México.

La obra *Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario* permite ver desde diferentes perspectivas el arte de edición que desarrolló su fundador para erigir la Imprenta Vanegas Arroyo como la mejor imprenta popular de su tiempo. Calasso, en el libro anteriormente mencionado, señaló que el arte de la edición se destaca por “la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros

como si fueran los capítulos de un único libro” (2014: 90). Si trasladamos esta cita —que principalmente se centra en casas editoriales como las que conocemos actualmente— al contexto de una imprenta popular, que más tarde terminó convirtiéndose en una casa cultural que ayudó a perpetuar la tradición de la impresión popular y determinó un imaginario literario e histórico a su época, entonces podríamos concluir que:

La labor de Vanegas Arroyo se define, entonces, como un proceso de ensamblaje en el que el editor se encargaba de coordinar todos los aspectos dirigidos a la publicación del impreso: desde la elección del tema o asunto a tratar, la posterior indicación de esto al equipo de escritores y recopiladores, el encargo a los grabadores de la ilustración adecuada, hasta la indicación final, a los cajistas e impresores, sobre la puesta en página. Cada impreso es, pues, un producto cuyo ensamblaje provenía de la inventiva del editor y su habilidad de captar el gusto popular y, más aún, perpetuarlo y recrearlo (56).

Es decir, Antonio Vanegas Arroyo produjo toda una tradición literaria y popular impresa como si fuera un único libro por excelencia. Retomando el epígrafe de esta reseña, Vanegas dio forma y sentido a la Casa Editorial que buscaba consolidar y, al lograrlo, como señalaría Calasso, fue un editor que defendió y presentó su marca.

Para finalizar, es de destacar el increíble acierto que provoca la portada del libro ante el lector que apenas lo sujeta: existe una gran posibilidad de que sus lectores queden maravillados por la ilustración de *El juego de la oca* del grabador José Guadalupe Posada, impresa por la Casa Vanegas Arroyo, ya que puede evocarles la estructura del juego tradicional que probablemente jugaron en su infancia. Así como Vanegas se esmeró en crear un catálogo que pudiera atraer a su público y hacer de cierto modo lo que posiblemente antes se había ignorado, así el conjunto de investigadores, docentes, estudiantes y editores que están detrás de este proyecto llevan en sus manos la misma misión al propor-

cionar, a este nuevo momento hist́rico, la presentaci3n — ya sea con esta edici3n o con la base de datos en ĺnea — de los impresos populares pertenecientes al contexto literario de aquel entonces.

MARIANA DE LOS SANTOS BAUTISTA
ENES-Morelia, UNAM.

Bibliograf́a citada

CALASSO, Roberto, 2014. *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama (Colecci3n Compactos, 465).

Gloria Chicote, Mariana Maser, Ver3nica Stedile Luna. *Lyra ḿnima de la voz al papel: Difusi3n oral y escrita de g3neros po3ticos*. Morelia: ENES Morelia, Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 2018; 432 pp.

Este libro es producto del VII Congreso Internacional *Lyra ḿnima*, que se realiz3 en octubre del a3o 2013 en la ciudad argentina de La Plata. Dicho congreso cont3 con la organizaci3n del Centro de Estudios de Teoŕa y Cŕtica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, de la Universidad Nacional de La Plata. La reuni3n acad3mica fue coordinada por Mariana Maser, fundadora del proyecto, de la UNAM y Gloria Chicote de la UNLP.

La publicaci3n apareci3 de manera digital en el a3o 2018 y es posible su consulta de forma gratuita a trav3s de la p3gina libros UNAM open access (www.librosoa.unam.mx). Esto permite la democratizaci3n del conocimiento, aś como su libre circulaci3n que lo pone al alcance de un p3blico m3s amplio y en una escala geogr3fica mayor.