



# **BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**INFLUENCIA DE LA POESÍA EN LA CANCIÓN  
EN MÉXICO: ORÍGENES Y DESARROLLO**

**ASESOR DE TESIS:  
DR. VÍCTOR MANUEL CONTRERAS TOLEDO**

**ALUMNO:  
JOSÉ HELIO HUESCA MARTÍNEZ**



**AGOSTO 2018**

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I-XIV
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>EL ORIGEN DE LA INFLUENCIA DE LA POESÍA EN LA CANCIÓN...</b>	<b>1</b>
1.2 Las “plantas sagradas” en el canto.....	8
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LOS POETAS CANTORES.....</b>	<b>22</b>
2.1 En la Grecia Antigua.....	22
2.2 En el inicio de la Era Cristiana.....	29
2.3 En la Edad Media. Juglares y trovadores (La poesía anónima y la poesía de autor) .....	33
2.3.1 Los juglares .....	33
2.3.2 Los trovadores.....	39
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>UNA REVOLUCIÓN CULTURAL.....</b>	<b>43</b>
3.1 Trovadores, Troveros ó Trouvéres y Minnesinger .....	43
3.2 Géneros de los trovadores.....	45
3.2.1 Cansó o canción .....	45
3.2.2 Sirventés (Sátira e Injuria) y Serventés – Cansó.....	46
3.2.3 El Alba .....	47
3.2.4 La pastorela.....	48
3.2.5 Balada y Dansa (Con “s” como la escritura antigua) .....	48
3.2.6 Canción de Cruzada. Lais. Planh o Plantó .....	49
3.3 Estilo.....	49
3.3.1 Versificación y Rima.....	51
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>LOS CANCIONEROS PENINSULARES.....</b>	<b>58</b>
4.1 Antecedentes	
4.2 Cancioneros en el Renacimiento.....	61
4.3 Juan de la Encina entre lo culto y lo popular.....	67
<b>CAPÍTULO V</b>	
<b>ANTECEDENTES DE LA LÍRICA CASTELLANA.....</b>	<b>74</b>
5.1 Pueblos Ibéricos .....	74
5.2 Influencia Romana .....	74
5.3 Influencia Visigoda.....	75
5.4 Influencia Árabe.....	76
5.5 Influencia Galaico-Portugués Provenzal .....	80

<b>CAPÍTULO VI</b>	
<b>LA LÍRICA POPULAR EN TIERRAS AMERICANAS.....</b>	<b>81</b>
<b>6.1 La Nueva España .....</b>	<b>81</b>
<b>6.1.1 Los primeros versos españoles cantados en México .....</b>	<b>81</b>
<b>6.1.2 Pensamiento poético prehispánico.....</b>	<b>84</b>
<b>6.1.3 Factores de influencia en la conformación de la lírica popular en México.....</b>	<b>87</b>
<b>6.1.3.1 Evangelización .....</b>	<b>87</b>
<b>6.1.3.2 Comercio.....</b>	<b>97</b>
<b>6.1.4 Voces poéticas de la Colonia.....</b>	<b>100</b>
<b>6.2 Panorama de los estudios de la lírica popular en México.....</b>	<b>122</b>
<b>6.3 Manifestaciones populares de gran arraigo en México.....</b>	<b>137</b>
<b>a. El romance .....</b>	<b>137</b>
<b>b. El corrido.....</b>	<b>145</b>
<b>c. La glosa.....</b>	<b>150</b>
<b>d. 1. La décima. Antecedentes y desarrollo.....</b>	<b>157</b>
<b>d. 2. La décima en suelo americano.....</b>	<b>162</b>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>172</b>
<b>BILIOGRAFÍA.....</b>	<b>178</b>

# INTRODUCCIÓN

## **Antecedentes**

México es uno de los países del Continente Americano que mantiene viva una enorme diversidad de expresiones de poesía popular cantada a lo largo y ancho de todo su territorio. Los estudios de esta poesía tradicional cantada se iniciaron en el siglo XIX, y es hasta el siglo XX y posterior al periodo de la Revolución Mexicana, que surgió el interés por conocer las raíces culturales del país para tratar de definir una identidad nacionalista que incorporara todo el bagaje histórico que nos antecedió, fue cuando se plantearon preguntas que se convertirían en directrices para emprender estudios más formales y desde las instituciones que se fueron creando en el periodo post-revolucionario: ¿Cómo surgieron tantas y tan variadas expresiones de poesía lírica tradicional cantada en México? ¿Cómo se fueron esparciendo por todas las regiones del país? ¿En qué momento aparecieron? ¿Cómo se han perpetuado? ¿Cómo se consolidó tal arraigo? ¿Cómo lograr profundizar en su conocimiento?

En la segunda mitad del mismo siglo se incrementaron las iniciativas, tanto de proyectos de investigación, como de la formación profesional de estudiosos de la etnomusicología, mismos que focalizarán su atención y esfuerzos por el estudio de la música popular tradicional de México. Son abundantes e importantes las aportaciones que se han obtenido en el siglo pasado. Con altibajos, no ha dejado de mantenerse un gran esfuerzo sostenido por ampliar nuestro conocimiento acerca de las expresiones músico-literarias de nuestro país. Sin embargo, falta mucho por hacer, sobre todo en estudios comparativos con fuentes antiguas. La presente tesis está orientada a mirar al pasado, a buscar las fuentes y desentrañar los posibles orígenes de nuestra poesía cantada, haciendo

un recorrido, a través de diferentes momentos y por los múltiples territorios donde esta manifestación tuvo presencia. Mencionando la figura del hacedor, el divulgador, el creador, el artista, el responsable de mantener viva esta tradición: el poeta cantor, que a lo largo de la historia ha recibido los más diversos nombres.

Con esta tesis se contribuye a la comprensión de la relación entre poesía y canción y busca un acercamiento a esa larga cadena de sucesos que acontecieron en un continuo proceso de “interculturalidad” para llegar hasta nuestros días como poesía popular cantada; estas manifestaciones son expresiones vivas y a la vez son referentes identitarios de múltiples colectividades, representan tradiciones que conservan la memoria colectiva de un sinnúmero de poblaciones que conforman nuestro país.

### **Propósito**

Este trabajo tiene como propósito investigar los antecedentes y orígenes de la poesía popular cantada que se trasplantó de Europa a la Nueva España, donde germinó para llegar hasta nuestros días como una poesía popular de tradición en México, enunciando los mecanismos que derivaron en la folklorización de lo que en algún tiempo fueran retóricas cultas, como resultado de la permanente relación entre lo culto y lo popular, encuentros y desencuentros en constante movimiento influidos por la diversidad de procesos culturales que contribuyeron al enriquecimiento de la poesía. La poesía popular cantada es fuente de conocimiento, indagar en ella nos permite saber más sobre nuestra propia historia.

Se busca identificar las múltiples supervivencias de ese pasado en la tradición actual de México, a través del análisis de formas, estilos y elementos que conforman dicha poesía cantada. Además, rastrear formas poéticas con similitudes, comprender su origen, puntos de

contacto, qué hereda una forma a otra, qué se conserva, qué desapareció, cuál es la influencia de lo popular a lo culto y viceversa.

### **Planteamiento del problema**

El problema es conocer y resaltar la importancia de los orígenes remotos de la poesía popular cantada en México, la relación que han mantenido la poesía y la canción a través del tiempo, comprender los procesos por los que ha pasado dicha relación, que fueron generando una expresión culta y posteriormente se transformaron en expresión popular, para luego pasar a formar parte de las tradiciones y reconocer al poeta cantor como componente y causa original de este fenómeno.

En la exposición de capítulos se realiza un recuento amplio de la poesía cantada a través de los siglos y en diversas geografías, porque es precisamente en esta amplitud donde se va a encontrar los antecedentes y los elementos comunes a la poesía y su expresión cantada. Como si se tratara de una misma y larga historia.

### **Planteamiento de la hipótesis**

El planteamiento de esta hipótesis es que la poesía cantada representa una tradición oral que, a través del tiempo, es portadora de referentes culturales, sociales e históricos propiciando el resguardo de la tradición en sí y configurando una memoria colectiva. El estudio de la poesía cantada contribuye a la comprensión de todos estos aspectos antes mencionados y a reconocer la importancia de dicha manifestación como fuente de conocimiento.

## **Marco teórico**

El marco teórico de esta tesis está basado en el concepto de “fusión de horizontes” que propone Hans-Georg Gadamer, en el que plantea que entre el pasado y el presente hay una continua mediación. Para Gadamer, comprender el pasado, no es salirse del presente y sus prejuicios, para situarse en el horizonte del pasado. Es más bien traducir el pasado en el lenguaje del presente, donde se fusionan ambos horizontes. La idea de fusión viene de que ésta se da de tal manera que ya no se puede distinguir lo que concierne al pasado de lo que concierne al presente. De aquí surgirá la idea de que la perspectiva del tiempo, la distancia temporal, permite que los grandes logros emerjan y cobren valor, de aquí también que la tradición juegue un papel muy importante para recrear un pasado o, dicho de otra manera, alimentar el presente con un pasado, un tiempo en el que se genera una fusión de horizontes.

## **Teorías y conceptos**

Se han creado teorías para dar una explicación a las manifestaciones de la realidad. Las teorías se apoyan en conceptos como herramienta básica. Una abstracción es un acto de aprehensión de características generales. Mediante los conceptos, el lenguaje teórico nos permite abstraer la realidad para describir y explicar fenómenos que son relevantes, es decir, nos permiten entender la realidad.

La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse idea de ellas. En rigor, no poseemos de lo real, sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos, dicho de otro modo, pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo. (Cuesta, 2005: 961-962)

En el transcurso de la tesis fueron apareciendo temas no buscados *a priori*. Dichos temas establecieron un cruce de caminos, pero ¿acaso la realidad no plantea múltiples caminos? Nos enfrentamos a la diversidad, así como sucede en la realidad y como dijera Hans-Georg Gadamer: “todos conocemos cosas llenas de misterio”, (2013: 365). Consideraré de suma importancia darle este tratamiento por percibir que enriquece el tema y lo rodea de contextos.

La múltivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la múltivocidad del ser humano. Lo poético conserva el carácter de indeterminación abierta, esto es, inagotable para el concepto, hay una múltivocidad abierta. (Gadamer, 2013: 365)

Existen algunos estudiosos, como Gustavo Guerrero, que sostienen que la interhistoricidad debe admitir por compañero: el momento actual.

Escribir la arqueología de un género conlleva aceptar este diálogo de tiempos que es propio de la perspectiva histórica y que la define siempre en el marco de una relación de alteridad: entre esto y aquello, entre ahora y entonces, entre ellos y nosotros. Escuchar la lengua del pasado en el presente para saber lo que el presente puede decirnos aún del pasado. (1998: 11)

La suma de estas ideas constituye el marco teórico de la presente tesis. Es Hans-Georg Gadamer el filósofo que nos proporciona el mayor respaldo para darle consistencia. A Gadamer como alumno de Heidegger, es a quien se le considera haber puesto el término hermenéutica en la conciencia general. La hermenéutica surge como la disciplina o arte de interpretar. Como la búsqueda de la verdad en las ciencias del espíritu.

Para Gadamer la hermenéutica es una teoría de la comprensión que, en el fondo, sólo consiste en tomar conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien, y cuando ese alguien comprende, (1993: 144). El acto de comprensión lo describe como una fusión del propio horizonte de cada uno con el horizonte histórico. No hay una línea que separe el horizonte pasado del presente. Así Gadamer afirma que “en realidad sólo hay un horizonte que abarca todo lo que se contiene en la conciencia histórica”, (1993: 83-84). A la presente tesis la respalda su idea central de que entre pasado y presente existe una mediación constante propiciando una “fusión de horizontes”. “El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación”, (Grondin, 2008: 83). Hans-Georg aporta una idea más, contundente para la tesis, cuando afirma que:

[...] la relación de todos nosotros con lo actual está marcada por el hecho de que, simultáneamente, nos encontremos bajo el potente eco de nuestro origen histórico. Ese origen es nuestro presente y a él pertenece no solamente nuestra propia historia sino toda la actividad de la humanidad en este planeta, (1993: 143)

Por lo que el origen y desarrollo de la poesía y la canción constituyen un cruce de tiempos que imbrican diversos planos de orden históricos, políticos, sociales, etc. que nos permiten comprender de manera un tanto más completa la poesía popular.

### **Metodología.**

La metodología empleada en esta tesis está organizada de la siguiente manera:

revisión bibliográfica, revisión documental: artículos, ponencias, tesis; participación en seminarios, coloquios y cátedras especializadas en el tema; trabajo de campo: investigación en diversas poblaciones y comunidades en días de celebraciones y festividades; asistencia a encuentros de tradiciones musicales, revisión discográfica y fonográfica y realización de entrevistas, grabaciones, argumentos testimoniales, registros fotográficos y videográficos; registro y procesamiento de la información.

En la metodología de la investigación se cuidó con mucho celo la delimitación del tema a tratar, sin embargo, en diversos capítulos surgieron otras posibles líneas de investigación, debido a la variedad de posibles enfoques y perspectivas del tema abordado y quedaron abiertos como guías para ser explorados y analizados en futuras investigaciones.

### **Sobre la poesía y el canto**

Nada tan abstracto como la poesía y la música ¿Cómo explicarse la relación que han mantenido, la poesía, la música y el canto a través del tiempo? La poesía escapa a la comunicación que se establece en el habla cotidiana, en esta última la relación de las palabras es ordinaria y mantienen un estrecho vínculo con un saber práctico, con una inteligencia utilitaria. La palabra poética trata de un conocimiento que va más allá del conocimiento; ese convencimiento que está más allá de la razón, (Argüelles, 2016: 30). La palabra poética no tiene un uso utilitario como el habla cotidiana, de lo expresado se puede reconocer otra cosa distinta. Se trata de una comprensión simbólica, esto es lo que el arte posee como característica.

Dice Hans-Georg Gadamer que existe un entender no lingüístico, al que llama lingüisticidad y pone de ejemplo los gestos, (2013: 365-366). En el caso de la poesía cantada se involucran otros elementos extra a las palabras como son: la voz, los gestos, el

movimiento corporal, estos elementos son afectados o impulsados por la música. Estamos ante la presencia de un entender soportado por la lingüística. La poesía con su múltivocidad se va entretejiendo con la univocidad de la palabra que nombra. Las palabras son signos puros que sólo en la medida en que poseen significado van configurando la poesía. La palabra con que se pronuncia el poeta y con la que él configura su arte no se desprenderá nunca totalmente de su significado, son gestos de sentido que remiten fuera de sí, lejos de sí y al mismo tiempo “el canto es ser- ahí”, esto es una ambigüedad, que a la vez se inserta en esa múltivocidad que la caracteriza. “Cuan ambigua es la fatalidad que pende sobre el ser humano como tal. Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo”, afirma Gadamer en el libro de Cuesta. (Cuesta, 2005: 863).

En cada época los poetas fueron estableciendo una concepción del mundo y una manera de relacionarse con él, en algún momento fueron capaces de generar una estética a partir de una inagotable imaginación simbólica. El símbolo es universal y la imaginación simbólica ha ido al parejo del devenir de la cultura en el hombre y se ha dicho en diversas ocasiones que esta relación es como una mediación entre la Esperanza del hombre y su condición de finitud.

La poesía está hecha de imaginación simbólica. En muchas culturas el agua corriente: ríos, arroyos, fuentes, simbolizan la sexualidad del amor. El siguiente ejemplo pertenece al cancionero de *La copla en México*:

Dicen que en la mar se juntan  
aguas de todos los ríos;  
¡cómo no se han de juntar  
tus amores con los míos! (González, 2007: 161)

Los símbolos eróticos están presentes frecuentemente en la copla. Anoto otro ejemplo donde esta simbolización está connotada en el ave que come de una fruta:

Preso me llevan a mí  
preso por ningún motivo  
por una pitaya verde  
que picó mi pajarito. <sup>1</sup>

El campo de lo simbólico en la poesía popular cantada es inagotable, la fuerza del símbolo ha traspasado los siglos y sigue siendo fundamental. El poema es el estribillo del alma. En el estribillo todos cantan en coro. Es como la canción festiva, que todos corean y en la que todos son “la misma alma” (Gadamer, 1993:145-146).

En el plano de lo simbólico, el poema con su ritmo, metáforas e imágenes, cifra algo más que la búsqueda estética de la realidad tiene una necesidad de encontrar respuestas fuera de la vida real. El lenguaje del símbolo es evidente en las diversas expresiones poéticas a lo largo del tiempo, pues la lengua poética crea, a través de la analogía, las correspondencias universales que permanecen, en términos de Jung, en el inconsciente colectivo. Tanto la poesía popular como la culta contienen todos esos saberes en todos aquellos recursos que pertenecen al plano de lo simbólico: ritmo, imagen, metáfora. Octavio Paz señala:

La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas.

La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. (2003: 61)

---

<sup>1</sup> Copla perteneciente a la canción “El pijul”, interpretada y hecha muy popular por Andrés Huesca y sus Costeños, arpista y compositor veracruzano que se hizo famoso en la “Época de Oro” del cine mexicano por su frecuente participación al lado de Pedro Infante y Jorge Negrete.

La poesía fue entonces, la primera lengua de los pueblos, por lo que los poetas a través de la poesía logran hacer sonar la palabra primigenia. Es por ello por lo que, por medio de la poesía podemos percibir ese lenguaje poético primitivo, el cual, contiene conocimientos profundos que llegan a nosotros mediante el inconsciente colectivo, por lo que, puede ser develado mediante la interpretación hermenéutica del símbolo, pues este último es universal y afín a todos los hombres en cualquier época y lugar.

La palabra poética además de ser ritmo y significado, también es imagen. La imagen es un puente que une al lector y la realidad poética, al mismo tiempo dota al poema de una multiplicidad de significados, por medio de recursos retóricos como el símil, las metáforas, los juegos de palabras, aliteraciones. La imagen se da por analogía, por comparación de semejanzas, mediante ella se pueden unir dos realidades irreductibles, la imagen los concilia y crea una nueva realidad a partir de la unión de los contrarios. Las diversas formas líricas, realizadas en diferentes épocas, evidencian una continuidad de la tradición y conservación de ciertos rasgos simbólicos y de estilo que permanecen hasta nuestros días.

La poesía popular cantada en México representa un refugio de cultura ancestral ¿Cómo comprender esa mediación establecida entre una expresión tradicional con su pasado? Como ya se ha mencionado, mediante este trabajo de investigación se buscan los antecedentes y orígenes de la poesía cantada que llegó a la Nueva España traída por los conquistadores. En Europa están los gérmenes de lo que nos llegaría como legado cultural al Nuevo Mundo, la poesía tuvo un largo proceso de desarrollo y evolución que abarca muy variados territorios, épocas, características, e influencias mutuas que estuvieron expuestas a los encuentros y desencuentros propios de la historia.

Desde la antigüedad hasta la Edad Media, la palabra cantada fue testigo y dio cuenta del esplendor y ocaso de grandes civilizaciones, pero también lo fue de pequeñas y medianas aldeas y ciudades. En todo ese transcurrir el poeta-cantor fue adquiriendo múltiples y variadas denominaciones: aedos, rapsodas, bardos, files, escaldos, thulin, escopas, spielleuter, gleomons, spilmans, juglares, trovadores, troveros, trouvères, minnesingers, entre otros nombres. En algún momento de la historia esta palabra cantada adquirió el nombre de poesía y al personaje que la representaba se le llamó poeta, pasando por todos esos nombres con el que se le ha conocido en diferentes geografías y en muy diversos momentos. En su largo caminar a través de los siglos, el poeta-cantor fue creando y desarrollando múltiples maneras de trabajar con la palabra, pues éste sabía que era poseedor de cualidades especiales que le convertían en una persona especial, estaba creando, produciendo, por lo que, consciente de su labor, fue elaborando un lenguaje que respondiera a esa intención. Visto en retrospectiva todo ese caudal de creación del poeta y la importancia de su propio desarrollo como creador lo convierten en representante de una obra monumental. Esta es la gran historia que conforma el antecedente y origen de lo que llegaría a nuestro continente y que con el tiempo se convertiría en las expresiones de nuestras propias tradiciones.

Siglos de evolución de dicha palabra cantada, de procesos de cambio, de mezclas e influencias, del surgimiento de nuevas aportaciones, desaparición de recursos técnicos, de aceptaciones y rechazos, de modas, de cultismos y tendencias populares, de interacciones y rechazos entre lo culto y lo popular, de valorar y revolucionar lo popular después de haber sido despreciado. Mirar hacia el pasado y la larga cadena de procesos y evolución es a lo que se le ha denominado horizonte cultural. Cada momento de la historia ha sido determinante para influir y conformar las características que han revestido a la poesía

cantada, hay que considerar diversos factores que la han rodeado: las estructuras sociales, la política, la religión, la localización geográfica, la sociedad imperante y su idiosincrasia o la manera en que esta sociedad ha percibido el mundo y la forma de relacionarse con éste.

La palabra cantada ha sido testigo de todos esos procesos culturales que las mismas sociedades han protagonizado a lo largo de la historia. La palabra también se fue cargando de tiempo y con ello se fue cargando de historia, de historias, se fue nutriendo de humanidad, la palabra se hizo memoria de los hombres, una palabra que surgió como canto y sus hacedores descubrieron que esta palabra, por sí misma, podía cantar todo.

Al abordar los antecedentes de la poesía se ha hecho necesario considerar muy de cerca al personaje que protagonizó este fenómeno de la palabra cantada y su quehacer, ¿que lo fue caracterizando en sus diversas etapas de su proceso evolutivo y como fue ese desarrollo?, de ahí el sentido del segundo y tercer capítulos que nos conducen por la línea que busca delinear al poeta cantor y así descubrir que dicho personaje tuvo la habilidad de mirar de una forma más atenta y profunda, pudo estar atento al sentir de los otros, observar detenidamente y sin prisa los acontecimientos diarios, capaz de adiestrarse en la comprensión de los demás. Cuando la palabra cantada se hizo tradición, sus hacedores asumieron el compromiso de enarbolar los códigos que la comunidad estableció, establecieron guardar respeto a esa colectividad a la que se deben y han vivido con orgullo esa pertenencia, también han sido conscientes de que la transmisión de padres a hijos es lo que permite que la palabra pueda ser resguardada y de esta manera poder mantener su condición de heredad.

También han podido mirar y sentir profundamente lo que nos rodea: la naturaleza, la vida animal, lo humano frente al universo, acercarse a la comprensión de las cosas de la vida. Un poeta de la tradición ha asumido todo lo anteriormente dicho a través del desempeño de su quehacer y ha querido devolverlo a la gente de la comunidad a la que

pertenece. Es un médico de almas, busca el bien-estar, busca agradar, divertir, dar consuelo, desea que a partir de su oficio se fortalezcan los encuentros, se propague cordialidad. Desea que con su canto se estrechen más lazos de amistad. Quizá a veces también busque provocar, irritar, hacer pensar, propiciar la reflexión. De cualquier manera, si es experimentado, sabe que el control lo tiene a través del manejo de su palabra y su sagacidad. Desea proporcionar a sus oyentes momentos gratos, que el escucha descubra por instantes un poco de esa vivencia que mitiga el cansancio, desea ofrecerle sensaciones de exaltación, experiencias de placer.

A lo largo de la historia estos rasgos se fueron delineando con más o menos variantes. Muchas de estas características se han mantenido a través del tiempo. También se ha mantenido esa enorme habilidad de oscilar entre lo sagrado y lo profano, entre lo divino y lo humano, por eso, resulta ahora comprensible que, gracias a esas virtudes, en muchos momentos de la historia, como ya lo hemos mencionado, haya fungido como curador de almas, cuidador del orden, facilitador para limpiar lo que estorba, cuanto más ligado estuviera a lo espiritual se le denominó de muy diversas maneras: sacerdote, curandero, brujo, chamán, porque su palabra cantada era el vínculo con lo sagrado y era el principio que contribuía a restablecer el orden y devolver la paz donde ésta se había perdido.

En los capítulos II, III, IV y V se expuso la contextualización de los procesos culturales que fueron conformando este universo de la palabra cantada y su hacedor o protagonista. Con todo ello se estudió y se dio seguimiento a elementos de conocimiento que nos permitieron vislumbrar todo el entramado que dio lugar a una lírica que se desarrolló en Europa y que influyó de manera determinante en la Península Ibérica, porque ese es el antecedente directo de lo que llegaría al Nuevo Mundo, una poesía que viajó para emprender nuevas y distintas vivencias. Fue trasladada en barco a nuestro continente para

quedarse aquí y permanecer por siglos y ser capaz de trascender hasta llegar al siglo XXI, enfrentando todo tipo de aventuras, o, dicho de otra manera, enfrentando procesos complejos de mestizaje y de esta forma convertirse en manifestaciones populares tradicionales, transitando por lo que se ha dado en llamar folklorización. En un territorio tan vasto como lo fue la Nueva España, se generaron una gran diversidad de manifestaciones de lírica cantada por todo el país, una enorme multiplicidad de expresiones que tienen sus orígenes en ese complejo proceso de mestizaje entre lo europeo, lo indígena y la presencia de esclavos durante el periodo de la Colonia, una de las influencias determinantes en este entramado lo ejercieron los procesos de evangelización, también influyeron los circuitos comerciales que se crearon y la presencia de protección militar que se estableció para resguardo de las riquezas generadas en el Nuevo Mundo y con destino a la Península Ibérica. Este fue el escenario donde se fue desarrollando una lírica venida de ultramar y que tomaría nuevos rumbos y se reinventaría de muy diversas maneras hasta adquirir rasgos y características propias.

Al abordar este tema con la presente tesis se cuenta con un acercamiento a la compleja revolución cultural que ha significado nuestra propia historia y con ello confirmar la trascendencia de nuestra lírica popular a través de los siglos y de esta manera contribuir a la comprensión y revalorización de nuestras propias expresiones.

# CAPÍTULO I

## 1.1 EL ORIGEN DE LA INFLUENCIA DE LA POESÍA EN LA CANCIÓN

Si buscamos el origen de la influencia de la poesía en la canción<sup>1</sup> hay que considerar que en la antigüedad clásica la poesía no se escribía, sino que se cantaba<sup>2</sup>, y aquí es donde surge la figura del poeta cantor, para el siglo XVI, cuando se dio la conquista del Nuevo Mundo, Europa tenía una larga tradición medieval de los poetas-músico-cantores llamados juglares, trovadores. Este poeta cantor recibió diversos nombres a lo largo de la historia: bardo, aeda, rapsoda, juglar, trovador y otros tantos nombres más ha acuñado a través del tiempo<sup>3</sup>. En el México prehispánico tenemos la figura del cuicapicqueh “forjador de cantos”. La poesía náhuatl prehispánica se cantaba (igual la poesía griega, Homero era un rapsoda),<sup>4</sup> existen múltiples documentos que atestiguan esto, no sólo eso, la palabra hecha canto además de ser acompañada con

---

<sup>1</sup>El origen de esta mutua influencia o unión, como veremos, se remonta también a los primeras escrituras conocidas, a los primeros alfabetos, a los primeros poemas escritos en letras cuneiformes y se continúa hasta nuestros días con momentos culminantes: *La Oda (o Himno) a la alegría*, poema del gran poeta romántico alemán Friedrich von Schiller (1759-1805) escrito en noviembre de 1785 y publicado en 1786, dio lugar a esta popularísima canción, conocida mundialmente (musicalizada por Beethoven y a su Novena y última sinfonía en RE Menor, Op. 125 cuyo movimiento final es para coro y solistas). Dos genios unidos para crear lo que es el himno de Europa. Los otros grandes de la música también tienen canciones populares tejidas con un texto poético individual o popular como es el caso de la canción interpretada por la famosa cantante Karina (con más 1 500 000 visitas en youtube): *Concierto para enamorados* con música de Joan Sebastian Bach, *Minueto en sol mayor, del álbum de Ana Magdalena Bach*, y *Estrellita dónde estás* a partir de las *Doce variaciones para piano* de Mozart sobre la canción y letra popular francesa *Ah vous dirai-je maman*.

Canciones románticas populares rusas se fundieron con textos y música de grandes poetas como Pushkin y músicos como Tchaikovsky, así en la tradición alemana e inglesa.

<sup>2</sup>Se cantaba o se acompañaba con distintos instrumentos. De uno de los más antiguos poemas de la humanidad *Inanna. Reina del cielo y de la tierra*, dice su estudiosa Diane Wolkstein: “El séptimo himno evidentemente se recitaba en la celebración de la unión divina del rey Iddin-Dagan con la diosa Inanna. Aunque los diferentes himnos de esta composición no introducen los nombres de instrumentos musicales específicos, tal como se advierte en el tercero y séptimo himnos, instrumentos de cuerda y tambores a menudo acompañan la recitación. Parece probable que la antífona o estribillo que ocurre en los últimos cuatro himnos de esta composición fuera acompañada por uno o varios instrumentos”. Dianne Wolkstein y Samuel Noah, *Inanna. Reina del cielo y de la tierra*, p. 166.

<sup>3</sup>Ver: Helio Huesca Martínez, *Poesía popular cantada en México: la décima*. CONACULTA. México. 2009. Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, BUAP, 2008 (asesor Víctor Toledo).

<sup>4</sup>Homero es el gran bardo o rapsoda griego y se dice que la escritura helena surgió para gravar en la perennidad esta cúspide de la poesía oral acompañada por la lira, los grandes poemas de este aedo ciego forjaron la identidad griega.

El dios Hermes (de donde la palabra hermético) fue el creador de la lira, la música y la poesía. Don que le donó a Apolo (Musageta: el jefe de las musas) por pedido de Zeus que lo convirtió en el emisario de los tres mundos, de los dioses y los hombres. De musa viene la palabra música. Véase por ejemplo: *Los mitos griegos* de Robert Graves y el *Diccionario de mitología griega y romana* de Cristine Harrauer y Herbet Hunger.

instrumentos musicales, también incorporaba la danza: canto, música y danza conformaban una unidad manifiesta en un mismo acto ritual.<sup>5</sup>A los cantos se les denominaba *cuícatl* y había otros vocablos para denominar la fusión del canto y la danza tales como: *cuicanocoa* “bailar al son del canto” o *cuicoyanoa* “concertar un canto con la danza”, (León Portilla, 2013:211).

A estos poetas-cantores se les llamaba *cuicapicqueh* “forjadores de cantos”, la descripción de estos creadores la hace Miguel León-Portilla:

Ellos elucubraron y se expresaron por los caminos del canto y la palabra, a partir de su visión de un mundo de realidades opuestas pero complementarias, aceptando una dualidad trascendente, un universo cambiante, amenazado de muerte. Su grandeza se derivó en alto grado de esto: saber que, en su destino y en el de su universo, ingrediente inescapable era la muerte, pero no desmayar nunca por ello, mantenerse siempre en acción, con la conciencia cierta de que, si no podían suprimir el acabamiento, en su mano estaba posponerlo, ensanchando así el ámbito del existir humano en la tierra, el ámbito de la historia. (León Portilla, 2013: 249)

Además de los forjadores de cantos o *cuicapicqueh* existían los “sabios” llamados *tlamatimih* a quienes se les consideraba pensadores de altos conocimientos, estos también producían cantos a los que se les denominaba *icnocuícatl* o cantos de privación (meditación y búsqueda a la manera filosófica) cuyas temáticas trataban de las grandes preocupaciones de la comunidad.

Estamos ante unos cantos que resultan ser el formato ideal para propiciar la reflexión profunda, donde el hombre se pregunta por sí mismo y por el sentido de la

---

<sup>5</sup>Como los hexámetros que son los pies clásicos oraculares de los griegos y romanos, que marcan inicialmente los tipos de pasos, empleados en sus grandes obras, ver: *Diccionario de la lengua española*, *Gran diccionario de la lengua Larouse*, Wikipedia, etc.

vida, sobre la fugacidad de todas las cosas, buscan la divinidad y el encuentro con los dioses.

León Portilla ha hecho referencia a estos *icnocuícatl* que aún se conservan y en estos podemos encontrar esa manera filosófica donde se hacen preguntas acerca del hombre sobre la tierra, sobre el bien, la rectitud de este o también sobre el mal actuar, es sorprendente la forma en que estos *icnocuícatl* reflexionan acerca de la fugacidad de lo que existe y lo hacen en forma de pregunta, sobre la inestabilidad de la vida, la muerte, el más allá, es decir, se plantean y se cuestionan sobre los enigmas del destino humano:

la posibilidad de acercarse, conocer y dialogar con la divinidad, el Dador de la vida, el Dueño del cerca y del junto, el que es como la noche y el viento. (León Portilla, 2013: 249)

Para dar un ejemplo de estos *icnocuícatl*, Portilla refiere a un autor de nombre Tlaltecatzin de Cuauhchinango:

Yo sólo me aflijo, digo, que no vaya yo, allá al lugar de los descarnados. Mi corazón es cosa preciosa, yo, yo sólo soy un cantor, de oro son las flores que tengo, *ye oo o iyaiya*. Ya tengo, ya, tengo que abandonarla ya, contemplo mi casa, en hilera quedan las flores. ¿Tal vez grandes jades, extendidos plumajes, son acaso mi precio? Con esto tendré que marcharme, alguna vez será, allá solo iré, habré de perderme. *Ay yooahuiya*.

A mí mismo me abandono, mi dios, Dador de la vida, digo, ¡váyame, yo! como los muertos sea envuelto, yo cantor, sea así. ¿Podrá alguien adueñarse de mi corazón? *Ayo*.

Sólo así habré de irme, con flores cubierto mi corazón, quedarán revueltos unos con otros los jades, las ajorcas preciosas, que fueron

trabajadas con arte. En ninguna parte está su modelo sobre la tierra.  
Que sea así y que sea sin violencia. (León Portilla, 2013: 325)

Como se sabe, los dos investigadores más destacados e imprescindibles que se han abocado a la transcripción y estudio de los *cuícatl* o cantos nahual son Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla.<sup>6</sup>

En *El destino de la palabra* (2013) León Portilla hace referencia a estas fuentes y realiza una clasificación de los *cuícatl* por sus características y estructura, unidades de expresión, tipos de anotaciones, ritmo y métrica, estilística, formas desde el punto de vista de su acompañamiento con música y danza (además de la simbología espacial de sus colores), por los diversos temas que aborda hace clasificaciones: cantos de guerra, de reflexión o filosóficos, de cosquilleo o de placer, de orfandad, de flores, cantos que recordaban las conquistas y luchas con otros pueblos.

Mencionamos que estos cantos a menudo eran acompañados de música y danza y en ocasiones se incluía la actuación, todas estas expresiones como una unidad que participaba en las conmemoraciones y fiestas.

Garibay hace la transcripción de un *cuícatl* que aparece en *Romances de los Señores de la Nueva España*:

Cantemos ahora,  
ahora digamos cantos  
en medio de la florida luz del sol,  
oh amigos.  
¿Quiénes son?

---

<sup>6</sup> Los principales manuscritos que datan del siglo XVI y siglos posteriores que contienen diversos *cuícatl* y que han sido transcritos por estos estudiosos son: *Cantares Mexicanos* (Biblioteca Nacional de México), *Romances de los Señores de Nueva España* (Colección Latinoamericana de la Universidad de Texas, Austin), *Historia tolteca-chichimeca* (Biblioteca Nacional, París), *Unos anales históricos de la nación mexicana* (Biblioteca Nacional de París), *Códice Florentino* (Biblioteca médica lauserzoana. Colección Palatina), *Anales de Cuautitlán* (Biblioteca Nacional de Antropología e Historia).

Yo los encuentro  
en dónde busco:  
allá tal cual  
junto a los tambores, (León Portilla, 2013: 268)

Portilla agrega otro ejemplo encontrado en *Cantares Mexicanos*:

No acabarán mis flores,  
no cesarán mis cantos,  
yo cantor los elevo,  
se reparten se esparcen,  
Aun cuando las flores  
se marchitan y amarillean,  
serán llevadas allá,  
al interior de la casa  
del ave de plumas de oro, (León Portilla, 2013: 364)

Esta tradición entre los nahuas de cantar su poesía, de contar con un especialista “forjador de cantos”, se remonta a varios siglos antes de la llegada del conquistador. Habría que precisar que formaba parte de una tradición oral que representaba un crisol que funcionaba como resguardo de la memoria colectiva, así funcionó en la antigüedad para otras culturas del mundo.

Su poesía cantada o cantos eran portadores de creencias, símbolos, valores, tradiciones, leyendas e historias que nos representan todo su bagaje cultural, su manera de relacionarse con la tierra y el universo, con lo explicable y lo inexplicable, con lo sagrado<sup>7</sup> e inconmensurable, con sus dioses.

---

<sup>7</sup>La poesía y el canto tienen en común su origen sagrado. Los dioses griegos (o personajes mitológicos, semidioses y héroes) creadores de la música, la poesía y los instrumentos del canto (música y poesía estaban unidas en el origen), como Hermes, Arión u Orfeo, crearon los instrumentos para cantar la poesía (texto simbólico y metafórico) en el ritual sagrado de la catábasis (o la ceremonia ritual shamánica): las cuerdas del estómago del ganado blanco de Apolo (quizá también metáfora del *teonanácatl*) y la caparazón de la tortuga con que hace Hermes la lira para el canto encantatorio, están relacionadas con este viaje sagrado: los bueyes (por eso son sagrados: recuérdese las vacas sagradas de la India) producen la boñiga donde nacen los hongos maravillosos (así el tambor del chamán siberiano está hecho con la piel del vientre del ciervo sagrado que también produce con sus desechos

Podríamos decir que cada vez que leemos la transcripción de textos antiguos y cantos nahuas *cuicatl*, asistimos a la representación de múltiples elementos culturales guardados en estos pequeños cantos, como si se tratara de cajas de tesoros infinitos, que resguardan la memoria de un pueblo. Dice Ángel María Garibay que “la antigua palabra no se perdió del todo... perduró en la luminosa prisión del alfabeto”.

Esto fue posible cuando indígenas sobrevivientes a la conquista y algunos frailes rescataron en lengua escrita lo que hasta entonces era una poderosa tradición oral.

Por otra parte, en los bardos también se distingue un oficio especializado, son expertos en el manejo de la poesía y la música, pero, además, tienen un sabio conocimiento sobre las voluntades divinas y su relación con el hombre. Este contacto con las divinidades los acerca o emparenta con los chamanes, quienes en muchas culturas han hecho uso de plantas sagradas para encontrarse con una revelación de lo sagrado. A pesar de la conquista del Nuevo Mundo muchas de estas tradiciones no desaparecieron, Cuba es un claro ejemplo de ello. Existe una canción popular de mediados del siglo XX que se convirtió en un gran éxito, gracias a la popularidad y calidad alcanzada por su intérprete: Benny Moré, el cantante afrocubano que dio a conocer la canción “Mata Siguaraya” compuesta por el músico Lino Frías quien fuera pianista de la también afamada orquesta cubana “Sonora Matancera”. Es muy

---

el fungusenteógeno). La tortuga y los delfines que ayudan y regresan a su tierra a salvo a Arión (metáfora catábica) son psicopompos, guías en ese viaje al hades o la muerte para el renacimiento y la curación: el canto poético y los instrumentos de percusión y el arco, la lira y las cuerdas producen la vibración necesaria para la conexión con la dimensión de lo sagrado, provocando el trance shamánico y la posibilidad de la visión (en el viaje sagrado), la poesía hereda de estas prácticas rituales y misterios su veta profética y curativa, pues, entre otras cosas, se trasciende el espacio temporal, psicológico y social. Los pies de la poesía que se marcan con los acentos dan lugar a las notas musicales y servían para marcar los pasos de la danza sagrada del ritual shamánico. Se trata de armonizar el ritmo humano con el ritmo del cosmos y de los dioses.

probable que fuera de Cuba muy poca gente sepa con precisión de lo que habla esta canción, su letra es la siguiente:

En mi Cuba crece una mata  
que sin permiso no se puede tumbae  
no se puede tumbae  
porque son Orisha

Esa mata nace en el monte  
ese tronco tiene poder  
esa mata eh siguaraya  
esa mata eeee siguaraya

Siguaraya es un árbol considerado sagrado por la creencia santera de la tradición yoruba o lucumí de la religión afrocubana. Es un árbol “brujo” o de poder que le pertenece a “Changó” (Shangó, “Sangó”), que es un dios (u orisha) que forma parte del panteón de dioses de la religión yoruba (siendo el dios principal o dios del rayo como Zeus). Cuando se dice que ese árbol es orisha (dios) se refiere a que es sagrado, en el caso concreto a Shangó, este dios le da el poder a la planta y le transfiere sus características divinas.<sup>8</sup>

La poesía y la canción clásica popular se conectan en lo su origen común con lo sagrado. Las dos provienen y hablan de lo sagrado.

---

<sup>8</sup> Estos saberes ocultos (los poderes de las plantas sagradas y su uso), se encuentran en varias canciones populares cubanas, como sucede en los cuentos de hadas, “secretas” o simbólicamente guardadas, cifradas o guiñadas, como en las famosas canciones cantadas por Celia Cruz con la Sonora Matancera: “El yerberito” o “Burundanga” (que echaron a un personaje de la canción para que se le hincharan los pies), donde burundanga es la datura, el floripondio, *stramonium*, trompeta de ángel, belladona, etc. Que utilizan las brujas, chamanes o nagueles “para volar”. O los delincuentes para robar o violar en Colombia. Para los enteógenos mexicanos y la correspondencia con las ideas expresadas en este ensayo, véase el clásico: *Plantas de los dioses, orígenes del uso de los alucinógenos* de Richard Evans Schultes y Albert Hofmann.

En el caso del tambor que pertenece a Shangó, dios de la danza y la medicina, entre otras cosas, tenemos un elemento chamánico del ritmo sagrado fundamental, fundacional.

El tambor es el rayo. Siete rayos-siete cielos, sietes círculos del inframundo. Siguaraya (la que abre los caminos de la suerte y los cierra al enemigo), correspondiendo a Shangó, refleja su poder y personalidad, por lo tanto sus poder es el del árbol brujo en tanto que Shangó es el doctor-sanador –brujo. Así la Artemisa, como planta femenina, corresponde a los poderes y virtudes de la diosa griega, la hermana gemela de Apolo. La siguaraya además de producir una exquisita miel que podríamos relacionar con el hidromiel sagrado del soma es la planta principal del monte, que significa también musa, la canción principal del son montuno.<sup>9</sup>

## 1.2 PLANTAS SAGRADAS EN EL CANTO

Cuando se habla de plantas de poder o sagradas, se habla de plantas con propiedades psicotrópicas o de éxtasis y éstas están reservadas para el uso en rituales religiosos que utiliza de manera exclusiva el chamán y la gente que se somete a los trances curativos, místicos-religiosos.

---

<sup>9</sup>“La Biblia cuenta que fueron siete los ángeles y siete las plagas. Y los santeros cubanos afirman que en el árbol conocido como Siguaraya, se encuentran las siete potencias, o sea, los siete orishas principales de la religión yoruba: Eleguá, Obatalá, Changó, Ogún, Orunla, Ochún y Yemayá.

Pero el dueño de la Siguaraya es Changó, y por ello, en el Palo o Las Reglas del Congo, a este árbol le dicen también Siete Rayos, en referencia al dios del trueno y el fuego, representado por Changó, la Santa Bárbara del catolicismo. Se le considera el primer palo del monte y se usa para abrir los caminos y la suerte de quien la invoca, pero los cierra al enemigo.

Su nombre científico es *Trichilia havanensis*. Su descubridor, el botánico holandés Nikolaus Joseph von Jacquin (1727-1817) viajó por varias naciones de las Américas, entre ellas Cuba, en 1759.” <http://taniaquintero.blogspot.mx/2010/09/siguaraya-arbol-sagrado-en-cuba.html>

En muchas culturas y a través del tiempo ha existido el chamán o persona a la que se le atribuyen cualidades de intermediarios con las fuerzas divinas e influencias del cosmos, el chamán es un hechicero, adivino, mago, mediador espiritual y sanador, es decir, un elegido que invoca los poderes a través de la mente y el cuerpo y tienen en la música un regulador y un elemento de trascendencia.<sup>10</sup> La planta como tiene poder, necesita de un permiso mediador para cortarla.

Se habla del origen de las prácticas chamánicas hace milenios en las regiones boreales de Siberia y de su propagación a vastas geografías por China, Mongolia, Tíbet y también del paso de los distintos pueblos asiáticos hacia América a través del estrecho de Bering, de ahí las analogías rituales. Pedro Pitarch al respecto escribe:

Me parece asombroso que cantos chamánicos pronunciados por gente tan distante entre sí como los cazadores siberianos, los campesinos de los Himalayas, los recolectores del interior de Borneo o los indígenas de las Américas resulten tan sumamente parecidos: en su estilo de enunciación, en sus temas y en las formas en que definen los males que tratan. Son poblaciones sin una relación histórica aparente desde hace miles de años. Debieron comenzar a ser cantados en el Paleolítico; en cualquier caso, mucho antes de que apareciera la poesía tal y como la conocemos. Podemos incluso especular con la posibilidad de que estos cantos representen el antecedente de la poesía como género. Y sin embargo, es muy posible que cuando la poesía desaparezca<sup>11</sup> estos textos sigan siendo cantados, es decir, soñados. (Pitarch, 2013: 25)

Franz Boas alguna vez escribió: “la canción y el cuento son las dos formas fundamentales de literatura con presencia universal, que en conjunto deben

---

<sup>10</sup>Ver: Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*.

<sup>11</sup> Se refiere, desde luego, a la forma de la poesía actual, “liberada” de la música como tal.

considerarse la forma primaria de la actividad literaria”. (Franz Boas en: Rosenberg, 2013: 376)

El chamán se apoya en la música y en los cantos sagrados para sus prácticas rituales y estas manifestaciones se encuentran en diversas culturas de los cinco continentes. Es sorprendente la cantidad de ejemplos que refieren los estudios realizados por disciplinas del conocimiento como la etnomusicología o las referencias de antecedentes históricos que citan los libros de musicoterapia o más recientemente los estudios sobre chamanismo en el mundo que expone Ramón Andrés en su *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. En todas estas referencias se profundiza sobre la enorme importancia que guarda el canto, la música y lo mágico en las prácticas chamánicas. Se habla de curación del ser, de limpiar el alma, de estar en contacto con lo divino, entrando en los dominios de los espíritus con la ayuda de los cantos y la ingesta de ciertas plantas de poder. Como la siguaraya, el peyote, el hongo alucinógeno,<sup>12</sup> la ayahuasca y una gran variedad de plantas sagradas distribuidas en todos los continentes.

Mencionamos al principio que los bardos o poetas cantores también eran considerados chamanes (o druidas) por el conocimiento que tenían sobre las voluntades divinas y su relación con el hombre. Este quizá sea el origen más remoto de la influencia de la poesía en la canción, la poesía hecha canto, una poesía sagrada, un canto ritual divinizado, la poesía cantada por los mediadores entre lo terreno y lo divino. Aquí nos encontramos con el origen sagrado de la poesía y por ende del canto.

---

<sup>12</sup> “Se mencionan también el *teonanácatl*, ‘la carne de los dioses’, los hongos alucinantes, y el *ololiuhqui*; así como el tabaco [...], el agua espumante de cacao, endulzada con miel, que se sirve a los nobles” Dice León Portilla en *El destino de la palabra* (p.287). Cabe decir, además, que el tabaco original de los aztecas era alucinógeno y que el chocolate también posee propiedades narcóticas para provocar una visión extática.

La poesía es la reordenación del cosmos ante el caos, la poesía como refundación del cosmos. Mircea Eliade expone estos conceptos del cosmos y del caos:

[...] lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el “Mundo” (con mayor precisión: “nuestro mundo”), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios... de un lado se tiene un “Cosmos”, del otro, un “Caos”. (Eliade, 1994:32)

El caos genera una división, pero al mismo tiempo -al intentar recobrar la unidad- se espera alcanzar la revelación de lo divino. La enfermedad mantiene relación con el desorden, se ha perdido el orden del espíritu. Luego entonces se busca reconstruir el orden, resignificar la vida, unirse con el todo, experimentar el ser unificado.

Este cosmos ordenado se genera por la presencia de los dioses en dicho cosmos o bien por estar comunicados con el mundo de los dioses y los espíritus, muchos cantos chamánicos hacen esa conexión. Por otra parte Ronny Velázquez afirma:

En las culturas aborígenes, el canto chamánico y la ejecución de instrumentos musicales son de orden prioritario para la comunicación con los espíritus auxiliares o dañinos. También son necesarios en los viajes extáticos para alcanzar los más sorprendentes y representativos niveles de exaltación poética y metafórica. En este sentido, es el espacio, en el cual se difunden los sonidos, el concepto que adquiere una isotopía jerárquica preponderante ya que ese espacio [...] es el

mismo que ocupan los espíritus, los dioses, los semidioses y los héroes culturales.

El chamán asciende en la realización de diversos ritos y ceremonias. Tiene la convicción de que, en esa elevación de su espíritu, en conjunción con la elevación de los sonidos, encontrará el espíritu poderoso que se trasmutará con su música y con su bebida, sea chicha o cualquier otro estimulante. Sabe que ese espíritu lo guiará en la búsqueda y obtención del logro que persigue o en el encuentro con el espíritu del bien o ante el enfrentamiento con el espíritu del mal.

Ésta es la imagen que de una u otra manera establece una considerable relación entre la elevación y las caídas en abismos insondables o en la gravitación del cuerpo o en la potencialidad para realizar los viajes catabáticos a través de las diferentes capas de la tierra.<sup>13</sup> (Velázquez, 2012)

---

<sup>13</sup>“En casi todos los chamanismos, el chamán es considerado el ‘Dueño y Señor del canto y de la palabra sagrada’ [...] Desde el punto de vista de la oralidad el chamán domina un universo de mitos y conoce el origen de sus rituales y ceremonias [...] Como vemos, en la música ceremonial y en el canto chamánico conjugan además, danza y ritual, mito y poesía, estableciéndose una verdadera comunicación estrecha y significativa. Y algo que es muy importante en la relación del hombre con el mundo de los espíritus es que el texto del canto por ejemplo, no es eficaz si es pronunciado en forma normal. Este texto de ser cantado, es decir, "entonado" y, en algunos casos, se complementa con el uso o la ejecución de instrumentos de significación chamánica.

Por tal razón, la gama musical, instrumental, o entonada a viva voz, con acompañamientos rítmicos, es parte imprescindible de la eficacia simbólica ya que hace recorrer caminos míticos al cuerpo sometido a tratamiento o ritualización. Por otro lado, los textos chamánicos son, en muchos de los casos, poemas metafóricos que hacen concreción la propia noesis del chamán; que canta. Dichos textos están conformados por frases poéticas que funden sonido y sentido en una especie de migración constante, en la cual, cada frase, aunque se desvanezca en el espacio, va a ubicarse exactamente en el sitio preciso donde debe causar un efecto ritual, mágico y chamánico.

Cada texto chamánico y los sonidos que lo acompañan conforman una totalidad indisociable y cualquier conmutación que se realice en esa especie de fórmula mágica, va a producir una alteración o una nueva significación en el proceso ritual. Además es intraducible de manera literal. Sólo es comprendido dentro de la gran red de significaciones que conforman la estructura profunda del canto chamánico. Más allá de ese universo sólo puede encontrarse el insondable silencio o un incomprensible sonido fuera de toda significación.

La música y el canto trascienden el lenguaje hablado. Esta unión fue estructurada por sus cultores *in illo tempore*. Fue creación de dioses, semidioses y espíritus tutelares. Por eso los chamanes son los representantes de los sabios de tiempos primordiales.”: *Canto, música y ritual en la concepción cosmogónica del chamanismo*, en: <http://www.mind-surf.net/dfir/cantochamanico.htm>

Velázquez escribe sobre el concepto de chamanismo a partir de sus investigaciones y sus experiencias con los chamanes yanomami del Amazonas de Venezuela y enfatiza mucho sobre la gran habilidad que tienen en el manejo de instrumentos musicales con los que se acompañan los cantos sagrados que ostentan el poder de la comunicación con lo divino.

La selva amazónica es una vasta región de Sudamérica que abarca partes de varios países: Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú. En esta selva existen chamanes que pertenecen a diversas etnias y conservan lo que se conoce como *ícaros* o “canciones de poder”, son cantos chamánicos para invitar a los espíritus buenos y para llevar a cabo la cura.

Un rasgo característico de los *ícaros* es el empleo de la planta sagrada de la Ayahuasca que produce éxtasis. Claudio Naranjo describe las propiedades y las características de esta planta dentro de las prácticas rituales y su carácter sagrado, así como la experiencia de la trascendencia del Ser.<sup>14</sup>

Los *ícaros* están hechos de palabras que saben cómo acercarse a los espíritus, por esa razón establecen una comunicación mágica. Para Robert Graves que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, el lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares.<sup>15</sup>

Así los “forjadores de cantos” nahuas y a los *cuícatl* o cantos, que representaron una poderosa tradición oral antes de la conquista española, que

---

Véase para la correspondencia mexicana, de Mercedes de la Garza: *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. FCE-UNAM, Méx., 2012.

<sup>14</sup> Claudio Naranjo, *Ayahuasca*. (Naranjo es un brillante psiquiatra, psicólogo, músico y escritor de un considerable número de libros sobre el crecimiento humano, entre sus publicaciones ha incluido sus investigaciones y experiencias con prácticas rituales que emplean plantas sagradas).

<sup>15</sup>Ver el libro completo dedicado a esto: Robert Graves, *La diosa blanca*,

continuaron existiendo de una u otra manera después de dicha conquista como una herencia y aportación indígena al complejo escenario de mestizaje cultural ulterior.

Miguel León-Portilla hace referencia a que en estos “cuícatl” o cantos se menciona el *teonanácatl* o “carne de los dioses”, los hongos alucinantes”. Es importante referir que en la época contemporánea, en el siglo XX, surgirá la figura de una mujer sabia, curandera, poeta, forjadora de cantos y letanías y quien se hiciera un ícono mundial por estas sabidurías heredadas: María Sabina, oaxaqueña será poseedora de un profundo conocimiento del *teonanácatl*, “los Niños sagrados”. Adolfo Castañón la describe:

[...] desciende de unos antepasados mazatecos que dominaban la medicina tradicional, la botánica y las artes de la curación por el bálsamo del canto y del lenguaje. Su fama de sacerdotisa custodia de los hongos prodigiosos recorrió el mundo, y su voz monocorde y guturalmente acompasada abrió las puertas de la percepción de muchos enfermos, estudiosos, antropólogos y curiosos. El texto de sus cantares curativos, la suave urdimbre fluida de su etéreo Libro tradicional irrumpió en la lírica mexicana e hispanoamericana a partir de los años en que el antropólogo Gordon Wasson la visitó y el inclasificable escritor español Camilo José Cela se la dedicara un oratorio [Homero Aridjis anota] fue una gran curandera y una de las mejores poetas del siglo veinte en México...a través de los hongos, María Sabina aprendió a ver y hablar con la muerte y siguió comiéndolos hasta que entendió que los hongos eran como la carne de Dios.<sup>16</sup> María Sabina expresa en este libro:

*El reino de la muerte es silencioso, oscuro y cálido, no hay nada frío, ni hay miedo; hay que estar cerca de la muerte, más cerca de la muerte que de los vivos tan contradictorios y amantes de la traición*

---

<sup>16</sup> María Sabina, *Soy la mujer remolino*. s/p.

[...] *todo mi lenguaje está en el libro que me fue dado. Soy la que lee, la intérprete. Ese es mi privilegio. Mi sabiduría no puede enseñarse. Es por eso que digo que mi lenguaje nadie me lo enseñó, porque es el lenguaje que los niños santos dicen al entrar a mi cuerpo. Los ignorantes nunca podrán cantar como los sabios. Los niños santos me dictan, yo soy la intérprete. Aparece el libro y ahí empiezo a leer. Cuando ellos me entregaron el libro había música. Sonaba el tambor, la trompeta, el violín y el salterio.*

*Me sumerjo y camino por abajo. Puedo buscar en las sombras y el silencio. Así llego donde las enfermedades están agazapadas.*

*Muy abajo. Debajo de las raíces y del agua, del barro y de las piedras...*

*porque soy la mujer pura*

*soy la mujer de bien*

*porque puedo entrar y puedo salir*

*en el reino de la muerte*

*porque vengo buscando por debajo del agua*

*desde la orilla opuesta*

*porque soy la mujer que brota*

*soy la mujer doctora*

*soy la mujer hierbera*

La poesía guarda los secretos más ocultos y prohibidos, el conocimiento profundo de la magia, la poesía es una magia mayor, la casa sagrada del encanto y el hechizo, donde se ha refugiado lo que está más allá de la realidad visible.

Para ahondar más en este punto me referiré al poeta Víctor Toledo y sus indagaciones, en su libro *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*, hace un análisis comparativo de diversos cantos: cantos del bardo-druida Taliesin, de la ya mencionada chamana (“sabia”) mexicana María Sabina y del “Canto órfico a las musas”, en: *Identidad universal de los cantos druidas, chamánicos y órficos*.

Descubriendo entre estos cantos una clara relación. Comparten en común “la experiencia única del viaje sagrado sanador y la lengua profética que viaja al inframundo”:

La poesía surge de los cantos rituales, el canto chamánico, es quizá su origen principal (el universo trascendental), estos poemas e himnos son innovación y canto chamánico como los de la sacerdotisa mazateca y otras culturas originarias, incluyendo las africanas, refieren igual al viaje sagrado[...]El hongo de la Embriaguez Divina, El Poeta, y la Persona –colina cósmica- por donde andan los poetas forman una Unidad a través del Lenguaje, lenguaje sagrado, radiante, triada-trébol génesis de la poesía. (Toledo, 2011:197-199)

El chamán representa una autoridad en la comunidad, es un médico, mago, artista, sacerdote, dirigente, líder, guerrero Claudio Naranjo afirma que estas funciones mencionadas son habilidades que derivan de su capacidad de tener un cierto tipo de experiencias que su pueblo reconoce y respeta. Mircea Eliade opina que la esencia de estas experiencias es el éxtasis religioso de todos los tiempos, siendo el chamán el místico primigenio.

El chamán es el vínculo entre lo profano y lo sagrado, será un intérprete que sabe “captar” los mensajes dictados desde “otra realidad”. Eliade dice que el chamán con su experiencia logrará la trascendencia de la condición profana, la recuperación de la existencia “paradisiaca” perdida con el final del tiempo mítico.

Pedro Pitarch ha estudiado durante mucho tiempo los cantos chamánicos de los indígenas tzeltales descendientes de mayas y que habitan en las tierras altas de Chiapas, México. De acuerdo a sus estudios y diálogo permanente con los chamanes de esta región observa que los espíritus depositan provisionalmente el libro de los

cantos en el corazón de los chamanes, mismo que al morir será restituido a los espíritus:

Son largos cantos que pronuncian los chamanes en las ceremonias de protección de vida y, sobre todo, de tratamiento de enfermedades. Si algo define al chamanismo – me atrevo a decir – no son tanto cosas como el éxtasis y el consumo de alucinógenos, o una cosmología distintiva, sino la capacidad de pronunciar estos textos característicos con los cuales se entabla una relación con el mundo de los espíritus. En realidad, ¿Qué hacen los chamanes, ya sea en Chiapas como en el resto de América o en otras regiones del mundo? Cantan, cantan en una hemorragia verbal que se prolonga durante horas, noches, semanas incluso. En buena medida, la vida personal y colectiva depende de establecer una comunicación adecuada con un más allá que, no obstante, interviene incesantemente en el mundo de los humanos...en cierto modo, tomadas en su conjunto, los cantos chamánicos dibujan un cosmograma que hace posible orientarse en el “otro lado”. (Pitarch, 2013:14)

Claudio Naranjo en su libro *Ayahuasca* dice que el chamán, además de ser curandero, consejero, político o juez, profeta, es también un “cantor de visiones” que comparte con la comunidad, canta lo que le manifiestan los espíritus. Esta definición bien puede servir para definir al poeta, también como “cantor de visiones”.<sup>17</sup> En este mismo libro menciona como a Allen Ginsberg (el poeta de la *Beat Generation*) un curandero le daba indicaciones de que el novicio debía tomar ayahuasca repetidamente hasta que oyese “su propia canción” que más tarde utilizaría para curar. Así como un sujeto busca oír “su propia canción” para contar con un importante recurso para su curación, cada tribu cuenta con “su propia canción” que

---

<sup>17</sup>Recuérdese *Viendo visiones*, ensayos sobre la poesía del gran bardo inglés Seamus Heaney. Recordemos igual a los míticos poetas cantores sagrados: Orfeo y Arión y el mismo origen de la poesía-música-canto con Hermes y Apolo, etc.

es la que le permite guardar y conservar los referentes del grupo en relación con el mundo, los dioses, el cosmos, con lo entendible y lo inexplicable, con el bien y el mal, con la salud y la enfermedad, con la vida y la muerte. Cada tribu canta su canción, “su propia canción”, en la que deposita su memoria como tribu, canción que le da sentido e identidad a todos y cada uno de los integrantes del grupo como tal. “Su propia canción” es la que también utiliza la tribu para curarse colectivamente.

De ahí la gran importancia que reviste esta manifestación en muchas culturas del mundo y de ahí el cada vez el mayor interés de acercarse a este conocimiento por parte de los estudiosos de las ciencias sociales. Igualmente, el estudio y adquisición de estos conocimientos de las diversas realidades culturales también han suscitado grandes controversias y discusiones inconclusas y abiertas.

Estamos aquí ante la posibilidad de conocer los misterios del Ser, a través de una voz interior que nos hará revelaciones y que será la vía de acceso de lo profano a lo sagrado, es una revelación de lo divino. Para ampliar esta mirada de lo divino en la poesía consideremos el punto de vista de Walter F. Otto destacado filósofo alemán, filólogo hermeneuta, quien ha estudiado los poemas de Homero y expone todo un conocimiento en donde estos poemas manifiestan “lo Divino con rostro humano”:

Lo Divino, entendido como principio generador del mundo, decide cobrar forma en los dioses y, a través de éstos, se revela en el mundo. El actuar de los dioses se narra, a su vez en el mito, el cual cobra vida una y otra vez a través del rito. Y sólo gracias a la articulación de ambos, a la constante repetición ritual de los gestos míticos, pueden los hombres ascender hacia los dioses y hacer que éstos desciendan hacia ellos, como ocurría en el inigualable universo griego [como espejo de lo que sucede en el Olimpo:] En la mesa de los dioses él toca la lira para el canto de las Musas (*Ilíada*, I, 603 y ss), con las que

siempre ha estado unido. A él y las Musas dedican su arte los rapsodas. <<De las Musas y de Apolo, el que acierta de lejos, surgen todos los cantores y tañedores de lira>> (Hesíodo, *Teogonía*, 94). <<Febo Apolo toca la lira para los dioses, de forma bella y a compás medurado, y un resplandor lo rodea con los reflejos de los pies en movimiento y los delicados atavíos>>, según califica el *Himno homérico*, la entrada de Apolo Pítico en el Olimpo, donde todos los dioses fueron poseídos por la embriaguez de la música. (Otto: 2007. 93-117)

La música apolínea es la voz viva del mundo reformado por Zeus, imitar su canto es reflejar y reproducir en este mundo el celeste. Las Musas (hijas de Zeus y Mnemosine, la diosa de la memoria ancestral, fueron creadas para culminar la labor de la creación del mundo por los dioses. Los poetas del mundo griego entendían muy bien esto que dice Otto, cantaban su poesía y en ninguna parte del mundo se ha atribuido significación tan esencial al canto y al lenguaje elevado como en el mito griego. Para Otto:

La esencia del mundo se consume, pues, en el cantar y en el decir pertenece a su ser la necesidad de manifestarse en forma de palabra divina, pronunciada por boca de dioses. En el canto que interpretaban las Musas, resuena la verdad de todas las cosas como ser pleno de divinidad, resplandeciente desde las honduras y revelando, aun en lo más tenebroso y atormentado, la eterna gloria y bienaventurada despreocupación de lo Divino. (2007: 39-41)

El espíritu del canto les anuncia de qué índole son los dioses, porque el canto es, en el fondo, su voz. La Musa es la diosa de la verdad en el sentido más elevado. Los rapsodas y poetas, los que hablan la verdad se llaman a sí mismos sus “servidores”, sus “secuaces” o “profetas” y les dedican su veneración piadosa y ritual.

Hay un autor que estudia la estrecha e inequívoca relación de los primitivos chamanes con el mundo griego, P. Kingsley, y también hace frente a la crítica que pone esta idea en tela de juicio logrando establecer muchos puntos de contacto para reafirmar que el poeta es un experto en el manejo de la poesía y la música y posee un sabio conocimiento sobre las divinidades (y las plantas, en tanto depositarias del nombre y los poderes de los dioses), lo cual lo emparenta con los chamanes.

A través de los siglos el hombre ha tenido la necesidad de explicarse los misterios de la existencia, de conocer y controlar las fuerzas de la naturaleza, de sondear y explorar lo desconocido, de conocerse a sí mismo y enfrentar las enfermedades, de abordar y controlar los desequilibrios de todo tipo que ponen en riesgo al sujeto y al grupo del que forma parte. Desde tiempos remotos el hombre ha buscado explicarse su realidad, hoy lo sigue haciendo y el multiculturalismo que se manifiesta en la población de los cinco continentes, sigue manteniendo prácticas y concepciones del mundo y del universo tan ancestrales y tan diversas como los tantos grupos humanos que pueblan el planeta.

Hay cosmovisiones que nos hablan de realidades compresibles y estructuradas de acuerdo con un pensamiento o un sistema de creencias que guardan una cierta coherencia, esta sería nuestra realidad ordinaria. Hay otras realidades, paralelas a lo ordinario, que resultan incomprensibles, son realidades que tienen un sistema que incluye el caos, y las contradicciones y por consiguiente una cierta incoherencia, a estas realidades se les ha denominado “realidades aparte” o bien de “otredad”. Hablamos de realidades que no tienen una explicación desde un pensamiento racional lógico, podríamos precisar que escapan a una interpretación de la ciencia, de la ciencia que ha generado la cultura occidental. Aquí es donde se aplica el término de “mágico”, es decir, conlleva un pensamiento mágico-divino

(maravilloso), son realidades que guardan un misterio, proveen de una experiencia religiosa, mística, nos proporcionan una revelación. Ya sea por métodos naturales o a través de bebedizos sagrados, se llega a la experiencia de la “embriaguez mística”, “éxtasis divino”, “estados alterados de conciencia”.

Todas estas experiencias y conocimientos de otras realidades son una herencia milenaria de sabidurías ancestrales de tradición que conservan conocimientos del ser humano al margen de la cultura occidental moderna.

Nunca en la historia de las civilizaciones se había hecho tanto hincapié por investigar y tratar de abordar estas sabidurías como en el siglo XX. Lo iniciaron múltiples investigadores humanistas con formaciones tan diversas que provenían de la antropología, la etnomusicología, la filología, la biología, especialistas del estudio de la historia de las religiones y otras áreas del saber occidental.

Gracias a tantas investigaciones y estudios se ha logrado un valioso acercamiento y un cuantioso cúmulo de documentos, hay múltiples colecciones de cantos chamánicos que representan esa tradición oral, cada canto conserva y atesora esos referentes colectivos y la cosmovisión de ese grupo humano, es decir, su cosmovisión u origen del mundo, del hombre, del universo, cada canto resguarda los mitos, son cantos hechos con la palabra: divina, fundacional, sagrada, palabra hecha canto. Si nos preguntamos en donde está el origen de la influencia de la poesía en la canción, necesariamente tenemos que remitirnos a esta palabra hecha canto que se forma en el fondo de los tiempos y que de manera tan sorprendente coexiste en estos tiempos de modernidad. La palabra cántico, herencia de sabiduría ancestral quizás pueda arrojar su luz para alumbrar esta “era del vacío” como la definió Gilles Lipovestky.

## **CAPÍTULO II**

### **LOS POETAS CANTORES**

#### **2.1 EN LA GRECIA ANTIGUA**

En los siguientes capítulos he realizado una revisión de diferentes épocas y geografías atendiendo a la teoría que establece Hans-Georg Gadamer en la que sostiene que entre pasado y presente hay una continua mediación propiciando una fusión de horizontes, “comprender el pasado, no es salirse del presente y de sus prejuicios, para situarse en el horizonte del pasado. Es más bien, traducir el pasado en el lenguaje del presente, donde se fusionan los horizontes de pasado y presente.

La idea de fusión viene de que ésta se da de tal manera que ya no se puede distinguir lo que concierne al pasado de lo que concierne al presente. En realidad sólo hay un horizonte que abarca todo lo que se contiene en la conciencia histórica”, (1993: 83-84), de esta manera el comprender tiene que ver con la fusión del propio horizonte de cada uno con el horizonte histórico, Sin duda este enfoque ha representado un marcado grado de complejidad y dificultad, pero resulta esencial para el presente estudio tener esta mirada retrospectiva, ya que “nos encontramos bajo el potente eco de nuestro origen histórico” ( Gadamer, 1993: 143).

La poesía y la música han caminado juntas desde tiempos inmemoriales, la palabra cantada ha encontrado la manera de manifestarse en la vida cotidiana del hombre, tanto de manera individual como en colectivo y también ha significado un instrumento para abordar los aspectos místicos y misteriosos del ser, la palabra cantada ha sido un vínculo entre lo profano y lo divino, han sabido de la importancia de este maridaje: la poesía y la música convertida en canto. En el capítulo inicial he

hurgado en los orígenes de la influencia de la poesía en la música y esto nos ha remontado a lo mágico y religioso como uno de los antecedentes más primigenios.

La poesía ha sido, en su devenir histórico y desde sus orígenes, producto de especialistas y profesionales, a este personaje creador se le fue conociendo con diferentes nombres a través del tiempo, fue adquiriendo diversos rasgos que lo fueron caracterizando, y diferenciando a la vez, por lo que se le identificó de diversas maneras de acuerdo a las distintas épocas a las que representó uno de los períodos de la historia donde se consolidó este especialista de la poesía cantada fue en la Grecia Antigua, aquí se forja un personaje que domina la palabra y la música, también será un periodo en el que se caracterizará por su copiosa producción, se trata de un poeta con el nombre de *aoidós* (cantor-aedos) más tarde, a partir del siglo V a. C., *melopoiós* (hacedor de cantos) y *poietés*. Otro nombre que también surgirá para designar al poeta-ejecutante será el *rhapsoidós* (rapsodas).

Una característica de los *aedos* y *rapsodas* es que como poetas son depositarios de un patrimonio cultural que pertenece a la sociedad y sus atributos están determinados por intervención divina de las musas, de aquí surgirán los conceptos de “*inspiración divina*”, o “*estado entusiástico*”, “*posesión divina*”. (Gentilli, 1996: 21-27)

Es a los aedos a los que se les atribuye el haber constituido toda una tradición de la poesía épica y las formas métricas, gracias a su vital creatividad y gran conocimiento de la poesía y la música, habrá que agregar que en la cultura de los griegos se adoptó un término: *mousiké* “*el arte de las musas*” para significar no solamente el arte de la música, sino también de la poesía y la danza. De esta manera la *mousiké* será entendida como un complejo que estará conformada por la unión de la palabra, la melodía y al danza, y desde entonces fue considerada como la más

eficaz de todas las artes para la educación del hombre, cubriendo así su función paideútica. Dice Gentili:

La *mousiké*, por medio de la palabra, la melodía y la danza, que es una representación mímica de las acciones basada en el ritmo, actúa a través del oído y la vista, realizando de modo dinámico y no estático el más alto grado de mimesis, es decir una forma de espectáculo en que todas las Musas se juntan en una especie de teatro total. (1996: 60)

De lo anteriormente enunciado por Gentili se desprende la gran importancia que se le daba a la *mousiké*, cumplía una misión ante el individuo y la sociedad de formar y educar y es a través de los actos que esta práctica toma forma y establece un vínculo con un público que también tendrá una participación activa y dinámica, se está hablando aquí de una performance, donde el poeta interactúa con un auditorio y de donde surge el fenómeno de la improvisación compositiva, aquí se plantea la dimensión colectiva y la interacción entre el artista y el público, este público también irá proponiendo temas que el poeta tomará en cuenta para incluir en la ocasión, improvisará de acuerdo a la situación que exige el momento a la demanda de su gente. Sin duda cantará con estructuras y esquemas métricos que le permitirán facilitar dicha improvisación, lo mismo sucederá con el elemento musical.

La improvisación forma parte de las etapas más antiguas de la producción de la poesía épica cantada, estamos hablando de que la improvisación ha sido una manifestación propia de toda tradición oral. La oralidad representará un fenómeno que permitirá la transmisión de los saberes en el tiempo, la poesía encontrará su

propia manera de manifestarse en esta tradición oral de la cultura. Para que una cultura pueda definirse como oral debe cumplir con tres condiciones:

1. Oralidad de la composición (improvisación repentizada).
2. Oralidad de la comunicación (performance).
3. Oralidad de la transmisión (tradición confiada a la memoria)

También se ha considerado la enorme importancia que tuvo el desarrollo de la métrica, la rima, el ritmo en la poesía para jugar un papel de primer orden en la memorización. Se fue creando todo un sistema de reglas, de principios que fueron conformando el “arte de la memoria”, como una técnica vinculada a la improvisación.

El arte de la memoria fue sin duda puntal de toda la cultura griega más antigua, anterior al uso de la escritura, como revela claramente la descripción homérica de la actividad de los aedos Demódoco y Femio. Pero también más tarde, cuando se empezó a practicar la escritura, fue más bien como don divino (sobre todo de la Musa) que como obra humana. (Gentili, 1996: 25)

Este arte de la memoria llevado a niveles de alto desarrollo capaz de generar una técnica aplicada basada en normas precisas, será fundamental en la creación o producción por parte del poeta, pero también dará soporte a la hora de comunicar con un público, que es precisamente al momento de vincularse a través de la performance, y será el dominio del arte de la memoria la que permitirá transmitir a generaciones futuras una producción de poesía cargada de manifestaciones culturales. La poesía hecha canto de los griegos acumuló un gran patrimonio cultural ligado a temas relativos al mito y a la historia, a la religión, al conocimiento de la naturaleza.

Ya hemos mencionado que coexistieron en su tiempo los *aedos* (aoidós) y los *rapsodas* (rhapsoidós), los dos términos fueron aplicados al poeta-ejecutante, al parecer no hay una diferencia sustancial entre los dos personajes y aunque hoy en día no se tiene una precisión al respecto, se ha pensado que los motivos para denominar de una u otra forma al poeta bien pudiera estar por el tipo de ejecución o bien por preferir utilizar más de la improvisación que de los recursos y técnicas para la memorización, o bien porque la actividad del aedo estaba mayormente vinculada con la creación y la producción y la actividad del rapsoda más asociada a la repetición, aunque también la ejecución del rapsodo podía ser o no confiada al canto. Los testimonios antiguos que se tienen no proporcionan elementos que nos permita distinguir con precisión una figura de la otra. (Gentili, 1996: 296)

Para ampliar la definición de los rapsodas y tener más claro la función que ellos realizaban en la sociedad griega Ramón Andrés nos dice:

Rapsoda (rapsodo) Recitador de poesía cuyo nombre griego, rhapsoidós, está relacionado con el significado de “zurcidor”, por tratarse de alguien que hilvana cosas coherentemente y que, por extensión, engarza versos y cantos. Esta palabra alcanzaba todavía una mayor significación cuando eran dos los rapsodas que, de manera alternada, recitaban o cantaban los poemas. (Andrés, 2012: 287)

Es a los rapsodas a los que se les atribuye haber realizado la gran labor de dar ordenamiento de muchos poemas que venían de una tradición oral, se ha sugerido que la expansión de la escritura en Grecia fue posible gracias a que cantores como el propio Homero escribieran o que bien era costumbre que un escriba tomara nota de los dictados del poeta, lo que también se ha llegado a afirmar es que algunos textos

quedaron anotados y que muchos otros poemas vinieran de la tradición oral y que gracias a la labor y habilidad de los rapsodas fuera posible hilvanar, dar cuerpo y coherencia a lo que provenía de diversas fuentes. Se ha sugerido también que la *Ilíada* y la *Odisea* pudieron haber sido parte de un tratamiento de ordenación, ensamblamiento y reconstrucción de los materiales a cargo de los rapsodas. El realizar esta labor de reconstrucción y ordenamiento, de “hilvanado” y “zurcido” de materiales dispersos y provenientes de distintas fuentes se convirtió en una destreza de los rapsodas, sin excluir su propia aportación creativa en este minucioso proceso artístico de ensamblaje, de aquí surge el término “rapsodia” que hace referencia a la reorganización de materiales diversos y dispersos a los cuales se les da sentido y coherencia gracias a la intervención de los rapsodas.

La antigüedad de los rapsodas es anterior a Homero y Hesíodo, Ramón Andrés hace referencia que algunos de ellos pertenecían a compañías teatrales ambulantes que se movían por diversas regiones y que eran capaces de convocar a un numeroso público gozando de gran popularidad, por su habilidad, destreza y gran carisma frecuentemente eran invitados a las casas señoriales.

¿Cómo ha llegado hasta nuestros días el conocimiento sobre los aedas y rapsodas? Es el siglo durante el siglo XX cuando las investigaciones realizadas por académicos especializados fueron fortaleciendo los estudios y el conocimiento de los textos clásicos griegos, se ha dado a conocer como Platón y Aristóteles teorizaron sobre el poder *paidéutico* de la *mousiké* y descubrieron textos donde estos dos grandes filósofos hacen referencia a los profesionales de la poesía y la música. Los estudios y la bibliografía generada acerca de la épica homérica son abundante y han arrojado una enorme cantidad de citas donde se hace referencia a múltiples detalles del quehacer poético que ejercían los aedas y rapsodas, el mismo Homero está

considerado como el máximo referente de este poeta cantor y en sus poemas hace referencia a otros poetas, contribuyendo de esta manera al entendimiento de lo que fue ese fenómeno.

Los estudiosos de los textos clásicos griegos hacen referencia a nuestros personajes cantores, de estas investigaciones se desprende la información que ha permitido estructurar el conocimiento de las características de su oficio especializado y su estrecha correlación con la realidad social y política de su tiempo, así como su proceder ante un público que era participe entusiasta y que no tenía reticencia para entregarse y admirar su arte.

¿En qué momento desaparecen los aedas y rapsodas?

Dice José Martí, el gran poeta cubano: “Para que leer a Homero en griego, si Homero anda con la guitarra a la espalda por las inmensas llanuras de América”.

Esta afirmación nos lleva a reflexionar, a hurgar en la historia y a tratar de mirar en perspectiva el horizonte cultural que han trazado las civilizaciones en el transcurrir del tiempo. También nos conduce a considerar la afirmación que hace Paul Zumthor e incluirla en este punto: “En la poesía anida la esperanza de que un día una palabra lo dirá todo. El canto exalta esa esperanza y emblemáticamente la realiza” (1991: 274).

La presencia de los aedas y los rapsodas tendrá una influencia determinante en el desarrollo de la poesía a través del tiempo y esta perdurará, aunque bien dará paso a otros nombres, en otras regiones y en otros tiempos. Seguirá siendo el poeta que cantará sus poemas, seguirá siendo un especialista que tendrá dominio sobre la palabra y la música, seguirá teniendo una importante participación social y reconocimiento en la vida pública, se irá adaptando a los cambios sociales y culturales que el tiempo le deparará. Aparecerán nombres como *bardos* y *files* de

tradicción irlandesa; *escaldos* y *thulirs* de tradición escandinava; *escopas*, *gleomonsypilmans* de tradición germánica; *juglares*, *trovadores*, *trouvères* y *minnesingers* de gran tradición por diversos países de Europa durante la Edad Media. Cada uno de estos poetas cantarán la vida y fungirán como espejos de la sociedad y del tiempo que les tocó vivir en el transcurso de los siglos, muchas de sus obras fueron recopiladas en cancioneros durante los siglos XV y XVI y hoy representan un invaluable acervo que ha permitido a estudiosos especialistas de muy diversas áreas del conocimiento como la historia, la filosofía, la musicología, la literatura: filología, lingüística, amén de otras disciplinas, acercarse a la vida cotidiana de otros tiempos.

## **2.2 EN EL INICIO DE LA ERA CRISTIANA**

El bardo es el poeta cantor del mundo céltico que en su origen era considerado “cantor de alabanzas” y estaba relacionado con la clase sacerdotal, se dice que entre los celtas no se realizaba una asamblea sin que existiera música de por medio, la participación de los bardos los hacía merecedores de ejercer un papel importante en el círculo de los representantes de la autoridad. Entre sus facultades se encuentra la de entretener, pero también la de curar y la de favorecer la magia, he aquí la continuidad en el tiempo y a través de los siglos de esos atributos primigenios de la poesía cantada, del poeta cantor, del chamán o guía espiritual que con sus cantos interviene en la expulsión de un mal que acecha al cuerpo y al alma, este tema se revisó en el primer capítulo “Los orígenes de la influencia de la poesía en la canción”. El bardo tenía conocimientos musicales y ejecutaba un instrumento que a menudo era el arpa. Dagda, el gran dios-druida, era considerado el más grande de los bardos y además ejecutaba el arpa de manera sublime, esto les permitía obtener una reputación de muy alto nivel, al grado de que se convertían en hombres libres, en el

sentido de que les era permitido adquirir bienes como tierras y ganado, esto sólo lo obtenían los bardos ilustres que habían demostrado tener una solidez en el dominio de su arte. De ahí que ese reconocimiento era por su esmero en transmitir esa poesía épica y mitológica sumamente valorado en su tiempo, como en su momento lo hicieran también los aedos en tiempos homéricos, a quienes se les señala y considera como sus directos antecesores. (Andrés, 2012: 336).

Al paso de los años la palabra “bardo” se aplicará de manera genérica al poeta cantor en otras latitudes y ya alejado de su tradición céltica y de sus características de origen.

Los “file” eran también druidas, de la cultura irlandesa, considerados de un mayor prestigio que los bardos, eran conocedores de la poesía y la música, pero los distinguía su especialización en la magia y en el arte adivinatorio, eran videntes. Estos file suplantaron a los bardos.

La palabra file es equivalente a “poeta” en irlandés y también se emparenta con un vocablo que significa “ver”, así que no está tan alejado de la relación que mantiene el poeta con una visión más atenta y acuciosa de las cosas del hombre, aunque en este caso su trascendencia es mayor al abordar habilidades propias del chamanismo, con la práctica de rituales que llevaban al encantamiento con atributos divinos, probablemente hacían uso de plantas alucinógenas. En el primer capítulo de esta investigación tratamos de manera más amplia el tema de los orígenes de la poesía y el espíritu de las plantas sagradas en el canto.

Los file se convirtieron al cristianismo, y resultó que los usos cristianos absorbieron estas habilidades de los file de manejar la videncia, esto fue en tiempos de San Patricio. Adquirió un estatus muy elevado, muy por encima de un poeta, tal como hoy se puede entender, pues era considerado sabio y profeta y responsable de

resguardar la tradición, era un guardián de los saberes más altos, conocedor de las antiguas genealogías.

Los file fueron autores de versos y música que normalmente debía interpretar el bardo, acaso en una relación semejante a la establecida entre el trovador y el juglar, que era de rango inferior...encantamiento, adivinación, magia hablada y escrita, sátira, justicia, medicina, enseñanza, música y guerra, toda vez que apostillan que la música, como quiera que pertenecía entre los irlandeses al ámbito del Otro Mundo. (Andrés, 2012: 726)

También en este caso los “file” alcanzaron atributos divinos como los chamanes, y era de su incumbencia la práctica de ciertos rituales o encantamientos en el que posiblemente intervenían plantas alucinógenas y por supuesto la palabra cantada, la poesía hecha canto sagrado. En Escandinavia existió el recitador y cantor de poemas míticos y épicos que recibió el nombre de Thulir, pero su presencia fue desapareciendo alrededor del siglo IX porque un nuevo personaje lo sustituiría, a este último se le nombró escalda o escaldo y fue cantor poeta, autor de cantos heroicos y de sagas, era considerado un poeta y músico culto con un alto grado de refinamiento, autor de una versificación elaborada y compleja. Los escaldos ejercían su oficio en la corte.

El diccionario ya señalado hace mención del primer escalda conocido que fue Bragi Bóddason o Bragi el Viejo quien vivió en el siglo IX y se convirtió en un referente obligado al que había que imitar y considerar un modelo para los escaldas, fue una figura legendaria que pasó a formar parte del panteón nórdico como uno de los Ases.

Otro escaldo importante fue Snorri Stúrluson a quien se le atribuye una importante obra de preceptiva literaria, la “Edda menor” (1120) también considerada fuente esencial de la mitología escandinava y que incluye un capítulo con el título de “El lenguaje del arte escáldico” y otro capítulo más que resulta ser un “catálogo de estrofas”, además de hacer referencia en esta obra a los más importantes escaldas en un período que abarca del siglo IX al XI. (Andrés, 2012: 696)

En otra región de Europa, Escopa se le llamó al cantor y poeta que narraba en sus canciones las gestas épicas y los temas legendarios de la tradición germánica.

El escopa fue el antecedente del trovador, es decir se trata de un poeta-músico itinerante de las cortes, se estima que perduró del siglo VI hasta los tiempos de Carlo Magno (768-814).

Jorge Luis Borges (1899-1986) ha dicho acerca de su etimología que *scop* deriva del latín *scieppan*, que significa “crear”, “dar forma” y refiere que esta voz “es paralela a la de la palabra *poeta*, que en griego significa “hacedor”.

El scopa tenía la característica de realizar un arte elegante y refinado, con modales que bien se le podrían atribuir a un rey o un alto mandatario, se puede hacer la comparación con el ambiente que reinaba entre los trovadores o los trouvères, en donde el roce con las altas esferas sociales y los ambientes palaciegos eran parte importante de su sofisticado arte, aunque también hubo scopas de clase y condición humilde, en este caso estaban más cerca de otros poetas a los cuales se les llamó gleomon y spilman, . (Andrés, 2012: 700)

Cuando el escopa pertenecía a una clase humilde y de baja categoría, fue suplantado en muchos casos por el spielleute, éste distaba mucho de la sofisticación de la que hemos venido hablando, se trataba de actores errantes con un bajo perfil artístico, hacían cantos y escenificaciones para entretener a la gente que no imponía

ninguna exigencia respecto a calidad, por consiguiente formaban parte de ese grupo de actores que eran versátiles e incorporaban todo tipo de suertes para el entretenimiento fácil. Recordemos que esto también se daba entre determinado tipo de juglares de dudosa calidad, reconocidos más por su carácter errante por las tierras de Francia y España y a quienes se les llegó a conocer por otros nombres tales como: *remedadores* y *cazursos*. (Andrés, 2012: 701).

Aunque los *spielleute* estaban considerados como de un nivel artístico menor, en la historia de la poesía cantada desempeñaron un importante papel al conservar las leyendas antiguas y la mitología precristiana difundida entre los germanos, algo parecido al papel que desempeñaron también los juglares al contribuir al resguardo de importantes acervos históricos, épicos, en esa importantísima tradición oral que por siglos se había venido perpetuando.

## **2.3 EN LA EDAD MEDIA: JUGLARES Y TROVADORES. (LA POESÍA ANÓNIMA Y LA POESÍA DE AUTOR).**

### **2.3.1 LOS JUGLARES**

La historia registra un considerable listado de nombres destacados de poetas cantores, estos llegaron a ocupar un lugar distinguido ante la sociedad, de tal modo que se hicieron merecedores de reconocimiento y admiración, fueron creadores de su obra, produjeron poesía que impactó a la gente de su tiempo y en muchos casos trascendió su propio tiempo, esto gracias a los poetas que perpetuaban la obra de otros poetas bajo el recurso de la memorización y su transmisión oral. Estos poetas intérpretes, a través del tiempo, darán paso al surgimiento de una figura legendaria denominada el juglar.

Se les llamó *joculatores* ó *joculatoris*, derivado del latín *jocus* “juego, diversión” al paso del tiempo evolucionó en castellano a *juglar*, que es como lo conocemos hasta nuestros días. Los documentos más antiguos atestiguan su presencia desde el siglo VII en la Europa Central.

Se ha conformado una imagen del juglar que la narrativa, el teatro y el cine han promovido a través del tiempo. Se suele hacer un trazo de este retrato que resulta la imagen estereotipada que tenemos del juglar como un personaje con vestimentas llamativas y regularmente errante y que el simple hecho de mencionarlo nos evoca el lejano mundo de la Edad Media, esta imagen siempre va acompañada de algún instrumento musical o de algún otro artefacto que servirá para realizar sus actos de malabarismo, siempre enrolado en un viaje interminable de una corte a otra, de ciudad en ciudad o de pueblo en pueblo, con su faltriquera colgando a su costado en la que guarda las monedas que logra desprenderle al público después de divertirlo y seducirlo con su arte. (Simó, 1999: 7)

Esta sería la imagen romántica que se tiene del juglar, sin duda los estudios especializados que han ahondado en el conocimiento del juglar van a arrojar más información al respecto de una manera muy contrastante, es decir, también hubo malos juglares, a tal grado que fueron indeseados y repudiados.

Uno de los estudiosos más prestigiados y que representa un referente obligado es sin duda, Ramón Menéndez Pidal, quien aportó dos importantes obras que marcan la apertura al estudio de la juglaría medieval como nunca se había realizado, dichas obras son: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* y *Poesía juglaresca y juglares*. Es a partir de Menéndez Pidal que se plantea que no todos los juglares eran individuos pobres, ni plebeyos, ni andaban errantes de un lugar a otro, sino que se establecían en la Corte de un rey o de algún un gran señor. Podemos

considerar a la Europa medieval como un periodo en el que coexisten y se confunden juglares, trovadores, trouvères, goliardos, poetas-músicos que componen y recitan, anónimos o con nombres reconocido, todos ellos en contacto con un público variopinto deseoso de disfrutar de su arte. (Simó, 1999: 7-8)

La cultura oral es la tradición preponderante, los maestros son los juglares – más que los clérigos o que los monjes- que pasea de corte en corte un extenso repertorio (Alvar, 1999, p.31). Los estudios sobre la Edad Media y en particular sobre las características del juglar han arrojado conocimientos que nos permiten adentrarnos en este personaje lleno de contrastes, por momentos fue muy reconocido y admirado y en otros momentos fue mal visto y repudiado, sobre todo por la iglesia, y es que si su presencia u origen se remonta al siglo VII y perdura hasta los siglos XII y XIV, esto representa un período muy grande en el tiempo que propicia múltiples variantes, y que como ya hemos mencionado despertó contrastantes respuestas del público: de la gran aceptación al repudio y la aversión. Los juglares pasaron por todos los matices en cuanto a rasgos y características, con el tiempo se fue desarrollando este personaje, pero en muchos momentos coexistieron “los buenos” y “los malos juglares”.

Son muy ilustrativas algunas citas que anota Carlos Alvar donde hace referencia a la percepción que tenían algunos clérigos acerca del juglar:

Los juglares son como arrendajos atolondrados que se divierten entre burlas, sin darse cuenta de que un halcón los acecha y planea sobre sus cabezas... como buitres sobre cadáveres, como moscas sobre jarabe, se precipitan a la corte de los príncipes. (Alvar, 1999: 23)

Alvar cita la *Poesía juglaresca* de Menéndez Pidal donde hace mención de la diversidad de actos que llegaban a incorporar los juglares en su afán de divertir a su público:

[...] los hay que son prestidigitadores, otros juegan con monos y con títeres, otros esgrimen cuchillos y espadas, otros imitan pájaros o animales, otros fingen locura y ríen o lloran sin pausa, otros bailan haciendo movimientos contrarios a toda moral, mientras se despojan de sus vestiduras...las ganancias las dedican a apuestas y las pierden en la taberna, con los dados, con el vino y con las mujeres, si es que las mujeres (juglaresas o soldaderas) no forman parte del número...  
(Alvar, 1999: 23)

Desde su aparición en el siglo VII hasta el siglo XIII muchos fueron los cambios que sufrió el juglar, no se tiene un conocimiento total de todas esas mutaciones y procesos de desarrollo, lo que se sabe del juglar lo fueron aportando estudiosos que dieron las bases para ir incrementando los estudios medievalistas que en el siglo XX se consolidaron en diversas universidades prestigiadas del mundo. Esos aportes han contribuido al estudio comparativo de los cancioneros conformados, han reelaborado nuevas antologías de poesía juglaresca, vidas de autores, correspondencias de la época que dan cuenta de cómo era la poesía y el canto mezclada con la diversión y también las intenciones educativas y espirituales que mantenían, porque en algún momento el juglar estuvo ligado a los espacios religiosos, cuando las vidas de santos que solían ser utilizadas en la iglesia pasaban a formar parte del repertorio de los juglares.

Los juglares iniciaron su actividad en lugares sagrados, de los cuales se fueron alejando poco a poco, esto nos puede explicar por qué algunas poesías juglarescas surgen de tomar como base algunos textos religiosos. Un texto religioso podía

convertirse en un cantar de gesta realizándole unos pequeños retoques, o viceversa, la vida de un héroe convertirlo en un modelo del espíritu cristiano, de ahí que en ocasiones resultara muy difícil determinar si un texto fue creado para ser expuesto en la iglesia o por las plazas. (Alvar, 1999: 33)

El juglar solía cantar de memoria y los textos podían ser sumamente extensos. Poéticamente, la mayor parte de composiciones se caracteriza por su versificación irregular, aunque no faltan ejemplos de esquemas métricos más elaborados (Simó, 1999: 13). Aunque la improvisación no se considera una característica general de los juglares, en ocasiones también era usada como recurso y en algunos casos se manejaba lo que se conoce como poesía de debate, misma que se enmarcaba en el espectáculo y en el afán del trovador de hacerse merecedor de la admiración del público al demostrar grandes habilidades y demostrar ser capaz de lograr grandes proezas con su arte. Ya hemos hecho hincapié en que el nivel más logrado de un juglar contemplaba dominar la ejecución de uno o varios instrumentos y que su capacidad de interpretar la poesía cantada llegó a adquirir un carácter profesional.

El juglar (juglar en Provenza) era un músico-cantor que tenía la función de dar a conocer la poesía trovadoresca que estaba acompañada de su melodía, generalmente esta poesía se caracterizaba por ser muy elaborada tanto en su ritmo como en su métrica y con una música que exigía de un cierto grado de virtuosismo en su ejecución, este era el papel del juglar. Se consideraba que una composición de un trovador había sido publicada hasta que el juglar la había cantado en público, en lo sucesivo se daba a la tarea de divulgarla. Uno de los grandes especialistas del tema lo es Martín de Riquer, a él le debemos gran parte de la sistematización de los estudios respecto a la poesía trovadoresca y por supuesto al papel del juglar en relación al trovador. (Riquer, 2011: 30)

Riquer cita a Menéndez Pidal quien hace la distinción entre un juglar de gesta y el juglar de lírica:

El juglar de gesta es más populachero, expone una materia episódica y larga en la que le es lícito introducir cambios y puede suplir las faltas de memoria con la improvisación, y la música de sus textos ofrece pocas dificultades. El juglar de lírica, en cambio, y concretamente el que tenía por misión divulgar las poesías de los trovadores, se veía obligado a ser fidelísimo aun texto que, aunque breve, a veces ofrece grandes complicaciones rítmicas y métricas, y a una melodía con afiligranados virtuosismos. Podríamos compararlo al actual cantante de lieder o de ópera, que ha de dar vida y entonación a una partitura, pero sin traicionar jamás. (Riquer, 2011: 31)

El juglar se convirtió en un personaje de gran importancia para la poesía trovadoresca y llegó a ser imprescindible para los grandes señores y los trovadores, era el ayudante que interpretaba y divulgaba el arte de los creadores, sin su ayuda no era posible exponer su obra, algunos juglares llegaron a estar adscritos de manera personal a los trovadores de prestigio y con posibilidades, se limitaban a cantar sus poesías, aunque algunos juglares también componían versos, lo cual no los elevaba a la categoría de trovadores, también es a través de las vidas que se sabe de trovadores que iniciaron su carrera profesional como juglares y viceversa, trovadores que cayeron en desgracia, respecto a sus fortunas, se convirtieron en juglares, lo cual nos ratifica de que cada uno de nuestros personajes en cuestión mantenían características bien diferenciadas: cada uno jugaba un rol distinto, una posición, no solo de estatus social y de desempeño profesional, sino de nivel económico. (Riquer, 2011: 31)

### 2.3.2 LOS TROVADORES

Después de precisar la importancia y características generales del juglar, apuntaremos algunos datos relevantes de los trovadores. La presencia más significativa de los trovadores se encuentra en los siglos XII y XIII y su producción poética adquiere elementos retóricos que van a incorporar un trabajo más elaborado. Su proceso creador va a contemplar hacer sus bosquejos o borradores y hará correcciones para pulir su poesía, tal como haría hoy día un poeta en su quehacer creador, considerando también la escritura musical que acompañará a dicha poesía cantada, misma que será ejecutada por un juglar.

La poesía trovadoresca es más refinada, hay que precisar que se expresa en lengua vulgar, es decir, que es entendida por todos, y otra característica importante es que esta poesía va a estar respaldada por el nombre de un autor. Para el estudio de esta poesía trovadoresca el tener referentes de autor va a significar un momento sumamente importante, ya que va a permitir ahondar en el conocimiento de la creación individual y poder apreciar los rasgos de cada poeta, así como los consecuentes estudios comparativos. La poesía trovadoresca es quizá una de las más estudiadas debido a que se conocen los nombres de los trovadores y también a que se cuenta con un corpus de su poesía gracias a que quedó registrada en múltiples cancioneros de la época. Según Martín de Riquer la lírica que se denomina trovadoresca está integrada por 2542 composiciones y son obra de trescientos cincuenta poetas de nombre conocido que reciben el nombre de *trobadors*, escritas en una lengua románica que comúnmente se conoce como provenzal. Su área geográfica ocupa la región central de Europa, (Riquer, 2011: 9).

Como ya se mencionó, es gracias a la recopilación de esta poesía a manera de antologías, más o menos extensas, durante los siglos XIV y XV, que se lograron

conformar los cancioneros que llegan hasta nuestros días y que representan los referentes directos que han permitido el estudio especializado de la poesía trovadoresca. La tendencia a conformar cancioneros haciendo acopios de poesía lírica continuó en el siglo XVI. Los cancioneros son identificados por que son designados con algún nombre que corresponde al compilador, o llevan el nombre del editor, del lugar donde se descubrió el cancionero, o del lugar donde se encuentra a resguardo (Huesca, 2009:23-27).

Es quizá el siglo XII donde tuvo mayor auge esta poesía, perpetuándose hasta el siglo XIII, aunque mostrando un descenso a lo largo del siglo, pero como todo gran proceso cultural su influencia repercutirá en los dos siglos siguientes. El tema que marcará a la poesía trovadoresca como una de sus características fundamentales es el “*amor cortes*” o “*finamors*”, se atribuye a los trovadores el haber inventado esta manera de cantar al amor, al deseo, a la pasión, al erotismo, a la amistad intersexual, así como el haber puesto en el escenario de la vida el adulterio al brindar su amor a la mujer casada, ofreciendo su amor como un “*servicio de amor*” y obteniendo de esta manera el derecho y el deber de componer canciones dedicadas a su amada.

Gracias al estudio de los cancioneros de la época se ha logrado comprender las diversas posturas que tuvieron los poetas respecto al “amor cortes” y habría que precisar que fue todo un proceso que fue cambiando de idea, en muchos casos contradictorios y en otros casos planteando posturas innovadoras de una ética revolucionaria de acuerdo a las concepciones de la iglesia cristiana y la moral restrictiva de la época. Hubo la intención de acercar la distancia entre el espíritu y la carne, de insertar al amor, el deseo y la pasión, de elevar el rango de la mujer a un ser venerado, amado, a un ser capaz de despertar las más intensas pasiones, la mujer

como *objeto amoroso*. Se está hablando de que desarrollaron los códigos para un “*arte de amar*”. Martín de Riquer nos dice:

El tema central y casi exclusivo de la *cansó* trovadoresca es el amor, amor siempre de hombre a mujer, con ciertas condiciones y limitaciones, por lo general constantes y con unas expresiones y un léxico peculiares...Que en la manera de expresar y sentir el amor los trovadores hay un traslado, como una constante metáfora, de las situaciones entre señor y vasallo y de la terminología jurídico feudal a las situaciones entre hombre y mujer y el lenguaje sentimental (...) las relaciones amorosas entre hombre y mujer son equiparadas a las relaciones entre señor y vasallo, y esto es tan convencional que, cuando el poeta es un gran señor, y la dama indudablemente es de más bajo rango, él se considera su inferior y su vasallo. (Riquer, 2011: 82-83)

Para ampliar la idea del amor de los trovadores Carlos Alvar afirma:

[...] frente al desprecio habitual que se mostraba hacia la mujer, los trovadores van a considerarla como algo superior, como su señor feudal [...] por lo general, se suele considerar la poesía de los trovadores como un canto platónico a la dama querida [...] los poetas dan muestras, con frecuencia, de los distintos avances que han experimentado en el terreno amoroso; en este sentido, debemos observar que el análisis que se hace de la pasión amorosa en los versos de los trovadores lleva a establecer distintos grados [...] son cinco estados que señalan los tratadistas latino-medievales al hablar del amor, pues -según indican- la pasión amorosa evoluciona siguiendo unas pautas definidas, que comienzan con el *visus* (contemplación), *alloquium* (conversación), *contactus* (caricias), *basi* (besos), *factum/fach* (acto). Por último, se ha señalado que en algunos casos el *fach* no llega a realizarse y se limita a ser una *assai* ó *assag* (ensayo,

prueba), relación incompleta que se halla documentada en abundantísimos testimonios literarios. (Alvar, 1999: 44-45)

De esta manera la poesía, la canción del trovador se constituye de una idea del amor, se fundamenta en la concepción de un servicio amoroso, en este caso el termino servir es equivalente a amar, la mujer es idealizada, y adquiere su valor no sólo por su belleza sino por sus virtudes, por considerarse superior a su enamorado, este ideal se deposita en la dama, que adquiere una categoría superior a los demás mortales.

## CAPÍTULO III

### UNA REVOLUCIÓN CULTURAL

#### 3.1 TROVADORES, TROVEROS O TROUVÈRES Y MINNESINGER

En la Europa medieval única y diversa se confunden trovadores, troveros o trouvères y minnesinger. Cada uno de ellos tiene sus propias características, los define la región y las circunstancias, pero sin duda tienen rasgos en común que los emparenta y que se ven influenciados recíprocamente. Todos ellos van a contribuir enormemente al desarrollo de la poesía cantada.

Una de las características fundamentales de los trovadores es su concepción formal de la poesía, su percepción por ampliar su conocimiento de los recursos, la técnica y los estilos de adoptar la retórica latina clásica y transformarla a una nueva concepción de los sentimientos. Los trovadores se esfuerzan por elevar su quehacer al terreno del arte, por realizar una poesía y una música capaces de obtener el reconocimiento y la admiración del público. Por esta razón se ha considerado a la poesía trovadoresca como una de las expresiones que marcaron una etapa crucial en la historia, representan un movimiento no sólo poético sino social y cultural, marcó cambios profundos en la manera de concebir el amor y en las mentalidades y comportamientos de la civilización europea.

A lo largo del siglo XII y el XIII conformaron un conjunto cultural y complejo ideológico que inicia con la poesía provenzal, a estos poetas es a quienes se les llamó propiamente trovadores fueron los que propiciaron este movimiento y generaron una influencia a otras regiones. En el norte de Francia surgieron los troveros o trouvères, quienes heredaron la doctrina amorosa y la técnica depurada de los trovadores, añadiendo elementos más acentuados de carácter caballeresco y culto

ya que la primera etapa estuvo conformada y representada por grandes señores, nobles que posteriormente se fueron incorporando burgueses acomodados.

Surgidos de ambientes aristocráticos, los poetas “cortesés” pasarán largas estancias en diversas cortes y tomarán de los trovadores sus principales géneros: canción, serventeses, jeu-parti, pastorela, si acaso harán unas variantes tales como que en la canción eliminarán el estribillo o tronada y en cuanto a la lírica erótica idealizada, los troveros no la consumirán en su totalidad, se hace mención que para ellos será más fácil el paso de la canción cortés al canto de cruzada. (Nelly, 2000: 56-57).

Otra característica que permeará a los poetas de norte de Francia es que tuvieron el interés de cantar para el público de las grandes ciudades comerciales, tuvieron el interés de complacer a una clase burguesa.

Se le atribuye a Leonor de Aquitania haber sido la que acercó la poesía provenzal al norte de Francia y haber sido la impulsora, protectora e inspiradora de troveros o trouvères. Amante de la poesía y la música, mujer de alta sensibilidad, dos veces reina, de Francia e Inglaterra, madre y abuela de reyes y reinas, de extraordinaria formación, habilidad e inteligencia es Leonor una mujer de gran poder y seducción quien promovió la poesía, la música y la vida cortés de su época en el Norte de Francia e Inglaterra (Perniut, 2009).

También se le atribuye el haber fomentado las “cortes de amor”. Por mucho tiempo se consideró que estas cortes funcionaban a la manera de tribunal que dictaba sentencias a las que tenían que someterse los amantes, es decir, se proponían casos a la manera como se hacían las audiencias feudales de las cortes señoriales ante las cuales se fallaban los pleitos. Pero tiempo después se esclareció que estas “cortes de amor” eran un simulacro que formaban parte de juegos de ingenio y que no eran más

que una distracción de una sociedad letrada que tenía como pasión analizar los múltiples matices del amor, desarrollando de esta manera una habilidad de introspección, de mirada intimista y de reflexión permanente sobre el amor, tema que será la característica fundamental de la poesía trovadoresca.

Minnesinger es el nombre que se le da a los poetas alemanes que adoptan la lírica trovadoresca, retoman tanto la doctrina del amor cortes como las técnicas de los trovadores provenzales y de los troveros del norte de Francia.

Estos poetas alemanes tienen un origen muy parecido a los troveros, son de origen aristocrático: reyes, príncipes, duques, caballeros, nobles, pero con el paso del tiempo fueron accediendo otras clases sociales como los burgueses, los juglares, los clérigos. Respecto a los géneros que los minnesinger incorporaron a sus repertorios se encuentra la canción como el género más característico y con una serie de variantes que van a estar determinadas por el tema al cual aluden y que en la lírica provenzal aparecían con otros nombres: canción de cruzada, alba, pastorela, canción de amor cortés. (Alvar, 1999: 57-63)

## **3.2 GÉNEROS DE LOS TROVADORES**

### **3.2.1 CANSÓ O CANCIÓN**

Los trovadores hicieron de la canción su principal recurso para exponer sus conceptos amorosos. Este género tenía una estructura que oscilaba entre cinco y siete estrofas, con versos que por lo regular eran octosílabos, aunque también podía presentar variaciones en el número de sílabas, a las estrofas se les agregaba “la tornada” o estribillo. La canción tenía como característica fundamental cantar con música propia, a diferencia de otros géneros que podían utilizar una melodía común a la cual se le añadían textos. La exigencia de tener música propia es lo que le

imprimió un carácter de mayor reto para el creador, pero al mismo tiempo, este rasgo se hizo que se desarrollara y enriqueciera este género, de esta manera, la canción fue lo que caracterizó a los trovadores como profesionales y como verdaderos artistas que dominaban recursos teóricos especializados.

Este también incorporó una nueva necesidad, los trovadores tuvieron que prepararse por un largo periodo en el manejo y dominio de la palabra y la música, esta actividad se convirtió en algo exclusivo cuyos retos se fueron incrementando con el tiempo, (Alvar, 1999). Se ha llegado a mencionar que la canción corresponde a la oda. Su temática refiere principalmente al amor cortés, esa manera particular de idolatrar a la mujer y de ofrecerle sus servicios de amante y vasallo se trata de un amor idealizado, versa sobre el deseo siempre insatisfecho, canta a la tristeza amorosa, a la queja. (Nelly, 2000)

### **3.2.2 SIRVENTÉS (SÁTIRA E INJURIA) Y SERVENTÉS – CANSÓ**

Después de la canción, este género ocupó un lugar importante en los repertorios de los trovadores. La característica principal es que sale del tema amoroso, ahora los temas se tomarán en sátira, injuria o crítica; este género será un medio para expresar la ira, la represión, el ataque virulento, la polémica literaria y el discurso moralizador. De esta manera aparecerán variantes de acuerdo a quién están destinados, que puede ser una persona, o la comunidad y aspectos de sus costumbres, o bien asuntos políticos, sin faltar las críticas al desempeño de otros trovadores, de acuerdo a estas características se han clasificado como sirventeses de tipo: personal, moral, político y literario.

A diferencia de la canción, que exige una música propia para cada texto, el sirventés se caracteriza por utilizar una melodía de una canción conocida y se le va

acomodando el texto que va variando. El sirventés político trata los conflictos, guerras, discordias y enfrentamientos que se vivieron en los siglos XII y XIII, lo cual representan una fuente de conocimiento histórico que los investigadores han valorado y al cual han recurrido con frecuencia, la crítica de los trovadores se convirtió en un representante importante ya que el trovador representaba un individuo letrado con libertad de pensamiento e independencia, capaz de criticar incluso al noble que lo protegía, si así fuera necesario.

De esta manera se generó un sirventés histórico que se encuentra emparentado con la canción de cruzada, un género que incluye un amplio repertorio de batallas y luchas sostenidas. Creo que esta variante resultó una fuente de conocimiento histórico, materia épica, pues los hechos que se cantan pertenecen a la realidad histórica cercana, adquiriendo gran importancia hasta el punto de servir como “documento” a los cronistas de la época y a los historiadores.

El serventés- cansó resulta de la combinación de la canción y el sirventés. Las temáticas que suelen tratar uno y otro ahora aparecen juntas, es decir, después de tratar un tema amoroso suele agregar un tema político, religioso, de cruzada o invertir el orden y las características de ambas van a ser el distintivo expresivo de un sirventés-cansó. Hay quien sostiene que no se trata de un género híbrido o bastardo, sino de uno auténtico. (Riquer, 2011)

### **3.2.3 EL ALBA**

Este género tiene un tema único y trata la situación en la que se ven envueltos los enamorados cuando después de compartir el lecho de amor durante la noche, los sorprende el amanecer, el alba, lo cual genera entre ellos el desconcierto y el enojo por tener que interrumpir la convivencia apasionada, ya que además supone un grave

peligro si por alguna razón se llega a enterar el marido de la dama amada. Esta situación involucra a una tercera persona que hace de vigilante y contribuyente a que dicho encuentro sea seguro. El alba tiene las características de una canción, pero la canción al verse permeada por los conceptos del amor cortés responde su temática a un amor idealizado mayormente, y el alba da paso a considerar la acción de la unión corporal, la realización carnal del amor. Aquí hay que aclarar que existe el alba religiosa y esto se debe a que la canción amorosa se sirvió de conceptos religiosos, se ha dicho que la sensualidad del alba se dice con lenguaje sacro y que inversamente los elementos amorosos se aplicaron “a lo divino” (Riquer, 2011:99). Nos encontramos ante un género monotemático que guarda la yuxtaposición de elementos sensuales y divinos y expresamente ante una situación única: el encuentro de los enamorados quienes comparten el lecho por la noche y a quienes les llega el alba.

#### **3.2.4 LA PASTORELA**

La pastorela es un género con tema único, trata de las pretensiones de un caballero de solicitar los favores carnales de una pastora, el encuentro se da en el campo. Este género surge de la intención de complacer a cierta clase social que gusta de escuchar de esta clase de picardía y que disfruta de la contraposición de dos condiciones opuestas, la refinada y culta representada por el caballero y la de condición social baja y rústica de una pastora. Una característica es el diálogo que se establece entre ambas partes y del tono picaresco que adquiere. (Riquer, 2011:61-64)

#### **3.2.5 BALADA Y DANSA (Con “S” como la escritura antigua)**

La balada y la danza son del género canción que pertenecen a la poesía popular, pues la enriquecieron su estilo con diversos géneros populares mayoría de las

composiciones que se registran son anónimas y anteceden a la poesía trovadoresca sin duda estos géneros influyeron y alimentaron la creatividad de los trovadores y de esta manera enriquecieron su estilo con géneros populares, caracterizados por su gran vitalidad. La balada y la danza se utilizan para bailar o danzar.

### **3.2.6 CANCIÓN DE CRUZADA. LAIS. PLANH O PLANTÓ**

La canción de cruzada contiene un canto en pro de la propagación de la fe, por consiguiente, contiene un fondo religioso.

Aparece también en la poesía trovadoresca un fondo religioso en algunos casos, aunque ésta es predominantemente profana. Ya hemos mencionado que el sirventés histórico está emparentado con la canción de cruzada, pues la temática compartida y alude a las cruzadas de oriente, a la reconquista peninsular, a la guerra de los albigenses. En la canción de cruzada se exhorta a los nobles a tomar la cruz (Alvar, 1999).

El lai es de origen bretón pero es adaptado como género por la poesía trovadoresca., es parecido a un pequeño romance octosilábico, especie de pequeño cuento de versos de ocho sílabas que rima de dos en dos.

El Planh o Plantó es un género que tiene la característica principal de ser un lamento fúnebre, este lamento incluye a todo tipo de seres queridos, aunque era más precisamente el destinado a un protector y señor, se ha considerado como una elegía (Nelly, 2000:25).

## **3.3 ESTILO**

Acerca del estilo de los trovadores se puede decir que estos asimilaron de las escuelas y de las artes prácticas medievales y que resultó un traslado a la lengua

vulgar de la retórica latina. Se crearon dos estilos y dos tendencias que van a permear en la lírica trovadoresca, un estilo sencillo denominado *trovar leu* y otro estilo rebuscado denominado *trovar clus*.

*Trovar leus* una tendencia a crear una poesía fácil, ligera, llana, de comprensión inmediata, sin rebuscamientos, sin aplicación de técnicas preciosistas, el auditorio decide una poesía transparente, de fácil acceso. Esta simplicidad exige del trovador un especial manejo que le impide una poesía insulsa, aquí sencillez no es sinónimo de pobreza, todo lo contrario, el poeta mantiene una posición de profesional y es riguroso en su expresión, también es muy consciente de que ha asumido este estilo, en contraposición a uno más complicado, por considerarle de mayor pureza comunicativa con su auditorio.

El estilo de *trovar clus* tiene la característica de ser más rebuscado, los trovadores buscan mayor dificultad, imágenes más elaboradas, mayor agudeza, aplicación de abundantes recursos técnicos, rimas difíciles, *trovar clus* significa literalmente “cerrado”, lo que podría equiparar a nuestro moderno “hermetismo”. Pero esto presupone una poesía de mayor dificultad para el auditorio. Este estilo por momentos es más oscuro, recargado en su elaboración afiligranada, demasiado pretenciosa no por ella mal hecha, por el contrario, se trata de una poesía rica pero compleja.

Estos dos estilos, *trovar leu* y *trovar clus* se contraponen y una característica muy importante que hay que señalar es que los trovadores están plenamente conscientes de asumir uno u otro estilo, dos actitudes, una que busca la inmediatez y otra que se afana en encontrar nuevas fórmulas y hurga en lo desconocido, sin importar el riesgo de quedar atrapado en lo hermético.

Podemos precisar que en general todos los trovadores asumían una actitud culta e intelectual de refinamiento, de modelos exquisitos, impulsores del arte del bien hablar, de propiciar la conversación elegante como una forma de encontrar placer en ello, el bien hablar y la buena conversación como símbolo de liberalidad. Recordemos que muchos de estos poetas eran nobles o caballeros de las cortes.

Los trovadores se dividieron en dos tendencias: la aristocratizante y la popularizante, cada una de estas tendencias tenía sus preferencias para la utilización de determinados géneros, buscando que le resultaran más propicios para su expresión. Aun cuando mantenían características comunes, esta inclinación a gustos diversos también marcó un marcado contraste. La poesía aristocratizante utilizó preferentemente los géneros: cansó, sirventés, planh, debates y el trovador mantenía una actitud mayormente vinculada a la retórica y adecuada al ambiente refinado al que se dirigía.

La poesía popularizante tuvo la predilección de los géneros: alba, pastorela, balada, retroencha y el trovador mantuvo una actitud que supone un esfuerzo por imitar un arte popular que tenía gran vitalidad, en el siglo XII, de manera inesperada, esta poesía que estaba dirigida a las clases populares llegó a conquistar el gusto de las clases elevadas. La preferencia de géneros no son exclusivos de una u otra tendencia poética, tanto en la poesía aristocratizante como popularizante podemos encontrar los géneros descritos, pero las predilecciones enunciadas propiciaron estas características diferentes en los trovadores.

### **3.3.1 VERSIFICACIÓN Y RIMA**

La versificación y la rima serán sustanciales como artificios poéticos que definirán la lírica trovadoresca. Ya hemos mencionado que con los trovadores surge la

concepción formal de la poesía y que con su actitud culta y refinada llevará su creación por caminos de búsqueda y encuentro de hallazgos novedosos.

Los trovadores llamaban cobla a la estrofa, esta estrofa es equivalente a una unidad melódica y está formada por un número variable de versos, cada verso cuenta con un número variable de sílabas cuyas terminaciones se someten a una rima. La extensión de una cobla o estrofa podía ser de tres a cuarenta y cuatro versos, siendo la más común la de ocho versos, nueve y diez y descendiendo la numeración. El número de sílabas planteaba una exigencia de exactitud, puesto que se trata de textos cantados y la melodía exige una estructura tal que le permitía fluir ante la forma planteada. Los versos podrían ser de ocho sílabas (octosílabo), diez sílabas (decasílabo), doce sílabas (llamado alejandrino).

Cualquier error métrico repercutirá en la música. La rima es siempre consonante, cuando aparece asonante se trata de un intento de imitar géneros populares, pues los cantares de gesta más antiguos solían emplear este tipo de rima. La rima será uno de los artificios poéticos a la cual prestarán mucha atención los trovadores pues se trata de uno de los recursos que más embellecían al verso, motivo de elaborados mecanismos de combinación, había quien elegía rimas con términos difíciles (rimas caras), y por el contrario quien elegía rimas fáciles de encontrar. Al respecto Carlos Alvar señala:

Unos construyeron todas las estrofas con las mismas rimas (unissonans), mientras otros cambian de rima en cada estrofa (singular); algunas hacían que se repita siempre la misma palabra en idéntico lugar; otros juegan en la posición de la palabra rima, etc. La variedad de recursos para con la rima es casi infinita y da una idea de

la elaboración a la que se somete el poema, desde un punto de vista formal. (Alvar, 1999: 48)

Es importante decir que los trovadores emplearon toda una serie de recursos poéticos de estructura estrófica y rima que tenían también la función de dotar de elementos mnemotécnicos a los intérpretes o juglares, una especie de asideros que evitaran que el intérprete extraviara, se trataba de que estos elementos mnemotécnicos fueran en todo momento referentes que aseguraran el desenvolvimiento, pues recordemos que en muchos casos el número de estrofas era numeroso y se requería aprenderlos de memoria. De esta manera se crearon diferentes formas de ordenar estrofas: estrofas alternas, en las que las estrofas impares reproducen siempre las mismas rimas y las pares siempre otras; estrofas retrogradadas consiste en la reproducción, por orden inverso, de las rimas de los últimos versos de una estrofa en los primeros de la siguiente; estrofa capcaucada, enlaza el último verso de una estrofa con el primero de la siguiente; estrofa capfinida, una palabra del último verso de una estrofa reaparece en el primero de la siguiente. Martín de Riquer apunta:

Todos estos recursos y artificios, que no se deben a una arbitrariedad pueril, sino a un decidido empeño en que no se malogre la ordenación de una poesía. Dan a la forma y a la estructura de la canción trovadoresca una rebuscada, culta y elegante belleza, que conducirá a sorprendentes y permanentes hallazgos. (Riquer, 2011:44)

Otros recursos empleados en la lírica trovadoresca lo fueron las tornadas y el refranh. Se le llaman “tornadas” a una o varias estrofas de menor número de versos. En la tornada el trovador hace consideraciones generales y finales sobre el tema de la poesía, pero también suele utilizar la tornada como una especie de saludo o mensaje

a cierta persona por quien guarda consideraciones especiales. También existe el *refranh* que es el equivalente a un estribillo, es decir, una estrofa que se repita periódicamente después de una o dos estrofas de manera intercalada.

El hecho de que los trovadores tuvieran una concepción formal de la poesía, les generó una preocupación permanente por su quehacer y al mismo tiempo surgió una necesidad de disponer de una preceptiva que les permitiera componer con mayor rigurosidad.

Esto propició la elaboración de manuales o tratados, que contienen gramática y reglas de versificación y estilístico, a imitación de los retóricos y artes poéticas latinas. Martín de Riquer nos señala diversos nombres de tratados y de sus autores, así como de las fechas y lugares donde aparecieron muy diversos tratados, pero uno de los más importantes lleva el nombre de *Razós de Trobar* y se le atribuye al catalán Ramón Vidal de Besalú y posteriormente aparecerá *Doctrina de compondré dictats* escrita por un catalán anónimo, la primer obra incluye una gramática para aprender a escribir correctamente en la lengua de los trovadores y la segunda obra clásica y define con perfección los géneros literarios a principios del siglo XIII aparecerán los primeros tratados y en lo sucesivo surgieron diversos nombres y autores que dan fe de la preocupación que tenía el trovador de elevar la calidad y precisión de su arte.

Sin duda estos trovadores han sido una parte importante de estudio para que en los últimos tiempos se pudiera ahondar en el conocimiento de la lírica trovadoresca.

En el siglo XIV, concretamente en el año de 1323 a iniciativa del consistorio de la *Gaya Sciencia*, se intentó restaurar la poesía trovadoresca y para tal efecto se redactó *Las leys d' amors* escritas por el tolosano Guilhem Molinier, esta otra está

considerada como las más extensa de las partes gramaticales, retóricas, estilísticas y de versificación], continuándolo en un tratado único y considerado como un tesoro para los especialistas de hoy como puente de estudio para ahondar en el conocimiento de esta preceptiva trovadoresca.

¿Cómo surgió la poesía de debate, de disputa o disgusto? Dice Riquer que los orígenes de este tipo de poesía no presentan grandes dificultades para rastrearlos, pues la poesía dialogada, real o fingida (Teócrito, Virgilio) ha existido siempre.

Los juglares tenían la habilidad para mantener una discusión o disputa, en donde espontaneidad y técnica le permitía improvisar si fuera preciso. Pero es con los trovadores que adquiere un rango de satisfacción y lleva una tendencia al ingenio propio de las costumbres cortesanas. Quizá entre los trovadores el género del sirventés propició un mayor interés para desarrollar el debate y es que el género se caracteriza por ser crítico, sirve para hacer acusaciones, réplicas, desafíos, reclamos, también contiene sátira e injuria, en alguna de sus versiones.

El sirventés no requiere de ser contestado, no exige una respuesta, sin embargo, es tan contundente su crítica que no faltó un destinatario que se viese motivado y hasta forzado a generar una respuesta, generando con esto un debate, réplica o desafío. Existe entre los géneros trovadorescos uno que se caracteriza por el debate y es el que se denomina *Tensó* (disputa) es un debate entre los trovadores, cada uno defiende lo que cree más justo o lo que está más cerca de su manera de ver las cosas. Los temas de la *tensó* oscilan desde lo más sublime y delicado hasta lo más chocarrero y obsceno, pasando por todos los matices de los que es posible sin privar a cualquier tema escogido. Se trata de hacer alarde de astucia e ingenio y de demostrar al adversario o contrincante superioridad a la hora de enfrentarse, aquí se emplearán rimas difíciles que representan un reto al trovador que tendrá que

responder, esto en un principio se establecía de manera cantada ni improvisada, sin embargo, no se descarta la repentización que representará un artilugio lúdico y de gran agilidad y dificultad que pone a prueba a los trovadores.

Lourdes Simó hace la referencia siguiente:

Eran las universidades medievales se gestaron los ejemplos más importantes de debates poéticos, basados en la técnica retórica de la disputa, practicada como método de enseñanza, y en la imitación de los clásicos, como *Los diálogos de Platón* o las églogas virgilianas, las cuales sobrevivieron hasta el siglo IV con Vespasiano y Calpurnio. (Simó, 1999: 10)

La poesía de debate cuenta con modelos concretos en latín, pero posteriormente la poesía en lengua vulgar fue haciendo sus propias adaptaciones y conservando la esencia de lo que representa una *disputatio*. Se atribuye a los clérigos errabundos un papel importante en la propagación de este tipo de literatura en latín, estos clérigos recibieron un nombre con carácter peyorativo: “goliardos”, porque *goliart* en francés significa “gula” y a ella se les asociaba con todo tipo de excesos, la bebida, las mujeres, el juego, de alguna manera intervenía también el asociarlos con el gigante bíblico *Goliatho Golías*, reencarnación de todos los vicios.

La mayor parte de debates medievales en lengua vulgar conservados tienen sus parientes más cercanos en las disputas poéticas compuestas por los goliardos quienes, posiblemente, las recitaban en tabernas y lupanares, para regocijo de los asistentes. (Simó, 1999:11)

Estas discusiones, debates, disputas, desafíos, fueron tomando diferentes modalidades: dos trovadores generan sus propias estrofas o bien se da el caso que en un mismo poema intervienen en su composición dos trovadores, pero Riquer precisa que asó como en la “justa” era el combate de un caballero contra otro y el “torneo” el de varios caballeros contra varios, entre los trovadores existe lo que se conoce como “tornejamen”, que es la poesía en la que debaten varios trovadores. Una modalidad lo es la “cobla” que prefiere a un debate breve, en una o dos estrofas. Un buen trovador ha de ser capaz de repentizar versos.

Hablar de la improvisación en estos géneros es acercarnos a una característica que no les era ajena, si bien no representaba una característica fundamental, tampoco estará fuera de su dominio, y lo que una discusión o desafío siempre lleva implícito un elemento lúdico y de capacidad de improvisación, de ingenio, elegancia y sagacidad en el manejo de los recursos y la técnica que se posee, los contendientes podían disputar sobre cualquier tema y que sin duda reflejaban sus preocupaciones y su especial modo de vida, sus intenciones, inquietudes humanas. La figura retórica esencial de los debates es la antítesis y su versión extrema la paradoja. La concepción cristiana del mundo generó una mentalidad dualista propia del pensamiento cristiano, así surgen las dualidades: el bien y el mal, el cuerpo y el alma, Dios y Satanás, ángel y demonio, estas dualidades serán objeto de disputas escolásticas. (Simó, 1999: 9-10)

Sin duda está será una de las herencias que se afianzaron y que dieron paso a una poesía popular que después asumiría la repentización como una de sus características fundamentales, y siglos después, quedarán supervivencias y géneros consolidados de “Cantos de desafío” dentro del folklor o la tradición viva tanto en España como en el continente americano.

## **CAPÍTULO IV**

### **LOS CANCIONEROS PENINSULARES**

#### **4.1 ANTECEDENTES**

La tradición de cancionero fue de suma importancia a las letras españolas, pues son clara muestra de la influencia de la lírica a la lengua castellana. Durante los siglos XV y XVI aparece el interés por formar Cancioneros que reunían en colecciones el acervo de la poesía juglaresca o poesía cantada. Aquí aparecerá la obra de poetas cercanos a las cortes, pero también se incluirán a los autores populares. Los cancioneros que se fueron formando durante los siglos XIV y XV representan un momento importante en la historia de la poesía, en la transición de la poesía oral anónima a la poesía creada por un autor, canciones respaldadas por un nombre, muchos de los cuales llegaron a ser creadores reconocidos que impactaron a la gente de su tiempo y que en muchos casos representaban un referente de influencia para otros poetas. De alguna manera la creación de los diferentes cancioneros surge por el interés de otros poetas (generalmente cultos, refinados, de clase social alta, sino es que aristócratas, caballeros de las cortes) por la necesidad de apreciar las diversas expresiones de la época, el contar con cancioneros permitía hacer una comparación de los recursos estilísticos empleados por los diversos poetas. Esta será una de las etapas sumamente importantes que permitirá el desarrollo de la poesía cantada y su fortalecimiento y expansión al grado de propiciar cancioneros dedicados a un solo poeta, tal es el caso de Juan de la Encina.

Mediante los cancioneros se contribuirá a acrecentar el interés por conocer a un mayor número de creadores, poseedores de un talento que les identificaba como especialistas de una expresión muy apreciada en diversos estratos sociales. Si bien es cierto que el auge de los cancioneros se presenta en los siglos XIV y XV, las

referencias de los más antiguos datan de la segunda mitad del siglo XIII. Es necesario comentar que en el inicio de la formación de los cancioneros intervinieron los juglares que contaban con los cuadernillos con composiciones que habrían recibido de los trovadores para que los memorizaran, en otros casos estos mismos juglares conservaban en la memoria un valioso repertorio que era dictado para que pudiera ser pasado al papel por los responsables de elaborar dichos cancioneros. A estos cancioneros se les anexaba un texto con la biografía del trovador dando referencia de lugar y fecha de nacimiento, condición social, formación juvenil, relación en acontecimientos de su época, (Riquer, 2004:17). Haciendo una referencia también a los motivos que dieron lugar a la canción o poesía realizada, a los textos anexos se les llamó “Vidas y razós” y es una descripción que hace un perfil del personaje, pero además hace un retrato de la época, de las costumbres de la sociedad y la vida cortesana. Gracias a estas “Vidas y razós” y es que hoy en día podemos conocer mucho de lo que fue y significó esta lírica trovadoresca y por supuesto gracias también a esa voluntad de elaborar cancioneros tan altamente apreciados.

Muchos cancioneros exigían la colaboración de calígrafos, técnicos musicales, ilustradores, es decir, un equipo de especialistas que coordinaba el compilador, de esta manera podemos valorar el gran trabajo que implicaba hacer un cancionero y de ahí también de la alta calidad que muchos de ellos tenían, al grado de constituirse en verdaderos objetos de arte.

Esta importante lírica trovadoresca, que se originó con los trovadores occitanos y que se continuó con los trovadores del norte de Francia, conformó un gran movimiento poético y social que provocó cambios profundos en la manera de concebir el amor y en las mentalidades durante los siglos XII y XIII como ya lo hemos notado con anterioridad. Su influencia se extendió a otros países vecinos y de

esta manera surgirá el contacto con los minnesinger o poeta germánico, también será importante la influencia que ejerció en la lírica italiana y marcará el antecedente que dará paso al *Dolce stil novo*.

La poesía galaico-portuguesa toma los géneros practicados por los trovadores: la canción de amor, los sirventés, las albas, las pastorelas. También hemos anotado que la poesía trovadoresca significó un gran complejo ideológico y cultural que marca un nuevo paradigma en la civilización de su tiempo y que dejará huella en los procesos culturales de los siglos venideros. La influencia de la lírica trovadoresca en la península ibérica se da a través de distintos reinos que mantienen relaciones políticas lo cual permitió el surgimiento e intercambio cultural, intelectual y artístico de manera muy estrecha. Los trovadores solían visitar por largos periodos las cortes de los reyes de Aragón y lo mismo sucedió en Cataluña, donde surgieron importantes poetas que son dignos herederos de la tradición trovadoresca como Jordi Sant Jordi y Ausiàs March.

Esta relación tan estrecha de Cataluña con la poesía provenzal hizo que desde sus inicios se cultivara y se promoviera la creación de una poesía que llevaba el sello de la lírica provenzal, fue tal el influjo y la absorción que, pasado el tiempo, esta región verá el nacimiento de notables poetas hacia el inicio del siglo XI (Berenguer de Palou, Guillem de Berguedá, Guillem de Cabestany, Cervern de Girona...). La influencia provenzal en la lírica catalana se observa en la lengua, el estilo, los temas, las fórmulas métricas, y por supuesto, que en la medida en que fue desarrollándose tendió a ir imprimiendo características propias que se desligarán del modelo original.

Los reyes de Castilla tuvieron una gran predilección por dar acogida a trovadores y juglares, lo que permitió también una gran penetración de su arte y su respectiva asimilación. Al respecto Carlos Alvar apunta como los nobles se dieron a

la tarea de estrechar las relaciones, de ser anfitriones permanentes, de cultivar el gusto por la poesía provenzal:

Ya desde tiempos de Alfonso VII [...] es incesante el ir y venir de los trovadores a la corte castellana y lionesa; posiblemente hay dos momentos de máximo auge: el reinado de Alfonso XVIII (en el que hallamos una veintena de trovadores importantes) y el reinado de Alfonso X [...] fue visitado, por lo menos, por diez trovadores, (Alvar, 1999:76)

A esta referencia agregaríamos que existía la voluntad de los nobles de proteger a los poetas, dándoles asilo por tiempo considerable dentro de las cortes, por ejemplo, Alfonso “El sabio” tuvo a Guiraut Riquier diez años en su corte. Otro aspecto muy importante es que en estas cortes de Castilla y León se daban cita los trovadores, además de la nobleza y los poetas gallegos y portugueses, donde se generaban dichos encuentros.

La lengua gallego-portuguesa será común en la lírica de Castilla y León, Galicia y Portugal, lo cual le dará esta fluidez en el ir y venir de los poetas que se verán retroalimentados permanentemente. En Cataluña la lengua que se utilizará será el provenzal y eso explica esa enorme sinergia que siempre guardó con los poetas del sur de Francia. Fue hasta mediados del siglo XV que se hizo poesía en gallego-portugués en el resto de Castilla.

#### **4.2 CACIONEROS EN EL RENACIMIENTO**

En la segunda mitad del siglo XV la poesía cortesana se encontraba muy saturada de alegorismo erudito, de abundante retoricismo poético. Es a partir de las recolecciones

musicales y la formación de cancioneros que la poesía palaciega se inyectará de nueva vida y verá un cambio estético con la influencia de la poesía popular. Desde el siglo XIX y durante el XX se incrementaron e impulsaron las investigaciones sobre los cancioneros del siglo XV y XVI, se profundizó el conocimiento respecto a ellos, como resultado estos estudios ampliaron nuestra comprensión de este valiosísimo acervo literario-musical, a la vez que se convirtieron en una fuente de conocimiento para comprender aspectos importantes de la gente: costumbres, sentir, pensar, estilos de vida, visión de su tiempo, temores, deseos, así como su hábitat y su organización social. Los cancioneros frecuentemente mencionados son: *El Cancionero Musical de Palacio*, *El Cancionero de Upsala*, *El Cancionero General*, *El Cancionero de la Colombina*, encontramos también *El Cancionero de Baena* (que comprende una obra que abarca desde la segunda mitad del siglo XV –1454--, hasta el final de la primera mitad del siguiente siglo), otro más es el *Cancionero de Palacio* o “de Barbieri” (cancionero español de los siglos XV y XVI); el *Cancionero de Gallardo*, el “*de Castillo*, *de Resende*, *de Medinaceli*, entre tantos otros. Cabe aclarar que el nombre de los cancioneros lo toman bien por el compilador, bien por el editor, o por el lugar donde se descubrió o se encuentra en resguardo.

En todos estos cancioneros hay una tradición métrica, la cual parte del metro octosílabo, que es sustancia de la lengua castellana, pues en esta medida se expresa el habla cotidiana, las conversaciones, los refranes y proverbios, las tonadas populares. Dentro del repertorio poético cantado las estrofas octosilábicas serán: cuartetas, redondillas, romances, quintillas, sextillas, coplas reales. La tradición trovadoresca cortesana desarrolló, como ya lo mencionamos, un elaborado retoricismo poético que incluía una diversidad en la métrica, en cuyo caso la música jugaba un papel importante al ser parte de un todo expresivo y estético; en muchos casos se creaban

fórmulas melódicas que se aplicaban a distintos textos del mismo metro, esto es, tenían una función formularia, y se le llamaba “contrafactum” o “contrahechura”; en otros casos se creaba música improvisada para la ocasión. En los siglos XV y XVI, estaba muy en boga, además de gozar de gran reconocimiento, las creaciones improvisadas de preguntas y respuestas, manufacturadas para el propio relumbre ante públicos cultos y populares, además, si éstas sostenían largos tiempos, la música era indispensable para mantener el interés del público.

Uno de los primeros cancioneros aparecidos en la península Ibérica fue el de Juan Alfonso de Baena de 1454, que contiene poesías de 55 autores que se encuentran ordenados, al principio poemas de los autores más renombrados. El valor para la lírica española del *Cancionero de Baena* se debe al trazo evolutivo que se observa en su obra, pues va de la poesía galaico-portugués-provenzal a la que se escribió definitivamente en castellano, ese es su gran acierto, sin embargo, su error radica en omitir las voces populares, privilegiando así sólo a los poetas cultos y ligados a las cortes (poemas cansados, medievales).

El de *Stuñiga*, por otra parte, no estuvo tan sujeto a la lírica cortesana. En él se exploran, por una parte, la erudición cansina en las composiciones de los poetas renombrados. Por otra parte, se abren las páginas a autores no tan conocidos o apartados de las cortes. Además de ello, y esto es quizá su aportación más importante, se vuelven los ojos al refrescante y renovador impulso de la lírica popular. Gracias a esto, el incomparable villancico, las serranas, las coplas, el paralelismo y hasta los romances de huella medieval y supervivencia juglaresca, vinieron a inyectar nueva vida a lo que se estaba agotando, de tan repetitivo, en la lírica culta, mostrando así los primeros brotes de renovación y rejuvenecimiento de la

lirica castellana. ¿Qué hubiera sucedido y cuánto se hubiera perdido si el cancionero no se hubiera nutrido de lo popular?

Las colecciones de canciones, romances y villancicos, representa de alguna forma una muestra importante de la lírica española de esos siglos, sin duda el tiempo de la formación de los “cancioneros” más importantes en la historia de España. Mirta Aguirre, indica la importancia de los cancioneros:

Nadie ignora que la poesía lírica fue siempre cantada. Insistir en ello suena a tontería porque no hay texto de estudio, por elemental que sea, que no lo repita. Pero como tampoco hay texto que lo demuestre, insertando sistemáticamente lo que hay que ir a buscar a los *Cancioneros Musicales*, [...] por eso doy tanta importancia a los *Cancioneros de Palacio*, de Upsala, de Medinaceli o a los de los viejos vihuelistas o a los folkloristas modernos como a los de *Castillo*, *Baena*, *Fernández de Constantina* y a las contemporáneas recopilaciones antológicas, donde tal parece que los versos que se producen tuvieran vida propia e independientemente, cuando lo cierto es que no pueden ni deben concebirse separados de la música. (Aguirre, 1985: 7)

Los cancioneros recogen este acervo lírico, de una producción que se generaba en el ambiente cortesano, pero también en la tradición popular en un tiempo donde el gusto se confundía, se retroalimentaba y daba cimiento a lo que posteriormente sería la esencia española.

El *Cancionero de Palacio*, también conocido como *El Cancionero de Barbieri*, debido a su editor y transcriptor a notación moderna, Don Francisco Asenjo Barbieri (1890) -veinte años antes este valiosísimo código musical fue encontrado en la biblioteca Real de Madrid por Don Gregorio Cruzada Villamil- el código tenía,

originalmente, otro nombre: *Libro de cantos* y contenía 551 composiciones de las que se conservan 460; aparte se le conoce también como: *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. En 1947 y 1951 fue publicado por Higinio Anglés en los *Monumentos de la Música del Palacio*. Por ampliar referencias sobre el *Cancionero Musical del Palacio* vale la pena incluir los comentarios que hace quien hiciera la transcripción moderna en 1890, Asenjo Barbieri:

[...] se hallan en nuestro cancionero bastantes obras en las cuales el autor de la música lo es también de la letra, así como en los otros cancioneros [...] no cabe duda de que fue formado para uso aristocrático o cortesano ¿cuándo y por quién? He aquí una pregunta de muy difícil respuesta. (Savall, 1991: 15)

Esta cita de Asenjo nos permite obtener características de las composiciones de los autores y del contexto social y la época en que se formaron dichos documentos, así como la gran valía que éstos representan. También nos permite ver que son de una gran heterogeneidad, que lo culto y lo popular rompen sus herméticas fronteras para propiciar un espacio de convivencia en el que se enriquecen, para posteriormente dar paso a lo que propiamente sería una sociedad contrastante que se retroalimenta culturalmente.

El *Cancionero de la Colombina* cuenta en la actualidad con 95 composiciones conservadas, algunas incompletas, de las cuales 53 son anónimas. Contiene géneros glosados que se distribuyen en *canciones* (piezas poéticas formadas por una sucesión de coplas que comentan un refrán, estribillo o tema liminar de cuatro o más versos), y en *villancicos* (glosas de refranes de hasta tres veces como máximo), *romances* y piezas instrumentales. Joseph Román de Figueras hace comentarios de carácter de cierta parte del repertorio:

[...] cabe subrayar con decisión un cierto número de canciones y villancicos populares y tradicionales, en general de expresión muy libre y que constituyen, en realidad, la parte más viva divertida y desenfadada del cancionero. Suponen una aportación sobresaliente de acervo general de la poesía y la música populares y tradicionales hispanas, tan rico y variado. Son por demás, un factor importante del arte musical de la época de los Reyes Católicos, un arte sobrio y muy expresivo que parece concentrar la caracterología y la esencialidad de la sensibilidad artística de lo hispánico, según la concebía dicho reinado a través de los autores que interpretaron (..) un respiro vivacísimo entre la inevitable monotonía de tanto amor cortes y convencional, de tanto pastor de égloga ficticia y de tanta severidad y hieratismo religioso, para convertirse en un canto a la existencia, a la ingenuidad, o a la malicia sin hiel y a la espontaneidad, y una entrada reconfortante de aire fresco y libre en un ambiente sin duda demasiado encerrado en sí mismo [...] (Savall, 1992: 14)

No se sabe quién es el compilador ni el año de su aparición, sólo se sabe que fue copiado a finales del siglo XV por una sola mano, además se hacen conjeturas sobre el hecho de que pudo haber sido antes de 1490, ya que no se encuentra en el repertorio Juan de la Encina, músico poeta y dramaturgo de gran importancia a fines del siglo XV y principios del XVI. También se sabe que 20 piezas son comunes con el *Cancionero de Palacio*. Se ignora el centro musical o capilla del cual pueda proceder.

Fue en 1534 que lo compró el segundo hijo del descubridor Cristóbal Colón: Don Hernando Colón, quien tenía pasión por los libros y todo tipo de manuscritos y primeras ediciones, logrando así formar una considerable biblioteca, valiosa no tan sólo por la magnitud sino por contener piezas extrañas y únicas, tal como es el caso del Cancionero que nos ocupa. La custodia de este códice musical ha quedado en

manos de la Catedral de Sevilla, en la Biblioteca de la Colombina de la misma Catedral.

Los autores que comprenden el Cancionero son: Francisco de la Torre, Enrique Triana, Juan Urrede, Hurtado de Xerez, Comago-Ockeghem, Belmonte, Gijón, Lagarto, León, Moxica, Rodríguez, Juárez, Madrid. *El Cancionero de la Colombina* forma parte del acervo cultural no tan solo de España, sino que representa una fuente valiosísima para reconocer las raíces de la música hispanoamericana y su relación con la lírica popular.

#### **4.3 JUAN DE LA ENCINA: ENTRE LO CULTO Y LO POPULAR**

La idea de revisar brevemente a un autor de la segunda mitad del siglo XVI nace de la intención de comprender algunas características de los poetas de este periodo, a través de uno de los más ejemplares y versátiles creadores, que además gozara de gran prestigio y admiración y fuera una gran influencia para otros artistas de su tiempo. Juan de la Encina representa la justa armonía entre lo culto y lo popular, rasgo fundamental que nos ocupa desentrañar para entender el fenómeno que desencadenará toda una tendencia en los siglos posteriores, puesto que será también cimiento de las tendencias trasatlánticas en Tierra de Indias.

Juan del Encina logra ser el autor más prolífico en el tiempo de los Reyes Católicos. Considerado como el padre del teatro profano español, en el aspecto musical también se le puede otorgar otra paternidad, ya que además de su vasta producción, se le considera un maestro del villancico. “Artista dotadísimo”, de tal modo han llamado algunos estudiosos y críticos a Juan de la Encina (1468-1529) con esa vena polifacética en la que cada expresión artística ejercida fue llevada a nivel de maestría: dramaturgo, poeta, músico. Por la primera fue catalogado como “patriarca

del teatro español”, es difícil concebir la historia de este arte en España sin su presencia. Como poeta fue autor de un *Arte de Trovar*, una importante preceptiva de la época. Como músico le fue publicado el *Cancionero de Juan de la Encina*, primera edición dedicada en España, y una de las primeras en Europa, a un solo y mismo autor antes de su muerte.

Ya hemos hablado del *Cancionero de Palacio*, este famoso cancionero contiene unas sesenta composiciones firmadas por Juan de la Encina, por supuesto que no es exclusiva su inclusión en este documento ya que aparece en otros más, como se ha visto, aunque si hay que observar que es en el *Cancionero de Palacio* donde se incluye un mayor número de composiciones suyas. Encontramos también parte de su obra en el *Cancionero de Barbieri*, del cual se reproducen algunos textos en el presente trabajo.

Juan de la Encina era pieza fundamental en este engranaje, él tenía la apertura de criterio suficiente para aportar elementos cultos, nutridos de la sencillez popular, el carisma que propicia la espontaneidad y lo natural con el conocimiento elaborado de quien se ha formado en fuentes sólidas de conocimiento. Una de esas fuentes donde bien abrevó fue sin duda la Universidad de Salamanca, además de la ciudad de Roma, donde radicó justo cuando ésta vivía la efervescencia del espíritu humanista y renacentista. Tales influencias en una personalidad tan inquieta como la del “artista dotadísimo” que representaba de la Encina, iban a significar la alquimia necesaria para producir al pródigo genio español.

Al escuchar sus villancicos y romances sorprende la sincronía entre el poema y la traducción musical, estamos ante un creador que conoce perfectamente sus materiales; el texto es consistentemente llevado por la melodía y el ritmo que enamoran desde la esencia del texto, a cada inflexión de las palabras existe una

melodía y un ritmo que son capaces de ir descubriendo pasos nuevos y constantes movimientos, cabe resaltar que tiene un enorme dominio de expresión, de manera eficaz lograba amalgamar sus sentimientos con sus conocimientos. Dice Michel Bernstein acerca de la Encina: “[...] se trate de la desesperanza, del humor ya subido de color, ya picaresco, gracioso o irónicamente moralizador, del amor cortés y platónico, el tono elegido es tan justo que resulta irresistible”. (Savall, 1992:12)

Su acierto radica en esa extraña mezcla de candor e inmediatez de la percepción, muchas canciones tenían que ver con un aspecto autobiográfico, se dice que su propia personalidad era encantadora, entonces esa naturalidad era parte intrínseca de su quehacer. Nuevamente insistimos que su obra incluía rasgos de poesía popular que desarrolla raíces arcaicas tradicionales de la poesía española, con raíces medievales que perduraron en España a través de todo el Renacimiento, agregando una producción musical que estaba cargada de recursos: si los villancicos habían sido tradicionalmente monódicos él incorporaba una polifonía cargada de expresión y artificios.

En muchos casos sus versos incluían referencias a su pasión y conocimiento musical, tal es el caso de varias estrofas de su poema “El triunfo del amor”:

Fue la música muy alta y los músicos sin cuento: de ningún buen instrumento hubo en estas fiestas falta. Sacabuche, chirimías, órganos y monocordios, módulos y melodías baldosas y sinfonías, dulcemelos, clavicordios, clavicémbalos, salterios, harpa, manaulos sonoro; vihuela, laud de oro do cantaban mil misterios; atambores y atabales, con trompetas y añafiles; clarinetes de mil metales, dulzainas, flautas reales, tamborinos muy gentiles. El tañer con el cantar era muy acordado, y no menos concertado el concierto del danzar. (Hernández, 1986: 27)

Juan del Encina incorporó a su teatro su propia música: villancicos, romances y canciones. Se anexa un “villancico” en su primera edición encontrado en la *Historia de la Música Teatral en España*, y otros textos más del *Cancionero de Barbieri*.

### **Villancico**

Ay comanos y bevamos  
y cantemos y bolguemos  
que mañana ayunaremos.  
Pozonrra de fantantuejo  
paremonosoy bien anchos  
embutamos eltos panchos  
recalquemos el pellejo:  
que costumbre es de concejoi  
que todos oy nos bartemos  
que mañana ayunaremos.

Onrremos a tan buen canto  
pozquenbabie nos acorra  
comamos a calca porra  
q mañana ay gran quebranto:  
comamos bevamos tanto  
balta que nos rebentemos  
que mañana ayunaremos.  
bevebras mas tu beneyto  
bevapeozuelo y lloriente  
beve tu primera mente  
quirar nos basveltepreyto:

Es la causa bien amar  
de la vida con que muero,  
que sólo por os mirar  
mi triste remediar  
no sé, ni puedo, ni quiero.  
Vos sola teneis poder  
de remediar mi tormento;  
vos sola podeis hacer  
de mi tristura placer  
y escusar mi perdimiento.  
Y con todo mi penar  
vos sois mi bien verdadero,  
vos me podéis remediar  
yo sin vos de mi gozar  
no sé, ni puedo, ni quiero

Juan del Encina.

Cancionero de Barbieri, fol. 34 v.

Partir, corazón, partir  
Alegre para morir.  
¿Qué me aprovecha el querer  
sin esperanza tener?  
No hay placer que de placer  
Sabido que ha de morir.

J. del Encina.

Cancionero de Barbieri, fol 47.

Mas quiero morir por veros.  
Que vivir sin conoceros.  
Es tan firme mi esperanza,  
que jamás hace mudanza,  
teniendo tal confianza  
de ganarme por quereros.  
Mucho gana el que es perdido  
por merecer tan crecido,  
y es vitoria ser vencido  
sin jamás poder venceros.  
Aunque Sienta gran tormento  
gran tristeza e pensamiento,  
yo seré de ello contento  
por ser dichoso de veros.

J. del Encina.

Cancionero de Barbieri, fol 55.

Señora De hermosura,  
por quien yo espero perderme.  
¿Qué haré para valerme  
deste mal que tanto dura?  
Vuestra vista me causó  
un dolor cual no pensáis,  
que sino me remediáis  
moriré cuitado yo.  
Yo creo que mejor fuera  
morir cuando nací,  
que no que siempre dijera  
por venceros me vencí.  
Y si vuestra hermosura  
procura siempre perderme,  
no pienso poder valerme  
deste mal que tanto dura  
que si vuestra hermosura  
del todo quiere perderme,  
no piense poder valerme  
deste mal que tanto dura.

J. del Encina.  
Cancionero de Barbieri, fol. 55 v.

Si con la vida pagase,  
por remedio pasaría,  
mas cierto no pagaría  
con mil vidas que alcanzase.  
Por más más que me esforczase  
¿Qué haré?  
Que pasar no los podré.

J. del Encina.  
Cancionero de Barbieri, fol. 99 v.

Congoja más que cruel  
combare mi triste vida,  
partirme sin me partir  
de vos, graciosa y sentida,  
es tan triste mi vivir,  
que será mejor morir:  
la causa fue mi partida.

J. del Encina.  
Cancionero de Barbieri, fol. 131 v.

Partístesos, mis amores,  
y partió  
mi placer todo y murió  
no partió mi pensamiento,  
e vino mi perdimiento:  
no murió el contentamiento  
que me dio  
la causa que me perdió.  
Partió la gloria de veros,  
No al placer de obedeceros.  
Mas el temor de perderos  
que creció,  
todo mi bien destruyó.

J. del Encina  
Cancionero de Barbieri, fol.111 v.

Paguen mis ojos pues vieron  
a quien mas que a sí quisieron  
Vieron una tal beldad,  
que de grado y voluntad  
mi querer y libertad  
cativaron y prendieron.  
Cativaron mi querer  
en poder de tal poder,  
que les es forzado ser

más tristes que nunca fueron  
Mastristes serán si viven,  
que si moros los cativen,  
porque de mirar se esquiven  
a quien nunca conocieron.

J. del Encina.

Cancionero del Barbieri, fol. 198 v.

Puse la vida en poder  
de aquella que siempre amo;  
ahora tristes aunque llamo  
no me quiere responder.  
Cerrome con su poder  
la salida,  
y la llave es ya perdida.  
Servila con tanta fe  
que cuanta nadie sirvió;  
el galardón que me dio  
fue peor que nunca fue.  
Cerrome no sé por qué  
la salida,  
y la llave es ya perdida.

J. del Encina.

Cancionero de Barbieri, fol. 205v.

## **CAPÍTULO V**

### **ANTECEDENTES DE LA LÍRICA CASTELLANA**

#### **5.1 PUEBLOS IBÉRICOS**

La lírica castellana, en el siglo de los descubrimientos de ultramar, fue el resultado de los diferentes intercambios: culturales, religiosos, sociales, económicos y políticos que se gestaron a lo largo de la historia de la península Ibérica. Diversos pueblos se asentaron en ella, y no es de extrañarse, pues gracias a su ubicación geográfica es un punto estratégico que facilitó los diversos tipos de intercambios, pues es la punta occidental del continente europeo y asiático, además de ser la entrada y salida del Mediterráneo y el paso de comunicación entre África y Europa. La península fue llamada Ibérica por los griegos, Spanija, tierra de conejos, por los cartagineses, posteriormente los romanos la llamaron Hispania. Cada pueblo que se asentó, antes de la llegada de los romanos, tenían su propia lengua, cultura y tradiciones como los tartesos, íberos, celtas y vascos. Todos ellos mantuvieron contacto con las civilizaciones del otro lado del Mediterráneo: griegos, fenicios y cartagineses.

#### **5.2 INFLUENCIA ROMANA**

Fue en el siglo III a.C. y debido a las Guerras Púnicas y la derrota cartaginesa que se comenzó la conquista romana de Hispania. La romanización peninsular perduró más de seis siglos, ese periodo fue intenso y fructífero para la cultura, en las provincias Hispánicas nacerían poetas, retóricos y filósofos como los dos Sénecas, Quintiliano, Lucano y Marcial. Tal fue la importancia hispanorromana que tres césares del imperio provinieron de la península como Trajano, Adriano y Teodosio. Durante el periodo en el que permanecieron los romanos en Hispania, del año 218 a.C. hasta la

caída del Imperio Romano a causa de la invasión bárbara de los visigodos en el 460 d.C. el lenguaje oficial de las provincias fue el latín clásico de formas estandarizadas, lengua que influyó hasta los días barrocos. Sin embargo, en las diferentes provincias en la cotidianidad de comerciantes, soldados y el vulgo, se hablaba en lengua viva, en latín vulgar. Al paso de los años fue evolucionando, propiciando así el florecimiento de las lenguas romances.

Algunos rasgos de la lírica latina se repetirán en diferentes momentos de la literatura hispánica como: el *ubisunt*, tópico literario mediante el cual el poeta se pregunta por el paradero de los que han muerto; el *beatusille*, tópico frecuente en la literatura española del Renacimiento que exalta la vida sencilla del campo, inicia con la fórmula “dichoso aquel”. La obra de Horacio tuvo una marcada influencia en la poesía española de los siglos XVI y XVII; el *carpe Diem*, tópico recurrente exhortación a no dejar pasar el tiempo, a disfrutar los placeres de la vida, cobra importancia en el renacimiento, en el barroco y en el romanticismo; el epigrama y la sátira social. Estos rasgos no sólo fueron exclusivos de la literatura hispánica, sino que también abundaron en todas las lenguas romances.

### **5.3 INFLUENCIA VISIGODA**

Con el debilitamiento y caída del Imperio Romano, oleadas bárbaras y visigodas dominaron la península durante tres siglos del V al VIII. Los visigodos tomaron el territorio hispánico, pero la cultura hispanorromana tomó a los conquistadores, el pueblo dominador paulatinamente adoptó costumbres del pueblo dominado y las combinó con las suyas. Esto fue resultado de la concordia entre la religión y la legislación de ambos pueblos, las familias se mezclaron al igual que la lengua. Los

visigodos hablaban latín vulgar al igual que los habitantes dominados, pero con variación en algunos vocablos de origen germánico.

Durante la época visigoda se continuó escribiendo en Hispania en latín, con estructuras clásicas y poemas con temas católicos. La versificación latino-cristiana tuvo como características el paso de la metrificación cuantitativa a la rítmica, y el predominio en la utilización de la rima, la cual llegó a ser uno de los distintivos de la poesía cristiana popular, San Agustín veía en ella un recurso que agradaba al pueblo.

En este periodo se introduce una variación en la construcción de versos que será trascendente y fecundo durante la Edad Media: la norma del verso descuida la cantidad y privilegia sólo el número de sílabas, además de la utilización de la rima al final del verso, de esta manera se originó la llamada poesía rítmica. La importancia de la rima durante el hipanorromanismo-visigodo fue tal que se extendió no sólo a los poemas, sino también a la prosa de las crónicas y la épica medieval. La rima dio musicalidad y suavizó el paso del sistema cuantificador del uso de sílabas largas y cortas, al de privilegiar el número silábico.

#### **5.4 INFLUENCIA ÁRABE**

En el año 711 la expansión musulmana llegó a la península Hispánica. La dominación islámica duró casi ocho siglos y culminó hasta su expulsión por los reyes católicos en 1492. Se consolidó en Al-Ándalus y en el Califato de Córdoba que en su tiempo de esplendor se convirtió en la ciudad europea más poblada, después de Constantinopla, siendo un gran centro cultural donde se traducían textos griegos y latinos. Los árabes aportarán una cultura superior respaldada por las artes y las diversas ramas del saber de la época. Aportaron innovaciones en la arquitectura, técnicas y productos agrícolas, un notable desarrollo en las ciencias como la

medicina, la matemática y química, y obras tanto literarias como filosóficas. Su influencia fue determinante también la conformación de la lengua castellana, pues llegaron en el momento que el latín vulgar comenzó a convertirse en las diversas lenguas romances. Al introducir nuevas ideas, conceptos, objetos, etc. enriquecieron la lengua con nuevos vocablos árabes, que después del latín es la que más vocablos aportó en la conformación del castellano. Hasta el siglo X, la España islámica fue culturalmente superior a los reinos cristianos, por ejemplo, gracias a los monasterios como el de Ripoll o Sahagún, se logró preservar y transmitir la cultura a través de la conservación y copia de libros.

La cultura durante la dominación árabe se vio favorecida, debido a que hubo largos periodos de concordia y tolerancia tanto cultural como religiosa, pues vivieron de manera armoniosa en la península cristianos, musulmanes y judíos. Además, la influencia europea se vio favorecida gracias a las rutas comerciales. Otro hecho importante que se dio en el siglo IX, fue el hallazgo de los restos del apóstol Santiago, lo que originó la ruta de peregrinación del Camino de Santiago, la cual propició un intercambio y difusión cultural importante pues era recorrida, entre otros, por trovadores y juglares.

Llegaron variados modelos literarios como los cantares de gesta, además de estilos como el gótico y el románico, pero también la influencia fue inversa, pues aportaciones hispanomusulmanas llegaron al resto de Europa. Un ejemplo de ello es la hipótesis de Menéndez Pidal en *Poesía árabe y poesía europea*, donde nota la influencia de la poesía andaluza en el tópico del amor trovadoresco impelido por los poetas provenzales, la precedencia árabe está probada por la fecha de varios textos y autores. La idealización del amor proviene en la poesía árabe desde los tiempos preislámicos y recordado en multitud de formas por Aben Házam en la primera mitad

del siglo XI, o Aben Guzmán, en cuyos textos ilustra el amor cortés, los desdenes y rigores que complacen a la amada y que son alegría para el amante, el tormento del amor es grato. La influencia de la poesía árabe sobre la provenzal en el tema del amor cortés y en las estructuras estróficas pudo darse a través del duque de Aquitania, Guillermo IX, el primer trovador que se localiza con certeza y, según Menéndez Pidal, el primero poeta lírico que conocemos en una lengua neolatina, (Aguirre, 1985:21-23). Otro rasgo importante de la poesía árabe y que se verá reflejada hasta el siglo de oro el uso de metáfora más compleja que la elemental o inexistente en las líricas catalana, galaico-portuguesa-provenzal. Dámaso Alonso llegó a decir que Góngora era un ensayador de lo que ya estaba resuelto hace muchísimos siglos.

Otro de los puentes culturales más importantes en España fue la prestigiosa escuela de Traductores de Toledo que alcanzó su culmen con Alfonso X el Sabio en el siglo XIII. Allí convivieron cristianos, musulmanes y judíos que traducían del árabe al latín y luego al castellano. La escuela fue muy importante en la difusión de la Península y Europa de las obras científicas, filosóficas y literarias de griegos, romanos y orientales, logrando así alimentar la cultura occidental.

En los siglos IX al XII la descomposición de la lengua latina dio paso a la aparición de las lenguas romances que en la península fueron las más importantes el mozárabe, galaico-portugués, castellano y catalán, otras con menor incidencia fueron asturiano, el leonés, navarro aragonés, vasco. El castellano, dialecto románico surgido en Castilla, según varias hipótesis nació en el Monasterio San Millán de Suso, enclavado en una zona montañosa, mal romanizada y con raíces prerromanas. El romance navarro-aragonesa, era hablado en la zona donde confluían tres reinos:

Castilla, Navarra y Aragón dio origen en el siglo X a los primeros documentos hispánicos en lengua romance: *Las Glosas Emilianenses* y las *Glosas Silenses*.

La lírica hispanoárabe llega a su máximo esplendor en el siglo XI, e influyó en otras líricas románicas. En el califato de Córdoba, en la corte surgieron poetas que adulaban a los príncipes y cortesanos a través del *mandih* y *rasail*. La casida también era dedicada a reyes y nobles, que es un poema extenso que se caracteriza por una rima única que perdura por todo el poema. Surgieron también el zéjel y la moaxaja y su parte final: la jarcha. Del año 1042 datan las primeras jarchas escritas en romance castellano. Estos textos no se ajustaban a una única norma ortográfica, sería a partir de Alfonso “El sabio”, quien publicó sus obras en castellano en vez de en latín, cuando se produjo una cierta uniformidad en todos los documentos.

Al mismo tiempo, las otras lenguas romances de la península comenzaron a consolidarse, por ejemplo, la lengua catalana con las *Homilias de Organyà* y la lengua galaica-portuguesa con *La Riberinha*, mientras que el gallego se convirtió en la lengua poética por excelencia gracias a las “*Cantigas*”, ya que el castellano del siglo XII no poseía aún la dimensión lírica necesaria.

El florecimiento de la prosa castellana en el siglo XIII, es solidario del uso del castellano como lengua ritual para los judíos juntamente con el hebreo. El castellano comenzó a servir de instrumento de alta cultura gracias a los judíos que rodeaban a Alfonso X; dos siglos más tarde, la situación sigue siendo la misma, pues son los judíos y no los cristianos quienes usan la lengua vulgar para el comentario de las escrituras, la prosa filosófica y los estudios astronómicos.

## 5.5 INFLUENCIA GALAICO-PORTUGUES PROVENZAL

Durante el siglo XII hasta parte del XIV la lírica galaico-portuguesa se mantuvo en apogeo e influyó en la castellana hasta mediados del XV según lo indica el castellano-portugués *Cancionero de Resende* y el galaico-castellano de *Baena*. Como ya se ha mencionado el peregrinaje a Santiago fue de gran influencia en la promoción de la cultura llevada de un lugar a otro por trovadores y juglares. La lírica galiciana no fue ajena a estos procesos culturales, recogió influjos provenzales, lombardos, del norte de Francia, de Inglaterra y Europa oriental. Por los poemas que aún se conservan, se considera que es quizá, la más amplia y acabada lírica medieval de las lenguas romances. La lírica galaico-portuguesa-provenzal se divide en lírica profana: *cantigas de amigo, de amor, de escarnio y maldezir*; y cancioneros religiosos.

Las cantigas de amigo tienen como recurso estilístico principal el paralelismo con frecuencia de un estribillo, tiene como rasgos la presencia de la palabra amigo, a pesar de ser escritas por hombres el “yo lírico” es siempre femenino, su lenguaje es popular, hay una aproximación a la naturaleza, hay un fino manejo espiritual de los elementos físicos concretos y carnales; en cuanto a la versificación los versos son octosílabos o decasílabos con rima consonante.

Las cantigas de amor se extienden en la época de Alfonso X, para él la única manera estimable de trovar era la provenzal. La cantiga de amor tiene influencia provenzal, se caracteriza por: tener como temática el amor cortés, donde un varón habla de su pasión por una dama, que no es correspondida. El yo lírico trata el tema con tristeza a consecuencia de ese rechazo. Estilísticamente puede ser de *refrán* o de *maestría*, es decir, el primer caso lleva estribillo y estrofas de tres o cuatro versos, mientras que el de *maestría* tiene tres estrofas de siete versos. Al final la cantiga

cierra con la *vuelta, finida o tornada*. Introduce en la lengua galaica vocablos provenzales.

Las cantigas de *escarnio* y *maldecir*, son similares, pero tienen diferencias, las primeras utiliza “palabras cubiertas” sobreentendidas, de alusión, nunca menciona a los interesados por su nombre, se vale del retruécano y el doble sentido, es más culta que la de *maldecir* que utiliza la injuria directa y personal.

Las *Cantigas de Santa María* se conforman por aproximadamente cuatrocientas veinte composiciones, clasificadas en narrativas y líricas. La mayoría tocan milagros marianos, estilísticamente son trovadorescas, sus estructuras pueden ser basadas en el refrán, el rondel provenzal o basarse en el zéjel árabe.

Como se ha observado la lírica castellana fue el resultado de diversos procesos culturales, que comienza con los pueblos Iberos, y las posteriores invasiones romanas, visigodas y árabes, hasta la consolidación de la lengua castellana durante la Edad Media. Varias influencias poéticas enriquecieron a la incipiente lírica castellana, que se afianza con diversos trovadores y juglares, con el mester de clerecía y de juglaría y cuyas aportaciones serán recogidas en diversos cancioneros. Toda esta herencia de la última etapa del Medievo viajará en barco hasta el Nuevo Mundo en 1492. Paralelamente los nuevos dominios de ultramar se verán impelidos con toda esa fuerza lírica que se concentrará en la península Hispánica y que abrevará en el siglo XVI en poetas como Garcilaso de la Vega, quien, influenciado por la poesía italianizante, le aportará a la lírica española importantes recursos que se verán desarrollados en el Siglo de Oro.

## CAPÍTULO VI

### LA LÍRICA POPULAR EN TIERRAS AMERICANAS

#### 6.1 LA NUEVA ESPAÑA

##### 6.1.1 LOS PRIMEROS VERSOS ESPAÑOLES CANTADOS EN MÉXICO

Los primeros versos europeos pronunciados por los conquistadores en América fueron, seguramente, cantos populares de la tradición oral: romances, coplas, villancicos que, con el paso del tiempo, se fueron adaptando, modificando y arraigando de manera paulatina en el nuevo continente. Es evidente la llegada de las formas populares a las nuevas tierras, debido a que el grueso de los conquistadores no era culto, sin embargo, tenían en su memoria y en sus cantos, versos populares que circulaban de manera oral en la península y que estaban enriquecidos por formas poéticas más elevadas como los cantares de gesta, la lírica trovadoresca, galaico-portuguesa y mozárabe. Esto permitió una fluctuación entre lo culto y lo popular, cuya relación ha enriquecido desde siempre el desarrollo de estas dos formas de concebir a la literatura.

Los viejos romances, conservados en la tradición oral y escrita, fueron para el pueblo español, de esta época, una presencia cultural viva, que fue traída a las Indias con esa misma viveza. ¿Qué podían leer u oír leer el pueblo que, con excepciones, no habían ido a las universidades? Es sabido que se leía de manera asidua los libros de devociones, que las lecturas predilectas eran las novelas de caballerías que exaltaban la imaginación de los conquistadores con sus amenos y fantasiosos relatos, sin olvidar, que de memoria se compartían los romances, cuyos octosílabos se enlazaban para tratar asuntos históricos, caballerescos o líricos, que por su encanto y vitalidad, lo mismo eran cantados por reyes y cortesanos, letrados y por el común del pueblo,

ya que el amplísimo repertorio de ellos, contaba y cantaba variadas situaciones humanas, que en el contexto adecuado, parecían un código de referencias que la mayoría entendía, pues bastaban evocar unos cuantos versos o alusiones para comprender un hecho trágico, una aventura amorosa o cualquier conflicto.

En *Historia verdadera de la conquista Nueva España* existen varios pasajes en los cuales Bernal Díaz del Castillo evoca diálogos donde los conquistadores se valen de viejos romances y formas líricas populares para expresarse, por ejemplo, Hernández Portocarrero al vislumbrar las costas de Veracruz en 1519 vocifera el romance de Caláinos:

Cata Francia, Montesinos  
cata París la ciudad;  
cata las aguas del Duero  
do van a dar a la mar (Díaz del Castillo, 1977: 56)

Ante ello, Cortés capta de inmediato las alusiones y le responde con otro par de versos: “Dénos Dios Ventura en armas / como al paladín Roldán”. También podemos atestiguar con Bernal Díaz del Castillo, que quizá el primer poema compuesto en castellano en los valles del Anáhuac fue un romance que describe la pesadumbre de Hernán Cortés después de su derrota de la Noche Triste en 1521:

En Tacuba está Cortés  
con su escuadrón esforzado,  
triste estaba y muy penoso,  
triste y con gran cuidado  
la una mano en la mejilla  
y la otra en un costado (Díaz del Castillo, 1977: 490-491)

Bernal cuenta que estando Cortés acongojado mirando la perdida Tenochtitlán desde Tacuba, el bachiller Alonso Pérez le dijo: “Señor capitán, no esté vuestra merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuestra merced” y cita un fragmento del romance del incendio de Roma:

Mira Nero, de Tarpeya  
A Roma cómo se ardía

Como ya se ha dicho, el Romance nace durante la Edad Media a finales del siglo XIII y principios del XIV, su origen se relaciona con la canción de gesta. Una de las características fundamentales que lo relacionan con otros géneros de la tradición floklórica es la trasmisión oral de generación en generación, este rasgo implica dos movimientos fundamentales: uno de conservación y otro de variación, éste último permite la constante renovación del Romance, lo cual, lo dota de vitalidad, lo mantiene vivo, sin perder sus cualidades esenciales enraizadas en su mismo origen.

Por ello pueden existir diversas versiones de un Romance, o múltiples variaciones con una misma unidad temática. En cada trasmisión el pueblo-creador ha logrado prolongar por varios siglos, desde el Medievo hasta nuestros días, la existencia del Romance, por lo que todos los pueblos de habla castellana conservan este punto de contacto cultural traído a América por los conquistadores españoles.

### **6.1.2 PENSAMIENTO POÉTICO PREHISPÁNICO**

Es obvio que, en este choque cultural, los antiguos mexicanos nutrieron con su cosmovisión y pensamiento a una poesía recién sembrada en estas tierras, no olvidemos la importancia de la “flor y el canto” (*in xochitl in cuícatl*) y el pensamiento poético en la vida Mesoamericana, bastan evocar diversos poetas como Nezahualcóyotl, Temilotzin, Tecayehuatzin, este último rey de Huejotzingo, quien

convocó a una reunión donde asistieron sabios y poetas de diversos lugares, para buscar el sentido profundo de la poesía y llegaron a la conclusión de que ella es lo único verdadero en la tierra. Para los mexicas la poesía tuvo una gran importancia, ya que era considerada como una vía hacia la inmortalidad, la poesía para ellos tenía un origen sagrado y era vehículo de relación con los dioses, era recitada en ceremonias y rituales. Como reflexión divina, el poeta era el mediador entre el mundo terreno y celeste, pues ellos poseían el *yolteotl*, “corazón endiosado”. La proyección de la palabra sagrada mediante el canto era un don sagrado. Con la llegada de los españoles el canto no desapareció por completo, pero sí se transformó y se adaptó a los patrones culturales europeos, soldados y misioneros reprimieron, en pos de los preceptos religiosos, múltiples expresiones tanto artísticas como tradicionales, que a su juicio representaban un peligro debido a su origen pagano y que por ello debían ser destruidos y quemados.

Algunos vestigios poéticos lograron sobrevivir al pasar de boca en boca o a través de la escritura alfabética, como bien lo ha expuesto Miguel León-Portilla en su libro *El destino de la palabra*, pero mucho de ello desapareció gradualmente.

La esencia poética prehispánica aún vive, a pesar de la destrucción del imperio Azteca. Aniquilamiento y preservación del pueblo Mesoamericano, se arrasó con creencias y tradiciones indígenas paganas, murieron hombres, mujeres, reyes sacerdotes, se arrasaron ciudades, huyeron sus dioses, sin embargo, algo de su poesía se preserva. Existieron frailes que permitieron su conservación, por ejemplo: Andrés de Olmos quien recogió los *huehetlatolli*, relatos de los ancianos sobre la historia y vida de los mexicas, Bernardino de Sahagún, por su parte, realizó una investigación con informantes nativos del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, acumuló variada información dando como resultado el importante texto de *Historia*

*general de las cosas en la nueva España*. Hubo quien escribió a través del alfabeto latino en náhuatl cantares e historias que después fueron vertidos al castellano, entre ellos se encontraban Hernando Alvarado Tezozomoc y los cronistas texcocanos Juan Bautista de Pomar y Fernando Alva de Ixtliaxochitl. También ha llegado hasta nuestros días una colección de poesía náhuatl: *Romances de los señores de la Nueva España*, que junto con los *Cantares Mexicanos* (1578-80) forman una colección importante de poemas recopilados por Sahagún y sus discípulos mexicanos, constituye el legado lírico más importante de los antiguos mexicanos.

Es curioso notar que los romanceros influyeron en la creación poética de algunos indios de la nobleza, como es el caso de Hernando Alva Ixtliaxochitl, que además de ser informantes y conocer en gran medida las tradiciones y la lengua náhuatl, imitó en poemas en romance al estilo castellano (cuartetos en versos octosílabos), como el que versa sobre el Rey Don Sancho:

A los muros de Zamora  
herido está el rey Don Sancho  
que del castigo de Dios  
no hay seguro rey humano ...

Vióse sin cetro y corona,  
sin pulido regalo  
y conoció que los reyes  
eran estatuas de barro (Méndez Plancarte, 1964:179-180)

En nuestro tiempo Ángel María de Garibay impulsó la labor de recuperación de la herencia cultural y poética mesoamericana junto con su discípulo Miguel León Portilla. Este último distingue los rasgos estilísticos más comunes de la poesía

prehispanica: el afán de reiteración, preferencia por la yuxtaposición, uso de estribillo, estos son pues, han sido hallazgos fundamentales para los posteriores estudios de la poesía escrita en Mesoamérica.

### **6.1.3 FACTORES DE INFLUENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE LA LÍRICA POPULAR EN MÉXICO**

#### **6.1.3.1 EVANGELIZACIÓN**

Para trazar los inicios de la poesía popular cantada en México hay que remitirnos al encuentro de las culturas indígenas y española. Muy diversos factores de influencia tuvieron que ver en el desarrollo de nuestro tema de estudio, entre ellos podemos anotar, en primer término, tanto los procesos de evangelización, como el control político-militar además del comercio.

La conquista militar y política requerían también de una conquista espiritual, pues ésta era una de las misiones importantes: ser emisarios de Dios para la redención de las almas en el Nuevo Mundo. Representaba la justificación perfecta para la conciencia del conquistador, que a partir de ello tendrá que valerse de todo para cumplir con su destino. La misión planteaba múltiples retos y dificultades, así que desde el principio estas tareas se auxiliaron de recursos como la música, la poesía, la danza, las artes plásticas y el canto, todas ellas sintetizadas en una sola disciplina: el teatro.

Una manera que tenemos de acercarnos a la comprensión de estos procesos de control espiritual es abordar una puesta en escena de una pieza de teatro de evangelización del siglo de la conquista, fechada en 1533 llamada *El Juicio Final*. A este tipo de obra se le denominaba “auto”. Haciendo un intento, podemos imaginar

cuan impactante debió ser para los indígenas recién conquistados una representación teatral en la que entraban en juego todas las artes: danza, música, artes plásticas, canto y elementos tan nuevos para ellos como la pólvora. Armando Parida cita a Rodolfo Usigli, en una nota a pie de página donde éste comenta: “Cualquier hombre medianamente instruido en la Historia de México sabrá que el teatro había sido, junto con las armas de fuego y los caballos, uno de los más vigorosos de convicción empleados por los conquistadores, y con qué éxito fue utilizado”, (Parida, 1992:27).

Después de la conquista, se requería estar acorde con las inquietudes religiosas y filosóficas de la España culta del Renacimiento. Cortés se ocupó de que los indígenas recibieran una educación cristiana: “Desde la fundación de la Nueva España, Cortés pidió franciscanos a la corona para que ayudaran a la conservación y a la santa doctrina de los naturales y predicasen santa fe”, (Turrent, 1996:118).

Era importante que los indios aprendieran la teología dogmática, la teología moral. En el año de 1524 llegaron 12 franciscanos, fueron recibidos en la ciudad de México. Registra la historia las enormes dificultades que tuvieron que enfrentar para poder realizar sus tareas evangelizadoras, siendo el primer gran obstáculo la lengua, y en segundo lugar, la determinante resistencia que presentaban los indígenas, quienes seguían practicando sus cultos y mitos antiguos.

El talento y sensibilidad de los misioneros es, a la vista, innegable, ya que una aguda intuición los llevó a resolver cuanta dificultad se les puso en frente. Decidieron aprender las lenguas nativas (predominantemente el náhuatl), lo que les permitió elaborar los primeros diccionarios y realizar la traducción de los “autos sacramentales” que servirían más adelante como instrumentos de catequización y conversión.

La representación de estos “autos” tuvo gran impacto entre los naturales, ya que al mismo tiempo significaban una amenaza, aunado a esto, entender los planteamientos de la nueva religión debió ser sumamente difícil: concebir tanto la divinidad como una Santísima trinidad –Padre, Hijo y Espíritu Santo– como los misterios que ésta plantea. Las complejidades de la nueva fe fueron soslayadas, como ya se ha mencionado, mediante la valía del teatro, provocando una reacción entre los indígenas de asombro, impacto y catarsis. Lourdes Turrent cita a Rodolfo Usigli, quien anota al respecto:

La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de sus épocas posteriores en la medida que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar. (Turrent, 1996: 27)

Lo que no resultó difícil para el indígena, pues tenía predisposición para dejarse sorprender por los diferentes elementos del teatro, ya que las prácticas religiosas indígenas involucraban expresiones parecidas: representaciones, danza, canto, música, literatura, máscaras, atuendos y escenografía.

Se mencionan los muchos esfuerzos que han realizado los investigadores por tratar de establecer una equivalencia entre el rito y el teatro, sin embargo, se hace clara diferencia en este sentido:

Cuando llegaron los conquistadores existía, de hecho en el mundo precolombino, todo lo ceremonial que regía las representaciones, danzas, himnos y diálogos, que venían a construir al lado de los sacrificios, el punto central de atención en sus numerosas fiestas religiosas [...] Las danzas y cantos dedicados a sus múltiples dioses,

trajes y atavíos, sus aderezos de plumas y joyas, sus máscaras, al igual que la pintura en rostros y cuerpo y sus trajes de aves y animales, los disfraces efectivamente hablan, por su similitud con los signos teatrales, de un maquillaje, vestuario, mimesis, escenografía, y un escenario; pero su propia esencia, el carácter de su naturaleza ritual, nos impide considerarlos como los signos teatrales. (Turrent, 1996: 17-18)

Aun así, hallándose muy claras las diferencias, existían fuertes elementos en común como para que los indígenas se involucraran y se dejaran influenciar, representando el inicio de lo que posteriormente llegaría a ser un enorme sincretismo,

Para acercarse al conocimiento de cómo pudieron ser esas puestas en escena, hay que hacer un verdadero rastreo, una “arqueología del teatro”, lo cual no sucede exclusivamente con los géneros escritos. Con respecto a la música que acompañaba dichas representaciones, resulta del mismo modo una empresa difícil determinar cómo pudo ser, ya que sólo se cuenta con apuntes generales que indican que instrumentos y qué momento aparecían, mas no existe notación musical alguna.

Un caso ejemplar lo tenemos en el “auto” de *El Juicio Final*:

[Fray Andrés de Olmos] Compuso en lengua mexicana un auto de juicio final con mucha solemnidad en la ciudad de México en presencia del Virrey Don Antonio de Mendoza, y el Santo Arzobispo Don Fray Juan de Zumárraga. Y de innumerable gente que concurrió de toda la comarca, con que abrió mucho los ojos a todos los indios y españoles para darse a la virtud y dejar el mal vivir, y a muchas mujeres erradas, para movidas de terror y compungidas, convertirse a Dios. Sacó también en la misma lengua, para avivar los juicios bajos de los naturales, las pláticas que los viejos y señores mexicanos hacían

a sus hijos y vasallos, y otros muchos libros y tratados que abajo se contarán. (Horcasitas, 1974:25)

Este es un “auto” que gira alrededor del sacramento, trata del matrimonio y la lujuria en una concepción del cuerpo muy diferente a la indígena. En la doctrina cristiana al final de los tiempos se unirán el cuerpo y el alma, existen personajes alegóricos como: Penitencia, Tiempo, Santa Iglesia, Confesión. Hay una oposición entre lo mundano y lo eterno. El tiempo mundano es efímero y con el Juicio Final habrá de venir el tiempo eterno. El Juicio Final significa la rendición de cuentas, ya sin posibilidad alguna de enmendar las cosas, lo que no se ha purificado en la tierra después no tendrá forma de corregirse; los sacramentos son los instrumentos para poder redimirse. El cumplimiento de los sacramentos, aunado a un camino rectamente andado otorgarán, como primer premio, el sentido de la vista: ver a Dios.

Al final de la obra quedaba una consigna para los espectadores: “¡Todo esto que observan es verdad, si no cumplen con la doctrina cristiana, habrá de sucederles lo que vieron!”.

Se afirma que su primera representación se efectuó en 1533 y que se siguió representando a lo largo del siglo XVI. Las diversas referencias que se conocen manifiestan que cada puesta en escena fue apoteósica, magna, majestuosa, exuberante. Tan sólo en la versión del padre Bartolomé de las Casas (1539) se menciona la participación de 800 indios para su puesta en escena: “[...] Concurrieron 800 indios en representarla y cada uno tenía su oficio y hizo el acto y dijo las palabras que le incumbían hacer y decir y representar, y ninguno se impidió a otro; y finalmente, dicen que fue cosa que, si en Roma se hiciera, fuera sonada en todo el mundo [...]”, (Turrent, 1996:19).

A lo largo del desarrollo de *El Juicio Final* nos encontramos con los “pies de entrada” respecto a la música y nos hallamos con la participación de flautas, trompetas y canto.

A continuación, hago una relación de los “pies de entrada” musical:

## EL JUICIO FINAL

### CUADRO I

1. Sonaron las flautas. Se abrirá el cielo. Bajaré haciendo acá San Miguel.

### CUADRO II

2. Sonarán las flautas, subirá (se retirará) San Miguel.

Saldrán hacia acá la Penitencia, el Tiempo, la Santa Iglesia, la Confesión y la Muerte.

### CUADRO III

3. Sonarán las trompetas. Se retirarán la Muerte y la Confesión.

### CUADRO IV

4. Sonarán las flautas. Aparecerán los vivos. Se sentarán en el suelo junto con Lucía.

### CUADRO V

5. Se comenzará el canto *Christus Factus Est*. Se abrirá el cielo. Vendrá hacia acá Jesucristo. Vendrá enfrente San Miguel, trayendo las balanzas. Jesucristo cargará la cruz y se detendrá a la orilla del cielo. Huirá el Anticristo. Se tronará la pólvora.

### CUADRO VI

6. Sonarán las flautas. Se irá Jesucristo por otra puerta. Y no volverá a subir al cielo. San Miguel sonará las trompetas después.

7. De nuevo San Miguel sonará la trompeta con lo cual llamará a los muertos.

8. Aquí saldrán los muertos incorporados. Volverá a sonar la trompeta San Miguel.

9. Sonarán las flautas. Se irá San Miguel.

### CUADRO VII

10. Se canta el *Te Deum*.

### CUADRO VIII

11. San Miguel sonará la trompeta. Luego uno por uno se irán a sentar ante Cristo. Un Ángel pesará (sus obras buenas y malas). Se arrodillará el muerto primero.

#### CUADRO IX

12. Sonarán las flautas. Subirán los Ángeles, Jesucristo y los justos. Luego sacarán a Lucía hacia acá. Sus aretes serán mariposas de fuego. Su collar una serpiente. La atarán de la cintura. Vendrá gritando y le contestarán los demonios.

13. La azotarán (a Lucía). Se la llevarán. Tronarán la pólvora. Tocarán su trompeta los demonios. (Se entiende que se cerrarán el cielo, la tierra y el infierno. Ya no se escucharán los gritos de Lucía ni las voces de los demonios).

#### CUADRO X

CORO: *Ave María.*

FIN

¿Quién hubiera podido resistirse a tal impacto?

En esta obra la inclusión de la música juega un papel fundamental. Remarca los momentos clave para generar en el espectador una mayor respuesta emotiva; tiene participación con dotación instrumental muy precisa y en tiempos específicos, no es una música improvisada o espontánea o *ad libitum*. El timbre de los instrumentos está clasificado y designado a ciertos personajes. Es el caso de las trompetas que sonarán con San Miguel, la muerte y los demonios; el sonido del metal-trompeta es de mayor intensidad y presencia agresiva, tal como los ejecutantes a los que representa; las flautas tienen timbre más suave y estarán ligadas a entradas y salidas de otros personajes coincidentemente menos agrestes, incluyendo al Divino Jesucristo.

No sabemos qué tipos de flautas se emplearon ni las especificaciones de las trompetas, no obstante, seguramente se trataban de instrumentos contruidos por los propios indígenas con modificaciones propias a las formas españolas, sobre todo en

las trompetas. Por supuesto los intérpretes indígenas, la historia prehispánica así lo registra, tenían una educación muy estricta y completa. Se habla de las escuelas de música y danza (*Cuicalli* o “casas del canto”), y de la sobresaliente habilidad de los conductores de instrumentos, hecho que se comprueba en los hallazgos de los investigadores de arqueología musical –u organología– cuya tarea es analizar los materiales con que éstos estaban hechos, así como las características en la emisión del sonido con respecto a la estructura del objeto musical, con la finalidad de descubrir el grado de elaboración y complejidad a la que habían accedido los constructores indígenas de instrumentos.

Gabriel Saldívar apunta una cita de Motolinía en la que se hace la siguiente afirmación:

En lugar de órganos tienen músicas de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñó a los indios menestres de Castilla que pasaron a su tierra, y como no hubiese quien juntos les diese de comer, rogáronles se repartiesen por los pueblos de los indios a los enseñar, pagándoles y así lo enseñaron: e yo vi afirmar estos menestres españoles, que lo que estos indios naturales dependían, no lo dependían en España españoles en dos años [...], (Saldívar, 1987: 89)

Guillermo Orta Velázquez cita al padre Mendieta, sucesor de los doce franciscanos que emprendieron la evangelización en México: “Una cosa puedo afirmar con verdad. Que en todos los reinos de la Cristiandad no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales, como en sólo este reino de la Nueva España [...]”, (Orta, 1970:52).

Todo esto fue aprovechado inteligentemente por los misioneros quienes además fundaron escuelas de música religiosa, generalmente anexa a los templos y

conventos, llamadas también “Santa Cecilia”. Se considera a varios misioneros como los primeros promotores de estos centros musicales: Fray Pedro de Gante, Juan de Caso, Fray Toribio de Benavente “Motolinía”. Fray Arnaldo de Basacio y Fray Vicente de Valero.

Ellos tenían una formación humanista, la cual incluía nociones musicales que correspondían al espíritu renacentista imperante en la Península y en Europa. Hay quien señala que el primer instrumento religioso que implantaron fue la campana, que posteriormente generaría un reglamento de uso<sup>18</sup>.

Pero regresando a los primeros impulsores en la formación musical religiosa, cabe mencionar que ellos no desconocían lo que sucedía a nivel de puestas en escena, en cómo se incorporaba la música al teatro y a su papel al representarse.

En España se había desarrollado el teatro-musical desde tiempo atrás. Al respecto, José Antonio Guzmán Bravo apunta en sus notas de la música en el teatro misional en México:

Contemporáneo del posclásico temprano, plena Edad Media allá en Castilla la Vieja, el teatro de honda cepa grecolatina y cristiana llegaba a la cumbre con las elaboradas misas y representaciones teatrales que con la iglesia medieval mantenía su fuerza y cohesión espiritual. Paralelos a este gran teatro donde los temas sagrados, milagrosos o ejemplos morales, eran el material de base, existía un teatro juglaresco, aquel que los ministriles desplegaban por las calles y aquellos representaran en casas y castillos.

Estas farsas populares y sacras representaciones eran acompañadas de instrumentos musicales y danzas. El complejo instrumental del medioevo español, usado por el teatro sagrado y profano, exigía un

---

<sup>18</sup>Al respecto existe un libro que fue editado en Puebla por el Dr. Luis Maldonado, Prelado Doméstico de su Santidad, Presidente de la Comisión Diocesana de Liturgia y de Música Sacra del Arzobispado de Puebla, México. Dicho libro además de la reglamentación para su uso actual, tiene apuntes de uso antiguo, valor de la costumbre y uso de las campanas en Puebla.

lugar para interludios, danzas, interpolaciones, divertimentos o refuerzos de la acción, (Estrada, 1986:90)

Esta tendencia continuará su desarrollo en España y, para fines del siglo XV, surgen autores que producen grandes autos sacramentales con dotaciones instrumentales muy elaboradas. Tal es el caso de Gómez de Manrique o el dramaturgo, poeta y músico Juan de la Encina, quien compuso églogas que a su vez incluían villancicos en su producción.

Ya para el siglo XVI la música teatral en ese país había alcanzado un notable desarrollo en las escenificaciones de autores como Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Narro, Sánchez de Badajoz, López de Yaguan, Lope de Rueda, entre otros.

Los misioneros en la Nueva España no ignoraban esta gran tradición de la música en el teatro, sabían de sus enormes alcances y de la fuerza emotiva que despertaba en los espectadores, no eran ajenos al hecho de que resultaba un instrumento muy valioso en el arduo propósito de evangelizar, el cual requería de un arma que apuntara a esa conversión espiritual desde todos los sentidos del cuerpo. Aunado a esto, la desmedida voluntad y disposición para realizar puestas en escena que, como bien apunta el padre Bartolomé de las Casas: “Si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo”.

El teatro evangelizador tenía sus antecedentes en la reconquista de España con la expulsión de los moros, motivo por el cual se generalizó la función ejemplarizante y didáctica. Cabe resaltar cómo estas jornadas evangelizadoras (empresa impuesta y sancionada por la contrarreforma católica), superando el primer impacto, cayeron el gusto de los indios y, con gran entusiasmo, se fueron apropiando de las grandes celebraciones eclesiásticas hasta convertirlas en la fiesta, la celebración del pueblo. Poco a poco el culto a lo divino incorporará lo profano, lo

irreverente y hasta lo que la iglesia llegó a considerar prohibido y sancionado; por supuesto, en este renglón se encuentran los bailes, con sus músicas y cantos –que en su momento sufrirán las prohibiciones correspondientes– villancicos, décimas, los bailes con demasiados movimientos corporales “rayando en lo pecaminoso”, los temas amorosos de antigua tradición trovadoresca sobre el amor cortés, donde temáticamente va surgiendo un doble sentido. No hay sorpresa en la increíble facilidad con que se mezcla un tema religioso con uno de burla de ironía o implicaciones sexuales; estos serán los antecedentes de toda una vertiente de humor, parodia e irreverencia dentro de la poesía popular cantada y representada en México hasta la actualidad, tal como las valonas de Michoacán o los sones jarochos de Veracruz en su versión “picante”.

### **6.1.3.2 EL COMERCIO**

Dentro de los factores de influencia en la conformación de la lírica popular, además de los procesos de evangelización antes mencionados, están sin duda, las redes comerciales que se establecieron durante el período colonial. La Corona Española creó todo un complejo mercantil a través de su sistema de flotas que iban de las colonias españolas de América; esto implicaba un fluir permanente de costumbres, mentalidades, expresiones artísticas, mestizaje, sincretismo y fusión de elementos lingüísticos.

Desde el siglo XVI la “Carrera de Indias” resulta del trayecto a través del océano atlántico que siguen las flotas marítimas mercantiles que enlazan los puertos de Sevilla, en Andalucía, con Veracruz en el Golfo de México. Veracruz será el puerto de entrada y salida de un destino final: la ciudad de México, lo cual establecerá en tierra firme otra red comercial y ruta de tránsito que llegará hasta la

costa del Pacífico, prolongándose hasta las Filipinas. Dichas rutas comerciales determinarán la creación de inmensas ramificaciones de un fluir permanente, no sólo de mercancías, sino de costumbres y elementos culturales que a lo largo de cuatro siglos irán conformando un mosaico de expresiones compartidas y de rasgos. Es prudente señalar que la “ruta de las flotas marítimas” no sólo establecía su contacto en la Nueva España, sino que también había una “ruta de los galeones”, que conectaba Sevilla con Portobello y Cartagena de Indias, dotándola de significativa importancia, puesto que conectaba el camino hacia el Virreinato del Perú.

Por otra parte, un punto previo a tierra firme son las islas mayores y menores del mar de las Antillas: Cuba, Jamaica, Santo Domingo y Puerto Rico, representan las islas mayores de este Caribe Insular. Antonio García de León Griego, con su carácter de prestigiado historiador, ha realizado amplias investigaciones en importantes archivos históricos de España y Latinoamérica, para hacer estudios sobre la poesía popular cantada y además ha realizado un trabajo respecto de este Gran Caribe hispano musical, ampliando la información que hasta hace poco se manejaba.

Este Gran Caribe histórico (de los siglos XV y XVI) lo conforman la Luisiana, la península de Yucatán, partes de la costa atlántica de Colombia, la costa de Venezuela y la Guyana. Comprende también gran parte del litoral mexicano del Golfo, en especial las regiones aledañas de a los puertos de Veracruz y Campeche—en sus costas de Barlovento— y su influencia penetra hasta el Altiplano de la Nueva España y el puerto de Acapulco en el Pacífico. En un sentido aún más amplio, el gran espacio del Caribe se relaciona con las Islas Canarias, la Azores y Madeiras o con las islas de Cabo Verde en África y la costa vecina de ese continente, así como con la misma Andalucía y el Algarbe del sur de Portugal.

Centro de este gran Caribe se generó una inmensa red comercial, sin duda el interés mayor estaba centrado en el traslado de oro y plata desde el Perú y México hacia la metrópoli, pero el tráfico de mercancías tenía un carácter diverso y amplio, alrededor del cual se establecieron las ferias comerciales, una costumbre que obtendrá gran arraigo en América y que fue trasplantada por los españoles tomando como modelo la vieja tradición de tipo medieval. Se hace mención de dos grandes ferias de Indias después de la segunda mitad del siglo XVII: las de Portobello en Panamá y las de Jalapa y Acapulco en la Nueva España. Al respecto García de León apunta:

Los espacios que cobijaban la feria crecieron enormemente durante su realización, donde simples villorrios se convertían en ciudades episódicas, creando en esta coyuntura los ambientes para el esparcimiento y la transgresión, es decir, el caldo de cultivo necesario para la transmisión y fijación de múltiples rasgos que caracterizaron los vínculos culturales intercoloniales.

Las ferias resultaron fundamentales porque, además de los productos más comerciales en cada momento, reciben también múltiples influjos culturales que van y vienen, entre las regiones de aprovisionamiento de ciertas materias primas y productos y los emplazamientos de estos encuentros de intercambio. (García, 2002:37)

De esta manera las ferias permitían el contacto con otros puertos, pueblos lejanos, por consiguiente, el intercambio de aspectos de la cultura, no sólo material, sino inmaterial. De estos espacios importantes surgirán una multiplicidad de elementos culturales que pasarán de las urbes comerciales al campesinado del interior de cada entorno, que por las características particulares de aislamiento, permitirán formar “pisos” de expresión de la culturas popular que representan “supervivencia”

fosilizada. En el caso de la lírica y la música popular vamos a encontrar “pedacería” de romances, tonadillas escénicas, entremeses, poesías y coplas que tendrán su difusión a través de “hojas sueltas” en estos sitios de feria (que habrán de convertirse, simultáneamente, en un ámbito que da lugar a lo festivo). En este fluir de mercancías e influencias, aparecerán instrumentos y métodos musicales. Las “hojas sueltas” irán incrementando el gusto por una literatura que tiene que ver con ese flujo entre lo popular y lo culto, además de las influencias llegadas de la metrópoli.

La conformación histórica de “lo tradicional” en la historia de “lo popular”, tan particular en América, es algo que se relaciona muy claramente con el mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural y todos los procesos de fusión dinámica que aquí resultan a menudo imprevisibles. En lo que fuera el imperio colonial español, esta complejidad era la norma prevaleciente y se maduró en gran medida sobre las muy variadas redes del comercio, de la defensa militar, de la lenta construcción de las identidades, del trabajo forzado y los contratos de servidumbre.

#### **6.1.4 VOCES POÉTICAS DE LA COLONIA**

Conforme fueron transcurriendo los años posteriores a 1521, poco después del dominio militar español, cronistas, maestros, poetas, se fueron trasladando de manera paulatina a los nuevos territorios. Los versos populares, que acompañaron los sueños de aventura, poder y riqueza de los conquistadores, y que habían llegado de manera oral a través de ellos, se fueron prolongando en las Indias como eco de las nuevas hazañas americanas. Al mismo tiempo se fueron enriqueciendo con los cancioneros publicados en Europa, con su antigua tradición medieval, como el *Cancionero general* de Hernando de Castillo publicado en 1551. Esta tradición se nutrió de manera paralela, en el siglo XVI, de la culta poesía italianista, que renovó tanto

métrica y estilos, así como contenidos. Todo ello siguiendo los modelos del *dolce still nouvo* de Dante y Petrarca, castellanizados por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. Comenzaron a tocarse temas del amor, la naturaleza y los mitos grecolatinos, el endecasílabo coexistió con los octosílabos y dodecasílabos de la tradición lírica castellana, heredados desde el medievo y acentuados en la poesía cancioneril y romancística. Recordemos brevemente la consabida historia que narra el inicio de una gran revolución poética para la lengua castellana. En 1526 Juan Boscán se encontró con Andrea Navagero en Granada en la boda del emperador Carlos V. Navagero en aquella plática le propone a Boscán adaptar el soneto y los metros italianos a la lírica castellana. Boscán fue el puente de transición en aquella revolución, el auge de la poesía italianizante se debe sobre todo a Garcilaso de la Vega, cuya innovación poética se nota en treinta y ocho sonetos, cuatro canciones al estilo petrarquista, dos elegías, una oda, una epístola, tres églogas y ocho coplas octosilábicas. En la mayor parte de su obra el tema principal es el amor, la naturaleza y la mitología.

La historia de la poesía del siglo XVI de la Nueva España refleja la de la Metrópoli, en ella existe una continuidad y presencia constante de la otra: en ambas conviven de manera armoniosa, lo mismo romances y canciones populares, que sonetos, tercetos, liras de vetas renacentistas y manieristas, o poemas devotos cuya finalidad era la evangelización de los paganos. La literatura novohispana evidentemente fue de contraste: la vigencia de forma poéticas y temas medievales, convivieron con la adopción innovadora de las formas del *dolce still nouvo*, al mismo tiempo lo culto y lo popular nutrieron a la poesía de manera simultánea, Octavio Paz señala al respecto:

En un extremo, poemas de metros cortos y asonantados, cerca del canto y del baile, poesía con raíces en la Edad Media y en la que la canción erótica es el modelo del villancico religioso. En el otro extremo, una poesía italianizante, nutrida por la estética del Renacimiento tardío y del manierismo de Sannazaro y de Bembo, Dos corrientes paralelas, pero no enemigas y que, al enlazarse, se fecundan. (Paz, 2004:73)

Evidentemente hubo una gran actividad literaria en la Nueva España, sobre todo en las ciudades más importantes: México y Puebla. Conforme fue transcurriendo el tiempo en el virreinato y en medio de una estabilidad social, política y económica la poesía comenzó a proliferar y a tener un papel preponderante para la vida colonial, existieron muchos poetas que versificaban para todo tipo de ocasión: celebración de fiestas cívicas y religiosas, túmulos imperiales y certámenes poéticos. No obstante, la cantidad no fue reflejo de calidad y de eso hace mofa Fernán González de Eslava en su famoso *Coloquio XVI*: “¿Ya te haces coplero? Poco ganarás de poeta, que hay más que estiércol: busca otro oficio; más te valdrá hazer adobes un día que cuantos sonetos hizieres en un año”. (González de Eslava, 1989:39).

Una parte de la sociedad novohispana fue eminentemente culta, supo adaptar y en algunos momentos modificar con originalidad las formas poéticas traídas de la península. Sin embargo, esa cultura fue reservada únicamente para la minoría que tenía acceso a las dos instituciones de instrucción por excelencia: la iglesia y la universidad, sin olvidar que en la corte existió un mundo intelectual importante, el cual tenía gusto y afición por la literatura y el arte. Por otra parte, clérigos y misioneros apostaron por la compleja empresa de convertir a los naturales, como ya se ha visto, mediante representaciones teatrales compuestas con versos y cantares accesibles para las mayorías, a la manera de romances, villancicos, décimas, coplas.

No hay que olvidar tampoco que en los puntos de contacto comerciales circularon miles de pliegos sueltos con composiciones populares, que iban pasando de mano en mano hasta llegar a las grandes ciudades donde se difundían aún más entre las masas.

La Nueva España se fue convirtiendo en una región cosmopolita, debido al gran influjo intelectual que era recibido de diversas partes del mundo, gracias a las rutas comerciales. Esto es ejemplo de la rapidez con la que llegaban a las colonias las novedades culturales peninsulares. Los más variados libros e ideas de otros lugares nutrieron a los poetas nacidos en el nuevo mundo, muchos de ellos eran hijos de conquistadores como Francisco de Terrazas, Martín Cortés, Juan Pérez Ramírez, entre otros.

Además de ello, la experiencia poética novohispana se fecundó junto con las obras que divulgaron los poetas que comenzaron a visitar o se acercaron de manera definitiva en México como Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Eugenio de Salazar, Fernán González de Eslava. Estas fuertes influencias lograron que la poesía se insertara natural e inmediatamente en la corriente literaria dominante: la poesía italianizante. De ello da cuenta *Flores de baría poesía* publicada en 1557. Su importancia es capital para la poesía novohispana, debido a que fue el primer cancionero recopilado en tierras americanas.

A *Flores* se le atribuyen tres probables compiladores: Cetina, Eugenio de Salazar, Juan de la Cueva. El cancionero está formado por 350 composiciones, de las cuales 110 son anónimas. En ella hay poemas de autores peninsulares pertenecientes a la generación de Boscán: Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina,

Hernando de Acuña, Pedro de Guzmán y Jerónimo de Urrea. También hay una generación posterior, que siguió a la escuela italianizante: Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Baltazar del Alcázar, Gregorio Silvestre, Juan de la Cueva.

Además, hay versos de poetas de incipiente fama y que llegaron a *Flores* gracias a la amistad que tenían con algún poeta importante: Vadillo (amigo de Cetina), Juan Farfán y Jerónimo de Herrera (Juan de la Cueva). Por último, se incluyeron poemas de los poetas nacidos en América: Francisco de Terrazas, Martín Cortés, y Carlos de Sámano; y de españoles que se avecindaron en México: Hernán González de Eslava, Juan de la Cueva, Gutierre de Cetina, Luis de Ribera.

Según Alfonso Reyes, Gutierre de Cetina fue quien introdujo hacia 1546 el endecasílabo en México y señala: “Su rastro puede haber sido la importación de la dulce lírica italiana, que aquí como en la metrópoli, dialogará con la robusta musa de Herrera” (Reyes, 1960: 336). En el cancionero ocupa un lugar importante, a él pertenecen 84 poemas. Gutierre representaría el ideal prototipo renacentista: hombre de armas y de letras, como lo marca un libro famoso de la época de Baltasar de Castiglione. Su vida, su famoso madrigal, su enamoramiento de Leonor de Osma y su lance de capa y espada que lo condujo a la muerte, son bastante conocidos.

En *Flores* destaca las formas métricas de indiscutible novedad hecha al “itálico modo”. Prueba de ello son las composiciones de Francisco de Terrazas (1525?-1600?) uno de los tres poetas nacidos en México que están en tal compilación. Fue descendiente de uno de los conquistadores y representa en gran medida la dirección itálica y cosmopolita proveniente de Garcilaso y Herrera. Recordemos el soneto

Dejad las hebras de oro ensortijado  
que el ánimo me tienen enlazada,  
y volved a la nieve no pisada  
lo blanco de esas rosas matizado.

Dejad las perlas y el coral preciado  
de que esa boca está tan adornada,  
y al cielo, de quien sois tan envidiada,

volved los soles que le habéis robado.

La gracia y discreción que muestra ha sido  
del gran saber del celestial Maestro,  
volvédsele a la angélica natura;

y todo aquesto así restituido,  
veréis que lo que os queda es propio vuestro:  
ser áspera, cruel, ingrata y dura. (Peña, 2004:281-282)

Este soneto cumple con las características de la tendencia petrarquista, la representación idealizada de la mujer amada, cuya belleza es aludida mediante metáforas de la naturaleza o la mitología, es decir, el lugar común de tema petrarquista: la *Donna Angelicata*. Otro autor incluido en *Flores* que llama la atención es Fernán González de Eslava (1534-1601?) él fue el gran villanciquero del siglo XVI, además de ser el poeta más representativo de la lírica del tipo tradicional y popular. Eslava junto con Terrazas y Ledesma, estuvieron en problemas con la Inquisición, debido a un debate sostenido en 1563 sobre la Ley de Moises. Muchos de los versos de Eslava están hechos siguiendo la tradición de la poesía cancioneril castellana, transmitida en el siglo XVI, sobre todo, por el *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511. Eslava fue incorporando a su poética elementos de la lírica popular y al mismo tiempo el influjo de la poesía petrarquista. Eslava realizó versos a la italiana, como los sonetos que aparecen en *Flores*; también llegó a realizar glosas, las cuales consistían en una copla de cuatro o más versos desarrollada en cuatro o más estrofas, que desembocaban en un verso de la copla inicial. En este género el poeta debía de tener ingenio para encajar al final de cada estrofa un verso de otro contexto, (Eslava, 1989). No hay que olvidar que la glosa es una composición poética que se desarrolla a partir de una pequeña estrofa para ampliarla, explicarla o

enriquecerla. Nace en la poesía culta hispana del siglo XV y logra alcanzar a las clases populares en el XVI.

La demás obra de Eslava se forma poemas de orden popular: villancicos, romances y ensaladas, hechas para ser cantadas.

Recordemos que:

El villancico es un género popular de la lírica hispánica de origen muy antiguo que evolucionó en la península ibérica junto a las lenguas y a las formas poéticas tempranas que ahí se cultivaron (jarchas, canciones de amigo, romances). En su tierra natal tuvo su primer esplendor durante los siglos XV y XVI, y alcanzó un segundo auge en el siglo XVII novohispano. En sus inicios, el villancico fue una modesta canción anónima que al paso del tiempo se especializó en temas religiosos y se convirtió en obra de autor. Debido a que se cantaban principalmente en castellano con inserciones en lenguas vernáculas en un estilo sencillo y directo, fue un recurso muy a propósito para el continuo adoctrinamiento del gran público que acudía a los oficios de maitines, efectuados en la víspera de las grandes fechas católicas. (Inés de la Cruz, 2006: 17-18)

Los villancicos de Eslava son predominantemente octosilábicos y suele mezclar un verso de pie quebrado de cuatro o tres sílabas. Eslava también se vale de estribillos de cuatro versos, muy al estilo de los cancioneros profanos y religiosos del siglo XVI. En algunos poemas suele combinar villancico con romance:

*Ven, oveja, donde está,  
que buen pastor so.*

Casárame mi padre,  
por culpa del que pecó,  
con naturaleza humana:  
divino amor me casó.  
*Que buen pastor so.*

Cubrió mi divinidad  
y un pellico me vistió,  
donde escondió mis thesoros:  
pobre al mundo me mostró.  
*Que buen pastor so*

Para andar acá en el suelo  
un calçado me calço,  
cuya correa san iuan  
desatar no se atrevió.  
*Que buen pasto so.*

[...] del ganado que tenía  
una oveja se perdió,  
contaros quiero pastores,  
su falta sí me dolió.  
*Que buen pastor so.*

Dexe las noventa y nueve,  
busqué la que se perdió  
que entre las matas de la culpa  
el pecado la enredó.  
*Que buen pastor so.*

Y desque la uve hallado,  
todo el cielo se alegró;  
toméla sobre mis hombros,  
sin mirar que me ofendió.  
*Que buen pastor so*

La culpa que ella tenía  
por ella la pagué yo;  
a pagar no fui obligado  
sólo mi amor me obligó.  
*Que buen pastor so.*

Por ser la culpa infinita,  
ved quán cara me costó:  
que un mal iüez riguroso  
a muerte me sentenció.  
*Que buen pastor so*

Atado en una columna  
muchos açotes me dio;  
escupiéronme en micara  
de espinas me coronó.  
*Que buen pastor so.*

Clavaronmé pies y manos,  
y mi costado me abrió;  
y al cabo la llevaré  
para el cielo do nació.  
*Que buen pastor so. (González de Eslava, 1989:89-91)*

Esta es una composición, entre romance y villancico, a lo divino de un romance arcaico de temática pastoril, en la que una muchacha es convertida en pastor para cuidar ovejas, por su marido, un jorobado “hecho de mala fación”, en unos versos dice: “Por la noche cuando vine/ las ovejas me contó; tres ovejas me faltaban, / tres zurrillas me pegó”, (Eslava, 1989:352). Eslava compuso veintiún romances, los cuales, en su mayoría, estaban basados en el Romancero español, lo cuales lo contrahace de humano a lo divino.

Como hemos visto, tanto Terrazas, como González de Eslava son un claro ejemplo de la lírica culta y popular escritas en la Nueva España, Octavio Paz sintetiza:

Francisco de Terrazas (1525?-1600?) descendiente de uno de los conquistadores, representa la dirección cosmopolita y conceptuosa que viene de Garcilaso y Herrera. Frente a esta poesía aristocrática, las canciones transparentes de Fernán González de Eslava (1534-1601?). En este poeta también se manifiesta la tendencia culta italianizante en unos pocos sonetos y en unas lirras de amor; el resto de su obra -o de lo que ella sobrevive- son villancicos y canciones tradicionales a lo

divino que le han dado un lugar a parte en nuestra lírica (Paz, 2004: 73-74)

Otro poeta que refleja la coexistencia de lo medieval y lo renacentista es Pedro de Trejo quien vive en México entre 1558 y 1575, con sus coplas de arte mayor y manriqueñas, sus innovaciones en sonetos y serventesios, así como sus alternancias de endecasílabos italianos. Por unos cuantos versos que a la inquisición le parecieron sospechosos fue condenado 4 años a galeras y se le prohibió perpetuamente no hacer más coplas. Pedro de Trejo compuso, tal vez, los únicos villancicos de tradición medieval profanos de la poesía novohispana.

En contraparte, existió otro poeta que enarbolaría la poesía culta es Bernardo de Balbuena (1562?-1627), quien además es considerado como un poeta de transición entre el renacimiento y el barroco. Para Menéndez y Pelayo Bernardo de Balbuena fue “el primer poeta genuinamente americano”. La mayor parte de su obra la realizó en América, tanto en México como en Puerto Rico. Tres obras lo caracterizan: *La grandeza mexicana* (1604), *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1607) y *El Bernardo o victoria de Roncesvalles* (1624).

La grandeza mexicana es un homenaje al México hispánico, en tales versos Menéndez y Pelayo ve el nacimiento de la poesía americana. Balbuena elabora una poética del Nuevo Mundo, a través de una lengua opulenta, rica en imágenes y reminiscencias clásicas renacentistas.

Para el siglo XVII, la poesía hispánica transita del Renacimiento al Barroco, mediante el Manierismo. Los siglos áureos se proyectaron de España y se difundieron por América. En aquel momento se vive una época de pesimismo y desengaño en España, inmersa en una gran crisis social, política, económica, religiosa es el momento de la Contrarreforma. El Barroco es el límite de las formas

italianizantes. Los poetas buscaron crear un lenguaje de gran riqueza metafórica, alusiones mitológicas complejas, oraciones de sintaxis enredada, vocabulario latinizante, utilización de cultismos, neologismos, todo ello conseguido mediante agudezas y arte del ingenio. Dos tendencias influyeron esta época literaria: el conceptismo y el culteranismo. En todo momento, la poesía novohispana cambió al mismo tiempo que iba cambiando la lírica peninsular. Evidentemente, no quedó a la zaga de la revolución lingüística de Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca.

Estos poetas culmen de la lírica española de los Siglos de Oro, no sólo cultivaron las formas cultas, sino que también miraron hacia la tradición popular. Góngora, representa mucho de la renovación de la sintaxis, del vocabulario, en las imágenes y la novedad en la expresión, Pero, el poeta cordobés no sólo escribió poemas tan elevados como las *Soledades* o *Polifemo* y *Galatea*, sino que también creó villancicos, romances, seguidillas, serranas y letrillas.

Por ejemplo, observemos el tono popular de la siguiente seguidilla:

Mátanme los celos de aquel andaluz:  
háganme, si muriere, la mortaja azul.  
Perdí la esperanza de ver a mi ausente:  
háganme, si muriere, la mortaja verde... (Aguirre, 1985:196)

En estos versos es relevante la irregularidad métrica y la acentuación aguda, en las que doña María de Hurtado sufre al marido ausente y continúa:

¡Ay, que me muero de zelos  
de aquel andaluz!  
¡Háganme si muriere

la mortaja azul! (Aguirre, 1985:196)

Góngora fue un maestro del romance, así como de cualquier estructura estrófica, basta leer aquel famoso romance:

Servía en Orán al Rey  
un español con dos lanzas,  
y con el alma y la vida  
a una gallarda africana,

Tan noble como hermosa,  
tan amante como amada,  
con quien estaba una noche  
cuando tocaron al arma.

El romance concluye:

Porque con honra y amor  
Yo me quede, cumpla y vaya,  
Vaya a los moros el cuerpo,  
Y quede con vos el alma.

Concededme, dueño mío,  
Licencia para que salga  
Al rebato en vuestro nombre,  
Y en vuestro nombre combata. (Aguirre, 1985:190)

En otro famoso romance, nótese el tono tan popular del estribillo compuesto en versos de seis sílabas:

En el baile del ejido  
(nunca Menga fuera al baile)  
perdió sus corales Menga

el disanto por la tarde.  
Dicen que se los dio en ferias,  
tres o cuatro días antes,  
el Píramo de su aldea,  
el sobrino del alcalde.  
Los corales no tenían  
los extremos que ella hace,  
y porque de cristal fuesen  
llora Minguilla cristales.  
¿Quién oyó, zagales,  
desperdicios tales,  
que derrame perlas  
quien busca corales?

Es sobresaliente el Góngora de vena popular, casi irreconocible a sus grandes poemas cultivados en el culteranismo. No hay que olvidar que el *Romancero nuevo* nace a finales del siglo XVI como una simbiosis entre el romance tradicional y la poesía culta, tiene su mayor auge en las dos últimas décadas del siglo y las dos primeras de del XVII, Lope de Vega y Góngora tuvieron que ver con su éxito.

Por otro lado, Quevedo empleó el tono popular en diversas letrillas, romances paródicos y jácaras. Por ejemplo, en un romance ridiculiza a los poetas que exageran en la alabanza de la belleza femenil:

Eran las mujeres antes  
de carne y hueso hechas,  
ya son de rosas y flores,  
jardines y primaveras.  
Hortelano de facciones,  
¿qué sabor queréis que tenga  
una mujer ensalada,

toda de plantas y hierbas? (Aguirre, 1985:292)

En otros romances el lirismo es más exaltado como en: “Después que te conocí, / todas las cosas me sobran:/ el sol para tener día,/ abril para tener rosas... En cuanto a las letrillas varias son de carácter satírico la siguiente es más lírica:

Flor que cantas, Flor que vuelas,  
Y tienes por facistol  
El laurel, ¿para qué al Sol,  
Con tan sonoras cautelas,  
Le madrugas y desvelas?  
Digasmé,  
Dulce jilguero, ¿por qué?, (Aguirre, 1985:294)

Lope de Vega fue un escritor complejo de personalidad y con un trabajo elaborado en sus diversas formas poéticas. También Lope tiene gran sentido de la poesía popular. En la *Introducción* que escribió para una justa poética en 1620, decía:

Cuestión ha sido muchas veces controvertida, entre hombres doctos, si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos [...] Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueran aquellos ingenios maravillosos[...] díganme los que más lo son en qué estudiado, y como ellos dicen, en culto soneto o canción, tendrá igual este pensamiento de los antiguos:

Ven muerte, tan escondida  
que no te sienta venir,  
porque el placer de morir  
no me vuelva a dar la vida, (Aguirre, 1985: 247)

Lope, al igual que varios poetas áureos, nutrieron a la poesía popular con nuevas imágenes y metáforas. La antigua lírica popular carecía de ellas, su expresión era

más directa y clara. Margit Frenk (1984) señala que antes de 1580 es difícil encontrar metáfora en la lírica de tipo popular. En la época de Lope hay versos como:

Io soy la mariposa  
Que nunca paro  
Hasta dar en la llama  
Donde me abrazo.

De igual modo, Lope hacía suyas las coplas del pueblo, como en :

Que de noche lo mataron  
Al caballero,  
La gala de Sevilla,  
La flor de Olmedo

Que contrahace a lo divino en el Auto de los Cantares:

Que de noche le mataron,  
Al caballero,  
La gala de María  
La flor del cielo. (Aguirre, 1985:218)

Es tal el sentido de lo popular de Lope, que refresca la lírica de los Siglos de Oro, en sus obras populares existe una gran espontaneidad, a la vez que tiene dominio del verso y su ritmo:

A la viña, viñadores,  
que sus frutos de amores son.

A la viña tan garrida,  
ahora que está florida,  
a las hermosas convida  
con los pámpanos y flores:  
a la viña, viñadores,

que sus frutos de amores son.

A la viña viñadores  
que sus frutos de amores son.

A la viña tan galana,  
de color de oro y grana,  
cubre de vello y flor cana  
los racimos de dos en dos:  
a la viña, viñadores,  
que sus frutos de amores son.

A la viña y a las flores,  
que sus frutos de amores son,  
y racimos de dolores  
con que alegran el corazón. (Aguirre, 1985:249)

En estos versos de vendimia, se notan los juegos paralelísticos y de reiteración en estribillos asiduamente empleados en la lírica popular.

Como ya se dijo antes Góngora y Lope encabezaron una generación que se ha conocido como la de “poetas romancistas”, que vuelven los ojos a la poesía popular de versos octosilábicos del siglo XV, cuando ya se habían explorado hasta sus límites las bondades de la revolución de Boscán y Garcilaso con sus endecasílabos y sonetos. Esto se marca con la aparición del *Romancero Nuevo* que, a diferencia del *Viejo*, estos romances poseen un autor definido, ya no se transmite de forma oral, sino impresa, se amplían los temas y modifican algunas formas. En aquel momento Lope, Góngora y Cervantes eran poetas jóvenes. Mirta Aguirre afirma:

Si los Siglos de Oro de las letras españolas son tan grandes, eso se debe a que las máximas figuras que siguieron a los introductores del

estilo italianista, al par que asimilaron todos los aportes de éste y lo llevaron, como Góngora y después Quevedo, a los extremos culteranos y conceptistas, efectuaron al mismo tiempo, la revalorización de lo que había antecedido a Garcilaso y a Boscán. Acogida tuvo el tradicionalismo en Cervantes; romanceriles, letrilleros y epigramáticos fueron Quevedo y Góngora, Lope tuvo como nadie el sentido de lo popular. (Aguirre, 1985:246)

La poesía culta en esta época nutrió a la popular con nuevos procedimientos y tópicos distintos, Margit lo denomina lírica semi-popular, o “poesía artística con ropaje popular”. (Frenk, 1984:72-73). Esta lírica semi-popular llegó a las mayorías, lo que permitió un procedimiento de folklorización en las letras hispanoamericanas. Este fue un momento decisivo, pues gracias a ello, en la actualidad somos herederos de toda una tradición popular, que ha llegado a nosotros, atravesando varios siglos y procesos culturales. Muchas de las formas populares de nuestro país provienen del periodo novohispano.

En la Nueva España, Sor Juana, a través de su lectura atenta, es el más claro ejemplo de la continuidad, arraigo y adaptación de las formas poéticas que llegaban a las Indias. Sor Juana cultivó los géneros poéticos de la época, siguiendo las normas lingüísticas, estéticas, estilísticas y retóricas del momento. Sus más grandes obras siguieron los preceptos culteranos y conceptistas al estilo de Góngora, Quevedo, Lope, Calderón, las cuales alternó con obras de intensión popular para acercarse a las mayorías, como las piezas llamadas “tocotines” de raíces prehispánicas, en donde utilizaba mezcla del náhuatl y el español cuyas composiciones se cantaban y bailaban. El *tocotín* se originó, probablemente, en las primeras obras de teatro evangelizadoras. En uno de los primeros villancicos de Sor Juana dedicado a la

Asunción de la Virgen (1676) aparece un tocotín, escrito en náhuatl, en versos de seis sílabas asonantados:

Tla ya timohuica,  
Totlazo Zuapilli  
Maca ammo, Tonantzin  
Titechmoicahuíliz (Paz, 2004: 418)

Existe otro Villancico a San Pedro Nolasco de 1677, donde utiliza el tocotín ahora mezclado con el castellano, en donde un indio mejicano lo canta:

Púsoles en paz un indio  
que, cayendo y levantando,  
tomaba con la cabeza  
las medidas de los pasos;  
el cual en una guitarra,  
cantó un tocotín mestizo  
de español y mejicano.

Los Padres bendito  
tiene on Redentor;  
*amonic neltoea*  
*quimati no Dios*

Sólo Dios *Piltzintli*  
del Cielo bajó  
y nuestro *Tlatácol*  
nos lo perdonó.

Pero estos *Teopixiqui*  
dice en so sermón

que este San Nolasco  
*müechtín* compró.

Yo al santo lo tengo  
mucho devoción  
y de *Sempual Xúchil*  
un *Xúchil* le doy.

*Téhuatl* so persona  
dis que se quedó  
con los perro Moro  
*impan ce* ocasión.

*Mati* Dios, si allí  
lo estoviera yo,  
*cen sontle* matara  
con un mojicón [...]

Con los tocotines, la décima musa consiguió adaptar y enriquecer los villancicos de tradición hispánica, el tocotín es pues, un aporte innovador de la Nueva España, a las letras españolas, al conjuntar voces en náhuatl en conjunto con el castellano, acompañado de música debió de ofrecer a los receptores una gran experiencia estética.

Paz nota que, en el Siglo de Oro, tanto en España como en Nueva España la poesía y la música iban de la mano en las representaciones teatrales:

Las loas, las comedias, los autos sacramentales, los sainetes y las otras piezas contienen letras para cantar y bailar, en el siglo XVII era continua la comunicación entre la poesía y la música. Los grandes poetas españoles emplearon la melodía cantada en sus dramas y comedias, la primera ópera española es de Lope de Vega y el creador

de la zarzuela fue Calderón de la Barca. Las loas “eran prólogos musicales y los entremeses, llamados después sainetes, se acompañaban de piezas cantadas con tonos populares”. Además de la música teatral, la música vocal: se cantaban los romances, las letrillas, los sonetos. No sabemos si algunos poemas de Sor Juana fueron cantados, no es probable, aunque sus letrillas y bailes indudablemente sí tuvieron un acompañamiento musical, como sus villancicos y sus letras sacras. (Paz: 2004: 212-213)

La evolución del villancico modificó tanto la versificación como las temáticas y se incrementó la complejidad musical del género, esto que se acentuaría en el siglo XVII y XVIII. Sor Juana fue conocida por la mayoría del público novohispano, debido a que ella, al igual que los autores áureos antes mencionados, tiene un dominio de la poesía popular, con los villancicos buscaba atraer al pueblo y buscar su alegría:

Aquella Zagala  
del mirar sereno,  
y envidia del Cielo:  
    la que al Mayoral  
de la cumbre, excelso,  
hirió con un ojo,  
prendió en un cabello:  
a quien su Querido  
le fue mirra un tiempo,  
dándoles morada  
sus cándidos pechos:  
    la que en rico adorno  
tiene, por aseo,  
cedrina la casa  
y florido el lecho:

la que se alababa  
que el color moreno  
se lo iluminaron  
los rayos Febeos:

la por quien su Esposo  
con galán desvelo  
pasaba los valles,  
saltaba los cerros:  
la del hablar dulce,  
cuyos labios bellos  
destilan panales,  
leche y miel vertiendo:

la que preguntaba  
con mante anhelo  
dónde de su Esposo  
pacen los corderos:

a quien su Querido,  
liberal y tierno,  
del Líbano llama  
con dulces requiebros,

por gozar los brazos  
de su amante Dueño,  
trueca el valle humilde  
por el Monte excelso.

Los pastores sacros  
del Olimpo eterno,  
la gala le cantan  
con dulces acentos;

pero los del valle,  
se fuga siguiendo  
dicen presurosos  
en confusos ecos:

### Estribillo

¡Al Monte, al Monte, a la Cumbre  
corred, volad, Zagales,  
que se nos va María por los aires!  
¡Corred, corred, volad aprisa, aprisa,  
que nos lleva robadas las almas y las vidas,  
y llevando en sí misma nuestra riqueza  
no deja sin tesoros el Aldea!

Sor Juana también elaboró romances, Paz señala que en ellos no todo es ingenio, en algunos, especialmente los de amor y amistad hay pasión, y auténtica poesía. La décima musa elaboró un romance en términos encomiásticos al romance como forma poética:

Pero el diablo del Romance  
tiene, en su oculto artificio,  
en cada copla una fuerza  
y en cada verso un hechizo.  
tiene un agrado tirano,  
que, en lo blando del estilo,  
el que suena como ruego  
apremia como dominio...

Tiene una altiva humildad,  
que con estruendo sumiso  
se rinde para triunfar  
con las galas del rendido. (Paz, 2004:263)

En estos versos se nota la natural frescura y sonoridad de los romances. Con estos ejemplos de Sor Juana podemos notar el gusto de la época por explorar muchas de las formas poéticas oscilando entre lo culto y lo popular, como es evidente esto

retroalimentó a ambas formas de la poesía, la del saber común de la sabiduría del pueblo y la del poeta culto reconocido. Como se ha notado los siglos Novohispanos, fueron capitales para poder concebir la folklorización de varias formas que actualmente se siguen versificando en nuestro país, y que han dado origen a otras tantas: romances, coplas, décimas, villancicos, glosas, corridos... La colonia fue un periodo fecundo para la literatura, en especial para la poesía, no hay que olvidar que el lenguaje por excelencia de la Nueva España fue poético, en sus dos vertientes: culto y popular.

## **6.2 PANORAMA DE LOS ESTUDIOS DE LA LÍRICA POPULAR EN MÉXICO**

La llegada al nuevo mundo de la cultura europea se encontró con otras civilizaciones, incluso imperios, de tradiciones remotas y de cultura ancestral, por lo que los conquistadores chocaron con pueblos que conjuntaban una cosmovisión y pensamiento rico, vasto y complejo. Por supuesto que en Mesoamérica también existían poetas que cantaban, recordemos los muy significativos ejemplos que se dieron en el primer capítulo. Esta conjunción de dos mundos representó uno de los acontecimientos más cruentos, que modificaron, cuando no desaparecieron, a la cultura indígena. Mucho se ha escrito sobre esta conquista y sus atrocidades o sus benevolencias y salvación de almas como lo registraron las crónicas escritas tanto por conquistadores, como por frailes y los estudios posteriores. Trescientos años duró el periodo colonial, durante este tiempo sucedió todo: fue un largo periodo en el que se gestó todo lo que hoy somos, y mucho de lo que dejamos ser. Nuestra palabra y nuestro canto se vieron sometidos a un proceso de mestizaje sin precedentes, fue un “encuentro” y “desencuentro” de culturas ancestrales.

Tres siglos del periodo colonial, bajo el dominio de la corona española, representan, quizá, uno de los acontecimientos culturales más impactantes en la historia del continente americano. La acción de sometimiento de las culturas existentes fue el factor que caracterizó todo este periodo. La salvación de las almas fue uno de los principios que orientó y justificó la conquista espiritual y por ende a todos los recursos aplicados para la evangelización, para ello la palabra cantada tuvo una función muy importante y crucial, al igual que el teatro, la danza y la música.

Los pueblos conquistados tenían una gran predilección por todas esas manifestaciones, que practicaban en sus fiestas, ritos y ceremonias, ya fueran con fines sagrados o profanos. Esto permitió a los evangelizadores valerse de dichas prácticas para implementar su religión y su cultura, en un largo y lento proceso de sincretismo y aculturaciones que resultaron en los mestizajes que hoy nos caracterizan como cultura.

Por otra parte, la llegada de los esclavos negros, traídos del continente africano, para desempeñar el trabajo pesado de la explotación de la tierra y los recursos naturales, representó un sector fundamental en la conformación de nuevas sociedades, que al tiempo serían un factor determinante en la diáspora cultural de América.

El imperio español generó grandes riquezas a partir de la explotación de los recursos naturales, materiales y humanos, propiciando al mismo tiempo, un prolífico comercio, a través de rutas terrestres y marítimas, lo cual hizo necesario incrementar los cuerpos de seguridad que resguardarían las riquezas, expuestas a en un momento dado a bandoleros en rutas terrestres y piratas y filibusteros en el mar. Al mismo tiempo las rutas comerciales resultaron ser generadoras de múltiples influencias culturales, ya que en ellas también transitó la palabra cantada.

Las influencias de la poesía popular provenientes de la península ibérica fueron permanentes durante la colonia. Los viejos cancioneros que contenían lírica popular tuvieron una gran influencia en la Nueva España. De igual manera las obras de teatro utilizadas para la evangelización incluían poesía cantada en décima u otras formas populares.

Nuestra tradición lírica en México fue abrevando directamente de estos procesos, se fue gestando bajo el influjo de una historia paralela, como si se tratase de una reverberación transcontinental continua, lo que sucedía en España tenía repercusiones en América, sólo que adquiriendo “su carta de naturalización”, es decir, fue tomando sus rasgos propios, condicionados por los diversos factores ya mencionados: los procesos de evangelización, las rutas comerciales además del control político, militar y social del imperio.

Ya vimos en capítulos anteriores como la poesía cantada en el viejo mundo europeo tuvo un proceso de desarrollo, influencias y cambios que duraron muchos siglos, y cómo todo este cargamento cultural sería la materia prima para germinar en estos nuevos territorios conquistados. Dice el poeta cubano José Martí: “para que leer a Homero en griego, si Homero anda con la guitarra a la espalda por las inmensas llanuras de América”. A esto agrega Antonio García de León Griego: “Las traducciones líricas y musicales populares del continente americano serían como los pliegos sueltos de un códice que se hubiera deshojado en el trayecto a las Indias y que acaso hubiera reamado a su manera a lo largo de los siglos en múltiples versiones, en nuevos complejos regionales sujetos a una permanente recomposición y creación”. Al tiempo resultaría un fenómeno muy significativo que expresiones poéticas llegadas de Europa a América hubieron desaparecido en su lugar de origen y

que en América se mantuvieran vivas gracias al proceso de folklorización, en tradiciones que aún perviven, a esto se le ha llamado “supervivencias”.

El siglo XX ha sido uno de los periodos más importantes para el estudio e investigación de estos procesos en México, debido al interés y la preocupación por conocer más sobre nuestras raíces culturales, interés surgido después de la Revolución Mexicana y a partir de la cual se plantearon preguntas que se erigieron como directrices para la realización de los más diversos estudios:

¿Cómo surgieron tantas y tan variadas expresiones de poesía lírica tradicional cantada en México? ¿Cómo se fueron esparciendo por todas las regiones del país?

¿En qué momento aparecieron? ¿Cómo se han perpetuado? ¿Cómo se consolidó tal arraigo? ¿Cómo lograr profundizar en su conocimiento?

Para dar respuesta a estas interrogantes, a principios del siglo XX surgieron importantes investigadores que se dieron a la tarea de recolectar y estudiar expresiones de la música popular tradicional de México, si bien es cierto, hubo antecedentes en el siglo XIX de acercamiento a dichas expresiones, no es sino hasta el periodo posterior a la Revolución Mexicana que surgió el interés por conocer las raíces culturales del país, para tratar de definir una identidad nacional que incorporara todo el bagaje histórico que nos antecedió.

En México también surgió la iniciativa de formar cancioneros a la manera de los que existían en la Península Ibérica en los siglos XIV, XV, XVI. Por supuesto que se trataba de una tradición oral que se venía perpetuando de generación en generación, de padres a hijos. Los registros de textos se realizaron en papel, para el registro de la música se hicieron transcripciones, anotación en pentagrama. Este fue un procedimiento anterior a la aparición de las grabadoras que brindaban la posibilidad, por primera vez en la historia, de capturar el sonido y poder reproducir

ese sonido a voluntad. Los primeros investigadores no usaron estas grabadoras, pero si contaban con una extraordinaria agudeza auditiva que les permitió efectuar dicha transcripción musical.

Los retos que enfrentaron estos primeros estudiosos fueron mayúsculos. El primero se presentó al intentar cubrir un país con un territorio demasiado grande. Y no solo extensión sino también la enorme dificultad de acceder a los lugares tan alejados de los centros urbanos y en los que las condiciones de los caminos eran muy difíciles para transitar, muchos de ellos solo cantaban con veredas y para recorrerlas se requería de mulas o caminar por muchas horas, incluía sierras, costas, selvas, valles, bosques, zonas desérticas y montañosas.

Otro gran reto fue la gran diversidad de grupos étnicos existentes en el país que se encontraban diseminados por todo el territorio nacional, con lenguas, sistemas de creencias y ceremoniales propias, con una organización social y formas de vida muy diferentes. Estas sociedades indígenas mexicanas, se calcula, que no pueden ser menos de cien (Nava, 2010:29). Además de las músicas de los grupos indígenas, abordaron otro universo de estudio: la música de la población mestiza esparcida por todo el territorio, una población no uniforme, todo lo contrario, dependiendo de la región geográfica donde habitaban tomaban cargos y características muy particulares y distintas entre sí.

¿Cómo poder asimilar un mosaico de música y cantos que se fue entretejiendo, conformando, reelaborando, mezclando, fusionando a través de casi cuatrocientos años?

Esto representó una empresa muy difícil, sobre todo porque hasta antes de esos pioneros entusiastas no existió un interés, no se les atribuyó un valor a todas esas expresiones. Fue en el periodo post revolucionario, ya mencionado, que se creó

la Secretaría de Educación Pública y con ello se incentivó a emprender tales proyectos nacionales.

Uno de estos investigadores fue Vicente T. Mendoza (1894-1964) oriundo de Cholula Puebla y quien dedicó su vida a recorrer, diversas regiones del país para recolectar y estudiar la música y los cantos de México. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música. Su labor fue monumental. Algunos de sus trabajos más importantes son: *El romance español y el corrido mexicano* (1939), *La décima en México* (1947), *El corrido mexicano* (1954), *Glosario y décimas de México* (1961), entre otras investigaciones de gran notoriedad.

El trabajo que realizó sobre el romance y el corrido fue un estudio comparativo, en el cual buscó la línea de influencia directa entre uno y otro género. Estamos frente a las dos expresiones poéticas más estudiadas desde el siglo XIX. En España el longevo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) fue quien se avocó a estudiar a fondo los Cancioneros y Romances que se encontraban en la Real Biblioteca de Madrid, además de ser uno de los más importantes recopiladores de estas expresiones.

El filósofo, historiador, folklorista, medievalista, y gran viajero Menéndez Pidal fue uno de los estudiosos más importantes que sentaron las bases para que durante la primera mitad del siglo XX en América y en México se multiplicaran estos estudios. Para la segunda mitad del siglo XX del 1950 a 1980 se añadieron más de 80 títulos al tema, (Díaz Roig, 1968).

Roberto Téllez Girón Olace (1915-1963) en 1938 realizó investigaciones de música y cantos en la Sierra Norte de Puebla. Fue comisionado para dichas investigaciones por la Secretaría de Educación Pública a través del Departamento de Bellas Artes, misma instancia que había iniciado la formación del Archivo Nacional

de Música desde 1926, cinco años después de fundada la Secretaría de Educación Pública bajo el mando de José Vasconcelos. Fueron tiempos en el que se gestó el espíritu nacionalista que buscaba sus raíces en el folklore, en las expresiones de música y canto y que denominaron como “folklor” o “típica”. En dicho Departamento de Bellas Artes tenían la misión de reunir estas expresiones y transcribirlas en pautas. Téllez Girón era egresado del Conservatorio Nacional de Música y poseía un oído absoluto lo cual le permitió realizar estas recopilaciones y transcripciones de una manera notable. También participaron otros músicos jóvenes que con el tiempo alcanzaron renombre como: Blas Galindo, Luis Sandi, Francisco Domínguez, o investigadores como “Concha” Michel, Alfonso Esparza Oteo (también compositor), Gerónimo Baqueiro Foster (compositor), Henrietta Yurchenco, Raúl Guerrero, Raúl Hellmer.

Estas investigaciones se editaron bajo el nombre de *Investigación Folklórica de México* en dos tomos, incluye trabajos en el Estado de México, Sonora, Nayarit, Jalisco, Chiapas, Veracruz. Estas investigaciones se habían iniciado en 1931 con Francisco Domínguez y representan documentos importantes en la historia de México porque son los primeros intentos formales por acercarse a la comprensión de estas herencias culturales bajo el auspicio de las instituciones recién creadas.

Por otra parte, a mediados del siglo XX (1959), un grupo de investigadores del Colegio de México del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, dirigidos por Margit Frenk, puso en marcha un proyecto de investigación de folklore literario dedicado a la canción lírica, que pretendió recopilar y sistematizar todas sus manifestaciones, así es como inician de manera formal e institucional los estudios sobre la poesía lírica de México.

Este proyecto inició haciendo un acopio de lo que se había editado en diversas publicaciones durante la primera mitad del siglo. Materiales que se publicaron en revistas, libros, artículos de anuarios. Fueron materiales de poesía popular, de lírica, folklórica que referían a “los diferentes géneros de la poesía musical mexicana”. Posteriormente abordaron otras fuentes de información escritas y orales: colecciones manuscritas, hojas sueltas y cancionerillos, grabaciones magnetofónicas de archivos institucionales y de colecciones privadas, y acudieron a la entrevista directa para cubrir la tradición oral, (Frenk, 1975: XV).

Veinticinco años de estudios y una labor sin precedentes dieron como resultado el *Cancionero Folklórico de México* en cinco volúmenes, con los títulos: 1. Coplas del amor feliz, 2. Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor, 3. Coplas que no son de amor, 4. Coplas varias y varias canciones, 5. Antología, Glosario, Índices.

Entre algunos de los realizadores se encuentran: Ivette Jiménez de Báez y Mercedes Días Roig; los colaboradores suman un nutrido número entre los que se encuentran: José Pascual Buxó, Margarita Peña, Miguel Capistrán, Monique Manzour, Jaz Reuter, Carlos H. Magis. El núcleo central estuvo formado por 46 investigadores.

La importancia del *Cancionero Folklórico de México* es que representa un parte aguas en el estudio de nuestra canción lírica tradicional, conformando un corpus como nunca se había tenido, recolectó muchos de los materiales dispersos que se habían generado con anterioridad y se dio a la tarea de indagar nuevos materiales en la tradición oral por todo el país, tanto como les fue posible, buscando dar un orden y clasificación que permitiera servir de base para realizar las investigaciones posteriores. En cinco volúmenes se lograron reunir cerca de diez mil coplas. Todo un

caudal poético que ha permitido su estudio y un gradual proceso de conocimiento, sin duda los estudios comparativos entre la tradición lírica de España e Hispanoamérica han permitido grandes aportaciones, enriquecidos por los congresos, encuentros y coloquios internacionales.

La lírica tradicional ha tenido la posibilidad de viajar en el tiempo y en el espacio, arraigándose en múltiples regiones geográficas y adaptándose a los gustos de grupos humanos tan distintos entre sí. Estas diversas adaptaciones la hicieron flexible, así que su naturaleza propia es ser cambiante sin perder su esencia, la flexibilidad la lleva desde sus orígenes y es lo que le da la posibilidad de perpetuarse y ser expresión viva.

Las coplas tienen la característica de ser una unidad poética que se entiende por sí misma, es decir, no requiere estar ligada a otras unidades para su comprensión, ni depende de ellas para definir su sentido. Jas Reuter establece la diferencia de una copla con una estrofa, al precisar que esta última forma parte de una unidad mayor y toma sentido a partir de la relación que guarda con una secuencia de estrofas interdependientes. (Sánchez, 2010: 109-110)

Mercedes Díaz Roig también hace una acotación al respecto cuando se refiere a la música tradicional de España: las “coplas sueltas” son aquellas que se pueden cantar sueltas y “estrofa son aquellas coplas que forman parte de una determinada canción y que no se pueden cantar aisladas, por estar unidas conceptualmente a las otras coplas de la canción. (Díaz Roig, 1976: 11-12). En términos generales se entiende a la copla como un complejo temático-formal que tiene el carácter de unidad poética.

En las coplas del acervo lírico tradicional de México aparece con mayor frecuencia la estructura de cuatro versos o líneas con una métrica de ocho sílabas

cada verso, es decir, cuartetos de versos octosílabos, que es la característica de los romances, los corridos y la canción. Esta forma de estructura es la más simétrica dentro de nuestro acervo. Pero también existe otra estructura de diez versos octosílabos denominada “décima” y es frecuente la combinación de ambas estructuras cuando a una cuarteta se le presenta el glosar cada verso con una décima, existe el corrido glosado a la canción glosada, glosar es parafrasear o desarrollar el texto al que se aplica, es una manera de hacer más extenso el tema.

Otra estructura con menor frecuencia, pero muy importante en el cancionero de la lírica tradicional es la seguidilla, basada en la combinación de versos de siete y cinco sílabas, formando cuartetos y versos de la siguiente manera siete y cinco sílabas, formando cuartetos de versos siete, cinco siete, cinco.

Esto lo encontramos en el corpus de coplas del Cancionero Folklórico de México, fuentes de origen común con múltiples variantes, pero eso sólo es posible percibirlo a partir de las observaciones comparativas entre las coplas.

Podemos considerar que los moldes viejos los constituyen el romance, la seguidilla y el villancico. Estos a su vez fueron también producto de procesos de reacomodo y cambios. Esta lírica arcaica medieval fue revalorada en su momento y pasó de ser una poesía popular, a formar parte del gusto general.

La versificación no siempre tuvo un número fijo de sílabas, desde el siglo XII al XV fue irregular o asimétrica, después a finales del XIV y principios del XVIII existió la rítmica, como afirma Pedro Henríquez Ureña:

La rítmica, en la cual los versos no tienen número fijo de sílabas, pero sí tienen acentuación marcada, debido a la influencia de la música con que se cantaban. La versificación rítmica aparece en España durante el siglo XIV, bajo la influencia de la poesía galaico-portuguesa; se

desarrolla durante el siglo XV; adquiere gran boga entre el pueblo de 1500 a 1600; alcanza su apogeo en la poesía culta entre 1600 y 1650; y declina luego, para influir al seno de las masas anónimas durante el siglo XVIII [...] de 1700 a 1900, sólo el pueblo conserva la poesía rítmica en toda su pureza. (Henríquez, 1999: 9-11)

Por otra parte, hay que recordar que para 1700 la estrofa de cuatro versos, tanto la copla (cuarteta octosilábica) como la seguidilla (7-5-7-5), son la base para la lírica popular. En esta época cambiaron tanto las formas, como la temática y el tono. Prueba de ello fueron las constantes hibridaciones que relacionaron a la lírica culta con la popular.

Se reconoce en el cancionero popular que se canta en México una característica que incluye lo viejo y lo nuevo. Lo viejo es la herencia recibida del cancionero antiguo popular hispánico y lo nuevo es el resultado de su permanente adaptabilidad y flexibilidad, de su constante cambio, esta última tendencia es la que le da el carácter de vigente y actual, acorde con las exigencias de cada momento, es lo que la mantiene viva. De esta manera responde a la tendencia común a toda poesía oral: tradición y cambio, (Maserá, 2007: 189-190).

Las coplas que reúne el cancionero popular de México pasaron por la influencia de la poesía culta cuando se sucedieron las hibridaciones propiciadas por el estrecho contacto entre la lírica culta y popular. De ahí la regularización de las formas, los tópicos, los recursos, las expresiones, figuras, simbolismos. En términos de estructura y recursos poéticos encontramos vigente la estructura del viejo cancionero en el nuevo, lo culto en lo popular.

Previo a los estudios del cancionero de la copla, han sido muy importantes los estudios comparativos del Romancero y la lírica popular moderna. Una obra

monumental es el *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV al XVII)*, trabajo emprendido por Margit Frenk y que necesitó 35 años para su elaboración. Reúne 3790 cancioncillas que constituyen lo que se ha dado en llamar “un monumento lírico imprescindible para el conocimiento de la poesía tradicional española”. Lo antecede un primer trabajo que lleva por título: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, publicado en 1987 en Madrid y cuyo propósito, según Margit Frenk, fue reunir los “poemitas populares y de tipo popular no narrativo, que se cantaban o decían en la península ibérica, tal empresa significó reunir los materiales dispersos que se encontraban en varios centenares de fuentes manuscritas e impresas. Esta fue la base y el acontecimiento para que en el 2003 se publicara el *Nuevo Corpus*, editado por la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica. Una obra sin precedentes en el estudio e investigación de la lírica popular. Cuando Margit Frenk precisa que se requirió investigar y estudiar varios cientos de fuentes documentales, esto incluyó también incorporar las antologías más conocidas, dedicadas a la antigua poesía de tipo popular, cancioneros importantes que registra la historia, refranes, cantares incluidos en los pliegos sueltos de villancicos y los que se cantan y bailan en las piezas breves de teatro, canciones colectivas, manuscritos y editados, colecciones de microfilmes, entre otros.

Margit Frenk señala que tuvo deseo de que la obra con el tiempo se convirtiera en una empresa colectiva, ese deseo se ha cumplido, porque el corpus nació con vocación de seguir creciendo gracias a la aportación de múltiples investigadores que han reconocido en dicha obra su carácter monumental, la comunidad científica internacional también reconoce que el *Nuevo Corpus* significa un parteaguas en los estudios de la lírica popular.

La autora nos dice que en el proceso de formación del corpus su conocimiento y apreciación del tema fue teniendo algunos cambios. Al principio se planteó rastrear la auténtica lírica popular de la Edad Media, la poesía popular que el pueblo cantaba en sus faenas cotidianas y en sus fiestas. Con el tiempo la autora reconoció importantes factores que influyeron en la historia:

Comprendí, por una parte, que en la Edad Media la cultura popular, el patrimonio tradicional de campesinos, pastores, artesanos rurales no pudo haber vivido totalmente “al margen de la cultura <<culta>>, no tocado por ella, autónomo, puro, (Frenk: 1984: 28)

Muchos de los testimonios que nos llegan hasta nuestros días son manuscritos que se realizaron gracias a que en las cortes se puso de moda la poesía popular, lo mismo ocurrió en los centros urbanos, y algo parecido sucedió en el Renacimiento, la poesía popular causó interés haciendo imitaciones de esos cantares populares, pero con una confección culta, haciendo añadidos, transformando, añadiendo elementos de nuevo cuño, retocando, recreando. Después de observar estos procesos Margit Frenk planteó la siguiente apreciación:

Los cruces de lo popular con lo culto se multiplican. Junto a imitaciones perfectas cunden cantarcillos de estilo semipopular, muchos de los cuales, ampliamente divulgados, se irían integrando al acervo de las clases humildes. Visto globalmente, este acervo ya no sería en el siglo XVI lo que fue en el XV, pues se habría incrementado con más aportaciones procedentes de la poesía aristocrático. (Frenk, 1984:29)

Por ello decía Margit que el resultado, en un primer momento, fue un conjunto heterogéneo de canciones y rimas, algunas sin dudas arcaicas; otras compuestas a la manera de aquellas otras, antiguas pero retocadas; otras de nuevo cuño. ¿Cómo reconocer dónde está lo popular y dónde está lo culto? ¿Cómo reconocer en los cantarcillos híbridos los límites de uno y otro estilo? Sin duda, estos han sido los retos implicados desde la conformación del corpus. Pero hay que tener claro que hubo una época en que lo popular se convirtió en moda dentro de la aristocracia, nos da parámetros para comprender la enorme movilidad que tiene la cultura y sus procesos, también nos permite reconocer que las aportaciones de lo culto se popularizan y crean gustos nuevos dentro de lo popular. Reunir todo ese material en un corpus, buscando su clasificación y su organización es lo que permite facilitar las investigaciones de un tema tan basto y complejo. Se convierte en la obra referente para dar la pauta para realizar análisis comparativos con los materiales que conforman el *Cancionero Folklórico de México*. Además de ser el referente para muchos otros estudios y análisis de muy diversos tipos, nos permite rastrear el origen de muchas “supervivencias” en nuestro tiempo.

El *Nuevo Corpus* incluye una bibliografía que abarca 120 páginas, comprende todas las obras antiguas impresas y manuscritas, así como obras modernas citadas; un índice de autores y obras; un índice de cancioneros, pliegos sueltos, obras de música y nombres de compositores; índice de ensaladas, romances, villancicos y otras composiciones que contienen cantares; índice de bailes y juegos; índice de refranes; índice de primeros versos en orden de aparición e índice alfabético de primeros versos.

Uno de los recursos más frecuentes en el Cancionero Tradicional es la repetición. A un texto determinado se le genera un texto paralelo que tiene el sentido

de ampliarlo y al mismo tiempo le genera una variante, repetición y variación. A este recurso se le ha llamado paralelismo y bien puede funcionar dentro de la estrofa (intraestrófico), o guardando una relación ente estrofas (interestrófico). Se le ha considerado también como un recurso constructivo o estructurador que forma parte de los principios del arte: repetir y variar.

Otra tendencia muy frecuente es la ampliación de la cuarteta a sexteto, uno de los recursos aplicados es el diálogo, esto genera un efecto de alargamiento que se presta para generar una cadena de estrofas estimuladas por el principio del diálogo, con frecuencia se impregna de humor.

Un rasgo generalizador es que prevalece la voz masculina, por supuesto que también aparece la voz femenina, pero es menos frecuente, cuando ello sucede está cargado de humor o de toques de romance idílico o nostalgia por el amado.

La voz masculina a menudo se encuentra delineada por oficio que se ejerce, por ejemplo, un vaquero, un caporal, va a generar una serie de símbolos relacionados con su oficio, los instrumentos y acciones propios de este oficio se convertirán en un elemento simbólico: el lazo, la mangana, las espuelas, el arrear que a menudo van a interactuar en otro campo que comúnmente es el terreno amoroso. (Molina, 2007).

De esta manera, las coplas operan con elementos simbólicos que emanan de diversos recursos, podemos citar que otro recurso muy empleado son los rasgos de algunos animales que se asocian a cualidades humanas y que son vitales para la realización de comparativos además de hacer alarde de virtudes que también suelen trasladarse al terreno amoroso. O bien incluir como recurso simbólico algún elemento de la naturaleza como lo señala Marco Antonio Molina:

La estructura más recurrente, bastante conocida, es la de la copla que incluye un primer grupo de versos con un posible valor simbólico que pertenecen a un campo semántico generalmente relacionado con elementos de la naturaleza y que aparentemente pueden ser independientes o no tienen relación con el resto de la copla; seguido por otro grupo de versos, con el carácter referencial, en el que se expone una relación en el plano humano, que normalmente tiene que ver con cualquiera de las facetas de la relación amorosa:

En la sombra de un pirul

me gusta porque ventea.

Si me correspondes tú,

es lo que mi alma desea;

Mi vida, de no ser tú,

¡quién otra quieres que sea! (Molina, 2007:79)

### **6.3 MANIFESTACIONES POPULARES DE GRAN ARRAIGO EN MÉXICO**

#### **A. EL ROMANCE**

La literatura tradicional en México tiene al romance como una de las más importantes formas poéticas que llegaron iniciada la conquista de México. Se hace mención de la presencia en México de los romances tradicionales españoles desde 1519 en labios de Cortés y sus soldados, (Díaz Roig, 1986: 161).

En la península ibérica el romance tiene una larga tradición que le permite llegar a su apogeo durante el siglo XVI, su máxima expansión y su difusión se debe a una generalizada aceptación en las diversas clases sociales que va desde lo popular a las altas clases. Los impresos más antiguos datan de principios del siglo XV. Esta forma poética está emparentada con los cantares de gesta del siglo XII y se ha considerado que directamente deriva de ellos.

Los cantares de gesta son obras que narran acontecimientos históricos y refieren las grandes hazañas de los caballeros medievales y de sus actos de heroísmo y valentía. Los romances si bien tienen la característica de ser narrativos, también incluyen lo lírico desde su origen, por consiguiente, están considerados como épico-líricos. Rosa Virginia Sánchez hace mención de que:

En la formación del Romancero viejo del siglo XIV, con toda seguridad jugó un papel importante la lírica popular antigua, de la cual se conocen numerosos ejemplos de los siglos XI, XII, XIII y XIV, a través de las jarcha mozárabes y las cantigas de amigo galaico portugués, principalmente, (Tello, 2010: 140)

Al desembarcar el romance en América se consideraba del gusto de los conquistadores que veían en él la posibilidad de ver reflejadas sus hazañas de conquista. Mercedes Días Roig menciona que el poeta borda sobre el cañamazo de la historia, realzando aquí, desvaneciendo allá creando acullá, sin que su trabajo se salga de los dilatados límites marcados por los acontecimientos históricos relevantes, observa que el juglar no se sentía obligado a reproducir una visión exacta del pasado, sino una visión poética de él, por supuesto que tiene que ser verosímil y guardar una estrecha relación con la realidad, lo que va a permitir a la gente identificarse y que pueda el romance conservar su calidad épico-lírico.

Al romance medieval lo caracteriza la ficción y era calificado como novelesco cuando su temática se inclinaba hacia el carácter lírico, tal como es el caso de romances cuyo tema era el amor, influenciado por el amor cortés de los trovadores de las cortes.

Durante el siglo XVI el romance en la Nueva España tendrá una difusión y una expansión por todas direcciones, propiciado por el gusto hacia esta forma poética, enriquecida de manera permanente por la llegada constante de personas, tanto conquistadores, como colonizadores provenientes de la Península Ibérica, que alimentaban y engrosaban los acervos de romances en los nuevos territorios.

A finales del siglo XVI surge el interés en las clases altas por el romance, incorporándose a la poesía culta, de esta manera emergerá el romance nuevo, que dará grandes aportes al estilo antiguo, dando un giro creativo muy importante al viejo romancero al tomar algunos de sus temas y darles un nuevo tratamiento. A principios del siglo XVII se verá apagado, por lo que decrece el interés por el romancero y encontrará su refugio en las clases bajas.

En la Nueva España no cesará el flujo del romance que será propiciado tanto por conquistadores y colonizadores durante todo el periodo colonial. Una de las características más sobresalientes de esta forma poética es su permanente recreación, es decir, sobre un mismo texto se pueden hacer múltiples variantes, considerando la estructura y la misma temática, las variaciones serán parte de su naturaleza. Según Menéndez Pidal el romance vive en variantes, las cuales son un factor esencial para su supervivencia. Este es el carácter de la poesía oral, se habla de que en cada creación lleva el germen de su recreación y revitalización adaptándose a los diferentes gustos particulares, sociales o temporales, permitiendo la apropiación de cada romance, adecuándose a cada contexto, espacio, tiempo y condición social.

Estamos ante una forma poética flexible y maleable, fácil de memorizar y difundir, compacta, simple y al mismo tiempo abierta a la amplitud de un texto corto que se sujeta a las necesidades de adaptación, estas características del romance son

las que se consideran influencia de la lírica moderna, históricamente es durante el siglo XVII, según Señala Díaz Roig, cuando:

La forma romance se fue abandonando, su pujanza se vio disminuida y la lírica moderna, en sus dos formas fundamentales, la cuarteta octosilábica y la seguidilla tuvo un gran auge, (1986: 172)

Ductilidad y apertura van a favorecer e impulsar su recreación y a propiciar nuevas versiones que se irán adaptando al gusto, pensamiento y a las formas de ser de los nuevos receptores, así que tenemos un género que representa una tradición lejana, que tiene en su haber un conjunto de ejemplares antiguos y que ante las características, ya mencionadas, se irán sumando a este repertorio las nuevas versiones y recreaciones.

Probablemente durante los siglos XVII y XVIII en el periodo colonial de la Nueva España, el romance mantuvo una “vida latente”, según refiere Menéndez Pidal y que se fue alimentado y enriqueciendo con la constante aportación Peninsular como con las nuevas variantes creadas en el país.

Será hasta el siglo XX cuando se sumarán los esfuerzos para conformar el *Romancero tradicional de México*, dirigido por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, ambos investigadores de El Colegio de México y editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1986. Este Romancero comprende una recopilación exhaustiva de lo publicado antes de 1980, incorporando, como en el caso del *Cancionero de México*, versiones recogidas directamente de la tradición oral. Su autora hace un comentario al respecto diciendo que este Romancero representa sólo una muestra del enorme acervo que existe en el país y que la razón de no incluir más obras se debe a la dificultad que ha representado la falta de

investigadores que realicen la tarea de recolección además del reto que representa recorrer las enormes distancias del país, ya que prácticamente se encuentran en todo el territorio mexicano y entre los hispanohablantes del sur de los Estados Unidos (California, Nuevo México, Texas).

*El Romancero Tradicional de México* contiene 29 romances con antecedentes hispánicos y 285 versiones generadas a partir de los 29 romances antiguos y representan un corpus correspondiente a 25 estados del país. Cuando se hace un estudio y análisis tanto del romancero mexicano como del romancero hispánico se acota que comparten las dualidades propias de la tradición: conservación y variación, imitación y originalidad, universalidad y regionalidad, (Días, 1986: 162).

Un ejemplo de un romance español conocido con el nombre de “A las orillas del mar” adquiere diversos nombres y se encuentra en distintas regiones de México adoptando diversas modificaciones o recreaciones, se le conoce como: “La adúltera”, “Alba niña”, “La esposa infiel”, “La Catalina”, “Blanca niña”, “De la mujer infiel”, “De el enamorado” “Taracea de la esposa infiel”... Cada representa una versión distinta de la obra original. A continuación, observemos una de las versiones hispánicas más antiguas y completas recogida por Vicente T. Mendoza:

Mañanita, mañanita,  
mañana de San Simón,  
estaba una señorita  
sentadita en su balcón,  
peinadita de rodete  
y una cosita alrededor.  
Pasó p' ayí un cabayero,  
hijo del emperador  
con la guitarra en la mano  
esta canción le cantó:  
-¡Dormiré contigo luna;  
dormiré contigo sol?  
-Entre ustécabayerito.

dormirá una noche o dó,  
mi marido no está en casa,  
qu' est'amonteh de León  
y para que no viniera,  
L' echado una maldición:  
"Cuernos salal-le los ojos,  
águilas el corazón:  
lohperroh de la majada  
le saquen en procesión.  
-¿Dónde pongo mi caballo?  
y a la cuadra lo llevó.  
-¿Dónde pongo mi escopeta?  
y en un rincón la colgó.  
-¿Dónde pongo mi ropita?  
en la percha la colgó.  
¿Dónde pongo mi carita?  
en la cama se metió.  
diciéndome estah palabra  
él a la puerta yegó:  
-Ábreme la puerta, Luna;  
ábreme la puerta Sol,  
que te traigo un pajarito  
de los monteh de León.  
Al tiempo de abrir la puerta,  
ha mudado de color:  
-O tú tieneh calenturas,  
o tú tuieneh mal de amor.  
-Yo no tengo calentura  
ni tampoco mal de amor,  
eh qu' he perdido la yave  
de mi hermoso coredor.  
-Si tu la tienes de plata,  
de oro la tengo yo.  
Diciendo estah palabras,  
el caballo relinchó:  
-¿De quien es ese caballo  
qu' en la cuadra oigo yo?  
-Tuyo, tuyo, cabayero,  
que mi padre te lo dio  
para que fuerah de caza  
a lohmonteh de León.  
-Cuando yo no lo tenía  
tu padre no me lo dio.

Estando en estah razones,  
 ha mirado hacia el rincón:  
 -¿De quién es esa escopeta  
 Qu' en el rincón veo yo?  
 -Tuya, tuya cabayero,  
 que mi padre te la dio  
 para que fuerah de caza  
 a lohmonteh de León.  
 -Cuando yo no lo tenía  
 tu padre no me lo dio.  
 Estando en estah razones,  
 Para la percha miró:  
 -¿De quién es esa ropita  
 qu' en mi percha veo yo?  
 -Tuya, tuya cabayero,  
 que mi padre te la dio  
 para que fuerah de boda  
 de mi hermana la mayor.  
 Estando en estah razones,  
 Para la cama miró:  
 -¿De quién es esa carita  
 qu' en mi cama veo yo?  
 -Mátame, marido mío,  
 que te he jugado traición.  
 L'h' agarrado de la mano  
 y a su casa la yevó:  
 -Ahí tiene usted a su hija  
 Que me ha jugado traición.  
 -Ha lo que quiera d' eya tú,  
 Que a ti te la entregué yo.  
 L'h' agarrado de la mano  
 al campo se la yevó:  
 l'ha dado treh puñaladas  
 al lado del corazón.  
 Y otrahtantah se dio él  
 para no sentir dolor, (Mendoza, 1986:326-327)

Ahora veamos una versión cantada en México de este romance, la cual fue recogida por Raúl Hellmer en San Luís Potosí:

Andándome yo paseando  
 por las orillas del mar  
 me encontré una jovencita

que de ella me enamoré.

Luego le traté de amores  
Y a su casa me llevó,  
estábamos platicando  
cuando el marido llegó.

-Tu marido, tu marido,  
¿dónde me esconderé yo?

-Áhi debajo de la cama,  
mientras me disculpo yo.

Cuando el marido llegó  
luego cambió de color:  
-¿Has tenido calentura  
o has tenido nuevo amor?

-No he tenido calentura  
ni he tenido nuevo amor;  
lo que pasa es que he perdido  
la llave del tocador.

-¿De quién es esa pistola,  
de quién es ese reloj,  
de quien es ese caballo  
que en el corral relinchó?

-Ese caballo es tuyo,  
tu padre te lo mandó  
pa' que vayas a la boda  
que tu hermana se casó.

-Yo no quiero ese caballo  
ni a la boda quiero ir yo,  
lo que quiero es ese amigo  
que en mi cama se acostó.

Luego la agarró del brazo  
y al suegro se la llevó:  
-Suegro, aquí le entregó a su hija  
que una traición me jugó.

El suegro le contestó:

-¿Para qué la quiero yo?  
¡Anda entriégasela al cielo,  
que el cielo te la mandó!

Luego la tomó del brazo  
y al monte se la llevó;  
hincadita de rodillas  
cinco balazos le dio.  
Amigos, les contaré  
lo que a mí me sucedió:  
el amigo del caballo  
ni por la feria volvió. (Sánchez: 2010: 145-146)

Como se ha podido notar con estos dos ejemplos ambas versiones tiene similitudes y diferencias, en la segunda el tono mexicano es perceptible, existe monorrima en “o” en los versos pares, excepto en la primera cuarteta, el estilo de diálogo aparece en ambas, la gradación progresiva temática se mantiene intacta entre ambas versiones, hay versos idénticos y la estructura de ambas camina y finaliza de la misma manera trágica. Es evidente que los antiguos romances españoles aún mantienen su viveza original en nuestro país, varios siglos no han mermado a los viejos romances, pues su esencia poética, narrativa y popular que subyace en ellos, se mantiene prácticamente intacta, como si el tiempo se hubiera detenido, a través de un romance mexicano podemos vislumbrar gran parte del pasado de la literatura hispánica. Las versiones mexicanas y americanas han hecho del romance un subgénero atemporal.

## **B) EL CORRIDO**

Dentro de la lírica popular cantada en México, el género más difundido y trascendente, como complejo cultural, es el corrido. Al igual que la décima ha tenido asiento en diversas regiones del país, incluso podríamos decir que el corrido sobrepasa las dimensiones geográficas con respecto a la décima, pero incluye en

menor o mayor medida a las regiones donde se cultiva la décima. Por ser una expresión tan antigua y de gran tradición en nuestro país, haremos algunas consideraciones generales sobre este género, el cual tiene sus orígenes en los romances españoles, uno de los géneros recopilados en los cancioneros de los siglos XV y XVI. Muchos de estos romances antiguos llegan a América, surgiendo así una nueva expresión cuando algunos fragmentos de estos romances son glosados en décima, de esta manera surge en España a finales del siglo XV, como una moda literaria, entre los glosadores de romance, entre los que contamos a Juan del Encina y García Sánchez de Badajoz. Este modo perduró hasta el siglo XVII, pero, como tantas otras cosas en América, pervivió con algunas modificaciones. Si en el corrido encontramos múltiples supervivencias de romances antiguos, y si este último aportará fragmentos para ser glosada, con el corrido también sucederá lo mismo.

El corrido mexicano no precisa una fecha de nacimiento. Lo que sí se puede afirmar, es que el corrido es una de las expresiones literario-musical que ha causado mucho interés entre los estudiosos, tanto en nuestro país, como en el extranjero, lo que ha generado una copiosa cantidad de información, estudios y documentos clasificados.

Debemos resaltar que uno de los más importantes estudiosos del tema lo fue Vicente T. Mendoza, distinguido etnomusicólogo que aportó grandes investigaciones. Sus obras publicadas se han constituido en obras capitales y en verdaderos clásicos, fuente obligada para todos los investigadores posteriores a él; una de estas obras es: “El romance español y el corrido mexicano”, en el que realizara un estudio comparativo de ambos géneros.

Con respecto a la definición del corrido diversos autores exponen sus diferentes puntos de vista, pero sin duda, en conjunto generan una idea clara de lo que es, unas a otras se complementan y nos dan un panorama enriquecedor.

La definición más acertada y compartida es la que ofrece el maestro Vicente T. Mendoza:

El corrido es un género épico-lírico-narrativo en cuartetos de rima variable, ya sea asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoyan una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes. (Mendoza, 1974: IX)

En la obra de Avitia Hernández, se menciona a Celedonio Serrano Martínez, quien se basa en la definición de Mendoza para agregar:

El corrido mexicano es, literalmente hablando, un género épico-lírico-trágico que asume todas las formas estróficas y comprende todos los géneros; que usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima, el cual se canta al son de un instrumento musical (guitarra o bajo sexto) y relata de forma simple y sencilla, todos aquellos sucesos que impresionaron hondamente la sensibilidad del pueblo, tales como:

Asonadas, asalto, combates, catástrofes, asesinatos, hazañas heroicas, historia de bandoleros, crímenes ruidosos, fusilamientos, pasiones amorosas, cuartelazos, descarrilamientos, etc. (Mendoza, 1974: 22)

En la mencionada obra de Avitia Hernández se encuentran dos definiciones más de otros estudiosos: Catherine Heau dice:

El corrido es un módulo estrófico y rítmico relativamente estereotipado de comunicación oral entre las clases subalternas, que suele emplearse en situaciones festivas, cuasi-rituales o “solemnizadas” y sirve como vector ideológico de dichas clases, como signo de reconocimiento y de identificación entre los mismos y como depósito de la memoria épica popular [...] (Mendoza, 1974: 22)

Francisco Castillo Nájera por su parte afirma en términos más generales: El corrido es un relato, en verso, subrayado por una melodía. Antonio Avitia aporta su definición siguiendo las mismas bases:

El corrido es un género lírico-narrativo y de temática múltiple, que puede ser cantado o no, y es usado para narrar historias reales o ficticias que expresan el punto de vista del bando, o las ligas, afectivas o ideológicas a que está afiliado el autor y cuya construcción obedece a las formas poéticas populares que prevalecen en la región donde se producen. (Mendoza, 1974: 22)

Otros autores aportan otras definiciones sobre el corrido, Álvaro Custodio afirma:

El corrido es una especie de gacetilla poética que, como el romance castellano, tiene por misión reflejar, con una ingenua melodía como ritmo y un espíritu crítico como fondo los sucesos de un período histórico cargado casi siempre de violencia. (Custodio, 1976: 9)

Con otras palabras, Andrés Henestrosa expresa su punto de vista:

El corrido es el vehículo de que el pueblo se vale no sólo para expresarse: es también su órgano periodístico. Y esto es un modo natural, pues por ahí empiezan las literaturas todas: por la épica, y casi no hay pueblo con algún desarrollo que no haya cantado a sus héroes. Así el romance, así el corrido. Lo que tenemos de más o lo

que tenemos de menos, el corrido lo quita o lo pone [...] (Henestrosa, 1977: 10)

Todas estas definiciones se completan unas con otras, se enriquecen y nos proporcionan una visión de lo que es el corrido, nos dan sus rasgos y características.

Sobre los temas que trata el corrido, muchos y diversos autores tratan este punto y en general coinciden con la enumeración de Vicente T. Mendoza: descripción de combates, hazañas y hechos militares; los de asunto religioso, los de temas sobrenaturales y catastróficos, los que describen crímenes, fusilamientos o ejecuciones y que el pueblo llama, con profundo sentido, tragedias; los hay también que describen amores, adulterio, desengaños, celos, despecho, rivalidades; otros presentan el sentido agudo y certero de la raza y ofrecen humorismos, críticas, sátiras y burlas; los hay que alaban y ensalzan las bellezas de las ciudades y sus habitantes o bien que se despiden de regiones gratas y apacibles; algunos celebran las novedades inusitadas: tales como la llegada del ferrocarril, la inauguración de los tranvías, de la luz eléctrica, etc.

El corrido es un documento histórico que narra los sucesos de manera más sentida y con mayor intensidad que los documentos oficiales, además que está expresado con el lenguaje de la región en que se produce.

Una buena cantidad de investigadores coinciden con lo anteriormente apuntado por Avitia Hernández y agrega:

La tradición de cantar la historia ha sido respetada entre el pueblo mexicano, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tiene sus canciones y corridos y, en correspondencia, los más fuertes movimientos sociales y los acontecimientos de mayor relevancia han propiciado la creación de una mayor cantidad de corridos. (Avitia, 1997: 35)

Y para respaldar lo anteriormente expuesto, Avitia compila corridos de múltiples rebeliones, facciones y movimientos como: independentistas, federalistas, centralistas, antiyanquis, liberadores, conservadores, antifranceses, lozadistas, porfiristas, de bandidos sociales y comunes de los siglos XIX y XX, catastróficos, modernistas, villistas, zapatistas, orozquistas, huertistas, sobre las rebeliones militares de los años veinte, comunistas; de la primera y segunda rebelión cristeras, agraristas, de braceros, sinarquistas, cardenistas, obreristas, de la segunda guerra mundial, de los movimientos regionales y mineros, entre otros.

Con los corridos se tiene una versión cantada de la historia de México, desde la independencia hasta nuestros días, si bien es cierto que cada compositor da su particular punto de vista sin observar imparcialidad alguna. También es cierto que se pueden cotejar cada corrido para cada situación histórica importante, así como los personajes involucrados, sin dejar de reflejar una complicada trama que significa la historia nacional.

### **C. LA GLOSA**

Toda glosa es el comentario a un poema ya existente, que en algunos casos podrá ser improvisado. Podemos afirmar que la característica fundamental de la glosa estriba en su intención explicativa y no tanto en su forma externa, ya que en su evolución al pasado por diversos esquemas hasta llegar a definir el que se denomina “glosas normal”, sin embargo ante los diferentes esquemas adoptados en su forma exterior su carácter explicativo será común a los diferentes momentos de su desarrollo.

La “glosa normal” o la que logró fijar una forma consistente en una copla o cuarteta octosilábica que se comenta en cuatro décimas terminando cada una de ellas

con el verso correspondiente de la cuarteta que sirve de tema. En algunos casos la copla a glosar está formada por cinco versos como el ejemplo de Jorge Manrique en la que el desarrollo es de diez versos octosilábicos:

SIEMPRE AMAR Y AMOR SEGUIR

Quiero, pues quiere Razón.

De quien no puede huir,

Con fe de noble pasión,

Pasión que pone afición,

Siempre amar y amor seguir.

Siempre amar, pues que se paga

-según muestra amar Amor-

con amor, por que la llaga

-bien amando- del dolor

se sane y quede mayor.

Tal que con tal intención

quiero sin merced pedir.

pues que lo quiere Razón

con fe de noble pasión,

siempre amar y amor seguir,

(Jiménez, 1964: 23)

Esta glosa solo consta de una copla aislada, que predominaba en el reinado de los Reyes Católicos en la segunda mitad del siglo XV. Este periodo conformado por los siglos XV y XVI, será el que dará un gran desarrollo de la glosa hasta llegar a su máxima popularidad durante los siglos de Oro, tanto entre los poetas cultos como entre los más humildes.

Yvette Jiménez apunta que el Barroco era una corriente favorable al cultivo de la glosa, forma que tiende al preciosismo verbal y al alarde del ingenio. De los

antecedentes de esta forma, Marcelino Menéndez Pidal afirma que desde el siglo XI consta el uso preferente del zéjel entre los moros y judíos del sur de España y que esta forma poética puede considerarse como una glosa, porque parte de un estribillo. El zéjel dará como resultado de su evolución la “cantiga de estribillo” que corresponde a la “cantiga de refrán” gallego-portuguesa.

Un ejemplo lo constituye la Cantiga XCIV de Alfonso “El Sabio” que anota Yvette Jiménez:

De vergonna nos guardan  
punna todavía,  
et de falir et d`eemar  
a Virgen Maria  
E guarda-nos de falir  
et arquer-nos encobrir  
quando en erro caemos;  
des y paz-nos repetir  
e a emenda vijr  
dos pecados que fazemos.  
D`est un miragre mostrar  
en un abadía  
quis a Reyna sen par  
santa que nos guia.  
De vergonna nos guardar  
punna todavía ...,  
(Jiménez, 1964:15)

Durante los siglos XIII y XIV los poetas cortesanos y los gallegos portugueses acostumbran tomar los estribillos populares como tema de las canciones, es decir, hacer estribillos glosados, en cuyo caso se debe considerar como ejemplo al Arcipreste de Hita. Cabe resaltar que estos estribillos glosados utilizarán versos

octosílabos y hexasílabos indistintamente y serán característicos de la lírica española que tiene sus antecedentes en estos siglos. Otra forma muy usada en este período será el villancico. Zéjel, villancico y canción se enriquecerán y se definirán cuando las variantes que han surgido de estas formas lleguen a generar esquemas simplificados.

El siglo XV se caracteriza por el desarrollo de las formas métricas. Las serranillas, romancillos, endechas y villancicos aumentan la presencia del hexasílabo popular y el trovadoresco. Es precisamente en este periodo de poesía cortesana en que florece la glosa por primera vez, extendiéndose hasta el reinado de los Reyes Católicos.

Se han trazado algunos aspectos comparativos de la glosa con otras formas, en su caso, Menéndez Pidal afirma que el villancico es un antecedente de la glosa en tanto consta de un refrán glosado, o bien apunta que la canción se ajusta a la forma de la glosa, en ella la copla pertenece a una poesía ya existente y lo original es el comentario.

También se observan algunas variantes existentes, en lugar de contar con un poema o estribillo de cuatro versos, se tomarán refranes, divisas y motes individuales, es decir en dísticos o tercetos (un solo verso, dos o tres versos). La versión más extensa la encontramos en el gusto de tomar un romance y glosarlo, se dice que hubo glosas de cuarenta y cinco estrofas y también se hace notar que la calidad poética dejaba mucho que desear.

Las formas predominantes de la canción lírica en el siglo XVI fueron el villancico y la glosa, se cultivan conjuntamente, se precisa que de aquí parten nuestros actuales aguinaldos en décimas hexasilábicas u octosilábicos que giran en torno a los temas religiosos de la Navidad y la Pasión, o bien en temas profanos.

La “glosa normal” será la que alcanza mayor éxito a fines del siglo XVI con una rima característica en sus estrofas, ABBA-CCDDC, esta estrofa es la que conocemos como la más divulgada por el mundo hispánico con el nombre de espínela o décima. Espínela porque se atribuye al poeta Vicente Espinel la fórmula de los diez versos octosílabos en rimas consonantes como se han descrito. Vicente T. Mendoza afirma que la paternidad de la décima como la conocemos no se debe a Espinel, sino a Bartolomé de Torres Naharro.

La glosa entra en decadencia hacia fines del siglo XVIII, en pleno neoclasicismo, existe una tendencia hacia los metros cortos, perderá fuerza e interés en España, pero bien hace notar Janner, apuntado por Jiménez de Báez, que Las razones de ella radican en la tendencia de la poesía española en el siglo XVIII y en el consiguiente abandono de las fuentes de la poesía medieval, que aun brotaron vivas y fecundantes hasta 1700.

El destino de la glosa hay que buscarlo en su gestación americana donde permanece sorprendentemente viva, no sólo en la tradición, sino en los terrenos de la poesía culta. Ya en pleno modernismo la décima se mantuvo en Hispanoamérica con mucha más fuerza que en España. A partir del postmodernismo su cultivo es mayor en América, donde florece la décima popular.

ANOCHE AL INFIERNO FUI...

*Anoche al infierno fui,  
También en la gloria estuve,  
Con lo que más me entretuve  
No se ni como volví.*

Fui con la Madre de Dios

A pasear todo el infierno  
Y me enseñó el fuego eterno  
Para toda culpa atroz .  
¡Ah que lugar tan feroz!  
¡Que penas se ven ahí!,  
pero con despacio fui  
yendo con la Virgen Madre;  
con licencia de Dios Padre  
*anoche al infierno fui.*

Después salimos de ahí  
Y otro camino tomamos,  
Y al mismo tiempo llegamos  
Donde Dios se ve así;  
No pintado como aquí  
Que se cubre y se descubre  
Ahí no se baja ni sube  
Ahí de un hermoso lo vi;  
Anoche al infierno fui,  
*También en la gloria estuve.*

Ahora les voy a contar  
Unas dos o tres cositas  
Tan lindas y tan bonitas  
Que hasta se van a admirar;  
Vi a los Ángeles andar,  
También con ellos anduve,  
Miré una fragante nube  
Relucir entre colores,  
Vi la Virgen de Dolores,  
*Con lo que más me entretuve.*

Al purgatorio no entré

Porque no me alcanzó el tiempo,  
Por estar dentro del templo  
Bien a bien no me acorde,  
Y luego que a Dios miré  
Y tanta hermosura vi,  
Hasta el sentido perdí;  
Mirando la jerarquía,  
Viendo a la Virgen María  
*No se ni como volví.*

Vicente T, Mendoza apunta dos corrientes dentro de la tradicionalidad de la glosa y la décima:

[...] la primera es de origen clásico traída al país por los eruditos desde los primeros años de régimen hispánico, ya fuese por los evangelizadores o por los frailes doctos que formaron el cuerpo de maestros en nuestra naciente Universidad, la segunda, de origen popular, aportada por los soldados y oficiales de los regimientos que enviara Carlos III, en el último tercio del siglo XVIII, para reforzar las milicias de la Nueva España, (Mendoza, 1979: 13)

La corriente popular ha mantenido viva la tradición, la cual será a través de los trovadores y cancioneros, lo mismo en la región jarocho de Veracruz que en las regiones que conforman la Huasteca, en la costa de Guerrero o al sur de la laguna de Chapala, en Jalisco.

Los temas serán muy diversos: históricos, de guerra, levantamientos, motines, subir y bajar de autoridades, calamidades, ejecuciones por justicia; alabanzas, jaculatorias, saluciones y despedimientos a imágenes taumatúrgicas; cartas de pretensión, respuestas a peticiones de mano o de compadrazgo, así como una serie

innumerable de sentimientos humanos: del amor al odio, de la cuna al sepulcro, pasando por los vicios, el crimen, el juego, las modas y costumbres.

La glosa se convirtió en un elemento indispensable ya que realizaba la misma función de un periódico: comunicaba noticias, situaciones de interés colectivo, además de ser propagada por trovadores o cancioneros, se llegó a imprimir en hojas sueltas, creando toda una mecánica de divulgación de gran impacto. Los acompañamientos musicales irán cambiando, dependiendo de la región. La ejecución instrumental que conforma esta diversidad sonora será variada u compleja.

La glosa y la décima forman parte de expresiones culturales de diversas regiones de nuestro país. Son elementos cotidianos, son géneros vivos con una larga historia en su desarrollo y representan un crisol donde se vierten los procesos de mestizaje que conforman nuestra compleja estructura social y cultural. Figuran hoy una fuente viva donde podemos abreviar conocimiento sobre nosotros mismos, es memoria colectiva, al igual que el corrido.

## **D 1. LA DÉCIMA: ANTECEDENTES Y DESARROLLO**

Los músico-poetas desde tiempos antiguos, más las características que fueron heredando hasta llegar a los juglares y trovadores, influirán en el desarrollo de esta lírica popular, que a su vez será el origen de las herencias culturales que llegarán a América a través de la conquista y su proceso colonizador, tal como dijera Alejo Carpentier: “todos en América descendemos de un barco”. El gusto por lo popular se verá reflejado en la poesía cortesana, manifestaciones cultas se verán con el tiempo incorporadas al gusto popular en una constante retroalimentación. Producto de esta formación, y representante de un espíritu renacentista que imperaba en la España del siglo XVI, es Juan del Encina, poeta, dramaturgo y músico. A mediados del mismo

siglo en 1550 nace en Ronda otro poeta: Vicente Martínez Espinel, quien trabajará dentro de su obra con una estrofa de 10 versos octosílabos, a la cual dará su aporte creativo, determinando que la rima de dichos versos sea ‘abbaaccddc’. Estas décimas serán publicadas en 1591 con el nombre de “Diversas Rimas”. Espinel también era un amplio conocedor de la música, a él se le atribuye el haber agregado la 6ª cuerda a la guitarra.

Espinel fue maestro de Lope de Vega y este escribiría: “No parezca novedad llamar Espinelas a las décimas, que este es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos Sáplicos de Sapho”.

No obstante, esta afirmación<sup>19</sup>, la décima no es invención de Espinel, pues existen múltiples referencias en los cancioneros de *Stuñiga*, *Castillo*, *General* y varios otros, de su existencia a lo largo del siglo XV, sobre todo en la poesía andaluza. Lo que Espinel hizo fue una adaptación a tantas variantes estróficas dispersas en todo ese siglo para consagrarla con las características que él impuso. La décima paso de un cultivo popular a uno erudito, incluso Góngora la utiliza, pero le devuelve ese aire de la lírica popular. Remarcamos este punto: el gusto de lo popular y lo culto como constante tránsito de influencias mutuas y retroalimentación permanente que irá conformando una estética dentro de la poesía cantada.

---

<sup>19</sup>Mucho se ha discutido sobre la paternidad de la décima atribuida a Vicente Espinel. Se comenta que quien promovió dicha paternidad fue Lope de Vega por la amistad que guardaba con éste, pero diversos estudios contribuyeron a buscar los antecedentes de la forma antes de este autor, tal es el caso de José María de Cossío con su trabajo *La décima antes de Espinel*, Juan Mille y Jiménez con su aportación *Sobre la fecha de la invención de la espinela*, o bien F. Sánchez y Escribano con su estudio *Un ejemplo de la espinela anterior a 1571*. Todos estos estudiosos son mencionados por Yvette Jiménez en su obra sobre la décima.

Lo planteado anteriormente serán los elementos que nos ayuden a comprender los antecedentes de la poesía cantada y el origen de una estrofa: la décima.

Dice el Diccionario de Literatura sobre la décima: “Estrofa típicamente española de diez versos octosílabos que riman en consonante de la forma siguiente: ABBA CC DDC. Se denomina también espínela, por Vicente Espinel (1550-1624), a quien se atribuye.” (Sagredo, 1977: 76). También sobre la décima dice por otra parte el Diccionario de Términos Literarios y Artísticos.

Estrofa de la lírica castellana que se compone de diez versos octosílabos. La rima es consonante y riman el primer verso con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el décimo y el octavo con el noveno. También se llama espínela, por Vicente Espinel, a quien se le atribuye su invención. Véase este ejemplo:

“Salicio usaba tañer  
la zampoña todo el año,  
y por oírle en rebaño  
se olvida de pacer.  
Mejor sería romper  
la zampoña al tal Salicio;  
porque se causa perjuicio  
en lugar de utilidad,  
la mayor habilidad  
en vez de virtud es vicio”

(J. Meléndez Valdés), (Álvarez, 1990: 90)

Según José María Cossío, es el poeta valenciano Fernández de Heredia el que da con la fórmula de la décima, sus obras publicadas datan de 1562 y nos da un ejemplo de una estrofa que refiere a una “lamentación en ocho décimas”:

Mis bienes son acabados,  
mis males se han de acabar,  
mis ojos tienen cansados  
mis lágrimas de llorar.  
yo no puedo suspirar,  
que con lo que descansaba,  
también con lo que lloraba,  
si algún descanso tenía,  
de triste no lo quería  
porque descanso me daba.

Sánchez y Escribano apuntan que es Juan de Mal Lara quien presenta un antecedente de la estrofa en décima, ya que éste muere en 1571. Sánchez muestra una décima de este autor:

Ánima divota y pía,  
en la primera estación  
has de poner la atención  
en la vil saña judía.  
Sangre del justo pedía  
aquella chusma de ingratos  
con furiosos aparatos  
y voces descompasadas,  
y con sus manos lavadas  
entrega al Justo Pilatos.

Por otra parte, Vicente T. Mendoza menciona los estudios de Don Francisco Rodríguez Marín titulada “Ensaladilla: menudencias de varia, leve y entretenida erudición”, quien afirma: “El primero que acertó a combinar tales como ahora corren todas las consonancias de la décima no fue Espinel, sino Bartolomé de Torres

Naharro [...], en su Propalladia, impresa en Nápoles el año de 1517”, (Mendoza, 1979: 17).

Rodríguez Marín da un ejemplo de este antecedente:

Según me habéis demandado,  
si como estoy os contase,  
podría ser que os pasase,  
de me haber tan mal tratado.  
aunque a mí de tal cuidado  
sus dolores  
me son tan altos favores,  
que por más que me han venido,  
a todos los he sabido  
rescebir con mil amores.

Sin duda alguna son los Cancioneros los testimonios más evidentes que recogen la lírica de los siglos XIV al XVI en los que encontraremos los antecedentes y orígenes de la décima. Mirta Aguirre señala con respecto a la lírica y a los cancioneros lo siguiente:

Nadie ignora que la poesía lírica fue siempre cantada. Insistir en ello suena a tontería, porque no hay texto de estudio, por elemental que sea que no lo repita. Pero como tampoco hay texto que lo demuestre, insertando sistemáticamente lo que hay que ir a buscar a los Cancioneros Musicales [...] por eso se da [...] tanta importancia a los Cancioneros de Palacio, de Upsala, de Medinaceli o a los viejos vihuelistas a los folkloristas modernos, como a los de Castillo, Baena, Fernández de Constantina y a las contemporáneas recopilaciones antológicas, donde tal parece que los versos que se reproducen tuvieron vida propia e independiente, cuando lo cierto es que no pueden ni deben concebirse separados de la música. (Aguirre, 1985: 7)

Se considera al Cancionero de Baena el más antiguo reunido en 1445, que recoge poemas y canciones a partir de 1350, época en que se silencian los últimos trovadores gallego-portugueses.

Es el *Cancionero Stúñiga* en el que aparece la glosa como tal, forma a la cual estará ligada la estrofa de diez octosílabos, lo anterior es apuntado por Yvette Jiménez.

Los siglos XV y XVI representan un período de poesía cortesana en los que la décima estuvo en boga en España, extendiéndose desde el reinado de los Reyes Católicos, hasta el Siglo de Oro –momento en el que alcanza su culminación-- por medio de las producciones de Lope de Vega y Calderón de la Barca, para después entrar en un período de decadencia.

Muchas serán las influencias en un proceso cultural de rupturas y sincretismos en la Nueva España de los siglos XVI al XVIII. La décima tendrá un renacimiento durante su gestación americana y con el tiempo surgirá una etapa de apogeo donde esta forma, también, desarrollará su vértice popular tradicional y su vértice de poesía culta.

## **D. 2 LA DÉCIMA EN SUELO AMERICANO**

El contacto y conquista con este Nuevo Mundo significó demasiadas cosas: por una parte, la expansión del poderío de la corona española en Tierra de Indias, por otra, implicaba estar acorde con las inquietudes religiosas y filosóficas de la España culta del Renacimiento.

En esta gran empresa de conquista se incluía la salvación espiritual de los naturales de las nuevas tierras. Esta misión fue encomendada a religiosos de la orden de los franciscanos, doce de ellos llegaron en 1524 para emprender tal misión. A

partir de ese momento se iniciará un proceso de aculturación verdaderamente complejo e impactante.

La labor de evangelización se valió de todo lo que estuvo a su alcance para lograr la salvación de los naturales y la implantación de la fe cristiana: el teatro, la música, cantos, danzas, literatura, escenografías, atuendos, lo cual resultó en muchos momentos afortunado debido a la gran predisposición de los indios, puesto que sus propias prácticas religiosas involucraban expresiones parecidas. A través de este medio se irá filtrando la poesía cantada, los villancicos, las coplas, las décimas, los romances. Sin embargo, no sólo por la vertiente de los religiosos y sus múltiples expresiones evangelizadoras se incorporarán, también los navegantes, los comerciantes, los soldados, los colonizadores laicos, las órdenes religiosas mendicantes se incorporarán con sus propias influencias, cada uno de ellos traerá consigo una valija que incluirá alguna expresión de poesía popular sumándose después las influencias de las costumbres de los esclavos negros traídos del África a tierras de la Nueva España.

A lo largo de tres siglos, durante todo el período colonial, se irán asentando y conformando expresiones culturales regionales generadas a partir de los diversos asentamientos de grupos indígenas, españoles y esclavos negros. En su oportunidad circularán cancioneros y hojas sueltas que serán motivo de fomento y divulgación de poesía cantada, se irá formando un mosaico pluricultural producto de la amalgama de los asentamientos humanos, y además se verá enriquecida con los circuitos comerciales que se fueron entretejiendo.

Aquel viejo personaje de la Edad Media que fue el juglar aparecerá en estas tierras con sus propias características y jugará un papel muy similar: viajero, errante informador vivo de acontecimientos y hazañas y, por si fuera poco, cultivará muchos

de aquellos antiguos textos que habían sido recolectados y coleccionados en los cancioneros de los siglos XV y XVI en España, así como de las hojas sueltas que circulaban durante la misma época.

¿Cómo ha sido el proceso y desarrollo de esta literatura popular cantada a lo largo de tantos siglos? Esta pregunta se la han planteado estudiosos e investigadores de diversos tiempos y de diversos países, han pretendido dar respuesta recolectando poesía oral y escrita, clasificándola y haciendo estudios comparativos, profundizando en las fuentes de la tradición, en estas manifestaciones o supervivencias que representan el pasado.

Hay una hermosa referencia a esto expresado de la siguiente manera:

Las tradiciones líricas musicales y populares del continente americano serían como los pliegos sueltos de un códice que se hubiera deshojado en el trayecto a las Indias y que acaso hubiera rearmado a su manera a lo largo de los siglos y en múltiples versiones, en nuevos complejos regionales sujetos a una permanente recomposición y creación. (García, 2003).

Vicente T, Mendoza apunta sobre la décima en México:

Dos corrientes pueden apreciarse dentro de la tradicionalidad de la décima en México. La primera es de origen clásico, traída al país por los eruditos donde los primeros años del régimen hispánico, ya fuese por los evangelizadores o por los frailes doctos que formaron el cuerpo de maestros en nuestra naciente universidad, la segunda de origen popular, aportada por los soldados y oficiales de los regimientos que enviara Carlos III en el último tercio del siglo XVIII, para reforzar las milicias de la Nueva España. (Mendoza, 1947: 13)

También en tierras americanas se verá un proceso de influencias de lo culto a lo tradicional y que, a través de los cancioneros y pliegos sueltos, verán su forma de propagarse. La estrofa que tuviera sus diversas expresiones durante el siglo XV y que en el siglo XVI fuera reformada por el poeta Vicente Espinel, tendrá su arraigo siglos después en tierras americanas y seguirá siendo una estrofa con 10 versos octosílabos y seguirá teniendo sus variantes como las tuvo en aquellos siglos. Pareciera que en América se fueron congelando pasajes de la historia de los siglos anteriores, y que se mantuvieron gracias a que pasaron a formar parte de las tradiciones de los diversos pueblos que lo conformaron.

En México la décima se desarrolló en diversas regiones: en la costa del Golfo en la región del Sotavento y diversas zonas del estado de Veracruz, en la llamada Sierra Gorda, la cual comprende la zona media de San Luis Potosí, el noroeste de Guanajuato y el norte de Querétaro, además en la región de tierra caliente de Michoacán (la costa) y antiguamente en el sur de Jalisco y Colima.

En el caso del Estado de Veracruz la décima se desarrolló dentro del género musical llamado son jarocho, que además es un género bailable, tiene variantes tales como ser improvisada o escrita, dicha con fondo musical de son o bien puede ser cantada, existe la competencia en décimas y se le conoce como “versada”, en la fiesta que lleva por nombre “fandango”, y a los decimistas se les conoce como “versadores” “trovadores” o “poetas”.

En la Sierra Gorda la décima adquiere diversas estructuras musicales que se les conoce como huapango arribeño, jarabe, valona, o son huasteco, también es un género bailable; la décima puede ser improvisada o escrita, dicha con fondo musical o bien puede ser cantada, existe la competencia en décimas y se le conoce como “desafíos”, “bravata”, “aporreón”, o “topada”; a la fiesta también se llega a conocer

como “topada”; a los decimistas se les conoce por varios nombres: “trovadores”, “decimistas” o “poesilleros”.

En la región de tierra caliente de Michoacán (la costa) la décima aparece en un género cantable que lleva por nombre “valona”, la música que acompaña utiliza la base del “son de tierra caliente”, combinada con pequeños fragmentos de “jarabe” y rematando con lo que se conoce como “son planeco”; antiguamente se improvisaba, aunque en la actualidad lo más frecuente es que se escriba y se cante de memoria con la misma planta musical, al compositor e intérprete se le conoce como “valonero”.

Cada región adopta características muy particulares que pertenecen sólo a las poblaciones que la conforman, pero a su vez estas regiones comparten elementos comunes que son parte de un legado cultural, social e histórico que se remonta a mucho tiempo como lo hemos expuesto.

Se han apropiado de expresiones que en algún momento no les pertenecían, logrando hacerlas suyas, darles sentido colectivo, darles personalidad propia, han hecho de la poesía cantada y concretamente de la décima un recurso que les permite expresar sus vivencias cotidianas, ha significado contar con un medio que les pertenece y que les permite guardar su memoria colectiva, estar en contacto con su pasado inmediato a través de textos que les evocan nombres, fechas, lugares, acontecimientos, costumbres, geografías, su historia y aspectos tan subjetivos como sus sentimientos, sus recuerdos, sus deseos.

Representa contar con expresiones que les da un sentido de identidad, la poesía, la música, la danza, están en permanente interacción, también están ligadas a la fiesta, a la celebración religiosa, a los significados más profundos de la colectividad misma.

Como hemos venido señalando, Vicente T. Mendoza es uno de los pioneros en el estudio de la décima y otros géneros populares-tradicionales en México, y da una clasificación de diferentes composiciones en décimas.

1. Simples décimas usadas como sátiras, adivinanza, epitafios, pasquines, y diversas propagandas.
2. Series de décimas en número indeterminado, sin ningún mote o pie por glosar.
3. Glosas con plantas, de dos, tres, cuatro, cinco, seis, o más versos, siendo la más general la de estrofas de cuatro.
4. Letrillas con uno o dos versos que deben ser glosadas con más o menos rigor al final de las estrofas. En esta categoría quedan incluidos los “cuándos”.
5. Glosas bastante libres, en cuyas estrofas sucesivas, aparecen como forzadas, palabras sueltas o frases del “Ave María”, “Padre Nuestro”, “Salve”, “Credo”, “Santo Dios”, o cualquier otra oración de la Iglesia Católica.

También precisa Mendoza algunas características que diferencian la décima erudita y popular. A continuación, se presentan los elementos de la décima culta, como popular:

#### DIVERSOS ELEMENTOS DE LA DÉCIMA ERUDITA

- a) Una serie de latinismos.
- b) Citas de literatura clásica.
- c) La influencia del clasicismo  
Español.
- d) Lenguaje metafórico y figurado  
que emplean con suma frecuencia  
los poetas.

## DIVERSOS ELEMENTOS DE LA DÉCIMA POPULAR

- a) La décima glosada.
- b) Refranes.
- c) Moralejas.
- d) Frases Adverbiales.
- e) Locuciones más elaboradas.
- f) Frases de uso común en el pueblo de México.
- g) Mexicanismos con influencia indígena.
- h) Solecismos.
- i) Mal uso de las preposiciones.
- j) Arcaísmos.
- k) Alteraciones en la prosodia.
- l) Toponimias.
- m) Enumerativos.

Estos diversos elementos que caracterizan las dos vertientes de la décima: culta y popular, con el tiempo mantuvieron mutuas influencias, la décima culta siempre fue respetuosa de la retórica, conservar la estructura de la estrofa, la rima del verso, el mecanismo de la glosa y un lenguaje poético. Hasta cierto punto la décima popular guardó la forma, sin embargo, el lenguaje se hizo más sencillo, se hizo llano, se apoyó en expresiones vulgares y refranes, aparecieron modismos típicos en el lenguaje de los mestizos, aun en palabras tomadas del náhuatl o cualquier otra lengua indígena.

Si bien la función social de las décimas está inmersa en la fiesta y el divertimento, también lo ha sido en lo religioso, y, durante la primera mitad del siglo XIX, la décima constituyó la prensa informativa, a manera de lo que fue el corrido o los romances en épocas anteriores, circulando ya en hojas impresas sueltas, ya bien cantadas o declamadas por algún cancionero vendedor de hojas sueltas que solía acompañarse de guitarra o arpa, cumpliendo así otra importante función social: la de informar.

Innumerables décimas se han creado a lo largo de la historia en estas regiones. El “arte de repentizar” por la propia naturaleza nos habla de un arte efímero, que sólo ha sido posible registrar a partir de la moderna tecnología a mediados del siglo XX y gracias a investigadores pioneros en nuestro país interesados en conocer y salvaguardar todo este legado cultural, que a su vez forma parte de un complejo mosaico multicultural.

Existen décimas memorizadas transmitidas de generación en generación por vía oral, y existen décimas escritas de las cuales muchas se han conservado gracias a los “pliegos sueltos”, a las colecciones editadas en cancioneros, a las ediciones regionales, a las colecciones privadas, a las publicaciones de etnomusicólogos e investigadores pioneros. Tal es el caso de Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar, Thomas Stanford, Margit Frenk, Ivette Jiménez de Báez, entre otros. Gracias a sus aportaciones ha sido posible abrir el campo de la investigación a un número importante de etnomusicólogos e investigadores posteriores avocados a la tarea del rescate, estudio y divulgación de la décima en sus diversas formas regionales.

Es importante anotar que gracias a toda esta labor se ha creado una especie de movimiento generacional en el que se han revalorizado estas expresiones y se ha

visto un resurgimiento del interés. Si bien es cierto que son parte de la tradición popular, lo es también el que las transformaciones a las que se han visto sometidas estas formas tradicionales, bien por los medios de comunicación masiva bien por los cambios de vida que se les ha impuesto, han sido muy drásticas y, en muchos momentos, se han visto mermadas, de ahí la importancia de las tendencias actuales a revalorizar y fomentar el gusto y permanencia de la décima, a través de talleres, cursos, conferencias, recitales, el fortalecimiento de la misma fiesta tradicional, mediante encuentros y festivales de decimistas a nivel regional, nacional e internacional, publicaciones y producciones grabadas, creando de esta manera nuevos públicos que encuentran un sentido de autenticidad y de riqueza en contenidos y valores humanos presentes en la cultura popular, ajena a los criterios comerciales de glamur y superficialidad que tratan de imponer los *mass media*.

Por otra parte, resulta interesante observar como los procesos culturales se van dando en el tiempo, en el caso de la décima, esta surgió de la tradición popular y después lo retoma lo culto para devolverlo nuevamente a lo popular con las aportaciones propias de los poetas ilustrados.

Una de las tendencias actuales es el gusto de los escritores “cultos” por retomar esta expresión popular. Cabe resaltar que en México existen escritores que han ejercitado la décima y que hoy día se suman a esta revalorización de la tradición y escriben décimas tanto para ser leídas como para ser cantadas, el ejemplo lo marcan los poetas Ricardo Yañez y Victor Toledo, además se ha ampliado el círculo de académicos para el estudio de la décima, antes sólo manejado por antropólogos y etnomusicólogos, a los cuales se han incorporado lingüistas, filósofos, historiadores.

La décima en México forma parte un gran mapa de países donde actualmente existe esta forma de expresión, con los que comparte un mismo hilo conductor en su

desarrollo a través de la historia: Cuba, Puerto Rico, Panamá, Perú, Uruguay, Chile, Argentina, Colombia, Venezuela, Brasil; en España: Islas Canarias, Murcia, Las Alpujarras, Islas Baleares; en Estados Unidos: Nuevo México, y en la desembocadura del Mississippi; y Portugal.

Por todo lo expuesto hasta aquí, la décima no sólo es una estrofa específica de la métrica española, rebasa esos límites para convertirse en todo un fenómeno que conforma un amplísimo complejo cultural que, bien vale la pena insistir en ello, necesita de la participación de distintas disciplinas, requiere de estudios interdisciplinarios que aborden el fenómeno desde múltiples aspectos, puesto que así lo plantean los complejos culturales.

## CONCLUSIÓN

Como hemos visto a lo largo de esta investigación la relación de la poesía con el canto y sus hacedores tienen sus orígenes en tiempos remotos y su historia la fue convirtiendo en una de las expresiones humanas con una enorme carga de sabiduría y de sentires colectivos, mismos que se fueron generando a través de los siglos y en múltiples regiones geográficas del mundo. El poeta-cantor fue el encargado de fungir como transmisor de todas esas experiencias colectivas a través del tiempo, asumió el papel de portavoz, vínculo, referente y enlace dentro de su comunidad. También asumió una función expresiva que era el reflejo de las experiencias de vida de un pueblo, reflejo de la manera en que ese conjunto de individuos se relaciona con la realidad, con su mundo, con sus realidades.

Esta persona-poeta aprendió los códigos colectivos que le permitieron apropiarse de una particular manera afectiva de expresar esos códigos comunes, sin duda, cada sujeto-poeta, en el tiempo, forma parte de una cadena continua de heredad. Estos recibieron conocimientos de otros y los otros de aquellos, en un proceso tan largo como la historia misma. Estos conocimientos, en materia expresiva heredada de un poeta-cantor a otro, se fueron adaptando a cada colectividad y se fueron transformando en el tiempo, pero nunca dejaron de servir a esa colectividad, de donde surgió la necesidad de expresar los sentimientos comunes, de donde se generaron múltiples y diversos códigos que dan cuenta de las características particulares de cada pueblo.

Así que esta poesía, estos cantos, están llenos de significados, pues estamos hablando de que son referentes de la vida. Hablar de la vida misma a través de los cantos, resulta una guía o fuente referencial para el ser, es decir, que se convierte en

un referente que orienta a los individuos, que delinea y sostiene el sentido que el colectivo le ha dado a las cosas de este mundo. No en pocas ocasiones la poesía cantada ha intervenido en los procesos curativos, como lo anotamos en los primeros capítulos, donde esta sigue tan vigente como hace tantos siglos, como lo anotamos respecto a la cultura mazateca y sus curanderas tradicionales en la sierra de Oaxaca, México y donde sus prácticas siguen el principio de restablecer el orden a donde ha irrumpido el caos.

La poesía popular cantada no se ha desvinculado del sentido primigenio del origen de la poesía, este sentido es la necesidad de estar en contacto con lo esencialmente humano. ¿Y qué significa eso? Se trata del misterioso tema que aborda la poesía y que lo pone a disposición de los hombres en su vida diaria, como un espejo, como un reflejo de sí mismo, busca dar respuesta a las interrogantes fundamentales de la existencia. Por estas razones ha trascendido a través del tiempo y sigue vigente como expresión esencial de las culturas tradicionales.

La conquista del Nuevo Mundo significó una de las más grandes revoluciones culturales en la historia. Llegó del viejo continente esta enorme valija de historia cultural y se sometió a largos y complejos procesos de mestizaje, resultando así una especie de herencia forzada, impuesta, detonando así otras tantas versiones de las expresiones originales.

Quiero asociar estas reflexiones y planteamientos a los movimientos y luchas sociales que se vivieron en diferentes países de Latinoamérica durante el siglo XX, cuando se implantaron gobiernos militaristas por medio de golpes de estado y cuando asumieron el poder gobiernos de extrema derecha.

El desacuerdo y la oposición de las mayorías contra esos gobiernos totalitarios tuvo como respuesta la represión y el exterminio por parte de dichos

gobiernos, generando movimientos y luchas sociales que en algunos casos propiciaron movimientos armados como única vía para defender los derechos civiles.

Uno de los fenómenos más significativos que surgió a partir de todos estos procesos sociales fue lo que se denominó: “canción de protesta”, “canción social”, “canto de oposición”, “canción militante”, “canción revolucionaria”, “canción rebelde”, “canto de libertad”, “canción contestataria”, “canción de testimonio”, “canto nuevo”, “canción subversiva”, “canción disidente”, “canción de denuncia”, “cantares de la memoria”, “canción manifiesta”, todos estos nombres identificaron a un tipo de canción asociada a las luchas en Latinoamérica, manifiesta tanto en medios urbanos como rurales.

¿Y de dónde tomaron tanta fuerza y vitalidad todos esos cantos y músicas que surgieron de los pueblos en lucha y de tan diversos países de Latinoamérica? Pues del folklor, de la música étnica, porque la música tradicional se conformó a través de muchas generaciones de manera oral, músicas colectivas e identitarias, músicas que aunadas a las voces de los poetas generaron canciones que dieron voz a miles y millones de gentes en toda América Latina. De esta manera se generó un arte vinculado a las luchas sociales, surgido de las manifestaciones populares y de tradición.

La historia registra antecedentes al respecto, pero es en el siglo XX cuando dichas expresiones alcanzaron su carácter masivo y de mayor importancia. Surgieron cantores emblemáticos. Una de las características más notables es que los movimientos sociales contaron con artistas, músicos y poetas que miraron hacia los cantos con raíces populares y al mismo tiempo tomaron como referencia a grandes poetas como: José Martí, Pablo Neruda, Nicolás Guillen, Cesar Vallejo, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Antonio Machado, Miguel Hernández, por sólo

mencionar a algunos, asegurando de esta manera contar con el manejo de una palabra que abría y expandía las vías de comunicación, una palabra que le resultaba familiar al sentir colectivo, expresiones con las que se sentían identificados, cantos transmitidos de generación en generación y por otra parte una palabra que se cargaba de poesía. Así nos encontramos con músicos y poetas que realizaron investigaciones y compilaciones de cantares y ritmos en el medio rural adoptando estructuras y patrones para realizar su propia obra, tenemos el ejemplo de Atahualpa Yupanqui en Argentina, Alfredo Zitarrosa en Uruguay, Carlos Mejía Godoy en Nicaragua, agrupaciones como Quilapayún e Inti Illimani de Chile, intérpretes como Mercedes Sosa en Argentina, entre muchos tantos.

Durante las décadas de los años 60 y 70, México abrió sus puertas a muchos exiliados de todos los países que enfrentaban conflictos, se convirtió en un país de refugio y a la vez de plataforma para generar movimientos de solidaridad internacional para los pueblos en lucha. Pero a finales de los años 60 en México también surgieron acontecimientos que provocaron grandes conflictos sociales, la matanza estudiantil de 1968 fue un parteaguas en la vida social del país. Y a partir de ese momento surgió un canto asociado a las luchas sociales que se desencadenaron. Cantores como Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Judith Reyes, Concha Michel, entre otros, se convirtieron en figuras representativas. Estas dos últimas cantantes también fueron compositoras e hicieron trabajos de investigación y acopio de cantos tradicionales.

Agrupaciones como “Los Folkloristas” desencadenarían toda una tendencia en ese periodo antes señalado, además de convertirse en anfitriones de todos los cantores y agrupaciones importantes de toda Latinoamérica en su visita a México. En todos estos referentes o nombres de artistas antes mencionados, la palabra cantada

adquirió un sentido social aunado a la música folklórica. Los géneros tradicionales mexicanos que se retomaron fueron: el corrido, el son con sus diversas variantes, la décima como estructura literaria y sus variantes musicales, entre otras formas. La llegada a México de los diversos cantos de los países del sur fue bastante significativa, estuvo colmada de un espíritu solidario como nunca se había visto.

Además de permitir conocer un gran número de géneros musicales, cantos y poesía de Latinoamérica aunados a sus luchas. De alguna manera, este tipo de canto representó un espacio o sitio en el que se daba cabida a muchos individuos, representó también un espacio para la convivencia y entendimiento grupal. Dice Ives Bonnefoy que la democracia es un modo de hacer sitio para dar cabida a la realidad de los otros:

Por eso creo tanto en la poesía, porque es el origen de la conciencia democrática. La poesía restituye la presencia de los otros y nos hace respetarlos, es decir, la poesía como gran escuela de tolerancia [...] Es la relación con el otro la esencia del pensamiento moral<sup>20</sup>. (Luca, 2016)

Se ha llegado a decir que las generaciones que vivieron todo ese periodo de conflictos en el continente tuvieron una formación de conciencia social y política de manera muy significativa, como nunca se había vivido. La tradición crea vínculos sólidos de comunicación, de identidad, de solidaridad, de sentimientos compartidos, de creencias. Los cantos emanados de la colectividad son parte de ese vínculo que estrecha las vidas comunes y las hace partícipes de algo que les pertenece a todos, los hace ser partícipes de algo más grande que la suma de individuos, y asociándolo a lo

---

<sup>20</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Ives Bonnefoy en Madrid en 2015 e incluida en un artículo que escribió Antonio Luca para AFP, dando a conocer su fallecimiento en París a la edad de 93 años. Título del artículo: "Ives Bonnefoy, el último mito de la poesía francesa". 03/07/2016.

que afirmara Bonnefoy acerca de la poesía, los cantos representan un sitio democrático en el que todos tienen cabida.

Franco-Lao afirma:

El canto también ha significado una manera de escribir la historia, de impugnar las diversas formas de servidumbre e injusticia, de gritar el hambre o el dolor, de revelarse y rebelarse. La historia de América Latina puede ser la de sus luchas por la propia liberación: luchas contra el dominio colonial, contra los sistemas esclavistas, contra tiranías y caudillajes, contra las dependencias económicas y políticas, contra el subdesarrollo y el imperialismo. (1976)

La historia de la canción social ha tenido afortunados intentos por escribirse, cuenta con registros valiosos, pero falta mucho, podría decirse que está pendiente escribir esa historia y también queda pendiente escribir los procesos en que la poesía influyó a dicha canción, porque este es el antecedente inmediato de la canción contemporánea, misma que ha procurado un texto literario interesado en proporcionarle un carácter poético a la palabra, la canción contemporánea busca y explora como enriquecerse, busca las palabras para hacer la canción de nuestros días. También estos tiempos, que no son menos convulsos que los que le antecedieron, exigen dar voz a miles y millones de personas que sufren de injusticia, violencia y desamparo.

Esta tesis ha buscado contribuir a mostrar el camino para acercarse a esa palabra rica en expresividad, palabra que guarda el sentido de la vida, que da voz a todos los necesitados: dicha palabra se encuentra en los orígenes y en la propia historia de la palabra cantada, porque esta ha transitado a través del tiempo y en ese transcurrir ha tenido a bien llenarse de humanidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Mirta. (1985). *La lírica castellana hasta los siglos de oro. Tomo I.*  
Cuba: Letras cubanas.
- ALONSO, Carlos. (2002). *Décimas, humorismo y reflexión.* México: Edición del autor.
- ALVAR, Carlos. (1999). *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger. Antología.*  
España: Alianza Editorial.
- ALVAR, Manuel. (1988). *Romancero.* Barcelona: Ediciones B.
- ÁLVAREZ Boada, Manuel. (1985). *La música popular en la huasteca veracruzana.*  
México: Premia Editora.
- ÁLVAREZ del Real, María Eloísa. (1990). *Diccionario de términos literarios y artísticos.* Panamá: Editorial América.
- ANDRÉS, Ramón. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión.*  
Barcelona: Acantilado.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. (2016). *Un instante en el paraíso.* México: Laberinto.
- ÁVILA, Delgado. (2000). *Cocuyos. Antología para niños de la poesía Huasteca.*  
México: CONACULTA.
- AVITIA Hernández, Antonio. (1989). *Corridos de Durango.* México:  
CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia.  
. (1810-1910). Tomo I.* México: Editorial Porrúa, Colección  
“Sepan Cuántos..”.
- AVITIA Hernández, Antonio. (1997). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles  
la historia. (1910-1916). Tomo II.* México: Editorial Porrúa,  
Colección “Sepan Cuántos..”.

- AVITIA Hernández, Antonio. (1998). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. (1916-1924). Tomo III.* México: Editorial Porrúa, Colección “Sepan Cuántos..”.
- AVITIA Hernández, Antonio. (1998). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. (1924-1936). Tomo IV.* México: Editorial Porrúa, Colección “Sepan Cuántos..”.
- AVITIA Hernández, Antonio. (1998). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. (1936-1985). Tomo V.* México: Editorial Porrúa, Colección “Sepan Cuántos..”.
- BERGUA, Jorge. (2012). *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío.* España: Pre-Textos.
- BERISTÁIN, Helena. (2010). *Diccionario de retórica y poética.* México: Editorial Porrúa.
- BERRONES Castillo, Francisco. (1988). *Poesía campesina.* México: Dirección General de Culturas Populares, SEP.
- BLANCO Ruiz, Constantino. (1996). *“Tío costilla”. Refranes de mi trova llanera.* México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- BUSTOS, Eduardo. (1999). *Cantares de mi Huasteca.* México: CONACULTA.
- CALDWILL, John. (s/f): *La música medieval.* Madrid: Alianza Música.
- CAMACHO, Cristian y Méndez, Idalia. (2010). *Guitarra armada.* México: Tristain entertainment.
- CARRACEDO Navarro, David M. (s/f): *Del huapango arribeño te cuento risueño.* México: CONACULTA.
- CANELLADA, María Josefa. (1964). *Cancionerillo.* México: Oasis.
- CASTRO, Carlo Antonio y Salmerón Tinajero, Francisco. (1996). *Jilotepec: décimas y sextas desde el pueblito.* México: Instituto Veracruzano de Cultura.

- DE LA GARZA, Mercedes. (2012). *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas*  
*Y los mayas*. México: FCE-UNAM.
- DESACATOS. Revista de Antropología Social. (2003). *Expresiones y sonidos de los pueblos*. México: CONACYT, CIESAS.
- DÍAZ DEL CATILLO, Bernal. (1977). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- DÍAZ, Joaquín. (1971). *Palabras ocultas en la canción folklórica*. España: Taurus Ediciones.
- DORRA, Raúl. (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. (2008). *Aquí, ninfas del sur, venid ligeras. Voces poéticas Virreinales*. Madrid: Iberoamericana.
- CHAMORRO, Arturo. (1983). *Sabiduría popular*. México: El Colegio de Michoacán, Comité Organizador pro Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. México: El Colegio de Michoacán.
- CHÁZARO Lagos, Guillermo. (1998). *La décima sotaventina*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- CHÁZARO Lagos, Guillermo. (1991). *Como la palma del llano*. México: Edición particular.
- CHESSANÍ, Elías. (1999). *Canto al gusto y a lo que arde*. México: Instituto de Cultura de San Luis Potosí.
- COLCHERO, María Teresa y Colchero, Carlos. (1988). *Los prelopistas. El teatro anterior a Lope de Vega*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del estado de Puebla.

- Compilación. (s/f): Décimas mexicanas. IV Festival Iberoamericano de la décima. México. Instituto Veracruzano de Cultura.
- Compilación. (s/f): Encuentro de decimeros. Colección de versos Jarochos. México: Edición a cargo de los organizadores del Encuentro Decimeros.
- CRIVILLÉ, Bargalló, Joseph. (1988). *Historia de la música española*. España: Alianza.
- DE ROBLES, Sainz. (1955). *Historia y antología de la poesía española*. España: Aguilar.
- DÍAZ-Pimienta, Alexis. (1998). *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Sendola Editorial.
- DÍAZ Roig, Mercedes. (1968). *Estudios y notas sobre el Romancero*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (1976). *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.
- DURAND, Gilbert. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- ECHEVARRÍA Román, Jesús Antonio. (2000). *La petenera. Son huasteco*. México: CONACULTA.
- ESTRADA, Julio. (1986). *La música de México*. México: UNAM.
- ELIADE, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo pagano*. Colombia: Editorial Labor.
- ESPEJO, Alberto. (1981). *Cancionero veracruzano. Antología de la poesía popular y tradicional del estado de Veracruz*. México: FONAPAS, Universidad Veracruzana.
- ESPINO Valdés, Ramón. (2001). *La espinela. Una estrofa mágica*. México: Editores mexicanos unidos.

- ESTRADA, Julio. (1986). *La música de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRANCO-Lao, Méri. (1976). *¡Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*. México: Era.
- FRENK, Margit. (1975). *Cancionero Folklórico de México, Coplas del Amor Feliz*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Entre folklor y literatura*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. y autores varios. (1998). *Cancionero Folklórico de México. Tomo 1. Coplas del Amor Feliz*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. y autores varios. (1998). *Cancionero Folklórico de México. Tomo 2. coplas del Amor Desdichado y Otras Coplas de Amor*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. y autores varios. (1998). *Cancionero Folklórico de México. Tomo 3. Coplas que no son de Amor*. México: EL Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. y autores varios. (1998). *Cancionero Folklórico de México. Tomo 4. Coplas Varias y Varias Canciones*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. y autores varios. (1998). *Cancionero Folklórico de México. Tomo 5. Antología, Glosario, Índices*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (Siglos XV a XVII). Volumen I y II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Del Siglo de Oro español*. México: Colegio de México.

GADAMER, Hans-Georg. (1993). *Poema y dialogo*. Barcelona: Gedisa Editorial.

\_\_\_\_\_. (2013). *Hermenéutica, estética e historia*. España: Ediciones Sígueme.

\_\_\_\_\_. (2015). *El giro hermenéutico*. España: Cátedra.

\_\_\_\_\_. (2012). *Verdad y método I*. España: Ediciones Sígueme.

\_\_\_\_\_. (2015). *Verdad y método II*. España: Ediciones Sígueme.

GARCÍA de León Griego, Antonio. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI editores, Universidad de Quintana Roo, UNESCO.

\_\_\_\_\_ (2003). *Introducción a la conferencia “El cancionero popular, los pliegos sueltos de un códice armónico y poético americano”* dictada en el ‘Encuentro de decimistas y versadores de Latinoamérica y el Caribe’. San Luis Potosí, México.

\_\_\_\_\_. (2006). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA. Instituto Veracruzano de Cultura.

GARCÍA de León, Quemes y Jiménez Herrera, Silvia. (1991). *Árboles, ríos, sentimientos profundos... (Antología de versos huastecos)*. México: Criba Taller Editorial.

GARCÍA Flores, Nicolás y Pereza Ceballos, Alberto. (2002). *Mientras tenga gobierno la memoria*. México: Universidad Cristóbal Colón de Veracruz.

GARCÍA Flores, Nicolás y Laguna Labrada, Daniel. (1999). *Renacimiento en la Martha Elena*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.

GARRIDO, Mariano. (2009). *Poesía como un arma*. México: Ocean Sur.

GENTILI, Bruno. (1996). *Poesía y público en la Grecia Antigua*. Barcelona: Quaderns Crema.

- GÓMEZ Valderrama, Tomás. Compilador. (s/f): *El son huasteco y sus versos a través de los años 1900-2000*. México: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- GONZÁLEZ, Aurelio. Coordinador. (1993). *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La Copla en México*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Romancero. Visiones y Revisiones*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_.y Masera, Mariana y Teresa Miaja, María. Editores. (2010). *Lyra Minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. y Rodríguez Valle, Nieves y Zavala Gómez del Campo, Mercedes. Editores. (2013). *Variación Regional en la Narrativa Tradicional de México*. México: El Colegio de México, El Colegio de San Luis.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. (1989). *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed: Margit Frenk. México: El Colegio de México.
- GÓNZALEZ, Raúl Eduardo. (2000). *El valonal de la Tierra Caliente*. México: Jitanjáfora Morelia Editores.
- \_\_\_\_\_. (2006). *La seguidilla folklórica de México*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*. México: CONACULTA, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- GONZÁLEZ, Rafael. (1996). *México lindo y querido. Décimas cubanas*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.

- GOTTFRIED Hesketh y Téllez Girón López, Ricardo. (2010). *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace*. CONACULTA, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- GRAVES, Robert. (1998). *La diosa blanca. Gramática histórica de la mitología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- GRONDIN, Jean. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* España: Herder.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Los mitos griegos*. Madrid: Ariel-Planeta.
- GUERRERO, Gustavo. (1998). *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ, Gilberto y Pascoe, Juan. (1985). *La versada de Arcadio Hidalgo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HARRAUER, Cristine y HUNGER, Herbert. (2008). *Diccionario de mitología griega y Romana*. España: Herder.
- HEANEY, Seamus. (2007). *Viendo visiones*. México: CONACULTA.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. (1999). *Antología de la versificación rítmica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ Balaguer, Pablo. (1986). *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Estaban Salas*. Cuba: Letras Cubana.
- HERRERA, Armando, compilador. (2001). *Cuaderno de versería de Artemio Villena*. México: CONACULTA.
- HIJAR Sánchez, Fernando. (2009). *Cunas, Ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México: CONACULTA.
- HUESCA, Helio. (2009). *La Décima. Poesía y música popular cantada en México*. México: CONACULTA.

- INÉS DE LA CRUZ, Sor Juana. (1994). *Obras completas II, Villancicos y Letras Sacras*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: IMC-FCE.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Villancicos. Lírica coral. Sor Juana Inés de la Cruz*. México: FCE.
- ÍÑIGO, Luis. (Cord). (1982). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I, época colonial*. Madrid: Catedra
- JARAMILLO Agudelo, Darío. (2008). *Poesía en la canción popular latinoamericana*. España: PRE-TEXTOS.
- JAY Grout, Donald. (s/f): *Historia de la música occidental I*. Madrid: Alianza Musical.
- JIMÉNEZ de Báez, Yvette. (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. México: Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_. (1969). *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Voces y cantos de la tradición*. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. Editora. *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. (2013). *El destino de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional.
- LIVIERMERE, Ann. (1974). *Historia de la música española*. España: Barral Editores.
- LÓPEZ Lemus, Virgilio. (2002). *La décima renacentista y barroca*. España: Pablo de la Torre Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1959). *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. Cuba: Fundación Fernando Ortiz.

- LOUIS ROSENBERG, Aaron. (2013). *Canciones populares y literatura de África Oriental*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana. (2007). “Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo”. En: Tello, Aurelio. *Las coplas en México*. México: El Colegio de México.
- MARCALLE, Jean. (2006). *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona: El barquero.
- MALDONADO, Luis. (1959). *Música y liturgia*. México.
- MALPICA Valverde, Félix. (1996). *Décimas*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- MARIÑEZ, Pablo A. (2000). *Nicomedes Santa Cruz, decimista, poeta y folclorista afroperuano*. México: Instituto de Cultura de San Luis Potosí.
- MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós. Coordinador. (2004). *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la Música en Michoacán*. México: Morevallado Editores, Secretaría de Desarrollo Social de Michoacán.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. (1964). *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México: UNAM.
- MENDOZA, Vicente T. (1947). *La décima en México, glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- \_\_\_\_\_ y Mendoza, Virginia de. (1986). *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_. (1974). *El Corrido Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- \_\_\_\_\_. (1997). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. (1998). *La Canción Mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MIRANDA, Ricardo y Tello, Aurelio. Coordinadores. *La música en los siglos XIX y XX. Tomo IV de la Colección: El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. México: CONACULTA.
- MOLINA, Marco Antonio. (2007). “Estructura de la copla y los niveles de la lectura simbólica y referencial “. En Aurelio Tello: *la Copla en México*. México: El Colegio de México.
- MONTES de Oca, Francisco. (1961). *Ocho siglos de poesía en la lengua castellana*. México: Porrúa.
- NAVA, Fernando. (2010). “Las (muchas) músicas de los pueblos y las (numerosas) sociedades indígenas”. En: *La música en México*. México: CONACULTA-Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRO Tomás, Tomás. (1977). *Arte del verso*. México: Málaga.
- NARANJO, Claudio. (2013) *Ayahuasca*. Barcelona: Ediciones La Llave.
- NELLY, René. (2000). *Trovadores y troveros*. España: Medievalia.
- NEUMANN, E. y Eliade, M y autores varios. (2004). *Los dioses ocultos. Círculo Eranos II*. Barcelona: Anthropos. Editorial.
- NIETO Gómez, Juan Francisco. (1997). *Romances huastecos*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- NOVO, María Teresa y Salazar, Rafael, Coordinadores, (1999). *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Publicaciones IESAL, UNESCO.
- OTTO, Walter F. (2007). *Teofanía*. Madrid: Sexto piso.

- ORTA Velásquez, Guillermo. (1987). *Historia de la música en México*. México: Ediciones del Gobierno del Estado de México, ed, fasc. de la de 1934.
- PARIDA, Armando. (1992). *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*. México: CNCA.
- PAZ, Octavio. (1993). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Los hijos del Limo*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Sor Juana o las trampas de la fe. Obras completas. Vol.5*. México: FCE.
- PEREA, Socorro. Recopilación. (1989). *Décimas y Valonas de San Luis Potosí*. México: Archivo Histórico del Estado, Casa de la Cultura de San Luis Potosí.
- \_\_\_\_\_. (Compiladora). Jiménez de Báez, Yvette (Editora). (s/f): *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infantes a la Sierra Gorda*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- PÉREZ Fernández, Rolando. (1990). *La música afroestiza mexicana*. México: Universidad Veracruzana.
- PÉREZ, Monfort. (1996). *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERNOUD, Régine. (2005). *Leonor de Aquitania*. Barcelona: Acantilado.
- PEÑA, Margarita (ed). (2004). *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. México: FCE.
- PIÑERO Ramírez, Pedro M. (2010). *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*. Madrid: Iberoamericana.

- PITARCH, Pedro. (2013). *La palabra fragante. Cantos chamánicos tzeltales*. México: CONACULTA, Artes de México.
- PRADO, Marcela. (1995). *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- RAMOS, Hernández, Marcelino. (2002). *Remembranzas del Valle Bejarano*. México: Unidad Regional de Culturas Populares.
- REUTER, Jas. (1980). *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo de México*. México: Panorama Editorial.
- REYES, Alfonso. (1960). *Letras de la Nueva España. Obras Completas, vol. XII*. México: El Colegio de México.
- RIQUER, Martín de. (2004). *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acantilado.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Los trovadores*. Barcelona: Ariel.
- RIVERA, Ávila, Francisco. (1996). *Sobredosis de humor de Paco Píldora*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- RIVERA Ávila, Francisco. (1988). *Estampillas Jarochas*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- RIVERA Moctezuma, Honorio. (2001). *Antología de la décima a finales del siglo XX*. México: CONACULTA.
- RODRÍGUEZ, Ávalos. (1997). *Décimas y valonas. Cuadernos del populacho*. México: Ediciones Michoacanas.

- ROSENBERG, Louis Aaron. (2013). *Canciones populares y literatura de África Oriental*. México: El Colegio de México.
- SABINA, María. (2008). *Soy mujer remolino*. México: Almadía, Zare Books.
- SAGRADO, José. (1997). *Diccionario de literatura*. Madrid: Ediciones Rioduero.
- SÁNCHEZ Fernández, José Roberto. (1998). *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- SÁNCHEZ García, Rosa Virginia. (2009). *Antología Poética del Son Huasteco Tradicional*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), INBA-CONACULTA.
- \_\_\_\_\_. (2010) “Los principales géneros líricos en la música tradicional de México”. En: Aurelio Tello (coordinador) *La música en México*. México: CONACULTA, Fondo de cultura Económica.
- SAVALL, Jordi. (1992). “Notas” a la edición de CD titulado: *El cancionero de La Colombina. Música en el tiempo de Cristóbal Colón, (1451, 1506)*. Francia: Auvidis-Astrée.
- \_\_\_\_\_. (1992). “Notas” a la edición de CD titulado: *El cancionero de Medinacali*. Francia: Auvidis-Astrée.
- \_\_\_\_\_. (1991). “Notas” a la edición de CD titulado: *Juan de la Enzina, romances & villancicos, Salamanca, 1496*. Francia: Auvidis-Astrée.
- SCHULTES, Richard Evans y HOFMANN, Albert. (2012). *Plantas de los dioses, orígenes del uso de los alucinógenos*. México: FCE.
- SELDEN, R (ed.). *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. España: Akal.
- SIMÓ, Lourdes. (1999). *Juglares y espectáculo. Poesía medieval de debate*. Barcelona: DVD Ediciones.

- SOLÍS García, Leonardo. Compilador. (s/f): *El carro viejo, rimas y versos que se escuchan en Alvarado y la región de Sotavento*. México: Edición del autor.
- STANFORD, Thomas. (1984). *El son mexicano*. México: SEP/80, Fondo de Cultura Económica.
- STEVENS, Denis. (1990). *Historia de la canción*. Madrid: Taurus.
- SUBIRÁ, José. (1945). *Historia de la música teatral de España*. España: Labor.
- TELLO, Aurelio. Coordinador. (2010). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA.
- TENORIO, Martha Lilia. (2010). *Poesía novohispana. Tomo 1 y 2*. México: El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas.
- TOLEDO, Víctor. (2011). *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*. México: BUAP, Ediciones Eón.
- TORREGO Egido, Luis. (1999). *Canción de Autor y educación popular. (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- TRAPERO, Maximiano. et al (2000). *Actas del VI Encuentro Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, ACADE.
- \_\_\_\_\_. coordinador (2001). *Las décimas, su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- \_\_\_\_\_. (1966). *El libro de la décima, la poesía improvisada en el mundo hispano*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

- \_\_\_\_\_. et al (2000). *Actas del VI Encuentro Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado II. Textos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- TURRENT, Lourdes. (1996). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VALLCORBA, Jaume. (2013). *De la primavera al paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*. Barcelona: Acantilado.
- Varios compiladores. (2003). *La décima que nos une. VIII Encuentro de la décima de la finca "Martha Elena", México, Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos*. México: Universidad Cristóbal Colón, H. Ayuntamiento de Santiago Tuxtla.
- VÁZQUEZ Valle, Irene. (1991). *Relatos con música y chocolate (fandangos y otras celebraciones en 1850)*. México: Instituto Mora.
- VELASCO García, Jorge H. (2004). *El canto de la tribu*. México: CONACULTA.
- VELÁZQUEZ, Eliazar. (2004). *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*. México: Ediciones la Rana, CONACULTA.
- VELÁZQUEZ, Guillermo. Compilador (2000). *Yo también soy de talento, poesía decimal de don Guadalupe Reyes*. México: Universidad Regional de Culturas Populares, CONACULTA.
- VALENCIA Morales, Henoc. (2000). *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*. México: Trillas.
- VILLANUEVA, René. (1997). *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- WOLKSTEIN, Dianne y KRAMER, Samuel. (2009) *Inanna. Reina del cielo y de la Tierra*. México: Cien del Mundo, CONACULTA.
- YÁÑEZ, Ricardo. (2000). *Décima musa*. México: Colección El secreto. LunArena.

YÉPEZ Uscanga, Eustolío. (1996). *Historia de un guitarrazo y otras décimas*. México: Instituto Veracruzano de Cultura.

ZALETA, Leonardo. (1999). *La huasteca y el huapango*. México: Ediciones y Gráficos León.

ZAMBRANO Castañeda, Águeda. (1999). *Mi décima de juventud*. Chile: Autoediciones A-Z.

ZUMTHOR, Paul. (1991). *Introducción a la poesía oral*. España: Taurus Humanidades.

\_\_\_\_\_. (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: ABADA.