

COLECTIVO
CRÍTICO

Eco soy de tus palabras

Tradiciones populares, tradiciones letradas
e intercambios simbólicos en la poesía ibérica

Santiago A. Disalvo
Martín E. Calabrese
(Compiladores)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
CONICET



Eco soy de tus palabras

Tradiciones populares, tradiciones letradas
e intercambios simbólicos en la poesía ibérica

Santiago A. Disalvo
Martín E. Calabrese
(Compiladores)

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales



2022

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: Delia Contreras

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones de la FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

©2022 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2181-9

Colección Colectivo crítico, 8

Cita sugerida: Disalvo, S. A. y Calabrese M. E. (Comps.). (2022). *Eco soy de tus palabras. Tradiciones populares, tradiciones letradas e intercambios simbólicos en la poesía ibérica*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Enseñada: IdIHCS. (Colectivo crítico; 8). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2181-9>

Disponible en

<https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/207>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Juan Antonio Ennis

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET)

Directora

Gloria Beatriz Chicote

Vicedirector

Antonio Camou

In caram memoriam Nora Gómez (1954-2016), profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona. Apreciada medievalista experta en iconografía de ese período de la historia, que ha colaborado y ayudado generosamente en nuestras investigaciones. Esta profesora fue amiga y colega no solo de los organizadores, sino de varias de las autoras que participaron en este trabajo colectivo.

Agradecimientos

Deseamos agradecer a colegas, investigadores y profesores que nos han acompañado y asistido en este arduo trabajo desde el inicio del proyecto de investigación, comenzado en 2014, y aun desde proyectos anteriores que han marcado un camino: la doctora Melchora Romanos (UBA - Instituto de Filología “Amado Alonso”), la doctora Lidia Amor (UBA - Imhicihu), la doctora Mercedes Rodríguez Temperley (UNLZ - Iibicrit), la profesora Ely di Croce (UNLP), el licenciado Germán Rossi (UBA), la profesora y magíster Virginia di Pietro (UNLP - Ucalp) y el profesor Matías Massarella (UNLP - Unipe). Tanto su participación como sus aportes de investigación, en diversos grados y de distintas maneras, han constituido una valiosísima ayuda en el ámbito de trabajo de los mencionados proyectos y en diferentes simposios científicos dedicados al tema que nos convoca.

Índice

<u>Presentación.....</u>	<u>11</u>
<u><i>Santiago Disalvo</i></u>	

Tradiciones simbólicas y autores en diálogo en la poesía medieval y del Siglo de Oro

Simul micant quia unum praedicant:

<u>Tradición poética y simbólica en el milagro medieval del “ladrón devoto”</u>	<u>27</u>
---	-----------

Santiago Disalvo y Damián Lima

<u>El pecado como devoración en una cantiga de escarnio del Cancionero del rey Don Denis.....</u>	<u>57</u>
---	-----------

Gimena del Rio Riande

<u>Cultura popular y cultura letrada. Lo erótico como clave de lectura en Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado.....</u>	<u>77</u>
--	-----------

Cecilia Pavón

<u>“Que naciera tu vida de mi llanto”. La Elegía en la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla y La Filomena de Lope de Vega.....</u>	<u>97</u>
--	-----------

Florencia Calvo

<u>De poetas y polémicas: Jáuregui, Lope y las voces de las Soledades.....</u>	<u>113</u>
--	------------

Patricia Festini

<u>Leer la lírica en La Dorotea. Versos que curan, versos que lastiman</u>	<u>133</u>
--	------------

Ximena González

Tensiones y contactos en la poesía moderna: Tradiciones populares
y lenguas confluyentes

<u>Lectura del Quijote a la luz de un romancero con su historia.....</u>	<u>145</u>
<u><i>Martín Ezequiel Calabrese</i></u>	
<u>El romancero del Quijote, de Federico Lafuente como reescritura de Don Quijote de la mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra.....</u>	<u>163</u>
<u><i>Fernanda Soledad Varela</i></u>	
<u>La narración en la metáfora: Mito, transgresión lírica y romance tradicional en el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca</u>	<u>171</u>
<u><i>Carlos Javier Nusch</i></u>	
<u>“Las faldas se levantan”: Presencia de la figura femenina en la copla popular del carnaval del Norte argentino.....</u>	<u>203</u>
<u><i>Cecilia Stecher</i></u>	
<u>“Para abrir con los golpes de su espada la huella de los siglos venideros”: El Ingenioso Hidalgo en la Biblioteca Los Poetas de Editorial Claridad.....</u>	<u>221</u>
<u><i>Camila de Oro</i></u>	
<u>Elementos líricos en los romances documentados en Argentina durante la primera mitad del siglo XX.....</u>	<u>237</u>
<u><i>Gloria Chicote</i></u>	
<u>El legado de la poesía tradicional hispánica en el cancionero popular argentino y su inclusión en el aula de ELSE</u>	<u>253</u>
<u><i>Cecilia Natoli</i></u>	
<u>La lengua sin límites, de la frontera, inestable: Fabián Severo como caso testigo de la tensión existente entre las lenguas oficiales y la sociedad de frontera.....</u>	<u>273</u>
<u><i>Facundo Arata</i></u>	
<u>Quienes escriben</u>	<u>285</u>

Presentación

Santiago Disalvo

Este conjunto de estudios, aunque diversificados en sus enfoques y en su selección de períodos históricos, obras y autores en un gran arco temporal, quiere contribuir como muestra y estímulo al ejercicio dialógico de una lectura cultural transnacional y diacrónica de la literatura. Así pues, hemos intentado seguir el rastro de un sutil fenómeno artístico, guiados por un interés común: las tradiciones letradas y populares dentro de la poesía hispánica, especialmente en su vertiente lírica, y los intercambios simbólicos entre tales tradiciones literarias, sus lenguas poéticas, sus variantes genéricas y sus autores en diálogo, en debate o, a veces, en abierta polémica.

A esta pesquisa nos hemos abocado en un largo proyecto colectivo de estudio, investigación y discusión que tuvo su comienzo en el año 2014 en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, y que continúa hasta el presente. Una etapa inicial, entre los años 2014 y 2017, constituida como un proyecto institucional dirigido por Gloria Chicote y Santiago Disalvo, titulado “Tensiones y contactos en la tradición lírica románica de la Edad Media y el Renacimiento hasta sus proyecciones en la Modernidad”, ha visto sus primeros resultados, a los que se han sumado los aportes de investigadoras invitadas y la colaboración de miembros de otros grupos de investigación de nuestro instituto.

Por un lado, estas investigaciones prosiguen en un nuevo proyecto en curso (2018-2021), “La lírica románica medieval y renacentista en su

contexto europeo: tradiciones, reelaboración, traducción, desde sus orígenes hasta sus proyecciones contemporáneas”. Por otro, nos complace presentar en este volumen aquellos primeros resultados, junto con la enriquecedora colaboración de especialistas en literatura del Siglo de Oro.

Habiendo recorrido los caminos, siempre vigentes, trazados ya por Curtius (1955), Auerbach (1950; 1952; 1998), Jauss (1970; 2013) y Ong (1987), entre otros, se han considerado otros acercamientos, no menos importantes, vinculados al proceso de génesis y evolución de las formas líricas europeas (Dronke, 1970; 1978) y, claro está, particularmente al de las románicas e hispánicas (Menéndez Pidal, 1953; Alvar, 1998). Desde allí, hemos indagado en la lírica románica contemplando su pasaje de la circulación oral a la manuscrita (Zumthor, 1987) y la difusión de textos impresos a partir del siglo XVI (Beltran, 2005-2006), con especial atención en los conceptos de “comunidad textual” (Stock, 1989) y “tradiciones discursivas” (Oesterreicher, 1997; Kabatek y Jacob, 2001) que pudieron haber intervenido en este proceso, y en las perspectivas antropológicas sobre la *performance* lingüística y la poética en su dimensión social (Bauerman y Briggs, 1990). La permeabilidad de los textos líricos en su tránsito de la cultura monacal a la laica, en el intercambio entre el ámbito cortesano y el popular (Alvar, 1998; Beltran, 2002), tanto en sus dimensiones formales como ideológicas, se evidencia en el recorrido de estudio por un corpus heterogéneo de textos líricos ibéricos medievales, renacentistas y modernos hasta diversas manifestaciones contemporáneas.

Recientemente, algunos estudios vuelven a plantearse estas mismas preguntas, sobre todo en la cultura ibérica o hispánica, demostrando así, como mínimo, la vigencia de estas cuestiones.¹ Una serie de aspectos en

¹ Entre los aportes más recientes que demuestran la vigencia del tema, puede señalarse el estudio de David A. Wacks (2017), en el que define la “poética intersticial” como la punta visible de la práctica poética, perceptible como “puntos accidentales en la pantalla” de la historia literaria nacional (con la habitual glorificación de su propio pasado lingüístico), “fallas casuales” que son indicios de praxis poéticas más amplias cuyo rastro se ha perdido desde la erudición literaria de los siglos XIX y XX. Según Wacks, cierta visión de la poesía medieval fue forjada en un momento histórico en el que se privilegiaba el monolingüismo y en el que la función de la poesía misma había cambiado y ya no se asemejaba en nada a lo que era en la Alta o Baja Edad Media. Afirma que, en la actualidad, si bien la poesía popular permanece como elemento importante de la vida humana, sobre todo a través de la reproducción de música popular transmitida en medios o grabada, es extremadamente esporádico el hecho de que el aficionado la

nuestras investigaciones resultó de especial interés, al punto de transformarse en ejes conceptuales que permitieron explorar la poesía románica siguiendo la huella de los grandes medievalistas y romanistas que abordaron los fenómenos del surgimiento del romance y la oralidad poética (Wright, 1982; Zumthor, 1987, 2006; Beltran, 2009, entre otros): 1) ámbito clerical/ámbito laico /ámbito cortesano; 2) circuito letrado/circuito popular; 3) lenguas vernáculas/latín; 4) oralidad/manuscritura/imprensa/variación textual; 5) texto lírico/contexto en prosa. Consideramos que estos hilos conductores, en los que se reconocen diversas prácticas discursivas y representaciones culturales, permitieron explorar una amplia red de conexiones entre pasado y presente, literatura e historia, a fin de echar luz sobre la continuidad, reelaboración, irrupción o interrupción del flujo de formas, motivos, tópicos y elementos simbólicos entre la antigua poesía lírica y las manifestaciones culturales de la actualidad y, concomitantemente, entre la poesía tradicional y la autoral, entre la literatura popular y la letrada (Sabor de Cortazar, 1987; Díaz, 1995; Chartier, 2007).

En este sentido, fundamentales por su metodología dentro de la filología y de la investigación sobre formas y géneros poéticos, hemos considerado los estudios comparativos entre producciones en diversas lenguas románicas que Vicens Beltran (2009) realiza a fin de identificar mediante qué recursos estilísticos, estas piezas líricas de origen folclórico han podido ser elevadas y transfiguradas en poesía de gran sofisticación para las elites. En sus perspectivas sobre la oralidad y la tradicionalidad en la lírica musical medieval, Beltran (2009) ha incorporado también elementos procedentes de los estudios antropológicos sobre la oralidad en culturas actuales (Beltran, 2001-2002; 2007).

Sin negar el origen en la creación y transmisión oral de la lírica, sus trabajos se centran en la producción de los poetas y músicos medievales y renacentistas. Por momentos, en lugares puntuales, principalmente en

cante para que otros escuchen, a no ser en el espacio reducido a entornos familiares y pequeñas ocasiones rituales. Escasísima o ninguna poesía resuena hoy en los salones gubernamentales o en los pasillos del poder, y sería una rareza que un alto funcionario del gobierno publicara versos. Citando los estudios de Díaz Roig, Smith, Menéndez Pidal, Catalán y Orta Velázquez, este autor recuerda que la tradición de romances y baladas, otrora muy viva en el pueblo hispanohablante, aunque sobreviva hoy en el corrido mexicano, está en decadencia en cuanto tradición viva en España.

el ámbito de las cortes, postulando que estos poetas se interesaron por la poesía oral tradicional, incorporando así un gran corpus de poemas al mundo de los cancioneros literarios. A partir de esta primacía creadora de los círculos cortesanos, Beltran observa las relaciones de la poesía con la producción literaria en sentido estricto, las peculiaridades de su producción y transmisión, sus aspectos formales, sus temas y sus recursos expresivos.

Así pues, han sido objeto de nuestro estudio, indagación y debate las distintas tradiciones de la lírica románica de la Edad Media hasta el Siglo de Oro: desde la poesía de trovadores y *trouvères* (siglos XII-XIII) hasta la poesía gallegoportuguesa (siglos XIII-XIV), retomando aquí estudios académicos locales como los de Nydia G. B. de Fernández Pereiro², identificando modelos cortesanos y modelos tradicionales o populares (Beltran, 2002); la poesía mariana en la península ibérica (siglos XII-XV) y sus relaciones con la poesía mariana panrománica y europea; las formas líricas insertas en la prosa en el Siglo de Oro español (siglos XVI-XVII), y sus continuadores y divulgadores modernos (siglos XVIII-XX).

Por otro lado, en un claro nexos con lo anterior, las proyecciones de la poesía popular española desde la lírica tradicional antigua hasta las manifestaciones modernas en Iberoamérica, fueron estudiadas en el corpus del romancero y los cancioneros del siglo XVI, incluyendo las manifestaciones del género romance y su tradición simbólica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX (Chicote, 2002). A la par de los rastreos y pesquisas de léxico en la poesía tradicional española, se ha estudiado la incidencia de dicha “lírica antigua” hispánica (Frenk, 1993, 2006; Beltran, 2005-2006) en la poesía popular peninsular e iberoamericana, a saber, los poemas de “hojas sueltas”, pliegos y “poesía de cordel” (García de Enterría, 1973; Infantes de Miguel, 1995), así como formas populares y letradas en Argentina (siglos XIX-XX), la Colección de Folklore (1921), las antologías de poesía tradicional en los planes de educación primaria y secundaria. Se traza así un recorrido que llega incluso a to-

² Fruto de este trabajo conjunto de investigación y discusión ha sido nuestra publicación: Santiago Disalvo y Carlos Nusch (2018). “Contribución a los estudios de lírica medieval gallegoportuguesa en Argentina en la década de 1960: la obra de Nydia G. B. de Fernández Pereiro”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 21, pp. 289-297.

car la poesía de autores modernos y contemporáneos, en aspectos como el lirismo simbólico de raíz tradicional o el fenómeno de las lenguas de frontera en contacto.

El mencionado concepto de tradiciones discursivas³ ha permitido considerar la evolución de algunos textos líricos hispánicos en sus múltiples vínculos con su contexto románico, desde su génesis hasta las reelaboraciones y proyecciones contemporáneas de la lírica medieval y renacentista. En síntesis, se han recorrido las vertientes que llevan de la oralidad a la escritura manuscrita y de esta a la letra impresa en la poesía románica e hispánica de la Edad Media y del Siglo de Oro, en convergencia con las representaciones musicales e iconográficas asociadas a esos textos, y, por otro lado, se ha profundizado en fenómenos análogos y vinculados, desde la primera modernidad hasta el siglo XX, para identificar los modelos de cultura letrada y cultura popular presentes en Argentina entre 1920 y 1960, en comparación con otros ámbitos y momentos posteriores de la cultura iberoamericana.

La primera sección de este libro se titula “Tradiciones simbólicas y autores en diálogo en la poesía medieval y del Siglo de Oro”. Hemos querido encabezarla con una profundización en los estudios sobre la poesía de la Edad Media hispánica, desde una mirada comparada con otras expresiones artísticas medievales y con obras no poéticas —como la prosa narrativa y teológica—, e incluso con textos litúrgicos, lo cual ha permitido la observación del desarrollo de una particular textualidad propia del siglo XIII.

El análisis comparativo de ciertos *tópoi* en piezas puntuales de la poesía hispánica vuelve evidente su pervivencia en una tradición discursiva y simbólica. En este sentido, Santiago Disalvo y Damián Lima estudian el motivo del “ladrón devoto” y su utilización poética en la cantiga 13 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, en comparación con el sexto de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Se suman

³ Tomamos la definición de discourse traditions de Kabatek y Jacob (2001: viii): “historical-normative patterns that have been established in a society and which speakers follow in the production of discourse. The existence of these categories means that each discourse, and consequently, each historical text, is not only part of a specific language (of several languages) but is rather situated in an intertextual succession constituted from a series of repeating elements”. Cfr. también Oesterreicher (1997).

al análisis comparativo los textos en prosa del “Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima”, incluido en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, y del Exemplo 45 de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Si bien la cantiga 13 parece haber tomado algo del correspondiente relato del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais y otros cognados de la prosa latina, añade una alusión tipológica o figural en su estribillo, seguramente en reemplazo de un exordio alegórico presente en parte de la larga tradición textual en prosa de este milagro. En este antiguo exordio se había introducido un símil o alegoría construida sobre la imagen bíblica de la constelación de las estrellas Pléyades (*simul micant, quia unum praedicant*), atribuido a San Gregorio Magno. De esta manera, en las versiones poéticas hispánicas, y mucho más particularmente en las *Cantigas de Santa María*, el motivo del “ladrón devoto” se destaca por su tratamiento original, al enlazarse con una tradición simbólica anterior y elevarla al plano de la interpretación alegórico-tipológica y anagógica.

Un segundo estudio dedicado a la poesía ibérica medieval es el de Gimena del Río sobre el *Cancionero del rey Don Denis*, el corpus más extenso de lírica gallegoportuguesa no religiosa que se ha conservado. En este corpus de 137 cantigas, se incluyen 73 de amor, 51 de amigo, tres con motivo de pastorela y 10 de escarnio. Este último grupo es un conjunto muy reducido transmitido únicamente en una zona de “cajón de sastre” del *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B). Puede añadirse a ello un marcado alejamiento de la temática obscena o de maldecir y una fuerte presencia de la voz regia. El rey, erigido como vicario de Dios en la Tierra, imparte en mayor o menor medida, justicia divina o fallos en cuestiones morales. Gimena del Río se aboca aquí a la edición y estudio de la cantiga *Dissem’ og’ un cavaleiro* (B1540), en la que el pecado de la blasfemia se transforma en la *devoración* eterna del protagonista, rastreando los posibles vínculos entre el poema y las representaciones icónicas de la boca del infierno, según las investigaciones de la doctora Nora Gómez, a quien se dedica este estudio.

La sección continúa con estudios sobre tradiciones y diálogos literarios en el Siglo de Oro español. En primer lugar, el *Retrato de la Lozana Andaluza* propone una particular relación entre la oralidad y la escritura en consonancia con cierta resignificación de lo popular atestiguada en

el Renacimiento español. Cecilia Pavón estudia aquí la manera en la que Francisco Delicado incorpora a su obra refranes, canciones y composiciones líricas provenientes de la cultura popular y de la cultura letrada, con una importante presencia del elemento musical.

El estudio de Florencia Calvo se centra en *La Filomena* de Lope de Vega, obra compleja, mezcla de prosas y versos que abarca géneros variados como la epístola poética, la novela corta y el discurso literario, pasando por el poema mitológico y rimas de diferentes tipos. Pese a ello, hay un interés de la crítica en encontrar ciertos ejes comunes que cohesionarían la diversidad en distintos planos: la construcción de un yo, la inserción del texto en polémicas literarias o el interés por lo cortesano, entre otros. Un primer acercamiento a algunos problemas del volumen a partir del análisis de la *Elegía en la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla*, su manejo de diversas especies poéticas —como la elegía, la égloga o la epístola— da lugar a la exploración de nuevos ejes que permiten una descripción de *La Filomena* a partir no solamente de la acumulación de composiciones, sino también de la idea de que dicha *variatio* es capaz de producir sentido, conjugar elementos propios de la totalidad de la producción lopesca y anunciar el complejo sujeto poético que irá derivando hacia las múltiples máscaras del último Lope.

Patricia Festini plantea en su trabajo que a partir de la difusión en los círculos eruditos de un manuscrito de la *Primera Soledad* de don Luis de Góngora, en la primavera de 1613, comenzaron a aparecer opiniones a favor y en contra del poema que dieron origen a una de las polémicas más importantes de las letras españolas. En uno de los primeros documentos que conforman el corpus de la polémica se califica al manuscrito como “un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas”, frase incluida en la *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus “Soledades”*. Atribuida a Lope y escrita probablemente por uno de sus amigos, nos acerca a uno de los ejes de la polémica: los sonidos de esa “nueva poesía”. La importancia que se da al sonido de los versos pone de manifiesto la presencia de la voz en la difusión del poema.

De entre las muchas voces que se alternan en la polémica, esta investigadora elige la de dos poetas enfrentados a Góngora para reflexionar sobre las “consonancias erráticas de los versos desiguales”. En primer lugar,

Juan de Jáuregui, quien se instaló en la polémica con su *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo, pero además plasmó sus postulados teóricos acerca de la poesía en su *Discurso poético* (1624). Luego, se halla la voz de Lope de Vega en sus poemas, en sus cartas, e incluso, y a casi veinte años de la aparición de las *Soledades*, en *La Dorotea*, una obra en la que los ecos de la polémica cobran una nueva significación.

Esta última obra de Lope de Vega es explorada por Ximena González en el estudio final de esta sección. A pesar de que, en la esquiva definición genérica de *La Dorotea*, proporcionada por su propio autor, se enfatiza la opción por la prosa, es indiscutible que la obra otorga una importancia fundamental a la lírica. Lope no renuncia a la inclusión de abundantes fragmentos líricos que, junto con los diálogos de los personajes, tejen el desarrollo de la historia. Estas inclusiones cumplen un papel que trasciende la mera ruptura de la isotopía formal destinada a producir descanso y distracción. Las posibilidades de abordar lo poético en esta obra son múltiples. Aquí se examinan las reflexiones que sobre este divino arte se pueden desgranar de las escenas en las que los textos poéticos son leídos, evocados e interpretados por los diferentes personajes.

La segunda sección del libro, "Tensiones y contactos en la poesía moderna: tradiciones populares y lenguas confluyentes", se abre con dos estudios sobre obras de poesía popularizadora de fines del siglo XIX y principios del XX centradas en la gran creación cervantina, los denominados *Romanceros del Quijote*. En primer lugar, Martín Calabrese analiza la publicación de una obra de romances de finales del siglo XIX, el *Romancero de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: sacado de la obra inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra*, de Maximino Carrillo de Albornoz, publicado en 1890 (Madrid, José Góngora y Álvarez). En palabras de Carrillo de Albornoz, debido a su extensión y a la complejidad de su escritura y vocabulario, la obra más valiosa de la lengua española había caído en un relativo olvido y solo era leída parcialmente o utilizada para extraer citas de falsa erudición, es decir, había dejado de ser leída como lo fuera en los primeros dos siglos de su existencia. Este *Romancero*, pues, habría tenido, por un lado, el doble propósito de facilitar y popularizar la lectura del *Quijote*, acercándolo a un público más joven, y por otro, una función

exegética y crítica gracias a un sistema de notas que intercala diferentes conceptos en la fluidez de lectura del verso del romance.

En segundo lugar, Fernanda Varela nos introduce a la obra de Federico Lafuente López-Elías, periodista, abogado y escritor navarro, nacido en Lodosa en 1857, redactor en periódicos de Madrid y de Toledo, director del *Heraldo Toledano* y del liberal-conservador *El Centro* (propiedad de Julián Esteban Infantes). Colaborador también en la revista restauracionista *Toledo* (publicada desde abril de 1889 a enero de 1890), Lafuente sacó a la luz, entre otros títulos, un libro con 113 romances, *El romancero del Quijote: las famosas aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, en sencillos romances, hechos a la buena de Dios y con el mejor deseo* (Madrid, Librería de Fernando Fe, 1916), ilustrado por Gregorio Valle, que contó con ocho ediciones. Una lectura de este *Romancero del Quijote* lleva a pensar en la reescritura del célebre *Quijote* de Cervantes, y su correlato en imágenes, como una manera de ampliar el acceso a esta emblemática obra a un público de lectores que de otro modo no hubiera podido llegar a ella. Varela aborda también, desde una perspectiva iconográfica, las diferentes ilustraciones con que se acompaña cada romance.

En la confluencia entre lírica y romancero, poesía letrada y tradición, el estudio de Carlos Nusch observa la irrupción del discurso lírico en el “Romance Sonámbulo”, del *Romancero Gitano* de Federico García Lorca, e indaga con qué recursos problematiza este género poético el esquema narrativo del romance español tradicional y en qué medida esta operación estética tiene el objeto de proveer una estructura poética específica a la temática mítica desarrollada en el texto. La temporalidad sumamente intervenida a los fines de la intriga, la trabazón arcana de los símbolos, las metáforas inusitadas y un pequeño conjunto de núcleos narrativos —dados a conocer en parte por el sujeto lírico, en parte por los diálogos de dos de los personajes—, hacen que el romance adquiera un tinte onírico, surrealista, que ha dado lugar a innumerables discusiones entre los críticos.

Pasando ya al ámbito sudamericano en su producción artística folklórica, Cecilia Stecher considera la presencia de la figura femenina en un corpus de poesía popular del carnaval del Norte argentino. Un conjunto de adivinanzas, coplas y romances resuena con las voces femeninas y

se alza en estas festividades, ya que las mujeres son precisamente quienes se encargan de dirigir los rituales en honor de la Pachamama y, asimismo, liderar los bailes y las comidas, además de otros aspectos de la organización de la fiesta. A lo largo de los textos poéticos que suelen recitarse en estas ocasiones, es posible identificar dos categorías principales a la hora de hablar de las mujeres, división que, junto con sus modos de representación, constituye el objeto del estudio de Stecher. Por un lado, las señoras mayores, denominadas comúnmente “las comadres” —es decir, las mujeres de edad más avanzada— organizan la festividad y detentan el oficio de mujeres sabias que, al mismo tiempo, esconden a las hijas y critican a los hombres. Por otro, las hijas —las jóvenes— ayudan mientras tanto en el interior de la casa con las tareas necesarias para los rituales y son las protagonistas en los versos de los suspiros de copleros y poetas.

La contribución de Camila de Oro se centra en la actividad poética ligada a la Editorial Claridad, fundada en 1922 por Antonio Zamora, un inmigrante español de tradición socialista, con el propósito de educar a los sectores populares. Mediante la publicación de dos revistas culturales, *Los Pensadores* y *Claridad*, además de cientos de obras reunidas en “Bibliotecas” que se vendían en papel de baja calidad, a precios muy accesibles y en espacios urbanos no especializados, la editorial se consagró como mediadora entre un nuevo público y la cultura “letrada”. Camila de Oro se aboca aquí al estudio de la *Biblioteca Los Poetas*, colección aparecida en 1924 que reunió a autores de diversas procedencias, algunos consagrados por la tradición literaria y otros jóvenes autores latinoamericanos o desconocidos. De esta manera, analiza las intertextualidades y las relecturas en verso de la obra más importante de Cervantes, a fin de dilucidar su relación con los objetivos y valores que promovió la empresa cultural de mayor alcance en la Argentina de entreguerras.

Por su parte, Gloria Chicote señala que el fenómeno de la poesía popular o tradicional ha preocupado a los estudiosos de la literatura desde los comienzos del Romanticismo en que se hizo obligada la mirada hacia las tradiciones populares, pero fue a partir del siglo XX que comenzaron las indagaciones fructíferas en la tradición oral iberoamericana impulsadas por la incansable prédica de Ramón Menéndez Pidal, también en relación con las políticas culturales de las jóvenes naciones independien-

tes. Una vez redescubierta la tradición oral en Castilla en mayo de 1900, Menéndez Pidal incita a sus colegas españoles, portugueses y americanos a lanzarse a la búsqueda de romances y se desencadena una explosión de documentaciones no solo de aquellos, sino también de variadas formas de poesía tradicional, en todo el ámbito de dispersión lingüística del español y las demás lenguas peninsulares. Chicote examina el desarrollo de este proceso en Argentina: las políticas de documentación específicas, como la Colección de Folklore de 1921, los géneros poéticos incluidos en el conjunto de cancioneros, aparecidos en las distintas regiones que conforman la geografía nacional, y la publicación en 1941 del *Romancero* de Ismael Moya.

Cierran esta sección —y el volumen— dos valiosas contribuciones a la profundización crítica de la presencia, en diversos contextos de “frontera”, del lenguaje poético y sus tradiciones, allende los círculos de actividad literaria más habituales. Cecilia Natoli analiza cómo la literatura representa un recurso altamente funcional para la enseñanza del español como lengua segunda y extranjera (ELSE). La lengua española consolidada en el actual territorio argentino trajo adosado el legado cultural de la poesía tradicional hispánica, introducida y arraigada profundamente en la cultura argentina.

A mediados del siglo XX, con el propósito de construir una identidad nacional que concordara con el imaginario hispano-criollo, se produjo una institucionalización de la lírica tradicional hispánica a través de su inclusión en el currículum escolar argentino. Como en la actualidad dichos poemas tienen vigencia en el ámbito escolar, Natoli considera que su inclusión en el aula de ELSE se torna relevante para que el alumno extranjero tenga acceso a este sector constitutivo de la cultura. En línea con lo planteado, el texto mismo ofrece una propuesta didáctica a partir de poemas tradicionales argentinos. Por último, el estudio de Facundo Arata invita a profundizar críticamente en un complejo fenómeno surgido en las fronteras entre lenguas nacionales, lengua oficial y lengua híbrida, lengua poética, con un acercamiento a la obra lírica de Fabián Severo. Este autor contemporáneo, situado en la zona de transición geográfica y lingüística entre Uruguay y Brasil, funda un mapa poético de frontera al representar a la sociedad en su obra reinventando el soporte escrito de las lenguas oficiales.

Quien lea este libro percibirá que los estudios que lo conforman proceden tanto de investigadores de larga trayectoria e investigadores jóvenes como de personas en el inicio de su camino de investigación. Esto es el reflejo consciente y deseado de una forma de trabajo enriquecedora, a lo largo de estos años de colaboración, formación y dirección; y creemos que puede ofrecer un estímulo al diálogo y profundización en los estudios de la poesía hispánica en toda la amplitud temporal y espacial que hemos querido desplegar aquí.

Referencias bibliográficas

- Alvar, C. (1998). Poesía culta y lírica tradicional. En Pedro Piñero Ramírez (Ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en Homenaje a Don Emilio García Gómez* (pp. 99-111). Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla – Fundación Machado.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental*. México: Fondo de Cultura Económica [ed. original, 1942, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*].
- Auerbach, E. (1952). Typological Symbolism in Medieval Literature. *Yale French Studies*, 9 ["Symbol and Symbolism"], 3-10.
- Auerbach, E. (1998). *Figura*, José M. Cuesta Canal (prólogo) y Yolanda García Hernández y Julio Pardos (traducción), Madrid: Trotta [ed. original, 1944, *Neue Dantenstudien*, Istanbul: Schriften, 5].
- Bauman, R. y Briggs, C. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- Beltran, V. (2001-2002). Antropología medieval y creación literaria, Ficción e imágenes: la literatura medieval y su proyección artística. *Estudios Románicos*, 13-14, 23-40.
- Beltran, V. (2002). Poesía popular antigua, ¿cultura cortés? *Romance Philology*, 55, Brepols, 183-230.
- Beltran, V. (2005-2006). Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso): las fuentes del Cancionero General. *Incipit*, 25-26, 21-56.
- Beltran, V. (2007). *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval, Anejos de la revista Verba* 59. Santiago de Compostela: USC.

- Beltran, V. (2009). *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética antropológica de la lírica oral*. Kassel: Reichenberger.
- Chartier, R. (2007). Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación. *Co-herencia*, 4(7), 103-117.
- Chicote, G. (2002). *Romancero tradicional argentino*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar. London: Queen Mary and Westfield College.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina* (traducción de F. Alatorre y M. Frenk). México: Fondo de Cultura Económica [ed. original, 1948, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*].
- Díaz, L. (1995). Concepto de la literatura popular y conceptos conexos. *Anthropos*, 166/167 (*Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*), 17-24.
- Dronke, P. (1970). *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150*. Oxford: Clarendon.
- Dronke, P. (1978). *La lírica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral.
- Frenk, M. (1993). Symbolism in Old Spanish Folk Songs. En *The Kate Elder Lecture 4* (pp. 1-24). London: Queen Mary and Westfield College.
- Fernández Pereiro, N. (2018). Madrygal. *Revista de Estudios Gallegos*, 21, pp. 289-297.
- Frenk, M. (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García de Enterría, M. C. (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- Infantes de Miguel, V. (1995). La poesía de cordel. *Anthropos*, 166/167 (*Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*), 43-46.
- Jauss, H. R. (1970). Littérature médiévale et théorie des genres. *Poétique*, 1, 79-101.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación* (prólogo de D. Ródenas de Moya, traducción de J. Godo Costa y J. L. Gil Aristu). Madrid: Gredos. [ed. original, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation*].
- Kabatek, J. y Jacob, D. (2001). *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical – pragmática histórica metodológica*. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.
- Oesterreicher, W. (1997). Zur Fundierung von Diskurstaditionen. En B. Frank, T. Haye y D. Tophinke, *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit* (pp. 19-45). Tübingen: Narr.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sabor de Cortazar, C. (1987). Literatura culta y folclore literario en la España áurea. En *Para una relectura de los clásicos españoles* (pp. 217-232). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Stock, B. (1989). Historical Worlds, Literary History. En Ralph Cohen (ed.), *The Future of Literary Theory* (pp. 44-57). New York - London: Routledge.
- Wacks, D. A. (2017). An Interstitial History of Medieval Iberian Poetry. En Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale y Manuel Delgado (eds.), *The Routledge Companion to Iberian Studies*. London: Routledge.
- Wright, R. (1982). *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*. Liverpool: Francis Cairns.
- Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix: de la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil.
- Zumthor, P. (2006). La *performance*: oralidad y escritura (capítulo II). En *La poesía y la voz en la civilización medieval* (traducción de José Silva) Madrid: Cátedra.

Tradiciones simbólicas y autores
en diálogo en la poesía medieval
y del Siglo de Oro

Simul micant quia unum praedicant: Tradición poética y simbólica en el milagro medieval del “ladrón devoto”

Santiago Disalvo
Damián Lima

I

Sendas narraciones miraculares con el motivo del “ladrón devoto” aparecen versificadas en la cantiga 13 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (en adelante, *CSM* 13; consignada bajo el número 14 en código *To*), *ESTA É COMO SANTA MARIA GUARDOU O LADRON QUE NON MORRESSE NA FORCA, PORQUE A SAUDAVA*,¹ y en el sexto de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (*MNS* 6). Un ladrón, llamado Elbo en la cantiga alfonsí (“que Elbo por nom’ avía”, v. 5) aunque innominado en el milagro berceano, fiel devoto de Santa María, es capturado y sentenciado a morir en la horca, pero la Virgen se presenta durante la ejecución y lo salva de la muerte con sus propias manos, sosteniéndolo desde abajo por los pies. Al cabo de tres días, el colgado sigue vivo, por lo que se produce un segundo intento de ajusticiarlo —según el poema de Gonzalo de Berceo— mediante el degüello, pero la Virgen nuevamente coloca sus manos, esta vez entre la cuchilla del verdugo y el cuello del reo, dejando a todos convencidos, ahora sí, de que se trata de un milagro. Finalmente, el ladrón devoto es puesto en libertad.

Se ha señalado un origen primario del motivo del “ladrón devoto” en el texto latino *De fure suspenso quem beata virgo liberavit*, alguna de cuyas

¹ Ver en el apéndice el texto completo de la cantiga, según la edición de Mettmann, y la traducción al castellano que proponemos.

versiones funcionó indudablemente como fuente para los relatos versificados de Gonzalo de Berceo y de Alfonso X. El milagro está incluido también en un gran número de obras en latín y algunas en lengua vernácula: las colecciones anónimas de milagros en prosa latina (manuscritos *Thott 128*, *Pez*, *BN 110*, *Alcobacense 149*, *Zaragozano 879*, *Phillipps*), los *marialia* británicos, la obra de William de Malmesbury, el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, la *Legenda Aurea* de Jacobo de Vorágine, el *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora y, en romance, los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, entre muchos otros.² En algunas versiones latinas, el milagro incluye un exordio de carácter alegórico sobre las estrellas Pléyades y los hombres, que no aparece en las versiones románicas del milagro. El dato del nombre del protagonista –*Fur erat qui vocabatur Ebbo*– aparece solo en algunos casos, a saber, *Eppo* (*Pez* 6), *Ebbo* (*Thott* 6), *Ebles* (Gautier I Mir 30), *Elbo* (*Speculum* VII.116.1), *Elbo* (*CSM* 13); mientras que en la versión de Gonzalo de Berceo³ y la de Juan Gil de Zamora el personaje es presentado como “un ladrón malo” y “*fur quidam*”, respectivamente. La *CSM* 13 parece haber tomado el dato de la obra de Vicente de Beauvais, quien reúne el milagro en un mismo capítulo con el del monje que entona los cinco salmos (posible fuente de la *CSM* 56, o 71 del código *To*, *ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ NACER AS CINCO ROSAS NA BOCA DO MONGE DEPOS SSA MORTE, POLOS CINCO SALMOS QUE DIZIA A ONRRA DAS CINCO LETE-RAS QUE Á NO SEU NOME*), lo cual permite considerar su común referencia monacal, ya que se narra que el ladrón penitente finalmente ingresa en un monasterio: *Qui factus monachus, quandiu vixit Deo, et sanctissimae Matris eius postea seruiuit* (VII.116.1; *Speculum*, 1624, p. 264).

De acuerdo con el estudio de Richard Mount que ha comparado el tratamiento del “ladrón devoto” en ambos autores españoles, el estribillo, en el caso de las *CSM*, “plays an important role in the *cantiga*. It presents the theme of the poem and essentially tells what is going to happen” (Mount,

² Ver el cuadro final (apéndice) con el detalle de las colecciones y obras que contienen este milagro. Las referencias de estas colecciones están listadas en la bibliografía. Para una descripción detallada de estos manuscritos y ediciones, véase Parkinson (2005) y Disalvo (2013, pp. 335-350).

³ En esto es incorrecta la aclaración de Walter Mettmann en su nota al verso 7 de la *cantiga*: “*Elbo*: Berceo y su fuente latina: *Ebbo*; Gautier: *Ebles*” (Mettmann 1986, p. 90).

1991, p. 166). El correspondiente milagro de Gonzalo de Berceo, por el contrario, omite toda clase de introducción y nos sitúa frente al asunto desde el primer momento: “Era un ladrón malo que más querié furtar” (c. 142a, García Turza, 1992, p. 597).⁴ El *MNS* 6 se desarrolla a lo largo de dieciocho estrofas cuaternas (c.142 a c.159), mientras que la correspondiente cantiga alfonsí “is six strophes long with a verse form similar to *cuaderna vía*” (Mount, 1991, p. 166), además del estribillo. La caracterización del ladrón, similar en sus rasgos principales, se dilata en cuatro cuaternas del texto de Gonzalo, mientras que la *CSM* 13 la inicia y la concluye en una única estrofa inicial. Ambas versiones exponen desde el principio una duplicidad en la caracterización, en consonancia con esa suerte de oxímoron que da nombre al motivo: el lado negativo está dado por su afición al robo, mientras que su costado positivo reside en su entrega y devoción a la Virgen. Sobre el aspecto negativo del ladrón, la *CSM* 13 solo habla “*dun mui malfeitor ladrón / que Elbo por nom’avía*” (4-5), es decir, que solo conocemos que era un ladrón malhechor y que se llamaba Elbo. El milagro de Gonzalo, en cambio, brinda algunos detalles más, como aquellos de la primera estrofa:

Era un ladrón malo que más querié furtar
que ir a la iglesia ni a puentes alzar;
sabié de mal porcalzo su casa gobernar,
uso malo que prisso, no lo podié dexar.
(c. 142, García Turza, 1992, p. 597)

Este ladrón innominado prefiere robar a cumplir con sus obligaciones cristianas, tanto espirituales —“ir a la iglesia”— como sociales —“puentes alzar”—, según se explica en el estudio de Carrera de la Red:

⁴ Según Adriana Cid, Gonzalo de Berceo “nunca se extiende en introducciones. Le interesa narrar el milagro con la mayor claridad y concisión” (1981, p. 23). Una explicación para esto podría ser la intención didáctica de Gonzalo, que presentaría al personaje de forma genérica, universal y distante, no como un individuo concreto, sino como mero representante de la categoría de los ladrones. En cambio, la fuente latina, e incluso la cantiga de Alfonso X, exhibirían la historia de un sujeto nominado, creando “un clima de cierta familiaridad entre el protagonista y el lector” (Cid, 1981, p. 24). Sin embargo, esto parece contradecirse en los casos de varios milagros en los que Gonzalo menciona el nombre de los personajes: no solo Ildefonso y Teófilo, sino también Giraldo, Pedro, Esteban, Uberto, Jerónimo...

En tiempos de Berceo, “alzar puentes” era una actividad fundamental para un cristiano. Precisamente, en aquella región, cien años antes, habían logrado la santidad dos grandes hombres, Santo Domingo de la Calzada (+1190) y San Juan de Ortega (+1163) cuya ejemplaridad consistió, entre otras cosas, en hacer caminos y puentes para los peregrinos. Fue ésta una obligación que la iglesia y la ley civil imponían a todos, legos o clérigos (Carrera de la Red, 2000, pp. 81-82).

Pero, además el acto del robo es caracterizado como un “uso malo que priso” y que “no lo podié dexar” (142d). Desde el principio anticipa que su destino será dejarlo tras la intervención divina de la Virgen, lo que le otorgará no solo la salvación de su cuerpo, sino que librárá del vicio a su alma. Esta será la recompensa por el único aspecto positivo que posee el ladrón: su devoción a la Santísima Virgen, a quien siempre se encomienda, como resume brevemente la cantiga alfonsí: “*mas sempr’ en sa oraçon / a ela [Santa María] s’acomendava, e aquello lle prestou*” (vv. 5-6). El MNS 6 provee otros detalles importantes sobre la devoción del ladrón: cree en la gloriosa Virgen con toda su voluntad (144c), se inclina siempre ante su imagen (145b) y “dizié ‘Ave María’ e más de escriptura” (145c), lo que significa que siempre rezaba con la versión más extensa del Ave María (García Turza 1992, p. 598). Esta ferviente devoción por la Virgen otorga protección divina a aquel que está condenado por las leyes de los hombres, algo que Jacques Joset caracteriza como “pacto de seguridad con la Virgen”, lo cual queda explicitado en el verso “tenié su voluntad con esto más segura” (145d).

La caracterización de la Virgen también es común a ambas obras y uno de sus aspectos principales es la presteza, es decir, la rapidez con la que acude a socorrer a quien le brinda su devoción: “The Blessed Virgin is characterized only through her constant vigilance and quick action on behalf of her devotee” (Mount, 1991, p. 167). El accionar expedito de la Virgen queda claramente manifestado en la cantiga “*non vos quis enton tardar / ante chegou muit’ aginna*” (vv. 12-13), al igual que en el milagro “la Madre gloriosa, duecha de acorrer” (149a, García Turza, 1992, p. 599). Pero, mientras que eso es todo lo que leemos en relación con la Virgen

María en la cantiga alfonsí, Gonzalo agrega al final del milagro, una vez concluida la historia del ladrón, dos cuaternas (estrofas) a modo de moraleja en las que realiza una *amplificatio* laudatoria de la figura de la Virgen, vinculando su poder intercesor al sacrificio salvífico de Jesucristo:

Madre tan piadosa, de tal benignidad,
que en buenos e en malos face su piadad,
devemos bendezirla de toda voluntad:
los que la bendissieron ganaron grand rictad.

Las mannas de la Madre con las del que parió
semejan bien calannas qui bien las coñoció;
Él por bonos e malos, por todos descendió,
Ella, si la rogaron, a todos acorrió.
(c. 158-159, García Turza 1992, p. 601)

Además de mostrarnos la piedad y benignidad como cualidades de Santa María, Gonzalo incorpora al texto la primera persona plural (“devemos bendezirla”) instando al lector a esta devoción, con promesas de grandes recompensas, rasgo propio de la poesía parenética. Asimismo, en la última estrofa compara las acciones de la Virgen con las de su hijo Jesucristo, que socorren de igual manera a “bonos e malos” (159c), análogamente al estribillo de la cantiga que ya hemos mencionado. Con respecto al resto de los personajes involucrados en las dos versiones del milagro, en el ya citado estudio de Richard Mount se arriba a la siguiente conclusión:

Perhaps one of the most notable differences in the two presentations of the thief’s miracle is the difference in the number of people involved in the action. In the verbal scenes of the *cantiga*, there are only the four whom we have mentioned: the thief, the magistrate, the Virgin Mary, and the magistrate’s companion. On the other hand, Berceo’s version has a whole host of people populating his scenes (Mount, 1991, p. 170).

Esta diferencia textual, comprensible por lo escueto de la poesía alfonsí, complementada con las imágenes que acompañan a la cantiga,

nos permite apreciar la abundancia de presencias —además del ladrón y la Virgen— que pueblan el milagro de Gonzalo: un “ellos” impersonal, “oviéronlo (...) a prender” (146b), que representa a quienes capturan al ladrón; todos los que presencian el ahorcamiento, “cuantos cerca estaban” (148b); los parientes, amigos y “coñocientes” que vienen a verlo al tercer día; “toda essa mesnada” (154a) de hombres que concuerdan en que el lazo estaba flojo; por último, los “manzebos más livianos” (155a) que intentan degollarlo. Otra importante diferencia que opone la de Gonzalo al resto de las versiones es la mención final del cambio de estado del personaje:

Mientras Juan Gil y Alfonso X afirman que el ladrón salvado de la muerte por la Virgen se hizo monje, Berceo, posiblemente molesto ante la presencia de un ladrón confeso en la comunidad, se limita a decir que *Su vida mejoró, se apartó de folía, / Cuando cumplió su curso muriose en su día* (Martín, 2003, p. 181).

También en el *Libro de los exenplos por A.B.C.* se menciona su entrada en el monasterio: “con grand contricion de su coraçon entro en un monesterio de monjes e siruio a su fijo Jesu Christo en quanto vivio” (Keller y Scarborough, 2000, p. 64). Tanto la iconografía como la versión marginal en prosa castellana del *Códice Rico* (ms. T) de las CSM indican, además, que se trata de un “monje blanco”, es decir, cisterciense (o acaso cartujo):

E el ladrón, conoçiendo la merçed que Santa María le avie fecho, non quiso bevir al mundo e ofrecióse del todo a Santa María e reçibió el ábito de la orden de los monjes blancos que es avocación de la su virginitat, e puñó de la siempre servir e guardar su orden e fizo penitencia de su error e acabó bien (Figueira Valverde, 1985, p. 356).

La última viñeta de la ilustración lo representa en el acto de tomar el hábito monacal blanco, y junto a otros monjes vestidos de ese color. Este dato es muy sugestivo, ya que en el cuadro inicial se ve al ladrón robando justamente un vestido, en los cuadros del centro aparece despojado de toda ropa, colgado solo en camisa y, por último, se lo muestra en la ce-

remonia de imposición del hábito monacal, es decir, se reviste de Cristo para una nueva vida.⁵

El punto central del motivo del “ladrón devoto” es el milagro en sí mismo, la escena en que la Virgen lo salva de una muerte segura en la horca. Es de una gran fuerza poética la imagen de la Santa Madre que alza las manos al cielo durante la ejecución del malhechor y sostiene, por sus pies, juntamente el peso de su cuerpo y de su alma, aun en la breve versión de la CSM 13, que se limita a decir: “*e foi-ll’ as mãos parar / so os pees e alço-o | assi que non s’afogou*” (vv. 13-14). Gonzalo de Berceo, que siempre pone mayor énfasis en las descripciones, con “un detallismo mayor, que transmite realismo y es signo de plasticidad” (Cid, 1981, p. 26), crea una escena digna de devoción que, además de la imagen poética ya descrita, nos permite evocar la sensación de alivio del ladrón:

Metióli so los pïedes do estava colgado
las sus manos preciosas, tóvolo alleviado;
non se sintió de cosa ninguna embargado,
non sovo plus vicioso nuncua ni más pagado.
(García Turza, 1992, c. 150, p. 599)

Destacamos aquí dos detalles descriptivos. En primer lugar, es de notar el tratamiento más pío que da Gonzalo a las manos de la Virgen, verdaderos instrumentos sagrados del milagro en cuestión: mientras que en la CSM 13 se mencionan solo “*as mãos*”, en el MNS 6 se las describe como “las sus manos preciosas” (150b), adjetivación que suma a la caracterización inmaculada de la Virgen y milagrosa de ese momento. En segundo lugar, en los últimos dos versos de la estrofa citada, Gonzalo emplea el recurso de la comparación hiperbólica, el mismo que repite más adelante

⁵ Al respecto, es muy rica la simbología de la vestimenta monacal y, en especial, del hábito por el que se identifican monjes y frailes de diferentes reglas y órdenes: “The symbolism of the habit developed gradually. As early as the fifth century, it symbolized both the act of religious profession viewed as a second baptism and an individual’s participation in the Passion of Christ (sometimes expressed through the very form of habit) as well as commitment to poverty, self-denial, and the ascetic ideal. The black or off-white habit of undyed wool was the symbol of humility. Hildegard of Bingen’s view of the habit as the sign of contempt for the world (*contemptus mundi*) became widely accepted” (Derwich, 2000, p. 309).

cuando encuentran al ladrón en la horca sintiéndose gozoso como si se encontrase tomando un baño (152b) y sin mal alguno, aunque tuviese que colgar de allí durante un año entero (152d).

En la *CSM* 13 la escena milagrosa se cierra allí: luego de ser sostenido por la Virgen, cuando descubren que aún sigue vivo, lo único que hacen es acomodarle el nudo de la soga, pero ella sigue protegiéndolo. Sin embargo, en el milagro de Gonzalo, en consonancia con la fuente latina, al ver que el ladrón no ha muerto en la horca, se hace un segundo intento por ajusticiarlo mediante el degüello, lo que a su vez produce una nueva intervención, un segundo milagro de Santa María:

Fueron por degollarlo los mancebos más livianos,
con buenos serraniles, grandes e adianos;
metió Sancta María entre medio las manos,
fincaron los gorgueros de la golliella sanos.
(García Turza, 1992, c. 155, p. 601)

Mientras que en la *CSM* 13 es el propio ladrón quien, a través del discurso directo, informa al verdugo que no podrán matarlo a causa de la protección que le brinda la Virgen. En el *MNS* 6 todos los presentes quedan convencidos de estar ante un milagro, “cuando esto vidieron que no’l podién nocir, / que la Madre gloriosa lo querié encobrir” (García Turza, 1992, 156ab, p. 601).

El destino del ladrón es bueno en ambos casos: la cantiga alfonsí nos lo presenta en una orden religiosa, mientras que Gonzalo solo nos informa de un cambio de vida, alejado del robo y la locura. El accionar milagroso de la Virgen ha obrado tanto sobre el cuerpo del ladrón, salvando su vida terrenal, como sobre su espíritu, alejándolo del pecado y torciendo su destino: “Ambos textos coinciden conceptualmente: el milagro de la salvación del cuerpo, de la salvación de la vida, opera en el pecador la conversión que, en última instancia, es la salvación del alma” (Cid, 1981, p. 28).

II

Jacques Joset (2000, p. 188) considera que el motivo del “ladrón devoto” poetizado por Gonzalo de Berceo y por Alfonso X no es más que una subcategoría del “tema hagiográfico e iconográfico transitadísimo del

ahorcado salvado por un milagro”, lo cual había señalado José Filgueira Valverde (1985, p. 33): “Estudiado con las derivaciones del tema hagiográfico del ‘ahorcado descolgado’”, en relación con la cantiga 175 del mismo manuscrito y, además, “prototipo de los relatos de ‘bandolero honrado’ (...) entre los precedentes de romances, novelas y obras dramáticas: Calderón, Zorrilla...”. Entre las razones por las cuales resulta relevante el estudio de este motivo, Richard Mount (1991) ofrece las justificaciones con las que emprende su estudio comparativo del *MNS 6* y la *CSM 13*: ambas versiones son breves, se trata de uno de los relatos de milagros de tipo universal más conocidos de la tradición mariana y, además, existen otras versiones en castellano, como la “prosificación” en el llamado *Códice Rico* de las mismas *CSM* y el relato correspondiente en el ya citado *Libro de los exenplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez de Vercial: “48. *Ave Maria devote dicentem a suspendio liberat*” y “270 (201). *Maria eciam latronibus adjuvat et securrit*” (Keller y Scarborough, 2000, p. 64, 226).

No obstante, no hay que olvidar que los relatos de ladrones hábiles y capaces de escapar a su condena hunden sus raíces en el folklore y brotan en baladas, leyendas, cuentos y *fabliaux*: “Le thème du voleur qui se distingue par son ingéniosité et son adresse a toujours joui d’un grande faveur auprès du peuple, et il tient une place importante dans le folklore universel” (Walters-Gehrig, 1961, p. 98).⁶ La tradición adquirió un carácter popular o, al menos, tradicional en ciertos niveles narrativos, iconográficos y devocionales. Así, por ejemplo, un manuscrito inglés del siglo XIV —el *Queen Mary Psalter*—, exhibe claramente una imagen de Ebbo, una representación del célebre ladrón rodeado por sus verdugos que están blandiendo sus cuchillos, y sostenido por las manos de la Virgen en el patíbulo. Stephen Basdeo (2018), quien menciona la versión latina, llega a

⁶ También son muy sugestivas, a este respecto, las consideraciones de Celina Sabor de Cortazar quien, habiendo citado a Antti Aarne y a Stith Thompson, cuya labor también mencionaremos aquí, reflexiona acerca del motivo del “acusado por robo (falsamente) ante la justicia” y su trazabilidad folklórica y letrada en la narrativa hispánica y universal: “se da, con variantes, en el mito griego de Belerofonte, en la Biblia, en infinidad de relatos populares y cultos, y hasta lo hallamos integrando leyendas marianas y hagiográficas referidas especialmente al Apóstol Santiago” (Sabor de Cortazar 1987, p. 230). La erudita argentina menciona también, en esta misma línea, la *CSM 175, COMO SANTA MARIA LIVROU DE MORTE ÚU MANCEBO QUE ENFORCARON A MUI GRAN TORTO, E QUEIMARON UN HEREGE QUE LLO FEZERA FAZER.*

suponer una vinculación con el popular ciclo narrativo y poético de Robyn Hood, el ladrón justiciero de las baladas inglesas bajomedievales (cfr. Dobson y Taylor, 1997).



En efecto, Stith Thompson incluye este motivo, en vinculación con la figura del diablo, en su *Motif-Index of Folk-Literature*:

M212.2. *Devil at gallows repudiates his bargain with robber. Ring turns to rope. The judge cannot find a rope and is about to release the thief because of the miracle. But the ring in the box presented by the devil as a bribe turns out to be a rope. The man is hanged.* *Krappe Archivum Romanicum VII 470ff.; *Wesselski Märchen 244 No. 54; Spanish Exempla: Keller. [Keller, John Esten, 1949. *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*. Knoxville, 1949] (Thompson, 1955-1958).

Asimismo, lista como motivos recurrentes también los relatos en los que el ladrón obtiene ayuda de los santos y de Santa María: “V221.6. V221.6. *Saint sustains man on gallows*. Spanish Exempla: Keller” y “V254.1.1. V254.1.1. *Virgin Mary supports robber on gallows because he once said ‘Ave Maria’*. Spanish Exempla: Keller”. El estudio del motivo, pues, se extiende necesariamente a otros dos célebres textos hispánicos muy diferentes, variantes en las que se alteran algunos componentes narrativos importantes, pero que mantienen el hecho central. Por un lado, el *Enxienplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima*, del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, el

Arcipreste de Hita y, por otro, el *exemplo 45, De lo que contesçió a un omne que se fizo amigo et vasallo del Diablo*, de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, son relatos ricos que conservan los elementos centrales del motivo, pero que cambian un único gran componente: la Virgen María es reemplazada por su figura antagónica. Y la intervención del diablo sellará la condenación del ladrón a través de la firma de un pacto en el que entrega su alma.

El *Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima*, ubicado hacia el final del *Libro de buen amor* (c. 1454-1484), compuesto entre los años 1330 y 1343, se acerca un poco más a las obras mencionadas, especialmente a los *MNS*, por compartir la misma forma métrica de la cuaderna vía. Por otro lado, el *exemplo 45*, uno de los célebres cuentos moralizantes de *El conde Lucanor*, es una de las narraciones castellanas en prosa, junto con las versiones correspondientes del *Libro de los exemplos por A.B.C.* y de los *Castigos e documentos*, además de otros textos españoles entre cuyas fuentes pueden considerarse algunas de las ya mencionadas colecciones latinas destinadas a la predicación⁷.

Jacques Joset (2000, p. 190) señala una serie de características que a la vez acercan y alejan entre sí el milagro de Gonzalo y el ejemplo de Juan Ruiz: “lingüísticas (el castellano riojano del siglo XIII y la variante toledana del XIV), formales (el común y sin embargo tan distintivo empleo de la *cuaderna vía*), éticas (la piedad sin resquicios del clérigo de San Millán y la moral ambigua del Arcipreste)”. Al mismo tiempo, indica que “la versión posterior al Arcipreste que más llama la atención de Lecoy y de los hispanistas es el ejemplo 45 de *El conde Lucanor*” (2000, p. 187), trazando de esa forma una secuencia de variaciones sobre el motivo del “ladrón devoto” que tiene su punto pío más alto en los *MNS* y concluye en la prosa de Don Juan Manuel.

El ejemplo del Arcipreste cuenta la historia de un ladrón avezado que, capturado y sentenciado a la horca, hace un pacto con el diablo: entrega

⁷ “EXEMPLO XLV°. El motivo de la fatal alianza, amistad o pacto con el diablo figura en varios ejemplarios (*Summa praedicatorum* de Bromyard, *Speculum laicorum* de John de Hoveden, el *Romulus*, la colección de Jacques de Vitry, etc.), de donde posiblemente lo extrajo Don Juan Manuel, y aunque también lo incluya Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* (estrofas 1453-1484), no parece que ninguno de los dos autores conociese la recreación del otro. Ni que decirse tiene que había otros tantos precedentes españoles: Berceo (*Milagro XXIV*), Alfonso el Sabio (*Cantigas de Santa María*, III), los *Castigos e documentos* (LXXXII), etc.” (Serés 2006, pp. 182-183, nota).

su alma por la salvación de su vida y la voluntad de seguir robando. El diablo instruye al criminal para que, siempre que sea capturado, entregue al juez lo que encuentre en su seno, generalmente una copa de oro que compra su libertad. Los robos y las peticiones de auxilio se repiten y el demonio se cansa hasta que, en una oportunidad, el ladrón mete su mano en el seno y extrae una sogá, por lo que ordenan ahorcarlo de inmediato. En el cadalso vuelve el diablo a ayudarlo, diciendo al ladrón que apoye los pies sobre sus hombros. Cansado de asistirlo y del peso sobre su espalda, el diablo abandona al ladrón colgado en lo alto.

El *Exemplo 45* de Juan Manuel sigue una línea argumental similar, con breves variaciones: en lugar de un ladrón experto se trata de un hombre rico caído en desgracia, que empieza a robar tras su encuentro con el diablo. Cuando lo capturan y se demora su ahorcamiento por falta de sogá, el diablo le da una bolsa para entregarle al alcalde, diciéndole que tiene 500 maravedíes; pero, al abrirla este último, encuentra la sogá que necesitaban. Sin embargo —y esto es importante— los textos de Gonzalo y de Juan Ruiz “se superponen realmente en las escenas en las que los protectores respectivos se deslizan debajo de los ahorcados y los sostienen” (Joset, 2000, p. 194), escena que no existe en el relato de Don Juan Manuel, por lo cual puede considerarse la versión más alejada del motivo que, si bien mantiene múltiples puntos en común con la del Arcipreste, se acerca a la tradición del pacto fáustico.

Uno de los puntos que diferencian a las versiones pías de las diabólicas es la inclusión en estas últimas de un componente de humor, ya en la propia escritura, ya en episodios que echan mano del recurso de la ironía, como los dos casos en que la promesa de extraer la salvación de una bolsa (la copa de oro, las monedas) es trocada frente a los ojos del ladrón en su condena, al materializarse el mismo objeto de su ejecución (la sogá). En el ejemplo del *Libro de buen amor* el humor aparece de forma explícita en fragmentos como el siguiente:

Levando lo a la forca, vido en altas torres
estar su mal amigo, diz: “¿Por qué non me acorres?”
Respondió el diablo: “E tú, ¿por qué non corres?”
Andando e fablando, amigo, non te engorres.
(Gybbon-Monypenny, 1988, c. 1465, p. 412).

La respuesta del diablo a la pregunta desesperada del ladrón, aunque amarga, no puede dejar de percibirse como humorística. A diferencia de las versiones pías, presentadas con una solemnidad cercana a lo sagrado, Juan Ruiz aprovecha las rimas para construir diálogos cómicos entre el diablo y el ladrón, que sirven al ejemplo moralizante, revelando el desdén y la burla del demonio justamente hacia aquellos que le han entregado su alma. Otro punto de diferencia entre los dos tipos de versiones, vinculado a lo anterior, es el exceso de palabras del diablo en contraste con el silencio santo de la Virgen María. Tanto en la *CSM* 13 como en el *MNS* 6 la Madre de Dios no expresa ninguna palabra, ni al ladrón ni a sus captores: su presencia, su fuerza y su poder se manifiestan en las acciones que realiza para salvar a sus devotos. Como señala Dean-Thacker (1991): “Her silence –and the lack of a need for discourse– during the performance of [the] miracle contributes to the sense of awe with which the executioners are left when the thief is shielded” (p. 43). En oposición, el diablo siempre toma la palabra (de forma directa en Juan Ruiz, indirecta en Don Juan Manuel) y la emplea para engañar y finalmente traicionar a quienes se había comprometido a proteger. Como indica Joset (2000): “El Arcipreste, más dinámico, da la palabra al diablo, dueño del juego” (p. 195).

Siguiendo con las diferencias entre las formas de actuar de los personajes, también resulta revelador el contraste entre la presteza de Santa María para socorrer al ladrón (como ya hemos señalado en la primera parte) y la tardanza que siempre aparece en la actitud del diablo, quien evidentemente goza llevando a sus protegidos hasta la desesperación a través de su ausencia y demora. En el texto de Don Juan Manuel el demonio se va retrasando progresivamente cada vez más, lo que en última instancia ha de costar la vida al ladrón. En su segunda captura, el mal consejero no llega tan rápido como en la anterior, a lo que el ladrón le pregunta por qué ha tardado tanto y, más adelante, leemos que no acude hasta que ya han puesto al ladrón en la horca. En el ejemplo de Juan Ruiz, el ladrón debe llamar de manera incesante al diablo para recibir su ayuda, “¡Amigo, val me, val me, que me quieren enforcar” (1467b), a lo que este responde con hastío: “¡Ya te viese colgar! / Que yo te ayudaré, commo lo suelo far” (Gybbon-Monypenny, 1988, 1467cd, p. 413). En cambio, en las versiones pías,

la acción salvadora de la Virgen ha de ser decisiva y, por lo tanto, única. Es de notar que socorre a su ‘siervo’ *motu proprio* (...) lo que contrasta con la actitud del diablo del Arcipreste al que su protegido tiene que llamar una y otra vez (Joset, 2000, p. 194).

Otro rasgo diferenciador entre las versiones marianas y las diabólicas tiene que ver con el peso corporal del ladrón, que en un nivel simbólico anticipa la dirección ascendente (si ha elegido a la Virgen) o descendente (si ha pactado con el demonio) que seguirá su alma tras la muerte: “El cruce sutil de sensaciones relativas al peso corporal de sendos ladrones anticipa el movimiento de sus almas. El de Berceo es todo ligereza (150bc) (...) Al contrario, el diablo no hace sino quejarse del peso de su ladrón” (Joset, 2000, p. 195). Como ya hemos señalado, en el *MNS* 6, el ladrón sostenido por la Virgen se siente aliviado, con ánimo alegre y sin daño, y así podría seguir con gozo por mucho tiempo. Por el contrario, el diablo de Juan Ruiz ya no emplea sus manos como la Virgen, sino que indica al ladrón “Subante, non temas, cuelga te a osadas, / e pon tus pies entrambos sobre las mis espaldas” (Gybbon-Monypenny, 1988, 1468ab, p. 413), para quejarse luego, incapaz de sostener el peso: “El diablo quexó se, diz: ‘¡Ay, qué mucho pesas! / ¡Tan caros que me cuestan tus furtos et tus presas!’” (Gybbon-Monypenny, 1988, 1470ab, p. 413).

Finalmente, al igual que en la conclusión del milagro berceano —que incluía dos estrofas de clara intención anagógica sobre la salvación de todos aquellos que se encomiendan a la Virgen—, en el final de las dos variaciones diabólicas encontramos sendas moralejas sobre el destino funesto al que llegarán aquellos que depositen su confianza en las artimañas del diablo:

El que con el diablo faze la su criança,
quien con amigo malo pone su amistança,
por mucho que se tarde, mal galardón alcança;
es en amigo falso toda la mal andança.
(Gybbon-Monypenny, 1988, c. 1476, p. 414)

Et assí perdió aquel omne el cuerpo et el alma, creyendo al Diablo et fiando dél. Et cierto sed que nunca omne dél creyó nin fió que non

llegase a aver mala postremería. Si non, parad mientes a todos los agoreros o sorteros o adevinos o que fazen cercos o encantamientos e destas cosas cualesquier, et veredes que siempre ovieron malos acabamientos (Serés, 2006, p. 186).

Como ya hemos señalado, es posible que el reemplazo de la Virgen por el diablo en estas versiones castellanas del motivo responda a un deliberado intento por agregarle humor de índole profana (compatible con la supuesta “moral ambigua del Arcipreste” a la que se refiere Joset), lo que supone el conocimiento de las versiones marianas del “ladrón devoto” por parte del lector. En estos casos, ya no se trata de composiciones laudatorias, como cantigas o milagros, sino de ejemplos, cuentos moralizantes que se proponen alejar al lector del mal camino. No hay mejor forma de provocar esto que mostrar la absoluta divergencia en el destino de un pecador que, de haber dirigido su devoción a la Virgen, hubiese obtenido la salvación y que, por el contrario, a través del pacto con el demonio, ha conseguido la condenación conjunta de su cuerpo y de su alma. “La frontera, consabida de todos, que separa a los destinatarios de sendos pactos, la Virgen y el diablo, el bien y el mal, vuelve a sellar el destino de los firmantes”, afirma Joset (2000, p. 193), lo cual se enlaza sin duda en las *CSM* —y, más aún, en los *MNS*— con el milagro de Teófilo que trata explícitamente sobre el tema profetástico del pacto con el diablo.

Si bien podría pensarse que la incorporación de dos versiones en las que se recurre al diablo y no a la Virgen María reformularían la denominación del motivo del “ladrón devoto” por el del “ladrón ahorcado” (siendo este uno de los elementos comunes), Jacques Joset agrega el ejemplo del *Libro de buen amor* a lo que denomina el “corpus hispánico del milagro del ladrón devoto”⁸ (2000, p. 189), considerando también la “reescritura del Arcipreste de Hita” de ese mismo motivo. El *exemplo* 45 de *El conde Lucanor*, si bien registra un énfasis de los temas del pacto diabólico, el engaño y el castigo, sigue una línea similar a la trazada por el texto de

⁸ Joset incluye cuatro de las obras que ya hemos mencionado (las versiones latinas del *De fure suspenso*, el *MNS* 6, la *CSM* 13 y su prosificación castellana en el *Códice Rico*), pero omite las dos versiones de *El Libro de los exemplos por A.B.C.* (textos 48 y 270), que sí son tenidas en cuenta por otros autores, especialmente por Dean-Thacker.

Juan Ruiz y puede pensarse como una variación posterior de un tópico común. Es por esta razón que consideramos —siguiendo los razonamientos de Veronica Dean-Thacker (1991), quien a su vez se basa en los estudios de John E. Keller— que las versiones de Juan Ruiz y Don Juan Manuel no son otra cosa que secularizaciones del motivo del ladrón devoto,

removing the Virgin as the thief's protectress and substituting a power of an entirely different ilk —the devil. Keller believes that this was done with the deliberate intent of adding humor to the motif, a humor dependent upon the reader's familiarity with the pietistic version of the motif (Dean-Thacker, 1991, p. 44).

Así, las cuatro versiones de este motivo —la CSM 13, el MNS 6, el ejemplo del Arcipreste y el ejemplo 45 de Don Juan Manuel— mantienen los elementos esenciales para considerarlas parte de un corpus común, con la única e importante alternancia de que “los personajes humanos pueden elegir entre mantener una relación feudo-vasallática con la Virgen o con el diablo” (Joset, 2000, p. 198), elección de la cual dependerá su destino final.

III

Si l'histoire du temps chrétien, lorsqu'elle est racontée, édifie les fidèles, c'est bien d'abord parce que, lorsqu'elle est vécue, elle construit l'Église, qu'elle fait grandir jusqu'à ce que soit atteinte la plénitude du Christ : les faits se situent donc, nécessairement, entre les origines divines et la fin divine de l'homme ; on n'en saisit le 'sens', l'orientation, qu'à la lumière de ces deux termes, qui n'appartiennent pas au temps (Leclercq, 1963, p. 112).

La diversa referencia a los días en los que el ladrón permanece suspendido en la horca, ileso gracias a las manos de Santa María —dos días en *Pez*, los *Miracles* de Gautier de Coinci, *Speculum*, etc., y tres días en *Thott*, *CSM* y *Gil de Zamora*—, se debe a un uso simbólico. A este respecto, Gerli (2003) señala que “Berceo explota las posibilidades tipológicas de su cuen-

to”, mediante la expresión “Ende al día terzero” (p. 97, 151a), que alude a la Resurrección de Jesucristo acontecida al tercer día desde su Crucifixión. Las colecciones de milagros de “tipo universal” más antiguas (*Thott, Pez*), a diferencia del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (VII.116) y del *Liber Mariae* de Gil de Zamora (XVI.1.2), han transmitido este milagro con un exordio en el que se introduce el símil de la constelación de las Pléyades, atribuido a San Gregorio Magno:

Sicut exposuit beatus Gregorius pappae de septem stellis Pliadibus, que se quidem non contingunt et tamen lucis suae radijs ostendunt (fol. 5v) pariter, sic plures in mundo religiosi viri diversis extiterunt temporibus, qui Deo et sanctissime Matri eius simili devocione in eademque virtute placere studuerunt. Quos aliqui imitantes, meritis multo inferiores meritis eiusdem sanctae Virginis, sepius erepti sunt a penis tam anime quam corporis. Unde nulli sit dubium, quod referimus in diversis non dissimile miraculum (Ms. *Thott 128*, 6; ed. Carrera de la Red, 2000, p. 182).

Como dijo el papa San Gregorio hablando de las Pléyades que, siendo siete estrellas distintas, en sus rayos de luz se nos muestran como una sola, así ha habido en el mundo en distintas épocas muchos hombres santos que se esforzaron con virtud. Por ser devotos de estos santos, inferiores en méritos a la Virgen Santa, algunos hombres se han visto libres en ocasiones de las penas, tanto del alma como del cuerpo. Por tanto, nadie sienta dudar, porque contamos un milagro no muy distinto en circunstancias diferentes (Carrera de la Red, 2000, p. 183).

Este llamativo exordio que apela claramente a una *auctoritas* patristica, proviene del libro XXIX de los *Moralia in Job*, en el que San Gregorio explicaba el *sensus mysticus* de un pasaje de este libro bíblico (“*Nunquid conjugere valebis micantes stellas Pleiades, aut gyrum Arcturi poteris dissipare?*”; *Libro de Job* 38, 31), afirmando que las siete estrellas Pléyades designaban a los santos que brillaban en las tinieblas, iluminando a los hombres con los siete dones del Espíritu Santo:

Pleiadum nomine sancti designantur.—68. Sed cur ista loquimur, qui stimulo rationis urgemur, ut haec verba mysticis sensibus gra-

vida cognoscamus? Quid enim micantes Pleiades, quae et septem sunt, aliud quam sanctos omnes denuntiant, qui inter praesentis vitae tenebras septiformis Spiritus gratiae nos lumine illustrent, qui ab ipsa mundi origine usque ad ejus terminum diversis temporibus ad prophetandum missi, et juxta aliquid sibi conjuncti sunt, et juxta aliquid disjuncti? Stellae enim Pleiades, sicut supra dictum est, vicinitate sibi conjunctae sunt, et tactu disjunctae. Simul quidem sitae sunt, et tamen lucis suae viritim radios fundunt. Ita omnes sancti aliis atque aliis ad praedicandum temporibus apparentes, et disjuncti sunt per visionem suae imaginis, et conjuncti per intentionem mentis. Simul micant, quia unum praedicant; sed non semetipsos tangunt, quia in divisis temporibus partiuntur (Migne 1854: vol. 76, col. 515B-C).

Por el nombre de las Pléyades se designan los santos. —68. Pero, ¿por qué decimos eso quienes estamos urgidos por el acicate de la razón, para que conozcamos estas palabras preñadas de sentidos místicos? ¿Qué otra cosa, pues, designan las resplandecientes Pléyades, las cuales también son siete, sino a todos los santos que, por entre las tinieblas de la vida presente nos iluminan con la luz de la gracia del Espíritu septiforme, quienes, enviados a profetizar en diversos momentos, desde el origen mismo del mundo hasta su fin, estuvieron tanto unidos por algo como separados por otra cosa? En efecto, las estrellas Pléyades, como se ha dicho antes, están unidas por proximidad y, según el tacto, desunidas. A un tiempo, ciertamente, han sido ubicadas y, sin embargo, los rayos de su luz se difunden individualmente. Así todos los santos que aparecieron para predicar, en unos y otros tiempos, están tanto separados por la visión de su imagen como unidos por la intención del alma. Brillan a un tiempo porque predicar una sola cosa; pero ellos mismos no se tocan unos a otros, porque se dividen en tiempos separados (Traducción nuestra).

Esto introduce una interpretación simbólica, una *allegoria* que lleva a un *sensus spiritualis*, que puede aplicarse asimismo, asombrosamente, a la diversidad de relatos miraculares y sus múltiples versiones (y no solo a la diversidad de santos) que “predican” una sola cosa: la gloria de Dios, su

misericordia y la omnipotencia intercesora de la Virgen.⁹ Si ha de verse un procedimiento tipológico, aquel vínculo figural en el que tanto insistiera Auerbach (1952) para la comprensión de la poesía medieval, es necesario detenerse, una vez más, en el estribillo de la *CSM* 13. Resulta sugestivo que esta cantiga también se inicie con una comparación simbólica, ya no entre las Pléyades y los santos, como en los exordios alegóricos de las versiones latinas, sino entre los méritos de Jesucristo en la cruz y los milagros de su madre, la Virgen María:

Assí como Jesu-Cristo, | estando na cruz, salvou
un ladron, assí sa Madre | outro de morte livrou

Las cantigas narrativas suelen contener en su estribillo una referencia tipológica mediante la cual muchas veces se establece un paralelismo entre los milagros evangélicos de Jesús y los prodigios obrados por su madre María en el tiempo histórico en el que transcurren los milagros (que suele ser presentado como contemporáneo o cercano al autor). En el

⁹ “Es clásica la división del sentido real o espiritual en tres clases: 1) sentido típico; 2) sentido tropológico; 3) sentido anagógico. Dice Santo Tomás: ‘La ley antigua es figura de la nueva ley; la misma nueva ley es figura de la gloria futura; en la nueva ley también las cosas que se verificaron en la Cabeza (Cristo) son señales de las que nosotros debemos practicar. Según, pues, que las cosas de la antigua ley significan las de la nueva ley, existe el sentido alegórico (= típico); según que las cosas verificadas en Cristo, o en los que a Cristo significan, son señales de las que nosotros debemos practicar, se da el sentido moral (= tropológico); en cuanto significan las de la eterna gloria, se da el sentido anagógico’ (1, q. 2, a. 10, c). El típico mira más bien a la fe; el tropológico, a la caridad; el anagógico, a la esperanza. (...)”

^{EI} sentido típico, que ordinariamente se halla en el Antiguo Testamento respecto del Nuevo, según Santo Tomás, puede también darse en el Nuevo Testamento. Dice así: ‘Lo que literalmente se dice del mismo Cristo Cabeza puede entenderse: a) *alegóricamente* (= típicamente), refiriéndolo a su Cuerpo místico; b) *moralmente* (= tropológicamente), refiriéndolo a nuestros actos, que deben reformarse a su imagen; c) *anagógicamente*, en cuanto en Cristo nos ha sido mostrado el camino de la gloria’ (*Quodl.* 7, q. 6, a. 15, ad 5). Esta triple significación que Santo Tomás descubre en Cristo es muy conforme con lo que San Pablo enseña acerca de la resurrección de Cristo, la cual es a la vez imagen o tipo (o mejor prototipo) de nuestra espiritual resurrección por la gracia santificante, y dechado o ejemplar de una nueva vida moral en justicia y santidad, y figura viviente de nuestra futura resurrección y bienaventuranza eterna (Rom. 6, 1-11; Filp. 3, 21; Col. 3, 1-4...). Pero entre la significación típica del Antiguo Testamento respecto del Nuevo y la de la Cabeza respecto de los miembros media una diferencia esencial: aquélla es de lo inferior a lo superior, de la sombra a la realidad; ésta es de lo superior a lo inferior, del prototipo a las imitaciones” (Bover y Cantera Burgos, 1947, pp. 27-29).

estribillo de la *CSM* 13, nos encontramos ante lo que parece ser un restablecimiento de la alegóresis bíblica contenida en las antiguas versiones latinas del milagro de Eppo, pero esta vez con elementos y en un espectro completamente distintos. Lo que Gonzalo omite, y, en todo caso, deja discretamente a la capacidad de interpretación del lector con su alusión al “tercer día”, la cantiga lo explica: se introduce la imagen del buen ladrón del Evangelio. La tradición suele llamar Dimas a este personaje en la literatura evangélica apócrifa,¹⁰ llegando a ser incluido en la literatura hispánica en obras como el *Llibre dels tres Reys d’Orient* (cfr. Zubillaga, 2014, XXIV-XXVII, LVII-LVIII y *passim*, 185-193) y mencionado en el *Duelo de la Virgen* del mismo Gonzalo de Berceo:

Muy grande fue el duelo quand’ Elli fue passado:
el velo fue fendido e el sol oscurado;
del mal fue quito Dimas, Gestas fue condempnado;
mal estava, Señora, el tu cuer quebrantado.
(Salvador Miguel, 1992, c. 75)

Aparece abundantemente representado en la iconografía religiosa, en la que es posible detectar también cierto influjo del relato miracular mariano. Hemos citado ya el caso de Eppo ilustrado en un salterio (“The Queen Mary Psalter”). Obsérvese ahora el detalle de la crucifixión de Cristo flanqueado por los ladrones Dismas y Gestas en esta ilustración

¹⁰ El *Evangelio de Nicodemo* narra la llegada del buen ladrón al Paraíso, mientras que en el *Evangelio Árabe de la Infancia* del siglo VI, el buen ladrón, que lleva el nombre de Tito, tiene una historia particular: “Y de allí pasaron a una región desierta que, al decir de las gentes, estaba infestada de ladrones. A pesar de ello, determinaron José y María atravesarla de noche. Y durante la marcha vieron dos ladrones apostados en el camino y con ellos muchos otros malhechores de la misma banda que estaban durmiendo. Los dos primeros se llamaban Tito y Dúmaco. Dijo, pues, aquél a éste: ‘Te ruego que les dejes marchar libremente, de manera que pasen desapercibidos a nuestros compañeros’. Oponiéndose a ello Dúmaco, le dice Tito de nuevo: ‘Mira, puedes contar con cuarenta dracmas; ahora toma esto en prenda’. Y le alargó la faja que llevaba en la cintura. Todo esto lo hacía con el fin de que su compañero no hablara y los delatase.

Y viendo María el favor que este ladrón les había hecho, se dirige a él y le dice: ‘El Señor te protegerá con su diestra y te concederá la remisión de tus pecados.’ Entonces Jesús intervino y dijo a su madre: ‘Madre mía, de aquí a treinta años me han de crucificar los judíos en Jerusalén y estos dos ladrones serán puestos en cruz juntamente conmigo. Tito estará a la derecha, Dúmaco a la izquierda. Tito me precederá al paraíso’. Ella respondió: ‘Aparte esto de ti Dios, hijo mío’” (Santos Otero, 1999, p. 316).

de un libro de horas alemán del siglo XIII. Sugestivamente, los malhechores están colgados como el ladrón del milagro mariano, no crucificados.¹¹



Más aún, si, como explica Henri de Lubac (1959), “L’allégorie fonde l’espérance; l’analogie la réalise: elle a un caractère eschatologique” (p. 712), nos encontramos aquí ante una lectura no solo tipológica (alegórica) sino también anagógica. Como distinguía el teólogo Hugo de San Víctor en el tercer capítulo (*De triplici intelligentia sacrae scripturae*) de su *De scripturis et scriptoribus sacris*, “est simplex allegoria, cum per visibile factum aliud invisibile factum significatur. Anagoge, id est sursum ductio, cum per visibile invisibile factum declaratur” (Migne, 1854, vol. 175, col.12B), es decir, hay anagoría cuando, a partir de lo visible, la acción invisible es descubierta o revelada, no solo significada o representada como en la alegoría. El buen ladrón crucificado con Cristo se menciona con el pro-

¹¹ Folio 23r del códice M.739 de la biblioteca y museo Morgan de Nueva York, probablemente procedente de Bamberg, fechado entre los años 1204 y 1219. Según se detalla en su descripción: “Zone 3: 4) Christ: Crucifixion -- Christ, cross-nimbed, labeled IHC XPC NAZARENUS REX IUDEOR(UM), head inclined, in loin cloth, is affixed with four nails to cross with titulus. He is flanked by two thieves, names inscribed DISMAS and GESTAS, both with hands bound behind, clothed in tunics, hanging from gallows, and Virgin Mary, nimbed, veiled, raising draped hands toward her face and Evangelist John, nimbed, with right hand raised to face” (“Book of Hours”, comentario en la página de The Morgan Library & Museum).

pósito de señalar esa elevación o anagogía, *anagogé*, puesto que remite a ese destino final y trascendente donde el sentido tropológico o moral ya no tendrá ningún valor. La lectura según el cuarto grado de la interpretación —presente siempre de alguna manera en el discurso de los milagros marianos— se abre paso desde aquella imagen de las Pléyades con la que tal tradición miracular encabezaba el relato del ladrón Eppo, hasta la mención del buen ladrón evangélico en el estribillo de la *CSM* 13. Esta última se destaca entre sus cognados vernáculos en verso por su tratamiento original, justamente al enlazarse a una tradición simbólica muy anterior y elevarla al plano de la interpretación alegórico-tipológica y anagógica.

Así pues, entre otras cosas, es posible concluir que el estudio de la poesía miracular hispánica medieval pone de manifiesto unos vínculos evidentes entre textos, algunos de los cuales exceden un origen exclusivamente letrado, estableciendo la continuidad de algunos motivos y tópicos entre su génesis altomedieval y sus expresiones más tardías. Y aquí se puede contemplar cómo han ido entrando a tomar parte en este juego no solo las baladas, los relatos populares, los *exempla*, las narraciones hagiográficas, sino toda una larga tradición simbólica de interpretación.

Apéndices

Fuentes miraculares

Obra editada/ Manuscrito	Número del milagro en su colección	Forma	Lengua
Alfonso X. <i>CSM ms. E (I.b.2)</i>	13	verso lírico	gallego-portugués
Alfonso X. <i>CSM ms. To</i>	14	verso lírico	gallego-portugués
Alfonso X. <i>CSM ms. T (T.I.1), Codice Rico.</i>	13	verso lírico ilustración	gallego-portugués
Prosificación castellana <i>CSM ms. T</i>	13	prosa	castellano
<i>Milagros de Nuestra Señora.</i> Gonzalo de Berceo	6	verso narrativo (cuaderna vía)	castellano
Ms. Thott 128 Ms. Pez. <i>Liber de miraculis sanctae Dei genitricis Mariae</i> Ms. BN 110 Ms. Zaragozano 879 Ms. Alcobacense 149	6 De fure suspenso quem beata Virgo liberavit	prosa	latín
Vicente de Beauvais. <i>Speculum historiale</i>	VII, 116.1	prosa	latín
Guillermo de Malmesbury	37	prosa	latín
Ms. Phillipps 25142	7	prosa	latín
Jacobo de Vorágine. <i>Legenda Aurea</i>	127, 5	prosa	latín
Adgar. <i>Le Gracial</i>	6	verso narrativo	francés
Gautier de Coinci. <i>Miracles de Nostre Dame</i>	I Mir 30 <i>Dou larron pendu que Nostre Dame soustint par deuz jors</i>	verso narrativo	francés
Juan Gil de Zamora	XVI, 1, 2 [7]	prosa	latín
Juan de Garlandia. <i>Stella Maris</i>	61	verso lírico	latín

CSM 13 y su traducción

Esta é como Santa María guardou o ladron que non morresse na forca,
porque a saudava.

*Assi como Jesu-Cristo, / estando na cruz, salvou
un ladron, assi sa Madre / outro de morte livrou.*

E porend' un gran miragre / vos direi desta razon,
que feze Santa Maria, / dun mui malfeitor ladron
que Elbo por nom' avia; / mas sempr' en sa oraçon
a ela s' acomodava, / e aquello lle prestou.
Assi como Jeso-Cristo, / estando na cruz, salvou...

Onde ll' avẽo un dia / que foi un furto fazer,
e o meirõ da terra / ouve-o log' a prender,
e tan toste sen tardada / fez-lo na forca põer
mas a Virgen, de Deus Madre, / logu' enton del se nembrou.
Assí como Jeso-Cristo, / estando na cruz, salvou...

E u pendurad' estava / na forca por s' afogar,
a Virgen Santa Maria / non vos quis enton tardar,
ante chegou muit' agía / e foi-ll' as mãos parar
so os pees e alçó-o / assi que non ss' afogou
Assi como Jeso-Cristo, / estando na cruz, salvou...

Assi esteve tres dias / o ladron que non morreu;
mais lo meirõ passava / per y e mentes meteu
com' era viv', e un ome / seu logo lle corregeu
o laço per que morresse, / mas a Virgen o guardou
Assi como Jeso-Cristo, / estando na cruz, salvou...

U cuidavan que mort' era, / o ladron lles diss' assi
“Quero-vos dizer, amigos / ora por que non morri:
guardou-me Santa Maria, / e aque-vo-la aqui
que me nas sas mãos sofre / que m' o laço non matou.”
Assi como Jeso-Cristo, / estando na cruz, salvou...

Quand' est' oyu o meirño, / deu aa Virgen loor
Santa Maria, e logo / foi decer por seu amor
Elbo, o ladron, da forca, / que depois por servidor
dela foi sempr' en sa vida, / ca en orden log' entrou.
Assi como Jeso-Cristo, / estando na cruz, salvou...

Traducción

Esta es de cómo Santa María guardó al ladrón para que no muriese en la horca, porque la saludaba.

*Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó
a un ladrón, así su madre / a otro de muerte libró.*

Y por ende un gran milagro / os diré sobre esta razón,
que hizo Santa María, / por un ladrón malhechor
que tenía el nombre de Elbo, /pero siempre en su oración
a ella se encomendaba, /y aquello le aprovechó.
Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó...

Y entonces le ocurrió, un día / que un robo fue a hacer,
que el merino de esas tierras / al punto lo fue a prender
y tan pronto, sin tardanza, / en la horca lo hizo poner,
mas la Virgen, de Dios madre, / ya entonces de él se acordó.
Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó...

Y mientras colgado estaba / en la horca, por ahogarse,
la Virgen Santa María / no quiso entonces tardarse,
antes bien llegó muy pronto: / con las manos fue a apostarse
bajo los pies y lo alzó / de forma que no se ahogó.
Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó...

Así estuvo tres días / el ladrón, que no murió,
pero el merino pasaba / por allí y reparó
en que estaba vivo, y su hombre / enseguida arregló
el lazo a fin que muriese, / mas la Virgen lo guardó.
Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó...

Cuando lo creían muerto, / el ladrón les dijo así:
“Os quiero decir, amigos, / ahora, por qué no morí:
me guardó Santa María, / y ahora hela aquí,
que en sus manos me sostiene, / que el lazo no me mató”.
Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó...

Cuando el merino oyó esto, / a la Virgen alabó,
Santa María, y al punto / fue a bajar, por su amor,
al ladrón Elbo de la horca, / que después un servidor
de ella fue en toda su vida, / pues en una orden entró.
Así como Jesucristo, / estando en la cruz, salvó...

Referencias bibliográficas

- Auerbach, E. (1952). Typological Symbolism in Medieval Literature. *Yale French Studies*, (9), 3-10. <https://doi.org/10.2307/2929051>
- Basdeo, S. (2018). The Virgin and the Outlaw. En *Here Begynneth A Lytell Geste of Robin Hood (Being a General and True History of the Lives and Robberies of the Most Notorious Highwaymen, Rogues, Cheats, Murderers and Rebel Leaders from the Medieval Period to the 19th Century*. Recuperado de <https://gesteofrobinhood.com/2018/06/05/the-virgin-and-the-outlaw-stephen-basdeo/>
- Book of Hours (1310-1320), *The Morgan Library & Museum. Medieval and Renaissance Manuscripts*, 739, 23. Recuperado de <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/29/143915>
- Bover, J. M. y Cantera Burgos, F. (1947). *Sagrada Biblia: versión crítica sobre los textos hebreo y griego*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Carrera de la Red, A. y Carrera de la Red, F. (2000). *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague): una fuente paralela a los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Colección Centro de Estudios Gonzalo de Berceo.
- Cid, A. (1981). El milagro del ladrón devoto de Gonzalo de Berceo y su relación con la fuente latina. *De fure suspenso quem beata virgo liberavit. Letras*, 1, 23-29.
- Dean-Thacker, V. P. (1991). The devout thief in two 'exenplos por A.B.C.'.

- En Toscano Liria, N. (ed.), *Estudios Alfonsinos y otros escritos en Homenaje a John Esten Keller y a Aníbal Alejandro Biglieri*. (pp. 40-45). New York: National Hispanic Foundation for the Humanities.
- Derwich, M. (2000). Clothing: Christian Perspectives. En William J. y C. Renkin (eds.), *Encyclopedia of Monasticism*. Chicago- London: Fitzroy Dearborn.
- Dexter, E. F. (1927). *Miracula Sanctae Virginis Mariae*. Illinois: University of Chicago.
- Disalvo, S. (2013). *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*. Newark. Delaware: Juan de la Cuesta.
- Dobson, R. B. y Taylor, J. (1997). *Rymes of Robyn Hood: An Introduction to the English Outlaw. Revised Edition*. Londres: Heinemann.
- Filgueira Valverde, J. (1985). *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. Escorialense T.I.1*. Madrid: Castalia. Odres Nuevos.
- Gerli, M. (2003). Introducción. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra.
- García Turza, C. (1992). Milagros de Nuestra Señora. En Isabel Uría (coord.). *Gonzalo de Berceo, Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gybbon-Monypenny, G. B. (1988). *Arcipreste de Hita, Libro de buen amor*. Madrid: Castalia.
- Joset, J. (2000). Entre vírgenes y diablos: de Berceo al Arcipreste. En F. Crosas (ed.), *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval* (pp. 187-205). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Keller, J. E. y Scarborough, C. L. (2000). Clemente Sánchez de Vercial, Arcediano de Valderas. *En Libro de los exenplos por A.B.C*. Madrid: Ars Libris.
- Leclercq, J. (1963). L'Écriture sainte dans l'hagiographie monastique du haut Moyen Âge. *La Bibbia nell'Alto Medioevo (Settimane di studio del centro italiano di studi italiani sull'alto medioevo)*, pp. 103-128. Spoleto: Presso la Sede del Centro.
- Lubac, H. de (1959). *Exégèse médiévale*. Paris: Aubier.
- Martín, J. L. (2003). Los milagros de la Virgen: versión latina y romance.

- Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 16, 177-213.
- Mettmann, W. (ed.) (1986-1989). Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 1986 (t. I), 1988 (t. II), 1989 (t. III).
- Migne, J. P. (1854). *Patrologia Latina*, Hugo de San Víctor. *De scripturis et scriptoribus sacris, Hugonis de S. Victore Opera Omnia I*, [175](#), 9-28.
- Gregorio Magno, *Moralia in Job*, 76.
- Mount, R. T. (1991). The treatment of the Miracle of the Devout Thief in Berceo and Alfonso el Sabio. En Toscano Liria, N. (ed.), *Estudios Alfonsinos y otros escritos en Homenaje a John Esten Keller y a Anibal Alejandro Biglieri*, pp. 165-171. New York: National Hispanic Foundation for the Humanities.
- Parkinson, S. (2005). *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*. Oxford: Oxford University. Centre for the Study of Cantigas de Santa Maria. Recuperado de <http://csm.mml.ox.ac.uk>
- Serés, G. (2006). Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg.
- Sabor de Cortazar, C. (1987). Literatura culta y folclore literario en la España áurea. En *Para una relectura de los clásicos españoles* (pp. 217-232). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Salvador Miguel, N. (ed.) (1992). *Loores de Nuestra Señora*. En Isabel Uría (coord.), Gonzalo de Berceo, *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Santos Otero, A. de (1999). *Los Evangelios Apócrifos* (10ª ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Speculum historiale* (1624), de Vicente de Beauvais. *Bibliotheca mundi Vincentii Burgundi ex ordine Praedicatorum vener. Episcopi Bellovacensis. Speculum quadruplex, naturale, doctrinale, morale, historiale...*, t. IV, Theologorum Benedictinorum Collegii Vedastini (Academia Duacensi), Duaci (Douai), Balthazar Bellere.
- The Queen Mary Psalter (1310-1320). *British Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts*, Royal Ms. 2 b vii, f. 206r. Recuperado de <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467&CollID=16&NStart=20207>
- Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, vol. 1-6.

Bloomington: Indiana University.

- Walters-Gehrig, M. (1961). *Trois fabliaux: Saint Pierre et le jongleur. De Haimet et de Barat et Travers. Estula*. Tübingen: Max Niemayer.
(Reimpresión: 2017, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 102, Walter de Gruyter GmbH.
- Zubillaga, C. (2014). *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, 'Libro de los tres reyes de Oriente*. Buenos Aires: Incipit Ediciones Críticas 8.

El pecado como devoración en una cantiga de escarnio del *Cancionero del rey Don Denis*

Gimena del Rio Riande

Para Nora

El corpus de escarnio de Don Denis de Portugal: El rey como administrador de justicia divina para los nobles pecadores

El corpus lírico atribuido al rey Don Denis de Portugal –denominado por la crítica *Cancionero del rey Don Denis* (en adelante, *CDD*)– se transmite principalmente en dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia, entre 1525 y 1527, por orden del humanista Angelo Colocci: el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (en adelante, B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (en adelante, V).¹ Se trata del mayor corpus conservado de la tradición lírica profana gallego-portuguesa: 137 cantigas, de las cuales 75 son del género de amor, 52 de amigo y 10 de escarnio.

El grupo de cantigas de escarnio, que constituye la menor parte de la producción del monarca luso, posee ciertas particularidades que lo dife-

¹ En el *Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer* (T o S), hoja de pergamino de piel de carnero hallada en julio de 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo en Lisboa, se conservan fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación melódica. En este trabajo, y siguiendo los estándares usados en este campo, nombramos a las cantigas tanto por su íncipit como por el manuscrito donde se encuentran (B, V), el número y el orden que en ellos poseen. De ahí los códigos alfanuméricos B1535m etc.

rencian formal y temáticamente del conjunto del *CDD* y de la mayoría de las composiciones de este género. En lo que respecta a su materialidad, B funciona como su *codex unicus*, ya que V presenta una gran laguna que afecta la transmisión del conjunto escarnino de Don Denis. Además, las piezas se copian en una zona de cajón de sastre, entre los folios 320v-322v, bastante alejadas de las de amor y amigo del rey (Del Rio Riande, 2010b, I, pp. 195-197).² No obstante, la característica más reseñable de este corpus es una uniformidad que se traduce en su tono, alejado, a través del uso de la *aequivocatio*,³ de lo abiertamente maledicente y obsceno que distingue a una gran parte del género; en su equilibrada estructura métrico-rimática;⁴ en la posibilidad de delimitar pequeños ciclos con una breve trama narrativa alrededor de un noble pecador de la corte dionisina;⁵ y en una marcada presencia del yo lírico regio en cuanto observador activo y administrador de justicia divina.

Este yo lírico, identificado desde la rúbrica atributiva que da inicio al corpus como *el rey Don Denis*, cumple en las cantigas un rol de cus-

² La sección de cantigas de amor y amigo de Don Denis se concentra en un bloque bastante homogéneo que en B comienza en el folio 111r y finaliza en el 133v, y en V lo hace entre los folios 7v y 29r. En ambos códices, tanto el corpus de amor como el de amigo se abren con la rúbrica atributiva: “El Rey dom Denis” / “El Rey don denis”. Esta se repite también en el inicio del corpus de escarnio en B (y Colocci la copia además en el margen superior) y antes de la primera de las piezas del ciclo de Joan Bolo (B1535, B1536 y B1537).

³ La *aequivocatio* es definida en el capítulo III del *Arte de Trovar* como uno de los principales artificios de la cantiga de escarnio: “cantigas d’ escarneio som aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d’ alguen en elas, e dizem-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen (...) ligeiramente: e estas palabras chamam os clérigos ‘hequivocatio’” (Tavani, 2002, p. 42). Relacionado con esta alusión al uso de dicho término por parte de los clérigos podría mencionarse, siguiendo a Isabel de Barros Dias (2009), que es San Agustín quien en su *De Mendacio* defiende el uso de la *aequivocatio* como forma de huir de la mentira.

⁴ Es destacable la utilización perfectamente equitativa (cinco / cinco) en este corpus de las formas de maestría y estribillo que, en su mayoría, se enmarcan en estrofas de seis o siete versos decasílabos u octosílabos (Del Rio Riande y Rossi, 2019).

⁵ Las cantigas de escarnio de Don Denis son, en orden: *Ou é Melion Garcia queixoso* (B1533), *Tant’ é Melion pecador* (B1534), *Joan Bolo jov’ en ña pousada* (B1535), *De Joan Bol’ and’ eu maravilhado* (B1536), *Joan Bol’ anda mal desbaratado* (B1537), *U noutro dia Don Foan* (B1538), *U noutro dia seve Don Foan* (B1539), *Dissem’ og’ un cavaleiro* (B1540), *Mui melhor ca m’ eu governo* (B1541), *Deus, com’ ora perdeu Joan Simion* (B1542). Todos los textos están tomados de Del Rio Riande (2010b, II, pp. 1893-2037).

todo del orden divino que explicita la concordancia de la ley humana con la emanada por Dios y castiga, a través de la palabra, el accionar pecador de sus cortesanos.⁶ El rey, como nos recuerda Nieto Soria (en González, 2019), en su calidad de vicario de Dios, debía ser juez, defensor y ejecutor de justicia, y también su vocero, algo que queda claro en estas piezas en las que Don Denis parece echar mano del poder punitivo del género de escarnio para atacar con la palabra (divina) a sus nobles, tal como lo había hecho su abuelo, Alfonso X, en varias de sus sátiras para señalar a los caballeros que lo habían abandonado en la guerra de Granada (Paredes Núñez, 1985-1987, pp. 241-252).

El corpus de escarnio dionisino se abre con un primer ciclo de dos cantigas (B1533 y B1534) protagonizadas por un tal Melion Garcia, al que —en un juego de contraste con su apellido, uno de los más antiguos en el reino portugués— se lo define como lo opuesto a un hombre noble o de linaje (*non faz come ome de parage*, B1533, v. 2). El rey parece imputarle a Melion el pecado de la avaricia, ya que, en el primero de los textos lo acusa de desatender y traer mal vestidas a *duas meninas* (B1533, v. 3), mientras que en el segundo se refiere a él literalmente como un pecador (*Tant' é Melion pecador / en tant' é fazedor de mal*, B1534, vv. 1 y 2) que no podrá redimirse ni ver el rostro de Dios (*que nunca poderá ver / a face de Nostro Senhor*, vv. 6 y 7 // *en nen un temp' a face de Deus*, v. 14 // *a face do que nos comprou*, v. 21).⁷ El segundo ciclo está compuesto por tres canti-

⁶ Es interesante mencionar que el término *pecador* se utiliza para definir a Melion Garcia (B1535), *pecado* es la palabra que define el motivo por el cual Dios le quita a Joan Bolo su rocín (“Mais non foi esto senon seu pecado/que el mereceu a Nostro Senhor/ir seu rocin...”, B1536, vv. 13-15), y que la cantiga B1537 utiliza toda una terminología jurídica (*juiz, mester, provar, poderá provar, provará, vogado, enquisas*) por la cual Joan Bolo debe probar su relación con una supuesta mula.

⁷ Aunque las traducciones portuguesas de la Biblia, como bien recuerda Nascimento (1993, p. 89), son tardías y pocas, contamos en el Portugal de Don Denis con la circulación de un texto muy probablemente traducido en época de Afonso III, el *Livro de José de Arimateia*, donde se cuenta que el rostro de Cristo fue esculpido en madera por Nicodemo, quien junto a José de Arimatea depositó al hijo de Dios en el sepulcro. De la mano de ello, las populares leyendas orales sobre el rostro de Cristo y la Santa Faz, relatan cómo una piadosa mujer, compadecida del sufrimiento de Jesús, le ofreció su velo para que limpiase su rostro ensangrentado, quedando este grabado en los tres dobleces de aquella tela. Esta temática puede asimismo rastrearse en varios textos que debieron circular en época dionisina como, por ejemplo, la *Demanda do Santo Graal*: “(...) pedindo assi mercee a Nosso Senhor, que eu nom cuidaria em niúa guisa que, tanto

gas (B1535, B1536 y B1537) protagonizadas por Joan Bolo. Cabe destacar que, a pesar de que en los registros de la corte dionisina encontramos un *Johannus Bolus* (Gonçalves, 1991, p. 48; 1997, p. 33), Melion Garcia o Joan Bolo parecen más bien apodos que solo buscan subrayar alguna característica física negativa en los protagonistas (una cabeza –melón– muy grande, o gordura –bollo, pastel–).⁸ A Joan Bolo el rey lo acusa, bien de perder a su rocín, o de esconder, cabalgar o bien de elegir como compañía una mula. El recurso a la *aequivocatio* es evidente en las tres piezas, y más allá de que estas puedan leerse de forma literal o metafórica, el pecado de la lujuria u homosexualidad parece aquí la denuncia que el monarca pone sobre el noble.⁹ Sigue al ciclo de Joan Bolo un grupo de dos textos protagonizados por

que a alma se lhe partisse do corpo, que logo nom fosse ante a *face de Deus* com gram companhia de anjos e de arcângeos”; o el *Auto dos Apostolos*: “(...) e ante a *face de Deus* amoestamos os nossos corações pera as obras da verdadeira caridade (...) Humildade-vos e abaixade-vos ante a *face de Deus*, e ele vos enxalçara em o dia da tribulaçom” (Davies y Ferreira, 2006; el énfasis es mío).

⁸ En el caso de Melion Garcia, cabe recordar, por un lado, que los Garcia fueron, junto con los Sousa y los Maia, una de las familias nobles más antiguas e importantes del reino portugués, aunque cayeron en desgracia a fines del siglo XIII con la muerte sin descendencia de Gonçalo Garcia, segundogénito y último jefe de linaje. No obstante, el nombre del protagonista podría relacionarse con la voz *melón*. Machado (1990, IV, p. 95) deriva el término portugués *melão* del gr. *mêlon*, al lat. *MÉLONE*, y añade que tal vez el vocablo estaba ya en la toponimia portuguesa hacia 1093. Su semántica se relacionaría con la del Don Melón del *Libro de Buen Amor*, recuerda Seidenspinner-Núñez (1981, p. 42): “Other critics have noted that *melón* comically suggests obesity (...), baldness, and foolishness (...)”, ya que el término *melotas* fue utilizado en el siglo XIII para denotar metafóricamente la mentira e hipocresía, tal como se lee en el *Morale scholarium* de Johannes de Garlandia (1241): “Discunt ignotas quidam simulare *melotas*” (Seidenspinner-Núñez, 1981, pp. 42-43). Con respecto al nombre Joan Bolo, según Elsa Gonçalves (1991, p. 48; 1997, p. 33), podría relacionarse con el más arriba mencionado *Johannus Bolus*, que se alude como cortesano en el libro de *Contas da casa de D. Denis* entre 1272-1282. A decir de la filóloga portuguesa (Gonçalves 1991, p. 48), podría tratarse de un descendiente del noble João Lorenzo de Bolo documentado en las *Inquirições* de 1258. Así y todo, más allá de las referencias históricas, la misma Gonçalves señala, para el apellido de nuestro protagonista, que el término *bolo* podría funcionar aquí, como en el caso de Melion, ligado metafóricamente a las características físicas del personaje, haciendo referencia a su gordura. Esta utilización de un apodo que pasa a apellido no es desconocida en la Edad Media, y casos como este pueblan, por ejemplo, el *Libro de linhagens del conde don Pedro*. En este horizonte de lecturas connotativas, el término podría también aludir a la homosexualidad del personaje puesto que, como recuerda la ya nombrada Gonçalves (1991, p. 48), en la cantiga de escarnio *Comprar quer' eu, Fernan Furado, muu* (B446) de Airas Veaz, gordura y homosexualidad se unen en el nombre de Fernan Furado que es “Fernan Furado, no olho do cuu”.

⁹ Con respecto al sentido equívoco de los términos rocín y mula en estas cantigas, resulta interesante mencionar un pasaje del *De amore* de Andreas Capellanus, donde encontramos las

un genérico Don Foan que encarna a un charlatán de palacio y exaspera al rey (B1538 y B1539). Pero antes de la última cantiga (B1542) del corpus, en la que el rey culpa al cortesano Simion¹⁰ de cierta pereza o desidia que hace que sus caballos mueran por unas heridas en su piel,¹¹ hallamos dos textos en los que el protagonista-noble-pecador ya no tiene siquiera un nombre –real o genérico, o un apodo–, sino que, en un caso, apenas se lo nombra como un *cavaleiro* doliente (en la pieza B1540) y como a alguien que *revolv' o caderno*¹² (en la B1541).

La indefinición en el nombre de los personajes de estas composiciones –hecho que marca una diferencia con el resto de los protagonistas del corpus de escarnio– hace que pudiésemos pensar en aunarlos en uno solo. Es más, el rey recurre al Infierno o a una condena infernal en ambos textos: en la pieza B1541, para criticar al personaje en tanto funcionario corrupto y situarlo yaciendo allí por sus pecados, y en la B1540, para enjuiciar el accionar pecador del protagonista de una forma aún más extrema, sufriendo

palabras caballo y mula para hacer mención a ese amor instintivo, animal y anticortesano que podría iluminar la semántica de los términos en este ciclo: “Dijimos que es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal y como les enseña el instinto natural” (Creixell-Vidal Quadras, 1990, pp. 282-283). Es sabido que la posesión de caballo era un elemento constituyente del estamento noble y, entre los tipos de equino, el rocín, “caballo de inferior calidad” (Rodrigues Lapa, 1965, p. 88), era lo mínimo a lo que el caballero noble podía aspirar. De todos modos, junto a este uso literal, solemos encontrar en las piezas de escarnio gallego-portuguesas el término *cavalo* (o algún sucedáneo equino macho como rocín, u otros más generales como *besta*) y verbos como *cavalgar* en un contexto narrativo que hace referencia a temas como la homosexualidad o las relaciones sexuales adúlteras o prohibidas. En este sentido, la voz *mula*, presente en este ciclo como *mua*, posee un segundo significado muy bien documentado en los textos medievales portugueses y castellanos con el sentido de “barragana, prostituta” (Gonçalves, 1991, pp. 37-62).

¹⁰ Joan Simion aparece en documentos de la corte dionisina en 1292 como *meirinho* del rey y consejero hasta 1315 (Resende de Oliveira, 1992, p. 380). Es nombrado en un *escambo* en documentos pertenecientes a la Orden de Malta en 1292 (Figueiredo, 2003, III, p. 48). En el testamento regio de 1299 es el único noble que sirve de testigo del rey y el *Livro de Linhagens* lo recuerda como “mui bõ homem e muito honrado. E foi homem que nunco buscou mal a nenhun com el Rey D. Dinis (...)” (Lang, 1894, p. 141), lo que lo transforma en uno de los más fieles vasallos del rey.

¹¹ A las que llama *olivas*: “ũuas landoas que nacen antre a cabeça e o colo do cavalo, de parte e da outra, sô as trincheiras” (Rodrigues Lapa, 1965, p. 161).

¹² Para el término *caderno*, Rodrigues Lapa (1965, p. 18) señala un “caderno de contas”, lo que podría entenderse como un libro de cuentas del reino o un “(...) Libro pequeño o conjunto de papel en que se lleva la cuenta y razón, o en que se escriben algunas noticias, ordenanzas o instrucciones”, también llamado *cuaderno de Cortes* (Real Academia Española, 2019).

en su cuerpo el pecado. En lo que sigue, me dedicaré a analizar las posibles fuentes de esta última y muy particular cantiga en la que el pecado se describe en términos de devoración.

Forma y contenido de la cantiga *Dissem' og' un cavaleiro* (B1540). Un texto unicum en el corpus de escarnio del CDD

Basándome en la transcripción de B (Del Rio Riande, 2010b, II, pp. 2007-2020), propongo el siguiente texto crítico para la cantiga que en este trabajo me ocupa, *Dissem' og' un cavaleiro* (B1540):

Dissem' og' un cavaleiro
que jazia feramente,
un seu amigo, doente,
e buscavalhi lorbaga,
dixilh' eu: – Seguramente
comeo praga por praga
que el muitas vezes disse
per essa per que o come,
quantas én nunca diss' ome,
e o que disse ben o paga,
ca come can que á fome,
comeo praga por praga
que el muitas vezes disse,
e jaz ora o astroso,
mui doent' e mui nojoso,
e con medo per si caga,
ca come lobo ravioso,
comeo praga por praga.¹⁵

¹³ Doy un pequeño aparato de variantes para la pieza:

². feramente | feramante B

³. doente | doante B

⁵. dixilh'eu | e dixilheu B

¹¹. can | eran B || fome | fame B

¹⁵. doente | doante B

En cuanto a su tema, la cantiga pone en escena a un caballero enfermo, un amigo que trata de ayudarlo buscando una hierba para curarlo, y el rey, quien, como veremos más adelante, describe la situación entendiendo que la enfermedad del caballero es la del pecado (la *praga*). En lo que se refiere a su estructura, se trata de una cantiga de estribillo o *refrán* cuyo esquema métrico-rimático es un *unicum* en el corpus lírico gallego-portugués (profano y mariano): a7' b7' b7' c7' b7' C7' (Tavani, 1967, esquema 187: 2).¹⁴ Apenas una pieza de Juião Bolseiro comparte algunas similitudes con esta, aunque se trata de una composición con presunto *refrán* intercalar de distinta estructura métrica (a10 b10 b10 C6' b10 C10').

Con respecto a sus artificios rimáticos, la pieza exhibe también características únicas. Por un lado, apela a un uso intensivo de la *repetitio*, trazo característico de gran parte de la lírica gallego-portuguesa: paralelismo literal en los versos 1 de las estrofas II y III, y al de las *cobras capdenals*, repetición de los constituyentes iniciales de verso que se retoman en idéntica posición en alguna de las estrofas sucesivas, en este caso, a través de la conjunción *e* de todos los versos 4 y la frase *ca come* en los versos 5 de las estrofas II y III.¹⁵ Asimismo, echa mano de uno de los artificios de mayor maestría en esta tradición lírica: la *palavra perdida*. El mencionado *Arte de Trovar* le dedica el capítulo 2.º del título IV:

Porque algúns trobadores, pera mostraren moor maestría meterom en sas cantigas que fezeron ña palabra que non rimasse con as outras, e c<h>ámamlle “palavra perdida”. E esta palabra pode meter o trobador no começo ou no meio ou na cima da cobra, en qual logar quiser. Pero que, se a meter en ña cobra, dévea meter nas outras, en cada ña delas en aquel lugar. E esta palabra deve de ser <de> moor maestría: ou er pode meter señas palabras en cada cobra, que rimen ñas outras, ou, se er quiser, en cada cobra de señas rimas. E outrosí poden meter na cobra palabra perdida dúas vezes per esta maneira (Tavani, 2002, p. 47).

¹⁴ Las rimas de cada estrofa son las siguientes:

ⁱ: a: -eiro b: -ente c/C: -aga

ⁱⁱ a: -isse b: -ome/-omen c/C: -aga

ⁱⁱⁱa: -isse b: -oso c/C: -aga

¹⁵ Sobre el mecanismo de repetición en la lírica gallego-portuguesa, véase Pérez Barcala (2006, pp. 161-208).

Como se desprende de la definición, se trata de un fenómeno que consiste en la integración de un verso sin correspondencia rimática en la cantiga. Aunque la colocación del verso es libre, debe respetar la simetría en las distintas estrofas; es decir, la *palavra perduda* debe aparecer en todas las estrofas en el mismo verso. Además, al tratarse de un recurso que implica un alto grado de dificultad compositiva, aparece asociado habitualmente a las cantigas de maestría, aunque puede ser empleado también en las de refrán, siempre y cuando en estas últimas no coincida con el verso del estribillo. Pues bien, en esta pieza, de estribillo, la *palavra perduda* parecería estar solo en el primero de los versos de la primera estrofa, aunque se percibe la reelaboración de todos los versos primeros a través del verbo *dizer* (*dissem' / disse / dixi lh'eu / disse*, vv. 1, 5, 7, 10). Es decir, su uso aquí es muy particular, y ha sido contestado por diversos investigadores;¹⁶ de hecho, el procedimiento parece estar más cerca de lo que, más de medio siglo después, Luis de Averçó definiría en su *Torcimany* como verso *estramps* (verso suelto o blanco) (Pujol, 1988-1989, pp. 41-87). Por último, Don Denis corona esta composición con una muy especial utilización del artificio de enlace interestrófico de la llamada *cantiga ateúda*, que el tratadista del *Arte de Trovar* explica así:

Outrosí fezeron os trobadores alguas cantigas a que desinaron “ateudas”, y estas podem ser tam bem de mestria come de refram y charmarom-lhe “ateudas” porque convem que a prestomeira palabra da cobra nom acabe <a> razom per fim, mais tem a prim<eir>a palabra da outra cobra que vem apos ela <...> de entendimento y fará conclusom y toda a cantiga assi deve de ir ata a finda, y ali deve ensarrar y

¹⁶ El fenómeno de la *palavra perduda* ha sido debatido en varias ocasiones. Montero-Santalha, en un sitio *online* de cantigas gallego-portuguesas que ya no está accesible proponía, por ejemplo, enmendar el verso 1 de la primera estrofa de esta cantiga para que todos los versos cumplieran con su carácter paralelístico. Para el filólogo ferrolano, la *palavra perduda* se define como un “verso carente de rima intraestrófica, mas com rima interestrófica” (2000, III, p. 1454). Para definiciones y práctica de este artificio, ver los trabajos de Montero-Santalha (2000, I, pp. 224-225 y III, p.1454), Pérez Barcala (2005, pp. 189-254; 2006, pp.161-208), Correia (1992, p. 506) y Rodríguez Castaño (1999, pp. 263-285). Don Denis usó la técnica de la *palavra perduda* en otras tres ocasiones: en las cantigas de amor *Quant' eu, fremosa mia senhor* (B501, V84) y *Ora, senhor, non poss' eu ja* (B524a, V117), y en la cantiga de amigo *Valervos ia, amigo, meu ben* (B588, V191).

concluir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras (Tavani, 2002, p. 48).

La definición establece que la cantiga *ateúda* es aquella que no hace coincidir las pausas estróficas con las pausas sintácticas, sino que está construida sobre un encabalgamiento interestrófico; de este modo, la unidad básica de la cantiga —la estrofa— se difumina a favor de una unidad superior, la de toda la composición. No obstante, si bien el *Arte de Trovar* hace hincapié en que el artificio debe llegar a la *finda* (a la finida o versos de cierre de una cantiga), la pieza no se cierra de este modo. Por ello Gonçalves (1993, p. 177) la define como una *ateúda sen finda*, es decir, una cantiga con continuidad sintáctica y semántica interestrófica (aunque sin *finda*, es decir, sin versos de cierre)¹⁷.

En cuanto a su contenido, como se explicaba más arriba, esta cantiga se diferencia de las de los pequeños ciclos en los que tenemos un protagonista-noble-pecador al que identificamos a través de un nombre o alias (Melion Garcia, Joan Bolo, Doan Foan).¹⁸ Aquí, tan solo sabemos que un caballero yace muy enfermo¹⁹ y su amigo trata de curar su dolor con

¹⁷ En el *CDD* encontramos otra cantiga *ateúda sen finda*, la pieza de amor *Senhor fremosa, vejovos queixar* (B543, V146), aunque se trata de composición es de maestría, sin estribillo. Al lado de estas *ateúdas sen finda*, hallamos en el *CDD* unas seis *ateúdas ata a finda*: cuatro cantigas de amor —*Da mia senhor que eu servi* (B505, V88), *En gran coita, senhor* (B506, V89), *Que estranho que m' é, senhor* (B522a, V115), *De muitas coitas, senhor, que levei* (B526a, V119)—, y dos de amigo: *Meu amigo, non poss' eu guarecer* (B581, V184), *Meu amigo vén og' aqui* (B584, V187)—. Es decir, al igual de lo que sucede con el artificio de la *palavra perduda*, Don Denis utiliza la técnica de las *ateúdas* en los tres géneros de su cancionero (amor, amigo y escarnio) con una alta frecuencia.

¹⁸ Cabe destacar que, en el corpus de escarnio gallego-portugués, una pieza de Estevan da Guarda, escribano del rey, desde 1299 y el segundo más prolífico trovador de esa generación después de Don Denis, sigue el incipit de la cantiga dionisina transformándolo en *Dissem' og' assi un ome* (B1307, V912). Sin ser una *cantiga de seguir* o contrafáctica, la composición de Estevan da Guarda comparte su métrica con la del rey, aun cuando el patrón estrófico es diferente, y refuerza su fuerte relación intertextual en el uso del verbo *comer* y del término *ricome*, muy cercano a la semántica del de *cavaleiro*. Aunque la cantiga de Estevan da Guarda es dialogada, ambas comparten además el uso del discurso directo por parte del trovador a partir de la fórmula *dixilh' eu*. Muy probablemente, los trazos únicos de la composición dionisina fueron valorados por otros trovadores de la época.

¹⁹ El texto indica que el caballero yacía *feramente*, es decir, 'grandemente, mucho' (Nobling, 1903, p. 676). Y más adelante se intensifica este dolor con los adjetivos que lo describen: *astroso*, 'nacido con mala estrella, desgraciado, infeliz' (Rodrigues Lapa, 1965, p. 11); *doente*, 'en-

lorbaga (del lat. LAURIBACCA), el fruto del laurel (Michaëlis de Vasconcellos, 1895, pp. 60-61). La pieza fue punttilosamente estudiada por la filóloga portuguesa Elsa Gonçalves en dos trabajos fundamentales (1995, pp. 165-170; 1997, pp. 32-47) que terminaron de arrojar luz sobre el paso *praga por praga*.

Hasta el primer artículo de Gonçalves, del año 1991, el verso del estribillo había sido editado como *comeu praga por praga* (Lang, 1894; Rodrigues Lapa, 1965; Videira Lopes, 2002, entre otros), entendiendo el verbo desde la primera persona y ofreciendo una definición errónea para el término *praga*: “termo tomado entre o concreto e o abstracto. Como concreto significa um vomitório repugante e eficaz; como abstracto, o praguejar rairoso dum desaforado maledicente” (Rodrigues Lapa, 1965, p. 79). Gonçalves (1991) afirma no encontrarnos aquí con la primera persona del singular del perfecto de *comer*, sino con la tercera del presente de este verbo, y cuyo sujeto es la *praga*, entendida como herida o maldición. En un trabajo posterior (Gonçalves, 1995, p. 166), recuerda que en la Biblia *plaga* tiene el sentido de calamidad, pero también de herida, y que un pasaje del *Eclesiastés* –el capítulo 28, versículo 21– hace explícita referencia a la *praga* como pecado del hombre que maldice y peca a través de su lengua.

Según la filóloga lusitana, la frase bíblica *plaga autem linguae comminuet ossa* se acerca en esta cantiga al sentido de los versos 7 y 13, la *praga* que el caballero *muitas vezes disse*. La estudiosa nota que no abundan en el corpus de escarnio y maldecir gallego-portugués cantigas que hagan referencia a la censura de los vicios de la lengua. Esta ausencia se documenta asimismo en el corpus mariano gallego-portugués, donde solo se utiliza sinonímicamente la voz *chaga*, con el sentido de herida. Así la leemos, por ejemplo, en la *Cantiga de Santa María* 22: “e feriuo, pero nono *chagou*”, 51: “Tergeull’ as *chagas* ond’ el era chëo”, en la 85: “a que *chagas* grandes deran e pois torçillões”, y, especialmente, en la 105: “non lle poderon a *chaga* serrar” (Casson, 2019) (el énfasis es mío), donde esa herida siempre abierta está muy cerca de la que aquí come al caballero. El término está también muy documentado en la prosa portuguesa, con relación a la temática bíblica. Lo hallamos en la *Cronica Geral de 1344*: “e que o posera em estado de

fermo, doliente’ (Lorenzo 1977, II, p. 493), *nojoso*, ‘aborrecible, impertinente’ (Rodrigues Lapa, 1965, p. 64).

emperador, que nō leixasse mais crecer aquela *praga* amaldiçoada de Deus e condenada ão inferno”, y también en la *Crónica troiana*: “lançou Deus ão mûdo *praga* et guerra mortal” (Davies y Ferreira, 2006) (el énfasis es mío). En el ámbito castellano, Covarrubias (1943, p. 873) da cuenta de su acepción de herida, llaga, y añade que puede comprenderse como: “Plaga, la persecución o calamidad, como las Plagas de Egipto”.

La voz regia acusa de este modo al caballero de pecar al hablar, es decir, mentir, malhablar o injuriar (*que el muitas vezes disse*, vv. 7 y 10), produciéndose a sí mismo, como consecuencia de sus pecados, una llaga o herida que lo devora: *comeo praga por praga* (vv. 6, 12, 18). Se trata de un verso articulado como una *sententia* o una “(...) afirmación breve de carácter general sobre algún aspecto de la vida, el hombre, el mundo, etc., con pretensiones de validez universal” (Azaustre Galiana y Casas Rigall, 1994, p. 73) que en las piezas gallego-portuguesas puede cumplir la función de cierre moral del texto o *clausio* (Correia, 1992, p. 159) cuyo carácter imprecativo recuerda la maldición bíblica del Antiguo Testamento de la *Ley del talión*: “ojo por ojo, diente por diente” (“oculum pro oculum, dentem pro dente”, *Levítico*, 24, 20),²⁰ tanto mal hace el caballero como cuanto mal le viene como castigo divino.²¹ Llegados hasta aquí nos preguntamos, ¿cuáles habrían sido las fuentes que Don Denis utiliza en esta cantiga para esta dar sentido a esta *praga* que come, devora eternamente, a través de los mencionados artificios de repetición y de articulación interestrófica, al caballero?

El pecado como devoración

En su magnífico artículo “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”, la querida profesora Nora Gómez (2009, pp. 133-149) abordó el tema de la condena como devoración en la imaginaria

²⁰ Todas las citas de la *Biblia* están tomadas del sitio: *Biblia On-line*, <http://www.biblionline.net>.

²¹ El uso de la *sententia* verifica asimismo en otras piezas de escarnio del *CDD* donde la encontramos en posición final de cantiga (B1533), en posición final de estrofa (B1534), o en la *fiinda* (B 1536), apelando a la actuación del demonio (“ca demo lev’ a prol...”, B1533 v. 21), a la condena en el infierno (“jaz eno inferno” // “jaz no fogo ardendo”, B1541, vv. 5 y 11), o la imposibilidad de redención Dios (“que nunca poderá ver/ a face de Nostro Senhor”, B1534, vv. 6 y 7 // “en nen un temp’ a face de Deus”, v. 14// “a face do que nos comprou”, v. 21), y a esta aún más agresiva y constante devoración “praga por praga” (B1540, vv. 6, 12 y 18).

de un grupo de códices medievales que transmiten textos relacionados con la revelación o el apocalipsis cristiano. Con el fin de rastrear los orígenes de la imagen de la boca del infierno, la estudiosa revisó cómo el cristianismo forjó la creencia en el infierno como forma de persuasión, coerción y sumisión doctrinal. Según Gómez, si bien son los escritos de San Agustín, Gregorio Magno y Julián de Toledo los que terminan de sentar las bases de la doctrina oficial de la Iglesia occidental con respecto al infierno como lugar punitivo y eterno, la historia del infierno cristiano comienza como una exigencia a la preceptiva divina del *Deuteronomio* y *Levítico*, y se intensifica con el género religioso de revelación conocido como apocalíptica escatológica, a mediados del siglo II a. C.

Así, por ejemplo, el *Libro de Isaías* (66, 24) explica, en términos de eternidad y devoración, el destino de los que desoyeron los designios divinos: “El gusano que los devora no morirá. El fuego que los quema no se apagará” (Gómez, 2009, pp. 269-270). El pasaje reviste una particular importancia para este trabajo porque plantea la concepción del castigo ultramundano como eterno, por medio del fuego y de seres devoradores, dos de las características que, como apunta la recordada profesora de la Universidad de Buenos Aires, permanecerán en las futuras descripciones infernales cristianas. En sus palabras:

el tema infernal —difundido a través de los escritos apócrifos, de la predicación monacal y la homilética secular—, tendrá en la representación plástica medieval una fuerza expresiva, un impacto visual, un contenido dramático, al punto de ser el medio más idóneo para representar lo irrepresentable del Infierno, para darle forma a la infigurabilidad del Infierno, y transformarse en un muy eficiente instrumento de la acción eclesiástica de la Iglesia (Gómez, 2009, p. 272).

De este modo, los iluminadores apelarán, según la autora, no solo a la combinación de distintas fuentes iconográficas sino también a su imaginación para crear un discurso visual alternativo a los textos bíblicos. Nacerá así el infierno cristiano representado como una boca devoradora:

un motivo iconográfico casi obligado de la representación del concepto cristiano de condena eterna; (...) uno de los mayores logros ar-

tísticos e imaginativos del arte religioso medieval, una de sus imágenes más seductoras e hipnotizantes (Gómez, 2009, p. 275).

¿Podríamos pensar que Don Denis se inspira en la imagen de la boca del infierno junto con textos que dialogan con esta y que debieron ser bien conocidos en la época? Por ejemplo, a pesar de que hoy día solo conservamos las traducciones al portugués de hacia fines del siglo XIV o principios de siglo XV, esto es lo que sucede con un texto del siglo XII como la *Visión de Túndalo*, en el que, sorprendentemente, el protagonista es también un noble caballero. Túndalo conocerá los más recónditos lugares del purgatorio y el infierno y experimentará en su cuerpo, mediante el ataque de seres monstruosos, cómo ser condenado eternamente es ser devorado (Esteves Pereira, 1895, pp. 97-120; Pereira Oliveira, 2012). En una de las traducciones del texto, producida en Gante o en Valenciennes hacia 1475, varias miniaturas ilustran claramente esta devoración en la boca del infierno:



Visión de Tongdal. Getty Museum, Ms. 30. Fuente: Gómez, 2009, p. 286.

En el caso de nuestra cantiga, el pecado de la blasfemia del caballero, presente asimismo en el libro del *Apocalipsis* (13, 5-7): “También se le dio boca que hablaba grandes cosas y blasfemias (...) Y abrió su boca en blasfemias contra Dios, para blasfemar de su nombre, de su tabernáculo, y de los que moran en el cielo”, está presente en el uso machacante del verbo *decir* (*dissem'*, *disse*), y se resignificaría en la *praga* o herida que, como boca infernal, lo come, junto con los dos animales con los que la compaña, el perro (*come can que á fome*, v. 12) y el lobo (*come lobo ravisoso*, v. 18).

La presencia del can y el lobo en la cantiga no es azarosa. Como es de esperar, encontramos a ambos en diferentes libros bíblicos como representantes del mal: “Y enviaré sobre ellos cuatro géneros de castigo, dice Jehová: espada para matar, y perros para despedazar, y aves del cielo y bestias de la tierra para devorar y destruir” (Jeremías 15, 3) y “Porque yo sé que después de mi partida entrarán en medio de vosotros lobos rapaces, que no perdonarán al rebaño” (*Hechos de los apóstoles* 20, 29). En el corpus lírico profano gallego-portugués fueron utilizados de un modo bastante llano en diferentes cantigas de escarnio: *Disse hum infante ante sa companha* (B1607, V1140) de Fernand' Esquio, *Penhoremos o daian na cadela, polo can* (B 459) de Alfonso X, *Don Estevão, tan de mal talan* (B1474, V1085) de Airas Perez Vuitoron, *O demo m'ouvera og'a levar* (B1385, V994) de Roi Queimado, y *Aos mouros que aqui son* (B 1684, V 1188) de Pero da Ponte; mas es tan solo en el escarnio *O infançon ouv'atal* (B1349, V956) de Lopo Liáns, donde se relacionan como aquí los términos *caballero* (como infanzón villano), *hambre* y *can*: “Ao infançon vilan, / *afamado come can*”, aunque con un sentido mucho más simple. Lo mismo ocurre con el lobo, un animal que apenas se documenta en otra cantiga gallego-portuguesa, *Lourenço jogar, ás mui gran sabor*, la *tensó* entre Joan Garcia de Guilhade y Lourenço (B1493, V1104), con una semántica muy general.²²

Perro y lobo pertenecen a la familia de los cánidos y son físicamente muy similares. La dupla, que sobrevive hoy día en refranes que los enfrentan —como “A carne de lobo, diente de perro” (Ajazi *et al.*, s/f)—, se halla en el libro XII de las *Etimologías* de San Isidoro quien, al tratar sobre

²² Sobre los animales en la lírica profana gallego-portuguesa, véase Martínez Pereiro (1996, p. 176).

las bestias, incluye al lobo y al perro como animales caracterizados por su crueldad con la boca o las uñas (Carrizo y Consegnieri, 2015, pp. 155-195), aspecto que también sobresale en este pasaje de los *Euangelhos e epistolas con suas exposições em romãce* (1497) de Gonçalo Garcia de Santa Maria: “Quë tẽ çem ouelhas scilicet que a ouelha he hũa alimaria que da sua natureza nõ faz dâpno que as outras alimarias: ou mordẽ com os dẽtes: como ho *cam & lobo*” (Davies y Ferreira, 2006; el énfasis es mío). La boca del perro hambriento y la del lobo rabioso,²⁵ como bestias infernales bíblicas, subrayan en la cantiga la condena devoradora que sufre el caballero *praga por praga, llaga a llaga, herida a herida*, y que no está lejos del efecto que produciría la imagen de la boca del infierno. En este sentido, la cantiga parece aunar distintas representaciones apocalípticas –textos e imágenes– del pecado como devoración con la intencionalidad de mostrar el horror punitivo y erigir a la voz enunciadora en la de un rey juez y administrador de doctrina y justicia divina.

Si seguimos aquí la teoría sobre la cronología tardía de las cantigas de escarnio de Don Denis (Del Rio Riande 2008, pp. 441-450; 2010a, pp. 1823; 2010b, I, pp.160-170), que podrían enmarcarse en los últimos y convulsionados años de su reinado, cuando las disputas por el trono entre hijos legítimos y bastardos habían menguado su poder y dividido a la nobleza, con el ejercicio de la justicia humana en entredicho, solo quedaba al rey la impartición solitaria de la justicia divina.

²⁵ La caracterización del lobo como animal rabioso se lee en textos portugueses como la *Crónica troiana*: “(...) et judo pera el, dísolle assý: – ¡Lobo rraujoso! Tóllete de aquí. Uay buscar al que cómeas, ca ja desto”, y llega hasta la composición *Riu, riu, chiu* del *Cancionero de Uppsala*, en la que se dice: “El lobo rabioso/la quiso morder,/mas Dios poderoso/la supo defender” (Davies y Ferreira, 2006), así como a las *Fábulas de Aviano*, donde en *La primera fábula de la aldeana y del lobo*, la madre dice a su hijo: “Si no callares, yo te echaré al lobo ravisoso para que te coma” (Romero Lucas, 2001). De la mano de estos ejemplos señalo asimismo la frecuente utilización del adjetivo *ravisoso* en las *Cantigas de Santa María* para referirse a un estado similar de la posesión diabólica. Así sucede en la cantiga 275: “Como Santa Maria de Terena guarriu dous freyres do Espital que raviavan./A que nos guarda do gran fog’ infernal/saar-nos pode de gran ravia mortal./Dest’ en Terena fez, [per] com’ aprendi./miragr’ a Virgen, segund[o] que oí/dizer a muitos que ss’ acertaron y./de dous ravisosos freires do Espital” y en la 319: “Esta é como Santa Maria guarriu en Terena hũa manceba ravisosa” (Casson, 2019).

Referencias bibliográficas

- Ajazi, E. *et al.* A carne de lobo, diente de perro. *Refranero Multilingüe*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58055&Lng=0>
- Asiss-González F. J. (2019). Juzgar en nombre de Dios: La justicia en el discurso señorial manuelino (s. XIV). *e-Spania*, 32. Recuperado de <http://journals.openedition.org/e-spania/30207>
- Azaustre Galiana, A. y Casas Rigall, J. (1994). *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis de estilo*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Barros Dias, I. (2009). A equivocatio na narrativa historiográfica ibérica dos sécs. XIII e XIV. *e-Spania*, 8. Recuperado de <https://journals.openedition.org/e-spania/18640>
- Carrizo, W. J. y Conseglieri, N. (2015). Lupi bestiae ferae sunt. El lobo y sus significados en los discursos gráficos y literarios del occidente medieval (siglos IX-XV). *Revista Memoria Europae*, I/1 (1), 155-195.
- Casson, A. (2019). Cantigas de Santa Maria for Singers. Recuperado de <http://www.cantigasdesantamaria.com/>
- Correia, Â. (1992). *O refran nos cancioneiros galego-portugueses (escrita e tipologia)*. (Dissertação de mestrado em literatura portuguesa). Lisboa: Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa.
- Covarrubias Orozco, S. (1943). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: Horta.
- Creixell-Vidal Quadras, I. (1990). *Andrés el Capellan. De Amore: Tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Davies, M. y Ferreira, M. (2006). *Corpus do Português* (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX). Recuperado de <http://www.corpusdoportugues.org>
- Del Rio Riande, G. (2008). O primeiro manifesto de el-Rey Don Denis contra o Ifante Afonso seu filho e herdeiro. Formas del relato historiográfico. *Nuevas Perspectivas en torno a la Diacronía Lingüística* (pp. 441-450). Granada: U. de Granada.
- Del Rio Riande, G. (2010a). El surgimiento de la prosa científica en Portugal: el *Livro d'Alveitaria* del Mestre Giraldo. En P. Civil, Françoise Crémoux (eds.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional*

- de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo* (pp. 18-23). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Del Rio Riande, G. (2010b). *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense, España.
- Del Rio Riande, G. y Rossi, G. (2019). Particularidades de la edición y reconstrucción filológica-musicológica de las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey Don Denis. *Revista Letras. Studia Hispanica Medievalia XI, 2* (78). Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Recuperado de <http://e-revistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/2221>
- Esteves Pereira, F. M. (1895). Visão de Túndalo. *Revista Lusitana*, 3, 97-120.
- Figueiredo Ribeiro, J. A. (2003). *Nova historia da Militar Ordem de Malta e dos senhores Grão-Priores della, em Portugal*. Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Gómez, N. M. (2009). La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval. *Memorabilia*, (12), 269-287. Recuperado de [Infierno.pdf \(uv.es\)](#)
- Gonçalves, E. (1991). *Poesia de Rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos.
- Gonçalves, E. (1993). Atehudas ata a *finda*. En M. Brea (Coord.) *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993* (pp. 167-186). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Gonçalves, E. (1995). Plaga autem linguae comminuet ossa (*Eccli.* 28, 21). A propósito de D. Dinis, *Disse-m'oj' un cavaleiro*. En G. Santos et al. (Eds.) *Cleonice: clara em sua geração* (pp. 165-170). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Gonçalves, E. (1997). *Nunca veerá...a face de Deus: a propósito de duas cantigas de D. Brasil*: Universidad Federal do Rio de Janeiro.
- Dinis (B 1533-1534). *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil* (pp. 32-47). Brasil: Rio de Janeiro.
- Lang, H. R. (1894). *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer.

- Lorenzo, R. (1977). *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”.
- Machado, J. P. (1990). *Dicionário etimológico de la língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Martínez Pereiro, C. P. (1996). *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Lugo: A Nosa Terra.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1895). Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal. *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 513-541.
- Montero Santalha, J. M. (2000). *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. (Tese de doutoramento inédita). Universidade da Coruña, Coruña.
- Nascimento, A. A. (1993). Bíblia: traduções em português. En G. Lanciani, G. Tavani, (Org.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa* (pp. 88-92). Lisboa: Caminho.
- Nobiling, O. (1903). Zur Interpretation des Dionysischen Liederbuchs. *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII, 186-192.
- Paredes Núñez, J. S. (1985-1987). Las cantigas de Alfonso X como fuentes históricas: La guerra de Granada. *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, 14-15, 241-252.
- Pereira Oliveira, S. (2012). Inferno medieval: uma concepção cristã do espaço dos condenados na Visão de Túndalo. *Revista Plêthos*, 2(2), Recuperado de <https://www.historia.uff.br/revistaplethos/nova/downloads/6Solange.pdf>
- Pérez Barcala, G. (2005). *Palavra-rima, refrán y paralelismo*. En C. Parrilla, M. Pampín, (Eds.) *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)* (pp. 323-353). A Coruña: Universidade da Coruña, Toxosoutos.
- Pérez Barcala, G. (2006). *Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa. *Revista de Filología Española*, 86 (1), 161-208. Recuperado de <https://dspace.usc.es/xmlui/handle/10347/22592>
- Pujol, J. (1988-1989). Els versos estramps a la lírica catalana medieval. *Llengua i literatura*, 3, 41-87. DOI:[10.2436/1&l.vi.1321](https://doi.org/10.2436/1&l.vi.1321)

- Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Resende de Oliveira, A. (1992). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. (Dissertação de doutoramento). Facultad de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. Recuperada de: <https://www.semanticscholar.org/paper/Depois-do-espect%C3%A1culo-trovadoresco%3A-a-estrutura-dos-Oliveira/ee4507dbbe3e1046c6e8df99e102a04d90722133>
- Rodríguez Castaño, M.ª del C. (1999). *A palavra perduda: da teoria á práctica*. En S. Fortuño, T. Martínez Romero (Comp.) *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)* (pp. 263-285). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume.
- Romero Lucas, D. (2001). *La vida y fábulas del Ysopo*. Valencia, 1520. *Lemir*, 5. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Ysopo/>
- Seidenspinner-Núñez, D. (1981). *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the "Libro de Buen Amor"*. Berkeley: University of California Press.
- Tavani, G. (1967). *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (2002). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri.
- Videira Lopes, G. (2002). *Cantigas d' escarneo e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.

Cultura popular y cultura letrada. Lo erótico como clave de lectura en *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado

Cecilia Pavón

Retrato de la Lozana andaluza, publicado originalmente en 1528 de manera anónima en Roma, relata las aventuras de Aldonza Lorenzo, luego conocida como Lozana, durante su estadía en Roma hasta los años previos al Saco de Roma en 1527. En dicha ciudad Lozana ejerce, entre otros oficios, el de prostituta, lo cual le da acceso a los más variados escenarios y a personas de todas las clases sociales.

Su autor, Francisco Delicado, también contó para la elaboración de la obra con una posición privilegiada en el contexto cultural de la Roma del Renacimiento, ciudad a la que llegó expulsado de España alrededor del año 1492, tras el edicto de Granada promulgado por los Reyes Católicos, que establecía la expulsión de los judíos de España. Luego, en Venecia, se desempeñó como editor y corrector de imprenta. A estas coordenadas geográfico-culturales se suma el gran interés del clérigo por la lengua. Además de intervenir activamente en los debates del momento sobre cuál debe ser el español que unifique a España, Delicado tiene un gran interés —que deja claro en su actividad como editor— en cómo debe leerse, pronunciarse e interpretarse el español en Italia, por lo cual el recorrido de Lozana por la plurilingüe Roma hace de la obra un texto de gran valor como documento filológico.

Retrato de la Lozana andaluza documenta, por otra parte, un momento en el proceso de “escrituralización” (Oesterreicher, 2001, p. 202) de

la cultura en el que el universo de lo oral y el de lo escrito aún no han accedido a espacios totalmente diferenciados, por lo cual se generan múltiples significaciones alrededor del fenómeno de la lectura (como actividad estética que incluye una *performance* y como actividad intelectual de aprehensión) al mismo tiempo que del proceso de reproductibilidad y mercantilización de la cultura que definen el arte de masas en sus nuevos soportes contemporáneos.

Sin embargo, una de las características más distintivas de este texto es la ambigüedad de sentido que alcanza prácticamente a todos los términos y temas y cuya principal clave de lectura es el registro obsceno-erótico. Estamos ante un escrito cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros puestos en diálogo (Bubnova, 1987). Este rasgo, que hace a la obra sumamente interesante, también la vuelve de difícil interpretación, ya que se pierden alusiones que los lectores contemporáneos a ella seguramente reponían sin inconvenientes.

En el presente trabajo trataremos de dilucidar cómo se juega esta polisemia cuando afecta a cuatro elementos donde la cultura escrita y la cultura oral se entrecruzan: la incorporación de proverbios y refranes, el diálogo con la tradición lírica, el componente musical y la lectura. Consideramos que este análisis puede ayudar a clarificar qué imagen de obra, de lector y de autor plantea el *Retrato...* La forma dialogada del libro favorece la incorporación de expresiones proverbiales, más de 150 según Bruno Damiani (1974, p. 35). Esta cantidad puede llevarnos a pensar en el interés de Delicado en registrar el lenguaje coloquial de la época. Al respecto señala Hernández Ortiz (1974):

Los refranes son abundantes en el retrato lozanesco, a veces definen una situación y otras veces dan normas para resolver un problema; estas sentencias cortas y, a menudo, rimadas son una exaltación de la experiencia y entre todas ellas acumulan la sabiduría del pueblo que transmitida de generación en generación va aumentando con el tiempo (p. 164).

Sin embargo, antes de adelantarnos a adjudicar una intención “realista” o etnográfica e incluso moral al autor, tal como señala Francisco Ra-

mírez Santa Cruz (2009), debemos analizar la manera en que las paremias son incorporadas al texto para ver la verdadera intención de Delicado al incluir estas manifestaciones del habla y del saber popular. Si seguimos las consideraciones de George A. Shipley, que afirma que la utilización apropiada de un proverbio implica la aceptación y la ejemplificación de la verdad que su comunidad sostiene (1977, p. 243), debemos descartar de plano esta intención, ya que Delicado realiza precisamente la operación contraria.

El autor del *Retrato...* utiliza en la incorporación varias técnicas heredadas de *La Celestina*, que luego serán retomadas por *El Guzmán de Alfarache*, *El lazarillo de Tormes* y el *Don Quijote de La Mancha* de Cervantes. Las modificaciones que sufren refranes y proverbios son significativas si tenemos en cuenta en qué dirección se reorientan los sentidos primigenios y en qué lugar del texto se ubican estas incorporaciones, ya que pueden ocupar el comienzo, a modo de epígrafe, o el final de los diálogos, como resumen y conclusión. Seguimos la clasificación propuesta por Ramírez Santa Cruz (2009) y su ejemplificación para luego centrarnos en las consecuencias en el nivel de organización de la obra de estas operaciones.

1. Refranes cuyo contexto altera su significado ortodoxo.
2. Refranes truncados.
3. Refranes alterados.
 - 3.1 Alteración morfológica (con tendencia a la personalización del refrán).
 - 3.2 Alteración léxica.
4. Refranes aludidos o sugeridos (con tendencia a la desintegración o “desproverbialización”)

En cuanto a la primera clase, abundan debido al contexto erótico. Una de ellas puede leerse en el Mamotreto XIV, cuando en ocasión del primer encuentro sexual entre Rampín y Lozana, ella le aconseja que no se dé prisa: “Y mira que mucho madrugar no amanece más aína” (Delicado, 2011, p. 232). Algunos refranes truncados son: “Harta me decís que estáis, y parece que comenzáis agora. Cansada creería yo más presto, que no harta” (Delicado, 2011, p. 236) por: “Antes cansada que harta”; “Señora, ¿Y latín sabéis?” (Delicado, 2011, p. 272) por “Putá vieja, ¿latín sabéis, entrad

para acá, que acá lo sabréis”; “No querría ir por la lana” (Delicado, 2011, p. 462) por “Ir por la lana y volver trasquilado”.

También abundan los refranes alterados en su morfología, sea en sus formas verbales, sus pronombres o género, provocando una personalización del refrán. Un ejemplo lo encontramos en el Mamotreto VIII, cuando Beatriz alaba las capacidades de Lozana diciendo “la que las sabe, las tañe” (Delicado, 2011, p. 200) en lugar de “El que las sabe, las tañe”. Otro ejemplo muy ingenioso lo encontramos en el Mamotreto XXXIX, cuando defendiendo su labor transforma el proverbio “El porfiado albardán comerá de tu pan” en: “A caballeros y putas de reputación, con mi honra procuré de interponer palabras, y amasar iras, y reconciliar las partes, y hacer paces y quitar rencores, examinando partes, quitar martelos viejos, haciendo mi persona albardán por comer pan” (Delicado, 2011, pp. 366-367).

La alteración también es frecuente y genera cambios de sentido significativos. Veamos por ejemplo lo que surge cuando la tía de Lozana le aconseja a su sobrina antes de presentársela a Diomedes: “(...) y, si os tomare la mano [el hombre], retraeos hacia atrás, porque, como dicen: amuestra a tu marido el copo mas no del todo. Y d’esta manera él dará de sí y veremos qué hacer” (Delicado, 2011, pp. 180-181). La forma original del proverbio: “A tu marido, muéstrale el codo [o ‘lo otro’], mas no del todo” aconseja a las mujeres el recato, pero el intercambio de “codo” por “copo” sugiere todo lo contrario.

Para finalizar, los proverbios aludidos con solo unas cuantas palabras son los más abundantes. Por ejemplo: en el Mamotreto XIV, para expresar el contento por la relación sexual con Rampín, Lozana dice “Este tal majadero no me falte, que yo apetito tengo dende que nací, sin ajo y queso, que podría prestar a mis vicinas” (Delicado, 2011, p. 233). El proverbio completo es “Mariquita, majemos un ajo, tú cara arriba y yo cara abajo”. Luego, en el mismo Mamotreto, para aludir a la manera en que descansa Rampín, Lozana dice: “Señora, muy bien, y vuestro sobrino como lechón de viuda” (Delicado, 2011, p. 237); aludiendo al proverbio: “Lechón de viuda, bien mantenido y mal criado”.

Delicado incorpora el elemento proverbial, pero desintegrándolo sistemáticamente, o, dicho de otro modo, integrándolo pero de manera par-

ricular. No supone una incorporación sin más del elemento popular sino una apropiación individual y de alto nivel creativo que no se condice con una intención de reproducir fielmente el habla coloquial del momento, ya que en muy pocas ocasiones se respeta la forma y sentido de proverbios y refranes. En este punto es lícito preguntarnos qué sentido tiene recoger estos elementos de la cultura popular oral, pero alterando su sentido primigenio, además del evidente efecto jocoso que provoca la alusión obsceno-erótica.

Este tipo de operación que puede parecer contradictoria responde, sin embargo, a tendencias ideológicas profundas y propias del Renacimiento. Tal como señala Margit Frenk, los humanistas tenían un gran anhelo por un mundo natural, sin los errores que el tiempo había ido depositando sobre él. Este anhelo se dirigirá en dos direcciones: una hacia el pasado quimérico de la Edad de Oro; la otra hacia el presente tratando de encontrar algo que pertenezca a esa pura naturaleza (1978, p. 48). Por esta razón en el Renacimiento se idealizará a los niños, sus juegos y canciones, y al pueblo con sus manifestaciones, que serán consideradas espontáneas y primitivas. Este impulso responde a una idea característica del neoplatonismo renacentista: el hombre es perfecto por naturaleza, por tanto, la chispa de lo divino vive en él. Son la sociedad y la cultura las que contaminan esta naturaleza. Se trata de una suerte de utopía pre-rousseauiana de la Edad de Oro como suma de la perfección que orienta la búsqueda en la realidad contemporánea de todo aquello que representara la humanidad primitiva.

Esta idealización del pueblo lleva a que se recojan y dignifiquen refranes, proverbios, romances, poesías y canciones del vulgo. Sin embargo, tal idealización contrasta con otras tendencias contemporáneas, y así como por un lado se dignifica lo popular, por otro “se desprecia soberanamente al vulgo, como incapaz de juicio y razonar propio” (Castro, 1925, pp. 193-194). Y continúa: “El Renacimiento rinde culto a lo popular, como *objeto de reflexión*, pero lo desdeña como sujeto operante, el Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de la cultura, instrumentos no populares” (p. 210). Delicado hará uso de la tradición proverbial como instrumento literario con la finalidad de dar cuenta de la sabiduría de Lozana. Los refranes y proverbios se integrarán

a los diálogos filtrados por el sarcasmo y el ingenio de Lozana con el fin de sobrevivir en una sociedad mercantil y urbana. Como señala Corredor

La sapiencia popular de Lozana no tiene el propósito de conservar y mirar hacia el pasado sino de transformar el presente con táctica y estrategia. El acervo popular le es útil para embaucar y mantener su reputación (su propia imagen) frente a los demás, mostrando gran capacidad para simular diversos conocimientos (2018, p. 789).

Las intenciones etnográficas de Delicado de retratar no solo lo que se ve sino fundamentalmente lo que se oye se cumplen en tanto logra dar cuenta de algunos registros de habla, pero al dar cuenta también de los usos estratégicos del acervo popular el autor hará gala de su condición de letrado. Algo similar a lo que sucede con refranes y proverbios, en lo que respecta a las claves de lectura y al entrecruzamiento entre los universos de la oralidad y la escritura, ocurre con algunos pasajes que deben ser interpretados a la luz de la tradición lírica del momento.

Ya hemos mencionado que en este texto la ambigüedad de sentido alcanza casi todos los términos y temas, y que su principal clave de lectura es el registro obsceno-erótico. Tomaremos para nuestro análisis algunos ejemplos pertenecientes al mundo culinario que menciona Lozana al comienzo del Mamotreto II. En el mismo, ella dialoga con la tía de Rampín y dice de sí misma: “¿Yo señora? Pues más parezco a mi agüela que a mi señora madre, y por amor de mi agüela me llamaron a mí Aldonza, y si esta mi agüela vivía, sabía yo más que no sé, que ella me mostró guisar” (Delicado, 2011, p. 177). A continuación, se enumera una gran variedad de preparaciones e ingredientes que ya se encuentran contaminados con el sentido de “guisar”, tarea de claro contenido erótico en toda la tradición. Entre el recetario de la abuela de Lozana encontramos un elemento recurrente: la miel. “Y ¡Qué miel! Pensá señora, que la teníamos de Adamuz, y zafrán de Peñafiel, y lo mejor del Andalucía venía en casa d’esta mi agüela” (Delicado, 2011, p. 178). El sentido erótico de este elemento queda patente cuando en el Mamotreto XIV Lozana exclama, mientras disfruta de un encuentro sexual con Rampín: “¡Ay, qué miel tan sabrosa!” (2011, p. 234). En otra ocasión, mientras Rampín pasea con ella por las calles de Roma, este señala,

refiriéndose a las prostitutas: “Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas” (2011, p. 213). Nuevamente el sexo y la miel, o el lugar en el que se fabrica, aparecen juntos semánticamente. Siguiendo el análisis de Piquero Rodríguez (2015), ejemplos textuales de este sentido son identificables en la poesía erótica y la lírica popular medieval y áurea:

Dijo el marido, viéndose acosado:
‘no me podéis al fin, mujer, negar
que más veces queréis que yo no
quiero..
‘Hacéislo, dijo ella, de taimado:
que poco de la miel queréis gustar,
porque esté el apetito siempre entero’.
(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 18)

Jugaba siempre con ellas
al juego del abejón:
dábales yo entre las piernas
y ellas a mí pescozón.
*Yo me era Periquito de Embera,
yo me era Periquito de Embón.*
(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 54)

Este negro de hojaldre,
qu’és más dulce que la miel,
mientras más comemos d’él,
menos harta.
(Frenk, 1987, N.º 1611A)

Cercanos a la miel, de comprobado lugar en el imaginario erótico popular, se encuentran los *letuarios*:

Letuarios de arroje para en casa, y con miel para presentar, como eran de membrillo, de cantahueso, de uvas, de berenjenas, de nueces y de la flor del nogal, para el tiempo de peste; de orégano y hierbabuena, para quien pierde el apetito (Delicado, 2011, pp. 178-179).

Según Piquero Rodríguez (2015), los letuarios eran en la tradición un tipo de mermelada con propiedades afrodisíacas, lo que ya nos pone sobre aviso de su sentido cazarro, a lo cual se suman algunos ingredientes que tienen múltiples significados. Así encontramos por ejemplo el membrillo, que como el higo y la ciruela, se han interpretado como metáfora del sexo femenino. Por otra parte, las nueces y la flor del nogal remiten a los testículos y las berenjenas hacen alusión al pene. Algunos ejemplos de estas alusiones son:

*Un juguete me pide mi dama
para la cama.*

[...] El ha pedido mil veces
por las señas y el color,
y dice tiene un sabor
más dulce que pan de nueces,
y de esto son los jueces
las ansias con que se inflaman
para la cama.

(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 84)

Si queréys brincar, dançar, baylar
Mariquilla de Maneses,
si queréys brincar, dançar, baylar
si no, echad acá mis nuezes.

(Frenk, 1987, N.º 1675)

Otro ingrediente culinario altamente sugestivo es la *talvina*, que es la leche que se saca de los granos. Tanto semillas como leche tienen connotación erótica de amplia tradición. En cuanto al segundo elemento, Piquero Rodríguez (2015) rastrea la alusión en un poema erótico-burlesco anónimo y en un segundo texto firmado por el Licenciado Horozco (1510-1580).

¿No me dirás, Amor, qué badulaque
pudo hacer en mi gusto aqueste
trueque?

¿Con monjas me retozas? Yo pensé que
No enfermara en mi vida de este
Achaque.
En fin, tú quieres, niño, que me ataque,
Y que, retieso y atacado, peque,
siendo curtido y afamado jeque
de los que dan y toman el zumaque.
(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 128)

Si os queréis hacer preñada
Tomad, sin que se publique,
zanahoria encañutada,
con zumo de riñonada
sacado por alambique.
(Díez Borque, 1977, p. 187)

Esta operación de recurrir tanto a fuentes orales como a fuentes pertenecientes a la cultura letrada da como resultado un significado que se dispone en capas. Los sentidos se acumulan sobre las expresiones generando un texto con diversos niveles de lectura. El argumento que Delicado utilizará para justificar el lenguaje “contaminado” y heterogéneo con el que construye su retrato hablado de Lozana y su entorno será el afán mimético. Sin embargo, tanto más después de señalar las muchas fuentes letradas con las que teje ligazón, la lengua oral del *Retrato...* se revela como un artificio de la mímesis. En palabras de Corredor (2018):

Tal artificio está vinculado con la calidad autorreferencial del *Retrato* porque el solo hecho de plantear la posibilidad de escribir como se habla, implica tener conciencia de la existencia de dos universos diferenciados, el de la oralidad y el de la escritura (p. 786).

De esta manera, la intención etnográfica de Delicado cae en la inevitable paradoja de cómo escribir la oralidad sin anularla. En la misma línea de análisis que hemos seguido para refranes, proverbios y alusiones a la lírica de tradición oral y escrita podemos enmarcar las referencias a la música. Como señala Lucio Giannelli (2010), la mayoría de las referencias

a elementos pertenecientes a la música agota su significado en la connotación erótico-burlesca. Sin embargo, hay algunas referencias puntuales que hacen alusión a un ámbito específico de la música de la época: la polifonía. Se trata de dos niveles de lectura que no entran en conflicto entre sí, sino que se complementan (Giannelli, 2010, p. 48).

En el *Prólogo*, y en tono fingidamente austero, Delicado establece una declaración programática de cómo debe interpretarse la obra y advierte a los lectores: “Y así vi que mi intención fue mezclar natura con bemol, pues los *sanctos* hombres, por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores mejores” (Delicado, 2011, p. 170). Más adelante, en el siguiente apartado proemial titulado *Argumento*, agrega: “no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin, de modo que por lo poco entiendan lo mucho más ser como deducción de canto llano” (Delicado, 2011, p. 173). Para Bruno Damiani (1974), *mezclar natura con bemol* “alude a la aspiración renacentista de presentar en la obra literaria verdad y entretenimiento” (p. 71). Claude Allaigre (2011), en cambio, tiene en cuenta que *mezclar natura con bemol* es una expresión que se complementa con *deducción de canto llano* en relación con el contenido de la obra, *reprobatione amoris*, cuyo sentido debe ser atenuado (p. 67). Allaigre también señala que natura designa en música la escala natural del modo mayor y que Delicado no se priva de explotar la polisemia del término en su sentido sexual. En el Mamotreto I, para referirse a la pérdida de la virginidad de Lozana “se le derramó la sangre que del natural tenía” (Delicado, 2011, p.176). O en el Mamotreto XLII, hablando de las habilidades de Lozana: “Sé medicar la natura de la mujer” (Delicado, 2011, p. 381).

Sin embargo, Gianelli va un paso más allá en la interpretación de *mezclar natura con bemol* y *deducción de canto llano*, ya que observa que la última debía remitir en el siglo XVI, en lectores más o menos cultos, al universo de la polifonía sacra. Como bien explica, la expresión “canto llano” es la traducción del latín *cantus planus* que designaba la monodia litúrgica del canto gregoriano. Se trataba de un sistema de notación que indicaba la medida precisa de cada nota y se utilizaba para las composiciones a dos o más voces, es decir, la música polifónica.

En la polifonía sacra medieval la base de las composiciones era *cantus planus*, entonado por el coro. La segunda voz —la de los solistas— ejecutaba el contrapunto. Hasta el Renacimiento había quedado establecido como regla que las composiciones sacras polifónicas se basaran sobre una melodía, recurso que se difundió también a las melodías profanas. Esta única y misma melodía se denominaba *cantus firmus* y las demás voces articulaban el contrapunto (Gianelli, 2010, p. 49).

En razón de la evolución de las formas compositivas, *cantus planus* se entendía casi como sinónimo de *cantus firmus* y en relación de complementariedad con el contrapunto. El autor rastrea el uso de estos términos en construcciones metafóricas en diferentes textos literarios y epistolares (Gianelli, 2010, p. 50). En lo que respecta al empleo de estas expresiones en el *Retrato*, y teniendo en cuenta que ocupan un lugar importante en donde se indica cómo debe leerse/interpretarse el texto, no resulta descabada la hipótesis de que Delicado quiso sugerir un paralelismo entre su obra y una composición polifónica sacra. En ese caso los Mamotretos no serían una sucesión de episodios en la vida de Lozana, sino elementos que están regidos en torno a un elemento unificador, es decir, un *cantus firmus*. La hipótesis de Gianelli es bastante factible dado el espíritu ferozmente burlesco y el clima de parodia obscena que impregna la obra. Este paralelismo entre el texto de Delicado y la forma musical más elevada y refinada de la época está en sintonía con los numerosos tópicos cultos humanistas y la actitud de falsa modestia de la voz autoral.

La idea de mezclar “natura” (escalas naturales) con “bemol” remite a las composiciones polifónicas como resultado de superponer diferentes líneas melódicas. La noción de polifonía, mezcla, enredo, superposición se adapta muy bien al contenido de la obra. Por otra parte, el uso metafórico obsceno de la polifonía ya se encuentra en *La Celestina*: cuando Pármeno explica a Calisto las actividades de Celestina le dice que ella “nunca passava sin missa ni bispras ni dejava monasterios con frayles ni de monjas; esto porque allí sus aleluyas y conciertos” (Rojas, 1987, p. 111). En este ejemplo tanto “aleluyas” como “conciertos” son entonados por un conjunto de voces.

Esta operación de generar referencias al ámbito musical culto y religioso intensifica maliciosamente los juegos verbales cazurros que abun-

dan en el relato. Un ejemplo de esto lo encontramos en el Mamotreto LVII, en el que tres galanes acuden a solicitar ayuda a Lozana y uno de ellos afirma que “Lozana es la mejor acordante que nunca nació” (Delicado, 2011, p. 445). Por un lado, tenemos el doble sentido del término “acordar” y, al mismo tiempo, la equiparación entre el trabajo de Lozana y el de un *magister cantorum* de una catedral. La misma Lozana se regodea en esta labor cuando dice a los galanes, en referencia al encuentro entre ellos y Jerezana: “Ya sé que les distes anoche música de falutas de aciprés, porque huelan, y no sea menester que intervenga yo a poner bemol” (Delicado, 2011, p. 444).

Esta alusión a instrumentos musicales está en concordancia con un autor al tanto de los debates y teorías musicales renacentistas que no duda en poner en juego estos conocimientos para generar capas de sentido y efectos humorísticos varios. Pensemos que en esa época tenía amplia difusión la teoría humanística sobre la tipología de los instrumentos: los instrumentos de cuerda derivaban de Apolo y se los relacionaba con el ámbito de los sentimientos y la elevación espiritual. Los de viento y percusión derivaban de Dionisio y Pan y se los vinculaba con lo instintivo y lo material. Por tanto, los primeros estaban reservados a la expresión del amor mientras que los segundos expresaban la pasión carnal. No es de extrañar que en el *Retrato...*, por su temática y su mecanismo de generar dobles sentidos con alusión sexual, abunden los segundos: flautas, zampoñas, gaitas, caramillos, panderos, etc. Aunque también se adaptan a estos fines vihuelas, laúdes y arpas. El particular retrato que ofrece Delicado no solamente dialoga con las teorías y preceptos humanísticos referidos a la música sino que, sacado del “natural”, supone también la realización del principio horaciano *ut pictura poesis*. En todos los casos, la obra de Delicado funcionará como contracanto grotesco construido como parodia de tales principios.

Tomemos como ejemplo de esto el Mamotreto LVII. Lozana se asoma a su ventana, ve cercarse a tres galanes y les dice: “¿Quién os dijo que yo había de ir a casa de la señora Jerezana? Ya sé que le distes anoche música de falutas de aciprés, porque huelan, y no sea menester que intervenga yo a poner bemol” (Delicado, p. 444). El sentido de este Mamotreto se intensifica a la luz del grabado que lo acompaña. El mismo representa a tres

jóvenes con vestimentas nobles, uno de ellos tiene un laúd en la mano y el grupo está aparentemente cantando a una mujer cuya cabeza se asoma a una ventana.

Como es reconocido por la crítica en general, el corpus iconográfico que acompaña la única edición conservada de la obra tiene una importante función narrativa, tanto más cuando es altamente probable que el mismo autor se haya encargado de la edición del *Retrato...* y de la incorporación de los 25 grabados que ilustran la producción textual. Se puede observar un claro contraste entre lo dicho por Lozana y la escena que muestra el grabado. Mientras la imagen recrea una práctica musical culta, ampliamente difundida en ambientes aristocráticos y burgueses (Gianneli, 2010, p. 56) y una concepción de amor gentil en relación con la celebración galante de una dama, la realidad descrita por Lozana evoca, con valor paródico, el encuentro sexual de los tres jóvenes con la prostituta jerezana. De la misma manera, sirve para el análisis de este tipo de contraste el Mamotreto XLVII en el cual Lozana invita a Silvano a su casa para que le lea:

Lozana- Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo a cena, y todo el lunes porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinelaria y la Celestina, que huelgo oír leer estas cosas mucho.

Silvano- ¿Tiénela vuestra merced en casa?

Lozana- Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo como haréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero (Delicado, 2011, p. 399).

La referencia musical erótica se construye con la contraposición de un instrumento musical de cuerda, noble, aportado por Silvano, y un instrumento musical dionisiaco, aportado por Lozana. Ambos hacen alusión a la cópula con eufemismos que encubren los órganos sexuales. Pero esta cita se torna aún más valiosa con relación a la mención de la lectura. En principio, y a pesar del juego lingüístico, no podemos dejar de observar que se señala a la lectura como una actividad que podría realizarse efectivamente con acompañamiento de música y en todo caso como una actividad social. Cobran relevancia en este punto las intervenciones del autor

en los pre y postextos. En el Prólogo señala el autor: “y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos letores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder” (Delicado, 2011, p. 170). Como registran Bruno Damiani y Giovanni Allegra (1975) en su edición crítica del *Retrato...* y siguiendo a Corominas “gasajo, agasajo: placer en compañía, placer social” (p. 71). Podemos inferir que esta recomendación a los “letores” implica una participación activa en la lectura con gestos, comentarios e intervenciones críticas.

Por otra parte, la insistencia de Lozana en que sea Silvano quien le lea pues no se la leen a su modo, nos remite a la lectura como una *performance* para la que se requiere un talento especial, tener “gracia”. La elección de lecturas que hace Lozana no parece nada inocente, sobre todo la mención de *La Celestina*, que queda introducida generando una nueva ambigüedad ya que, a pesar de nombrar tres obras, cuando Silvano le pregunta si la tiene ahí, Lozana contesta solo por una: “velda aquí”, y no es posible precisar si se refiere a la obra o a Celestina misma encarnada en ella.

En la misma dirección comenta el autor en el postexto “Epístola del autor”: “Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escribí para enmendallo por poder dar solacio y placer a letores y audientes” (Delicado, 2011, p. 492). Esta cercanía entre “letores y audientes” nos da la pauta de que estamos ante una obra que representa de manera ejemplar ese período del Siglo de Oro en el que la lectura silenciosa aún no se ha impuesto de manera total y convive con otras maneras de escribir y leer un texto. Se trata de lo que Margit Frenk (2005) llama “oralización de los textos literarios” (p. 49). Para explicar este término, Frenk se remonta a la Edad Media, época dominada sobre todo por la voz. Explica que, junto a la cultura letrada restringida a ámbitos específicos como palacios y conventos, existía una cultura plenamente oral, de fuerte raigambre tradicional, que encontraba expresión en las costumbres cotidianas, en rituales, festividades y se...

manifestaba verbalmente en muchas variedades de “literatura” oral, tanto profana como religiosa: cantares épicos, canciones narrativas y

líricas para acompañar el trabajo y el baile, rimas infantiles, oraciones y conjuntos versificados, cuentos, refranes (Frenk, 2005, p. 18).

Estas manifestaciones eran de carácter colectivo, creadas y recreadas de forma oral, transmitidas de generación en generación, ejecutadas en público y puestas por escrito excepcionalmente durante la Edad Media. Pero esta cultura campesina tomaba contacto de manera ocasional con esa otra cultura en lengua vernácula, esencialmente citadina y poseedora de escritura. Como es de esperar, este contacto generaba mutuas influencias. En este período no se había impuesto aún la lectura silenciosa e individual, por lo que los ojos eran un vehículo para la comunicación oral-auditiva, un soporte para la oralización. Cuando Frenk habla de “literatura oralizada” se refiere a una literatura que conserva rasgos de oralización debido a la manera en que se difundían los textos. Esta forma de concebir y difundir los textos se mantuvo mucho más allá del advenimiento de la imprenta y durante gran parte del Renacimiento, ya que oralidad y escritura no constituían universos lingüísticos y culturales en relación conflictiva, sino complementarios. Esa cultura antigua y oral que sobrevivía aún en los siglos XVI y XVII penetra en la cultura aristocrática urbana y se integra a los diferentes géneros, como hemos analizado en el caso del *Retrato...* y la incorporación de proverbios y refranes.

Otro aspecto importante que señala Frenk (2005) como vinculado al anterior es la oralidad que actuó desde el interior de los textos, en los procesos de creación. Por un lado, distingue el “lenguaje hablado” que adoptan escritores como Mateo Alemán y del que el *Retrato...* es un verdadero compendio. Delicado fundamenta en el apartado “Como se excusa el autor” sus elecciones lingüísticas de la siguiente manera:

y si quisieren reprehender que por qué no van muchas palabras en perfecta lengua castellana, digo que siendo andaluz y no letrado (...) conformaba mi hablar al sonido de mis orejas y su común hablar entre mujeres. Y si dicen por qué puse algunas palabras en italiano, púdolo hacer escribiendo en Italia, pues Tulio escribió en latín, y dijo muchos vocablos griegos y con letras griegas (Delicado, 2011, p. 485).

Esta decisión resulta relevante en tanto se encontraba en pleno desarrollo el proceso de consolidación del castellano del reino de Toledo como lengua nacional. En el marco de este movimiento de centralización lingüística que se despliega en dos direcciones convergentes —geográficamente en la ciudad de Toledo y socialmente en torno al habla de la corte como norma de corrección—, resulta relevante la actitud de Delicado en cuanto a la pluralidad lingüística y discursiva que recoge de los ámbitos de la oralidad y la escritura. El autor del *Retrato...* recoge el registro lingüístico cortesano culto y el habla cotidiana y los hace interactuar dialógicamente en el ambiente de los suburbios de Roma. Dentro de un mismo enunciado el encuentro entre diferentes *dialectos sociales* (Todorov, 1981, p. 88) y la visión del mundo que cada uno de ellos encarna promueven una estructura o imagen heterogénea del texto y dan lugar a *estilizaciones paródicas*.

En cuanto a las irrupciones e interrupciones del yo narrador —otro rasgo típico de oralización de los textos— resulta significativa la aparición de Delicado como narrador, pero también como personaje. Esta operación implica una subversión del rol de autoridad adjudicado a los escritores del Renacimiento. Porque si bien la participación de los autores como personajes dentro de sus obras era una operación frecuente en dicho período (prueba de ello son *Cárcel de amor*, *La Celestina* o *Siervo libre de amor*), Delicado se expone en las interacciones con sus criaturas a ser interrogado, cuestionado y aun corregido. Por otra parte, en su intromisión como personaje va un poco más allá y se sitúa debajo de la cama misma en la que Lozana y Rampín tienen relaciones sexuales y oficia de cronista de los que ve y oye desde ahí: “Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó él y, queriéndola besar, despertó ella” (Delicado, 2011, p. 235).

Otro indicio de oralización es el interés por despertar o mantener alerta al auditorio y Delicado lo realiza a la manera de un pregonero en la plaza pública. El título original del libro: *Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy claríssima, compuesto en Roma, el cual retrato demuestra lo que en Roma pasava, y contiene munchas más cosas que la Celestina*, junto con el grabado del frontis, funcionan como un “gancho editorial”, casi un aviso publicitario que apela al conocimiento del lector contemporáneo del éxito editorial de *La Celestina*, además de hábil mo-

vimiento de inclusión en el campo intelectual del momento. La cuidada selección de los grabados promueve relaciones complejas con el texto: en algunas ocasiones funciona como lectura literal del texto verbal, y en otras, como lectura simbólica. Pero en ambos casos constituyen intentos de regulación de la interpretación y la recepción del texto por parte de “lectores” y “audientes”, público para el que lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable se entrelazan indefinidamente.

La lectura, concebida entonces como un fenómeno múltiple en el que adquieren relevancia la vista y el oído, afecta la composición de un texto y determina su organización interna, su lenguaje y su estilo (Frenk, 2005, p. 32). El autor que escribe previendo una recitación o lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes, lo hace de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa e individual. Consideramos, en este punto, que es muy posible que el *Retrato* previera vocalizaciones, *performances* e intervenciones del intérprete y del lector-audiente.

Esta consideración quizá contribuya a echar luz sobre las aparentes contradicciones que se generan en los pre y pos textos. En el *Argumento*, Delicado se muestra reticente a que se modifique en manera alguna su obra: “Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni razón, ni lenguaje (...)” (Delicado, 2011, p. 171) e insiste un poco más adelante: “(...) no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin (...)” (Delicado, 2011, p. 173). Sin embargo, en el apartado final de la *Epístola del autor* hallamos la actitud contraria: “Mas no siendo obra sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, según lo que cada uno mejor verá (...)” (Delicado, 2011, p. 491). Repite su pedido no mucho más adelante: “Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público (...)” (Delicado, 2011, p. 492). Pensamos que esta idea de no ser “obra” sino “retrato” quizá derive del componente de oralidad que hemos analizado. Se trata de lo que Frenk denomina “textos en movimiento” (2005, p. 36). Como memoria y *performance* están unidas en toda literatura vocalizada; sea o no oral su modo de composición, el resultado es un texto en continuo movimiento, sujeto a cambios, revisiones, reescrituras y nuevas vocalizaciones.

Trataremos de precisar, basados en esta imagen de obra establecida por Delicado, qué tipo de lector diseña para su *Retrato*... Siguiendo a Alicia Gar-

cía Ruiz (2007) consideramos que “un texto definido como texto-proceso se podría caracterizar como un sistema de posiciones de autor y lector (p. 67). El sentido moral o ético se define en un juego de estrategias retóricas en el que el autor es consciente de lo que la sociedad del momento considera moralizante o escandaloso y de lo que puede funcionar como mimesis con intención moralizadora. Si bien es sabido que en ocasiones el acto de “hacer ver”, de mostrar lo que es percibido como reprochable puede tener efectos didácticos, no es el caso del *Retrato...* Sus estrategias metaficcionales y los múltiples niveles de interpretación sobre los que se articulan los sentidos proponen un juego de lecturas en el que lo moral no sería solo un contenido sino una experiencia compleja en la que el lector será el encargado de establecer el sentido último. El retrato no expone abierta y claramente una dirección ética o moral, sino que establece mediante operaciones alternativas de ocultamiento y visibilización, una red de significados latentes y manifiestos. De esta manera Delicado diseña un nuevo tipo de lector capaz de abrirse paso entre las paradojas y ambigüedades, dispuesto a ser actor y coautor y, en definitiva, un nuevo tipo de sujeto discursivo (García Ruiz, 2007, p. 69). El lector debiera aprender de la primera lección que le da a Lozana su tía en el Mamotreto III: “amuestra a tu marido el copo mas no del todo. Y d’esta manera él dará de sí y veremos qué quiere hacer” (Delicado, 2011, pp. 180-181). En el mercado de los bienes —sean materiales (los cuerpos) o simbólicos (la palabra)— la exhibición directa resta posibilidades a la seducción y el deseo.

En lo que concierne al lector, como a los demás aspectos analizados, puede verse el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, literatura oficial y popular, palabra e imagen y, sobre todo, un fuerte rechazo al principio autoritario de texto monofónico como forma de oposición a la idea de lengua única y pureza formal, planteando interrogantes y discusiones que continúan hasta la actualidad.

Referencias bibliográficas

- Allaigre, C. (2011). La lozana a la luz de su *Explicit* en *La lozana andaluza*. Madrid: Cátedra.
- Alzieu, P., Jammes, R. y Lyssourges, Y. (1984). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

- Bubnova, T. (1987). *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castro, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la librería y casa editorial Hernando.
- Corredor, B. (2018). Entre viejas, tras el fuego, hilando sus ruelas: escritura y oralidad en *Retrato de la Lozana andaluza*. *eHumanista*, 38, 782-792.
- Damiani, B. (1974). *Francisco Delicado*. Nueva York: Twayne.
- Damiani, B. y Allegra, G. (1975). *Retrato de la Lozana andaluza*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Delicado, F. (2011) [1528]. *Retrato de la Lozana andaluza*. Madrid: Cátedra.
- Díez Borque, J. M. (Ed.) (1977). *Poesía erótica (Siglos XV-XX)*. Madrid: Ediciones Siro.
- Frenk Alatorre, M. (1978). *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- Frenk Alatorre, M. (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- Frenk Alatorre, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- García Ruiz, A. (2007). *Civitas meretrix: Palabra y mercado en la Lozana andaluza*. *Verba Hispánica*, 2(15), 67-85.
- Giannelli, L. (2010). Las referencias a la música en la Lozana andaluza. *eHumanista*, 15, 48-64.
- Hernández Ortiz, J. A. (1974). *La génesis artística de "La Lozana andaluza". El realismo literario de Francisco Delicado*. Madrid: R. Aguilera.
- Oesterreicher, W. (2001). La "recontextualización" de los géneros medievales como tarea hermenéutica. En Jacob D. y Kabated, J. (Eds.), *Lengua Medieval y Tradiciones Discursivas en la Península Ibérica. Descripción Gramatical – Pragmática – Histórica – Metodología* (pp. 199-231). Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.
- Piquero Rodríguez, Á. (2015). Erotismo natural en la Lozana andaluza: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado. *eHumanitas*, 31, 539-559.
- Ramírez Santa Cruz, F. (2009). El aspecto paremiológico en el *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado. *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, 271-302.

- Rojas, F. (1987). *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- Shipley, G. A. (1977). Usos y abusos de la autoridad del refrán en *La Celestina*. En Criado de Val, M. (Eds.), *La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina* (pp. 231-244). Barcelona: Hispam D. L.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*. París: Senil.

“Que naciera tu vida de mi llanto”.
La *Elegía en la muerte de Baltasar
Elisio de Medinilla* y *La Filomena*
de Lope de Vega

Florencia Calvo

En 1621 Lope de Vega publica *La Filomena*, un volumen compuesto por diversos textos en verso y en prosa. Así cualquier análisis que se emprenda de esta obra deberá considerar la variatio como un principio constructivo fundamental que otorga sentido tanto a cada una de las partes por separado como a su funcionamiento colectivo dentro de la “miscelánea”. Dicha dificultad en su estructura y la voluntad de su autor de presentarse en *La Filomena* como un poeta culto son seguramente las causas por las que la obra ha tenido escasa repercusión en la crítica y no contamos al día de hoy con una edición anotada que haga más fácil el acercamiento al texto.

Paradójicamente en una obra cuya fortuna crítica no es demasiado amplia, contamos con la exhaustiva tesis de Patrizia Campana (1998), quien la recorre de manera minuciosa y realiza una amplia descripción de las partes en verso y en prosa, la reposición de datos contextuales y el estudio de las abundantes fuentes que el texto evoca una y otra vez. Resuelve, en parte, el problema de la dificultad; su tesis funciona como un instrumento imprescindible para quien quiera emprender cualquier análisis de la obra y postula además la idea interesante de *La Filomena* como género literario, solucionando así también el primer problema: el

que nos lleva a interrogarnos por la conveniencia o no de establecer líneas constructivas de la obra toda.

En su descripción de la estructura, Campana propone leerla siguiendo el esquema del cancionero petrarquista. No es el objetivo de este trabajo argumentar a favor o en contra de esta idea, pero sí señalar que la organización de *La Filomena* lleva consigo una teoría sobre las especies poéticas, similar tal vez a la que primó en Fernando de Herrera al editar la poesía de Garcilaso de la Vega. De ahí que debamos prestar particular atención al orden de los poemas —que no voy a recordar aquí sino solo mencionar—, que luego de los dos poemas mitológicos (*La Filomena* y *La Andrómeda*), de la novela *Las fortunas de Diana* y del poema en octavas sobre la *Descripción de La Tapada*, se suceden diez epístolas (ocho de Lope), la única elegía del corpus: a la muerte de Baltasar Elisio de Medina, dos canciones, los papeles de la polémica, algunas silvas, y algunos sonetos. Por eso, acordemos o no con la idea de estructura cancioneril, lo que sí podemos afirmar es el predominio en cantidad y en organización de las especies poéticas provenientes de la tradición clásica. Así, las epístolas y la elegía ocupan un lugar central que condiciona tanto un abordaje de conjunto como el análisis particular de cada uno de los poemas.

Al ubicar la elegía en serie con las epístolas, Lope de Vega no solamente muestra su voluntad de experimentar con los géneros provenientes de la tradición clásica con la intención de constituirse como poeta erudito, sino que además se hace eco de la contaminación de dichos géneros y refuerza esta tentativa al encadenar las composiciones también desde lo temático en tanto su amigo muerto —objeto de la elegía— ha sido en vida destinatario de una de las epístolas incluidas en la obra. Por otra parte, si bien la materia fúnebre está presente en el texto bajo diferentes especies poéticas y matrices estróficas, si seguimos la estructura de *La Filomena* el primer poema con esas características temáticas es la “Elegía a Baltasar Elisio de Medinilla”.

La relación entre elegía como modelo genérico y estrófico y la materia fúnebre es fluctuante, del mismo modo que van variando a lo largo de los siglos XVI y XVII las relaciones entre géneros, matrices estróficas y materia en todas las especies poéticas provenientes de la tradición clásica. Es por ello que los estudios críticos sobre la elegía en estos dos

siglos son abundantes; los mejores aportes teóricos se encuentran en los volúmenes del grupo PASO, no solamente en el que corresponde a esta especie genérica sino también los que reflexionan acerca de la oda, la epístola y la égloga; variables todas en constante contaminación y polaridad entre ellas.¹

Sobre el caso particular del Lope élego, han trabajado Yolanda Novo (2008), Antonio Sánchez Jiménez (2015) y Felipe Pedraza (2010), entre otros. Con respecto al período comprendido entre los años 1616 y 1626, Yolanda Novo (2008) señala que el Fénix compone una sola elegía, funeral, bastante canónica y con rotulación genuina. Marca en ella las evidentes correspondencias con la epístola y con la bucólica y concluye que:

Es probable que este diseño más convencional de lo elegíaco, obedezca, en estas fechas, a la necesidad de reafirmar Lope su propia poética de apariencia "llana" y casticista frente a la cultista y gongorina. Da la impresión de que su habitual talante rompedor lo reserva el poeta en tal coyuntura para otros géneros como la fábula mitológica de sabor épico, sabiamente reformulada en *La Filomena* y *La Circe*, el poema descriptivo o la exhibición de un neoplatonismo abstruso a fin de dar, por estas sendas, su alternativa cultista y de erudición poética a la propuesta de Góngora (Novo, 1996, p. 247)

Antonio Sánchez Jiménez, por su parte, repasa la poesía fúnebre de Lope antes de analizar el soneto fúnebre a Francisco de la Cueva y explica, en la senda de sus estudios sobre la utilización que de la figura de poeta lleva a cabo Lope, cierta desigualdad de las elegías en el canon de la crítica lopesca:

Los poemas funerales, y particularmente los epitafios, son una de las facetas de la lírica del Fénix más dejada de lado por la crítica. Como de costumbre, los estudiosos solo han prestado atención a aquellos textos que lamentan la muerte de algún personaje cercano emocionalmente a Lope, poemas en los que se supone que el maestro del Fénix estaría especialmente inspirado. Esta preferencia tiene evidentes

¹ En un trabajo anterior (Calvo, 2018) repasó las definiciones de la crítica acerca de la elegía y lo elegíaco y analizó estas cuestiones en *La Dorotea*.

raíces románticas que no conviene arrancar, sino más bien analizar. Cuando la crítica se inclina por estas poesías familiares y biográficas de Lope lo que hace es apreciar unos mecanismos estilísticos que el Fénix empleaba con suma destreza: la retórica de la simplicidad y la sinceridad y el uso de la biografía (real y supuesta) como recurso literario. Lope venía empleando estos procedimientos —por otra parte absolutamente literarios y clásicos— desde sus comienzos como poeta romanceril en los años 80 y los seguiría utilizando durante el resto de su carrera, hasta la parodia final que son las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Curiosamente, la crítica sigue percibiendo esta cuidada retórica de la biografía y de la sinceridad de Lope como un estilo natural e inspirado, como una especie de antirretórica (Sánchez Jiménez, 2015, p. 32).

Felipe Pedraza, por último, en su edición de *Elegías y Elogios cortesanos* ofrece un fino estudio introductorio del “Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro” y de la “Elegía en la muerte de don Jerónimo de Villaisan”. Ambos opúsculos son para Pedraza “manifestaciones relevantes de lo que Rozas llamó ciclo *de senectute*” con todo lo que ya sabemos sobre ese período de la vida de Lope.

La elegía “En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla” se ubica en *La Filomena* inmediatamente después de la epístola décima escrita por Medinilla y colocada allí por Lope, quien cierra esta epístola con la siguiente cita:

Puse esta epístola de Elisio antes de la elegía a su muerte, para que quien no hubiere visto su libro de la *Concepción* conozca su ingenio y sus virtudes y se lastime de que, en tan años, tan desgraciadamente, y con tanta inocencia le quitasen la vida.²

No es la única epístola de la obra que no es de Lope; *La Filomena* también incluye como “Epístola VI” la “Epístola de Amarilis a Belardo” que provocará luego la respuesta de Belardo a Amarilis (Epístola VII). En

² Dice Yolanda Novo al respecto: “Su clara intertextualidad con la epístola III a Medinilla del mismo libro, y con la de este poeta a Lope editada a su lado -colocada inmediatamente antes de la *Elegía* para reforzar la conexión-, une y separa otra vez, de forma más tradicional, estos dos géneros a la altura de 1615” (Novo, 1996, p. 246).

el caso que nos ocupa, la voz otra: la de Medinilla, la respuesta que provoca son los "versos élegos". Es decir, la inclusión funciona desde el efecto contrario de la introducción de la voz de Amarilis: no se incluye la epístola para que produzca su respuesta en la pieza siguiente, sino que la elegía necesita de esa epístola previa para que el poeta, objeto de la elegía, sea conocido por los lectores y la elegía sea más eficaz en su función.

Alrededor de 1615, dice Yolanda Novo (2008), Lope "une y separa" de forma más tradicional estos dos géneros a la altura de 1615. Para esta crítica, como ya señalé, la inclusión de la epístola de Medinilla hace explícita la relación intergenérica entre elegía y epístola. Al respecto me interesa proponer dos ideas:

1) La inclusión previa de la epístola funciona, en mi opinión, más que como una marca de relación intergenérica que podría quedar clara en el análisis de la elegía ya con su resolución en tercetos y con la instalación en los primeros versos de un circuito yo poeta/tu amigo Baltasar Elisio, como un modo de cohesionar el volumen, de interesar al lector y de aportar el componente biográfico nunca ajeno en Lope, que en este caso completa el eje vida-muerte dándole voz propia al difunto y no mostrándolo solamente a partir de las coordenadas constructivas de la elegía.

2) Así, la epístola con la que efectivamente dialoga Lope en su elegía no es esta sino la tercera, aquella que Lope le escribe al poeta. La Epístola tercera no solo puede leerse como un espejo de la elegía sino que, si la elegía no hubiera sido escrita, podría resignificarse la epístola tercera como elegía a partir de la muerte del poeta. Es decir, sostengo que la epístola de Medinilla a Lope se incluye para verificar una suerte de "efecto de realidad", comprobante empírico de la vida del poeta muerto y de la amistad que lo unía con Lope; mientras que la de Lope a Medinilla sería la que relaciona explícitamente los dos géneros y le da sentido a la inclusión de la elegía.

Hay que añadir también, para completar este circuito —"Epístola III, Epístola de Baltasar a Lope y Elegía"— de la presencia del amigo como un sentido que unifica algunos de los poemas de *La Filomena*, la "Epístola VIII" en la que Lope describe su jardín. Allí el poeta le dedica dos tercetos mencionando en ellos a su amigo, no solo anunciando que está muerto sino también explicando la causa de su deceso:

¿Quién duda que tú aquí lugar tuvieses,
Francisco ilustre y *mi querido Elisio*?
Elisio, que me pesa que no vieses;

Elisio, que ya vive el campo elisio,
muerto por una espada rigurosa,
que pienso que animó licor dionisio.
(vv.181-186)

Como sea, en cualquiera de las hipótesis por las que optemos queda clara la interrelación con lo epistolar: en el aspecto externo por la macroestructura de *La Filomena* e internamente reforzado, como ya indiqué, por la adopción de la forma estrófica de los tercetos encadenados y de la relación yo-tú fundamental en el género de la epístola poética.

La elegía comienza con un verso “Si lágrimas de amor pudieran tanto”, casi idéntico al primer verso del soneto XV de Garcilaso, “Si quejas y lamentos pueden tanto”, aquel soneto en el que Garcilaso nos presentaba la voz de Orfeo, poeta élego por antonomasia, en los dos cuartetos y en el primer terceto. La presencia de la poesía de Garcilaso impregna la elegía de Lope en múltiples niveles y Lope lo señala claramente desde el principio.⁵ Además de este primer verso puede reconocerse a Garcilaso en la opción por el terceto encadenado, en la presencia del Tajo aprovechando el origen toledano de Baltasar Elisio, en la fusión del poeta con el río en llanto, en la cita interliteraria de Salicio y Nemoroso (“las orillas del Tajo caudaloso/ escucharon tus doctos epigramas/ memorias de Salicio y Nemoroso”, vv. 85-87) y la repetición al final de algunos tercetos de

⁵ Así analiza la presencia de esta cita estaciana y de la tradición clásica en general en esta elegía Antonio Ramajo Caño (1996) “Lope nos introduce en los temas de la *mors immatura* y de la muerte arrebatadora, temas que aparecen una y otra vez en el poema, incluso en el final, con una cita de Propercio, construyendo así una estructura circular. Pero frente al dolor que la muerte produce, el poeta eleva la *consolatio*, basada en la idea de que la poesía otorga la inmortalidad. Junto a estos dos elementos, *lamentatio* y *consolatio*, Lope inserta la *laudatio* de Medinilla. Ya tenemos los tres estratos típicos del *epicedion*” (p. 450); y luego de su lectura de la elegía, el mismo crítico concluye que “Los versos comentados muestran cómo a Lope hay que leerlo, con frecuencia, insertado en la tradición de la poesía latina. No nos dejemos engañar por sus palabras de que, falto de erudición, sólo lo inspira la sinceridad. Lope ejemplifica la eterna lección de que en literatura hasta la sinceridad es artificio” (Ramajo Caño, 1996, p. 456).

“Venid musas, venid al triste canto”. De este modo, a la contaminación Elegía- Epístola se le suma, ya desde el primer verso, otra especie genérica: la Égloga.⁴

Asimismo, ni bien comienza la elegía se instaure la relación yo-tú, ya desde el tercer verso —“Elisio mío, en tanta desventura”—. Hasta el verso 30, el tú será Elisio mío, el amigo muerto. En estos diez primeros tercetos que constituyen la *lamentatio* el yo pasa de identificarse con Orfeo a metamorfosearse en el río Tajo por su llanto que es infructuoso para que de él nazca la vida:

Porque apenas el sol de luz vistiera
la frente de ese monte en que naciste
cuando por otro Tajo me tuviera.
(vv.10-12)

Esta relación con el amigo es más cercana y más entrañable porque se ha desarrollado el intercambio epistolar previo escrito en vida de Medinilla, en el que Lope nos ha informado que su alma está enlazada con la de su amigo: “aquel lazo del alma vuestra y mía/ que el estudio juntó con las estrellas” (Epístola III, vv. 10-12). Elisio, por su parte, retirado en la soledad de los campos, “Lejos del vulgo en soledad contemplo”; de hecho, su epístola es un elogio del retiro de la ciudad y gran cantidad de tercetos comienzan con un *aquí* que, como veremos inmediatamente, desarrolla los tópicos de la alabanza de aldea —expresa “quien tuviera aquí vuestro sagrado/ingenio, Lope, pues con vos contento/ me hallara a mí dos veces duplicado” (Epístola X, vv. 22-24), deseo imposible similar al lamento *post mortem* de Lope. O sea que además de la interacción yo-tú que proponen estas epístolas de manera previa a la elegía, el *aquí* en ambas habilita luego la contaminación con la bucólica de la elegía que legitimará la descripción de espacio en la misma.

⁴ Yolanda Novo define la presencia de la égloga de este modo “Si son evidentes las correspondencias de esta nueva elegía funeral con lo epistolar -el decir confidencial del yo con ‘Elisio mío’-, lo son igualmente con la bucólica, que aflora no sólo en un estribillo (“Venid, musas, venid al triste llanto”), eco del ‘Salid, sin duelo, lágrimas corriendo’, de la *Égloga I* de Garcilaso, sino también cuando el yo exhorta a la naturaleza y a las musas del Tajo para que se conduelan y lleven al río el laurel y la fama salvíficos para el amigo desaparecido, con las consiguientes referencias metapoéticas al propio canto y a la actividad literaria de Medinilla” (Novo, 2008, p. 247).

Ya vemos que la epístola de Lope también pone en funcionamiento estos mecanismos: luego de una serie de versos en los cuales se refiere a los engaños de la corte, evoca un *locus amoenus*:

Aquí a la margen de nevadas fuentes
coronadas de hierbas y de flores
moldura del cristal de sus corrientes
o en esos montes para hablar mejores
o en la ribera donde ya sentados
escuchábamos dulces ruseñores.
(*Epístola* III, vv. 100-105)

Espacio también introducido por el *aquí* y en el que ha disfrutado la amistad de Elisio, tópico de la epístola y de la elegía que obligará a la evocación de esos momentos de amistad, ya imposibles de recuperar. Por eso en la elegía el paso de la muerte transforma ese *locus amoenus* en la elegía en un espacio inhóspito en el final de los primeros diez tercetos, y el poeta que ha sido Orfeo y que ha sido lágrimas y Tajo deviene un cazador de fieras siempre con el mismo objeto: vencer a la muerte, nuevo interlocutor de sus versos a partir del terceto once.

No sigue al cazador tigre en Hircania
con paternal amor, ni el scita fuerte
fiero león de la oriental Albania,
como siguiera yo la injusta muerte
que de mis brazos te robó a la vida.
¡Así pudiera yo volver a verte!
(Elegía vv. 19-24)

En los tercetos siguientes el tú oscila entre el poeta difunto, la muerte, y el lamento ahora se basa en la carrera trunca de escritor de Medinilla a partir de la metáfora entre espada, pluma y flor cortada: “¿Quién me dijera a mí que con espada/me cortara la pluma tu fortuna, para escribir tu vida, en flor cortada?” e inmediatamente se enlaza con la *laudatio*. Además del funcionamiento dentro de la estructura interna de la elegía —que, como podemos ver, se va construyendo como canónica— hay que

volver a recurrir a las epístolas. Lope, en la epístola III, le propone a su amigo una escritura conjunta cimentada en el *locus amoenus* construido y en su consonancia con los números armónicos: "escribiéramos versos dulcemente, /ya en la lengua vulgar, ya en la latina, / prestándonos los números la fuente" (*Epístola III*, vv.148-150) y vuelve en la epístola a la escritura una vez más al referirse a la muerte y ofrecer como solución la buena vida, que incluye la acción de escribir:

¡Ay de la Muerte, gustos importunos,
que olvidos come, que descuidos cena!
(*Epístola III*, vv. 242-243)

¡Que siempre ha de vivir esta homicida!
Pues no dudéis Elisio, que hay remedio,
y yo he pensado que es la buena vida
(*ibíd.*, vv. 250-252)

Escribid, dilatad la dulce vena;
nada os estorbe: que a sufrir anima
la propia envidia, la alabanza ajena.
Antes, en fin, de la postrera lima
quisiera, Elisio, ver vuestro poema;
por lo menos será cuando se imprima.
(*ibíd.*, vv. 268-273)

En la Epístola de Medinilla que Lope incluye, aquel señala, en sintonía con "Aquí ninguno puede estar ocioso, que a la contemplación la lección sigue o convida a escribir tanto reposo".

Es por eso que en los versos que siguen la elegía desarrolla la imagen planteada como imposible por ambas epístolas: la de Elisio y Lope escribiendo juntos en la calma de las soledades. Lo que en las epístolas se daba como imposible por los diferentes gustos de cada uno: "Elisio, ocupaciones y negocios" y en la destinada a Lope: "No niego que hallaréis vos el sosiego mejor en la ciudad que yo en la aldea", la elegía paradójicamente lo recupera al seguir el tópico élego de la evocación de momentos juntos

con el amigo, dirigidos en este caso a las musas, nuevas interlocutoras del lamento del poeta:

Pues que nos vistes ya, musas tajides
en vuestras selvas alternar el canto,
entre los olmos y casadas vides.
(*Elegía*, vv. 46-48)

En este dirigirse a las musas van aumentando los signos de la elegía. Los versos se definen como élegos y el ingenio que los produce como triste, pero lo fundamental es la repetición de un verso final en algunos tercetos “Venid, musas, venid al triste llanto” en sintonía con el “Salid sin duelo, lágrimas corriendo” garcilasiano.⁵ En algunos lugares la erudición deja paso a la tristeza, “por llorar mejor escribo a tiento” y la solución a la pérdida se encuentra en la memoria.

La memoria se construye llevando adelante una suerte de historia literaria de Elisio de la que el poeta ha sido testigo. En este recorrido no solamente se produce una contaminación con la égloga sino que, directamente, puede pensarse que se incluye una pequeña égloga dentro de la elegía. Así, para indicar que Elisio ha imitado la poesía pastoril se arma una escena de lectura en la que;

las orillas del Tajo caudaloso,
escucharon tus doctos epigramas,
memorias de Salicio y Nemoroso.
Honestas de tu amor brotando llamas,

⁵ La estructura de esta elegía sigue además la de la *Elegía I* de Garcilaso tal como la analiza A. Sánchez Romeralo (1989): “La *Elegía* discurre muy trabada y enlazada, pero hay en ella puntos de inflexión y transición estructurales, antes y después de esa gran transición que marca el v. 181. Debido, sin embargo, a la trabazón del discurso, a la que ayuda la estrofa elegida (tercetos ‘encadenados’), la articulación de esa estructura es flexible y no está rígidamente definida. Una, que respeta la bipartición fundamental en el v. 180, cambios en la invocación: a) Fernando (vv. 1-75), Bernaldino (vv. 97-129); b) Fernando (vv. 181-288), Bernaldino (vv. 289-307); con dos “intermedios” en la primera parte (a): uno en la sección de Fernando (vv. 76-96; lamentación general sobre el ‘estado humano’), y otro en la de Bernaldino (130-180; llanto de la madre y las hermanas, y del Tormes con sus ninfas, con invocación del poeta a éstas para que cesen en su llanto, y a los sátiros, faunos y ninfas de la Trinacria para que aporten consuelo al Duque)” (p. 613).

sus ninfas en la margen parecían
árboles de marfil con verdes ramas.
(*ibíd.*, vv. 85-90)

En estos versos se identifica nuevamente al poeta muerto con un Garcilaso ya omnipresente en la elegía. La muerte vuelve a transformar el *locus amoenus* que se cubre de cipreses lúgubres y las musas cantarán la muerte llorada por Lope. El *locus amoenus* se cubre de cipreses y lejos queda ese espacio retirado de las epístolas al modo horaciano donde Elisio se dedicaba a escribir y cuya única carencia es no estar con su amigo Lope. La muerte cambia el paisaje: el río y el laurel del poeta se cubren de sangre en un juego cromático de verdes, blancos y rojos, similar al de la *Égloga III* garcilasiana, habilitado por la muerte violenta de Medinilla. La posibilidad de la muerte de la epístola de Lope se ha hecho realidad. La elegía finaliza con el llanto/canto del poeta (lloraré / cantaré tu fin violento) y con una deriva bastante clara hacia el terreno de la égloga.

Tú claro río que por peñas graves
los pinos que bañabas a ver llegas
*inquietas selvas de remotas naves*⁶
desde los olmos de tus verdes vegas
lleva su nombre al mar.

Ahora el yo, que nunca ha cambiado frente a los múltiples tú a los que se dirige, es quien queda identificado claramente como poeta con Garcilaso desplazando, del mismo modo que la muerte ha arruinado el espacio bucólico, al amigo muerto que ya ha visto truncada su posibilidad de trascender por su propia escritura.

Impriman pues mis lágrimas la losa,
que podrán aunque fueran de diamante,
Elisio, con tu muerte lastimosa,

⁶ Este verso, que nos lleva al "infame turba de nocturnas aves" de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Luis de Góngora, es el único que trae en la elegía el recuerdo de este poeta. No casualmente está puesto justo antes de "desde los olmos de tus verdes vegas". Podemos pensar que también en el final de la elegía la alusión a las dos metamorfosis en río —la de Alfeo y la del propio poeta— traen a la memoria de quien lea la imagen final del Polifemo y la metamorfosis de Acis "yerno lo saludó, lo aclamó río".

donde yace tu cuerpo; y semejante
al tierno Alfeo, convertido en río,
daré fiero veneno al mar de Atlante
;Oh musas ayudad al llanto mío
y en tanto que del canto paso al llanto
llorad su muerte con afecto pío!
(*Elegía*, vv. 211-219)⁷

Esta construcción firme del yo poético como sujeto élego que se erige por sobre los amigos que intercambian epístolas a la manera horaciana, es lo que determina que la *Elegía* se cierre con una serie de temas tópicos: la nostalgia melancólica, la pérdida, la escritura, la metamorfosis de las lágrimas en canto y la metamorfosis del poeta en río como únicas producciones posibles para fijar el recuerdo.⁸ Y refuerza, además, la ubicación de la elegía dentro del canon fijado por la *Elegía I* de Garcilaso al duque de Toledo a causa de la muerte de su hermano don Bernaldino.

Hasta aquí he intentado un recorrido por la *Elegía a Baltasar Elisio de Medinilla* que diera cuenta de su especificidad dentro de *La Filomena* como única elegía incluida en la serie de poemas agrupados en el volumen, pero que también tuviera en cuenta su relación con las epístolas que contaban con los mismos protagonistas de la elegía. El intercambio en vida de los dos poetas completa su sentido a la luz de la elegía y permite establecer una serie de conclusiones.

En primer lugar, sobre la contaminación genérica, problema en el que más me he detenido. Dentro de la elegía, que sigue de cerca el dechado garcilasiano, se dan cita además otras especies genéricas provenientes de la Antigüedad clásica: la égloga y la epístola que se explicitan por el espacio que se construye —la primera— y por la introducción del yo-tú —la segunda—. Esto confirma la sintonía de Lope con el proceso de reacomodamiento que desde el siglo XVI van experimentando estos géneros, pero también su intención de dejar en claro estas relaciones al introducir la epístola de Medinilla. Es decir, más allá de toda la tradición

⁷ Tal vez podríamos pensar aquí como un argumento más en la identificación con Garcilaso la paronomasia entre Elisio y Elisa.

⁸ Al respecto sugiero consultar Ruiz Pérez (2008).

escrita, la preceptiva y la crítica que describe esta contaminación, Lope opta por dejarlo en claro al hacer coexistir las epístolas con la elegía; más aún, al aclarar que incluye la epístola que Baltasar Elisio le ha escrito a él a causa de la muerte y no porque realmente la hubiera incluido en su miscelánea.

Por otra parte, las tres composiciones funcionan en el eje oscilante vida-muerte y su presencia conjunta aporta al debate entre elegía y tono élego extendido hacia otros géneros, pero también nos puede interpelar acerca de la relación entre las posibilidades de una escritura autobiográfica —en este caso, los sujetos epistolares— que solo puede resolverse en su complemento tanatográfico: la vida sin la muerte no puede ser contada. La paradoja es que Lope parece decir lo contrario e invertir la relación al incluir las epístolas: ningún lamento, ni reflexión, ni canto sobre la muerte se resuelve en sí mismo; es necesaria la autobiografía para que se entienda no solo a quién se recuerda, evoca o llora en la elegía sino también la legitimidad del yo élego para hacerlo. Así, la escritura también clausura la muerte; la muerte sin epístolas que garanticen la voz de quien ha muerto, tampoco podría ser poetizada.⁹

Finalmente, considero que lecturas de este tipo podrían echar luz sobre las especulaciones acerca de posibles estructuras de *La Filomena* o ejes que den unidad o que maticen la *variatio* como principio constructivo. En esta línea queda abierto el problema de cuáles son los otros modos de resolver la materia fúnebre en *La Filomena*, no solo en los casos puntuales que marcaba al principio sino también, por ejemplo, en el poema mitológico *La Filomena*, que de algún modo, tiene a la muerte como materia. Queda asimismo la operación opuesta: analizar el tono elegíaco más allá de la materia fúnebre entendiendo que el concepto da cabida además a otros lamentos, como los amorosos.

⁹ Pienso en cómo la crítica ha ido afinando el concepto de autobiografía, y propone otras ideas como la de espacio biográfico en el que coincidirían la biografía, la autobiografía, la tanatografía, creando una suerte de territorio en el que estas nociones se interrelacionan. Un ejemplo al respecto es el que nos ofrece Panesi (1996) al reflexionar sobre la autobiografía de Derrida: "Completemos el lugar común: para Derrida toda biografía, pero también toda la literatura, toda la filosofía y los textos en general, son desde antes o desde siempre los heraldos de un muerto. Según su neologismo, autobiografía es tanatografía" (p. 2).

Tanto Yolanda Novo (1996) como Pedro Ruiz Pérez (1996) consideran que la producción élega más significativa y menos canónica de Lope se encuentra en su época de *senectute*. Dice Ruiz Pérez (1996) al respecto:

Lope se ve abocado a recorrer las fronteras de la muerte, pasear sus orillas, probar el amargo sabor de sus cenizas. Las anécdotas de sus últimos años, desde las más trascendentes, como lo sucedido a sus hijos, a las más triviales, como los estragos de la tormenta en su jardín, sirven de base argumental -lejos ya en la edad vital y en la estética (pp. 355-356).

Así entonces, nada parecería tener de original esta elegía de 1621 en donde se sigue de manera tan cercana el modelo canónico de la *Elegía I* de Garcilaso; sin embargo, la dialéctica vida-muerte que en el conjunto aquí analizado hemos mostrado y la resolución de ella en términos de escritura, de poesía, de metamorfosis con los clásicos o de pugna con la fábula de Polifemo de Góngora, nos muestra cierta experimentación en el modo de llorar las muertes cercanas. Ahora Lope está llorando a su amigo Medinilla; también ha perdido a su hijo, al que ya ha dedicado una elegía, y pasará muy pronto a lamentar la pérdida de Marta de Nevares, que será plasmada en su *Amarilis*, ya directamente rotulada como égloga, centro de todos los otros textos élegos de su vejez que ampliarán las características del género.

Por eso, tal vez otro de los ejes para pensar la *senectute* sea intentar leer allí las proteicas elegías como el manifiesto de un poeta que se ha dado cuenta de que solo la escritura y la poesía resuelven la muerte de los seres queridos. La *Elegía a Baltasar Elisio de Medinilla* de *La Filomena* sería el primer paso de ese camino.

Referencias bibliográficas

- Campana, P. (1998). *La Filomena de Lope de Vega*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Novo, Y. (2008). La elegía en el primer tercio del s. XVII: en torno a Lope de Vega. En López Bueno (Coords.), *La elegía* (pp. 227-260). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Panesi, J. (1996). El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso. *Orbis Tertius*, 1(1), 1-9.
- Ramajo Caño, A. (1996). Las huellas clásicas en un poema de Lope de Vega "En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla". *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO* (pp. 449-456). Toulouse-Pamplona.
- Ruiz Pérez, P. (1996). El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía. En B. López Bueno (Coords.), *La elegía* (pp. 317-368). Sevilla: Universidad de Sevilla,
- Sánchez Jiménez, A. (2015). Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto. *Atalanta*, III (1), 29-52.
- Sánchez Romeralo, A. (1989). La *Elegía I* de Garcilaso como pieza consolatoria, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 611-617). Berlín, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Vega, Lope de (1989). *La Filomena*. En *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua (pp. 515-847). Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (2010). *Elegías y Elogios cortesanos (facsimil de las ediciones príncipe, h. 1631-1633)* (reproducción cuidada por Melquíades Prieto. Estudio y edición de Felipe B. Pedraza Jiménez). Madrid: Fundación Caja Castilla La Mancha-UCLM-GRISO.

De poetas y polémicas: Jáuregui, Lope y las voces de las *Soledades*¹

Patricia Festini

En la primavera de 1613, la *Primera Soledad* de don Luis de Góngora llega a la corte por medio de una serie de manuscritos. A partir de su difusión en los círculos eruditos, comienzan a aparecer opiniones a favor y en contra del poema que dieron origen a uno de los debates literarios más importantes de las letras españolas. En uno de los primeros documentos que conforman el corpus de la polémica, se califica el manuscrito como “Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas”, frase que pertenece a la *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus “Soledades”*². Atribuida a Lope y escrita, probablemente, por uno de sus amigos, nos acerca a uno de los ejes de la polémica: los sonidos de esa “nueva poesía”. La importancia que se le da al sonido de los versos pone de manifiesto la presencia de la voz en la difusión del poema. Tanto es así que un número importante de las censuras que recibieron las *Soledades* estuvo fundado precisamente en la aspereza de los versos. Frente a ello, hubo otras voces que defendieron cada innovación y cada

¹ El presente trabajo integra el Proyecto Ubacyt N.º 20020160100103BA, “*La Filomena* de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y *variatio* barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica” dirigido por la doctora Florencia Calvo (Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica, programación 2017). La investigación integra también el siguiente proyecto cofinanciado por la SFNS y el Conicet: “Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)” (IZSAZ1_173356).

² La carta fue fechada por Antonio Carreira (1986) el 13 de septiembre de 1613. Sobre su autoría, existen discrepancias. Emilio Orozco (1973) la atribuye a Lope de Vega, pero Robert Jammes (1994), en su edición de las *Soledades*, afirma que fue atribuida sin razón a Lope, si bien puede ser que surja de alguno de sus amigos.

juego poético de Góngora. Porque si de voces hablamos, son los ecos de las *Soledades* los que permanecen.

De entre las muchas voces que se alternan en la polémica, quisiera elegir dos poetas para reflexionar sobre las resonancias del poema gongorino: Juan de Jáuregui y Lope de Vega, ambos enfrentados a Góngora, ambos esgrimiendo distintas concepciones sobre la poesía. En primer lugar, Juan de Jáuregui, que se instaló en el debate con su *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, pero que, además, plasmó sus postulados teóricos acerca de la poesía en su *Discurso poético* (1624). Luego, la voz de Lope de Vega en sus cartas, en sus poemas e, incluso, y a casi veinte años después de la aparición de las *Soledades*, en *La Dorotea*, una obra en la que los ecos de la polémica cobran una nueva significación.

Jáuregui, Lope y la polémica gongorina

El nombre de Juan de Jáuregui, pintor y poeta sevillano, aparece en la historia de la literatura ligado a dos obras fundamentales del siglo XVII español. Por un lado, es el pintor que menciona Cervantes para introducir su autorretrato en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*³ y, por otro, es el autor del *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, considerada por la crítica como:

una pieza clave en la polémica al provocar la reacción de los admiradores de Góngora que, con extensos y eruditos razonamientos en unos casos, o con el ataque personal de corte satírico-burlesco en otros, se propusieron desbaratar lo que calificaron de falsedades y calumnias (Romanos, 1983, p. 437).

En 1624, publica dos obras en las que puede apreciarse la teoría y la praxis de su concepción poética: el *Discurso poético*, cuyo subtítulo reza "advierde el desorden y el engaño de algunos escritos", y el *Orfeo*, un poe-

³ "el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso D. Juan de Jáuregui" (Cervantes, 1976, vol. 1, p. 85).

ma barroco de tema mitológico como el *Polifemo*.⁴ A partir de la aparición de este poema, protagoniza otra polémica literaria, esta vez con Lope de Vega, quien lo ataca desde los paratextos del *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán. El dato viene a cuento porque, por un lado, la crítica discute acerca de si este *Orfeo* fue escrito, en realidad, por Lope de Vega, y por otro, abre un nuevo panorama con respecto a la posición de estos escritores en relación con la nueva poesía.⁵ Juan de Jáuregui no pone en cuestión la poesía culta sino su oscuridad y el abuso de la utilización de cultismos, hipérbatos y otros elementos que la caracterizan. Valora, en cambio, la dificultad y el refinamiento estético, lo que se manifiesta en su “perfecta idea de la altísima poesía”.⁶ En el caso particular de su ataque a las *Soledades*, a los mencionados abusos se suma su crítica feroz a la mezcla de estilos del poema gongorino.

Por su parte, Lope de Vega, a lo largo de su obra, defendió la claridad en la poesía, lo que le valió la crítica y la burla de sus opositores. Más allá de esto, con la figura de Góngora, siempre mantuvo desde sus escritos una relación ambigua, oscilando entre la condena al estilo culto y la alabanza (en muchos casos, irónica) al poeta cordobés. Ambos poetas entremezclan su censura (frontal en Jáuregui, solapada en Lope) con definiciones en torno a cómo debe ser la poesía y, en varias oportunidades, fundamentan sus comentarios con menciones al estilo, el ritmo y la cadencia de los versos gongorinos. A través de un recorrido por sus textos, intentaremos revisar la importancia que el sonido de los versos de las *Soledades* tuvo en la lectura que tanto Jáuregui como Lope hicieron del poema.

Juan de Jáuregui: de antídotos y poéticas

El *Antídoto* fue calificado por Robert Jammes (1994) como la “pieza maestra de las polémicas que provocaron las *Soledades*”, destacando, además, el hecho de que Jáuregui mantiene “desde la primera hasta la última

⁴ Sobre la conjunción de teoría y praxis en Juan de Jáuregui, véanse las ediciones del *Discurso poético* de Melchora Romanos (1978) y Mercedes Blanco (2016).

⁵ Sobre las relaciones entre Jáuregui y Lope, véase Millé y Giménez (1928).

⁶ Sintagma que José Manuel Rico (2001) fragua, a partir de dos versos de una silva Jáuregui, como título del estudio que le dedica.

página, un contacto permanente con el poema” (p. 620). Este contacto permanente nos permite revisar algunos aspectos diseminados en el texto en relación con la importancia que el sevillano le dio al sonido del verso en el ataque a las *Soledades*.

El opúsculo de Jáuregui es un texto de carácter epistolar que, en su estructura, sigue los lineamientos de la retórica clásica, comenzando su ataque al poema por el título, para luego detenerse en aspectos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Cabe señalar que, de todos modos, no comienza con la desvalorización del texto, sino que primero, a través de una serie de argumentos *ad hominem*, desacredita a su autor. En el exordio que da inicio al *Antídoto* se recomienda al autor de las *Soledades* que “no escriba versos heroicos” (1960, p. 85).⁷ El foco va a estar en la figura del poeta como escritor y se va a referir al poema en cuestión como una obra que “debió de ser escrita con mejor acuerdo y con más experimentado juicio” (1960, p. 86), sin ninguna mención a su lectura.

En la apreciación general del poema podemos encontrar observaciones que nos lleven al sonido de las *Soledades*. Así, cuando despliega el recurso argumentativo de hacer una pequeña concesión al contrincante para defenestrarlo luego, deja en claro que quizá podría aceptar la oscuridad:

si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas (...) pero que diciendo puras frioneras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y la dureza del decir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! (1960, pp. 96-97).

Es evidente que lo que Jáuregui no puede aceptar de las *Soledades* es semejante combinación de materia y forma. Que Góngora despliegue determinados recursos estilísticos para decir “puras frioneras” es inaceptable para el sevillano, que simplifica su apreciación en esa lapidaria frase final: “brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo”. A este bronco estilo,

⁷ Utilizo el texto del *Antídoto* del manuscrito 3726 de la BNE, reproducido por Eunice Joiner Gates en sus *Documentos gongorinos*. En todos los casos, modernizo la ortografía.

que a continuación va a denominar “manerota del decir” (1960, p. 97), lo va a analizar con mucho detenimiento en el opúsculo. Resulta interesante, en el recorrido por las *Soledades* que Jáuregui hace en el *Antídoto*, la fluctuación entre leer y oír los versos que hace para cuestionar los sonidos del poema. En ese sentido, son fundamentales las palabras de Margit Frenk (1997) cuando señala que, si bien la poesía circulaba en manuscritos “estos no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual solía ir del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído” (p. 58). Así, en el inicio del análisis, el foco está en la lectura del poema sin aludir a ningún pasaje en particular:

Este nuevo estilo de V.m. es tan contrario al gusto de todos, que ningún esforzado ánimo ha podido leer cuatro columnas de versos sin estrujada angustia de corazón, como lo vemos experimentar a mil personas discretas y capaces de la buena poesía (1960, p. 97).

Más adelante, en su extenso y minucioso análisis de la *elocutio*, es posible hallar esa oscilación entre leer y oír para referirse a las *Soledades*, en principio censurando la métrica y el sonido del verso:

Y en cuanto a la sonoridad, oigamos otros versitos, que si hombre se descuida en buscarles buen acento, suenan como el mismo Satanás:
(...)

Del himno culto dio el último acento...

Todos los que lo tienen en la quinta sílaba, o en la séptima, están a pique de derrengarse, y úsalos V.m. a menudo, sin conocimiento de su maldita sonancia.

También son crueles al oído casi todos los versos en que V.m. divide la sinalefa contra la costumbre de España, como *viol*ar de tres sílabas, *ingenioso* de cinco; y lo peor es que confunde V.m. esa novedad, alargando unas veces la palabra y otras abreviando la misma (1960, pp. 101-102).

Más allá de los motivos por los que Jáuregui le dedica tanto espacio al tipo rítmico y a la diéresis –ambas objeciones están fundamentadas con una extensa lista de ejemplos–, es evidente la importancia que se le da al

sonido de los versos: “suenan como el mismo Satanás”, “maldita sonancia”, “cruelos a los oídos”.⁸ Luego de la censura a la materia, al estilo y a la estructura del poema, la sonoridad (o la falta de ella) se destaca como un elemento que le permite seguir arrojando dardos a las *Soledades*. Pero incluso cuando considera que el sonido del verso es aceptable, también lo descalifica porque no le halla el sentido:

De cuatro necedades que un pastor dijo, forma V.m. aquel gran concepto:

Bajaba entre sí el joven, admirando,
armado a Pan y semicapro a Marte
en el pastor mentidos.

Y aunque algún verso de estos (como no le busquen el propósito ni el sentido) suena bien a la oreja, ¿qué importa, si al cabo son desatinos? (1960, p. 124).

Las que no suenan bien a la oreja de Jáuregui son algunas de las estrofas en las que se alude o representa la música, precisamente aquellas en la que la voz cobra aun mayor significación:

De las tejuelas que una serrana tocaba, dice V.m. lo que pudiera de un coro de serafines:

Negras pizarras entre blancos dedos
ingeniosa hiere otra, que dudo
que aun los peñascos la escucharan quedos

Llámala:

...sonoro instrumento,
y más abajo:
...métrica armonía

⁸ Como señala José Manuel Rico García (2001, p. 30), Jáuregui no considera otro tipo rítmico del endecasílabo que los básicos del endecasílabo italiano: *a minore*, con acento en la cuarta sílaba y *a maiore* con acento en la sexta. Es por eso que hace aquí una extensa lista de endecasílabos con acentos extrarrítmicos de la que conservamos el último ejemplo que le permite, incluso, jugar con la palabra acento que había quedado demasiado lejos en su argumentación. En la misma línea, se encuentra la censura contra el uso que Góngora hace de la diéresis, a la que Jáuregui define como “división de la sinalefa”, fundamentando su objeción también con una larga lista de ejemplos.

¿Quién ha de sufrir tan descompasadas y molestas hipérbolos?
(1960, pp. 123-124)

Los ejemplos son muchos. Se queja de que los periodos son tan largos y enmarañados “que no hay anhélito que los alcance” (1960, p. 132), lo que manifiesta el problema que suponía la lectura en voz alta del poema. Del mismo modo, subraya que quien lee los versos de Góngora “siente en ellos gran dificultad” pero que quien quisiera imitarlos “hilvanará facilísimamente la obra que quisiere, porque allí no hay cuidado si la oración va recta o corcovada, si se entiende o deja de entender, si las palabras son humildes o soberbias, vulgares o latinas, griegas o mahometanas” (1960, p. 127), con lo que, por un lado, pretende resumir en gran parte los elementos que censura de las *Soledades*: hipérbatos, dificultad, mezcla de estilos e inclusión de latinismos y otros vocablos extranjeros, pero por otro, opone esta supuesta facilidad a la dificultad que supone escribir verdadera poesía:

No advierten que la hermosura y pureza de la elocución y su claridad, esa es la que se compra con vivas gotas de sangre. La Poesía ha de ser tan apacible y fácil, que quien la viere y presuma de sí haría lo mismo y, al intentarlo, se canse y consuma sin provecho (1960, pp. 126-127).

A partir de este recorrido, es posible observar la importancia que le dio Jáuregui, en el inicio de la polémica, a la lectura de las *Soledades*, al sonido de sus versos, a la dificultad que suponía la extensión de algunos periodos, elementos todos que, para él, complican el acercamiento al texto poético. Ahora bien, ¿qué pasa con el *Discurso poético*? Publicado en 1624, se aleja del foco de la polémica, y lo cierto es que no encontraremos en él menciones explícitas a los grandes poemas gongorinos. Sin embargo, desde el capítulo I, que lleva el nombre de “Las causas del desorden y su definición”, dirige sus dardos a Góngora y sus seguidores, criticando las innovaciones de la nueva poesía, de las que destacamos algunas relacionadas con su sonoridad. Por ejemplo, señala que la “extrañeza y confusión de los versos” ofenden los buenos juicios de aquellos que se compadecen “viendo el disfraz moderno de nuestra poesía, que siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo, nos la ofrecen armada de escabrosidad y dureza” (1978, p. 61).

Vuelven a aparecer los oídos en la crítica, esta vez para referirse a la inclusión de “palabras peregrinas”, es decir, de vocablos de otras lenguas. Jáuregui asegura que “sobre todo le importa al poeta español, que introduce palabra nueva, elegirla de hermosa forma, que suene a nuestros oídos con apacible pronunciación y noble” (1978, p. 76). Cuando no es así, el resultado se convierte en “desgracia a nuestros oídos” (1978, p. 77).

El eje crítico es el mismo. No hay nombres, tampoco se censuran composiciones poéticas, pero la fundamentación es similar. Es interesante, en especial, la apreciación que hace de la trasposición o hipérbaton. Recordemos que era un elemento clave para la parodia del poema gongorino, como lo demuestra Quevedo en el segundo verso de la “Receta para hacer *Soledades* en un día” que incluye en su *Aguja de navegar cultos*: “la jeri (aprenderá) gonza siguiente”. Jáuregui le dedica un extenso apartado a la trasposición a la que considera que “usada con buen artificio, añade gala al decir” (1978, p. 80) y lo demuestra con numerosos ejemplos de Garcilaso. Sin embargo, le permite introducir una crítica más a la nueva poesía ya que, como señala:

No basta pues el trasponer como quiera las palabras y apartar los epítetos de los nombres, para que resulte aspereza en nuestro lenguaje. La aspereza resulta, entiéndase bien esto, cuando el epíteto se dice primero y el nombre después, (...). Este, en efecto, es el modo áspero de trasponer que usan frecuente los modernos, con total repugnancia de nuestra lengua (1978, pp. 81-82).

Me interesa destacar, sobre todo, los términos “aspereza”, “áspero”, en los que fundamenta la crítica porque se encuentran emparentados semánticamente con “escabrosidad” y con “bronco”, que ya han sido utilizados para definir el estilo de las *Soledades*. En el *Diccionario de Autoridades*, estos vocablos se van definiendo entre sí, y en esta búsqueda de voces y sonidos de las *Soledades*, algunas de esas definiciones resultan bastante interesantes: por extensión, “a cualquier cosa que ofenda notablemente el oído, el gusto u otro sentido (...) se le aplica el adjetivo áspero”. Por su parte, del adjetivo escabroso se dice que “por translación vale áspero, duro y de poca o ninguna suavidad y así (...) se dice que es escabroso (...) el

estilo y modo de hablar que no está bien formado y tiene aspereza”. En el caso de bronco (definido como “lo que está tosco, áspero y por desbistar”) resulta muy pertinente su última acepción: “en los instrumentos músicos se toma por destemplado y áspero; y la voz que no afina y tiene fuerte y áspero sonido, también se llama bronca”. Recordemos que, por oposición, en el inicio del *Discurso poético* destaca a la suavidad como uno de los adornos legítimos de la poesía. El hecho de que Jáuregui fundamente su crítica a la nueva poesía en general, y a las *Soledades* en particular, desde este campo semántico, supone una reflexión sobre el sonido de los versos de los grandes poemas gongorinos cuya composición ha sido considerada por el sevillano un gran error, como se desprende de las palabras finales del opúsculo:

Digno es V.m. de gran culpa, pues habiendo experimentado en tantos años cuán bien se le daban las burlas, quiso pasarse a otra facultad tanto más difícil y tan contraria a su naturaleza, donde ha perdido gran parte de opinión que los juguetes le adquirieron (1960, p. 79).

Lope de Vega: de papeles y poemas

El primer texto “oficial” de Lope de Vega en la polémica es la *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, fechada por la crítica hacia 1617, pero publicada en 1621, en *La Filomena*. El texto que le dio origen es el *Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía*. Texto escrito, en teoría, por el duque de Sesa —aunque es posible que haya sido el mismo Lope— como introducción a su respuesta, y que comienza así: “Con mucho gusto he leído los dos poemas de ese caballero, (...); pero habiéndome enviado un amigo este discurso contra ellos, he quedado dudoso” (1969, p. 872). Los dos poemas son el *Polifemo* y las *Soledades* y el discurso contra ellos es el *Antídoto* de Juan de Jáuregui. Es, entonces, a partir del opúsculo del sevillano que se incorpora la voz de Lope a la polémica. Desde este primer documento, es posible apreciar el que va a ser un elemento constante de sus intervenciones en el debate: un doble juego de elogio a Góngora y de censura frente a la nueva poesía. Aquí, además, coincide con el final del *Antídoto* en la alabanza a la musa festiva del cordobés. Dice Lope:

El ingenio deste caballero (...) es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia. (...) Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas. (...) Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua, con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas, ni hasta su tiempo vistas (1969, pp. 876-877).

Aparece aquí definido el estilo de Góngora en sus obras festivas con los calificativos de “blandura y suavidad”, con lo que podemos suponer que, tarde o temprano, nos volveremos a enfrentar a la aspereza y escabrosidad mentadas por Jáuregui. La observación que encierran los paréntesis deja en claro ya en este primer documento la carga irónica que va a tener cualquier defensa o alabanza que Lope pueda hacer del cordobés. Luego de esto, dirige su dardo contra los imitadores de Góngora, lo que, como dijimos, va a ser el rasgo característico de su participación en la polémica:

a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas, o frasis enfáticas, se hallan levantados a donde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden. (...) Y así, los que imitan a este caballero producen partos monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio a imitar su estilo (1969, p. 879).

Lo primero que encontramos es un elemento común a la parodia de la nueva poesía: la receta. Mencionamos el famoso soneto de Quevedo, pero también hemos visto que Jáuregui da en el *Antídoto* ciertos consejos para escribirla. De todos los elementos de la receta, se va a detener sobre todo en las trasposiciones: “Todo el fundamento deste edificio es el trasponer” (1969, p. 880). Su uso provoca una dificultad “de lengua”

y no “de sentencia”, que se agrava principalmente en aquellos que imitan la nueva poesía, ya que lo hacen “con más dureza y menos gracia” (1969, p. 880).⁹ A lo largo de varias páginas va a censurar esta figura, a la que considera “la más culpada en este nuevo género” (1969, p. 882), tanto que Juan de Jáuregui, al tratarlas en su *Discurso poético*, se va a mofar de Lope con un “contra ella vi escrito mucho por un autor enojado, y siendo lo principal que impugnaba, era sin duda lo que menos entendía” (1978, p. 81), incorporando a la polémica gongorina sus enfrentamientos personales.

La otra característica de las burlas de Lope es centrar su crítica en los seguidores de Góngora. Los “partos monstruosos” son engendros de sus imitadores, nunca dirige explícitamente la crítica al poeta, aunque, como señala Dámaso Alonso (1967), Lope “tiraba la piedra y escondía la mano tras muchos elogios al gran Góngora” (p. 162), como pudimos comprobar en su afirmación de las buenas intenciones del cordobés.

Más adelante, y luego de mucho despliegue de erudición, cita al doctor Garay —poeta laureado por la Universidad de Alcalá— para fundamentar su ataque, afirmando que:

la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese. Esto es, sin duda, infalible dilema, y que no ofende al divino ingenio deste caballero, sino a la opinión desta lengua que desea introducir (1969, p. 884).

En este sentido, coincide totalmente con la apreciación de Jáuregui de que, para el que la lee, la poesía debe ser “apacible y fácil”, pero no así para quien la escribe. El final de la carta pretende dejar en claro la postura de Lope frente a Góngora:

Y para que mejor vuestra excelencia entienda que hablo de la mala imitación, y que a su primero dueño reverencio, doy fin a este discurso con este soneto que hice en alabanza deste caballero, cuando a sus dos insignes poemas no respondió igual la fama de su misma patria:

⁹ Sobre la *Respuesta* de Lope en general y la utilización del hipérbaton en particular, véase la edición de Pedro Conde Parrado (2015) a las epístolas de *La Filomena*.

Canta, cisne andaluz, que el verde coro
del Tajo escucha tu divino acento,
si, ingrato, el Betis no responde atento
al aplauso que debe a tu decoro.
Más de tu *Soledad* el eco adoro
que el alma y voz de lírico portentoso,
pues tú solo pusiste al instrumento,
sobre trastes de plata, cuerdas de oro.
(1969, p. 887)

La frase que introduce al soneto sintetiza lo que ya hemos señalado del juego que Lope hace en sus escritos frente a la poesía de Góngora: “a su primero dueño reverencio”. De hecho, en una de las epístolas poéticas incluidas en *La Filomena* —la cuarta— dedicada “A don Diego Félix Quijada y Riquelme”, acepta que “Laberintos enfáticos escriba / poeta Mino-tauro”, mientras celebra a “los primeros capitanes / que los que ahora son imitadores / quedáronse en melindres y ademanes” (1969, p. 782). Por su parte, los dos primeros cuartetos del soneto son fundamentales para este recorrido que estamos haciendo acerca de cómo se entrecruzan las voces de la polémica con las voces de las *Soledades*.

Es muy probable que con “el Betis ingrato” se esté refiriendo a Juan de Jáuregui y su *Antídoto*, ya que, si bien el soneto es anterior a la carta, Lope lo incluye en la *Respuesta* que surge, en teoría, a partir de la lectura del opúsculo del sevillano. Es bastante significativo que aluda a la voz poética de Góngora como “divino acento”, puesto que, para Lope, el divino fue siempre Herrera y, en varias ocasiones, aparece como el modelo a seguir.¹⁰ Este “divino acento” se corresponde con la alabanza a las *Soledades* del segundo cuarteto, especialmente con “la voz de lírico portentoso” que coloca en lo más alto a los versos gongorinos.

“Más de tu Soledad el eco adoro”. ¿Cuánto hay de burlas y cuánto hay de veras en esta afirmación? ¿Qué quiere significar con ese eco? Parece ser una alabanza a los sonidos de las *Soledades*, sin embargo, ya percibimos la ironía en el inicio del papel, además de que, en otros textos, es

¹⁰ Sin ir más lejos, está mencionado, junto con Garcilaso, en versos anteriores de la citada epístola cuarta.

posible encontrar alguna crítica solapada a su autor, demostrando la afirmación de don Dámaso. Así, en *La Circe*, la alabanza a Góngora frente a la defenestración de sus seguidores se va a manifestar tanto en la epístola séptima, “A un señor de estos reinos”, como en la epístola nona, dirigida “A don Francisco López de Aguilar”, con la que se cierra la miscelánea. No obstante, en la epístola cuarta dedicada a don Francisco de Herrera Maldonado, se desliza lo que parece un ataque al cordobés:

Ya tienen las culturas inauditas
un castellano Horacio en una puente,
aficionado a voces trogloditas.
(1969, p. 232)

Las “voces trogloditas” se oponen rotundamente al “divino acento”, a adorar “de tu *Soledad* el eco”, y la “voz de lírico portento”. También a la “blandura y suavidad” con que había calificado los poemas festivos. En su acepción de “bárbaras”, la censura se dirige a la inclusión de voces extranjeras, pero, por extensión, el vocablo se acerca a la “aspereza y escabrosidad” con que Jáuregui se había referido al sonido de sus versos. Recordemos también que, en el *Discurso poético*, es el sevillano quien afirma que las “palabras peregrinas” se deben elegir hermosas para que no se conviertan en “desgracia a nuestros oídos”.

Hasta aquí, algunos pocos ejemplos de *La Filomena* y *La Circe* que ilustran, aunque sea en parte, la presencia de este debate literario en las dos misceláneas y que, además, son un atisbo de que la relación entre Góngora y Lope es mucho más compleja de lo que se puede analizar en unas pocas páginas. Encontramos otra muestra de ello, ya en 1630, en la silva novena del *Laurel de Apolo* donde, si bien el blanco de ataque son los comentaristas del poema gongorino, el paralelismo trazado entre oscuros y duros, se opone a la “blandura y suavidad” que atribuía a los primeros poemas de Góngora, además de dejar en claro que la crítica está dirigida directamente a las *Soledades*, cuyo primer comentario veía la luz por esos mismos días:¹¹

¹¹ Una de las batallas que Lope sostenía por esta época era por el cargo de cronista real, que finalmente ganaría Pellicer, quien publica, también en 1630, sus *Lecciones solemnes a las*

Añadió que el laurel merecería
quien con su pura y cándida poesía
venciese los demás, no en versos duros,
que ponen la excelencia en ser oscuros,
pues se admiran de ver los que bien sienten
que a quien escribió ayer hoy le comenten.
(2007, p. 457)

Este recorrido por las críticas y alabanzas de Lope a los versos gongorinos no pretendió ser exhaustivo, sino marcar un camino que nos lleve a *La Dorotea*, una obra en la que, a casi veinte años de la aparición de las *Soledades*, los ecos de la polémica cobran una nueva significación. Allí, en las escenas segunda y tercera del acto cuarto, asistimos a una suerte de academia literaria protagonizada por dos personajes menores (César y Ludovico) a los que más tarde se les une Julio, el ayo y amigo de don Fernando.

Las dos escenas giran en torno al soneto “Pululando de culto, Claudio amigo”, escrito “en la nueva lengua”, que es leído en voz alta por César, dando pie a una serie de comentarios que introducen el fragmento de *La Dorotea* entre los textos considerados como documentos de la polémica gongorina. La presentación que hace el personaje del soneto, si bien repite la misma apreciación de Lope frente a Góngora y la nueva poesía que hemos visto en varios de los testimonios, nos recuerda, en gran medida, a la *Respuesta*:

Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana (...) de nuevas frases y figuras retóricas que la embellecen y esmaltan con admirable propiedad, a quien como a maestros (y más a alguno que yo conozco) se debe toda veneración. (...) Pero la mala imitación de otros, por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstruos informes y ridículos (2011, pp. 281-282).

obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, príncipe de los poetas líricos de España, extenso volumen en el que comentaba, entre otras obras de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*. Sobre la enemistad entre Lope y Pellicer, véase Rozas (1990).

Varios son los elementos que se repiten, pero llama la atención sobre todo esta imitación que “pare monstruos informes y ridículos” frente a los “partos monstruosos” de la epístola de *La Filomena*. Lope pone en boca de César algunas de sus apreciaciones acerca de los imitadores de Góngora, mientras —como ya es una constante en su obra— ensalza sus dotes de poeta. Es el mismo César quien va a elaborar una larga lista con los “graves poetas de esa edad”, entre los que se destacan Herrera, Góngora, Cervantes y el propio Lope. En esta lista también se menciona a aquel doctor Garay que había sido utilizado como autoridad en la *Respuesta...* para definir el trabajo del poeta. Otra coincidencia entre el primer documento “oficial” de la polémica y el último.

Recordemos que la cita de Garay señalaba que “la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese” (1969, p. 884), cita con la que podía establecerse cierta consonancia con el *Antídoto*. Encontramos en *La Dorotea* otro punto de contacto ya que Ludovico se refiere a la tarea de escribir señalando que “Ninguna cosa debe disculpar al buen poeta. Piense, borre, advierta, elija y lea mil veces lo que escribe; que *rimas* se llamaron de *rimar*, que es inquirir y buscar con diligencia” (2011, p. 303). Es interesante el lugar central que cobra el trabajo de reescritura en la búsqueda de la perfección y consonancia del verso, lo que vuelve a subrayar la importancia de los sonidos en esta reflexión metalingüística que puede enmarcarse dentro de la polémica.

Es César, también, quien destaca el carácter burlesco del soneto, al referirse al segundo verso que dice “Minotaurista soy desde mañana”: “Bien se ve claramente que se burlaba, si confiesa que esta poesía es laberinto, pues él se hace Minotauro” (2011, p. 297). Con esto, no solo tenemos la confirmación desde los personajes que participan de la escena de que todo es una burla a los excesos de la nueva poesía, sino que lo hace con los mismos elementos con que, en la epístola cuarta de *La Filomena*, se burlaba de sus imitadores. Como con la *Respuesta...*, una vez más, en *La Dorotea*, se reescriben y reutilizan aquellas primeras opiniones de Lope acerca de Góngora y sus seguidores.

No me voy a detener en la totalidad del soneto, que es similar a los sonetos paródicos de Quevedo, y del que ya se ha dicho bastante. Solo quiero rescatar los versos finales de los dos cuartetos, porque dan lugar

a comentarios bastante significativos en relación con la sonoridad de los versos. En principio, el verso final del primer cuarteto: “Vayan las *Solitudines* conmigo”, que motiva la siguiente afirmación:

CÉS.: Digo yo que estuvieran allí mejor las soledades.

LUD.: Eso no, porque las voces esdrújulas son hinchazón de verso.

JUL.: No, sino lobanillo.

LUD.: Fuera de que ser más culto, está más crespo.

(2011, p. 300)

Así se introduce en esta suerte de academia la problemática de los esdrújulos. Es bien conocida la *Canción* en esdrújulos escrita por Góngora para la traducción de *Os Lusíadas* (“Suenen la trompa bélica / del castellano cálamo,”) que resultó ser su primer texto impreso. La moda de los esdrújulos se atribuye a Bartolomé Cairasco de Figueroa y en *La Dorotea*, el personaje de Julio lo aporta como autoridad en esta discusión, aunque ya Lope le había dedicado unos versos en su *Laurel de Apolo*:

alborotó las Musas de Cayrasco,
que esdrujular el mundo
amenazaron con rigor profundo.
(2007, pp. 188-189)

El comentario de Ludovico, que resalta la elegancia de los esdrújulos —prefiere “solitudines” a “soledades” y destaca su calidad de culto— se enfrenta al comentario despectivo de Julio que, interpretando negativamente la palabra “hinchazón”, considera sino a los esdrújulos, a esta versión cultista de “soledades” un tumor. Los versos finales del segundo cuarteto son también disparadores de una nueva reflexión sobre los sonidos de la poesía:

JUL.: *Chamelote la mar, la ronca rana
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.*
(...)

LUD.: Pues sabed que la tierra es entre cultos *chamelote de flores*, y la mar *chamelote de aguas*.

JUL.: No estaba mal dicho, si la voz *chamelote* no fuera tan áspera.

Cés.: Así es verdad, porque muchas cosas de los cultos agradan por la hermosura de las voces, como llamando al ruiseñor *cítara de pluma*; que por la misma razón se había de llamar la *cítara ruiseñor de palo*. Pero la bajeza del sonido destas dos voces no sufre que se diga, siendo lo mismo. De suerte que la hermosura de *cítara* y *pluma* hace que no se repare en la conveniencia.

(2011, p. 302)

El argumento que Julio utiliza para censurar la palabra “chamelote” es similar al que Jáuregui usó para defenestrar un número importante de versos de las *Soledades*: la voz es áspera. Lo cierto es que la expresión “chamelote de aguas”, aquí cuestionada, va a ser utilizada por Burguillos en la Silva II de *La Gatomaquia* sin importar su aspereza. Por su parte, César, el mismo que prefirió soledades a solitúdenes, utiliza esta censura de chamelote para expresar su opinión acerca de la utilización de cultismos, aprobando su inclusión por la belleza del sonido. El ejemplo con el que fundamenta su intervención es, precisamente, uno de los sonidos de las *Soledades*: la “cítara de pluma”; la belleza del sintagma es la causa de que no se repare en la conveniencia o no de la inclusión de voces cultas, y el sintagma parece aún más bello al enfrentarlo al sonido desagradable de “ruiseñor de palo”. Donald McGrady, en su edición de *La Dorotea*, señala que

ya en unos versos *Del monte sale quien el monte quema*, de 1627, Lope había afirmado lo mismo: ‘Cítaras de pluma di, / como aquel grave poeta. / ... / es justa consecuencia / llamar ruiseñor de palo / a la cítara y es malo’ (vv. 173-179) (2011, p. 657).

El foco de discusión en los dos ejemplos de *La Dorotea* está centrado en la importancia del sonido en la poesía. En el primero, el tema de los esdrújulos está satirizado, pero en el segundo, si bien la sátira parece restringirse a la utilización de chamelote para ensalzar esa “cítara de pluma” que, sin duda, remite a las *Soledades*, el cuestionamiento acerca de su conveniencia nos da la clave de que el doble juego de Lope se mantuvo hasta el final.¹²

¹² Sobre el soneto y su ataque a Góngora, es fundamental el artículo de Begoña López Bueno (2005).

De críticas y cadencias

¿En qué medida la profesión de poeta condicionó la recepción que Jáuregui y Lope hicieron de las *Soledades*? ¿En qué medida las relaciones personales condicionaron esa recepción? La crítica ubica el inicio de la enemistad entre Jáuregui y Lope hacia 1610, en ocasión de la justa poética que tuvo lugar con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola, de la que participaron ambos poetas. Por la relación impresa de esas justas se sabe que los dos compitieron con sonetos, pero que Góngora no obtuvo premio mientras que Jáuregui consiguió el del soneto y varios más (Artigas, 1925, p. 120). Sea o no este el punto de partida, lo cierto es que el sevillano fue el autor del ataque más feroz que iban a sufrir las *Soledades*. “Yo no presumo de poeta ni de hacer ostentación, poca ni mucha, de ingenio y letras” (1960, p. 86) dice Jáuregui, muy irónicamente, en el comienzo del *Antídoto*. Pero, como poeta, ataca las variaciones rítmicas y no le perdona las que denomina “asperezas” en el sonido de los versos. Tampoco que sean rústicos pastores los artífices de una música exquisita: “descompasadas hipérboles” dirá para referirse a ellos. La intencionalidad tendenciosa del opúsculo exagera la censura hasta tildar de bronco al estilo del poema y no le permite rescatar aquellos elementos que hicieron de las *Soledades* un texto único.

Por su parte, los cruces entre Lope y Góngora son de larga data, ya que se inician mucho antes de que los poemas mayores del cordobés circularan por la corte “en el campo romanceril” (Orozco, 1973, p. 40), pero se acentúan en 1598, con el soneto que comienza “Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres de el escudo”, en respuesta a la portada de la *Arcadia*, con el escudo de Bernardo del Carpio, con sus diecinueve torres y el lema “De Bernardo es el blasón, / las desdichas mías son”. Se trata de una enemistad que fue creciendo con los años y cuyo análisis excedería —y mucho— estas páginas. Con las cartas de *La Filomena*, Lope se integra a la polémica, más allá (o a partir de) su enemistad con Góngora, pero lo cierto es que la excusa parece ser la respuesta al *Antídoto* de Jáuregui. De que su intervención con tanta alabanza a Góngora no es del todo sincera, ya hemos visto su apreciación sobre la “buena y sana” intención de Góngora, a la que podemos sumar otro fragmento de la *Respuesta*...

En este texto el poeta menciona haberlo conocido hace más de veintiocho años, haberlo visto en Andalucía y que “me pareció siempre que me favorecía y amaba con alguna más estimación que mis ignorancias merecían” (1969, p. 876), lo que no se corresponde con los poemas que han llegado hasta nosotros y que dan cuenta de las idas y vueltas de una rivalidad que, con distintos matices, se mantuvo a lo largo de los años. Y tantas idas y vueltas que aquel “de tu *Soledad* el eco adoro” parece plasmarse en algunos versos de los poemas de *La Filomena* y *La Circe*. Lo cierto es que tanto Jáuregui como Lope, en el marco de la polémica en torno a las *Soledades*, van mucho más allá de la censura gongorina. Cada uno, a su manera, dejó como legado su “perfecta idea de la altísima poesía” (2001) que, cuatro siglos después, sigue proyectándose junto con las cadencias de los versos gongorinos.

Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (1967). Los hurtos de Estillani y del Chiabrera. En *Homenaje a Emilio Alarcos García*. Tomo II (pp. 151-162). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Artigas, M. (1925). *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Real Academia Española.
- Cervantes, M. de (1976). *Novelas ejemplares*. En M. Baquero Goyanes (Eds.). Madrid: Editora Nacional.
- Conde Parrado, P. (2015). *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*. Recuperado de https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope
- Frenk, M. (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Góngora, L. (1986). *Antología poética*. En Carreira, A. (Eds.). Madrid: Castalia Didáctica.
- Góngora, L. (1994). *Soledades*. En Jammes, R. (Eds.). Madrid: Castalia.
- Jáuregui, J. de (1960). *Documentos gongorinos. Discurso apologético de Pedro Díaz de Rivas. Antídoto de Juan de Jáuregui*. México: El Colegio de México.
- Jáuregui, J. de (1978). *Discurso poético*. En Romanos M. (Eds.). Madrid: Editora Nacional.

- Jáuregui, J. de (2016). Discurso poético. En Blanco, M. (Eds.). Recuperado de https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico
- Jáuregui, Juan de (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Bueno, B. (2005). Las tribulaciones “literarias” del Lope anciano. Una lectura de *La Dorotea*, IV, ii y iii. *Anuario de Lope de Vega*, 11, 145-164.
- Millé y Giménez, J. (1928). Jáuregui y Lope. En *Estudios de literatura española* (pp. 229-245). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Rico García, J. M. (2001). “*La perfecta idea de la altísima poesía*”. *La teoría poética de Juan de Jáuregui*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Orozco, E. (1973). *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- Romanos, M. (1983). Lectura varia de Góngora: opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*. En *Serta Philologica F. Lázaro Carreter, II Estudios de Literatura y crítica textual* (pp. 435-447). Madrid: Cátedra.
- Rozas, J. M. (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. (1969). *Obras poéticas I*. En Blecua, J. M. (Eds.). Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (2007). *Laurel de Apolo*. En Carreño A. (Eds.). Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2011). *La Dorotea*. En Mc Grady, D. (Eds.). Madrid: Real Academia Española.

Leer la lírica en *La Dorotea*. Versos que curan, versos que lastiman

Ximena González

Las particularidades estructurales de *La Dorotea*

A pesar de que en la esquiva definición genérica de *La Dorotea* que nos proporciona su propio autor se enfatiza la opción por la prosa, es indiscutible que la obra otorga una importancia fundamental a la lírica y esto se verifica a partir de varias evidencias. Para empezar, Lope no renuncia a la inclusión de abundantes fragmentos líricos (algunos de extensión considerable) que, junto con los diálogos de los personajes, tejen el desarrollo de la historia. Por otra parte, más allá de lo que afirma Lope en el prólogo por medio de su máscara ficcional, don Francisco López de Aguilar, estas inclusiones cumplen un papel que trasciende la mera ruptura de la isotopía formal destinada a producir descanso y distracción:

De suerte que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía. *La Dorotea* lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito; si bien ha puesto algunos que ellas refieren, porque descansen quien leyere en ellos de la continuidad de la prosa y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad (Lope de Vega, 1987, p. 60).

Si bien allí se dice que los versos se destinan a ofrecer un respiro al lector y a proporcionarle un deleite estético con la variedad, así como hemos podido constatar en análisis anteriores que la variedad forma parte

de la matriz compositiva de esta obra y no es solamente un recurso ornamental (González, 2016), también podremos verificar cómo la presencia de la lírica extiende sus efectos a límites que trascienden la observación de un precepto de la poética literaria. La poesía constituye, desde distintos ángulos de abordaje, una preocupación fundamental de este texto y un objeto de reflexión continua.

La poesía y los personajes

Es una evidencia bastante palmaria señalar que en una obra que carece de narrador las caracterizaciones de los personajes dependerán pura y exclusivamente de las representaciones discursivas que se hagan de ellos mismos. Por eso, es útil prestar atención a los modos en los que las presentaciones de los distintos miembros del elenco se llevan a cabo y tratar de analizar qué materiales o, dentro de la propuesta que ha guiado nuestros previos análisis de este texto (González, 2016), qué retazos los forman.

Desde la ficción se plantea que la actividad principal del protagonista está asociada a la composición y recitado de versos; su condición de poeta es repetidamente referida por los demás personajes. Fernando toma cuerpo por primera vez en el texto en boca de Gerarda, una boca con pocas muelas que en el momento de mencionarlo se encuentra envuelta en una contienda paremiológica con Teodora, madre de Dorotea. El joven es singularizado por una condición menesterosa, ya que la alcahueta se ocupa de enumerar su escasa hacienda reducida a calzas, cuera, broqueletes, espada, capa, plumillas, bandita, guitarra, versos lascivos y papeles desatinados.

La selección léxica apoyada en las prendas resulta importante porque inmediatamente invoca, como apunta Morby (1987), un recuerdo del romance “Hortelano era Belardo” en el cual el conocido protagonista del romancero pastoril de Lope contempla las ropas de su juventud que ahora cubren a un espantajo. Como estas vestimentas emparchadas de Belardo, los materiales literarios –en este caso particular, líricos– de otra época asoman en el texto habilitando además una inmediata asociación con el componente autobiográfico que veremos cruzar la obra una y otra vez. Fernando, el poeta descaudalado, viste las ropas del viejo cortesano que también han servido para amedrentar a los pájaros y proteger el huerto.

Otro recuerdo romanceril en la obra vuelve a asociar a Fernando con la máscara pastoril de Lope; un texto dentro del texto, una carta escrita por el joven enamorado hace resurgir la imagen del poeta convertido en pastor; la memoria del agraviado Belardo reaparece a través de la similitud que se establece entre la situación de la que Fernando se queja en la carta y la que recrea el romance que se inicia con el verso “¿Cuándo cesarán las iras?”. En este poema, del mismo modo que en la carta de Fernando, se acude al motivo del *paraclausithyron* para retratar la inútil espera nocturna del amante junto a la puerta de la dama. Belardo y Fernando, los *exclusi amatori* de estas elegías pastoriles, se quejan del frío y de la nieve y, tras pasar la noche entera al lado de la reja, estampan el nombre de la amada en las paredes de la casa.

Fuera del universo pastoril otro romance es invocado en el texto, esta vez en forma directa, y su aparición vuelve a potenciar la materia autobiográfica: Sevilla y el río Guadalquivir traen a la memoria de Celia el río Guadalete, que se asocia con el recuerdo del “Sale la estrella de Venus”. La operación de la memoria, de algún modo, emula el movimiento de las aguas fluviales al desembocar unas en otras como los recuerdos se mueven unos hacia los otros. La presencia del romance como parte del mismo ejercicio de evocación remite a la existencia de un triángulo amoroso, a la frustración y los celos del amante y, a diferencia de los demás, presenta la posibilidad de un final trágico, totalmente imprevisible.

Estos tres momentos de la obra en los que de un modo muy naturalizado se alude a composiciones previas, permiten reforzar la configuración de Fernando como un personaje asociado al romancero de Lope, especialmente aquel que utiliza la materia autobiográfica. A partir de su vestuario, de una situación que atraviesa en su condición de amante y de una mención específica de un texto, Fernando se superpone y se asocia con máscaras lopescas ampliamente conocidas y define a partir de ello su perfil poético. Por último, además de los ilustres antecedentes intertextuales y metaliterarios, el personaje refuerza su identidad al alcanzar dos modos de la locura amorosa muy afines con las representaciones de los poetas: la melancolía y el furor.

Dorotea, por su parte, conjuga fuertes marcas de asociación con la poesía o quizás, en una perspectiva más global, con la creación artística.

Desde la primera mención que se hace de ella, entre un refrán y otro. Gerarda se refiere a la fascinación que tiene Dorotea por constituirse en un personaje literario a través de la mención de famosas amadas de grandes poetas; poco más adelante será la propia Dorotea quien continuará este catálogo de heroínas femeninas ilustres en el que desea integrarse a través de la obra de Fernando. Diana, Fílida, Galatea, Camila y Violante son, entre otras cosas, máscaras de mujeres reales que han alcanzado la inmortalidad gracias a la amorosa escritura de sus poetas. En el caso de Dorotea, su poeta suele dirigirse a ella mediante un discurso permanentemente atravesado por metáforas cristalizadas, tópicos repetidos y un lenguaje lexicalizado hasta el punto que la transforma en un ente anclado en lo exterior, en un envoltorio.

Finalmente, desde una perspectiva que da lugar a las discusiones y los debates de la época, la poesía —en particular, la nueva poesía— es un tópico de discusión y reflexión no solo en la famosa escena de la academia, que condensa fundamentales comentarios metacríticos, sino también en repetidas ocasiones a lo largo del texto. Como se puede intuir, las posibilidades de abordar lo poético en esta obra son múltiples; en esta oportunidad nos concentraremos en examinar las reflexiones que sobre este divino arte se pueden desgranar de las escenas en las que los textos poéticos son leídos, evocados, interpretados por los diferentes personajes.

La poesía y el tiempo

La técnica de incluir segmentos poéticos en un texto en prosa no es, por supuesto, una novedad aportada por *La Dorotea*. Varios géneros de la ficción en prosa, e incluso el género dramático, recurren a la inserción de fragmentos líricos que distraen las alternativas de la trama. Pero dos razones concurren a objetar que el uso de la poesía en *La Dorotea* se agota en esas cuestiones: por empezar, la obra en cuestión no se inscribe en ninguna de las tradiciones literarias que apelan al recurso de la mixtura de prosas y versos (novela corta, pastoril, bizantina de referente idealizado); por otra parte, la funcionalidad de lo poético alcanza en la póstuma musa de Lope una especificidad diferente que nos proponemos precisar.

Hay que considerar, por un lado, el efecto que la aparición de esos versos produce en el desarrollo de una trama cargada de inconexiones,

que se mueve a través de un tiempo fragmentado, con una cronología interna por demás confusa. Este efecto brillantemente sintetizado por Forcione (1969) en la imagen del reloj roto, se ve reforzado, como precisa Monique Güell (2001), por las irrupciones líricas: “Suspendant le fil de l’action dramático-narrative, le chant ou la lecture de poèmes crée un effet de fragmentation: l’exposition des événements ne suit pas toujours un ordre rigoureusement chronologique” (p. 61).

La puesta en acto de los poemas desencadena recuerdos, evoca imágenes y trae al presente acontecimientos del pasado que fortalecen la configuración de este tiempo desarticulado. Pero no son solo las sinuosidades del tiempo de la diégesis las que contribuyen a la rotura del reloj loresco; este efecto sobre el tiempo se produce también por apelaciones al universo extradiegético ya que muchas de las inserciones líricas están mediatizadas por referencias que llevan directa o indirectamente a Lope y, en virtud del fuerte componente autobiográfico que sobrevuela toda la obra, se vinculan con diferentes momentos de la vida de nuestro autor. Los poemas leídos, las canciones cantadas son tanto del poeta Fernando como del maestro Burguillos, del mismo Lope o de “un gentilhomme al que se le ha muerto su dama”, detrás de quien podemos descubrir sin problemas la figura del Fénix.

Las escenas de lectura

Las apariciones de la lírica en la ficción se justifican siempre a partir de una lectura, de un recitado o de una ejecución musical. La poesía no surge en la soledad, en una ventana introspectiva de la acción y es generalmente una interpretación con testigos. Sucede para un público que no desaprovecha la oportunidad de comentar y opinar no solo sobre la pieza lírica misma, sino también sobre la habilidad del representante. Los motivos que fundamentan la expresión pública de piezas líricas son variados. Entre ellos podemos señalar la necesidad de la distracción, ya no del lector, sino de los personajes agobiados por penas y recuerdos; el lucimiento frente a un tercero, mediante la ejecución de instrumentos

musicales; también para la discusión de conceptos sobre la poesía y los pájaros nuevos.

Pero además, están presentes como testimonio de variedad genérica en una serie de escenas que condensan la modalidad compositiva del *collage* a la que nos hemos referido y nutren junto con otros elementos la matriz de la variedad sobre la cual hemos considerado, en otros análisis, que se construye esta obra (González, 2016): en varias oportunidades, los personajes se dedican, conducidos por circunstancias más o menos accidentales, a la tarea de revolver papeles, y en todas esas situaciones se produce la lectura de algún poema hallado repentinamente entre otros retazos textuales. Fernando y Julio encuentran dispersos una carta, un retrato y un poema pastoril cuya lectura dispara el recuerdo de otras composiciones; luego es la manga de Gerarda la que atesora poemas mezclados con papeles y textos de la naturaleza más dispar, entre los que figura un romancillo de don Bela; finalmente Dorotea y Celia entregan al fuego varios recuerdos entre los cuales se cuele un soneto escrito por Fernando.

Existe además una preocupación por la conservación y transmisión de esos textos; en más de una ocasión, los personajes piden que los poemas cantados o recitados sean “trasladados” al papel para poder memorizarlos; don Bela pide un registro del poema “Cautivo el Abindarráez” que Dorotea canta acompañada con el arpa, y Fernando solicita un traslado de las endechas (las famosas barquillas) que lee Julio. De manera que esos textos recorren un circuito que incluye la memorización, el recitado en voz alta y luego la escritura en papel, quizá para que luego se produzca su hallazgo fortuito cuando alguien revise su “escritorillo de embustes” y los encuentre junto a quién sabe cuántas otras cosas; o quizá para que alguien resuelva preservarlos a través de la memoria, como sucede con “Unas doradas chinelas”, un poema que Fernando compuso para perpetuar un día en el que fue con Dorotea al arroyo y que es recitado de memoria por Julio.

Lectura y creación: las dudosas finalidades de la poesía

Desde la aparición del primer fragmento lírico en *La Dorotea* se plantea el infinitamente discutido asunto de la finalidad de la poesía; tras la zozobra en la que lo deja el sueño présago, Fernando intenta distraer-

se con el recitado de algunos versos y exhorta a su amigo: “oye un romance de Lope”. La elección del poema “A mis soledades voy”, anclado en el universo temático de menosprecio de corte y alabanza de aldea y lleno de alusiones alejadas del tema amoroso que se esperaría dada la circunstancia, despista a Julio, que pregunta: “¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?”. Como si una materia ajena a la que provoca el sentimiento no fuera útil para producir el olvido. “Por la pesadumbre que me ha dado aquello del oro” es la respuesta de Fernando que demuestra que, aunque la poesía puede descansar la pena, algunos versos pueden obrar un efecto contrario.

Los versos como armas para el conjuro de la melancolía amorosa vuelven a aparecer al comienzo del acto tercero, cuando Fernando viene de comprobar la inutilidad que su viaje a Sevilla ha representado en su objetivo de conjurar la nostalgia por su ruptura con Dorotea. Para “divertir el pensamiento” Julio propone varias cosas que también fracasan: lectura, juegos como el ajedrez, prácticas de esgrima. Agotadas estas posibilidades, el criado decide recitarle a Fernando los versos de un gentil-hombre que llora la ausencia de su amada.

El problema de la utilidad de la poesía no se agota en la instancia de su lectura o recitado. También la creación poética es considerada un medio para evadir la tristeza. Fernando es incitado a componer más de una vez para curarse del desengaño de Dorotea. En el curso de esa actividad redentora, recordemos, compone un poema que finalmente le vale el apelativo de “Doroteánico”, como si la creación de aquel (que, recordemos, lo mantuvo alejado de la academia) fuese ella misma una épica amorosa de la que nuestro poeta emerge vencedor.

Otra de las cuestiones que el texto se ocupa de problematizar tiene que ver con los efectos que la lectura, el recitado o el canto producen sobre los oyentes. Efecto que no está solamente asociado a la calidad de los versos —que suele ser ponderada— sino más bien a la excelencia del recitante. Tras la ejecución en el arpa del referido poema sobre Abindarraéz, don Bela dice que los versos con la historia del moro, entonados por esa voz celestial, lo han tenido “abstracto de sí mismo”, “en éxtasis, escuchando al mismo Orfeo”, para señalar el efecto de arrobo que la interpretación musical de Dorotea le produce.

También, en este sentido, tenemos que considerar la reacción de Fernando cuando escucha la lectura de los idilios piscatorios (o endechas, como él mismo las denomina) escritos por un poeta en honor de su dama perdida. Frente a este recitado Fernando expresa una marcada emoción y le dice a su criado: “Con tanta acción has leído, Julio, esos versos que me has traído las lágrimas a los ojos”. Esta afirmación implica que no es tanto la poesía misma la que agita la sensibilidad del personaje, como la forma en la que Julio ha leído el texto. La importancia de la calidad del intérprete es destacada por Cascales en sus *Tablas filológicas*, a propósito, justamente, de su definición de la palabra *acción*:

Las partes de la elocuencia son cinco: invención, disposición elocuencia, memoria y acción. Esta tiene en las oraciones (así lo dice Quintiliano) admirable virtud y dominio, porque no importa tanto que las cosas que decimos sean calificadas, cuanto el modo con que se pronuncian...Esto que he dicho, dice, se echa de ver en los representantes escénicos, los cuales aun a los más excelentes poetas les añaden tanta gracia y los realzan de manera que aquellas mismas poesías que les oímos, cuando las leemos nos agradan infinitas veces menos (II, pp. 62-63).

Y también Covarrubias que sostiene: “Acción significa, algunas veces, la fuerza y energía con que alguno predica, lee o razona” (s/v “acción”). De modo que la capacidad de conmover al auditorio está puesta principalmente en la habilidad que despliegan los intérpretes para decir los versos, antes que en la excelencia y calidad del texto que se recita.

Pero como sucede a menudo con *La Dorotea*, la perspectiva sería con la que se considera en esta escena la importancia de la interpretación en la lectura de los versos tiene un contrapunto lúdico en un diálogo entre Gerarda y don Bela: cuando el indiano promete que, como Dorotea es “muerta por hemistiquios”, él le dirá tales “hipérboles y energías”¹ que no lo igualen “cuantos escriben agora en España”; la fuerza interpretativa que se puede aplicar sobre un recitado para conmover al auditorio y, en este caso particular, obtener el favor de una bella dama, se resume en

¹ La energía es definida por Covarrubias como “la fuerza que encierran en sí algunas palabras preñadas y dichas con cierto espíritu que nos publican lo que callan”.

boca de Gerarda en una comparación burlesca que transforma el referente literario en un componente de un universo completamente diferente:

Gerarda. (...) ¿Cómo dijiste esas dos voces?

Bela. Hipérboles y energías

Gerarda. Parecen frutas de las Indias, como plátanos y ahucates.

Conclusión

Los versos entretienen, descansan, convocan el olvido, recuerdan, sanan y curan. Componerlos, recitarlos, leerlos voluntaria o accidentalmente, son operaciones que desencadenan efectos diferentes en los protagonistas perturbados por sus confusas emociones. Frente a la inacción que caracteriza esta obra, la lírica parece ser un circuito por el que se mueve la ficción y es considerada desde los distintos modos que obran en su desarrollo. Más que constituir un elemento de adorno, como sucede con la propia *Dorotea*, la poesía asume un significativo protagonismo en este extraño texto.

Referencias bibliográficas

- Cascales, F. (1952). *Cartas Filológicas. II*. Justo García Soriano (Eds.). Madrid: Espasa Calpe.
- Covarrubias, S. (1998). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta fulla.
- Forcione, A. (1969). Lope's broken clock: baroque time in *The Dorotea*. *Hispanic Review*, 37 (4), 459-490. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/471516?origin=crossref>
- González, X. (2016). *La Dorotea* de Lope de Vega: consideraciones en torno a un texto esquivo. En L. Funes (Coords.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur* (pp. 167-175). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Güell, M. (2001). Prose et vers dans *La Dorotea*. Aspects formels. En M. Güell (Coords.), *La Dorotea. Lope de Vega* (pp. 60-76). Paris: Ellipses.
- Vega, Lope de (1987). *La Dorotea*. Edición de Edwin Morby. Madrid: Castalia. Editora Nacional.

Tensiones y contactos en la poesía
moderna: Tradiciones populares
y lenguas confluyentes

Lectura del *Quijote* a la luz de un romancero con su historia

Martín Ezequiel Calabrese

El valor de una obra literaria puede medirse a través de las repercusiones que ha tenido, y del efecto que ha generado en sus receptores, no solo en el momento de su publicación (incontables son los casos de obras y artistas que pasaron desapercibidos e incluso fueron rechazados entre sus congéneres y reconocidos en la posteridad), sino también a lo largo de las décadas y los siglos. Más allá del estilo, de los recursos utilizados, de su valor intrínseco o de la firma de su autor, existe un impacto, de mayor o menor calibre, que deja una huella en los lectores, en los medios que intervienen en su publicación y difusión y en el resto de los escritores. Una obra reconocida es aquella que de alguna manera ha logrado incidir en el devenir del conjunto de las publicaciones que le dieron continuidad y giraron en torno de ella.

En algunos casos los motivos de esa influencia posterior pueden detectarse con claridad y explicitarse: por dar comienzo o por llevar a un género determinado el *summum* de su calidad estética; por presentarse como una extrañeza dentro de un contexto específico; por circunscribirse a ciertas normas y superarlas; por ser revolucionaria. Analizar el *Quijote* nos confronta constantemente con un torbellino de conceptos e interpretaciones, varias e incluso contradictorias, y casi inasibles.

Sabemos que además de los incontables trabajos que se han escrito sobre la obra de Cervantes hubo una gran cantidad de creaciones literarias que surgieron a partir de ella. La primera de esta serie, a menos de

diez años de su publicación en 1605, fue el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda, publicado en 1614, que se propuso, a la usanza de las novelas de caballerías, continuar con las andanzas del caballero manchego. En el resto de los casos los caminos fueron diversos: ya sea tomando algunos personajes principales, algún episodio en particular o un aspecto del imaginario simbólico de la obra. También se han editado adaptaciones para niños, selecciones de capítulos y ediciones resumidas.

Al momento de analizarlos, estos materiales impresos —como también las diversas ediciones del *Quijote*— pueden arrojarnos una muestra clara y puntual de una interpretación de la obra, una “lectura coetánea” (Lucía Megías, 2006, p. 49). Así como, a lo largo de los años la crítica ha hecho cala sobre diferentes aspectos del *Quijote*, cada recorte o cada elemento de la obra resaltado u omitido en una reescritura explícita *una lectura*, el acontecimiento literario en el que sucede esa lectura, el impacto concreto que la obra literaria original genera en el lector que se convierte en escritor de un hipertexto.

A fines del siglo XIX y principios del siglo XX hubo dos publicaciones autonominadas como *Romanceros del Quijote*. Nos focalizaremos solo en el primero de ellos, que se propone reescribir la historia del caballero manchego, titulado *Romancero de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: sacado de la obra inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra*, escrito por Maximino Carrillo de Albornoz y publicado en Madrid por José Góngora y Álvarez en 1890. El segundo caso, que pertenece a Federico Lafuente, tiene una extensión mucho más acotada (cuenta solo con 113 romances y, como lo anuncia el título, se focaliza únicamente en los momentos protagonizados por Quijote y Sancho). Este texto se titula *El romancero del Quijote: las famosas aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, en sencillos romances, hechos a la buena de Dios y con el mejor deseo*, y se publicó en Madrid, en 1917.

Ambos autores se ven motivados y justifican la realización de sus versiones particulares, afirmando que el *Quijote*, siendo la obra más valiosa de la lengua española, ha dejado de ser leída como lo fue en los primeros dos siglos de su existencia. Como declara Carrillo de Albornoz (1890), por su extensión, por la complejidad de su escritura y vocabula-

rio, la novela había caído en un relativo olvido y solo era leída parcialmente, e incluso era utilizada para tomar citas de falsa erudición. Lo que nos llama la atención del primer caso es que no se corresponde simplemente con una reelaboración de la novela cervantina. En la publicación de Carrillo de Albornoz encontramos, además de una materia literaria que recrea el *Quijote*, una cantidad considerable de notas que estructuran una lectura crítica de la obra, y cargan el *Romancero* de conceptualizaciones y consideraciones académicas sobre los aspectos centrales que han sido trabajados por la crítica cervantina a lo largo de los años.

La elección del romancero como género para vehiculizar versiones del *Quijote*, que de alguna manera reduzcan el volumen de la obra y a la vez permitan darle un alcance y una recepción más popular, no es caprichosa. A partir del surgimiento de la imprenta el romancero se relacionará con la literatura de cordel y con los textos que se difunden de manera masiva. La trascendencia y la eficacia narrativa del romancero como género son poco cuestionables. Más allá de la polémica categorización del origen de este género que fue caracterizado como individualista por (Bédier, 1908) y neotradicionalista por (Menéndez Pidal, 1959) sabemos que hubo una retoolimentación constante entre las prácticas orales y escritas, así como la hubo entre las influencias de los ámbitos cultos y populares de manera ascendente y descendente. Gloria Chicote (2012) señala que

la aptitud que se le ha conferido al romance para narrar el universo panhispánico está relacionada tanto con sus características formales (el ritmo ‘natural’ del octosílabo rimado en sus pares que determina su fácil memorización) como con rasgos específicos de su estructura discursiva, por ejemplo la utilización de fórmulas y motivos que articulan el relato sintéticamente, restringiéndose a lo esencial y sugiriendo desarrollos que quedan abiertos para posibles reelaboraciones (p. 86).

Existe una serie de operaciones en el devenir del romancero que instrumentalizan dicho género como herramienta de fijación de ciertos mensajes, en muchos casos hegemónicos. Nos parece primordial referir lo dicho por la doctora Chicote en este sentido. Por un lado, el público de la literatura de cordel no era pasivo; por el contrario, los productores de textos

impresos tenían muy en cuenta su opinión y sus gustos a la hora de publicar. Por otro lado, la lectura de los romances y su difusión no se daban solamente mediante la escritura, sino que existía una instancia de lectura por parte de un sujeto con esa capacidad y una instancia de difusión oral y *performática* con un público que oía el recitado de los romances (Chicote, 2012, pp. 88-89).

Es paradigmático pensar en el caso reseñado por Chicote, de un pliego suelto aparecido a pocos años de la publicación del *Amadís de Gaula* (1508) de Garcí Rodríguez de Montalvo, con una reelaboración en forma de romance de la novela. Lo que señala la investigadora sobre este pliego es, salvando las distancias, similar a lo que planteará Carrillo de Albornoz sobre su obra:

El poema tiene como destinatario al gran público, mientras que la extensa obra en prosa estaba dirigida a caballeros urbanos, instruidos y aristocráticos que, más allá de que pueden haber disfrutado de la versión del pliego suelto y su *performance*, seguramente seguían identificándose con la novela, el texto (Chicote, 2012, p. 90).

Como ha sido ya ampliamente estudiado, en la Edad Media estos procesos eran habituales en la oralidad y en la escritura, pues el arte era entendido como algo colaborativo y comunitario. El procedimiento encarado por Carrillo de Albornoz se asemeja a las prácticas del arte medieval, en el sentido de “apertura” esbozado por Diego Catalán (1997):

El autor medieval, incluso en los libros donde se exhibe más orgulloso de su arte, se siente eslabón en la cadena de transmisión de conocimientos y se considera a sí mismo, ante todo, como un portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros (p. 1997).

A pesar de su laboriosa escritura, probablemente la obra de Carrillo de Albornoz no haya logrado el alcance y la difusión que se propuso. Como señala Juana Toledo Molina en “Una versión métrica del *Quijote*” (1997), no

existen prácticamente datos del impacto de esta obra en su contexto más que lo que menciona su autor en una nota, refiriendo que la publicación de ambos tomos es producto del éxito que tenían sus romances en publicaciones periódicas de Madrid y otras regiones de España, motivo que llevó a Carrillo de Albornoz a completar su tarea y publicarla. El hecho de que Federico Lafuente no haga referencia a este antecedente es prueba de su escasa difusión, aunque esta ausencia de datos no basta para afirmar que la obra no haya sido leída y difundida. Es una publicación que ha llegado a nuestros días: puede consultarse en las dos bibliotecas más importantes de la ciudad de La Plata (Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata y la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma universidad); ha sido reeditada en el año 2012 por la editorial Nabu Press y en el año 2018, por Forgotten Books, y también se encuentra digitalizada en la red (www.archive.org). Del mismo modo, el *Romancero* de Lafuente también ha sido reeditado en el año 2015 por Agilice Digital.

No existen muchos datos sobre el autor. Carrillo de Albornoz nació en 1828 y murió en 1892. La composición de su obra le llevó cerca de ocho años. Por otra parte, también eligió continuar y dar fin a *El diablo mundo*, de Espronceda (1992), obra de la que tampoco tenemos datos suficientes. Fue periodista en *El reino*, *El independiente*, *La España*, *La joven Málaga*. Se puede pensar, aventuradamente, que fue “un escritor casticista, de raigambre romántica, opuesto, por ejemplo, a las innovaciones del naturalismo y partidario todavía de la tendencia romántica” (Toledo Molina, 1997, p. 197).

La empresa encarada por Carrillo de Albornoz solo es factible desde la admiración y la fascinación por el *Quijote* y por Cervantes. Sabemos por algunas notas periodísticas rastreadas por Toledo Molina, que Carrillo de Albornoz valoraba el estilo romántico y que vinculaba a esta tradición las obras clásicas españolas como *La Celestina*. En los periódicos aparecen notas y críticas suyas sobre literatura en las que critica a Zola y al naturalismo.

La obra completa consta de dos tomos. En el Tomo I (503 páginas) encontramos 152 romances y 140 en el Tomo II (631 páginas). Más allá de las alteraciones obvias por la trasposición de géneros y lenguajes, esta versión

reelabora casi la totalidad de la obra cervantina, dejando de lado pequeños pasajes. No hay una intención de trasponer capítulos a romances, sino que existe una adecuación fluida de la prosa al verso y un seguimiento lineal y cronológico del argumento de la novela. Es consciente de que “achica” la obra, pero lo hace en virtud de difundir su lectura y de que quizás algún niño aprenda de memoria algunos versos. El primer romance está encabezado con un epígrafe de la primera parte de la obra en la que *Quijote* dice: “Retrátame quien quisiere, pero que no me maltrate”.

La publicación de Carrillo de Albornoz es una desafiante forma híbrida entre reelaboración literaria y análisis de la obra, ya que se esbozan abundantes conceptos de diversos estudios críticos y filológicos, pero insertos en una obra literaria que se propone como popularizadora, que se pretende masiva y no en un artículo crítico. Esta conjunción por momentos es un tanto abrumadora, dado que a la fluidez que caracteriza a los romances, se intercalan notas al final del libro que llegan a tener más de dos páginas de extensión.

Desde la dedicatoria, que consta de una parte dirigida a Cervantes y otra al personaje, nos vamos a situar frente a una lectura en la que se entrelaza lo literario y lo metaliterario, en un juego complejo que refracta el que encontramos en el *Quijote*. Menciona a Cervantes como “ameno crítico” de la literatura y de la sociedad de su época. Desde este momento sabemos que en la lectura no nos enfrentaremos a una simple reelaboración a partir de un texto fuente, sino a una reelaboración que tiene una mirada crítica y que, en cierto modo, ofrecerá un análisis acotado del texto literario de base. En este sentido, sería interesante pensar a la figura de Carrillo de Albornoz como lector del *Quijote*, pero no nos ocuparemos de ello en este trabajo.

En la Nota 9, correspondiente a la “Dedicatoria” (pp. 4-12), hace referencia a que mientras escribía el romancero, pensaba que iba a ser la primera adaptación al alcance de los niños, pero que en el transcurso de su trabajo se topó con una edición anónima de 1877, titulada *El Quijote de los niños*. La mención no es inocente, ya que aprovecha para cuestionar esta publicación afirmando que es solo una versión que suprime pasajes y que por lo tanto ha de ser poco atractiva para los lectores a los que se dirige. Acto seguido, defiende su propia labor:

Nosotros, que hemos trabajado muchísimo para poner al alcance de todas las inteligencias nuestro ROMANCERO, sin hacer horribles mutilaciones y procurando conservar todo lo más saliente de la admirable obra de Cervantes, desearíamos obtener los estímulos y el buen éxito que alcanzó al parecer, el libro del que queda hecha mención (Albornoz, 1890, p. 488).

En el aparato de notas hay menciones a textos críticos que han analizado la obra cervantina y han sido utilizados para la confección del *Romancero*. Un lector podía instruirse sobre diferentes elementos de la novela con un nivel de análisis y profundidad comparable con la introductoria y difundida *Aproximación al Quijote* de Martín de Riquer (1970): en las Notas 1 a 3 hay datos documentados sobre la vida de Cervantes, nacimiento, juventud, sus años cautivo; la elección del nombre entre Quijada y Quijano (Nota 10); la cuestión del tiempo de la primera salida de Don Quijote, si dura un día o seis (Nota 11); trata de esclarecer ciertas cuestiones sobre la “Aventura del Cuerpo Muerto”, desarrollada en el Romance XLIII, utilizando diferentes comentarios sobre dicho pasaje (Nota 16). De las 29 notas, solo hay dos que pretenden facilitar la comprensión léxica de la obra. En el resto figuran datos biográficos, bibliográficos y críticos referentes a la novela. El total de páginas dedicadas a las notas en la primera parte alcanza las 32, y 44 en la segunda.

En los romances, de manera sutil, utilizando la voz lírica y la voz de los personajes, hace referencias que podríamos considerar críticas. En el Romance 2, entre paréntesis, aparecen ciertas interpolaciones que solo un lector del *Quijote* puede identificar claramente, porque pertenecen a los capítulos siguientes de la obra. Hay una mención a un “mago” que puede trocar la suerte del personaje; se explicita en los primeros romances que Quesada o Quijano nunca ha visto en toda la obra a Aldonza Lorenzo, o la cuestión del nombre de Rocinante, explicado como su cambio de rocín (rocín-antes) a caballo. Nos resulta extremadamente complejo dar cuenta de la multiplicidad de elementos interesantes que se presentan a lo largo de los romances y que funcionan como guiños para lectores de la obra. Pero este uso no mantiene un criterio claro. Por un lado, Albornoz se apropia de la metáfora del mismo Cervantes, anticipando el final de la segunda parte, para pedirle luego perdón por su atrevimiento:

Yo sé muy bien que al primero
hundiste en el sepulcro frío
porque nadie osado fuese
a sacarle del sitio;
Sé que colgaste tu pluma
ó alcanzar nadie ha podido
que al colgarla dijiste
-‘Tate, tate, folloncicos’
(Albornoz, 1890, p. 186)

Más adelante altera y tergiversa el juego de padrinazgo/paternidad, que es propuesto por Cervantes con relación a la figura de Cide Hamete Benengeli, simplemente planteando lo que los lectores conocemos:

bien mirado, hartos dolores
te costó tener tal hijo
que entre duelos engendraste
o en calabozo sombrío.
(Albornoz, 1890, p. 7)

Esta mención que apenas ocupa unos versos, muestra el revés de la trama urdida por Cervantes y conocida por los lectores del *Quijote*, pero acaso confusa y poco clara para un lector del *Romancero* que no conoce la obra fuente. Incluso menciona la cuestión del germen del *Quijote* ideado por Cervantes en su cautiverio. Albornoz presenta su obra como un romancero que propiciará las primeras lecturas de personas que no hayan leído la novela, pero lo cierto es que varias partes se comprenden completamente si uno ha leído ya el texto original. Es una obra para lectores nuevos del *Quijote* y aún más rica para aquellos que ya lo han leído.

Siguiendo el análisis de la Dedicatoria, en las Notas 2 y 3 se refiere al contexto de la prisión en la que suele considerarse que Cervantes comenzó a gestar la historia; aporta datos históricos y biográficos de Cervantes, sobre su disputa con Lope de Vega y sobre su excomunión. Carrillo de Albornoz se ubica en la fila de los que, como Avellaneda, “robaron” y “menoscabaron” tan maravillosa obra, pero se reconoce a su vez como admirador que ha decidido escribir por esa admiración. Considera, a su

vez, que Don Quijote es más merecedor de un romancero que el Cid o Baldovinos.

Es interesante pensar esta apreciación comparada con la evolución y devenir del género del romancero, y su traspaso temático de lo épico a lo lírico en la reescritura de los romances viejos. En estos mecanismos evolutivos del género se observa una tendencia a dejar de lado la temática épica de los romances viejos y trocarla por una lírica o burlesca, podríamos agregar, novelesca (Dumanoir, 1998). Para la composición de la obra, como señala en la Nota 6 de la Dedicatoria, usará intercaladas en los versos de los romances, frases tomadas literalmente de la obra:

En bella y castiza prosa
sus hechos dejaste escritos
permite que en mal romance
haga yo a mi vez lo mismo.
Eco soy de tus palabras
y en cuanto puedo te sigo,
que es tu prosa fácil verso
según suena en mis oídos.
(Albornoz, 1890, p. 479)

Nuevamente, esta mención no es simple e inintencionada. En dicha nota, se hace eco del texto de José Mamerto Gómez Hermosilla, titulado *Arte de hablar en prosa y verso* (1826). Este libro fue publicado por orden real, según explica la nota, como “una obra destinada a promover en España el estudio de las Humanidades, a establecer sólidamente los principios del buen gusto en materias literarias” (p. 8) y pretende en sus páginas priorizar una interpretación seria del *Quijote*. En este trabajo hay un análisis y clasificación de la prosa de Cervantes con relación a figuras retóricas y en proyección con la oratoria, sumado a un pormenorizado detalle de las evocaciones de Cervantes a diferentes autores clásicos, en el que se destaca la figura de Cicerón.

Para que nuestra prosa salga numerosa, fluida y sonora (y lo mismo observan los franceses é italianos respecto de la suya) es preciso que de tiempo en tiempo, y aun con bastante frecuencia, se encuentren en ella versos de diferentes medidas (...) Prueba sin replica: la primera

cláusula del *Quijote*. Separémosla en porciones (algunas sin violentar él sentido) y tendremos versos de varias medidas (1826, p. 414).

Escande, entonces, el inicio del *Quijote* de la siguiente forma:

En un lugar de la Mancha,
de cuyo nombre no quiero
acordarme, no ha mucho tiempo
que vivía
un hidalgo
de los de lanza
en astillero,
adarga antigua, rocín
flaco y galgo corredor.¹

Carrillo de Albornoz discute la afirmación —un tanto exacerbada— de Gómez Hermosilla, que sostiene que el *Quijote* está escrito, en su mayoría, en verso. Sin embargo, sostiene que utilizará varios versos presentes en la obra dentro del texto del *Romancero*, y entre ellos, se encuentran insertos fragmentos de los romances que aparecen diseminados en la novela, a veces en boca de Quijote o de otros personajes.

Pero en los “Romances” aparecen elementos que exceden al texto literario de Cervantes y a una mera transcripción en un género diferente. En el “Romance V” hay una digresión en la que introduce posibles opiniones de lectores y sus expectativas respecto del romancero en sí. Son interesantes ocho versos que aparecen allí:

El criticar y el hacer,
cosas diferentes son,
que lo primero es muy fácil,
pero lo segundo no.
Y si bien el cuadro nuestro,
es copia de otro mejor,
no creemos que el traslado,

¹ Enumera los versos de la siguiente forma: dos octosílabos + un eneasílabo + dos tetrasílabos + dos pentasílabos + octosílabos (heptasílabos agudos).

merezca reprobación.

(Albornoz, 1890, p. 23)

Más adelante hace referencia a la rima asonante y a los octosílabos que estructuran la obra y menciona que este romancero está “sacado” del *Quijote*, pero que de ninguna manera es el *Quijote* llevado al verso. En las adaptaciones nos resulta interesante, además de detenernos en los elementos constitutivos de la obra, analizar detenidamente las omisiones. En la lectura de este romancero llama la atención la sucinta mención del escrutinio de la biblioteca, que se relata solo de la siguiente manera:

En efecto al otro día
entre el cura y el barbero
se hizo de ellos escrutinio
y a excepción de algunos buenos
que se hallaron, casi todos
pasto de llamas fueron.
(Albornoz, 1890, p. 40)

Este pasaje, representativo de la afirmación que esbozamos, es complejo para su reelaboración como romance, por la presencia de nombres propios de autores y libros. Pero como no es una simple reescritura, encontramos la nota al final de dicho romance en la que el autor explica con detalle todo lo acontecido en el Capítulo VI del *Quijote* con el famoso escrutinio y el valor de la crítica literaria que realiza Cervantes, al nombrar y juzgar mediante los personajes de la novela los textos literarios de la biblioteca de Don Quijote. Se fusiona de manera clara esa doble función que encarna el autor, como reelaborador y como crítico de la obra cervantina.

En el “Romance XVII” aparece el enfrentamiento con el vizcaíno y, tal como en la novela, se hace mención a la falta de material narrativo que deja este duelo en suspenso. En el romance siguiente, sin mucha explicación, se menciona el hallazgo de un folio con la historia escrita por Cide Hamete Benengeli. Son interesantes, a su vez, los cambios en ciertos registros del vocabulario, que tratan de adaptarse a un uso modernizado. En el “Romance IV”, por ejemplo, se menciona la venta como “palacio feudal”, en lugar de castillo.

Es difícil indagar y comprender las decisiones que toma el autor del *Romancero*, dado que denotan su propia lectura, que lógicamente hallará puntos en común y discrepancias con otras y con la experiencia de lectura de otros lectores. No puede descifrarse un criterio o definir de qué forma se da esa reelaboración, dado que ese criterio nunca puede ser un trazado estable, ya que toda lectura y experiencia (y el reflejo que de ella se da en una reescritura) son inestables. Como ejemplo de los mecanismos de interpretación que operan a lo largo del *Romancero*, es interesante detenernos en un pasaje puntual, dado el poder de condensación y focalización que se alcanza en el romance. Ese pasaje remite a los elementos clásicos presentes en el *Quijote*, puntualmente con el tema de la Edad Dorada, centrado en el discurso de Don Quijote ante los cabreros en el capítulo XI de la primera parte. Este tema, mencionado ya por Hesíodo en *Los trabajos y los días*, texto en el que hace referencia a un pasado mítico en el cual había armonía entre dioses y hombres., fue tratado también por Ovidio en *Las Metamorfosis*, bajo el nombre de la Edad de Saturno, pero con características similares. Del mismo modo, aparece en las *Geórgicas* de Virgilio y llega a la Edad Media principalmente en la poesía pastoril, género en el que se recrea la idea de la Arcadia como un lugar de paz y armonía entre el hombre y su entorno natural. Antes del discurso, hay una actitud de Don Quijote que es un claro preámbulo. En la primera parte de la obra, en varias oportunidades se dan diferentes enseñanzas del caballero a su inexperto escudero: el respeto, la jerarquía, ciertos hábitos. Cuando están con los cabreros, Don Quijote rompe de alguna manera los modos habituales entre caballero y escudero, diciéndole a Sancho:

Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería y cuán a pique están los que en cualquiera ministerio della se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala (I, 11).

A lo que Sancho, modestamente, responde:

—¡Gran merced! —dijo Sancho—; pero sé decir a vuestra merced que como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador. Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo (I, 11).

Con esta maestría Cervantes anticipa el discurso. En el *Romancero* de Carrillo de Albornoz todo se resuelve de manera más concreta, razón por la cual el discurso parece un tanto más forzado. Solo se describe que Don Quijote invitó a Sancho a comer de su plato. En ambas obras, el discurso es similar, con las reducciones que implica su puesta en romance. Me interesa detenerme en los principales conceptos abordados allí por Don Quijote, quien se inspira en un puñado de bellotas que tiene en su mano para empezar a hablar de la Edad de Oro. Lo central de esa edad, según Hesíodo, es la ausencia de esfuerzo para el sustento, dado que la tierra proveía todo lo necesario. Y esta facilidad se traspone también en el hecho de que los hombres no tenían posesiones materiales. En una sola frase logra Cervantes enunciar esta idea, y la lleva más allá agregando el concepto de propiedad:

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío (I, 11).

Sin embargo, lo central del discurso no está presente en el mito antiguo. Cervantes le da visibilidad en este pasaje y en los subsiguientes a lo femenino. Como indica el mito de la Edad Dorada, los hombres (varones) andaban en paz y en libertad, sin esforzarse por conseguir sustento y sin motivos para enfrentarse. Pero Don Quijote señala que también las doncellas podían andar con libertad por los valles “en trenza y en cabello (haciendo referencia a su doncellez), sin más vestidos de aquellos que

eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra” (2004, p. 98). Al no haber maldad en la humanidad, la mujer podía andar sola sin preocuparse de los varones. Esta parte del discurso anticipa lo que sucederá en los siguientes capítulos, en los que continúan las referencias a la novela pastoril, con el pasaje de Grisóstomo.

En una ponencia expuesta en las Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (UNLP-2019), centradas en la temática “El tiempo en la literatura antigua y medieval: orígenes, ciclos, edades”, presenté el germen del presente artículo, bajo el título “Que todo tiempo por pasado fue mejor” (2019), evocando los versos de una canción de Luis Alberto Spinetta:

Aunque me fuercen
yo nunca voy a decir,
que todo el tiempo
por pasado fue mejor:
mañana es mejor.
(Spinetta, “Canta de puentes amarillos”, 1979)

Y lo elidido en el título es precisamente lo que veo plasmado en la sucesión de capítulos XI-XIV: la posibilidad de la humanidad de alcanzar las virtudes de la Edad Dorada en la Edad de Hierro, pero mediante el esfuerzo y como decisión consciente. El discurso de la Edad de Oro termina con la aparición de la caballería andante como remedio a la maldad del hombre y en favor de las mujeres:

Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje, y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero (I, 11).

No queda mucho que agregar en este sentido. Sería un exceso para los objetivos del presente artículo analizar el discurso de Marcela en el capítulo XIV, pero vuelve a resultar interesante la versión en romance por su capacidad de condensar lo expresado en el mismo:

Soy rica, libre, dichosa,
y aun no fijé mi elección;
porque las flores, los campos
la soledad, el rumor
de las fuentes, los gorjeos
del canoro ruiseñor,
la esplendidez de los cielos,
los puros rayos del sol,
el trato con mis amigas,
mis ovejas, mi rincón
en la selva, constituyen
mi grande y único amor.
No quiero que a destrozarme
venga nadie el corazón
maltratando al propio tiempo
mi recato y mi pudor.
Este es mi ser y mi esencia,
estas mis ideas son.
(Albornoz, 1890, pp. 74-75)

Las reelaboraciones del *Quijote* aprovechan la inestabilidad autoral que plantea la obra en su primera parte y que arrastra la inestabilidad propia del género de las novelas de caballería. Gonzalez Briz, en su vasto análisis de la recepción de la obra en Uruguay titulado *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones* (2017), señala que podemos pensar la ficción contrafáctica posterior y la continuación espuria como una condición dada por la organización misma de la obra cervantina que, desestabilizando las nociones de verdad y falsedad, autoría, traducción, fuente y falsificación, paternidad y bastardía, habilita e invita, implícitamente, a estos ejercicios (González Briz, 2017, p. 266).

El *Romancero* de Albornoz es, de un modo complejo, un texto que recupera la historia de una novela de caballerías e intenta difundirla a un público más general. Retoma el funcionamiento del género en el Renacimiento, que servía como vehículo para que extensas obras impresas que difícilmente podían ser leídas, fueran difundidas entre un público masivo.

Como afirma Lucía Megías (2015):

El *Quijote* es un libro de caballerías. O, para ser más exactos, el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicado en Madrid por Juan de la Cuesta en 1605, a costa de Francisco de Robles, es un libro de caballerías. Con este propósito y en este género lo escribió Cervantes. Así lo ideó y deseó el librero Francisco de Robles, ansioso de contar con un *best-seller* que pudiera seguir la senda abierta por el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en 1599, el libro más vendido de todo el Siglo de Oro.

Las diferencias entre la cultura oral y la cultura letrada hacen que el funcionamiento del mencionado caso del *Romancero* sobre el *Amadís de Gaula* y la novela y el *Romancero* de Carrillo de Albornoz sobre el *Quijote*, sea distinto. Como hemos señalado a lo largo del trabajo, sus intenciones no fueron únicamente las de darle mayor visibilidad y posibilitar una lectura más difundida en un público no tan habituado a la lectura de extensas novelas. El *Romancero de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: sacado de la obra inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra* guardaba también la intención de instruir de manera amena a esos lectores nuevos que nunca habían leído el *Quijote*, y además, de entretener a aquellos que ya lo habían hecho.

Referencias bibliográficas

- Bédier, J. (1908). *Les légendes épiques*. Paris: Champion.
- Calabrese, M. (2019). *Que todo tiempo por pasado fue mejor*. Trabajo presentado en IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. UNLP, La Plata.
- Carrillo de Albornoz, M. (1890). *Romancero de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: sacado de la obra inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: José Góngora y Álvarez Impresor.

- Catalán, D. (1997). *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI.
- Lafuente, F. (1916). *El romancero del Quijote: las famosas aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, en sencillos romances, hechos a la buena de Dios y con el mejor deseo*. Madrid: Librería de Fernando de Fe.
- Cervantes, M. (2004 [1605]). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chicote, G. (2012). *Romancero*. Buenos Aires: Colihue.
- Dumanoir, V. (1998). Deloépicoalolrírico: losromancesmudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo. *Criticón*, 74, 45-64. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/074/074_047.pdf?msclkid=abe06d1abd0811ec96ee315911cf2e73
- García Rodríguez de M. (2004). *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gómez Hermosilla, J. (1826). *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real.
- González Briz, M. de los Á. (2017). *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Montevideo: Universidad de la Republica.
- Hesiodo (2007). *Teogonía, Trabajos y Días*. Buenos Aires: Losada.
- José de E. (1992). *El Diablo Mundo*. Madrid: Cátedra.
- Lucía Megías, J. M. (2006). *Leer el Quijote en imágenes*. Madrid: Calambur.
- Lucía Megías, J. M. (2015). El Quijote y los libros de caballerías: dos notas volanderas. *Revista Digital Universitaria*, 16, 8. Recuperado de <https://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art67/index.html?msclkid=a426cff0bd0c11ecbab1ea94c3284028>
- Menéndez Pidal, Ramón (1959). *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ovidio (2013). *Las Metamorfosis*. Buenos Aires: Losada.
- Riquer, M. (1970). *Aproximación al Quijote de Martín de Riquer*. España: Salvat.
- Toledo Molina, J. (1997). Una versión métrica del *Quijote*. *Angélica. Revista de literatura*, (8), 61-70.
- Virgilio (2007). *Geórgicas*. Buenos Aires: Losada.

El romancero del Quijote, de Federico Lafuente como reescritura de *Don Quijote de la mancha,* de Miguel de Cervantes Saavedra

Fernanda Soledad Varela

A lo largo de los siglos, se han sucedido innumerables ediciones de la emblemática novela de Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, además de múltiples reescrituras y adaptaciones. En el presente trabajo analizaremos la reescritura a cargo de Federico Lafuente, *El Romancero del Quijote*, como una manera de ampliar los alcances del conocimiento de los sucesos de la célebre novela a un conjunto de lectores que, de otro modo, quizá no hubiera accedido a ellos. Como afirma Gloria Chicote (2012), la literatura popular impresa da cuenta de un proceso complejo en el que se introduce un nuevo actor social: el público lector masivo y urbano.

A partir de la invención de la imprenta comenzaron a difundirse las capacidades de lectura y de escritura a través de un sistema de transmisión del saber que conduce a la cultura de masas. El avance sobre el estudio del romancero en la segunda mitad del siglo XX no contribuyó a otorgar unidad al objeto de estudio, sino que, en relación directa con las teorías de la oralidad, dividió el fenómeno romancero en dos grandes tradiciones: la antigua, que estudiaba los romances puestos por escrito entre los siglos XV y XVIII, y la moderna, relacionada con los romances documentados en la dimensión oral en los siglos XIX y XX. Los romances dan cuenta de la construcción identitaria de la comunidad que los trans-

mite, en cuanto a sus concepciones religiosas, sus definiciones políticas o sus estructuras sociales.

Según Chicote (2012), en la tradición moderna se ha efectuado una readaptación del género romance y se ha determinado su empleo constante para llevar a cabo narraciones (históricas o ficcionales), en diferentes procesos de divulgación de la cultura. Los romances son tomados en cuanto estructuras narrativas que funcionan como mediadoras entre el sistema de valores de una comunidad y su manipulación discursiva. En el caso que analizaremos aquí, Federico Lafuente aplica una operación de resemantización empleando la forma romance para realizar una práctica discursiva que se propone narrar o reescribir los sucesos narrados en la obra de Cervantes. La particularidad de su obra es que hace un movimiento inverso al que normalmente atraviesan los romances; en general, estos cuentan con una tradición oral muy arraigada y luego son puestos por escrito. Pero en el caso del *Romancero* de Lafuente, se da el movimiento inverso: los romances son escritos con la finalidad de ser leídos y divulgados, por y hacia un sector que, de otra forma, no hubiera podido conocer la historia del caballero manchego.

Federico Lafuente López-Elías, periodista, abogado y escritor español, nació en Lodosa (Navarra), en 1857. Fue redactor en algunos periódicos de Madrid y de Toledo. Dirigió el periódico *Heraldo Toledano* y el liberal-conservador *El Centro*, cuyo propietario era Julián Esteban Infantes. También escribió en la revista restauracionista *Toledo*, publicada desde abril de 1889 hasta enero de 1890. Publicó, entre otros títulos, un libro con 113 romances, *El romancero del Quijote: las famosas aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, en sencillos romances, hechos a la buena de Dios y con el mejor deseo*, que contó con ocho ediciones y fue adornado con dibujos de Gregorio Valle. Este texto fue publicado en Madrid. El año que figura en el pie de imprenta es 1916, pero hacia el final del volumen, en un apartado encabezado como “Aclaración” —cuyo sugestivo subtítulo es “Mentira que no es mentira”— se explica a los lectores que la intención tanto del autor como del editor era:

poner a la vergüenza pública este libro en el año 1916 como indica en la cubierta; pero el hombre propone... y que falta papel... y que sufre ave-

rías una máquina... y que muere uno de los cooperadores al conjunto, J. González (...) y ya el dibujante, y ya el de la imprenta (...) y que hay errores... y que hay erratas... y en esto que por culpa de todo y sin culpa de nadie (...) el fin de año nos alcanzó (Lafuente, 1916, p. 171).

Finalmente, indica el autor, el libro sale “de las tinieblas a la luz” el 12 de febrero de 1917. El texto escrito en metro romance está precedido por un informe de la Real Academia Española de la Lengua, donde se indica que, a pesar de las numerosas ediciones de la obra cervantina, un gran porcentaje de los españoles no la leyó. Es por esta razón que, según el informe, el *Romancero* de Lafuente cumple con una función reparadora con respecto a este fenómeno al estar dirigido a un público que, por diversos motivos, no tenía acceso a la lectura de la novela. El informe concluye con un dictamen de la Comisión permanente del Consejo de Instrucción Pública que resuelve que el texto de Lafuente puede funcionar como una introducción a la obra inmortal y un despertador de la curiosidad juvenil, por lo que se declara su utilidad para ser leído en las escuelas.

La edición cuenta con un Preámbulo donde Lafuente asegura que, con el paso de los años, la novela de Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, quedó en un estado de reposo parecido al olvido y solo era tenida en cuenta como recurso para citas de falsa erudición o como “adorno de bibliotecas de potentados deseosos de pasar por hombres cultos” (Lafuente, 1916, p. 3) ya sea que lo fueran o no. Según el autor, para que no muriera de una vez en los archivos, y con motivo de la celebración del tercer centenario de su publicación, editores nacionales y extranjeros lanzaron al mercado ediciones que competían en lujo y en economía. Pese a esto,

a pesar de la extraordinaria propaganda, es de la ignorancia general de tan precioso libro de donde parte la idea del autor de las presentes páginas al proponerse la publicación de *El Romancero del Quijote*, al acometer esta, para él tan ardua y difícilísima empresa (Lafuente, 1916, p. 3).

Lafuente sostiene que la mayoría de los españoles, hasta ese momento, no habían leído la novela de forma completa. En contradicción con el

gran número de ejemplares que circulaban debido a la incontable cantidad de ediciones, la novela no se leía lo suficiente. Especifica que su obra está dirigida a los no literatos, a los no aficionados a las bellas letras, a los niños, a las mujeres “vivas e impresionables” y a una gran parte del público que por ser más aficionado a la novela moderna —según él, de más honda y momentánea emoción—, la lectura del Quijote le resulta “algo pesada”.

Según afirma Roger Chartier (2014) en su libro *Cultura escrita, literatura e historia*, al estudiar las formas particulares de circulación y de apropiación cultural, se ve que según los períodos la diferencia más importante no es siempre la socioeconómica. La diferencia entre hombres y mujeres o entre creencias religiosas puede ser el origen de usos y apropiaciones diversas. Esto es lo que abre la definición de lo social, una categoría demasiado estrecha si se la piensa solo en términos socioeconómicos. El autor afirma que no trata de rechazar la historia social como base de la comprensión histórica de las prácticas culturales, sino de dejar en claro que no es posible anclar las diferencias sociales solo en criterios socioeconómicos, sino que siempre debemos mezclar diversos criterios que permitan dar cuenta de las diferencias que se observan en la circulación de los artefactos culturales. En este caso, pese a la amplia expansión editorial de la obra y a que gran parte de la población tenía acceso a ella debido a las múltiples ediciones adecuadas a distintos sectores socioeconómicos, la novela no era leída por la mayoría de los poseedores de los ejemplares. Esto era algo que, según Lafuente, debía revertirse.

El autor advierte que *El Romancero del Quijote* no es una mera copia de la obra de Cervantes, sino que el propósito del volumen es dar al lector una idea aproximada de las famosas aventuras de Don Quijote, dentro de los estrechos límites del verso, debido a que reescribe la prosa de la novela de Cervantes en forma de romances, para lograr de alguna forma, llamar la atención de lo que “todo buen español y persona culta está en obligación de saber” (Lafuente, 1916, p. 4). Toma esta empresa como un “modesto trabajo de vulgarización de una obra extraordinaria en el fondo y en la forma”, vulgarización en el sentido de propagación de las aventuras de Don Quijote a un público más amplio —el vulgo— y no como un proceso donde se reduzca, de alguna forma, el valor del material literario.

La idea del autor era que cada romance se correspondiera con un capítulo de la novela de Cervantes aunque, muchas veces, el número de romance no concuerda con el número de capítulo. Esto sucede, por ejemplo, en el Romance VII, en el cual se relatan los hechos correspondientes al capítulo VIII y en el Romance VIII, donde el autor aúna lo sucedido en los capítulos VIII y IX. Lafuente nos informa en un pie de página al comenzar el libro, que todo lo que figura en letra cursiva fue copiado de forma textual de la novela cervantina, el resto de los versos del romance son reformulaciones de las ideas expuestas en la novela por una cuestión de rima o por los límites del verso. Esto se puede ver claramente al comienzo del primer romance, donde el primer verso, al ser copia textual de la novela, se encuentra escrito en letra cursiva:

Los días de turbio en turbio,
Noches en claro y despierto
Pasó Quesada o Quijada
O Quijano para el cuento.
(Lafuente, 1916, p. 11)

En el final del Romance VII, correspondiente al capítulo VIII de la novela, llamado “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en el espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento”, Lafuente coloca una nota al pie donde nos informa que no incluyó en su romance algunos sucesos presentes en la novela. Hace un breve resumen de lo que fue recortado, donde nos dice:

continúa el capítulo describiendo lo que hicieron Sancho Panza y Don Quijote andando en dirección del puerto Lápice, la conversación de Sancho y Don Quijote, la comida que hicieron, cómo pasaron la noche (Lafuente, 1916, p. 21).

A partir de aquí, el autor va a indicar en una nota al pie cada vez que suprime alguna parte de lo relatado en la novela, y explica que hace esto debido a que quiere ajustarse al plan inicial del libro y no excederse en extensión. Esto también ocurre en el Romance XXX, donde en una nota indica que:

El final del capítulo XXXII en que se inspira este romance y los otros dos capítulos de la obra que siguen se refieren á la *Novela del Curioso impertinente*, no encajando en el plan del presente Romancero, que procura sintetizar hechos y aventuras de Don Quijote, aquellas en que toman parte de uno ú otro modo El Ingenioso Hidalgo ó su escudero Sancho Panza, por cuya razón se prescinde aquí de algunos, muy pocos capítulos de la obra (Lafuente, 1916, p. 69).

Algo similar sucede en el Romance XXXIII con el discurso de las letras y las armas y con la historia del cautivo. Lafuente dice que es imposible sintetizar el discurso escrito por Cervantes al final del capítulo XXXVII y a lo largo de todo el capítulo XXXVIII, por eso no lo consigna. Además, recuerda que el propósito del romancero es sintetizar las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, por lo que agregar el discurso de las letras y las armas excedería los alcances del proyecto. Es por este motivo que tampoco incluye la historia del cautivo presente en los capítulos XXXIX, XL y XLI, que si bien considera de gran interés, no guarda relación con la vida y aventuras de Don Quijote y su escudero.

A veces no es posible ajustar algún pasaje del libro a las reglas del verso, por lo que este no puede ser reescrito en forma de romance. Pero como el autor considera que es un pasaje importante de la obra y no puede suprimirlo sin más, en un pie de página hace una copia textual del fragmento en cuestión, justificando su accionar en la belleza de las frases y el estilo de Cervantes. Esto sucede, por ejemplo, en el Romance XII, donde transcribe un fragmento relacionado con el discurso que da Ambrosio sobre su amigo Crisóstomo. Lo mismo ocurre en el Romance XV, donde en una nota al pie transcribe un fragmento de lo que le ocurrió a Don Quijote en una venta que él imaginaba castillo. En el Romance XXIII copia textualmente al pie la carta de Don Quijote a Dulcinea y lo justifica diciendo:

Tengo para mi amado lector, cualquiera que lo fuese de mi *Romance-ro*, que para que la sepan ó recuerden no está fuera de razón copiar letra á letra y todas ellas en su orden la carta (Lafuente; 1916, p. 56).

Esto también ocurre en el Romance XXXVII donde Lafuente transcribe al pie la descripción realizada por Cervantes de la escena en la cual

interviene la Santa Hermandad. Lo mismo sucede en el Romance LXVIII, que se corresponde al capítulo donde se cuenta lo que vio Don Quijote en la cueva de Montesinos; allí Lafuente comenta al pie el relato puesto por Cervantes en boca de Don Quijote y que llena casi por completo el capítulo. El autor asevera que este relato:

es de tal índole que no se presta fácilmente a una síntesis, y aparte de las dificultades que ofrece poner en verso tan bellísima prosa no es la de hacer una copia del inmortal libro, la idea en que se inspira este *Romancero*, Historia, cuento, traducción, leyenda, fantasía, sueños de cuerdo y razonar de loco (Lafuente, 1916, p. 115).

Con esto, el autor justifica el haber sintetizado de qué habló Don Quijote y no qué dijo ni cómo lo dijo. Por esta razón, vuelve a aunar el contenido de dos capítulos de la novela en un solo romance. Tampoco incluye, en el Romance LXXXI, la carta que Sancho Panza envía a su mujer durante su estancia con los duques.

Para concluir, podríamos decir que, si bien existen innumerables reescrituras de *Don Quijote de la Mancha*, resulta interesante cuestionarse por qué Lafuente decidió utilizar la forma romance para su empresa, quizá por ser una forma que podía propagarse más fácilmente en el público, gracias a la sonoridad y el ritmo de sus versos. Esa es la verdadera originalidad del *Romancero del Quijote*, un proyecto editorial que se propuso la propagación de las aventuras de Don Quijote y su fiel escudero a un público que hasta ese momento no había leído la novela por diversos motivos. Su obra, orientada sobre todo a los no literatos, niños y mujeres, logró obtener el reconocimiento de la Real Academia Española de la Lengua como despertador de la curiosidad juvenil y, por lo tanto, fue recomendada para ser leída en las escuelas españolas de la época.

Referencias bibliográficas

- Catalán, Diego, (1997). *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI.
- Cervantes Saavedra, M. de (1999 [1605]). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte. España: Planeta.
- Cervantes Saavedra, M. de (1999 [1615]). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote*

- de la Mancha*, Segunda Parte. España: Planeta.
- Chartier, R. (2014). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chicote, G. B. (2012). *Romancero*. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Lafuente, F. (1916). *El romancero del Quijote: las famosas aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, en sencillos romances, hechos a la buena de Dios y con el mejor deseo*. Madrid: Librería de Fernando de Fe.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1953. *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.
- Riquer, Martín de, (1970). *Aproximación al Quijote*. Madrid: Biblioteca Básica Salvat.

La narración en la metáfora: Mito, transgresión lírica y romance tradicional en el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca¹

Carlos Javier Nusch

A Oscar Ciabatta, quien me prestara
el primer libro de Lorca

El objetivo de este trabajo es estudiar el funcionamiento de la poética que Lorca desarrolla para el *Romancero Gitano* por medio del análisis estilístico y estructural del poema “Romance Sonámbulo”. Para ello se comparará cómo el poeta define y entiende su obra y cómo logra llevar a cabo en el plano discursivo la construcción de la Andalucía mítica que imagina en el texto. Con este fin se utilizarán especialmente los conceptos vertidos por Karlheinz Stierle (1977) y Susana Reisz de Rivarola (1989a y 1989b) para el análisis del discurso lírico: la multiplicación de los contextos, la ruptura de la linealidad, la metaforización y el salto temático. A lo largo del análisis del poema se verá que la narración típica del romance tradicional se renueva a partir de un grupo acotado de elementos. Estos pocos elementos

¹ El presente trabajo amplía y profundiza las observaciones realizadas en la ponencia “Discurso narrativo y discurso lírico en ‘Romance Sonámbulo’ de Federico García Lorca” presentada en el XI Congreso Argentino de Hispanistas (San Salvador de Jujuy, 2017). Su escritura no hubiera sido posible sin las clases de Teoría Literaria que en 1999 nos dictara la profesora Eugenia Straccali. Sin sus pacientes y dedicadas explicaciones mi comprensión del discurso lírico en Lorca no sería la misma.

permiten integrar un conjunto breve de escenas minimalistas con un lirismo tan extremo que beneficia el tono mítico buscado por el autor. A su vez, ciertos elementos de valor simbólico irán cobrando importancia a lo largo del poema y contribuirán a la narración con una densidad poética especial. Los elementos simbólicos que se estudiarán con mayor detenimiento serán el color verde y la figura del espejo, que a la par de la narración, dotan de sentido al poema.

El oficio poético le permite a Lorca explotar al máximo el esquema discursivo del romance tradicional llevando al extremo sus posibilidades líricas y narrativas. Sin embargo, su poética enfocada en la Andalucía mítica no surge de la nada, sino que se enmarca en un conjunto de ideas presentes en su tiempo. Según Andrés Soria Olmedo (1990, p. 109), el neotradicionalismo o neopopularismo —entendido como el uso poético de la poesía popular o tradicional española— surge como un rasgo típico del vanguardismo de ese país y alcanza su estatus canónico en la poesía del siglo XX. Federico García Lorca encara a comienzos de ese siglo la empresa de escribir un nuevo romancero con la premisa de lograr algo novedoso y evitar caer en tópicos agotados ya por el costumbrismo. En la época en la que Lorca escribe, Adolfo Schulten (1924) publica, en la *Revista de Occidente*, “Tartessos: contribución a la historia más antigua de Occidente”, un artículo que versa acerca de estudios arqueológicos sobre dicha ciudad, una de las más antiguas poblaciones ibéricas. El poeta toma de este autor la imagen de Andalucía como región milenaria y ancestral, habitada sucesivamente por toda una multitud de pueblos (fenicios, íberos, cartagineses, griegos, romanos) que vinieron a configurar la historia occidental. Es decir, Andalucía ya contaba con un imaginario milenario y mítico que Lorca reconoce y aprovecha con fines estéticos.

A comienzos del siglo XX, España atraviesa un proceso de crisis —producto de la pérdida de sus colonias— y comienza a resurgir entre los intelectuales la cuestión de la esencialidad y de lo verdaderamente español: los noventaiochistas, la generación literaria anterior a la de Federico García Lorca, habían buscado tal esencialidad en lo medieval y le dieron una ubicación geográfica: Castilla. Así, Unamuno en sus obras exaltó lo castellano; Machado escribió *Campos de Castilla* (1912) y Azorín, *El alma castellana* (1900). Los popularistas de aquella generación admiraban el

modernismo, se aproximaron a la literatura popular e hicieron una poesía orientada hacia lo personal (Sellers, 2015, p. 1). Varios años después, García Lorca responde también a diferentes inquietudes propias de su generación y encuentra otra región periférica a la que rendir tributo: marginada también de la España central se encontraba Andalucía. En la tradición gitana andaluza, Lorca se propone iniciar su búsqueda de un pasado simbólico, un pasado remoto que se origina en el mundo antiguo y en los albores míticos de la cultura y del arte andaluz:

pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugarán en bosquecillos líricos por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos (...) este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!! (García Lorca, citado en Josephs y Caballero, 1994, p. 78).

El autor prefigura cuál será su poética: con el mundo mítico andaluz como temática, pero dotado de una belleza nueva, procura explotar una estética inusitada y vanguardista. Lorca no solo reniega abiertamente de la propensión al tópico de Castilla, sino que presenta ya su idea de construir romances con un alto grado de lirismo en los cuales ha de colocar seres arquetípicos, misteriosos, míticos. Lo que Francisco Rodríguez Adrados (1989) dice del “teatro poético” de Lorca, puede decirse también de su poesía:

está muy lejos del costumbrismo del dialecto popular y del folklore: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos (p. 51).

De este modo comienza a dar forma a lo que luego será el *Romancero gitano*, publicado en 1928: “procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultado es extraño, pero

creo que de belleza nueva...” (García Lorca, citado en Josephs y Caballero, 1994, p. 82).

Andalucía y la poética mítica de Lorca

La Andalucía escogida por el poeta se proyecta desde sus orígenes en los tiempos del mito de Gerión hasta el momento en el que Lorca escribe en el siglo XX. Esta particularidad la convierte en un espacio en donde sobreviven antiguos ritos y cultos milenarios fundidos en diferentes costumbres y tradiciones. Se trata de ritos de origen místico, herméticos, producto de religiones panteístas que se ligan a la configuración de una poética propia en la que juegan un papel muy importante las figuras primitivas y lo sobrenatural.

Uno de estos cultos antiguos, de origen semítico, es el de Astarté, la diosa madre que influye en la adoración de cierto espíritu de la tierra. Esta diosa será, según algunos autores, reformulada por Lorca como *el duende*, que en su poética devendrá luego entidad responsable de la inspiración. Un espíritu que según el poeta se pone de manifiesto por medio del entusiasmo² vinculado a lo religioso, se hace patente a través de los cinco sentidos, una especie de inspiración dionisiaca (Jiménez, 2002, p. 122) que permite crear arte: “el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora” (Josephs y Caballero, 1994, p. 108). En este sentido, hay un juego con la figura del poeta antiguo mediante el cual las musas y los dioses se comunican: el poeta transmite algo, pero no lo comprende en su totalidad. El significado de este misterio es inabarcable por medio de la razón del hombre que busca comprenderlo. El duende lorquiano inspira en el poeta un rito catártico, lo embarca en la verbalización de lo trágico, en la certidumbre de la muerte como realidad inmediata e inminente. En el caso de Lorca, este sentido trágico puede identificarse en su idea de la *pena negra*:

Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de toerro, ni un sombrero plano, ni una pandereta, donde las *figuras* sirven a

² Entusiasmo en el sentido etimológico de la palabra, proveniente del griego ενθουσιασμός, que significa estar poseído o inspirado por un dios.

fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender (García Lorca, citado en Josephs y Caballero, 1994, p. 107).

La pena negra recorre todo el libro: un sentimiento trágico que implica un cierto grado de anagnórisis, el reconocimiento de una existencia regida por la disputa entre las fuerzas de un Eros fecundador, sensual, libre, y las fuerzas obturadoras, disolventes de un Thánatos inflexible. Amancio Sabugo Abril (1986) advierte que la elección de ese particular sentimiento para caracterizar lo andaluz implica una reacción especial frente a la realidad de la vida y la muerte.

La angustia teme a la muerte, pero se rebela contra ella. La no aceptación engendra angustia. Sin embargo, la pena acepta la muerte, la considera inevitable, en un gesto de sabiduría ancestral. Razonar la muerte carece de sentido puesto que es absurda (p. 488).

La elección del romance

Cuenta Adolfo Sotelo Vásquez (1986) que el proyecto lorquiano se venía gestando mucho antes de escribir el *Romancero gitano*, ya que en 1920 el poeta había acompañado a Menéndez Pidal en la recogida de romances que el filólogo hizo en Granada. Años más tarde, en su “Conferencia recital del *Romancero gitano*”, Lorca confesaría que desde el año 1919 estaba “preocupado con la forma del romance”, porque había descubierto que era “el vaso donde mejor se amoldaba” su sensibilidad (Sotelo Vásquez, 1986, p. 199).

Se trata de una de las características de la vanguardia española: la total libertad para buscar en el pasado formas y temas de inspiración. Este neopopularismo característico desató muchas discusiones a la hora de encasillar sus producciones en el ámbito de la poesía culta o popular.

Es José Ortega (1986) quien, al rescatar en Lorca su “valoración de lo popular en el gitano”, sigue una definición de lo popular que linda con el concepto de mito: “anónimo y no institucionalizado, antiguo, funcional, prelógico” (p. 146). Mario Hernández (1981), en cambio, siente la obligación de defender el libro en cuanto a su erudición y destaca el tipo de “romance culto, de sabia complejidad” con el que está compuesto “por más que sus raíces espontáneas se ahíñquen en una remota tradición oral” (p. 30). Emilio de Miguel (1987) también detalla los elementos populares y su reformulación en una estética culta:

Al ámbito más popular pertenecen el ritmo deliberadamente musical de muchos de sus romances; los asuntos que les dan vida: contrabando, peleas, navajazos, tiros, adulterios o suicidios por amor, así como expresiones de raigambre coloquial o entroncadas directamente con fraseología y giros flamencos. Si, a pesar de ello, reivindico el carácter literario y, por lo mismo, culto del romance lorquiano, es porque en absoluto puede olvidarse la medida en que Lorca, al alumbrar esta serie de romances dramáticos, cultiva todo tipo de técnicas literarias de la mayor exigencia y altura, y, al tiempo, el modo en que entronca con el espíritu y con recursos muy concretos del romance antiguo (p. 57).

El romance tradicional

La definición canónica del romance concibe el género en su carácter estrictamente formal, como una serie indefinida de versos octosílabos de rima asonante en los versos pares. Algunos romances pueden estar divididos en estrofas, pero este no es un rasgo primitivo, sino que se debe a su adaptación para el canto en el siglo XVI. La anterior definición, claro está, nada nos dice acerca del contenido discursivo del género, ni tampoco permite explicar las razones de su éxito y pervivencia en el ámbito hispánico. Gloria Chicote (2012) expone la complejidad que implica el abordaje de este género y remarca el carácter esencialmente móvil y polimórfico del corpus del romancero. Para esta autora, a pesar de la diversidad formal y de contenido del género, el denominador común debe observarse en la capacidad narrativa de los poemas. Un

enfoque narratológico ya había sido marcado como necesario por Diego Catalán, que supo ver el romance desde una perspectiva enunciativa como un “modelo narrativo dinámico” (Chicote, 2012, p. 84) que debe ser estudiado atendiendo a las fórmulas, articulación prosódica, motivos y secuencias.

Es conveniente recordar algunos de los rasgos formales más sobresalientes del romance tradicional que serán utilizados por Lorca. Si bien el género es eminentemente narrativo (Díaz Roig, 1976, p. 21), rara vez un romance es pura narración en tercera persona; muchas veces se incluyen diálogos y existen incluso romances enteramente dialogados. Entre los elementos característicos es posible citar varios: la repetición, la antítesis y la enumeración, formulismos y tópicos que vienen de su origen oral y el estribillo. Son formas que o bien se acostumbran a usar en general, o bien en determinada situación textual y que por la regularidad de su uso se convierten en fórmulas de composición. Estas últimas ayudan a deducir cierta unidad genérica de diversos textos y son para el oyente puntos de captación, un código especial. Entre los tópicos formulísticos podemos citar algunos de carácter espacial como “al subir de una escalera” o “de altas torres”. También hay ciertos números tópicos —como tres, siete, dos, treinta, trescientos— que se repiten insistentemente a lo largo del romancero. En cuanto al estribillo, se trata de un aditamento de origen lírico y de carácter musical, ya que en general no marca ninguna división conceptual entre los versos que le preceden y los que le siguen; en la oralidad un estribillo se podía atribuir a diferentes romances, por ejemplo: “Ay de mi Alhama”.

El fragmentarismo y la intemporalidad-impersonalidad también son características importantes que el género ha adquirido a lo largo del tiempo. Es común en el romance que haya un comienzo *in media res* o un final inconcluso. Esto también puede concebirse recurriendo a lo que explica Gloria Chicote (2012):

El romance tradicional se caracteriza por transmitir un realismo universal, no particular, que se relaciona también con la presencia escasa de elementos fantásticos. Muchos de los relatos son de origen histórico, aunque en el transcurso de la tradición han perdido sus marcadores espacio-temporales (p. 25).

La generación del 27, el gongorismo y las vanguardias

Para comprender debidamente la estética de Lorca es necesario remitirse, aun de manera breve, al contexto artístico de su época. Los inicios del siglo XX vieron el nacimiento de nuevas tendencias literarias que se denominaron vanguardias; estas preconizaban algo que había cobrado auge con los románticos pero que ellas radicalizarían: el gran afán de originalidad. Entre los rasgos generales de las vanguardias se pueden enumerar la liberación del metro, la irrupción del lenguaje coloquial y cotidiano, la ruptura sintáctica de los nexos lógicos, una marcada aversión a lo romántico y un encubrimiento del yo del autor con un vuelco de la poesía hacia la realidad.

El primer movimiento vanguardista en España lo introdujeron los ultraístas, quienes se habían rebelado contra los de la generación anterior por su pesimismo y desencanto, y habían profesado un espíritu intimista, haciendo un uso muy reiterado de la metáfora. Sus temas fueron preponderantemente la jovialidad e intrascendencia de la vida moderna. En este entorno, la llamada generación del 27 se constituyó en un grupo de intelectuales, en su mayor parte poetas, que concebían a la literatura como expresión de una realidad autónoma. La obra de arte debía ser intrascendente e inmanente, carecer de toda finalidad fuera de lo estético. El arte se volvía más hermético y el poeta ya no se dirigía a la mayoría, renunciaba a ser vocero del pueblo o vate. Esta particularidad se dio en las primeras obras de los poetas de esta generación; otros, sin embargo, no pudieron evitar pasar luego a la temática política.

El nombre “generación del 27” tiene que ver con la celebración del tercer centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora, preferido por los congéneres de Lorca por su hermetismo y sofisticación. Asimismo, y a diferencia de otros grupos de vanguardia, los miembros de la generación del 27 no se alzaron en contra de ningún credo estético en particular ni vieron necesario negar ningún movimiento anterior, y compartieron rasgos comunes como el empleo libre de la metáfora, inspirado en Góngora, la estilización lírica de la realidad y el afán de perfección técnica.

De acuerdo con estos principios, *Romancero gitano*, escrito entre 1923 y 1927, y publicado en 1928, despliega una gran labor de perfeccionamiento si se tienen en cuenta las varias versiones que se conservan de muchos

de sus poemas. Este libro pertenece a la poesía temprana de Lorca —junto a *Libro de poemas* (1921), *Cante jondo* (1931), *Primeras canciones* (1936) y *Canciones* (1927)—, en la que todavía no predomina la temática de vanguardia que se apreciará luego en *Poeta en Nueva York* (1940), pero en la que hay, sin duda, un alto grado de exigencia técnica presente sobre todo en las metáforas, en las imágenes sensoriales, así como en las alusiones de carácter culto.

Otra cuestión muy discutida al respecto de las corrientes estéticas de la época, que no puede dejar de referirse, es la relación de García Lorca con el surrealismo. Este se definiría, según el entendimiento del poeta francés André Breton³, como el automatismo psíquico por el cual se proponía expresar verbalmente o por escrito el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral. Lorca parece discutir con el surrealismo esta inconsciencia total: aun en el momento en el que adopta mayores elementos vanguardistas nunca cesa de escribir con cierta lógica poética (Fitzpatrick, 2012, p. 88). El surrealismo le provee procedimientos y recursos, pero solo los utiliza a modo de artificio sin suscribir completamente a la corriente, sino todo lo contrario, puesto que se trata de un poeta consumado y consciente de la técnica:

si es verdad que soy poeta por gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y del darme cuenta en absoluto de lo que es un poema (García Lorca, citado en Miguel, 1987, p. 36).

Para Manuel Durán (1986), lo característicamente lorquiano es la búsqueda de metáforas pasmosas, que yuxtaponen objetos muy alejados y, a su vez, la importancia de la imagen que en su poesía busca generar cierto impacto. El paso del poeta por diferentes estilos no produce ninguna incoherencia con su poética personal:

Sí, en efecto, Lorca ha sido, en toda su carrera poética, ejemplo de continuidad y de síntesis. Continuidad de estilos, ya que pasó sin rupturas, sin apenas notarlo o hacerlo notar a sus lectores de un estilo esencial-

³ Manifiesto Surrealista de 1924 tomado de Guiral, J. C. (2002).

mente “modernista simplificado”, “*art nouveau* provincial”, a un estilo neopopular con interferencias vanguardistas, y estas interferencias siguieron en aumento hasta desplazar, en sus poemas neoyorquinos, los estilos anteriores, no sin conservar de ellos muchos aspectos parciales, y además sin modificar la carga emotiva e incluso ideológica, reforzándola en muchos casos (p. 227).

La poética lorquiana aplicada

La poética de Lorca gira alrededor de una Andalucía mítica que no solo responde a un contexto intelectual y a un imaginario ya presente, sino que también se manifiesta en una serie de recursos formales y estilísticos concretos. A continuación, se analizará el poema; para mejor comprensión, se lo citará en sus respectivas estrofas.

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura 5
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana, 10
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

El análisis del poema hará hincapié en los recursos con los que García Lorca se apropia del mundo gitano para elevarlo a un nivel mítico. La novedad de Lorca estriba en el tratamiento formal que el poeta proporciona al tema escogido; la estructura narrativa del romance se ve interrumpida constantemente por fuertes pasajes líricos con toda una batería de recursos de estilo propios de la vanguardia, que cargan al poema de un gran volumen simbólico pero que contribuyen a construir el hilo narrativo (Aguirre, 1967, p. 270).

Ya desde el inicio del poema la estructura narrativa se ve interrumpida por pasajes líricos de mucha densidad semántica y economía verbal. En el primer verso, la epanadiplosis y la aliteración⁴, basadas en la repetición de la palabra “verde”, juegan un papel altamente rítmico y configuran lo que podríamos denominar el estribillo del poema. Pero este estribillo en particular, a diferencia del que muchas veces es usado en el romance tradicional, no será un mero apoyo musical, sino que tendrá un motivo estructural en la narración al cargarse progresivamente de diferentes significaciones. El sentimiento de “querer” aparece subordinado al color y así el sujeto lírico insta una intriga desde el comienzo mismo del poema: ¿qué significa ese “querer verde”?, ¿quién es el sujeto o el objeto de ese “querer” tan particular? José María Aguirre (1967) considera que el color verde puede ser vinculado con la vida, pero también con Venus y con el peligro, con elementos como la serpiente y el cuchillo (p. 271). Además, el verde acarrea un ideario de elementos sexuales poco accesibles y con connotaciones de frustración erótica. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, diferentes rasgos pueden asociarse a este color:

verde (vegetación, pero también color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (sangre, vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte (Cirlot, 1995, p. 136).

En el segundo verso, el color verde se une a un elemento de significación esencial: el viento. El viento tiene, en mitologías más primitivas, una relación evidente con lo erótico y la fecundación; así lo explica José María Aguirre (1967, p. 274), y para Manuel Alvar (1986, p. 83), este elemento reúne dos evocaciones diferentes: por un lado, evoca la violencia, y por el otro, la búsqueda carnal, el deseo. Desde el primer verso hasta el cuarto se puede percibir también una gradación que va desde lo interior-particular (el sentimiento de querer) hasta lo exterior-general (el viento, las ramas,

⁴ Epanadiplosis: es la figura retórica que consiste en terminar un verso o una frase con la misma palabra con la que empieza. Aliteración: es la figura retórica que consiste en la repetición de uno o varios sonidos dentro de una misma palabra o frase.

el mar y la montaña). El color verde parece teñirlo todo como efecto de la repetición anafórica, y vuelve a aparecer en la caracterización del primer personaje del poema.

La enumeración de elementos naturales que va desde el viento hasta la montaña no tiene un nexo lógico aparente, se trata de una profusión de saltos temáticos con una altísima densidad semántica. Otros elementos que aparecen destacados con el color verde —la mar, la montaña, el barco y el caballo— evocan un universo de acción masculino. Emilio de Miguel (1987) también destaca que estos elementos operan en el plano simbólico adelantando la llegada del segundo personaje del poema:

Que “el barco sobre la mar / y el caballo en la montaña” puedan funcionar, y de hecho funcionen, como símbolos cargados de plurales connotaciones, no debe hacernos olvidar que están presentes en la apertura del poema porque son elementos caracterizadores de la actividad del protagonista. En efecto, por mar y, lógicamente, en barco, entra a Andalucía el contrabando que a caballo es transportado al interior a través de las montañas (p. 40).

El personaje femenino se presenta en extrema quietud, soñando, con “la sombra en la cintura” por estar inclinada sobre la baranda, pero a la vez, cintura como símbolo de sexualidad y sombra como símbolo vinculado a la noche (Aguirre, 1967, p. 281) se suman a los elementos premonitorios. En un giro de extrema economía, el circunstancial de modo caracteriza al personaje de la joven y se invita al lector a inferir que esta muchacha que sueña es también la muchacha que quiere, que no es otra que su voz la que se oye en el estribillo del poema. La caracterización de su pelo verde a la par que su carne es desconcertante y a esto se suman sus ojos, “de fría plata”. Hay en el lirismo de esta parte una extrema sensación de espera y quietud que se ve aumentada de manera hiperbólica por la personificación de “las cosas” que la rodean, y que la hacen objeto de sus miradas. Otro elemento ominoso que se une a estos “ojos de fría plata” es la luna, una presencia perturbadora dada su función “psicopompa” (acompañante de las almas en su tránsito al más allá) en la mitología antigua (Álvarez de Miranda, 1963).

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra 15
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
Y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias. 20
Pero ¿quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
Verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Al pasar a la segunda estrofa se mantiene la expectación, un personaje está viniendo, es la víspera de la aparición de alguien importante. Este esquema primitivo de la espera también se puede rastrear en el romancero tradicional. A su vez, las personificaciones adquieren movimiento: ya no solo miran, sino que parecen agitarse frente al posible arribo. Según Enrique Balmaceda Maestu (1998), los versos 14 al 16 refieren al amanecer en el campo, donde “el pez de sombra” se refiere a cierto “ensombrecimiento repentino y previo al alba que es visto en el horizonte con la forma alargada de un pez” (p. 11). La imagen pictórica es característica de Lorca, pero no se agota en la simple descripción, también es posible agregar una serie de significaciones paralelas a los elementos que vienen acercándose. El valor simbólico del pez con el que se alude al amanecer tiene al menos una doble índole en la poética lorquiana: es la encarnación del deseo masculino, de la sexualidad y, a su vez, simboliza la daga, el puñal, el duelo y la muerte violenta. Así como el caballo y el barco en la primera estrofa, aquí se nos adelantan otros elementos que caracterizan al segundo personaje y que también anuncian su destino trágico.

Los elementos comúnmente estáticos de la naturaleza que se personifican (estrella, higuera, monte) irrumpen en el contexto de quietud y estatismo que primaba hasta esta parte del poema, adquiriendo una sensualidad, dinamismo y movimiento: el monte se eriza, la higuera se

frota.⁵ Este universo dinámico y a la vez convulso, vehiculizado por las personificaciones, es para José Ortega (1986) un rasgo característico del primitivismo del que Lorca dota deliberadamente a su romancero:

Una de las formas que adopta la percepción en el pueblo primitivo consiste en conferir propiedades místicas a los objetos, mística que no hay que confundir con el animismo (alma de los objetos), ya que las propiedades místicas de los objetos y los seres forman parte integrante de la representación que el primitivo tiene de la realidad y que forma un todo inseparable. (...) Esta mentalidad se caracteriza, según Lévy-Bruhl, por ser mística en el contenido, sintética (sin análisis previos) y prelógica en su relación con los objetos. Lo lógico y lo mágico conviven, pues, en el primitivo (Ortega, 1986, p. 145).

La caracterización del monte despliega una imagen gustativa que se puede relacionar con otra igual en el verso final de la misma estrofa: las plantas verdes del monte son agrias, como la mar amarga en la que la mujer sueña. El verdor de los elementos pasa a vincularse con cierto sentimiento de amargura; el personaje femenino continúa en estado de quietud y —ahora sabemos— en estado de amargura. En una antítesis, típico recurso del romance tradicional, Lorca opone con gran audacia la vitalidad, la sensualidad y el erotismo a fuerzas obturadoras, de clausura, que prefiguran la presencia de la muerte en el poema.

—Compadre, quiero cambiar	25
mi caballo por su casa,	
mi montura por su espejo,	
mi cuchillo por su manta.	
Compadre, vengo sangrando,	
desde los puertos de Cabra.	30
—Si yo pudiera, mocito,	
este trato se cerraba.	
Pero yo ya no soy yo,	

⁵ La higuera que “frota su viento” es un desplazamiento calificativo, muy común en el romancero. Véase Lara (1973), “El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca”, citado en Miguel (1987, p. 54).

ni mi casa es ya mi casa.
—Compadre, quiero morir 35
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta? 40
—Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo, 45
ni mi casa es ya mi casa.
—Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas.
¡Dejadme subir! Dejadme
hasta las verdes barandas. 50
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

La tercera estrofa está totalmente construida como un diálogo sin que el sujeto lírico introduzca a los personajes que están hablando. Se trata de dos hombres unidos por cierto lazo de parentesco, amistad o camaradería (el uso del apelativo “compadre” puede no ser estricto). El verbo “venir” obliga a inferir que el personaje herido es aquel cuyo arribo se anunciaba en el principio; que declare haber partido desde los puertos de Cabra —famosos en el siglo XIX por su bandolerismo— también es un dato relevante. A estos se suman otros detalles que van a caracterizar y diferenciar a los dos personajes masculinos: el caballo, la montura, el cuchillo, aluden al tipo de vida del primero de ellos, y la casa, el espejo y la manta, al segundo.

Un punto central en el poema es la propuesta de trueque realizada por el personaje herido. No se trata de un intercambio real sino simbólico, ya que los elementos que el joven ofrece parecen ser propios del tipo de vida que lleva a cabo, a cambio de los que corresponden al tipo de vida

más apacible de su interlocutor. El segundo personaje, sin embargo, expresa la imposibilidad del trato en atención a una situación anterior al presente de lo narrado; cierta cualidad perdida parece cancelar todo tipo de intercambio: “Yo ya no soy yo, ni mi casa ya es mi casa”. El diálogo se vuelve arcano en un principio, es complejo desentrañar de qué se está hablando exactamente, y cuál es aquel suceso que ha cambiado y clausurado la posibilidad del intercambio.

A esta altura del poema permanecen presentes en la narración dos conflictos poco claros: el primero tiene como protagonista a la joven que espera, el segundo al joven herido. En términos de José Ortega (1986) podemos pensar estos dos conflictos a través de un motivo recurrente en Lorca: la disputa entre el principio de placer, encarnado por el ideal de libertad, y el principio de realidad, que siempre actúa como obstáculo represor (p. 153). La muchacha espera al amado con amargura, el joven no puede escapar de su modo de vida. El destino del joven parece cerrarse cuando él mismo reconoce su final y declara querer morir en su cama; una metáfora enunciada por el dueño de casa alude a la herida del joven e incluye un número tópico del romance tradicional con sentido hiperbólico: “Trescientas rosas morenas”. La vitalidad de la imagen sensorial es avasalladora, la sangre del mozo es roja como las rosas, y como estas se puede ver brotar, pero también se puede oler. Las palabras con las que el interlocutor del joven rechaza el trato se repiten nuevamente. Como en las estrofas anteriores, la repetición carga de musicalidad el verso, pero también refuerza la idea de que las palabras refieren a alguna cuestión importante que todavía permanece ininteligible.

El joven vuelve a hacer un pedido, esta vez es el de subir “hasta las altas barandas”, tópico espacial que retrotrae al lector inmediatamente a la joven que espera en el mismo lugar. Estos barandales tienen otra cualidad que los vuelve relevantes: se dice en el poema que son “barandales de la luna” y, por su color “verde”, son también amargos, aciagos, son barandales de la muerte. Es en esta estrofa también donde la relación de la muchacha con el joven que regresa herido se hace más clara: se trata de su amada o de su prometida. El poema ha estado introduciendo pistas de antemano y una de ellas en particular, un símbolo, había aludido a la mujer en el discurso del joven: el espejo. Este ocupa un lugar central en los versos

paralelísticos en los que se enuncia al trueque y es utilizado como símbolo de la mujer amada en varias versiones de romances antiguos. Por ejemplo:

¿Donde está mi espejo madre, — donde me suelo mirar?
— ¿Qué espejo preguntas, hijo, — el de vidrio o el de cristal?
— No pregunto por el vidrio, — tampoco por el de cristal,
pregunto por mi Anarbola — que me digas donde está.
— Tu Anarbola, hijo mío...
(Rom. V, citado en Díaz Roig, 1976).

Como se indicó al comienzo, el mundo mítico-gitano de Lorca se ve incrementado por un uso especial del discurso lírico que irrumpe en el esquema narrativo. Andrew P. Debicki, quien ha estudiado el uso de la metáfora y la metonimia en *Romancero gitano*, tiene una opinión esclarecedora de este procedimiento, al que llama metonímico. No se trata del simple uso del recurso en cuestión, sino de su proliferación en aras de complementar y universalizar aquello que se está narrando:

Al hacer de su libro un romancero, Lorca lo sitúa en una forma y una tradición narrativas; por más que transforme artísticamente su material, empleará los enfoques de la narración, que presenta la realidad por medio de esquemas de contigüidad, por lo tanto, de un procedimiento metonímico. Pero éste desemboca, en los momentos claves del poema, en imágenes y metáforas que intensifican y esencializan la experiencia central del poema (Debicki, 1986, p. 602).

El tema del trueque entre los personajes masculinos puede ser pensado también como la petición de la mano de la amada al padre de esta por parte del joven. La imposibilidad de concretar el matrimonio se explicará en los versos siguientes:

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre. 55
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados

farolillos de hojalata.
 Mil panderos de cristal
 herían la madrugada. 60

La estrofa quinta es breve y tiene el efecto de transición de escenario. Los compadres pasan de un espacio bajo hacia las altas barandas. El paralelismo sintáctico de los versos 55 y 56 acentúa la emotividad y la simpatía del sujeto lírico por las tribulaciones de los personajes: en una sencilla equiparación la sangre equivale a las lágrimas, a la pena. Para Balmaceda Maestu (1998, p. 12), la imagen de los panderos de cristal puede pensarse en relación con aquella que reza: “Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora”, perteneciente al “Romance de la pena negra” y ambas tendrían relación con el verso 235 del *Mio Cid*, “Apriessa cantan los gallos / e quieren crebar albores”.

Es importante también el hecho de que los elementos inanimados adquieren de nuevo movimiento y parecen reforzar algunos matices de la acción, los faroles de hojalata y los panderos de cristal concentran en sí una cualidad cortante, vuelven a reproducir la idea del apuñalamiento, de la agonía. Su enumeración contiene una gradación térmica, desde la sangre caliente se pasa a las lágrimas templadas, y a las frías estrellas; la muerte se hace presente de manera táctil, física. El frío de los elementos coincide con el mismo frío en los ojos de plata de la muchacha en las primeras estrofas.

Verde que te quiero verde,
 Verde viento, verdes ramas.
 Los dos compadres subieron.
 El largo viento dejaba
 en la boca un raro gusto 65
 de hiel, de menta y de albahaca.
 —¡Compadre! ¿Dónde está, dime,
 dónde está tu niña amarga?
 ¡Cuántas veces te esperó!
 ¡Cuántas veces te esperara, 70
 cara fresca, negro pelo,
 en esta verde baranda!

La anteuúltima estrofa está iniciada por el estribillo, en ella se completa la acción que inicia en la estrofa anterior; el viento también acompaña al joven, y deja en la boca el sabor amargo de la hiel, el frío de la menta y el típico de la albahaca, la amargura y el verdor se unen nuevamente, esta vez en el gusto de los que han llegado a las barandas. La imagen del amargor prosigue en el discurso del agonizante al caracterizar a la amada y aquí se descubre que la niña amarga que estaba en la baranda es la hija del que acompaña al malherido. En este momento se unen las dos líneas narrativas que por medio de sugerencias vienen desarrollándose a lo largo del poema. Ese “querer” de la niña que era amargo, desilusionado, era también verde, íntimamente ligado al deseo y a la pena. El pretérito perfecto en la voz del padre alude al aspecto, a la acción acabada por parte de la niña (“¡Cuántas veces te esperó!”), que al transcurrir en el pasado ordena la lógica de las acciones narradas simultáneamente en el poema. Aquel pasado de espera de la niña reanuda el contraste en el juego de antítesis con el presente yermo, ya que la cara de ella, entonces fresca, jovial, y el pelo negro se contraponen a la “verde carne” y al “pelo verde”.

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde, 75
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza. 80
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar 85
y el caballo en la montaña.

La última estrofa vuelve al espacio del comienzo del poema y en ella se resuelven todas las sugerencias anteriores. La gitana se mece en el aljibe,

está muerta, el verde de su pelo y de su carne ya tiene un valor simbólico, puede remitir tanto a los musgos del pozo, como a la descomposición de la carne, o ir más allá y connotar la amargura, el deseo, la cualidad trágica de la muerte. Luis Martínez Cuitiño (1986, p. 582) analiza ciertos símbolos primitivos en Lorca y llama la atención sobre el sentido del cruce de las líneas verticales (vida) y horizontales (muerte) en varios de sus poemas. En este caso la joven descansa horizontalmente sobre el agua y en un ángulo vertical, los rayos lunares penetran el pozo. El carámbano de luna renueva la imagen táctil; refiere al frío, tanto de la muerte como al color blanco de la luna que sostiene a la niña. Luego, las imágenes del poema se van ordenando en una enumeración que crea el efecto de alejamiento casi cinematográfico de la escena, yendo a la noche, a los guardias que abajo están golpeando la puerta, para pasar por el estribillo y culminar otra vez con el barco sobre la mar y el caballo en la montaña.

El estribillo del poema no solo cumple con la función rítmica de cierre, sino que es posible pensar, junto con Ortega (1986, p. 158), que estos versos finales también remitan a la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del ser humano; todo el paisaje permanece indiferente, ajeno a la tragedia que acaba de ocurrir. Otro conjunto de imágenes, que viene a contribuir al todo orgánico del poema, es el de las relacionadas al agua. Eduardo Tijeras (1986) reflexiona acerca de la obra de Lorca y se pregunta: “Amor, frustración (sexual), pena, muerte. ¿Es posible llegar a este núcleo grávido a través del agua, agua flébil o cantarina, el agua y sus derivaciones?” (p. 95). Manuel Alvar (1986, p. 80) analiza el agua en Lorca en relación con el amor carnal, con la fecundidad, la pureza y con la castidad perdida.

En este poema también es posible vincular el agua con la voluntad del joven de unirse con la gitana y vivir en la casa del padre. El mismo autor enumera algunas creencias hindúes referentes al agua como elemento disociador, que la vuelven a vincular con la idea de la muerte. Tal vez la más clara imagen sea la de la última estrofa, con la gitana flotando en las aguas del aljibe; no obstante, al recorrer el texto es posible encontrar otras, que van entrando paulatinamente hasta cobrar el sentido fatal con el que concluye el poema. En el principio aparece el barco y la mar, luego las “estrellas de escarcha”, y en el discurso del herido, los “puertos

de Cabra” y los “Barandales de la luna / por donde retumba el agua”. El retumbar del agua se refiere al aljibe, pero también hace referencia al encierro, a un encierro húmedo; la palabra “retumba” también connota el entierro, la tumba, la cripta.

Algunos de los críticos anteriormente citados enumeran otros poemas de García Lorca que pueden vincularse con “Romance sonámbulo”, en cuanto a la muerte por o en el agua en algunos casos, así como en relación con las interpretaciones del valor simbólico del color verde. En *Diván de Tamarit* se puede leer: “Quiero bajar al pozo / quiero morir mi muerte a bocanadas / quiero llenar mi corazón de musgo / para ver al herido por el agua” (Tijeras, 1986, p. 95). El color verde se encuentra también en el verso 26 de “Niña ahogada en el pozo” de *Poeta en Nueva York*: “... el pozo te alarga manecitas de musgo”, o en *Canciones*, el poema “Nocturnos de la ventana”: “Al estanque se le ha muerto / hoy una niña de agua (...) El estanque tiene suelta / su cabellera de algas” (Lara, 1973, p. 86). Las muchachas de los poemas de Lorca, muchas veces “vienen a morir en el aljibe, en el pozo, en un agua estancada, sin salida posible” (Aguirre, 1967, p. 274). No es descabellado pensar en esta ambivalencia acuática como elemento erótico y a la vez disociador: los enamorados de Lorca y sus muertes a destiempo recuerdan, a su vez, a los enamorados más famosos del teatro isabelino.

Con respecto a lo formal, especial atención requiere el uso que Lorca hace de la estrofa;⁶ en el caso del romance tradicional, cuando existe la estrofa, raramente coincide con las unidades conceptuales; en el caso de Lorca, vemos que “Romance sonámbulo” guarda una estricta división estrófica en atención a lo narrado, es decir, cada estrofa parece separar una escena o una pequeña acción. Si bien las estrofas de “Romance sonámbulo” tienen claros núcleos temáticos, no ocurre lo mismo con la temporalidad del romance, ya que los hechos no son narrados en el orden cronológico en el que han ocurrido, sino que se escatima el contenido para generar mayor intriga. La muerte de la niña, que ocurre antes de la llegada del enamorado, es narrada sobre el final por boca de su padre, y

⁶ Como lo aclara Díaz Roig (1998, p. 22), el estrofismo es extraño al romance y se suma al género en el siglo XVI, con la finalidad de adaptar la letra a la música con que se interpretaban.

solo en ese momento se puede reponer que en la primera estrofa habían sido presentados paralelamente dos momentos diferentes del pasado: la espera de la niña y la muerte de esta.

Otro detalle formal a destacar es el conjunto de alusiones cruzadas que, al servicio de la intriga y construyendo un entramado muy firme, se van entretejiendo en el relato. En las estrofas finales, cuando el misterio del romance se ha develado, la trabazón de dichos símbolos se hace más clara y la contigüidad de estos descubre su verdadera motivación. En este juego de técnica y cosmogonías, emerge como un elemento esencial el símbolo. El elemento de más claro peso simbólico en “Romance sonámbulo” y cuya injerencia reordena todo el resto de los elementos del poema es, sin dudas, el color verde.

Mito y discurso lírico

Según Carlos García Gual (2008), el mito es una narración o relato tradicional, memorable, ejemplar y paradigmático, que transcurre en un tiempo prestigioso y lejano. Los mitos son universales, tienden a la inespacialidad y la intemporalidad, porque pretenden explicar la naturaleza humana enfrentada a las fuerzas naturales que la rodean. En este sentido, y desde sus orígenes en la tradición occidental, el mito se liga a la tragedia, vinculado con los reveses de la vida humana, la fragilidad del universo del hombre y la muerte. Para Susanne K. Langer (1996), el mito es:

a recognition of natural conflicts, of human desire frustrated by non-human powers, hostile oppression, or contrary desires; it is a story of the birth, passion, and defeat by death which is man's common fate (p. 171).⁷

Atendiendo a las anteriores definiciones cabe indagar cuáles son los recursos poéticos que aprovecha Lorca para dotar a Andalucía de un universo mítico. Si bien hay cierto hermetismo en el poema, característico de

⁷ “un reconocimiento de conflictos naturales, del deseo humano frustrado por potencias no humanas, por la opresión hostil, o por deseos contrarios; es la historia del nacimiento, pasión y derrota por la muerte en que consiste el común destino del hombre”. (Traducción: Teixidó, M. R. (2008, p. 220)

la vanguardia y que, además, puede rastrearse a lo largo de todo el poemario, es posible ensayar varias interpretaciones (Jiménez, 2002, p. 124). Para esto, conviene seguir los estudios de Karlheinz Stierle (1977), acerca del discurso lírico y recurrir a las características principales del género, a saber: la ruptura de la linealidad y la multiplicación de los contextos; la metaforización y el salto temático. El análisis de estos procedimientos permite ver cómo el núcleo narrativo del romance lorquiano se libera de lo anecdótico, pero no pierde fuerza simbólica, sino que realza su carácter universal y paradigmático. Colabora, en este sentido, la estructura dramática de lo narrado, con personajes que encuentran la muerte como destino común sin dejar de reconocer su naturaleza trágica.

Varios de estos elementos adquieren un valor singular y simbólico y construyen paralelamente a la historia un conjunto de significaciones que completan el sentido del poema y acrecientan el efecto intemporal y universal. Por estas razones, el romance analizado pone de manifiesto no solo la poética lorquiana en sus características formales sino una idea universal acerca de lo trágico, que en la Andalucía del *Romancero gitano*, pervive como la certidumbre de la muerte y realidad inminente e inmediata.

Esta idea trágica de la vida se puede identificar con el concepto lorquiano de la pena negra, como ya se adelantara previamente. Para Josephs y Caballero (1994), el *Romancero gitano* "... representa la universalización del gitano —o la "agitanización" del universo—, el llevar a propósito al nivel de mito esa misma sensibilidad gitano-andaluza que emana del cante" (p. 101), propósito que García Lorca concreta en una operación en la que "el gitano idealizado y llevado a un plano de ser casi abstracto, es el centro". En el caso de "Romance sonámbulo", es posible vislumbrar que la acción narrada reduce los detalles anecdóticos al mínimo, así como los personajes, al punto que devienen seres arquetípicos que protagonizan pequeños núcleos narrativos en los que toda la información se economiza. Según estos autores, "Lorca elaboraba conscientemente este atemporalismo andaluz para dar el mejor ejemplo del misterioso duende, del espíritu de la tierra" (Josephs y Caballero, 1994, p. 38). Y a los fines de universalizar a los gitanos del poemario, se ocupa de borrar lugares es-

pecíficos en sus poemas, de hacerlos no localizables. Según José Ortega (1986), García Lorca procede de diversas maneras a la hora de recrear el mito gitano a partir de un deliberado sincretismo:

A veces, el mito se inventa a partir de un objeto para elevarlo a estructura del conjunto del poema; otras, es inventado por el propio poeta, teniendo en cuenta, en algunas ocasiones el mito clásico. Pero además Lorca se mueve en un contexto histórico, el andaluz, lleno de culturas antiquísimas e impregnado de mitologías. El mito, por otra parte, en referencia a su relación con la mentalidad primitiva del gitano, cumple una función ética como encuentro del hombre con su pasado inmemorial (inconsciente) y con los más profundos misterios de la vida y de la muerte (p. 156).

Para Sabugo Abril (1986), no hay dudas de que a Federico García Lorca “pese a la distancia que nos separa de Esquilo o Sófocles pueda ser considerado un poeta trágico (sus poemas son trágicos y sus tragedias líricas)” (p. 489). Pero, si tal es la importancia y el peso de la obra del autor, cabe preguntarse si existe en ella algún tipo de cosmogonía que venga a ordenar este universo primordial y cuáles son las fuerzas que lo rigen. A partir de esta premisa, Emilio de Miguel (1987) opina que un eje vertebrador de la obra de Lorca, es la presencia de lo erótico. Este elemento opera como algo perturbador; según este autor “hay un Eros conflictivo que provoca la muerte” (p. 16). De esta manera vemos como Eros y Thánatos se debaten en *Romancero gitano* como elementos rectores de la vida de los hombres. Según Manuel Alvar (1986), el erotismo lorquiano es el disparador de la acción y de lo trágico en el libro:

la pasión erótica no es en Lorca el simple deseo de las satisfacciones, sino que —dramáticamente— son los caminos que llevan a la desesperación o a la muerte. Entonces nacen sus grandes tragedias en las que todos los elementos concitan la idea de la destrucción. Y si la pasión sexual era el denominador oculto bajo las formas primordiales, todos los problemas suscitados resuelven su incógnita con la destrucción total (p. 85).

El Eros encarna la vitalidad, la carnalidad, la sensualidad de los seres humanos frente a la acción demoledora de la muerte. Los dos personajes de “Romance sonámbulo” están marcados por el deseo de vivir, por la voluntad de concretar un amor que los arrastra indefectiblemente al aniquilamiento. Tensionados por estas dos fuerzas, no solo los humanos protagonizan eventos trágicos, sino que todo el universo se conmueve y se agita en una simpatía íntimamente ligada al pensamiento prelógico, mítico y primitivo.

En un juego de opuestos que el poeta hereda del romance tradicional, a la guardia civil que encarna “la fuerza deshumanizadora” le opone, en contraste, la “vitalidad de los gitanos” (Ortega, 1986, 158). Pero la particular modelización que realiza Lorca de todo el universo gitano no se acota a lo temático, sino que adopta una forma nueva, especial. El mismo poeta había declarado querer “fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad” (García Lorca, 1994b, p. 360), y en el mismo párrafo se refiere a “Romance sonámbulo” como un claro ejemplo en el que, si bien “hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático”, el marcado lirismo hace que no se sepa claramente lo que está ocurriendo. También queda claro que el poeta recurre al subgénero del romance tradicional y utiliza todos los recursos preconizados por este con gran maestría; no faltan las usuales repeticiones, enumeraciones, tópicos temáticos, antítesis, etc. Emilio de Miguel (1987) llama la atención sobre el fragmentarismo con el cual el *Romancero gitano* se encuentra deliberadamente estructurado:

El desdibujamiento de los perfiles argumentales de algunas de sus historias, la presentación directa de acontecimientos dramáticos con hurto de la casi totalidad de precedentes narrativos, la creación de romances-escena, conseguidos a base de la selección depurada de aquel momento intenso que quiere transmitirnos acreditan técnica de elaboración evidentemente compleja y artística. Técnicas que entroncan, insisto en ello, con formas constructivas del romance antiguo (p. 61).

El sujeto lírico no nos cuenta quiénes son exactamente los personajes, ni por qué hacen lo que hacen en el poema, ni cómo llegaron a esa

situación. La narración nos da la información mínima y el resto debe reponerse por medio de las metáforas y los símbolos. El mismo intercambio entre los dos hombres debe ser descifrado en clave simbólica.

El protagonismo del símbolo

Bajo la influencia de una estética vanguardista que se ocupa de refundir el romancero tradicional, mediante el desafío de elevar lo andaluz al plano mítico, Lorca logra una perfecta armonía entre sus metáforas y expresiones sorprendentes y la base realista que pretende poetizar. En este juego de técnica y cosmogonía, emerge como un elemento esencial, el símbolo. “Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir la gravitación del ritual, del símbolo” comenta el poeta José Ángel Valente (1994, p. 104), y agrega que es precisamente este recurso el que permite llegar al punto en el que el mito y la historia se unifican. Para José Ortega (1986), “En el símbolo, la relación de lo que se dice y de lo que se infiere no se basa, como en la metáfora, en la similitud, sino en asociaciones de orden prelógico relacionadas con la mentalidad primitiva del gitano” (p. 152). El elemento de más claro peso simbólico en “Romance sonámbulo” y que jerarquiza todo el resto del poema es, como se dijo, el color verde:

La repetición del significante verde hace que encantatoriamente la emoción se vaya imponiendo sobre la razón, y este significado lleno de misterio y negatividad vaya invadiendo contextualmente y por contigüidad espacial otros objetos e ideas del poema: verde carne, pelo verde, etc., hasta culminar en la simbiosis de luna con verde (Ortega, 1986, p. 157).

El periplo de este símbolo se inicia en la primera estrofa, vinculado a la búsqueda carnal y al deseo, e inmediatamente pasa a asimilar el sabor agrio de las plantas y contaminar con amargura la espera de la gitana. Este verdor destaca en los barandales que asisten a la espera, pero que sobre el final del poema muestran su cualidad mortal al vincularse a la luna. Este color, lleno de vitalidad y erotismo, asume también los atributos de la muerte, de la destrucción y de la pena, como sentimiento trágico ante la fatalidad de la vida. En las últimas estrofas, el color verde alude al agua estancada del

pozo, a los musgos, pero también a la suma contundencia de la muerte, en la descomposición carnal del lozano cuerpo de la joven gitana.

Hypnos y Thánatos

Por último, vale la pena reflexionar acerca de la idea de sonambulismo presente en el romance, vehiculizada a través del título. José María Aguirre (1967) llama a los personajes lorquianos “sonámbulos sociales”, seres que intentan “pervivir más allá del rechazo social a sus impulsos”, es decir, el sonambulismo daría cuenta de esa dislocación con respecto a la realidad, de esa desadaptación, pero también del peligro que ello acarrea (p. 274). Es que el amante en Lorca tiene una “poderosa vocación trágica” que lo lleva a “aceptar su realidad incompleta, sonámbula” y a abrazarla sin importar que ello implique su propia destrucción (Aguirre, 1967, p. 285).

Este sonambulismo indudablemente tiene relación con el sueño; recordemos que la gitana “sueña en su baranda”, pero, claro está, se trata de un sueño perturbador. El sueño del sonámbulo es un sueño extraño, privado de su quietud característica; es un sueño involuntario, pero animado. Por otro lado, la vigilia y la espera del poema remiten nuevamente a una quietud extrema: la joven que espera y sueña desde la quietud de la muerte. El sonámbulo entonces deviene fantasma, espectro. Quizá Sabugo Abril (1986), al recurrir al reconocido filósofo rumano, acierte en descubrir las raíces profundas de esta antigua relación:

Mircea Eliade en su clásico libro *Mito y realidad* observa: “En la mitología griega, Sueño y Muerte, Hypnos y Thánatos, son dos hermanos gemelos. Recordemos que también para los judíos, al menos a partir de los tiempos posteriores al exilio, la muerte era comparable al sueño”. Sueño y Muerte se cruzan en poemas como “Romance sonámbulo” y “Canción del jinete” (p. 488).

Sin intentar concluir con ninguno de estos debates, es posible afirmar que, en el caso de *Romancero gitano*, toda una batería de recursos de vanguardia tiene como eje fundamental el de construir el ambiente mítico andaluz: “Federico García Lorca será juglar y, a la vez, poeta vanguardista” (Sellers, 2015, p. 4). La ruptura de la linealidad, la multiplicación de los contextos, la metaforización y el salto temático que aporta

el antidiscurso de la lírica, y que han sido explotados al extremo por los movimientos de vanguardia, vienen a aportar un recipiente verosímil al mito gitano-andaluz configurado por Federico García Lorca. Quizá valga la pena enunciar un último interrogante luego de este breve recorrido por la poética lorquiana: independientemente de las generaciones o de los estilos literarios, es lícito preguntarse si, en general, el pensamiento mítico y el pensamiento poético no son sino dos modos indisolubles de comprender la tragedia humana.

Referencias bibliográficas

- Adrados, F. R. (1989). Las tragedias de García Lorca y los Griegos. *Estudios clásicos*, 31 (96). Recuperado de <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/ea0c3029771293c49607f78898a8dcd.pdf>
- Aguirre, J. M. (1967). El sonambulismo de Federico García Lorca. *Bulletin of Hispanic studies*, 44(4), 267-285. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3763475>
- Alvar Ezquerro, M. (1986). Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 69-88. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuatro-elementos-en-la-obra-de-garcia-lorca/>
- Álvarez de Miranda, A. de (1963). *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus.
- Azorín. (1912/2002). *El alma castellana: 1600-1800*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Balmaceda Maestu, E. (1998). La lengua del *Romancero gitano* (Federico García Lorca): Comentario lingüístico del “Romance sonámbulo”. *Cuadernos Canela*, (10), 21-38.
- Chicote, G. (2012). Introducción. En *Romancero*. Buenos Aires: Colihue.
- Cirlot, E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Debicki, A. P. (1986). Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, II (435-436), 609-618. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/metonimia-metafora-y-mito-en-el-romancero-gitano/>
- Díaz Roig, M. (1976). *El romancero viejo*. Madrid: Cátedra.

- Durán, M. (1986). Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 221-230. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-sobre-garcia-lorca-la-vanguardia-ramon-gomez-de-la-serna-y-las-gregerias/>
- Fitzpatrick, A. (2012). El lenguaje sagrado de Federico García Lorca. *Hispanófila*, (166), 77-93. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43808684>
- García Gual, C. (2008). Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0 (0). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110005A/20595>
- García Lorca, F. (1987). *Romancero gitano*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- García Lorca, F. (1994a). *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona: Altaya.
- García Lorca, F. (1994b). *Obras VI*. Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (2017). *Romancero gitano*. Madrid: Penguin Random House.
- Guiral, J. C. (2002). *La mujer en el imaginario surreal: Figuras femeninas en el universo de André Breton*. España: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hernández, M. (1981). *Federico García Lorca. Romancero gitano*. Madrid: Alianza.
- Josephs, A. y Caballero, J. (1994). Introducción. En García Lorca, F. *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona: Altaya.
- Jiménez, A. (2002). Tradición e innovación: a propósito del romancero gitano. *Revista Espiga*, 3 (6), 119-134. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339957>
- Langer, S. (1996). The Roots of Myth. En *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (3rd edition). Cambridge: Harvard University Press. Recuperado de https://archive.org/stream/pdfy-rhrw7VPajPHiHwH/Philosophy%20in%20a%20New%20Key%2C%20Suzanne%20K.%20Langer_djvu.txt
- Lara, A. (1973). *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona: Ariel.

- Macciuci, R. (2006). *Final de Plata Amargo: de La Vanguardia Al Exilio: Ramón Gómez de La Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- Machado, A. (1900/2006). *Campos de Castilla*. Buenos Aires: Cátedra.
- Martínez Cuitiño, L. (1986). Universalidad de algunas simbologías míticas en el “Poema del cante jondo”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, II (435-436), 581-590. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/universalidad-de-algunas-simbologias-miticas-en-el-poema-del-cante-jondo/>
- Miguel, E. de (1987). Introducción. En García Lorca, F. *Romancero gitano*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Nusch, C. (05-2017). *Discurso narrativo y discurso lírico en “Romance Sonámbulo” de Federico García Lorca*. Trabajo presentado en XI Congreso Argentino de Hispanistas. San Salvador de Jujuy. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68642>
- Ortega, J. (1986). El gitano y el negro en la poesía de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 145-168. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gitano-y-el-negro-en-la-poesia-de-garcia-lorca/>
- Reisz de Rivarola, S. (1989a). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. En *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Reisz de Rivarola, S. (1989b). Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema? En *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Sabugo Abril, A. (1986). Claves interiores de la poesía lorquiana. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, II (435-436), 479-494. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/claves-interiores-de-la-poesia-lorquiana/>
- Schulten, A. (1924). *Tartessos: contribución a la historia más antigua de Occidente*. Madrid: Revista de Occidente.
- Sellers, J. (2015). Tradición y vanguardia en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://www.academia.edu/6197780/>

[Tradición y Vanguardia en el Romancero Gitano de Federico García Lorca](#)

- Soria, A. (1990). La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*, 485-486, 109-118.
- Sotelo, A. (1986). Miguel de Unamuno y la génesis de *Romancero gitano*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 199-210. Recuperado de <https://data.cervantesvirtual.com/item/450642>
- Stierle, K. (1977). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 32, 422-441.
- Tijeras, E. (1986). Hacia García Lorca por las imágenes del agua. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 89-102. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-garcia-lorca-por-las-imagenes-del-agua/>
- Teixidó, M. (2008). *La mujer en el Romancero gitano*. Palestra Universitària, 19, 219-244.
- Valente, J. (1994). Lorca y el caballero solo. En *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

“Las faldas se levantan”: Presencia de la figura femenina en la copla popular del carnaval del Norte argentino

Cecilia Stecher

Características del carnaval

El carnaval es una fiesta popular introducida en América en el periodo de la conquista española. Con un formato típicamente europeo, a través de los siglos este modo de celebración empieza antes de la Cuaresma cristiana. Martos Martos (2001) señala que “la palabra carnaval proviene de la expresión latina *carnelevare*, luego modificada a *carnevale*, que quiere decir ‘sin carne’, ‘dejar la carne’, en referencia al periodo ritual de abstinencia y rigores para el cuerpo que suponía la Cuaresma” (p. 30). Es una festividad que nació en la Edad Media a partir de la imposición de la religión cristiana en el continente; estos festejos comenzaron con la celebración de la vida y los abusos previos al ayuno que se debía hacer antes de la Semana Santa. Es por estos motivos que en el carnaval priman los excesos de los objetos y comportamientos considerados “mundanos” como la bebida y la comida, y a ello se suman los colores de las ropas y de las decoraciones, los bailes, los encuentros y las diferentes artes muchas veces censuradas por la Iglesia.

Para comprender el proceso de integración de dos culturas en una misma festividad, como el carnaval (cristiano) y el culto a la *Pachamama* (pueblos originarios), es necesario retomar dos conceptos: primero, el de la transculturación¹, introducido por Fernando Ortiz (1991, p. 14), y llevado

¹ La transculturación no sería propiamente una categoría descriptiva de la realidad lati-

al análisis de la literatura por Ángel Rama (1982, p. 38); y después, el de “sincretismo religioso”, concepto proveniente de la antropología que entiende los diferentes procesos culturales que se llevaron a cabo a partir del conflicto entre dos o más culturas.

Latinoamérica se ha conformado desde las repercusiones culturales surgidas de los encuentros y conflictos, y por ello:

durante siglos se consolidó allí [en la región andina] un régimen de dominación donde una cultura extraña (de origen europeo) se superpuso violentamente sobre las culturas autóctonas (indígenas) sin alcanzar no obstante a destruirlas (al margen de las transmutaciones raciales sufridas por las poblaciones andinas originarias) y fracasando también en el intento de assimilarlas (Rama, 1982, p. 126).

Rama (1982) entiende el término transculturación como un “préstamo recíproco” (p. 36), que se da en el contexto de la literatura, entre una cultura dominada y otra dominante. Desde este punto de vista cultural podemos entender qué es lo que surge a partir del encuentro, los conflictos, las guerras, las imposiciones religiosas y los acuerdos políticos entre los españoles, las comunidades originarias y en algunos casos, las comunidades africanas traídas como esclavas a Latinoamérica. Todo esto lo vemos reflejado en las diferentes producciones culturales que se realizaron y realizan actualmente. Es en este cruce violento de culturas donde “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (Rama, 1982, p. 11); de allí la necesidad de ofrecer un nuevo término para referirse a la cultura latinoamericana, en especial la literaria. La transculturación en la literatura se da principalmente en los relatos orales y populares, incluyendo los traídos desde España, los relatos de los pueblos originarios y las variantes y creaciones literarias que se produjeron durante los siglos de convivencia pacífica y no pacífica que hubo entre ellos.

noamericana, “como la heterogeneidad o –parcialmente– el mestizaje, sino una parte destacada de las dinámicas de la heterogeneidad”. Consistiría en el traslado de componentes culturales de una cultura a la otra. Puede ser de varios tipos: de materialidad tangible, si lo que se traslada son objetos, tecnología, usos y costumbres. Una transculturación “filosófica”, si lo que se transfiere son valores, concepciones, visiones y categorías. Y una transculturación semiótica, si lo que se transmite son signos, referentes y discursos” (Sobrevilla, 2001, p. 22).

El carnaval del Norte argentino integra esta festividad europea con tradiciones autóctonas preexistentes. Ejemplo de esto es el denominado “desentierro del diablo”, también denominado *Pujillay*, que simboliza al sol. Dicho personaje marca el comienzo de la festividad que se va a manifestar a través de la representación de un muñeco y que va a “pasear” entre la gente del pueblo. El Diablo emerge en todos los hogares no como algo maligno sino como un espíritu que hace comenzar los festejos; es el que permite que los deseos y la fiesta puedan realizarse con total libertad (Mennelli, 2009). Como primera acción del carnaval se procede al desentierro que se realiza al pie de los cerros, donde el pueblo había enterrado al diablo el año anterior. Para dar cuenta de este personaje la comunidad fabrica un muñeco, que se ve como la representación occidental de un diablo pero que originalmente en esta zona representaba al sol, el enviado a fecundar la tierra por la *Pachamama*, según las creencias de los pueblos originarios de la zona. Este diablo no es la figura clásica del cristianismo, símbolo del mal, sino una representación de la fertilidad. Se le ha denominado diablo porque:

los colonizadores atribuyeron un carácter demoníaco a muchas de las deidades locales que habitaban el ‘mundo de abajo’, espacio que se le asignó también al diablo cristiano. Paralelamente, la imagen de este último se resignificó al ser apropiado por las poblaciones indígenas, que lo invistieron de nuevos sentidos (Avenburg, 2014, p. 31).

Este muñeco vuelve a enterrarse al finalizar el carnaval, mientras que los rituales vinculados a la *Pachamama* se dan a lo largo de todo el festejo a través de pequeñas tradiciones locales. Algunos ejemplos de estas son: antes de beber se le ofrece un poco de vino o bebida a la tierra o el primer bocado se tira en el suelo y se tapa con ella, para agradecer los alimentos que le ha dado al pueblo:

en Humahuaca se “desentierra el carnaval” y se lo vuelve a “enterrar” días después, marcando de este modo su fin. Tanto el comienzo como su cierre implican una serie de acciones que celebran a Pachamama, sostenidas por prácticas en los “mojones” –darle de comer y beber, sahumar, darle coca, etc. –. Cada grupo carnavalero tiene su mojón y

consiste en un pozo –la “boca de la Pacha” – que está tapado por un montículo de piedras y se encuentra en los cerros o cerca de los ríos (Mennelli, 2009, p. 196).

El diablo es la representación de la libertad del hombre frente al dogma impuesto por el cristianismo. Unos días antes de la cuaresma se libera al hombre para que el pueblo festeje y celebre el mundo “del revés”. Es la liberación de los deseos reprimidos que luego deben volver a enterrarse. Este universo que se abre y que deja exponer los deseos reprimidos se hace sobre la base de una serie de tradiciones traídas desde Europa y fusionadas con las culturas de los pueblos. Aquí damos un ejemplo:

una de las antiguas tradiciones carnavalescas es el significado de una figura de neto contenido religioso, que simboliza ese espíritu alegre, trasgresor, prohibido, del carnaval: el diablo. (...) el diablo representa la fuerza de lo bajo material y corporal que da la muerte y regenera. Esos rasgos particulares han transformado a este personaje en una figura cómica popular, que simboliza la alegría y la buena suerte. En la representación de la metamorfosis de la vida social cotidiana que es el carnaval, el diablo ha sido investido con el poder de Dios y, por lo tanto, es el encargado de otorgarle a la festividad el tono de exceso y desenfreno propios del personaje (Cocimano, 2001, p. 5).

El culto al sol y a la *Pachamama* no celebra únicamente esto, también se ha sintetizado con otras festividades; es la celebración de la vida, el agradecimiento a los dioses por las cosechas y la vida que poseen: “se advierte que las grandes fiestas coinciden con períodos calendarios o fenómenos naturales de relevante importancia para la vida colectiva” (Cortazar, 1967, p. 6). Es por ello que gran parte del festejo se centra no solo en el desentierro del diablo y la fiesta que circunda a ese evento, sino también en el reconocimiento a la cosecha, los alimentos y la bebida; los juegos de lanzar harina, tirar un poco de comida en el suelo antes de comer, decorar las casas con maíz u otras hortalizas que se plantan en la zona, entre otras actividades.

Se unen en esta fiesta distintas prácticas sociales que se vinculan con el mundo europeo y el latinoamericano, y al mismo tiempo, se ven pro-

yectadas otras que han quedado de las culturas que han atravesado la región a lo largo de la historia. Las tradiciones de los pueblos originarios vuelven a cobrar importancia e incluso retorna el respeto y la realización de sus rituales: "el carnaval es una instancia que permite la recuperación de la memoria, como parte de un complejo proceso, que involucra a la resignificación y recuperación de la identidad étnica" (Jerez y Vilca, 2014, p. 124).

La copla y el carnaval

La poesía tradicional española penetra en América durante los siglos XVI, XVII y XVIII a partir no solo de la oralidad sino también de los textos escritos. El proceso colonizador tuvo un inmenso impacto en la vinculación entre los pueblos originarios y los españoles. Parafraseando a Miran-de (2018), durante las celebraciones de los pueblos originarios se procuró integrar los patrones líricos peninsulares al universo cultural indígena, pero con el paso del tiempo se prohíben estas festividades. A cambio se celebran en la zona las fiestas coloniales (siglos XVII y XVIII) en las cuales se incorpora un fuerte espíritu barroco, lo que hace mantener algunas prácticas de los pueblos originarios de manera camuflada, y de este modo se conserva su naturaleza sincrética y polisémica. Para el siglo XVIII las manifestaciones líricas hispánicas ya se habían afianzado en la zona y eran recitadas en español, en quechua y otras lenguas nativas.²

la copla como molde poético es, entonces, una herencia hispánica. Pero el coqueo como práctica socio discursiva entraña elementos que

² El funcionamiento de la copla no se circunscribe a su forma hispánica exclusivamente, sino que atiende también a la temática de los pueblos originarios. La poesía funciona como una interrelación entre las formas y los temas que una comunidad posee en su haber cultural. Los pueblos originarios han mantenido su tradición y sus rituales especialmente en los corsos de las ciudades del norte donde se celebra el carnaval, la libertad de que cada grupo pueda hacer su propia representación de la fiesta da la libertad para introducir los propios ideales religiosos dentro de la festividad en cada encuentro particular, es por esto que: "para los guaraníes el carnaval tiene un sentido mágico y religioso. Es el tiempo y el espacio que les permite expresar su identidad en todo su esplendor. Pasear por las calles en el circuito de los corsos, tiene como intención mostrar la presencia viva del pueblo guaraní. (...) La participación en los corsos, les brinda un espacio propicio para mostrar su cultura, sin embargo son conscientes de que el ser guaraní, es mucho más que un espectáculo carnestolendo" (Jerez y Vilca, 2014, p. 129).

muestran la presencia de una memoria cultural andina: el acompañamiento de la caja, el uso de la voz en grito, el canto en corros o ruedas y la tritonía musical, nos permiten afirmar que la cuarteta octosilábica fue asimilada a determinadas formas musicales nativas, textos culturales olvidados o re-codificados, cuyos resabios perduran en las formas de ejecución del actual canto de coplas en la provincia de Jujuy, y aún en el noroeste argentino (Mirande, 2014, p. 139).

La copla es una composición poética de cuatro versos de arte menor, que suele tener rima asonante en los versos pares y no en los impares, “de cópula, unión (...) surge el vocablo para referirse a versos acoplados, unidos, soldados de una unidad, no necesariamente de cuatro versos” (Real Ramos, 1996, p. 41). Es un tipo de poesía que se canta frecuentemente acompañada de guitarra, cajón, tambor o algún instrumento musical que sirve para marcar el ritmo.

Al ser un género breve suelen condensar su significado a partir del uso constante de la metáfora, y estar relacionadas con el contexto sociohistórico local, así como con la naturaleza típica del norte argentino. Muchas de las coplas remiten a la llegada de alguna fecha festiva, de un individuo que regresa o se aleja de su pueblo, a las hazañas que hizo un hombre para conquistar a una dama, como también a las respuestas de esta a los intentos de conquista, entre otros temas. Los cantos pueden introducir lo que sucede en el carnaval: dan una explicación, hablan de la festividad y, sobre todo en las coplas, cuentan cómo es la vida durante estas fechas. Una vez explicadas las costumbres que abren esta fiesta, pueden aparecer en el recitado la comida, la bebida y los bailes como recordatorio de las acciones que suceden en estas,

Arribita nomás canto,
Ya se pasa carnaval,
¡Quién sabe si para el año,
Volveremos a cantar!
(Salta; Carrizo, 1933, p. 789)

Dentro del canto se encuentra la explicación de cómo se debe bailar o agrupar la gente dentro de esta festividad. De este modo las coplas son una demostración de que el festejo del carnaval, que parece responder al

orden del caos, tiene un orden lógico organizacional correspondiente a las costumbres del pueblo:

Así para Carnaval,
Divididos en cuadrillas,
Hay que cantar y bailar,
Durante los cuatro días.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 789)

¡Carnaval dijeron!
¡Velay, Carnaval!
Ahora no hay que sentarse,
Hay que cantar y bailar.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 821)

Señoras bailarinas
Salgan, bailemos
Que ya después del baile
Conversaremos.
(Catamarca; Carrizo, 1926, p. 132)

Por otro lado, dentro de la temática de las coplas aparece el canto a la fiesta misma, es decir, lo que sucede con el pueblo cuando esta festividad llega. Este tipo de poemas se canta unos días o semanas antes de que comience la misma y también durante el periodo que dura; es un modo de advertencia y de preparación para lo que sucederá en el carnaval:

¡Ahijuay, puta Carnaval!
Ya bastante me has molido,
Por hacer la cacharpaya,
Cuatro noches no he dormido.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 864)

Cuando llega Carnaval,
No almuerzo ni ceno nada,
Me mantengo con las coplas,

Me duermo con la tonada.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 866)

Se registra en algunas de estas coplas una mención hacia el amor que produce el carnaval, como si fuera una amante, y es a ese amor al que se le canta. También se genera la conciencia de que debe finalizar y de que con su ocaso se inicia el recorrido hacia el comienzo de un nuevo año y la espera del siguiente carnaval:

El Miércoles de Ceniza
Haremos la cacharpaya,
Despachemos, despachemos,
Al Carnaval que se vaya.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 866)
¡Ahijuay, puta Carnaval!
¡Que mucho siento dejarte!
Si al otro mundo te fueras,
Allá me fuera a adorarte.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 866)

Las coplas les dan voz a estos poetas del norte y ellos les dan música a los poemas:

Tengo mi pecho de coplas,
Que parece avispero;
Se empujan unas con otras
Por ver cuál sale primero.
(Mirande, 2018, p. 169)

Esta noche voy a cantar
Hasta que salga la luna
A ver si puedo sacar
De las tres hijas alguna.
(Carrizo, 2006, p. 132)

Este último poema parte, por ejemplo, de una historia de la comunidad: un coplero entra a un pueblo y al ver a las tres hijas de un vecino —

todas bellas— comienza a recitar esta pequeña copla. Vemos que al hablar de coplas se asume la existencia de un público que reconoce, repite, canta e incluso crea estos poemas; así se da cuenta de la concepción popular del arte incluida en este tipo de literatura.

La mujer en la fiesta

Como se mencionó, la mujer y la representación de la figura femenina aparecen de distintos modos en los versos, y en la fiesta suele ser reconocida. Mirande (2018) señala que la mujer es una de las principales ejecutoras del canto, y ellas son las “especialistas de la palabra cantada”. En esos momentos se la realza como la persona sabia o como capaz de responder a los deseos de los hombres. Esto se da a partir de las cosmovisiones que conlleva el carnaval acerca de los amores prohibidos que se dan en él o con las “faldas” que —dicen— “se levantan” por el comienzo de los bailes, y se buscan los amores a través de las puertas y la guitarra

el cantar y danzar ininterrumpidos son acciones que resitúan a las mujeres fuera de los contextos domésticos privados, exhibiéndolas en los espacios públicos. La calle muestra la avanzada de una verdadera legión femenina que se ha venido preparando para participar en la gran fiesta desde el jueves de comadres (Mirande, 2014, p. 138).

La voz de las mujeres se alza en esta festividad; ellas son las que dirigen los rituales a la *Pachamama*, lideran los bailes, las comidas y son las organizadoras de las fiestas. Se las denomina comúnmente “las comadres” —las mujeres de mayor edad—; mientras tanto las hijas —las jóvenes— ayudan en las tareas de los rituales dentro de la casa y son las protagonistas de los suspiros de los copleros y poetas,

Cuando era moza soltera,
Usaba mi freno i copa
Ahora que ya soy vieja,
Acostumbro chuspa i coca.
(Jujuy; Carrizo, 2006, p. 43)

Habiendo nacido libre,
Soy dueña de proceder;
El celoso se ha quedado,
Yo me'hi venido a joder.
(Mirande, 2018, p. 241)

En la construcción social que se produce dentro del repertorio poético del carnaval del Norte argentino, cuando comienza la fiesta todas las mujeres salen a la calle y los hombres, que anteriormente habían cantado hacia las ventanas o las puertas entreabiertas de las casas, ahora se reúnen con las damas que han tratado de conquistar a través de los cantos. Por ejemplo:

Negrita, a tu casa vengo
Para decirte a la oreja
Dos palabritas de amor
Sin que lo sienta la vieja.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 54)

Antinoche soñé un sueño,
Anoche volví a soñar
Que te tenía en mis brazos,
Mudo, sin poderte hablar.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 54)

Aunque sea linda mi copla,
La de usted siempre es mejor.
Una palabra que diga,
En su boca es una flor.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 55)

Estas dos figuras de mujer que se mencionan en las coplas son las grandes representantes de los dos tipos que van a aparecer en los versos. Por un lado, la comadre que trabaja y esconde a las hijas, a la cual el poeta debe esquivar para llegar a su amada; por otro lado, la dama joven que

dentro de la casa escucha el canto de los poetas y con ello decide quién puede ser su amado mientras dure la fiesta.

¡Azucena, lindos ojos!
Recorre tu pensamiento.
Aquí te viene a cantar.
Un amante de otro tiempo.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 38)

A mi vidita la quiero,
Porque tiene lindos modos,
Si supiera en donde duerme,
La robaría cama y todo.
(Salta; Carrizo, 1933, 43)

El llamado “topamiento de las comadres” se realiza el jueves anterior al carnaval, es la organización final de la fiesta, donde se prepara la chicha de maíz³, otras bebidas y comidas. Se alistan para los rituales a la *Pachamama*, organizan a la población sobre los horarios y los lugares que van a ocupar dentro de la festividad. Las mujeres mayores se encargan de todos estos preparativos, las jóvenes, de las costuras de los vestidos y de la elaboración de las comidas mientras las comadres pasean por todo el pueblo colgando serpentinas, marcando el camino que se va a seguir hacia el lugar donde se desentierra al Diablo y se rinde culto a la *Pachamama*.

En este punto nos parece relevante señalar un modo de clasificación de las coplas que propone Mirande (2018, pp. 21-22) de acuerdo a quién es el enunciatario del canto. Esto nos permite diferenciar el tipo de coplero que recita y las intencionalidades que plantea en el momento en el que canta:

³ Bebida de los pueblos originarios del norte argentino. Resulta de la fermentación del maíz, y se hace, utilizando como fermento una levadura especial, o bien por medio de la saliva humana (rica fuente de amilasa, una enzima digestiva que facilita la conversión del almidón en azúcares), lo que requiere la masticación de la harina de maíz. La preparación antigua se hacía al frente del fogón o cocina, foco de reunión de la comunidad, cuyos miembros recibían puñados de granos molidos o de masa para masticar y escupirla en una palangana. Se consume para festividades religiosas, como cumpleaños o durante la celebración a la *Pachamama*.

- a) Textos con marcas explícitas de enunciador femenino.
- b) Textos sin marcas genéricas explícitas de enunciador pero que por contextualización pueden asociarse a una enunciación femenina.
- c) Textos donde el enunciatario o destinatario aparece diferenciado genéricamente como femenino frente a un sujeto de enunciación masculino,
- d) Textos donde el objeto referido aparece diferenciado genéricamente como entidad femenina.

Esto da cuenta de que las mujeres tienen voz como copleras, responden a los cantos de los poetas que tratan de seducir a las jóvenes. Por un lado, responden a los insultos o a los chistes⁴ que estereotipan y simplifican el rol de la mujer dentro de la sociedad; por otro lado, contestan a las propuestas de amor hechas por los hombres de manera positiva o negativa, de acuerdo a cómo estas se canten y quién sea el recitador, “las mujeres asumen un rol activo en las relaciones amorosas ocasionales que el carnaval permite vivir sin culpas, y se ubican como agentes de la conquista amorosa, rol atribuido culturalmente al varón” (Mirande, 2014, p. 144). Así, hay coplas acerca de cómo accionan las comadres en la fiesta y cómo responden las damas a las declaraciones de los copleros:

¡Caballero de fulano!
Cantemeló una coplita.
Aunque no sea concertada,
Como sea de su boquita.
(Salta; Carrizo, 1933, p. 48)
Alegre están mis comadres
Cuando llega el Carnaval,
Rama de albahaca en la oreja
La caja para cantar.
(Mirande, 2014, p. 138)

⁴ Los chistes hacen mención a dos formas de ver a la mujer: por un lado, la madre adulta que realiza las tareas del hogar, cierra las puertas y no permite a los hombres acceder a las mujeres jóvenes. Por otro lado, las hijas que ayudan a las madres en las tareas del hogar y que buscan escabullirse de ellas para atraer la atención de los hombres, o de su amado, a través de los espacios de libertad que se les otorgan en carnaval.

Tú te crees tonto grande
Que yo me muero por vos,
Es cierto que yo me muero,
Por otro mejor que vos.
(Catamarca; Carrizo, 1926, p. 52)

Los vínculos de parentesco se vuelven vitales en las relaciones amorosas o al momento de pedir el amor de una joven y esto se ve representado tanto en las coplas como en los reconocidos romances e incluso en las adivinanzas. Son constantes las menciones a las suegras, las hermanas, los padres y las madres en distintos aspectos de la fiesta; pueden aparecer para la burla, para el juego, para las comparaciones o incluso para pedir el favor de las hijas a través de los padres:

Pensando, vivo pensando,
Pensando me vuelvo loca:
La suegra de la mujer de mi hermano,
¿Qué parentesco me toca?
“La madre”
(Tucumán; Lehmann-Nitsche, 1911, p. 678)

Juro que no soy yo,
Ni tampoco mis padres,
Ni mi hermano menor,
Pero entre nosotros estoy.
“La hermana”
(Jujuy; Lehmann-Nitsche, 1911, p. 678)

La voz de la mujer se alza, tanto la de la comadrona —por su organización—, como la de la joven —fuente de inspiración—, y también la mujer como coplera y cantora. Con un fuerte predominio de la voz, es recitadora de coplas:

Yo soy, yo soy madre,
Trabajadora también,
Cuando me pongo a luchar

Soy una mujer de ley.
(Mirande, 2018, p. 226)

Aquí se encuentran mujeres
De toda laya y color,
Vienen de todas partes
Poniendo garra y valor.
(Mirande, 2018, p. 233)

Dentro de los bailes, las faldas llevan los colores y el movimiento, las mujeres se vuelven vistosas y marcan los pasos, mientras que el hombre, vestido de gaucho (símbolo de la sencillez y de la nacionalidad argentina) lleva a la dama en la danza y en la mirada, que nunca debe alejarse de ella, mientras la mira bailar, acompañándola. Asimismo, dentro de estos recitados se encuentra la competencia con otros pueblos; en ellos también se nombra a la mujer para comparar el estilo de vida de las distintas regiones. Cada coplero canta a favor de su pueblo, dando cuenta de las de características particulares que, en comparación con otros, lo hacen mejor. En esto se ponen en juego los estereotipos existentes de los pueblos y la posible burla hacia ellos, hacia ese otro que convive culturalmente pero que está alejado o separado por una frontera imaginaria.

Las suegras y la yerba mala
Dos parejas para un baile,
Abundan en este mundo
Como en Córdoba los frailes.
(Catamarca; Carrizo, 1926, p. 293)

Dicen que en Miraflores
Nacen las flores,
Yo digo que en mi pago
Las hay mejores.
(Catamarca; Carrizo, 2006, p. 43)

Conmigo no busque macha,
Y aunque no soy delicada,

Si quiere probar mi gusto
Se va a quedar con las ganas.
(Mirande, 2018, p. 236)

Diferente a esto son los poemas de amor, bien conocidos por todos, que se recitan y que tienen como finalidad conquistar a la dama para que el poeta pase los bailes y los festejos con ella. Se distinguen dos tipos de poemas, los de referencia al carnaval como lugar de fiesta donde todo está permitido, y los poemas de amor propiamente dichos, los cuales no solo se dedican, sino que también se utilizan para competir con ellos por cuál es la mujer más bella o la más inteligente, la que debe ser coronada como reina de la fiesta.

Qué lindo para el verano
Todo lo perdido brota
A golpe de tambor
Hasta las viejas se alborotan.
(Carrizo, 1942, p. 143)

A mi comadrita
La vengo a llevar.
Cerca de su casa
La hi de coronar.
(Carrizo, 1942, p. 256)

El primer poema hace referencia a tres características del carnaval del Norte argentino. El primer verso marca la fecha, ya que esta festividad se hace entre febrero y marzo, en el verano. En el tercer verso se hace referencia al tambor, instrumento de percusión, que si bien se utiliza en muchos géneros musicales es también un elemento característico del carnaval que representa, junto con la guitarra y el cajón, la musicalidad de la fiesta. Y la tercera característica, es que esta festividad enardece a todos, incluidas las personas más serias del pueblo, representadas en esta copla como “las viejas”. El segundo poema hace referencia a un momento universal del carnaval, una característica que acontece en cual-

quiera de los carnavales del mundo: la coronación de un personaje. Se suele coronar al rey y a la reina del carnaval, y este coplero, al decir que su comadrita es la que va a ser coronada, está afirmando que es la más bella de toda la festividad.

Conclusiones

El carnaval es una de las festividades en las que la cultura se hace, donde se produce la liberación de las artes y del pueblo, y están relacionadas todas las culturas que han atravesado, y atraviesan hoy el Norte argentino. En esta celebración se evidencia el resultado de siglos de luchas, tanto culturales como políticas. Es una representación cultural que fusiona lo español y lo propio de los pueblos originarios; es el resultado de todo lo acontecido en siglos anteriores y todo lo que sucede en la actualidad.

El carnaval mantiene las costumbres y las tradiciones de los pueblos originarios, y al mismo tiempo, poemas típicamente españoles, con una religiosidad cristiana junto con plegarias a la tierra y al sol. La transmisión oral de los géneros estudiados conlleva en sí misma una representación de la realidad que se refleja en los poemas y sus variaciones en el tiempo.

En este trabajo se intentó presentar cómo la literatura popular, en particular la copla, incursiona en el carnaval dándole una voz y una identidad específica a la cultura del Norte argentino, como lo es la de los pueblos originarios, que representan su ritual y sus costumbres a partir de las coplas y de la fiesta. Asimismo, se expuso cómo son representadas las mujeres con el “topamiento de las comadres” donde se organiza la fiesta, y los grupos de chayeros que ejecutan los cantos en las peñas y reuniones que se dan de manera continua en las noches de carnaval.

La poesía popular recupera la cultura, el pasado traído con los romances de España, modificados con sus variantes a lo largo de los siglos; las adivinanzas que representan conceptos básicos del mundo occidental como la vida, la muerte y las jerarquías familiares; por otro lado, las coplas, que reconstruyen la vida social e histórica del presente y pasado reciente de una comunidad.

Las copleras cumplen un rol dentro de la sociedad como cantoras, poseen en sus repertorios la construcción de un relato no solamente indivi-

dual sino también colectivo. Las cantoras son representantes de toda una cultura. Tal como lo expresa Mirande (2018), en sus relatos se construye un lenguaje identitario, se produce en el nivel individual de quien realiza la *performance* y también dentro de una identidad cultural que se reafirma en cada gesto discursivo.

El contexto en el que se analizaron estos cantos es el del carnaval, que si bien no es el único momento en el que las copleras recitan los poemas, sí es uno de los más importantes del año. El juego y la sabiduría dentro del carnaval es la permeabilidad que posee esta festividad, que permite, en la vida cotidiana de la fiesta, jugar con la gente, la vida y la palabra. La poesía popular —en especial las coplas— implican un juego de palabras, algunas burlescas, otras serias, con carácter de denuncia social, pero estos versos buscan usar un lenguaje metafórico y poético, diferente del lenguaje cotidiano. Los amores se recitan en verso, la burla es a partir del juego de la adivinanza y de algunas de las coplas; estas causan efecto entre las mujeres y los hombres que escuchan y repiten estos poemas como un acervo de su cultura y una representación de ellos mismos como comunidad. Una comunidad que se ve identificada por aquello que representa y narra. Estos poemas y esta festividad son una demostración de cómo varias culturas pueden coexistir en la vida de un pueblo pese a los conflictos histórico-sociales, teniendo en su acervo una vasta cantidad de poemas representativos de las costumbres, las tradiciones, los deseos y la historia de una comunidad entera.

Referencias bibliográficas

- Avenburg, K. (2014). Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta-Argentina). En Cruz, E. N. (Eds.), *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. Buenos Aires: Purmamarka Ediciones.
- Carrizo, J. (1926). *Antiguos cantos populares argentinos (cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- Carrizo, J. (1933). *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía Editores.
- Carrizo, J. (1942). *Cancionero popular de La Rioja. Tomo I y Tomo II*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía Editores.
- Carrizo, J. (2006). *Cancionero popular de Jujuy*. Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-popular-de-jujuy--0/html/>
- Cocimano, G. (2001). El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval. *Gazeta de Antropología*, 17 (28). Recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html
- Cortazar, A. (1967). *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Flores Martos, J. (2001). Un continente de Carnaval: etnografía crítica de Carnavales Americanos. *Anales del Museo de América*, (9), 29-58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456043>
- Jerez, O. y Vilca, V. (2014). El carnaval como espacio para la recuperación de la memoria: la participación de los guaraníes en los corsos de San Pedro de Jujuy. En Cruz, E. N. (Eds.). *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. Buenos Aires: Purmamarka Ediciones.
- Lehmann-Nitsche, R. (1911). *Adivinanzas rioplatenses*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Biblioteca Centenaria.
- Mennelli, Y. (2009). Cuerpos que importan: en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño. *Avá*, 16, 189-209. Misiones: Universidad Nacional de Misiones.
- Mirande, M. (2014). Largenmép'al Carnaval: borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el carnaval quebradeño. En Cruz, E. N. (Eds.). *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. San Salvador de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Mirande, M. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: Ediunju.
- Ortiz, F. (1991). Del fenómeno social de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Real Ramos, C. (1996). La copla popular. En A. Burgos (Comp.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos*. Madrid: Colección Nueva América.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 27 (54), 21-33. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/28091729_Transculturacion_y_heterogeneidad_Avatares_de_dos_categorias_literarias_en_America_Latina

“Para abrir con los golpes de su espada la
huella de los siglos venideros”:
El Ingenioso Hidalgo en la Biblioteca
Los Poetas de Editorial Claridad

Camila de Oro

Introducción

El respeto y la admiración que han provocado la obra de Miguel de Cervantes trascienden el momento y el lugar de su producción. Escritores y críticos a lo largo de la historia han dedicado volúmenes completos a este gran referente de la literatura española. Los intelectuales argentinos no fueron la excepción. Lo cierto es que la obra cervantina atravesó tres etapas de recepción en nuestro país, como sostiene Guillermo Díaz-Plaja (1952). La primera de ellas corresponde a la época colonial, ya que la impronta cervantina estuvo presente en los modelos culturales de los conquistadores españoles; la segunda etapa, coincidente con la independencia, en la que la formación clásica española fue superada —e incluso deformada— por otros modelos europeos tomados por los movimientos separatistas de la región del Río de la Plata en su deseo de desvincularse de los modelos hispánicos. Finalmente, la tercera etapa, se produce por el retorno de la revalorización de los símbolos hispánicos universales, en particular a la figura de Góngora, Quevedo y Cervantes.

Esta última etapa comprende diferentes expresiones artísticas: poemas, ensayos críticos y manifestaciones que trascienden el ámbito literario. Los personajes de *Don Quijote de la Mancha* se instalaron en los

circuitos masivos, “desde las primeras publicaciones porteñas -como *El Imparcial* y *María Retazos*, ambas de 1822- hasta las conocidísimas alusiones políticas de la revista *Fray Mocho* o de *Caras y Caretas*” (Díaz- Plaja, 1952, p. 28).

El *Quijote* es, indiscutiblemente, un clásico editorial: se ha editado a lo largo de cuatro siglos, y el texto ha sido reelaborado y modificado para adaptarlo a un público al que en un principio no estaba destinado, o para poder alcanzar a los lectores populares. A su vez, el texto ha sido reelaborado y modificado para alcanzar a un lectorado más amplio y heterogéneo, como se especificará en el siguiente apartado. Entre las diversas transformaciones impresas de la obra se encuentran las ediciones destinadas a la enseñanza las ediciones infantiles, juveniles, las ediciones de lujo y las que incluyen estudios críticos sobre la novela. Siguiendo a Alejandro Parada (2007), puede afirmarse que “las distintas imposiciones gráficas, sean cultas o masivas, constituyen un elemento vital para que las sucesivas generaciones de lectores se apropien del texto cervantino” (p. 210). De hecho, en su libro *Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales* (2007), analiza las prácticas editoriales del *Quijote* en nuestro país y, teniendo en cuenta la intencionalidad de los editores, las agrupa de la siguiente manera: reescritura del texto, la selección de capítulos por motivos léxicos y docentes, la ilustración con finalidades estéticas, las supresiones de pasajes debido a razones morales, las recreaciones literarias, la preeminencia de la configuración de página y el tamaño de tipografía, y según la presencia de estudios preliminares y lingüísticos. También propone una agrupación de acuerdo al tipo de edición: en miniatura, críticas, destinadas al público infantil y juvenil, abreviadas con finalidad docente, ilustradas, ediciones conmemorativas, con algunas características de libros para bibliófilos, traducciones a otras lenguas, y las ediciones de difusión masiva y popular, entre las que figura la de 1966 publicada por Editorial Claridad, nuestro objeto de estudio.

En esta oportunidad no se hará hincapié en una edición del *Quijote* propiamente dicha, sino en las relecturas e intertextualidades que se encuentran en la Biblioteca *Los Poetas*, colección que apareció entre 1924 y 1928 aproximadamente, y que reunió autores de diversas procedencias, algunos consagrados por la tradición literaria, como también a jóvenes auto-

res latinoamericanos populares y otros desconocidos. El propósito de este trabajo es analizar cuatro poemas que hacen alusión a la obra cervantina y que están incluidos en tres folletos —*Poesías completas*, de Diego Fernández Espiro; *Misas herejes* de Evaristo Carriego y *Antología* de Luis G. Urbina— de la colección, a la luz de los objetivos y de los valores promovidos por la editorial. Para ello será necesario adentrarnos brevemente en la historia de la empresa cultural de mayor alcance en la Argentina de entreguerras.

Editorial Claridad

Fue fundada en 1922 por Antonio Zamora, un inmigrante español de tradición socialista que llegó al país durante su adolescencia. Antes de desempeñarse como editor, Zamora incursionó en la escritura de crónicas policiales en el diario *La Montaña*, y posteriormente como corrector de pruebas en el diario *Crítica* (Tarcus, 2007). Fue allí donde surgió su curiosidad por la edición, y luego de consultar en una imprenta vecina al diario *Crítica* cuál era el costo de la edición de un libro como *Mi confesión* de Tolstoi, decidió crear su propio proyecto editorial, con el propósito de educar a los sectores populares. De hecho, Antonio Zamora declaró que “una editorial no debía ser una empresa comercial, sino una especie de universidad popular” (Corbière, 1981, p. 38 en *Todo es Historia*, n.º 172). Persiguiendo ese objetivo, se publicó el primer número de *Los Pensadores* el 30 de enero de 1922; eran cuadernillos semanales que contenían una obra selecta de un autor consagrado, que se correspondía con los propósitos pedagógicos y morales que defendía la editorial, porque a través de esos títulos se podría lograr el progreso de sus lectores.

Los Pensadores se publicó en ese formato hasta diciembre de 1924, momento en que se transformó en una revista ilustrada de arte, crítica y literatura en torno a la cual se formó el grupo de Boedo (Ferreira de Cassone, 2008). Asimismo, en junio de 1926, Zamora y compañía anunciaban otra modificación: *Los Pensadores* continuaría como una biblioteca de la editorial, y la revista cambiaría su nombre por *Claridad* —en referencia directa al grupo literario Clarté, liderado por Henri Barbusse en París durante la década de 1920— con la aspiración de convertirse en una tribuna de pensamiento izquierdista. Ambas publicaciones formaban parte de un proyecto más amplio que comprendía numerosas colecciones o *Bibliotecas* —como

las llamaba el director de la editorial—; entre ellas la *Biblioteca científica*, *Los nuevos*, *Clásicos del amor*, *Los Poetas*, *Teatro Nuevo*, *Teatro Popular*, *Teatro Contemporáneo*, *Biblioteca Cosmos*, *Biblioteca Científica*, *Novelas de aventuras*, *Grandes Novelas Modernas*, *Biblioteca Teosófica*, *Colección de Obras de Estudios Sociales*, *Colección Claridad* y *Colección Sherlock Holmes*. Como puede apreciarse en los nombres de las colecciones, las temáticas eran diversas: desde ficción, poemas, ensayos filosóficos, estéticos y políticos, hasta publicaciones sobre la salud física y la sexualidad. Sin embargo, no había una colección vinculada a la tradición nacional: la literatura criollista y gauchesca no estaba entre los intereses de Zamora, como tampoco manifestaciones como el tango o los folletines, a los que consideraba como un veneno más terrible que la morfina, capaz de corromper el alma del pueblo y embrutecer a los hombres (Ferreira de Cassone, 2008). En *Los Pensadores* manifestó que “hay literatura de este género para niños, para viejos verdes y para señoritas. Cada edad y cada sexo tienen su publicación especial. El veneno alcanza a todos... Nadie habla de ponerlos en la cárcel” (Zamora, citado en Ferreira de Cassone, 2008, p. 100).

Beatriz Sarlo (1988) afirma que la Editorial Claridad armó una biblioteca de aficiones del pobre, debido a que la diversidad de contenidos se correspondía con la intención de satisfacer las inquietudes culturales de un público lector que ya había concluido su etapa de alfabetización. Para los años treinta en Buenos Aires los índices de analfabetismo habían descendido de modo notable. Aunque, como sostienen Gutiérrez y Romero, no necesariamente “los considerados letrados estuviesen capacitados para la lectura sostenida y comprensiva de textos aun elementales. Pero indica que una mayor cantidad de personas estaban en condiciones de acceder a otro instrumento de conocimiento que no fuera la mera experiencia” (Sarlo, 1988, p. 18). De esta manera, se definía un público lector que incluía a las clases medias y a los sectores populares. El precio de las publicaciones de Editorial Claridad oscilaba entre los veinte y cuarenta centavos —posible gracias al escaso valor del papel y a las amplias tiradas— y se correspondía con el principio de

desencadenar una revolución en el mundo editorial (...) Los títulos que publicamos son muy apreciados por el lector estudioso que cuida

el perfeccionamiento de su carácter y aspira a forjarse una inteligencia propia... hemos sido los primeros en poner en práctica un sistema de difusión de las obras que beneficiará al pueblo aunque perjudique al comerciante. Hay mucho por hacer en materia editorial (en el n.º 46 de *Los Pensadores*, citado en Montaldo, 1987, p. 43).

Esta política editorial hizo que la empresa cultural se convirtiera en una instancia mediadora entre la cultura "alta" y los sectores populares, porque a través de la constitución de un catálogo de obras legitimadas por la tradición literaria —a la que no se cuestionaba— fue posible generar el acceso al libro como objeto a quienes no tenían posibilidades materiales ni de formación previa, y su iniciación en la tarea del autodidactismo. En definitiva, el acercamiento a la lectura y a los títulos que formaron el extenso catálogo ofició como vía de reflexión y enseñanza para generar una sociedad más justa.

En 1927, luego de comprar su propia imprenta, el proyecto editorial creció de manera notable. El catálogo siguió aumentando y las ediciones de tapa blanda se transformaron en libros encuadernados con ilustraciones e impresión a color. Sin embargo, el precio seguía siendo muy económico hasta que, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, el papel aumentó considerablemente su costo y resultó imposible mantener la política de las ediciones baratas. Además, a fines de los años treinta aparecieron nuevos competidores como Losada, Sudamericana, Espasa Calpe y Emecé —sellos fundados por editores españoles que llegaron al país debido a la grave situación que se vivía en la península ibérica—. Este suceso, ligado al aumento del papel, provocó el declive de la editorial con el catálogo más amplio de la época.

Los Poetas

La Biblioteca Los Poetas apareció en 1924 con el propósito de

llevar al alcance de los amantes de la esencia literaria las obras de los autores que en este género han producido las más brillantes páginas de su ingenio. (...) iniciamos esta nueva colección, seguros de que no es una publicación más, —tenemos ideas propias y no copiamos a na-

die—, sino una nueva publicación, única en su género, que está destinada a llenar un vacío entre el público *que lee para estudiar y estudia para saber, con el fin de formarse un criterio propio forjado en la lectura y estudio de las buenas obras de los mejores autores* (Ghiraldo, 1924, contratapa; cursivas añadidas).

En esta colección se publicaron autores de diversas procedencias, desde escritores del Modernismo latinoamericano hasta clásicos de la literatura universal cuyas obras se encontraban agotadas o eran muy costosas. En el catálogo predominan títulos de autores consagrados y otros que no gozaron de popularidad universal —tanto hombres como mujeres— que se inscribieron en determinados movimientos literarios, pero que no fueron ajenos a las discusiones y problemáticas sociales y políticas de su época, aspecto que se vinculaba directamente con el propósito editorial, es decir, que sus lectores tuvieran acceso a obras de calidad literaria para reflexionar y generar una conciencia crítica sobre la realidad.

Como se mencionó, en este trabajo se analizarán cuatro poemas publicados en tres folletos, a fin de indagar en las relecturas e intertextualidades en verso que ha tenido la obra clásica cervantina, pero también se intentará dar cuenta de cuál es su relación con los propósitos editoriales impulsados por Claridad. En definitiva, ¿cuál es el vínculo entre estos poemas y el trinomio “literatura, educación y cambio social” que atraviesa todo el proyecto editorial? Para dar cuenta de ello, es necesario profundizar en el análisis de los folletos, es decir, libros de tapa blanda impresos en papel de baja calidad, con mala corrección e impresión y con un máximo de noventa páginas, y las medidas que varían entre 15 x 11 cm y 16,07 x 12 cm. Los mismos se publicaban cada quince días, y se vendían al módico precio de veinte centavos, en espacios urbanos no especializados (Sarlo, 1985), como estaciones de trenes y subterráneos y a domicilio. Incluso tenían anuncios que anticipaban las próximas publicaciones de la editorial en la guarda de la tapa, y el catálogo de la colección en la guarda de la contratapa.

Poesías completas de Diego Fernández Espiro apareció en 1924, y es el volumen que inauguró la “Biblioteca de grandes poetas clásicos y modernos”, como lo anunciaba el subtítulo de la colección:

"Para abrir con los golpes de su espada la huella de los siglos venideros"



Fernández Espiro, Diego (1924). *Poesías completas*.
Buenos Aires: Editorial Claridad

El autor de esta obra es un argentino nacido en la provincia de Entre Ríos en 1862, y fallecido en 1912 en Buenos Aires. Se desempeñó como periodista y como poeta; sus textos comprenden el romanticismo y el modernismo literario. Entre su poesía reunida se encuentran dos sonetos dedicados a los personajes del clásico cervantino; el primero de ellos se denomina *Don Quijote*:

Encajado en la bélica armadura,
maltendido en menguado rocinante,
atraviesa la vida el arrogante
paladín de la humana desventura.

Amalgama de genio y de locura,
guerrero, trovador, sabio y amante,
en triunfo va el caballero andante
por todo el mundo la inmortal figura.

Se alzó como un espectro, de la nada,
sobre la noche de su edad sombría,
para abrir con los golpes de su espada

la huella de los siglos venideros,
y a través de los tiempos todavía
prosigue su matanza de carneros.
(Fernández Espiro, 1924, p. 30)

Como puede observarse, este soneto es un homenaje al Ingenioso Hidalgo. A raíz del mismo se pueden reconstruir, en términos generales, algunas de sus andanzas. En el primer y segundo verso, la *bélica armadura* y el *menguado rocín* hacen alusión a la conversión de Alonso Quijano en el caballero andante:

lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban olvidadas en un rincón. (...) Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría [al rocín]; porque –según se decía él a sí mismo– no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido (...) y así después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar ‘Rocinante’, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo (Cervantes, 2008, p. 31).

En los versos siguientes, las palabras *genio*, *locura*, *guerrero*, *trovador*, *sabio* y *amante* le permiten a Fernández Espiro construir una representación entre terrenal y heroica de Don Quijote. Y probablemente sea esa mixtura la que lo haya consagrado como el personaje icónico de la literatura, una “huella de los siglos venideros”, en palabras del poeta.

En este folleto también figura un soneto llamado *Dulcinea*:

Fué una ficción. El alma generosa
del visionario caballero andante
la dio en los sueños de su fiebre amante
la forma de la carne esplendorosa.

Con su pasión la consagró famosa,
a su destino la ligó triunfante,

y a su temible espada justiciante
rindió a los pies de la bastarda diosa.

Panza el bellaco, infame pregonero,
descubre al mundo la genial falsía
de la noble creación del caballero.

Mas no puede destruir a Dulcinea
que engendra en su fantástica ironía
la sublime locura de la idea.
(Fernández Espiro, 1924, p. 31)

Este texto presenta la construcción ficcional que hizo Quijote de su amada, de la labradora Aldonza Lorenzo a la princesa Dulcinea del Toboso, mujer a la que le dedicaría sus triunfos y glorias. Mediante la lectura del poema se aprecia cómo el personaje femenino más importante de la novela queda subsumido a su creador, y que su escudero Sancho Panza es caracterizado como un “infame pregonero”, ya que reveló “la genial falsía de la noble creación del caballero”, aunque sin poder destruirla. Es evidente que la deslegitimación de Panza y el soneto en general funcionan como excusa para expresar la grandeza y la genialidad de don Quijote.

Así como Fernández Espiro elogia a don Quijote, la Editorial Claridad hace lo mismo con el autor entrerriano. En el prólogo a las *Poesías Completas*, es definido como “un arquetipo del trovador enamorado y madri-galesco”, y sostiene que su pasado es bastante confuso porque no hay registros más que algunas anécdotas transmitidas oralmente. No tener historia le permite a la editorial crear una vida novelesca en torno a la figura de Fernández Espiro, permitiéndoles hacer la siguiente analogía:

[Cuando Fernández Espiro llegó a Buenos Aires] No traía dineros, como Don Quijote no los llevaba en su primera salida, pero en sus bolsillos dormían con toda mansedumbre y ajenos del todo a la importancia que les atribuía su padre espiritual, una o dos docenas de sonetos, vehementes y enfáticos, salpicados de interjecciones y de signos de admiración (Fernández Espiro, 1924, p. 7).

Fernández Espiro construyó un personaje modelo —como quedó plasmado en los sonetos— y la Editorial Claridad inauguró la *Biblioteca*

Los Poetas con este escritor modelo, símbolo de esfuerzo, dedicación, independencia; representante de la lucha en la prensa y de luchas armadas contra los gobiernos opresores (Ghiraldo, 1912). El tercer poema que reescribe el texto cervantino se llama *Por el alma de Don Quijote*, y se encuentra en *Misas Herejes* de Evaristo Carriego, poeta argentino nacido en 1883 y fallecido en 1912. En el folleto no figura el año ni el volumen del mismo, solo aparece el precio, como puede advertirse en la siguiente imagen:



Carriego, Evaristo (s/d). *Misas Herejes*. Buenos Aires: Editorial Claridad

El extenso poema de ciento treinta y ocho versos ha llamado la atención de varios críticos, entre ellos de José Luis Lanuza, porque se destaca entre los textos de temática marginal y urbana que priman en *Misas Herejes*. En *Por el alma de Don Quijote*, el autor evoca al caballero andante como si fuera una entidad superior:

dedico estos sermones, porque sí, porque quiero,
al Unico, al Supremo famoso Caballero,
a quien pido que siempre me tenga en su mano,
al santo de los santos Don Alonso Quijano
que ahora está en la Gloria, y a la diestra del Bueno:
su dulcísimo hermano Jesús de Nazareno,
con las desilusiones de sus caballerías

renegando de todas nuestras bellaquerías.

(Carriego, s/d, p. 3)

Asimismo, establece una genealogía entre el gran personaje cervantino y Juan Moreira, el gaucho del folletín de Eduardo Gutiérrez. Véase el siguiente fragmento:

Pero, aguarda, que, cuando se resuelva a decillo-
ya verás que lindezas te contará Andresillo-
aunque hay alguna mala nueva, desde hace poco:
Aquel que también tuvo sus ribetes de loco,
tu primo de estas tierras indianas y bravías
-¡lástima de lo añejo de tus caballerías!
tu primo Juan Moreira, finalmente vencido
del vestiglo Telégrafo, para siempre ha caído,
mas sin tornarse cuerdo: tu increíble Pecado...
-¡Si supieras, Maestro, cómo lo hemos pagado!-
Tu increíble Pecado...! Caer en la demencia
de dar en la cordura por miedo a la Conciencia!

(...)

(Carriego, s/d, p. 4)

Por medio de esta operación, Carriego pone en diálogo al clásico universal con una novela popular, publicada por entregas en el periódico *La Patria Argentina* entre noviembre de 1879 y enero de 1880. Por una parte, relaciona las andanzas de don Quijote con las del héroe bonaerense —también considerado un delincuente y un enemigo del orden social, según Ernesto Quesada—. Por otra parte, teniendo en cuenta la situación que atravesó el popular gaucho, revela el sentimiento de crisis de la modernidad, la nostalgia y el rechazo que generaron los avances en transporte, comunicación, cambios políticos, sociales, demográficos y culturales en la Buenos Aires de principios de siglo XX.¹

¹ *Misas Herejes* fue publicado por primera vez en 1908.

Incluso, afirma que

En la época práctica de la lana y del cerdo
-hoy, Maestro, tú mismo te llamarías cuerdo-
se hallan discretamente lejos los ideales
de los perturbadores lirismos anormales.

(...)

Por eso, remordido pecador, yo me acuso
-preciso es confesarlo- de haber sido un iluso
de fórmulas e ideas que me mueven a risa,
ahora que no pienso sino en seguir, aprisa,
la reposada senda, libre de los violentos
peligros que han ungido de mirras de escarmientos
las plantas atrevidas que pisaron las rosas
puestas en el camino de las rutas gloriosas.

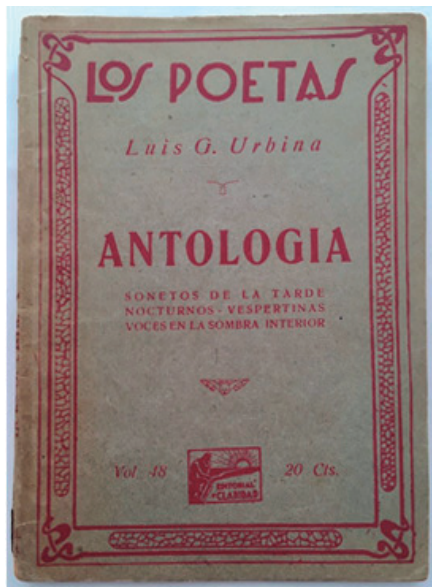
(...)

(Carriego, s/d, p. 6)

A partir del análisis, se puede afirmar que en este poema Carriego no solo homenajea a don Quijote, sino que también da cuenta del contexto sociohistórico que atravesaba la Argentina de aquel entonces, porque el uso de ciertas figuras retóricas —a diferencia de lo que opinan algunos críticos literarios— le permite continuar escribiendo sobre las injusticias sociales.

En este sentido, es importante recordar que Evaristo Carriego fue un escritor considerado menor y marginal por sus pares, que encontró en los suburbios “una forma del sentimentalismo que profetiza Homero Manzi en sus tangos” (Sarlo, 1995, p. 21). A su vez, tuvo una vida esforzada, dolorosa y cercana a la miseria, aspectos que según la Editorial Claridad hacen más legítimos sus textos, porque están escritos desde el sufrimiento. Carriego es el cantor de la miseria, del dolor y de la vida de los humildes que en su promiscuidad engendran el porvenir (Montaldo, 1987).

En último término, en el volumen 48 de *Los Poetas* editado en 1926, la editorial publicó la *Antología* de Luis Gonzaga Urbina, profesor, periodista y poeta mexicano nacido en 1868 y muerto en Madrid en 1934, cuya obra poética se inscribe en la transición entre el Romanticismo y el Modernismo.



Urbina, Luis G. (1926) *Antología*. Buenos Aires: Editorial Claridad

En este folleto se halla *Desde un lugar de la mancha* —el cuarto poema del corpus—, que rememora episodios de la novela a través de una homología entre don Quijote y el yo poético en primera persona:

Hice gigante todo molino,
rey encantado todo cabrero,
heroica senda todo camino,
peón bizarro todo carnero.
No oí, en mi noble sueño divino,
ni los refranes del escudero
ni los rebuznos de su pollino.
Por todas partes marqué las huellas
de mis hazañas; salvé doncellas,
socorrí al triste y al desvalido;
desfice entuertos, y a las estrellas
alcé los brazos de mal herido.
(Urbina, 1926, p. 42)

Sin embargo, en los versos siguientes se produce un quiebre: el yo poético se disocia del Ingenioso Hidalgo y reflexiona acerca de su rol como escritor:

Y llevo a cuestras mi poesía
como el muchacho que noche y día,
para recreo de gente baja,
lleva en su viejo palo la caja
del organillo de Berbería.
(Urbina, 1926, p. 43)

A partir de esta comparación, Urbina retoma a un sujeto que formó parte de la tradición folclórica europea del siglo XIX, y que tuvo una fuerte impronta en algunos países de Latinoamérica, entre ellos México. Se trata del organillero, es decir, el ejecutor del organillo, un instrumento musical con forma de piano u órgano que funciona con el movimiento de una manivela. Estos músicos solían tocar su instrumento en plazas públicas y en ocasiones también lo hacían en serenatas y fiestas privadas a cambio de dinero. De modo que, al recordar al organillero, el poeta intenta inscribirse en la tradición popular, ya que “lleva su poesía a cuestras” como lo hicieron los juglares medievales para ganarse la vida. En ese sentido, esta noción de escritura como medio de trabajo y de esfuerzo se relaciona con los valores pedagógicos y morales que promovió la Editorial Claridad.

A modo de conclusión

El estudio de la producción impresa permite un acercamiento a los cambios que atravesó la sociedad argentina en el período de entreguerras: el traslado de los conventillos a los barrios, la reducción de la jornada laboral que posibilitó nuevas formas de vida familiar, el uso del tiempo libre, de nuevos momentos para la lectura y para otras formas de socialización determinadas por las bibliotecas populares, en los clubes y los grupos que se generaron en torno al café y al barrio (Romero y Gutiérrez, 1995).

En el caso de la Editorial Claridad, se trató de una de las empresas culturales de mayor alcance en la época, que supo interpelar a los lecto-

res mediante formas de circulación no institucionalizadas, pero principalmente a través de una propuesta basada en la pedagogía social, cuyos ejes fueron la promoción del libro como objeto —motivo por el cual las colecciones se denominaron *Bibliotecas*, puesto que Zamora tenía la intención de que los lectores armaran las propias—, la lectura, la escritura y la literatura.

El análisis de los cuatro poemas permitió dar cuenta de cómo, a pesar de tratarse de una colección de poesía, la novela cumbre de la literatura universal *se filtra* y dialoga con la producción de poetas modernos, editada en folletos de mala calidad, vendidos a precios muy bajos. Por consiguiente, se habilitó la posibilidad de que, mediante estos títulos, los lectores populares tuvieran acceso a los personajes más representativos de la obra cervantina, la cual simbolizó “la democracia y la libertad; el derecho que a todos iguala ante la ley que a todos protege” (Alfonso Saldías citado en Díaz-Plaja, 1952, p. 31). Asimismo, esto puede interpretarse como un intento por parte de la editorial de Zamora para fijar al *Quijote* en el imaginario colectivo como prototipo de ascetismo, altruismo y popularidad.

Los escritores de los textos citados —al igual que todos los que figuran en el catálogo, más allá de su popularidad o no— son hombres y mujeres que tuvieron vidas “ejemplares”, basadas en el trabajo, el esfuerzo, el compromiso social, la voluntad y la moral. Por lo tanto, mediante estos títulos que funcionaron como guía de lectura, Claridad logró configurar la sensibilidad de los sectores populares y proporcionarles herramientas de acceso a las obras de la “alta” cultura. De esta manera, no solo se esperaba que sus lectores pudieran interpretar el mensaje de la obra, sino que también lo aplicaran a otros ámbitos de la vida cotidiana, a fin de erradicar el desconocimiento que únicamente generaba males políticos.

Por último, cabe mencionar que este proyecto pedagógico se enmarcó en uno más grande, un proyecto latinoamericanista basado en una red de librerías creada por Zamora para distribuir sus ediciones en distintos países, y fundamentalmente para difundir las preocupaciones del mundo latinoamericano, convirtiéndose así en el refugio de escritores de diversos puntos del continente, o en una “tribuna de pensamiento libre”, como anunciaba el epígrafe de la revista *Claridad*.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1981). *Todo es historia*, 172. Buenos Aires.
- Carriego, E. (s/d). *Misas Herejes*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Cervantes, M. de (2008). *Don Quijote de la Mancha*. Perú: Punto de lectura.
- Díaz-Plaja, G. (1952). *El Quijote en el país de Martín Fierro*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Fernández Espiro, D. (1924). *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Ferreira de Cassone, F. (2008). Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*. *Anuario de filología argentina y americana*, 25, 11-74.
- Ghiraldo, A. (1912). Ideas y figuras. *Revista semanal de crítica y arte*, 8. Recuperado de <http://federacionlibertariaargentina.org/BAEL/Archivo/retocadas/Images/Digitalizaciones/Ideas%20y%20Figuras/Ideas%20y%20Figuras%20n%C2%BA%2050fla.pdf>
- Montaldo, G. (1987). La literatura como pedagogía, el escritor como modelo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445, 41-64.
- Parada, A. (2007). *Cuando los lectores nos susurran: Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: UBA.
- Romero, L. y Gutiérrez, L. (1995). *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Sarlo, B. (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel. <http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/festinverno/usuario/doc/6761331-sarlo-beatriz-borges-un-escritor-en-las-orillas.pdf>
- Sarlo, B. (2011) [1985]. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Tarcus, H. (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina: De los anarquistas a la nueva izquierda, 1870-1976*. Buenos Aires: Emecé.
- Urbina, L. (1926). *Antología*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

Elementos líricos en los romances documentados en Argentina durante la primera mitad del siglo XX

Gloria Chicote

El fenómeno de la poesía popular/tradicional ha preocupado a los estudiosos de la literatura desde los comienzos del Romanticismo en que se hizo obligada la mirada hacia las tradiciones populares. Sin embargo, fue a partir de este siglo que comenzaron las indagaciones fructíferas en la tradición oral iberoamericana, impulsadas por la incansable prédica de Ramón Menéndez Pidal, pero también en relación con las políticas culturales de las jóvenes naciones independientes. Una vez redescubierta la tradición oral en Castilla en mayo de 1900, Menéndez Pidal incita a sus colegas españoles, portugueses y americanos a lanzarse a la búsqueda de romances, y se desencadena una explosión de documentaciones no solo de romances sino también de variadas formas de poesía tradicional en todo el ámbito de dispersión lingüística del español y las demás lenguas peninsulares. El propósito de este artículo es analizar la presencia de elementos líricos en los poemas narrativos de génesis tradicional, documentados en la Argentina en la primera mitad del siglo XX, para esclarecer el modo de funcionamiento del discurso tradicional y el lugar que estos textos ocupan en los procesos culturales.¹

Cuando nos aproximamos al estudio de la poesía tradicional de origen hispánico, se torna evidente un lazo de continuidad entre su génesis

¹ A continuación, reelaboro y actualizo lo desarrollado en Chicote (2004).

en la tardía Edad Media y sus manifestaciones modernas, pero para estudiar específicamente los poemas contemporáneos este abordaje diacrónico —que entiende las versiones actuales como documentos o supervivencias de las antiguas tal como lo priorizó la perspectiva pidaliana— no es totalmente funcional, sino que, a pesar de las continuidades detectables, la tradición moderna cuenta con un nivel de autonomía que posibilita su estudio individualizado (Catalán, 1997-1998, t. 1, pp. 31-88). Si bien se ha repetido hasta el cansancio que la poesía tradicional, y el romancero como su género más representativo, vive en variantes, cada versión individual puede ser considerada como un texto completo y autosignificante, sin que esta perspectiva de análisis suponga renegar de su filiación con textos emparentados en el universo tradicional (Segre, 1987). Cada versión documentada remite ineludiblemente a una compleja red de relaciones transhistóricas y transculturales, que incluyen el concepto de *prenotriedad*, es decir, el conocimiento previo de un tema poético por parte de la colectividad, que determina la posibilidad de encajar esa pieza particular en el rompecabezas integrado por el conjunto de sus prácticas culturales preexistentes en un determinado entramado social, pero simultáneamente conforma un poema individualizado, aunque efímero (Acutis, 1990).

En este orden de reflexiones, considero además que desde una perspectiva literaria existen versiones portadoras de una conformación discursiva que alcanza una enunciación más acabada del sistema de relaciones que acabo de enunciar. Este efecto “poético” puede ser el resultado, o bien de un sutil manejo de los contenidos simbólicos en la estructuración del mensaje, que deja abierta la posibilidad de decodificaciones diferentes en el receptor, o bien de un mensaje explicitado que dirige la interpretación.

En función de los principios enunciados, propongo estudiar la recurrencia de elementos líricos en el corpus romancístico argentino con el propósito de ejemplificar el pasaje de adecuación de motivos, en algunos casos de génesis medieval, vueltos a enquistar en cada caso en una cultura que les aporta el significado necesario para su existencia, a través de un movimiento de descontextualización y nueva entextualización (Bauermann y Briggs, 1990).²

² Los géneros discursivos tradicionales son considerados de carácter dual por los mismos

Si enfocamos la mira desde esta perspectiva, no es casual que en los diferentes momentos en que se intentó reunir el conjunto de poemas que integran el romancero tradicional argentino, apareció un obstáculo que se presenta en distintas tradiciones. Se planteó reiteradamente el problema de la delimitación genérica, ya que se produjo y se sigue produciendo una vacilación sobre qué poemas incluir y cuáles no, en función de aceptar o rechazar las “contaminaciones” entabladas con géneros líricos tradicionales. A este hecho debe sumarse la denominación vacilante que las manifestaciones poéticas poseen en el área, donde conviven de manera indiscriminada términos como romance, corrido, letra, verso, versada, argumento, compuesto, historia y justos (Fernández Latour, 1969).

Atendiendo a la importancia concedida a la modalidad narrativa en las definiciones del romancero, como carácter específico del género, existe una primera intención de excluir los poemas que, a pesar de tener una génesis romancística, solo contengan elementos líricos y no narren una historia, aunque, por lo general, las versiones registradas no se ajustan tan claramente a los presupuestos teórico-metodológicos, ya que evidencian la convivencia de componentes disímiles.

Este complejo accionar que debemos resolver constantemente recopiladores y editores de romances orales (que, me atrevo a decir, se intensifica en la subtradición argentina y quizás americana), me condujo a pensar que en el caso del romancero argentino se llevó a cabo una incorporación esencial de elementos líricos al género que no son meros aditamentos o agregados ornamentales, sino que se enraizaron en el entramado romancístico y están estrictamente ligados a su vigencia funcional.

Retomando las afirmaciones de Antonio Sánchez Romeralo (1989), considero en este sentido que los elementos líricos generan una tupida red de correspondencias que, al tejerse y destejarse, engendran equivalencias y oposiciones mientras van erigiendo una especie de arquitectura propia por encima del relato, a través de un comportamiento que incluye el componente lúdico (el juego de la palabra), juego que, como toda enunciación oral, se complementa en el gesto (movimiento corporal). En

autores, en tanto ponen de manifiesto al mismo tiempo el resultado ideacional de actos históricamente específicos y patrones de referencia aptos para la trasposición de sus elementos constitutivos, en cuyos términos se torna posible la acción comunicativa.

el discurso lírico los códigos lingüístico, musical y gestual, tienden a la recurrencia, sabiendo que en algún momento, la palabra tiene que volver atrás, al encuentro de algo que quedó dicho, cerrando una frase anterior y cazando con ella, con la ayuda que le proporcionan ritmo, rima y melodía en la situación de *performance*. En su estudio sobre el villancico, Sánchez Romeralo (1990) señala cómo la glosa, el estribillo o refrán abren la canción al coro, a la comunidad que colabora en la *performance*, como indicio de canto colectivo.

Con el propósito de analizar los términos en que este sincretismo lírico-narrativo se lleva a cabo en el romancero tradicional argentino, considero a continuación un conjunto de versiones procedentes de documentaciones efectuadas en el transcurso del siglo XX (Chicote, 2002),³ corpus que, como señalé en otra oportunidad (Chicote, 2001), a pesar de las falencias metodológicas que pueden atribuírsele al proceso de recopilación y edición, permite “intuir” la vigencia del romancero en el área más austral de la comunidad panhispánica.⁴

La Colección de Folklore o Encuesta de 1921 impulsada por el Ministerio de Educación⁵, los cancioneros regionales compilados hasta la década del cincuenta por folkloristas como Juan Alfonso Carrizo en las distintas provincias argentinas, y el *Romancero* de Moya constituyen —en lo que respecta a las manifestaciones poéticas tradicionales— el producto de la

³ De ahora en adelante RTA.

⁴ Al aludir a esta “intuición” no hago más que parafrasear las afirmaciones de Antonio Cid (1994), cuando señala que la labor de acopio y edición de materiales romancísticos que abarca diferentes áreas del ámbito panhispánico y ofrece una perspectiva fidedigna del género no ha incluido en el siglo XX a América: se evidencia, en la América española, la ausencia de aportaciones globales, especialmente en el caso de Venezuela o Argentina, en donde trabajos antiguos permiten intuir la existencia de un romancero valioso.

⁵ En el año 1921 el Ministerio de Educación de la Nación encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país, la recolección de los elementos folklóricos que encontrarán en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización del trabajo se envió un modelo de clasificación que constaba de cuatro ítems: *creencias y costumbres, narraciones y refranes, arte, y ciencia popular*; la sección de *arte* incluía todo lo referente a poesía y por lo tanto a romances. Esta tarea se realizó con pleno éxito, y sus pliegos, que actualmente se conservan inéditos en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo documento, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que progreso y tecnología comenzaran a violar su aislamiento y a modificar sus tradiciones. Actualmente se puede consultar en <https://inapl.cultura.gob.ar/noticia/encuesta-nacional-de-folklore-de-1921/>

primera mirada que hace la elite letrada argentina hacia el universo de la literatura oral. Maestros, profesores, folkloristas, se ponen en contacto con las tradiciones populares y las fijan, con distinto grado de comprensión de los fenómenos. En esta etapa la cultura ancestral, oral, milenaria, accede al mundo de la cultura institucional. Los copistas intentan fijar en la letra escrita la polifonía de la oralidad, y oscilan en varios puntos del problema: se plantean la pertinencia de transcripciones fonéticas; dudan en la fijación de variantes morfológicas; regularizan, y buscan la norma, sin percibir, en este sentido, que la esencia del romance consiste en su misma diversidad. Se documentan contaminaciones con otros géneros tradicionales que circulan en nuestro país, y aparecen descripciones explicativas de las situaciones en que se actualizan los textos, siempre elaboradas desde la perspectiva del entrevistador que representa el universo racional, positivista y cristiano, y se posiciona en un estrato más elevado con respecto al portador del saber tradicional, mágico, experimental y en algunos casos con raíces paganas.

De este corpus poético tradicional procede el conjunto de ejemplos que cito a continuación, para destacar en ellos la presencia de recursos líricos internalizados en el romance argentino que clasifiqué en tres grupos:

1. la repetición, y en especial su modalidad estribillo, en conexión con la actualización musicalizada de los poemas y con las características de un circuito emisor receptor infantil;
2. el *postscriptum* como espacio de adscripción genérica y también como expresión lírica de carácter valorativo;
3. la presencia de motivos romancísticos en diferentes géneros líricos tradicionales que conduce al interrogante sobre cuál es el género contaminado y cuál el contaminante.

Con respecto al recurso de la repetición, no cabe duda de que está asociado al uso formulístico de la épica y el romancero; por lo tanto, no constituye en sí mismo un uso novedoso ni individualizador de una tradición. Pero el hecho de que en todos los temas del romancero tradicional argentino aparezca el recurso en sus distintas modalidades, me conduce a pensar en un tratamiento particular.

Pasemos a considerar el romance de la *Aparición de la amada muerta*, en el que un caballero /-Alfonso XII/ busca a su esposa cuando un interlocutor desconocido le informa que esta ha muerto y describe los pormenores del entierro; a continuación aparece la esposa como una sombra que se viene a despedir y le aconseja que vuelva a casarse. Ampliamente documentado en el territorio nacional, el poema se caracteriza por su fragmentarismo (comienzo *in medias res* con la pregunta de un interlocutor desconocido, y eliminación de secuencias en el desarrollo narrativo). En este proceso de reducción, operado en un alto porcentaje de las 55 versiones documentadas, contamos además con registros de adecuaciones puntuales que el poema sufre a la situación de *performance*, tales como repeticiones de versos o acentuaciones en determinadas sílabas:

¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas triste de ti?
Voy en bus, voy en busca de mi esposa, que ayer tarde no la vi
Merceditas, está muerta, muerta está que yo la vi,
cuatro du, cuatro duques la llevaban, por las calles de Madrid...
(Santa Fe; Moya, 1941, I, p. 558)⁶

El recurso de repetir el comienzo del verso hasta la sílaba acentuada reaparece a lo largo del poema, como también el de repetir los versos completos:

No te asustes Alfonso XII, no te asustes tú de mí,
Soy Merceditas, tu esposa, que me vengo a despedir.
No te asustes Alfonso XII, no te asustes tú de mí.
(Mendoza; Moya, I, p. 548)

El repertorio infantil es sin lugar a dudas el más proclive a estas “desviaciones” genéricas. La gestualidad del juego y la presencia ineludible del acompañamiento musical conducen al desarrollo de la liricidad. Por ser casos comunes en todo el universo panhispánico, menciono el juego de repeticiones y estribillos en *Don Gato*:

⁶ Siempre cito por Moya (1941).

Estaba el señor don Gato,
Estaba el señor don Gato, en silla de oro sentado,
Miau, miau, murrumiau, en silla de oro sentado,
Calzando medias de seda y zapatitos dorados,
Miau, miau, murrumiau, y zapatitos dorados...
(RTA, p. 83)

En el tema *Escogiendo novia*, tiene amplia difusión la versión abreviada portadora de elementos lúdicos y líricos, relacionados con el cancionero infantil. Así los *incipit* más difundidos son:

Hilo de oro, hilo 'i plata, hilito de san Gabriel
Hilo de oro, hilo 'i plata, que jugando al ajedrez
A la cinta, cinta de oro, a la cinta de un marqués.
Una señora me dijo que lindas hijas tenéis...
(RTA, p. 102)

Idéntico recurso aparece en el romance del *Martirio de Santa Catalina*, en el que cada conjunto narrativo, por ejemplo el comienzo (Santa Catalina era hija de un rey /su padre era un pagano/ su madre no lo es), se desarrolla de la siguiente forma:

Santa Catalina, borombón, borombón, borombón, borombón
Santa Catalina era hija de un rey,
A ja já, a ja já, era hija de un rey
Su padre era un pagano, su madre no lo es
(Tucumán; Carrizo, 1937, I, pp. 351-352)

O en *Las señas del esposo*, el tema más difundido en la tradición oral argentina con 79 versiones documentadas, presencia ineludible en los repertorios infantiles hasta nuestros días y uno de los pocos casos que contamos con documentaciones melódicas, que apreciamos especialmente dada la escasez en todo el corpus argentino (Aretz, 1950 y Orduna, 1983), aparecen claros índices de lirización en los *incipit* apelativos:

Catalina, Catalina, lindo nombre aragonés
Soldadillo, soldadillo, ¿de dónde viene usted?
(RTA, p. 59)

Y en la repetición a modo de estribillo de los versos referidos al bordado del pañuelo que la esposa da entre las señas de su marido ausente:

Que yo misma, que yo misma,
Cuando niña lo bordé
(Moya, 1941, I, p. 480)

Menciono solo al pasar también, por ser de extendida difusión en el ámbito panhispánico, el romance de *Mambrú*, quizás uno de los ejemplos más pertinentes del repertorio infantil, que se destaca por su carácter heptasilábico y por la presencia de variados estribillos. Procedente de una canción francesa del siglo XVIII, que tuvo como punto de partida a un personaje histórico —el duque de Marlborough— a la que se agregaron rasgos tradicionales ajenos y preexistentes para conformar definitivamente el romance, ha generado a su vez la canción *Elisa de Mambrú o La hija del capitán*, de escaso desarrollo narrativo, con la que comparte el motivo del entierro, la distribución de estribillos y la melodía. En la tradición argentina se documentan además reelaboraciones burlescas del tema:

Mambrú se fue a la guerra,
Montado en una perra,
La perra se cayó,
Mambrú se reventó.
(Santiago del Estero; Di Lullo, 1940, pp. 39-40)

Por último, el incremento de elementos líricos en un romance en relación con su inclusión en el repertorio infantil puede apreciarse en un conjunto de versiones del romance de *La esposa infiel*. Un 30 % de las versiones argentinas son fragmentarias, ya que se interrumpen en el diálogo inicial entre los amantes, eliminando el adulterio y la aparición del marido que da lugar a la tragedia final para posibilitar su circulación entre los niños; un ejemplo de la versión fragmentaria es:

Estaba la blanca niña estaba la blanca flor,
Sentada en su ventanita cantando versos de amor
En eso pasó Carlitos, hijo del emperador

Tocando su guitarrita, cantando versos de amor
Ay que sois Carlitos!, ay que sois mi amor!
Ay, que soy el hijo del emperador!
(Buenos Aires; Moya, 1941, I, p. 447)

Otro espacio de posible expansión lírica en el romancero es el asignado a los finales, los *postscripta* extrasecuenciales de las versiones romancísticas, en los que considero que se produce también una vacilación genérica. Ya sea en cuanto a una posible adscripción o denominación autóctona como en *La bastarda*, en la que se pone en evidencia la función del mensaje romancístico en su contexto de circulación:

Aquí se acaba este verso de la niña cebadilla
Que le han quebrado el carozo y comido la semilla.
(La Rioja; Carrizo, 1942, II, pp. 411-412)

Ya sea como admonición al auditorio y autorreferencia a la ejecución tal como aparece en la copla final extranarrativa, referida a la situación de *performance* en una versión del romance de *La bella en misa*, de alcances líricos por el tratamiento sugerente que realiza del sentimiento amoroso, a partir de un escueto desarrollo narrativo:

A los señores oyentes,
Florcita de la campaña,
Martín es el que la canta
Y Manuel quien le acompaña
(RTA, p. 46)

O como expresión lírica valorativa, nuevamente en el romance de la *Aparición de la amada muerta*, en boca del emisor del mensaje poético referida a la muerte de la amada y el dolor que produjo:

Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar
Porque Mercedes ha muerto luto le quieren guardar.
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
Ya murió la que reinaba en las cortes de Madrid.⁷

⁷ Estos versos se documentan en versiones contemporáneas del resto del mundo hispáni-

En último término, paso a referirme al escabroso tema de las contaminaciones genéricas que exceden el análisis de la contaminación de motivos intrafabulísticos y extrafabulísticos que expuso Diego Catalán (1982-1984) en el apartado teórico del *Catálogo General del Romancero*. Por ejemplo, con respecto al romance de *Don Claros y la princesa*, muy raro en la Argentina, ya que contamos con una sola versión publicada por Moya (1941, II, pp. 23-24), me interesa destacar la referencia que hace Ciro Bayo (1913) al documentar una versión acriollada:

Es un romance cantado, muy usual entre los guitarreros de los pagos pampeanos. Sirve para acompañar al gato, baile gauchesco en el que han venido a refundirse la huella, el cuando, el cielito, el pericón y otras danzas criollas ya en desuso. Los bailadores oyen quietos el principio de la relación y empiezan el trenzado a cada 'Huellita, huella' del cantador.

Don Claros y la infantita están bailando en palacio,
Él viste terno de seda, ella falda de brocado.
A cada paso de danza va diciendo el conde Claros:
A la huellita huella, dame la mano,
Como se dan la mano los escribanos.
A la huellita, huella, dame las manos,
Como se dan las manos los cortesanos.
A la huellita, huella, dame un abrazo...
La infantita al oír esto furiosa se aparta a un lado.
A la huellita, huella, canta Don Claros,
No hay mujer que no caiga, tarde o temprano.
(Díaz y Gallardo, 1939, p. 280)

El tema *Llanto del pastor enamorado*, que en la tradición argentina es protagonizado por un vaquero cuya muerte se debe tanto a la cornada del novillo como al mal de amores, tiene especial importancia por compartir el formulismo de la literatura gauchesca culta. El *incipit* "Aquí me pongo

co, al comienzo, a modo de exordio, intercalados en el desarrollo secuencial, en boca del narrador o del protagonista, anunciados en letreros, borrando el límite entre motivos secuenciales y elementos extrasecuenciales que, me parece, tienden a la lirización del romance.

a cantar debajo de este membrillo”⁸, remeda sin duda el comienzo de la obra fundacional de la literatura argentina, el *Martín Fierro* de José Hernández, “Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela”. Asimismo, el motivo del entierro aparece inserto en el *Santos Vega* de Rafael Obligado, como versos compuestos por este autor:

No me entierren en sagrado
Donde una cruz me recuerde
¡entierrenme en campo verde
donde me pise el ganado!

Estas documentaciones incluidas en la literatura “culta” del siglo XIX se completan en el siglo XX con otras en forma de coplas tradicionales con acompañamientos líricos. Moya (1941, II, p. 144) cita una adaptación a letra de vidala procedente de Catamarca, de especial interés porque el muerto que no debe ser sepultado se llama Don Martín, denominación extendida para el diablo en la narrativa tradicional:

Cuando muera Don Martín
No lo sepulte en sagrao,
Sepúltelo en campo verde
Donde lo pise el ganao.
Rematito no les dejo
porque están verdes los higos.

O una versión de Tandil con estribillo:

Si este novillo me mata ¡ay de mí!
No me entierren en sagrao,
Entierrenmé en campo verde, ¡ay de mí!
Donde me pise el ganao.

El cancionero popular folklórico, la literatura gauchesca culta y también el cancionero infantil entextualizan motivos romancísticos. En *Escogiendo novia* contamos con una versión documentada por Ciro Bayo

⁸ Rogelio Díaz y Pascual Gallardo, *Cancionero sanjuanino*, Mendoza, 1939, p. 280.

(1913, pp. 26-27), en la que la madre accede al pedido del pretendiente y concluye con fórmulas de juegos de ronda de elección de oficios o enamoradas, tales como el *Arroz con leche* o *Buenos días su señoría*:

De las tres hijas que tengo, una de ellas para usted

-Esta no la quiero porque es pelona,
esta me la llevo por linda y hermosa,
parece una rosa, parece un clavel
acabado de nacer.

-Téngala usted bien guardada, -Bien guardada la tendré,
sentadita en silla de oro bordando paños al rey,
una perita en la boca a las horas de comer,
y azotitos en el culo cuando sea menester.

Otro ejemplo lo aporta el romance del *Martirio de Santa Catalina* que se describe en el legajo n.º 165 de la provincia de Entre Ríos (Colección de Folklore 1921) como “ronda popular argentina”. Asimismo, varios romances enuncian temas caros a la lírica tradicional, de amplia difusión en el cancionero infantil, tales como *La niña perdida*, conectado con el motivo de la golondrina ensangrentada (“Mi madre tenía un peral cargado con perlas finas, /en el cogollito más alto se asentaba una golondrina. / Por el pico echaba sangre, con las alas la batía”, RTA, p. 105); el romancillo hexasilábico de *La malcasada* (“Me casó mi madre, me casó mi madre, /chiquita y bonita, ¡ay, ay ay! chiquita y bonita”, RTA, p. 110); *La monjita* (“Yo me quería casar con un mocito barbero/ y mi padre me quería monjita del monasterio”, RTA, p. 119),⁹ o *La niña y el caballero*, en el que aparece el motivo de pedido de agua con connotaciones de requerimiento sexual (“-Siete leguas he corrido, niña, por verte a ver,/ con mi caballo rendido, y mi persona también. / Dáme un jarro de agua, niña, que vengo muerto de sed”, RTA, p. 126).

Aun el romance de *Delgadina* —del que me ocupé en otra ocasión (Chicote, 1998) en relación con la resignificación del tema del incesto y las relaciones de poder en el contexto rioplatense de principios del si-

⁹ Texto que puede agregarse al estudio que realiza Manuel da Costa Fontes (1992) sobre la tradición del poema “Vida de freira” en textos antiguos y modernos.

glo XX, tan rico en su transmisión de contenidos ideológicos—, aporta un ejemplo de intromisión de esta clave lírica, al incorporar en una versión de *La Rioja* (Moya, 1941, I, p. 433) un parlamento de despedida de la niña agonizante y el pedido de oración producto de una contaminación con los cantos característicos del *Velorio del Angelito* (festividad mortuoria que se hacía hasta mediados del siglo XX en la campaña argentina del niño muerto al nacer, porque se consideraba que iba directamente al cielo; esta práctica fue prohibida por las autoridades ya que daba lugar a excesos tales como que la familia prestara a su muertito de pueblo en pueblo para que se hicieran bailes sucesivos):

Madrecita de mi vida échame la bendición,
Ya se va su hija querida, nacida e su corazón
Yo le agradezco a mi madre por la leche que me ha dado,
Por los primeros dolores y la sangre derramada.
Hoy día se habrá cumplido el día e mi sepultura.
Madrecita de mi vida, ya es basta de llorar,
No me mojes las alitas no voy a poder volar.
Padrecito de mi vida ya me voy para los cielos
Usted se quedará a arder en los profundos infiernos.
Reciba usted señor X
Tengaló por devoción
De la pobre Delgadina
De rezarle una oración.
(Moya, 1941, I, p. 433).¹⁰

No quiero cerrar estas páginas con una visión distorsionada del romancero argentino. Las versiones documentadas continúan contando historias muy intrincadas, de significados saturados, y el tipo textual narrativo sigue operando como parámetro de definición genérica. Pero en paralelo se ha desarrollado un entorno extrasecuencial, de matriz esencialmente lírica, muy incorporado a la puesta en acto del género. Por lo tanto, se torna muy difícil, a la hora de fijar un corpus, establecer límites genéricos que excluyan los desarrollos líricos, los versos caracterizados

¹⁰ Maximiano Trapero (1992) documenta en Canarias una práctica semejante.

por la ausencia de lógica narrativa, pero también por la fuerte incidencia de un lenguaje altamente estandarizado, que invaden las versiones con un lenguaje inasible que se resiste a descripciones conclusivas. La lírica tradicional sugiere sin decir; este grado de ambigüedad le quita autonomía al mensaje y posibilita su constante recontextualización en otros géneros, como en nuestro caso, en el romancero.

Referencias bibliográficas

- Acutis, C. (1990). Romancero ambiguo (prenotorietà e frammentarismo nei romances dei secc. XV e XVI). En *Scritti*. Alessandria: Ediz. dell'Orso.
- Aretz-Thiele, I. (1950). *Primera selección de canciones y danzas tradicionales para escolares*. Buenos Aires.
- Bauman, R. y Briggs, C. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, pp. 59-88.
- Bayo, C. (1913). *Romancerillo del Plata*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Carrizo, J. (1937). *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Carrizo, J. (1942). *Cancionero popular de La Rioja*. 3 vols. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Catalán, D. et al. (1982-84). *Catálogo General del Romancero*. 3 vols. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- Catalán, D. (1997-1998). *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI.
- Chicote, G. (1998). El Romancero Panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina. *Hispanófila*, 122, pp. 41-54.
- Chicote, G. (2001). La vigencia del romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 97-118.
- Chicote, G. (2002). *Romancero tradicional argentino*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary and Westfield College.
- Chicote, G. (2004). Lirismo y vitalidad del romancero tradicional argentino. En Piñeiro, P. (Eds.). *De la canción de amor medieval a las soleares* (pp. 273-282). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla.

- Cid, J. (1994). El romancero tradicional hispánico. Obra, infinidad y campo abierto. Ínsula, Madrid, 567, p. 4.
- Da Costa Fontes, M. (1992). Vida de freira en la tradición oral luso-brasileira. *Estudios de folklore y literatura*, dedicados a Mercedes Díaz Roig (pp. 641-665). México: El Colegio de México.
- Di Lullo, O. (1940). *Cancionero popular de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Baiocco y Cía.
- Díaz, R. y Gallardo, P. (1939). *Cancionero sanjuanino*. Mendoza.
- Fernández Latour, O. (1969). *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Ed. Guadalupe.
- Hernández, J. (2018). Martín Fierro, en *Obras Completas, IV*. Córdoba: IdIHCS- Eduvim.
- Moya, I. (1941). *Romancero*. Buenos Aires: Universidad.
- Orduna, G. (1983). Una versión del romance de 'Las señas del esposo' en Buenos Aires. *Incipit*, III, 197-200.
- Obligado, R. (1951). *Poesías*, Buenos Aires. México: Espasa-Calpe.
- Sánchez Romeralo, A. (1989). Presencia de la voz en la poesía oral. En *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX* (pp. 11-24). Cádiz: Fundación Machado – Universidad de Cádiz.
- Sánchez Romeralo, A. (1990). El villancico como texto oral. *Actas del Congreso Romancero – Cancionero UCLA 1984* (pp. 59-80). Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Segre, C. (1987). Structuration and Destructuration in the 'Romances'. *Dispositio*, XII: 97-112.
- Trapero, M. (1992). Los estribillos romancescos de La Gomera: su naturaleza y funcionalidad. *Estudios de folklore y literatura*, dedicados a Mercedes Díaz Roig (pp. 127- 145). México: El Colegio de México.

El legado de la poesía tradicional hispánica en el cancionero popular argentino y su inclusión en el aula de ELSE

Cecilia Natoli

Introducción

La literatura es un material cultural auténtico y un recurso valioso para el aprendizaje de una lengua. Por este motivo, representa un elemento altamente funcional para la enseñanza en el aula de español como lengua segunda y extranjera (ELSE), útil para comprender el funcionamiento de la lengua dentro de los contextos socioculturales en los que esta se emplea como medio de comunicación. En este sentido, la literatura es fuente de ejemplos gramaticales y da cuenta de diferentes usos de la lengua, así como constituye un reservorio cultural que transmite elementos del contexto social en el que se desarrolla la lengua meta que se está adquiriendo (Albaladejo García, 2004; 2007; Bélières, 1997; Brumfit y Carter, 1986; Chicote y Natoli, 2014; Collie y Slater, 1987; Maley y Duff, 1999; McKay 1982; Natoli, 2010; 2012; 2016; 2018; 2019; Sanz Pastor 2007; Lázár, 1993). Además, la literatura se consolida como uno de los medios que enuncian y difunden la variedad de la lengua estándar de una sociedad (Moure, 2014), así como puede dar acogida a otras variedades lingüísticas regionales y a jergas específicas que conviven en el interior de una comunidad.

De esta forma, el empleo de textos literarios en la clase de ELSE puede utilizarse para fomentar el placer por la lectura —en tanto que el texto

literario es un producto artístico que estimula una recepción estética— como también puede usarse como instrumento para aprender una lengua y comprender el entorno sociocultural en el que esta se transforma. Asimismo, consideramos que la literatura puede ser empleada para la adquisición del español en todos los niveles de aprendizaje, incluso desde uno inicial de competencia lingüística ya que los niveles de dificultad pueden graduarse a partir de las tareas propuestas para trabajar un texto literario (Acquaroni, 2007; Gargiulo, 2008). Por otra parte, a través del trabajo con textos literarios también se puede fomentar el desarrollo de la competencia comunicativa intercultural (Byram, 1997, 2008, 2009; Lázár, 2007).

La lengua española que, a lo largo del tiempo se consolidó en el actual territorio argentino, trajo adosado el legado cultural de la poesía tradicional hispánica, y esta herencia que se introdujo arraigó en la cultura argentina. Muchos de los poemas folklóricos provenientes de España fueron incorporados formalmente en la educación de los/las estudiantes de nuestro país, como producto de su inclusión en el currículum de las escuelas primarias y secundarias a mediados del siglo XX. Esta institucionalización de la lírica tradicional hispánica que tuvo lugar en Argentina respondió al propósito de favorecer la construcción de una identidad nacional que concordara con el imaginario hispano-criollo y que se impusiera de forma homogeneizadora a las heterogéneas costumbres extranjeras que se instalaron en el territorio argentino a través de las inmigraciones de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Tal construcción identitaria fue efectiva dado que estos poemas —recogidos en diferentes puntos de la Argentina hacia principios del siglo XX y difundidos institucionalmente a lo largo del tiempo mediante un proceso de selección y edición en antologías y libros de texto (Consejo Nacional de Educación, 1940; Espósito y Di Croce, 2018)— continúan vigentes en el ámbito escolar (Chicote, 2013). Por este motivo, consideramos que su inclusión en el aula de ELSE se torna relevante para que los y las estudiantes de distintas procedencias accedan a esta área del conocimiento de nuestra cultura. Gloria Chicote (2013), haciendo referencia a los poemas compilados en la *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias* (Consejo Nacional de Educación, 1940), describe el proyecto pedagógico institucional en el que se recogieron dichos textos folklóricos en los siguientes términos:

Todos estos poemas pertenecientes al acervo tradicional hispánico formaron parte de un proyecto pedagógico institucional que consistió en recolectarlos en su ámbito natural de circulación y fomentar su recuerdo a través de su inclusión en libros de texto de la escuela primaria y secundaria con el propósito de fortalecer la construcción de una identidad argentina que respondiera al imaginario hispano-criollo. Este objetivo se cumplió con creces ya que los relevamientos efectuados en las últimas décadas dan cuenta de la vigencia de los mismos cantos en los espacios escolares (p. 251).

En el Prólogo a la *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias* se enfatiza el peso cultural que tiene esta obra como herramienta para dar continuidad a la tradición nacional y perfilarla hacia el futuro:

La resolución del Consejo Nacional de Educación, transcrita precedentemente, se propone llevar a la escuela lo más acendrado del material folklórico que recogieron los maestros de su dependencia en el año 1921. Cree con evidente razón que las reliquias del pasado, hijas del alma y del intelecto populares, poseen una virtud formativa del espíritu nacional, cuyo carácter propio se sustenta en la continuidad de la tradición. Los fundamentos de aquella resolución exponen tan clara y detenidamente ese pensamiento que dispensan de explicar la índole y el propósito de la presente obra, inspirada fielmente en él, para ser instrumento de su realización (Consejo Nacional de Educación, 1940, p. 13).

Las obras recogidas en el libro son producciones folklóricas argentinas cuyo origen es español, pero que fueron asimiladas —y por lo tanto transformadas— por el pueblo argentino como propias, y, en cuanto tales, representan productos culturales que se difunden y propagan entre las distintas poblaciones que habitan este territorio, y que “han influido e influyen en su formación espiritual” (Consejo Nacional de Educación, 1940, p. 15). La rima que seleccionamos para diseñar la propuesta didáctica que presentamos a continuación pervive —junto con otros tantos textos folklóricos— en el acervo cultural argentino. Estos textos son transmitidos a niños y niñas no solo en el ámbito escolar, sino también en el

familiar (de padres a hijos, de abuelos a nietos, de tíos a sobrinos, etc.). Asimismo, su difusión se hace efectiva y se reaviva a través de canciones y recitaciones cuando estos poemas son retomados por cantantes de música infantil contemporánea.

Por estos motivos, consideramos que su inclusión en el aula de español aporta un valioso contenido cultural y puede operar como un disparador que vincule la cultura de origen de cada estudiante de ELSE —apelando a las tradiciones de cantos folklóricos propias de su sociedad— con la variada cultura meta de la lengua que están adquiriendo: el español. Además, en este intercambio intercultural dialógico de distintas tradiciones folklóricas que entran en juego dentro del aula —y en la valoración de estas— se fomenta que el proceso de aprendizaje de la lengua meta sea significativo para cada estudiante.

Cabe destacar que, si bien estas obras populares se compilaron y fueron fijadas por escrito —y gracias a este registro atesorado en el papel, muchas se han conservado y difundido en el tiempo por medio de ediciones de libros—, son textos que fueron concebidos en la oralidad y, como tales, también perduraron y se transformaron a lo largo de los años en variantes a través del discurso oral, ya que su “medio de difusión natural [está constituido por] calles, plazas, parques o patios de recreo” (Sánchez Ortiz, 2018, p. 365). Por su propia naturaleza, el empleo de estas obras poéticas en el aula de ELSE favorece el aprendizaje del español: incita a la memorización, a la recitación y al canto de los poemas, lo cual beneficia al alumno tanto en la fijación de vocabulario como en la adquisición de estructuras gramaticales.

Asimismo, los textos de tradición oral, por la necesidad inherente de ser memorizados para su recitación, así como de poner en juego la sonoridad del léxico para lograr musicalidad a través de la rima y el ritmo, están constituidos por estructuras gramaticales fijas, que se repiten a lo largo del poema, a modo de fórmulas que son completadas con distintas palabras. Además, dado el público infantil entre el que estos poemas circulan, dicha repetición léxica y de estructuras otorga una simpleza favorable para su memorización. De esta forma, el empleo de estos textos literarios en el aula de ELSE viabiliza el conocimiento y el afianzamiento de la fonología del español —guiando, por medio de la rima y el ritmo,

la pronunciación de palabras y frases para proseguir correctamente con el canto o la recitación del texto—. Estos juegos con el lenguaje también son fuente de divertimento, que se fomenta a través de la musicalización de estas obras y de los elementos lúdicos que quedan implicados en su enunciación, ya sea por tratarse de adivinanzas¹ que invitan a dilucidar el sentido escondido, o por los juegos de palabras dentro de los poemas, por las aliteraciones, o por los sinsentidos, entre otros recursos retóricos que reúnen estos textos.

Por otra parte, apelando a la naturaleza misma de estos poemas —que surgen del discurso oral y que por lo tanto viven en variantes—, se puede fomentar la creatividad a partir de estos textos. En este sentido, las estructuras gramaticales que se repiten en los poemas brindan una guía que puede dar soporte a la escritura creativa y estimular también el trabajo con vocabulario específico. Mercedes Zavala Gómez del Campo (2018), en referencia a la importancia de la lírica tradicional en la niñez como recurso que naturalmente estimula la creatividad infantil y el juego de los sinsentidos verbales, consigna lo siguiente:

Margit Frenk nos ofreció un breve estudio comparativo entre lo que se cantaba en los siglos de oro y, lo que en ese momento —años más, años menos— cantaban los niños mexicanos. La autora hacía espe-

¹ María Teresa Míaja de la Peña (2018) analiza tres fórmulas de construcción de las adivinanzas, en cuanto género lírico tradicional —de difusión tanto escrita como oral y recepcionado lúdicamente por niños y por adultos—, centrado en el juego de las palabras que velan el sentido oculto. El primer procedimiento que consigna para la formación de adivinanzas es la descripción de características concretas o de la condición de determinado objeto, ya sea su lugar de origen, tamaño, color, forma, sabor, apariencia o una acción caracterizadora del mismo. La segunda fórmula de construcción —que enuncia la autora— se basa en la habilidad del receptor para captar auditiva o visualmente el sentido oculto, ya que la adivinanza revela, en su enunciación —de manera camuflada— fragmentos de (si no toda) la palabra oculta; y esto se logra, por ejemplo, a través del empleo del recurso retórico denominado “calambur”. Finalmente, la tercera fórmula de construcción se sirve de ciertas figuras literarias o tropos específicos para construir la adivinanza. Dentro de estos procedimientos retóricos, Míaja de la Peña destaca: el palíndromo, el acróstico, la prosopopeya, el símil, el quiasmo, la antinomia, el paralelismo, la paradoja, la metáfora, la elisión paraleléstica, la comparación, la ausencia o quiebre, en cuanto recursos constitutivos que le permiten analizar la formación de las adivinanzas tradicionales. La autora consigna que el éxito de la adivinanza no radica solo en las figuras retóricas empleadas: destaca que el campo semántico aludido, al que se hace referencia para definir el significado oculto, juega un rol clave para la elucidación del juego que plantea el acertijo.

cial hincapié en la creatividad infantil que obedece a la “razón de la sinrazón”, al carácter lúdico de los textos y a la relevancia del acervo tradicional de la niñez (p. 391).

Además, los poemas tradicionales posibilitan el trabajo con la rima y la reflexión sobre su construcción en cada verso, lo cual constituye un punto de partida para que los y las estudiantes elaboren posteriormente sus propias producciones líricas haciendo uso de este recurso poético. En línea con lo planteado, presentamos a continuación una tarea didáctica centrada en el análisis y el desarrollo de la creatividad, a partir de una rima infantil de tradición hispánica, extraída de la *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias* (Consejo Nacional de Educación, 1940). Las actividades que se proponen a continuación están diseñadas de acuerdo con los presupuestos teóricos planteados por los enfoques comunicativo (Llobera, 1999), por tareas (Nunan, 1989; 2010) y orientado a la acción (Consejo de Europa, 2001; 2020).

Propuesta didáctica para el aula de ELSE destinada a los niveles iniciales de competencia lingüística (A1/A2)

Seleccionamos para este trabajo una rima infantil que fue compilada en la *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias* (Consejo Nacional de Educación, 1940) y que está vigente en el acervo cultural argentino. Las rimas constituyen un tipo de texto breve que permite la lectura de la obra completa en clase y el trabajo con distintos aspectos específicos de la lengua, mientras la atención está centrada en el juego, la rima, el ritmo, la música, la canción, el entretenimiento y la diversión en grupo. Destinamos las siguientes actividades a grupos de estudiantes de entre 7 y 12 años, de nivel inicial (A1/A2). Sin embargo, consideramos que esta actividad también puede ser trabajada con estudiantes jóvenes y adultos, con el propósito de incluir materiales folklóricos en su formación que pueden ser cantados y recitados, por ejemplo, para divertir a infantes de su entorno cotidiano como una manera de introducirlos en el español a través del juego.

El objetivo general de las actividades que presentamos consiste en promover la escritura creativa a partir de un poema que pertenece al gé-

nero lírico tradicional, y generar un espacio lúdico en el aula de ELSE por medio de la recitación, la música, el canto y la teatralización del poema.

Propuesta de trabajo para la rima “Cucú, cucú, cantaba la rana”

Presentamos a continuación los lineamientos para desarrollar una propuesta de trabajo a partir de la rima infantil tradicional “Cucú, cucú”, tal como se la cita en la *Antología folklórica argentina* (Consejo Nacional de Educación, 1940, pp. 217-218). Esta rima infantil tiene vigencia dentro del repertorio de canciones que cantan los niños y las niñas de Argentina en la actualidad. Prueba de ello son los diferentes arreglos vocales realizados por músicos contemporáneos que circulan en el mercado discográfico. Como ejemplo de la vigencia de esta canción podemos citar la versión “Cucú, cucú, cantaba la rana” —del Conjunto Pro Música de Rosario² dirigido por Cristian Hernández Larguía³— que es el tema con el que se abre el disco *Música para niños. Vol. 3* (sello “Kids Concept”, 2008).⁴ Otro ejemplo de reedición de esta rima folklórica es la versión realizada por el grupo Naranja Dulce —con las voces de Cecilia Allende y Santiago González Bienes—, que recoge el tema “Cucú, cucú, cantaba la rana” en la pista 19 del CD *Canciones tiritibreas para más de dos orejas* (2010).⁵

Haciendo honor a su naturaleza de difusión oral, observamos que las tres versiones que citamos de esta obra difieren entre sí en distintos aspectos:

² En el siguiente enlace se puede acceder a la página web del Conjunto y del Instituto Pro Música de Rosario: <https://promusicarosario.org.ar> (Consultado en julio de 2021).

³ Cristian Hernández Larguía fue el creador y director general artístico del Conjunto Pro Música de Rosario desde su fundación en 1962 hasta su fallecimiento, en febrero de 2016.

⁴ La colección “Música para niños” en cuatro volúmenes del Conjunto Pro Música de Rosario fue editada en disco de vinilo durante la década de 1970 (1970, Vol. 1; 1972, Vol. 2; 1976, Vol. 3; 1978, Vol. 4), por el sello discográfico Qualiton. En su primera difusión en vinilo, la rima “Cucú, cucú, cantaba la rana” se editó en 1972 y en el volumen 2 de la colección. Posteriormente, estos discos han sido reeditados por las discográficas RGS Music y Kids Concept. Actualmente, gracias a dichas reediciones, se los puede comprar en formato CD. En el siguiente enlace se puede acceder a los contenidos del actual CD: <http://www.rgsmusic.com.ar/cgi-bin/disco.cgi?disco=1762-2&estilo=IN&subestilo=GR> (Consultado en julio de 2021). Canción disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EXX0c9BUQOM> (Consultado en julio de 2021).

⁵ Canción disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ln0G3duZ8o> (Consultado en julio de 2021).

<p>Cucú, cucú (rima recogida en 1921)</p>	<p>Cucú, cucú, cantaba la rana (1972)</p>	<p>Cucú, cucú, cantaba la rana (2010)</p>
<p>Cucú, cucú, cantaba la rana, cucú, cucú, debajo del agua. Cucú, cucú, pasó un marinero, cucú, cucú, llevando romero. Cucú, cucú, pasó una criada, cucú, cucú, llevando ensalada. Cucú, cucú, pasó un caballero, cucú, cucú, con capa y sombrero. Cucú, cucú, pasó una señora, cucú, cucú, llevando unas moras, Cucú, cucú, le pedí un poquito, cucú, cucú, no me quiso dar, cucú, cucú, me puse a llorar.</p>	<p><i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> <i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> Cucú, cucú, pasa un caba- llero Cucú, cucú, de capa y sombrero Cucú, cucú, pasa una señora Cucú, cucú, con falda de cola <i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> <i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> Cucú, cucú, debajo del agua BIS</p>	<p><i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> <i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> Cucú, cucú, pasó un caballero Cucú, cucú, de capa y som- brero Cucú, cucú, pasó una señora Cucú, cucú, con traje de cola <i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> <i>Cucú, cucú, cantaba la rana</i> <i>Cucú, cucú, debajo del agua</i> Cucú, cucú, pasó un marinero Cucú, cucú, vendiendo romero Cucú, cucú, le pidió la rana Cucú, cucú, no le quiso dar — ¿No? — No. Ts...ts...ts... Se puso a llorar.</p>
<p>Consejo Nacional de Educación (1940). <i>Antología folklórica</i> <i>argentina</i>. Buenos Aires, Kraft.</p>	<p>Conjunto Pro Música de Rosario (2008). <i>Canciones</i> <i>para niños</i>. Vol. 3. Kids Concept.</p>	<p>Naranja Dulce (2010). <i>Canciones tiritibreas para</i> <i>más de dos orejas</i>.</p>

El objetivo comunicativo de la tarea que planteamos a continuación es fomentar la escritura creativa y la comunicación de ideas. La tarea final consiste en la escritura de estrofas nuevas que complementen esta rima tradicional. Por otra parte, los recursos gramaticales con los que proponemos trabajar son: los usos del pretérito indefinido, del gerundio y de la preposición “con”, empleados en las siguientes estructuras sintácticas: “*Pasó un/una sustantivo + llevando + sustantivo*” y “*Pasó un/una sustantivo + con + sustantivo*”. Se espera que cada estudiante pueda reflexionar, a lo largo de la tarea, sobre los usos gramaticales específicos dentro del contexto lingüístico que otorga el poema trabajado:

- Pretérito indefinido: es empleado para enunciar hechos y acciones acabadas y concretas que ocurrieron en el pasado. Hace avanzar la acción.
- Gerundio: es utilizado para dar cuenta de una acción que ocurre en simultaneidad respecto de la acción descrita por el verbo principal de la frase.
- Preposición “con”: es empleada con fines descriptivos, desempeñando una función adjetiva en este poema.

Además, se propone un trabajo con recursos léxicos (i.e. vocabulario referido a objetos, personas y profesiones u oficios, animales), así como con los contenidos culturales implicados en el poema tradicional infantil y su vinculación con las tradiciones orales de la cultura de origen de cada estudiante. Sugerimos iniciar esta unidad de trabajo a partir de ejercicios de prelectura que activen los conocimientos previos de cada estudiante, le brinden herramientas para que le sirvan de andamiaje y le permitan enfrentarse al texto literario e interpretarlo mejor.

La actividad de prelectura que proponemos consiste en desarrollar un trabajo específico con el vocabulario de la canción que esté basado en la asociación de palabras e imágenes. Para lo cual, las palabras “rana”, “agua”, “debajo”, “marinero”, “romero”, “criada”, “ensalada”, “caballero”, “capa”, “sombbrero”, “señora”, “moras”, “dar”, “llorar”, “llevando/llevar”, “pedir”, deben tener un correlato en imágenes con las cuales deben ser unidas. Puede plantearse la actividad por medio de distinto tipo de ejercicios: unir con flechas, escribir el nombre debajo de cada imagen, recortar

y pegar la imagen con la palabra que le corresponda, hacer los dibujos correspondientes a cada significado, entre otras opciones posibles. Luego, proponemos la escucha del poema y, a partir de las palabras presentadas en el ejercicio anterior, identificar de manera auditiva y seleccionar las que efectivamente aparecen en la canción. Se debe hacer un círculo a las palabras que escuchen y a su respectiva imagen. Para ello, se sugiere incluir en el primer ejercicio de unión de términos e imágenes, otras palabras que no forman parte de este poema, por ejemplo: “giba”, “arriba”, “niño”, “guiño”, “abuela”, “muela”, “gallina”, “colina”, “bruja”, “dibuja”, “profesora”, “hora”, “paloma”, “idioma”, “enfermera”, “tijera”, etc. Observamos que el léxico extra que sugerimos incluir se conforma de pares de palabras que riman.

En segundo lugar, pasamos a la formulación de las tareas de lectura y relectura. Como primer paso para adentrarse en el texto, se propone leer la obra y chequear el ejercicio auditivo anterior de identificación de palabras presentes en el poema. Posteriormente, proponemos el reconocimiento de las formas verbales y del tiempo, el modo y la persona gramatical en la que están enunciadas. Cabe destacar que, si los y las estudiantes todavía no están en condiciones de trabajar con el pretérito indefinido, es posible seleccionar inicialmente la versión de la canción del Conjunto Pro Música de Rosario, enunciada en tiempo presente. Se puede hacer una alusión al pretérito imperfecto en el que se enuncia el verbo “cantar” (“cantaba”), pero solo mencionando que es un tiempo del pasado, si es que todavía no es pertinente introducirlo por el nivel de lengua de la clase de español.

También se sugiere reflexionar sobre los gerundios y sobre detalles formales de su formación, prestando especial atención a la construcción de sus terminaciones *-ando/-iendo* (*amar/amando, temer/temiendo, partir/partiendo*), así como a la transformación de la vocal “i” de la terminación *-iendo* en “y” cuando la raíz del verbo termina en vocal —lo cual da como resultado la terminación *-yendo*: *caer/cayendo, leer/leyendo, ir/yendo, construir/construyendo*)—, tanto como a la identificación de la raíz de los verbos regulares e irregulares que sufren los cambios vocálicos “e” > “i” (*decir/diciendo, conseguir/consiguiendo, vestir/vistiendo, etc.*) y “o” > “u” (*morir/muriendo, dormir/durmiendo, poder/pudiendo, etc.*)—. Para que el

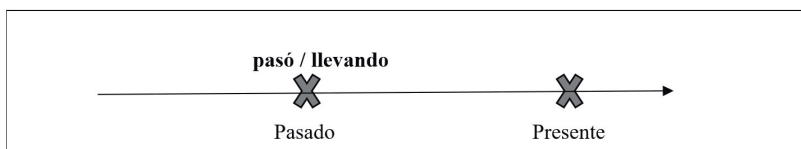
aprendizaje de la formación de los gerundios sea más efectivo, es conveniente que el docente evite la presentación de una clase netamente expositiva del tema, sino que opte por una actividad en la que cada estudiante reconozca las formas e identifique y razone los detalles sobre su construcción, y pueda inferir y enunciar las reglas gramaticales de formación de estos verboides. Para ello, se puede partir del análisis de los versos del mismo poema y sumar otros enunciados complementarios con el fin de suministrar un material suficiente para deducir las normas de construcción lingüística. El trabajo en pequeños grupos es propicio para que el aprendizaje sea más eficaz a través del diálogo y del intercambio de ideas.

Por otra parte, es necesario que se identifique que los gerundios operan marcando simultaneidad en el tiempo con relación al tiempo verbal principal del enunciado al que se vinculan. En la versión de la *Antología folklórica para niños*, los versos están enunciados en pretérito indefinido, mientras que en la versión del Conjunto Pro Música de Rosario, los verbos aparecen en presente, salvo el verbo “cantaba” que está en pretérito imperfecto en todas las versiones consultadas. En este sentido, se espera que se identifique la simultaneidad que expresa el gerundio respecto del verbo principal de la frase del que depende y al que se vincula. Para que esto sea posible y para que cada estudiante logre comprender y enunciar la normativa de uso del gerundio, se pueden separar algunos versos de ambos poemas citados y plantear las acciones involucradas en cada enunciado en una línea del tiempo, por ejemplo:

Cucú, cucú,
pasó una criada,
cucú, cucú,
llevando ensalada.

Cucú, cucú,
pasó una señora,
cucú, cucú,
llevando unas moras.

Antología folklórica argentina.



Además, con el fin de lograr la inferencia de las reglas gramaticales del español respecto de este tema, posteriormente se pueden formular preguntas tales como la siguiente, en la que se puede elegir la respuesta correcta dentro de una selección de opciones múltiples:

En los versos citados, ¿cómo se relaciona el gerundio con el verbo principal de la frase? Marcá la opción correcta:

1. El gerundio describe una acción anterior a la que describe el verbo principal.
2. El gerundio describe una acción simultánea a la que describe el verbo principal.
3. El gerundio describe una acción posterior a la que describe el verbo principal.

Para concluir el trabajo con gerundios, se propone un ejercicio de formación de estos verboides, en el que se practiquen los verbos regulares e irregulares de uso frecuente, y se preste especial atención a determinados verbos que pueden ser funcionales a la tarea final de escritura, en la que deberán vincular las palabras con rima del primer ejercicio de esta unidad de trabajo. Por ejemplo, sugerimos introducir los siguientes verbos: *mirar/mirando*, *hablar/hablando*, *hacer/haciendo*, etc. El último ejercicio vinculado a los aspectos gramaticales de construcción de frases lo destinamos al uso descriptivo de la preposición “con” para indicar los objetos que acompañan a una persona u objeto.

Pasó un/una sustantivo + con + sustantivo (+ y + sustantivo)

Cucú, cucú,

pasó un caballero,
cucú, cucú,

con capa y sombrero.

Para llevar a cabo este ejercicio, sugerimos presentar fotos o dibujos con el fin de que se describan las imágenes, y así se pueda poner en uso esta estructura gramatical y se continúe ampliando el vocabulario adqui-

rido. Para plantear este ejercicio de tipo descriptivo, se sugiere que las fotos o imágenes utilizadas conserven la línea descriptiva del poema. Por ejemplo, se propone presentar imágenes de personas que posean algún objeto que se pueda definir en español con la ayuda de un diccionario bilingüe, para así formular las frases de este tipo: *una señora con paraguas, un niño con corbata, una bruja con escoba, un abuelo con anteojos/gafas*, etc. En este punto, no consideramos necesario trabajar la rima —ejercitación que vendrá más adelante—, sino que se plantea un juego más libre con las palabras, ya que en este ejercicio la atención está puesta en la construcción de frases descriptivas haciendo uso de la preposición “con”.

Paso seguido, proponemos un ejercicio de relectura en el que se agrupan las palabras del primero, considerando su vínculo sonoro, y se pintan las terminaciones de las palabras que suenan igual. Podemos comentar que este procedimiento de terminaciones que se repiten se llama “rima” y es un recurso que otorga sonoridad y musicalidad al texto lírico. Sugerimos brindar al final de este ejercicio la definición de este procedimiento que aparece en la entrada del *Diccionario de la lengua española* (RAE/ASELE, 2018):

[La rima es la] identidad de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos.

Como tarea final de producción escrita para fomentar la creatividad, sugerimos que se vinculen de manera coherente las palabras que tienen rima que se trabajaron en la primera actividad de esta propuesta. Palabras que, como hemos visto, también se revisaron en el ejercicio anterior para reflexionar sobre el recurso de la rima. Se debe solicitar a los y las estudiantes que, para la construcción de sus secuencias de versos, sigan como guía los dos esquemas de base que ofrece el poema:

Pasó un/una + sustantivo + gerundio + sustantivo

Cucú, cucú,

pasó un marinero,
cucú, cucú,

llevando romero.

Pasó un/una sustantivo + con + sustantivo

Cucú, cucú,

pasó un caballero,
cucú, cucú,

con capa y sombrero.

Como los pares rimados de palabras que propusimos son numerosos, se puede sugerir que el trabajo de escritura se realice en grupos de dos a tres personas, y que cada grupo se encargue de formular tres conjuntos de cuatro versos. Luego el/la docente debe chequear los fragmentos inventados y debe ayudar a los grupos a crear vínculos coherentes entre las palabras y a formular enunciados correctos. Para lo cual también es necesario servirse de los verbos trabajados durante el ejercicio de formación de gerundios. Asimismo, es posible incluir vocabulario que sea de interés del alumnado.

La segunda etapa de la tarea final consiste en la puesta en común de las creaciones poéticas, para lo cual se propone que todos canten al unísono la primera parte del poema publicado en la *Antología folklórica argentina*, más precisamente la secuencia de versos 1 al 16, para que luego cada estudiante pueda recitar o cantar, uno por uno, una secuencia nueva de cuatro versos de las construidas como tarea final. Por último, se propone volver al coro grupal, para cantar los últimos diez versos de la versión original seleccionada del poema, es decir, los versos 17 a 26. Los siguientes ejemplos pueden tomarse como guía del tipo de producciones escritas que se espera que los y las estudiantes produzcan:

<i>Pasó un/una + sustantivo + gerundio + sustantivo</i>	<i>Pasó un/una + sustantivo + con + sustantivo</i>
<p>Cucú, cucú,</p> <p>pasó una paloma, cucú, cucú,</p> <p>hablando otro idioma.</p>	<p>Cucú, cucú,</p> <p>pasó una enfermera, cucú, cucú,</p> <p>con gasa y tijera.</p>
<p>Cucú, cucú,</p> <p>pasó un niño, cucú, cucú,</p> <p>haciendo un guiño.</p>	<p>Cucú, cucú,</p> <p>pasó una abuela, cucú, cucú,</p> <p>con dolor de muela.</p>

Como tercera etapa de este cierre de la propuesta didáctica, se puede solicitar a los y las estudiantes que compartan y comenten alguna rima similar que conozcan y que pertenezca a su cultura de origen. De esta manera, a través de este intercambio de poemas líricos folklóricos tradicionales de distintas procedencias, se abre el diálogo intercultural entre los y las alumnos/as y se trazan lazos de contacto entre las distintas culturas implicadas en la clase de lengua extranjera.

Conclusiones

Con esta propuesta didáctica hemos ejemplificado un posible abordaje de un texto de lírica tradicional en el aula de ELSE. Hemos visto la funcionalidad y las potencialidades del poema seleccionado para ampliar el vocabulario del alumnado y para presentar algunas construcciones gramaticales de interés para el nivel de lengua A1/A2. Asimismo, hemos empleado el poema para analizar cuestiones de corte literario como el análisis de la construcción de la rima en el texto elegido, y hemos promovido la escritura creativa por medio de una tarea final en la que se conjugan todos los contenidos trabajados a lo largo de la unidad didáctica.

Además, esta tarea final tiene un doble objetivo vinculado a la naturaleza misma de los poemas tradicionales. Por un lado, se propone despertar el juego, el entretenimiento y la diversión fomentados a través del canto de esta rima musicalizada, lo cual permite la puesta en práctica de la fonética y la fonología del español. De esta forma, la correcta pronunciación de las palabras y de los enunciados se transforma en un medio que hace posible disfrutar de la música. La repetición de frases y estructuras, propia del género lírico tradicional, es un recurso que permite afianzar los conocimientos del español y desarrollar la competencia comunicativa en esta lengua.

El segundo objetivo de la tarea final planteada en este trabajo concibe al poema tradicional como una puerta que se abre para dar lugar a la imaginación y a la creatividad a partir de un texto literario de base; en este sentido, se apela a la naturaleza en variantes de los poemas folklóricos de tradición oral que han ido mutando en cada recitación a lo largo del tiempo. Si bien esta propuesta de variantes creada por los y las estudiantes se completa a partir de sus escritos —en lugar de generarse en el discurso

oral—, consideramos que, de todas formas, consiste en una manera creativa de trabajar sobre el poema que contempla el espíritu lúdico propio del género lírico de tradición oral. De este modo, la poesía lírica folklórica en el aula de ELSE se presenta como un material que incluye elementos culturales enriquecedores para la formación en español, portadores de tradiciones históricas y con vigencia dentro y fuera del marco institucional escolar contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Acquaroni, R. (2007). *Las palabras que no se lleva el viento: literatura y enseñanza de español como LE/L2*. Madrid: Santillana.
- Albaladejo García, M. (2004). Marco teórico para el uso de la literatura como instrumento didáctico en la clase de E/LE (I). *Cuadernos Cervantes* (7), 37-43.
- Albaladejo García, M. (2007). Cómo llevar la literatura al aula de ELE: De la teoría a la práctica. *Marco ELE*, (5), 1-52.
- Bélières, P. (1997). Leo. Luego aprendo. ¿Puede la literatura constituir una entrada a la lengua extranjera? *Idiomanía*, (57), 14-17.
- Brumfit, C. y Carter, R. (1986). *Literature and Language Teaching*. Oxford: OUP.
- Byram, M. (1997). *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon / Philadelphia: Multilingual Matters.
- Byram, M. (2008). Socialisation and Social Identity. In *From Foreign Language Education to Education for Intercultural Citizenship*. Clevedon: Multicultural Matters.
- Byram, M. (2009). Multicultural Societies, Pluricultural People and the Project of Intercultural Education. In Language Policy Division. IV (15). Recuperado de <https://rm.coe.int/multicultural-societies-pluricultural-people-and-the-project-of-interc/16805a223c>
- Chicote, G. (2013). El camino del sur: temas y géneros seculares en el cancionero popular infantil de la Argentina. En P. Cerrillo y C. Sánchez Ortiz (Coords.), *Presencia del cancionero infantil en la lírica hispánica* (pp. 249-264). Cuenca: Universidad Castilla-la Mancha.
- Chicote, G. y Natoli, C. (2014). *Cuentos del más allá. Relatos folklóricos argentinos*. Colección ELSE Literatura. (Eds.). La Plata: Eudeba-Edulp.

- Collie, J. y Slater, S. (1987). *Literature in the Language Classroom*. Cambridge: CUP.
- Conjunto Pro Música de Rosario (2008). *Canciones para niños*. (3). Kids Concept.
- Consejo de Europa [2001] (2002). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación Cultura y Deporte (MEC), Anaya e Instituto Cervantes. Recuperado de https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/publicaciones_espanol/espanol_lengua_extranjera/marco_comun_europeo.htm
- Consejo de Europa (2020). *Common European Framework of Reference for Languages (CEFR): Learning, Teaching, Assessment: Companion Volume with New Descriptors*. Recuperado de <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4>
- Consejo Nacional de Educación (1940). *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias*. Buenos Aires: Kraft.
- Espósito, F. y Di Croce, E. (2018). La lírica en el *Catálogo de la Colección de Folklore*. En G. Chicote, M. Masera y V. Stedile Luna (Coords.), *Lyra mínima. De la voz al papel: difusión oral y escrita de textos poéticos populares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.
- Gargiulo, S. (2008). Literatura y TICs. Dos herramientas valiosas para estimular la producción oral y escrita. *Puertas Abiertas*, (4), 5-9. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/88905>
- Lazar, G. (1993). *Literature and Language Teaching. A guide for teachers and trainers*. Cambridge: CUP.
- Lázár, I. (2007). *Developing and assessing intercultural communicative competence. A guide for language teachers and teacher educators*. En et al. (Eds.). Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Llobera, M. (Comp.) (1999). *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Edelsa.
- Maley, A. y Duff, A. (1999). *Literature*. Oxford: OUP.
- McKay, S. (1982). Literature in the ESL Classroom. *TESOL Quarterly*, 16(4), 529-536.

- Miaja de la Peña, M. T. (2018). La representación del mundo de lo abstracto en las adivinanzas. En Chicote, G., Maser, M. y Stedile Luna, V. (Coords.), *Lyra mínima. De la voz al papel: difusión oral y escrita de textos poéticos populares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.
- Moure, J. (2014). Unidad de la lengua, pluricentrismo y academias: una encrucijada. En Elizaincín, A. (Eds.), *Actas de las II Jornadas Académicas Hispanorrioplatenses* (pp. 89-110). Montevideo: Academia Nacional de Letras.
- Allende, C. y González Bienes, S. (2010). Naranja Dulce. *Canciones tiritibreas para más de dos orejas*.
- Natoli, C. (2010). La importancia de los textos literarios en la enseñanza del español como Lengua Segunda y Extranjera. En *Actas. Segundas Jornadas Internacionales de Adquisición y Enseñanza de Español como Primera y Segunda Lengua*. Rosario, Santa Fe: Universidad Nacional de Rosario.
- Natoli, C. (2012). La Literatura en la enseñanza de ELSE. Un recurso que permite trabajar diferentes aspectos de la lengua y la cultura meta. En T. Basile y E. Foffani (Eds.), *Actas 2012. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius. "Literaturas compartidas"* (pp.1-14). La Plata: UNLP. ISSN 2250-5741. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2471/ev.2471.pdf
- Natoli, C. (2016). Unidad 5: Del consumo al consumismo. Compras y salidas / Unidad 6: Los hábitos y la rutina: ¿Una cuestión personal o cultural? *Curso auto instruccional de español: "Español sin fronteras". Curso de nivel inicial (A1)*. Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) Argentina y Consorcio ELSE. Recuperado de <http://www.cursosdeespanolautoinstruccionales.com.ar/cursos/>
- Natoli, C. (2018). El cancionero popular infantil en el aula de ELSE. Una propuesta metodológica para los niveles iniciales de aprendizaje del español como lengua extranjera. En Chicote, G., Maser, M. y Stedile Luna, V. (Coords.), *Lyra Mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares* (pp. 414-424). México D. F.: Universidad Autónoma de México / Escuela Nacional de Estudios

- Superiores / Unidad Morelia. Recuperado de <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/607>
- Natoli, C. (2019). *La literatura en el marco de la enseñanza del español como lengua segunda y extranjera. Aplicaciones al campo cultural argentino*. (Tesis doctoral). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria Académica. Recuperada de <http://www.memoria.FaHCE.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1738>
- Nunan, D. (1989). *Designing Tasks for the Communicative Classroom*. Cambridge: CUP.
- Nunan, D. (2010). *Task Based Language Teaching*. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511667336>
- RAE/ASALE, (2018). *Diccionario de la lengua española (DLE)*. Edición en línea (versión electrónica N.º 23.2). Recuperado de <http://dle.rae.es/>
- Sanz Pastor, M. (2007). El lugar de la literatura en la enseñanza del español: Perspectivas y propuestas. *La enseñanza del español como lengua extranjera*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/ele_01.pdf
- Sánchez Ortiz, C. (2018). De la calle al aula: la presencia del cancionero popular infantil en los libros de texto. En Chicote, G., Masera, M. y Stedile Luna, V. (Coords.), *Lyra mínima. De la voz al papel: difusión oral y escrita de textos poéticos populares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.
- Zavala, M. (2018). La lírica infantil mexicana actual: una reelaboración lejos del papel o vino nuevo en odres viejos. En Chicote, G., Masera, M. y Stedile Luna, V. (Coords.), *Lyra mínima. De la voz al papel: difusión oral y escrita de textos poéticos populares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

La lengua sin límites, de la frontera, inestable: Fabián Severo como caso testigo de la tensión existente entre las lenguas oficiales y la sociedad de frontera

Facundo Arata

Una de las preguntas que surgen luego de haber leído los poemas de *Noite nu Norte* (Fabián Severo, 2011), —escrito en portugués o “en la lengua de su madre”, como sostiene su autor— es la siguiente: ¿qué sucede en la frontera? Es complejo contestar esta pregunta de manera directa, de modo simple y llano. Esto es así debido a varios motivos, uno de ellos es el poco conocimiento específico de “frontera” como concepto. Así mismo, es complejo pensar la frontera y todo lo que tiene lugar en ella como un lugar específico sin caer en la asociación con otros conceptos como mojón, límite, zona franca o aduana.

La frontera se diferencia de los límites jurisdiccionales, los atraviesa, se ubica de ambos lados, se transita de un lado hacia el otro; por lo tanto, mercadea, contrabandea, entra en la ilegalidad respecto a las leyes de los límites jurisdiccionales. Si quisiéramos definirla —o por lo menos, el uso propio del concepto de frontera— tendríamos que considerarla un espacio abierto, emparentado con el concepto de región, tanto en términos geográficos como lingüísticos, en la cual son factibles múltiples espacios y dimensiones, así como son posibles tantas relaciones sociales simétricas y asimétricas. En la frontera se impone la presencia de una fuerza emergente, alternativa a la oficial.

Frente a esto debemos reflexionar sobre qué uso del lenguaje lleva a cabo el poeta en este caso. Para Fabián Severo, la lengua es una herramienta para poner en palabras lo que acontece en la frontera. Herramienta que, en una primera instancia, es tomada de las lenguas oficiales no solo con el fin de comunicar, sino también de ser empleada como instrumento de transacción que atraviesa el límite establecido por las normas gramaticales y así fundarse, sentar la disputa por un espacio entre las lenguas oficiales. Es así como la lengua adquiere otra característica, se transmuta, se revierte volviéndose nuevamente hacia su principio básico, pero reformulada: comunica pero fracturando la relación con la lengua oficial.

UNO

Vo iscrevé las lebransa pra no isquesé.
(Severo, 2011, p. 19)¹

Este poema, “Uno”, da comienzo a *Noite nu Norte*, estableciendo en ese solo verso el epicentro de toda su poética. Frente a este poema y al carácter testimonial del mismo —que a su vez se refleja en toda la obra— podemos tomar lo dicho por Derrida (2019) en su libro *El monolingüismo del otro*:

-No es eso lo que más me asombra. Puesto que no se puede dar testimonio más que de lo increíble. En todo caso, de lo que solamente puede ser creído, de lo que, tras pasar por alto la prueba, la indicación, la constatación, el saber, apela únicamente a la creencia, por lo tanto a la palabra dada. Cuando uno pide que crean en su palabra, ya quiéralo o no, sépalo o no, en el orden de lo que sólo es creíble. Se trata siempre de lo que se ofrece a la fe, que exige la fe, de lo que es únicamente “creíble” y por ende tan increíble como un milagro. Increíble por ser solamente “acreditable”. El mismo orden de la atestación da testimonio de lo milagroso, de lo creíble increíble: de lo que hay que

¹ Para mantener los aspectos formales de esta publicación he decidido, a modo de cita a pie de página, ubicar la versión en español traducida por el mismo autor. Dicha versión se encuentra en el poemario. [UNO] Voy a escribir los recuerdos para no olvidar. (Severo, 2011, p. 107).

creer de todos modos, creíble o no. Tal es la verdad que invoco y en la cual hay que creer, aun, y sobre todo, si miento o perjuro. Esa verdad supone la veracidad, incluso en el falso testimonio, y no a la inversa. -Sí, y lo que lo hace más increíble, decía yo, es que tales individuos atestiguan así en una lengua que hablan, es cierto, que se las arreglan para hablar, de cierta manera y hasta cierto punto... -... de cierta manera y hasta cierto punto, como debe decirse de toda práctica de la lengua (Derrida, 2019, pp. 34-35).

En la cita anterior podemos rescatar algunas cuestiones interesantes. Hemos visto que el yo poético afirma en el poema inicial que va a “escribir los recuerdos”, para no librar al olvido y registrar desde adentro de la misma comunidad en un presente constante. La voz, en palabras de Derrida, da testimonio de lo que puede ser *increíble*. Aquí consideramos que increíble sería aquello que está por fuera, deslindado de la Lengua entendida como un ente oficial —en este caso, las lenguas oficiales de cada uno de los lados de la frontera—. De ello, de los recuerdos de un pueblo, o bien, como señala Derrida, de las creencias, se dispone a dar testimonio para poner al descubierto las fibras sensibles en tensión, en inefable lucha contra las normas, y simultáneamente dar cuenta de una lengua que pugna por ser registrada, por fundar un lugar multidimensional, abrir(se) entre-medio del español rioplatense y el portugués del sur del Brasil que unos llaman Artigas, que otros llaman Curaí, pero que todos llaman frontera. Ahora bien, ¿de qué modo definir la función de la lengua dentro del territorio que nos presenta Fabián Severo?

La lengua poética empleada por el autor no cumple solamente la función comunicativa de la lengua escrita. En este caso, la misma está atravesada por la complejidad del espacio. Luis Behares, en “Transformaciones fronterizas” —prólogo que acompaña a *Noite nu Norte*— nos dice:

Es una variedad del portugués uruguayo característica de la ciudad de Artigas y aledaños, distinta en sus aspectos lingüísticos a las hablas riverenses y del norte de Cerro Largo (...) el portugués artiguense ha tenido una forma muy característica y propia de resolver las incorporaciones fonéticas, léxicas y morfosintácticas del español, con el cual

le ha tocado convivir desde fines del siglo XIX. Aunque los lingüistas las conocemos y las reconocemos en su particularidad, distan mucho de estar “estandarizadas”, es decir de tener una estabilidad y la “codificación” suficientes como para establecer sus límites y sus recursos. Estas variedades son el correlato exterior inmediato de su “lengua materna”, aquella en la cual se constituyó como ser de lenguaje (Behares, 2011, p. 93).

Es una lengua no estandarizada e inestable, como oportunamente señala Behares (2011), pero no por ello limitada para hacer presente al territorio. Esta inestabilidad no le impide a Fabián Severo escribir su poemario. Incluso podemos decir lo contrario: es fundamental —y necesaria— porque de ella se nutre el poemario para hacer presente lo que acontece dentro de la frontera y también para adquirir identidad, nombrarse. Debido a su naturaleza inestable, ante la falta de límites gramaticales oficiales, la lengua deja a la vista una complejización mayor, la de estar libre a su plasticidad y a su multiplicidad: solo actúa, experimenta sobre lo real². El resultado es una continua negociación lingüística del español oficial de Uruguay y el portugués oficial de Brasil, dejando al descubierto nuevas entradas por donde acceden otras dimensiones. En este punto, resulta muy interesante rescatar lo señalado por Deleuze y Guattari (2004) en la introducción a *Mil Mesetas*:

Las estructuras profundas son ante todo principios de *calco* reproductibles hasta el infinito (...) Muy distinto es el rizoma, *mapa* y *no calco* (...)

² En este caso nos referimos a “real” como “realidad”. Sin embargo, resulta conveniente desarrollar un poco más este punto. Podemos pensar el término “real”, según lo propuesto por el psicoanálisis lacaniano, en oposición al término “Real”. Es decir, el primero de los términos —real *con minúsculas*— da cuenta de la percepción y conceptualización de lo mismo por un sujeto, dentro de un Orden Simbólico. En cambio el concepto “Real” sería su opuesto. Slavoj Žizek, en *El sublime objeto de la ideología*, desarrolla en varios pasajes este concepto, a continuación citaremos algunos de ellos que resultan pertinentes: “Se concibe a este usualmente como un núcleo duro que resiste a la simbolización, a la dialectización, que persiste en un lugar y siempre regresa a él (...) Lo Real es una entidad que se ha de construir con posteridad para que podamos explicar las deformaciones de la estructura simbólica (...) Por último, si tratamos de definir lo Real en su relación con la función de lo escrito (...) hemos de declarar, claro está, en su primer acercamiento, que lo Real no puede ser inscripto, que elude la inscripción (...) pero a la vez lo Real es lo escrito en tanto que opuesto que el significante” (Žizek, 2012, pp. 212-223).

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. (...) El mapa es abierto, conectable a todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. (...) Una de las características principales del mapa quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (...) Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas (pp. 17-18).

El fragmento citado resulta pertinente porque nos ayuda a comprender (o despejar la complejidad) de la lengua —materna/portuñol/poética— empleada por el poeta. Decir esto último es develar un mapa, alertar la inestabilidad de una lengua abierta que performativamente efectúa múltiples “quebres”. Sobre la misma senda transita Enrique Foffani (2012), quien en su reseña sobre el autor publicada en la revista *Katatay/10* al situar la lengua como un habla sin gramática, entre dos lenguas oficiales, explica:

En este espacio lingüístico entremezclado entre el español y el portugués se produce un vector extraterritorial que compromete el territorio nacional: una variante de habla queda dentro de una nación que no la reconoce pero ella se sitúa en el margen, hace del margen su sede y desde allí persiste a dos aguas: se mantiene a través de préstamos lexicales y se comporta de manera inestable, como si un tembladeral constitutivo la hiciera oscilar por la falta de normas y de reglas. Esa habla fronteriza no tiene gramática pero tampoco escritura (p. 44).

Ese vector *extraterritorial* hace emerger una rendija, una ranura. La lengua empleada es un *mapa* y como tal, está escindida de normatividades, por lo tanto logra destacarse *entre ambas* lenguas oficiales. No obstante, este espacio lingüístico, asociado a la categoría de mapa por su comportamiento inestable, por su acción performativa, por estar sujeto a los cambios de sus habitantes, logra afirmarse, darse nombre. En definiti-

va, la lengua adquiere una doble dirección: por un lado se extraterritorializa al desligarse conflictivamente de las normas oficiales, y, por el otro, se reterritorializa al confeccionar(se) mapa y, por sobre todo, nombrar(se) de alguna manera.

Frente a este punto, la lengua materna/poética de Fabián Severo adquiere un papel primordial como también complejo, dada su condición de hablante, habitante y poeta de la frontera. Frente al mapa lingüístico, surgen las siguientes preguntas: ¿cómo funciona la categoría de poeta —y a su vez de habitante— que usa una forma particular de lengua?, ¿cómo lograr escapar de la representación que lleva a una visión representativa de una región que escapa de las estructuras establecidas? Para desandar la incertidumbre de ambas preguntas trataremos de rescatar algunos apartados de la entrevista hecha a Fabián Severo por Enrique Foffani para la revista *Katatay/10*:

Yo busqué (...) un tono inocente que respondiera a una voz que recuerda como si fuera un niño. (...) Que tocara temas sociales, que hablara de la pobreza pero sin llegar al panfleto. (...) el intento de crear ese tono se liga a otra dimensión: la de lo “tragicómico” que es un tono característico de la frontera (...) La frontera dicha por un niño no es tan trágica como podría ser la mirada de un adulto frente a la miseria, el hambre (Severo en Foffani, 2012b, p. 50).

En esta cita se destaca la elección de un tono —“como si fuera un niño”— con el cual encuentra la manera de posicionarse, inmiscuirse dentro del mapa sin omitir hablar de temas sociales: una de las dimensiones que conforman la frontera. Esta tarea es verdaderamente compleja porque irse hacia un extremo para hablar de los temas sociales, es decir, hacer un panfleto, lo colocaría por fuera de las dimensiones del mismo mapa. Frente a la posición dual y compleja establecida por la presentación de los temas sociales sin llegar al panfleto donde se ubica el poeta a través de un tono, Foffani señala:

El mundo que aparece (...) es doble, sobre todo porque no pierde la costumbre de jugar con las dualidades versátiles propias de la frontera: es el mundo de la infancia, evocado por una voz no tanto de niño

sino voz niña, no aniñada, (...) (es la voz pueril que las sociedades capitalistas propinan al sujeto) (...) Con esa voz que aún persiste en nombrar el mundo desde la puerilidad para decir seguramente cosas que no son pueriles, contrapone el mundo de la infancia con el del presente y en esta contraposición lo que pone en evidencia es el hiato fundante de la temporalidad: el desfase entre el pasado y el presente. (...) Se ampara [Severo] en el mundo de la infancia porque allí no está el paraíso perdido sino el lugar de la austeridad donde la pobreza es un sufrimiento y una clave (...) Se trata de ver el mundo que se deja con dolor porque ese mundo ya no está (fue, ese mundo fue) pero se trae consigo y se mantiene con vida esa mirada de niño, medio adánica, con la cual insiste en ver el mundo del presente (Foffani, 2012a, p. 47).

Esto que señala Foffani es posible de ser hallado en varios pasajes del poemario, pero solo citaremos el siguiente poema:

VINTICUATRO

Cuando viene la inyente los biyo entran nas casa.
Yo teño que matarlos, no fica otra.
Las cobra y as araña disparan, ayo que buscan vivir.
Mas yo teño que matarlas.
También teño medo
mas no digo nada,
si no los fío del José ríen de min
i no me prestan la pelota.
Lo que más incontro son sapo mas no los mato
la Mama dis que comen los inseto.

Cuando yega la inyente
nos semo los que se vamo.
Deyamo tudo.
Yo, asvés levo mi almuada.
Todo los año es la mesma istoria
impesa yover i yover

yo miro pra ayá i veyo como se viene la agua
pero antes yegan los biyo i yo los mato.

Creo que miña casa no agüenta otra inyente
as parede istán como cansada, puro ladrियो floyo.
La que no agüentó mas fue la renga Elena
murió cuando la inyente
tiña yegado en lo del Carlito.
La Mama también istá cansada
mas yo quiero que eya agüente.

Cuando la inyente vai imbora
limpamo el barro, sepiyamo as parede
i intonse solo ayamo as marca dus mueble.
Acá tava la mesa, ayí tava la foto de casamento.
La Mama baila con la vasora
yo me río i misqueso de yorar por mis juguete
ago cosa con la cara i eya también sorrí
i los dos isquesemo das nube ensima da casa
i de que si segue yovendo
la semana que vein otra ves vai yegar la inyente
i la casa vai se inyer de biyo.
(Severo, 2011, pp. 42-43)³

³ [VEINTICUATRO] Cuando viene la inundación, los bichos entran en casa./ Yo tengo que matarlos, no queda otra./ Las víboras y las arañas disparan, creo que buscan vivir./ Pero yo tengo que matarlas./ También tengo miedo/y no digo nada/ sino los hijos del José se ríen de mí/ y no me prestan la pelota./ Lo que más encuentro son sapos pero no los mato/ la Mama dice que comen a los insectos./ Cuando llega la inundación nosotros somos los que nos vamos./ Dejamos todo./ A veces, llevo mi almohada./ Todos lo años es la misma historia/ empieza a llover y llover/ miro para allá y veo cómo se viene el agua/ pero antes llegan los bichos y yo los mato./ Creo que mi casa no aguanta otra inundación/las paredes están cansadas, solo ladrillos flojos./ La que no aguantó más fue la renga Elena/ murió cuando el agua/había llegado a lo de Carlitos./ La Mama también está cansada/ pero yo quiero que ella aguante./ Cuando la inundación se va/ limpiamos el barro, cepillamos las paredes/y entonces solo encontramos las marcas de los muebles./ Acá estaba la mesa, allí estaba la foto de casamiento./ La Mama baila con la escoba/ yo me río y me olvido de llorar por mis juguetes/hago cosas con la cara y ella también se ríe/ los dos nos olvidamos de las nubes arriba de la casa/ y de que si sigue lloviendo/ otra vez va llegar la inundación/ y la casa se va a llenar de bichos (Severo, 2011, pp. 130-131).

Aquí hace su presencia esa voz de niño, o “aniñada”, reafirmada en el interés por lo que digan sus compañeros de juego (*los hijos del José*, versos 6-7) o en la preocupación por algunas pertenencias (*la almohada*, verso 14; *los juguetes*, verso 31). Así logra diagramar la cosmovisión que configura el tono del texto. También se destacan otros elementos lúdicos. Los juguetes —parte del universo de un niño— están en el mismo plano que los animales que escapan de la inundación, que la casa cansada, que la Mama, que los habitantes, incluso que la propia inundación.

En el tono/voz del niño se hace presente otra dimensión de la frontera, una dimensión tragicómica que une en una misma amalgama la emergencia que trae a los animales hacia las casas, que se lleva los muebles dejando el espacio vacío, que da lugar a la tristeza que siente la madre ante tal situación y las caras que sacan una mueca, una risa tragicómica que logra encapsular eso que el poeta considera “temas sociales”. Es decir, las inequidades que sufre el territorio debido al olvido de las políticas sociales aquí transfiguradas en una inundación que espanta a animales, conduce a la muerte a algunos, se lleva los muebles y deja como mensaje la siguiente inundación.

A continuación en la misma entrevista, Severo nos señala:

Yo creo que esto se me fue colando porque uno ve a la gente de la frontera, que hay pobreza que uno no quisiera mostrar pero también uno le encuentra lo gracioso a eso. Como un método de resistencia. Por eso, por lo menos en mi imaginario de la frontera, están esas dos cosas contrapuestas que la figura del niño me permitía aliviar con la risa o la ingenuidad (Severo en Foffani, 2012, p. 51).

Esta dimensión tragicómica puesta en la voz aniñada se afirma como el método de resistencia que tiene la misión —auténtica— de presentar en dos sentidos: por un lado, la preponderancia de la voz por sobre la acción del personaje —o sea, el acto de la locución orientado hacia el rol del narrador que a su vez es también parte de la frontera— y, por otra parte, su acto ilocutivo que se concreta en tiempo presente, en un ahora que parece ser perpetuo.

Por otro lado, la categoría del reconocimiento tal como es presentada por los géneros narrativos realistas no opera de la misma manera. Incluso, en la lírica la categoría “representación” no funciona puesto que no existen distancias entre el tono y lo que se presenta dentro del poema. Es posible pensar una suerte de locución condensada en un doble carril: por una parte, la presentación de la voz que enuncia, y, por otra, el presente de la enunciación lírica. De allí, la trama narrativa que emerge al enunciado poético que tiene como función establecer un anclaje reconocible a una zona sin entrar en el territorio de la poesía realista; no obstante, Fabián Severo ha hallado un sendero por el cual la poesía puede narrar y de ese modo alejarse y tomar distancia del yo.⁴ Así la experiencia narrada se vuelve objetiva. En este sentido es como los “temas sociales”, según menciona Severo, la experiencia irrumpe dentro de los poemas siempre y cuando lo estético esté en tensión con lo ideológico. Es así como los poemas apelan al sentimiento, pero lo hacen si procuran no salirse del mapa. Si lo desbordan será para ir al encuentro de las ideologías donde no hay sentido político partidario posible si este no tiende a transformar la realidad.

Frente a la elección de Severo, en el prólogo antes citado Luis Behares define:

Severo quiere escribir en su lengua materna, su “portuñol”, porque la extraña, porque la necesita para vivir y para ser él mismo. Todos estamos avisados de que ese “portuñol” es considerado por muchos, como una devastación del español y del portugués, una lengua fea, de gentes feas y de escaso interés intelectual y cultural. Para otros es una lengua “apátrida”, ya que va en contra de la opción de lengua común que el Uruguay fue estableciendo desde 1830 (...) En esa innovación está la clave de su escritura, como un acto de amor a su lengua

⁴ En este punto, para hablar de realismo nos basamos en los postulados del mismo como disciplina literaria, y para ello consideramos oportuno citar el capítulo llamado “Realismos” de *La teoría literaria hoy*. En dicho capítulo, dirigido por Fabio Espósito, se rescata lo publicado por Champflery en el volumen titulado *Le Realisme*: “el arte debe dar una representación verdadera del mundo real; debe estudiar la vida y las costumbres contemporáneas a través de la observación meticulosa y el análisis cuidadoso; este estudio debe realizarse de manera desapasionada, impersonal y objetiva” (Espósito, 2009, p. 36).

materna, para hacer de ella un registro emocional vibrante, poético, que pueda ser sentida al perder su evanescencia oral en una escritura (Behares, 2011, pp. 94-95).

La innovación de Severo se encuentra en el pasaje del habla a una instancia de escritura que no pierde la conexión con un registro sensible, emocional, que el autor dio en llamar “temas sociales”. Tenemos una escritura que se mantiene fiel al habla de la frontera y que habla de la frontera escindida del panfleto, y, por otro lado, esta escritura se encuentra diametralmente opuesta a la concepción de lengua poética como artificio literario tal como lo establecieron las vanguardias históricas.

La poesía de Severo logra des-familiarizar el lenguaje, *extrañar*, sin romper los lazos existentes con la función comunicativa en sus puntos más básicos. Para ello, debemos volver al comienzo de este trabajo, al poema UNO. Allí Severo da la clave de su escritura: registrar para no olvidar. Para llevarlo a cabo es fundamental utilizar las lenguas, traficarlas. En resumen, expropiarse del soporte de la escritura que proviene de las lenguas oficiales para representar la sociedad, para establecer un mapa, fundar la frontera, para nombrar en portuñol, para hacerse un nombre.

Referencias bibliográficas

- Behares, L. (2011). Transliteraciones fronterizas. En F. Severo, *Noite nu Norte/ Noche en el Norte*, Poesía de frontera. Montevideo: Rumbo Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). Introducción: Rizoma. En *Mil Mesetas* (Capitalismo y Esquizofrenia). Valencia: Pre-Texto.
- Derrida, J. (2019). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- Espósito, F. (2009). “Realismos”. En J. Amícola y J. De Diego (Comp.). *La teoría literaria hoy: Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen.
- Foffani, E. (2012a). La frontera Uruguay-Brasil: Fabián Severo, el poeta sin gramática. *Katatay/10*.
- Foffani, E. (2012b). Entrevista a Severo. *Katatay/10*.
- Severo, F. (2011). *Noite Nu Norte/Noche en el Norte*, Poesía de frontera. Montevideo: Rumbo Editores.
- Zizek, S. (2012). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Quienes escriben

Facundo Manuel Arata

Investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-Conicet). Egresado del Profesorado de Letras de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y estudiante de la Licenciatura en esta misma institución universitaria. Su trabajo se orienta al estudio de la poesía de frontera en Latinoamérica. Se desempeña como docente en escuelas medias de la provincia de Buenos Aires. En el período 2012-2019 formó parte, en rol de colaborador, del proyecto de Edición de las obras completas de José Hernández que se llevó a cabo en el IDHICS-UNLP. También participó en el proyecto de investigación “Tensiones y contactos en la tradición lírica románica de la Edad Media y el Renacimiento hasta sus proyecciones en la Modernidad (2014-2017)”, dirigido por Gloria Chicote y Santiago Disalvo.

Martín Ezequiel Calabrese

Profesor de Letras en la UNLP, ayudante diplomado en la cátedra de Literatura Española I (Medieval y Renacentista) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Trabaja en diversos proyectos de investigación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-Conicet). Participa en el proyecto de investigación “La lírica románica medieval y renacentista en su contexto europeo: tradiciones, reelaboración, traducción, desde sus orígenes hasta sus proyecciones contemporáneas (2018-2021)” que dirigen Gloria Chicote y Santiago Disalvo. Es becario de Conicet- IDHICS y estudiante avanzado del Doctorado en la misma facultad. Actualmente está desarrollando una investigación sobre

las publicaciones argentinas del *Quijote*. Ha publicado trabajos sobre este tema en diversos eventos científicos.

Florencia Calvo

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2003) y Licenciada en Letras por la misma universidad (1993). Se desempeña como profesora asociada regular de Literatura Española II (Siglo de Oro) desde 2011 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es investigadora del CONICET, desde 2014 en la categoría investigador independiente. Sus investigaciones se han centrado en el teatro de tema histórico de Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca, en la conformación del canon de la literatura española de los siglos XVI y XVII, en las historias literarias decimonónicas y en *La Dorotea*, una de las últimas obras de Lope de Vega. Su tema de investigación actual es la producción poética de Lope de Vega en general y las obras misceláneas *La Filomena* y *La Circe* en particular. Ha publicado *Los Itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español* (2007) y diversos volúmenes críticos en coautoría.

Gloria Chicote

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora titular de Literatura Española I de la UNLP e investigadora superior del Conicet. Desde 2013 se desempeña como directora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP-Conicet) y desde el año 2020 dirige el Centro Científico Tecnológico del Conicet en La Plata. Se especializa en literatura de la modernidad temprana y en las manifestaciones populares de la literatura iberoamericana en conexión con la cultura letrada. Desde el año 2000 es directora de *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas, y colaborado en libros colectivos. Actualmente es investigadora principal del Centro internacional de investigaciones María Sybilla Merian (Berlín-Sao Paulo) dedicado al estudio de la convivialidad en sociedades desiguales.

Camila De Oro

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, becaria doctoral de Conicet y estudiante del Doctorado en Estudios Sociales

Interdisciplinarios de Europa y América Latina (Universidad Nacional de La Plata/ Universidad de Rostock). Escribió su tesis de licenciatura sobre la Biblioteca *Los Poetas* de Editorial Claridad y actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral sobre la popularización de la cultura alemana en Argentina a partir de la mediación de Editorial Claridad y de Alejandro Korn. Sus líneas de investigación teórico-metodológicas son la literatura popular impresa, la historia del libro y la edición y la historia de las ideas. Desde 2017 se desempeña como docente de Prácticas del Lenguaje y Literatura en colegios secundarios de la ciudad de La Plata.

Gimena Del Río Riande

Doctora en Filología Románica y Magíster en Estudios Literarios (UCM), especialista en el área de Investigación y Recuperación del Patrimonio Literario (UAM). Es Licenciada y Profesora de Letras (UBA). Sus líneas de investigación se centran en el medievalismo, la edición digital de textos, las humanidades digitales y las prácticas abiertas de investigación. Es profesora de las maestrías en Estudios Literarios y Estudios Medievales (UBA) y de la diplomatura en edición científica de revistas (UCES). Co-dirige la Maestría en Humanidades Digitales (UNED). Investigadora adjunta del Iibicrit-Conicet, dirige el Laboratorio de Humanidades Digitales HD Caicyt Lab (Conicet). Entre los proyectos de edición digital y humanidades digitales que actualmente dirige se destacan “Pelagios al Sur, [Reis Trobadors](#)” (UBA) y TTHub (co-dirección con Susanna Allés).

Santiago A. Disalvo

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, profesor adjunto en la cátedra de Literatura Española I (Medieval y Renacentista) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Es investigador adjunto del Conicet en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de La Plata. Se ha dedicado a estudiar la lírica e himnodia medieval y literatura mariana (Mariología y liturgia en la literatura del Occidente medieval: textos hispánicos e insulares en latín y lenguas vernáculas - siglos VIII-XIV). Es co-director de un proyecto de investigación titulado: “La lírica románica medieval y renacentista en su contexto europeo: tradiciones, reelaboración, traducción,

desde sus orígenes hasta sus proyecciones contemporáneas”, dirigido por Gloria Chicote. Ha publicado el libro *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X* (2013) y numerosos artículos sobre colecciones de milagros marianos y poesía medieval europea, latina, románica y anglosajona.

Patricia Festini

Doctora en Letras por la UBA. Se especialista en la novela corta pos-cervantina. Se desempeña como secretaria académica del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” y es docente de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana (UBA). Autora de numerosos trabajos, entre los que se destacan los dedicados a la literatura del Barroco español. Integra el proyecto Ubacyt: “*La Filomena* de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y *variatio* barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica”, dirigido por Florencia Calvo; participa, junto con Melchora Romanos, del proyecto del Labex OBVIL “*Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*” (Edición digital y estudio de la polémica gongorina), perteneciente a la Universidad de la Sorbona, a través del cual se están digitalizando los textos de la polémica que surgió en torno a la publicación de las *Soledades* y el Polifemo de Luis de Góngora.

Ximena Laura González

Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Jefa de Trabajos Prácticos regular de la cátedra Literatura Española II en dicha institución y se desempeña como investigadora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado numerosos artículos sobre la especialidad del proyecto de investigación “*La Filomena* de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y *variatio* barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica”, dirigido por Florencia Calvo.

Damián Lima

Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en

el área de literatura argentina del siglo XIX, sobre todo en publicaciones en la prensa periódica; también ha realizado trabajos sobre literatura hispánica medieval y literatura argentina del siglo XX. Ha publicado artículos y reseñas en revistas científicas, como *Orbis Tertius* y *Saga: Revista de Letras*. Desde comienzos del año 2018 trabaja en dos proyectos de investigación desarrollados en el IdIHCS, que están relacionados con la literatura argentina y publicaciones periódicas. Ha participado en calidad de invitado de las reuniones del proyecto “La lírica románica medieval y renacentista en su contexto europeo”, dirigido por Gloria Chicote.

Cecilia Natoli

Profesora y Licenciada en Letras (UNLP) y especialista en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (UNLP). Fue becaria doctoral de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y del Conicet. Está próxima a defender su tesis del Doctorado en Letras (UNLP). Se ha desempeñado como docente de español lengua extranjera en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en la Universidad de Belgrano (Argentina), y en Saint Mary’s University (Canadá). Coeditó el libro *Cuentos del más allá. Relatos folklóricos argentinos* (2014) y ha publicado trabajos vinculados al empleo de la literatura en el aula de ELSE. Ha participado en proyectos de investigación vinculados al análisis del discurso, a la didáctica de la lengua y la literatura en enseñanza de ELSE y al estudio de la lírica románica tradicional.

Carlos Javier Nusch

Profesor de Letras por la UNLP. Ha publicado varios artículos sobre trabajo académico colaborativo, repositorios digitales, digitalización de patrimonio cultural, análisis del discurso político y literatura clásica, medieval y moderna. Trabaja en el Servicio de Difusión de la Creación Intelectual (Sedici) de la UNLP, en el proyecto de Enlace de Bibliotecas (Prebi) y en el repositorio CIC-Digital (Cicpba). Es miembro del Comité Asesor del Centro de Servicios en Gestión de Información (Cesgi) y personal del Observatorio Medioambiental La Plata (UNLP-Cicpba-Conicet). Participa como docente colaborador *ad honorem* en el curso de posgrado “Bibliotecas y Repositorios Digitales. Tecnología y aplicaciones” de la Facultad

de Informática de la UNLP y como profesor adscripto al diplomado de la cátedra de Literatura Española I de la UNLP. Forma parte del proyecto de investigación sobre Lírica Hispánica y Lírica Románica (UNLP-IdIHCS).

María Cecilia Pavón

Profesora de Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Su área de investigación es la literatura del Siglo de Oro español. Se ha desempeñado como profesora en la Universidad Nacional de Quilmes en la materia Comprensión y producción de textos. Actualmente es profesora en el Bachillerato de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, donde dicta un Seminario de argumentación y las materias Géneros creativos y Géneros académicos. Su más reciente publicación es el artículo “Razones políticas y sentimiento poético en *Medea* de Pier Paolo Pasolini” en *Revista Plurescentes. Artes y Letras*.

Cecilia Stecher

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en el estudio de los géneros líricos populares de origen hispánico en el carnaval contemporáneo. Es becaria doctoral en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado recientemente los trabajos “Todos los Quijotes se cayeron: representación y resignificación del *Quijote* en el Carnaval” y “Coplas de carnaval: diálogo secular entre España y Latinoamérica” (2015). Participa en el proyecto de investigación dirigido por Gloria Chicote y Santiago Disalvo en el IdIHCS (UNLP-Conicet).

Fernanda Soledad Varela

Profesora de Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Se desempeñó como graduada adscripta (2018-2019) en la cátedra de Literatura Española I (medieval), FaHCE-UNLP. Ha participado como colaboradora en el proyecto de investigación “Tensiones y contactos en la tradición lírica románica de la Edad Media y el Renacimiento hasta sus proyecciones en la Mo-

derinidad”, UNLP-Conicet. Participa en el proyecto de investigación “La lírica románica medieval y renacentista en su contexto europeo”, IdIHCS (UNLP-Conicet). y ha colaborado como coordinadora del ciclo “La Edad Media y el Renacimiento en el Cine” (FaHCE-UNLP, 2018). Ha publicado “La lectura de poesías y su papel en la introducción de la voz masculina en *Don Quijote de la Mancha*” (2015).

Este libro es fruto de un proyecto colectivo de estudio, investigación, discusión y revisión que comenzó en el año 2014 en el IdIHCS, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. A partir de los caminos trazados por Curtius, Auerbach, Jauss y Ong, surgieron los catorce estudios que forman parte de este volumen y que se escribieron con la intención de generar una contribución para el diálogo de una lectura cultural, transnacional y diacrónica de la literatura. El eje transversal que liga los textos que estructuran este trabajo plural está constituido por las tradiciones letradas y populares dentro de la poesía hispánica, especialmente en su vertiente lírica, y los intercambios simbólicos que son reconocibles entre tales tradiciones literarias, sus lenguas poéticas, sus variantes genéricas y sus autores. Para concretar tal tentativa también se han considerado otros acercamientos, no menos importantes, asociados al proceso de génesis y evolución de las formas líricas europeas estudiado por Dronke y Menéndez Pidal. Desde allí, se aborda la lírica románica contemplando su pasaje de la circulación oral a la manuscrita, la difusión de textos impresos a partir del siglo XVI y las tradiciones discursivas que pudieron haber intervenido en este proceso. De igual manera se estudia la permeabilidad de los textos líricos en su tránsito de la cultura monacal a la laica, en el contexto del intercambio entre el ámbito cortesano y el popular, tanto en sus dimensiones formales como ideológicas. De esta manera es como se contempla la complejidad de un corpus heterogéneo que abarca varios siglos de textos líricos ibéricos medievales, renacentistas y modernos en sus diversas manifestaciones.



ISBN 978-950-34-2181-9

