



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**LA POESÍA LÍRICA DE TIPO POPULAR DEL SIGLO DE
ORO Y LA POESÍA POPULAR DEL SON JAROCHO:
ELEMENTOS COMUNES**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

**MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)**

P R E S E N T A:

OCTAVIO CONTRERAS HERNÁNDEZ

**DIRECTORAS DE TESIS:
DRA. LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO (FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS)
DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA (FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS)**

MÉXICO, D.F. MARZO, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Alberta, María, Eugenia... , quien siempre quiso ser muchas pero sólo fue una; para ella, quien se multiplicaba como los pocos panes y que se dividía como el gasto de la semana, haciendo milagros. Para Abel, por La Soledad que compartió a sus hijos. Para Ale, por darle voz a la jarana.

Agradecimientos

A mis asesoras, por toda la paciencia y el conocimiento que me brindaron durante este proceso del posgrado.

A la doctora Paciencia Ontañón, por enseñarme que los ángeles existen.

A Odett, por los días.
A Odil, por la noche fría.

A mis hermanos y a mi sobrino, por todas las cosas buenas y las malas, por su silencio y por las palabras, por la historia común que comenzó un 16 de abril.

A Federico, Erandi, Lenin, Javier, Juan Carlos, Hebert por acompañar nuestra ruta.

A mis compañeros de la brigada “César Vallejo” que andan con sus tumores en el alma.

A mi amigo Víctor, por los acordes y las melodías de la música popular.

A Raúl Duque, por cuidar la palabra.

A Margarita y Franz por su amor incondicional.

*Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.
¿Constructora?
—No hay cimiento
ni en el alma ni en el viento.—
Bogadora,
marinera,
hacia la mar sin ribera.*

ANTONIO MACHADO

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1: Una visión del fenómeno poético	5
1.1 Lo poético	5
1.2 El conocimiento: entre la demostración y la interpretación	7
1.3 La pertinencia de un trabajo comparativo desde la hermenéutica analógica y la retórica	8
1.3.1 La retórica: el <i>topoi</i>	10
1.3.2 La hermenéutica: la analogía	14
Capítulo 2: Piso común entre la poesía lírica de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro y la poesía del son jarocho.	19
2.1. La formación de un piso común	19
2.2 La poesía lírica de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro	26
2.3 La poesía lírica popular y tradicional del son jarocho	33
2.3.1 Tres elementos de la poesía lírica del son jarocho: la música, la danza y la literatura	33
2.3.1.1 La música.....	34
2.3.1.2 La danza.....	38
2.3.1.3 La literatura.....	41
Capítulo 3: Elementos comunes entre dos expresiones líricas.	52
3.1. Los lugares comunes.....	52
3.2. Las imágenes.....	57
3.3. Corpus de poemas	60
3.3.1 La naturaleza vegetal.....	62
3.3.1.1 Las hierbas	62
3.3.1.2 Las flores	63
3.3.1.3 So ell enzina.....	67

3.3.1.4	En un campo fértil	70
3.3.1.5	Los frutos	71
3.3.1.6	El labrador de amor	73
3.3.1.7	Vamos al jardín.....	74
3.3.2	La naturaleza animal	77
3.3.2.1	El ave sedienta	78
3.3.2.2	El caballo sediento.....	79
3.3.2.3	La paloma y el palomo	81
3.3.2.4	Aquel pajarillo	81
3.3.2.5	Ellos cantan por amor, yo por dolor	82
3.3.2.6	Si oyeras cantar el gallo.....	83
3.3.2.7	Las aves te despiertan	84
3.3.2.8	Avecita mensajera.....	85
3.3.2.9	Como la mariposa.....	86
3.3.3	La naturaleza inanimada	88
3.3.3.1	El viento.....	88
3.3.3.2	El mar.....	90
3.3.3.3	Los ríos	95
3.3.3.4	Las piedras	98
	Conclusiones	100
	Bibliografía	106
	Fonografía	110

Introducción

El presente trabajo busca explorar parte de la memoria colectiva conservada en el son jarocho a través de la poesía de tipo popular y tradicional. Los seres humanos nos vamos construyendo a través de la palabra, y es a través de ella que configuramos nuestro mundo y nuestro lugar en el mundo; somos palabras en diálogo, palabras en las que nos narramos y nos reconocemos.

Para llevar a cabo esta investigación, la propuesta se centra en dos momentos históricos de nuestra historia literaria: el Siglo de Oro español y la época contemporánea. Un rápido recorrido por la lírica popular que se manifiesta por los países de Hispanoamérica en la actualidad nos puede demostrar el gran parentesco que mantiene este tipo de poesía en varias de sus regiones. Los estudios acerca de la poesía de tipo popular y tradicional que se realizan en el congreso de *Lyra mínima*, en el cual confluyen reconocidos investigadores, han enriquecido las visiones sobre este tipo de poesía que alguna vez el Marqués de Santillana, allá por el siglo XV, calificó de ínfima y vulgar. Dichos estudios abordan la poesía de tipo popular y tradicional en distintos momentos históricos y distintos espacios geográficos del mundo hispánico.

Algunas de las investigaciones buscan establecer asociaciones sobre un origen común, y es que ya se cuenta con algunos elementos gracias a los análisis sobre la poesía de cancionero, sobre la poesía del Siglo de Oro, y sobre las relaciones que establecen esos dos afluentes con la lírica popular contemporánea. Estudios como los de Juan Alonso Carrizo, Margit Frenk, María Teresa Miaja, Mercedes Díaz Roig, Antonio Alatorre, Yvette Jiménez de Báez, María Rosa Lida de Malkiel, Eduardo Martínez Torner, Aurelio González y Mariana Masera Cerutti, entre otros, han sido piedra angular para las investigaciones sucedáneas que abordan esa intertextualidad.

Por esas investigaciones se ha descubierto que la poesía lírica popular de nuestros días nos viene en buena parte de la poesía forjada en la “escuela popularizante” que establecieron los poetas cultos del Renacimiento, quienes a su vez estuvieron influenciados por la cultura popular de su tiempo. De igual manera descubrimos que en un segundo momento, entre 1580 y 1650, poetas como Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, entre otros, recrearon y compusieron poesía que cantaba el pueblo, reelaborando el complejo temático e introduciendo nuevos tópicos y motivos. De igual manera, durante este

tiempo, se renovaron las técnicas expresivas y se afincaron estructuras métricas. De tal forma que la *nueva* poesía volvió al pueblo, y aunque varió de la antigua lírica popular, se arraigó en los sectores populares gracias al material folklórico que reintegraba y a la simpatía con las vivencias y los intereses populares.

El presente trabajo busca abonar sobre esas líneas de investigación, y comparar la poesía de tipo popular que se cultivó en el Siglo de Oro con la poesía lírica popular de una región mexicana, el Sotavento, cuya expresión es el son jarocho.

Para realizar este trabajo, en el primer capítulo, titulado “Una visión del fenómeno poético”, comenzamos con una reflexión de qué se entiende en este trabajo por poesía. Dicha reflexión se lleva a cabo mediante una pregunta fundamental: ¿la palabra poética es esencial para la configuración del hombre?

Proponer una respuesta es imprescindible debido a que nuestro trabajo está operando con lo poético. El hombre va adquiriendo conocimiento sobre sí mismo y sobre el mundo a partir de la palabra. Pero, ¿cómo adquiere conocimiento a través del lenguaje? Para contestar esa pregunta dedicamos un segundo momento, cuando exponemos dos maneras en que el hombre lo va adquiriendo: la demostración y la interpretación.

Una vez ubicado en la interpretación, este trabajo aborda dos disciplinas que tienen su campo de estudio dentro del lenguaje y la poesía, nos referimos a la retórica y la hermenéutica. De tal manera que en la investigación se entiende por retórica el arte o técnica (desde una perspectiva aristotélica), como el conjunto de reglas, que determinan un discurso; un conjunto que se va dilucidando al paso de la experiencia discursiva que nos enseña y alecciona en la aplicación bien adaptada de los principios de sus distintos elementos. A su vez, tomamos de la retórica uno de sus elementos medulares que nos auxiliará en nuestra investigación, nos referimos *al topoi*. Por otra parte entendemos por *hermenéutica el arte de la interpretación*, que nos permite, por medio de la *analogía*, acercarnos a los textos en distintos niveles. Para hacer una reflexión más sucinta dedicamos el tercer momento de nuestro primer capítulo.

Posteriormente, en el segundo capítulo titulado “Piso común entre la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de oro y la poesía del son jarocho”, se propone un piso compartido entre las dos expresiones por estudiar; en ese piso se reflexiona sobre distintos elementos culturales que compartió España con sus colonias a partir del siglo XVI y está

dirigido a relacionarlo con la región del Sotavento. ¿Cómo se fue configurando la cultura que construyó la atmósfera del son jarocho? En este caso es difícil plantear un origen, pero en este trabajo se propone que también existen afluentes que lo nutrieron a través de las canciones antiguas y los tipos musicales que llegaron a Veracruz a través del intercambio comercial y cultural de España con sus colonias. Partimos de la hipótesis de que la fiesta del son jarocho por excelencia es conocida también como *fandango*, y entendemos que, en un principio, el *fandango* fue una variante lírica y musical de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, y que en España derivó junto con otros: tonadillas, fandanguillos, malagueñas, sevillanas, peteneras, seguidillas, boleros, guajiras (por mencionar algunos) de un tipo de composición de gran raigambre popular.

Una vez establecido el piso común, la investigación propone una reflexión sobre la poesía lírica de tipo popular y tradicional en el Siglo de Oro y el son jarocho, asimismo plantea cómo está entendiendo esos términos mediante un horizonte de interpretación que retoma algunas propuestas dadas por diversos estudiosos.

Para finalizar nuestro segundo capítulo reflexionamos sobre tres factores que se involucran en la poesía lírica popular del son jarocho: la música, la danza y la palabra. Dedicamos a la palabra la última parte del capítulo, porque a través de ella se realizará las comparaciones que nos ocuparán en el último capítulo.

El tercer capítulo, titulado “Elementos comunes entre dos expresiones líricas”, comienza proponiendo las categorías con las cuales se realizan las analogías: el *motivo*, el *tópico*, el *cliché* y el *esquema*; para tal efecto se realiza una definición y ejemplificación de los mismos en los textos poéticos. En un segundo momento se proponen los elementos de análisis retórico por medio de los cuales se establecen las asociaciones; esos elementos son principalmente figuras literarias del plano semántico: el *símil*, la *metáfora*, la *alegoría* y el *símbolo*, de igual manera se propone una definición y una ejemplificación de los mismos en los textos poéticos que abordamos.

Algunos elementos con los que se ha configurado la poesía de tipo popular y tradicional, desde mi punto de vista, son aquellos lugares comunes e imágenes que establecen relaciones con la naturaleza; desde el siglo XIII y comienzos del XIV se presentan éstos en lo Península ibérica, primero en las cantigas de amigo de la poesía galaico-portuguesa, posteriormente, del siglo XV al XVII, se presentan en las canciones

populares que registra Margit Frenk en su extraordinario *Nuevo Corpus...* Algunos poetas del Siglo de Oro van a utilizar estos recursos para configurar la nueva poesía de tipo popular que comentaremos; imágenes y lugares comunes, relacionados con elementos de la naturaleza, se afincaron en la tradición y llegaron, como veremos a la poesía del son jarocho.

Por lo cual continuamos el tercer capítulo, con lo que es propiamente el *corpus* de poemas con los que se realizan las comparaciones, para ello se establece una división entre elementos de la naturaleza a través de tres categorías: naturaleza vegetal, naturaleza animal y naturaleza inanimada. Cabe aclarar que no todas las coplas tienen imágenes y que en algunas ocasiones sólo las une un lugar común.

Por último presentaremos las conclusiones a las que se llegaron en este trabajo.

Capítulo 1. Una visión del fenómeno poético

1.1 Lo poético

“Voces da el hombre –dice Hölderlin– pero si su voz no dice nada a nadie es un grito en el desierto”¹. ¿Cómo es que nosotros los seres humanos tenemos conocimiento del mundo, cómo es que nosotros habitamos dentro del mismo? Heidegger plantea que aquello que nos permite habitar el mundo, en una copertenencia, es la esencia del lenguaje, que a su vez se afina en lo poético:

El hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda así venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia. Lo que es hablado en el poema es la pureza de la invocación del hablar humano. Poesía, propiamente dicho, no es nunca meramente un modo (*Melos*) más elevado del habla cotidiana. Al contrario, es más bien el hablar cotidiano, un poema olvidado y agotado por el desgaste y del cual apenas ya se deja de oír invocación alguna.²

Asimismo nos dice que el lenguaje no es sólo una capacidad de las otras muchas que tiene el hombre, sino que es originador El hombre, mediante la palabra, origina mundo.³ Por tanto, pensar que el hombre, a diferencia de las plantas o los animales, es el ser viviente capaz del lenguaje “no quiere decir solamente que el hombre además de otras facultades posee también la del habla.⁴ Quiere decir que solamente el habla capacita al hombre para ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es”.⁵ Por lo cual el lenguaje es la primera y capital garantía que nos permite ser seres humanos.

¹ Martin, Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthopos, 1989, p. 23.

² Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1987, p. 23.

³ “La palabra es posesión suya. Dispone de ella para departir y compartir sus experiencias, decisiones y sentimientos. La palabra sirve para entenderse. Y por ser un instrumento eficaz para ello, la Palabra es un ‘bien’. Sólo que la esencia de la palabra no agota su virtud en eso de ser medio para entenderse [...] La palabra no es tan sólo un instrumento que, entre muchos otros y cual uno de ellos posea el hombre; la Palabra proporciona al Hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes. Únicamente donde haya Palabra habrá Mundo, esto es: un ámbito, con radio variable, de decisiones y realizaciones, de actos y responsabilidades, y aun de arbitrariedades, alborotos, caídas y extravíos. La palabra es un bien, en el sentido primogénito de los bienes: lo cual significa que la Palabra responde por, o que asegura que el hombre pueda tener historia y ser histórico [...] La palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea”. Martin, Heidegger, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthopos, 1989, p. 23.

⁴ En *De camino al habla*, se nos dice que *Sprache* (que a lo largo del texto se traduce como “habla”) significa ahí el lenguaje en su sentido más amplio, como distinto a *Rede*, que en español se vierte asimismo por hablar, p. 9.

⁵ *Ibid.*

Sobre este planteamiento no hay mucha duda, pues es a través del lenguaje como el hombre va dialogando consigo mismo, con los otros y con el mundo, el lenguaje es constitutivo. ¿Pero cómo es que plantea que lo poético también puede ser constitutivo?

Cuando Heidegger dilucida en *De camino al habla* sobre la esencia del lenguaje, no quiere decir que llevemos el lenguaje a su esencia, porque “dilucidar el habla quiere decir no tanto llevarla a ella, sino a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*)”.⁶

Cuando el filósofo español García Bacca diserta acerca de las reflexiones que Heidegger hace en torno de la poesía, nos dice que la esencia de la poesía, para él, es metafísica: “saber inventar nombres que funden y asienten en la palabra el Ser y la esencia de las cosas”.⁷

Para nuestros dos filósofos la esencia del lenguaje está indisolublemente ligada a la esencia de la poesía; en los planteamientos de Heidegger la palabra poética, palabra en diálogo, es la que permite al hombre habitar el mundo. Sobre esa reflexión hablaremos más adelante para enmarcar nuestras dos teorías de análisis: la hermenéutica y la retórica.

Así como las ideas de Heidegger, hay otras que abordan el fenómeno poético; el filósofo español Juan David García Bacca nos dice que la esencia de la poesía que plantea Heidegger es el sistema filosófico que planteó en *Ser y Tiempo*, y agrega: “¿Qué otra cosa pudiera decir Heidegger, y en su caso cualquier otro filósofo, sincero consigo mismo y con su filosofía; qué más hicieron Platón y Aristóteles?”.⁸

En este trabajo, el lenguaje y la poesía son inherentes para la configuración del mundo y del hombre: “Lleno de méritos está el hombre sobre la tierra (plantea Hölderlin), pero sólo por la poesía hace de esta tierra su morada”. Por lo cual la palabra poética nos permite ser en la configuración del mundo. En este trabajo se contemplará esa configuración, que realiza la palabra, en una coligación: la palabra poética coliga los entes y permite que en diversos fenómenos poéticos se dé la analogía;⁹ analogía sobre la que reflexionaremos mediante la hermenéutica analógica y mediante la retórica.

⁶ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 10.

⁷ Comentarios de Juan David García Bacca en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 45.

⁸ *Ibid.*

⁹ Para Beuchot la analogía “plantea diversos modos de decirse el ser, tanto en la analogía de atribución, esto es, con grados mayores o menores en la jerarquía del ser, como a la de proporcionalidad, sin jerarquía pero

1.2 El conocimiento: entre la demostración y la interpretación

A lo largo de la historia humana, las herramientas para acercarnos al conocimiento han sido diversas. Asimismo, dependiendo del tipo de conocimiento, se aborda con determinado método. El hombre estructura su pensamiento para acercarse a los fenómenos que pretende conocer y de la misma manera expone y comprueba las respuestas que encuentra en ese arduo camino.

Si bien la reflexión anterior parece darse por hecho, creo que es necesaria para introducir el presente trabajo: no es el mismo método que se utiliza en los fenómenos matemáticos que el usado en los poéticos; y sin embargo, los dos tipos de fenómenos los aborda el hombre: el hombre es el común denominador; el hombre trata de responder a los distintos fenómenos que le conciernen, sean científicos, sociales, espirituales, culturales, por mencionar algunos: el hombre denomina.

Ahora bien, ¿cómo denomina el hombre? Por lo pronto, podemos establecer en una instancia fundamental que es por medio de su pensamiento, y según vimos, por la palabra que estructura para preguntar y para responder sobre las cosas, por la palabra con la que se configura en el mundo.

Para Aristóteles, nos dice Mauricio Beuchot, “el conocimiento es posible por la aprensión de la forma, no de la materia”,¹⁰ asimismo dice que “Aristóteles sigue siendo un filósofo de la forma; pero de la forma en la materia, concreta y particularizada. Por ello, señala en la cosa un aspecto actual o activo, que es la forma, y otro potencial o pasivo, que es la materia”.¹¹

Si trasladamos esa reflexión aristotélica al siglo XIX, entonces podemos entender por qué Ferdinand de Saussure estableció que la lengua es sistema, que la lengua es un conjunto de reglas por medio de las cuales se ordenan sus unidades: la lengua más que sustancia es forma.

Para Aristóteles las palabras ejercen doble función: semántica y apofántica; indican, señalan, apuntan hacia una cosa, y terminan por declararla, descubriendo lo que ella es en sí misma. Sin embargo, García Bacca objeta que:

con diversidad. Analogía del acto y la potencia, que desembocará a la analogía de las causas, así como en otros grupos de conceptos”. Mauricio Beuchot, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, México, UNAM, 2004, p. 14.

¹⁰ *Ibid*, p. 13.

¹¹ *Ibid*, p. 14.

Si moldeo sonidos en cosas, si ajusto la lengua con la realidad, no surgirán palabras como Ser; Pensar, No-ser, Nada; ni siquiera palabras abstractas como humanidad, unidad; y en caso de riguroso apego entre lengua parlante y cosas determinadas tampoco vendrán a luz o al aire palabras genéricas o específicas –rosa, color, luz.¹²

De la misma manera, no es gratuito que cuando se habla de las funciones de la lengua, al entrar en el terreno de la función poética, el camino se encuentre lleno de misterios, en donde lo más socorrido es hablar de ambigüedad o de polisemia. La palabra se resiste a significar unívocamente. La palabra poética “tiene la licencia” de transgredir la expresión, ya sea fonética, fonológica, sintáctica, o morfológicamente; así como el contenido semántico, por la diversidad de significaciones que detona.

Si bien la palabra detona una diversidad de significaciones, la significación sólo se da en cuanto copertence, en cuanto coliga la invocación del mundo en el cual se configura. La palabra poética, más que una forma, es un lugar, pero un lugar abierto al horizonte de quien llega a contemplarlo.

1.3 La pertinencia de un análisis poético desde la hermenéutica analógica y la retórica

Líneas arriba se planteó que hay diversas maneras de acercarse a los fenómenos que conciernen a los hombres. Y el que en este trabajo nos concierne es el fenómeno poético, y fue necesario el preámbulo anterior porque con él se enlaza, en las páginas siguientes, una reflexión capital para nuestro trabajo, una reflexión que involucra a las dos disciplinas con las cuales se lleva a cabo el análisis: la hermenéutica y la retórica.

Dichas disciplinas presentan un problema común: ¿son arte o son ciencia?¹³ Si a ese dilema añadimos la idea moderna que reserva para la ciencia una serie de condiciones verificables y comprobables en una especie de laboratorio en el que se reproduzcan los fenómenos que se estudian, el problema se vuelve más complejo.

Es claro que el objetivo de este trabajo no es resolver tal dilema, sin embargo, sí intenta plantear algunas reflexiones para enmarcar el punto de vista de nuestro análisis. Por lo tanto, es pertinente afirmar que el campo privilegiado, en el cual están circunscritas la

¹² En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 51.

¹³ Mauricio Beuchot nos dice que “Robert Kilwardby (muerto en 1272) distingue aristotélicamente la ciencia como el conocimiento que versa sobre lo verdadero y necesario, y el arte como el conocimiento que versa sobre lo verosímil y operable”, véase *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM, 2005, p. 20.

hermenéutica y la retórica, es el de la argumentación y, por ende, también en el de las palabras que están configurando el mundo; para Beuchot:

La acepción aristotélica más adecuada de (συλλογισμός) es el sentido amplio de argumentación en general, no en el sentido restringido de lo que se entiende por “silogismo” tradicionalmente, según la letra de los *Analíticos Primeros*. En efecto, en un sentido amplio, el silogismo abarca todas las formas de argumentación: inductiva y deductiva, dialéctica, científica y falaz y hasta la argumentación retórico poética, y en general toda forma de persuasión, cualquiera que sea su método”.¹⁴

¿Por qué estamos reflexionando sobre esta propuesta? Porque indudablemente el planteamiento anterior acerca de Aristóteles también enmarca otro dilema que está latente tanto en la hermenéutica como en la retórica: nos referimos a la “explicación o demostración” (postura objetiva) y a la “interpretación” (postura “subjetiva”) en torno de los fenómenos del mundo que les conciernen a los hombres, y de la misma manera a la posible univocidad en las respuestas de la explicación o la equivocidad de las mismas en las respuestas de la interpretación.

Nuestras dos disciplinas de análisis a lo largo de su historia se han enfrentado con este conflicto: ¿el campo de su conocimiento es objetivo o subjetivo? ¿Los discursos que atienden están en el terreno de lo verdadero o de lo verosímil? ¿En el caso de estar en lo verosímil, para qué nos sirve su *conocimiento* si éste es ambiguo y cuestionable en el mundo de la *razón*? Por tanto, es pertinente la asociación que hace Beuchot cuando dice: “no en balde la hermenéutica estuvo vinculada a la retórica en sus orígenes. Parece volver a estarlo ahora que se cuestionan o se rechazan los moldes más racionalistas (formalistas y monológicos) de argumentación”.¹⁵

Los enunciados¹⁶ que pueden integrar un discurso retórico pueden ir desde lo verdadero hasta lo verosímil y lo falso, pero no porque se integren discursos falsos se le puede negar a la retórica lo sistemático que tiene en la estructuración de sus diversos elementos.

¹⁴ Mauricio Beuchot, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, p. 35.

¹⁵ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica...*, p.83.

¹⁶ Aristóteles distingue tres tipos de silogismos:

a) Científico o demostrativo (Analíticos segundos)

b) Dialéctico (Tópica)

c) Sofisma (Refutaciones sofísticas), véase María Leticia López Serratos *El Humanismo de Rodolfo Agrícola: los lugares y su utilidad en la argumentación*, México, UNAM, 2008, p. 21.

Si la retórica es el arte del discurso, y sus enunciados pueden ir desde lo verdadero hasta lo falso, es innegable que en este sentido la retórica es antistrofa de la hermenéutica (de la interpretación). Es decir que también se puede hacer una interpretación que esté más en el terreno de lo objetivo (*verdadero*) o de lo completamente subjetivo (falso). A este respecto cabe distinguir dos niveles: el nivel desde el que se está dando el discurso (retórico) y el nivel donde se está dando la interpretación (hermenéutico).

Esta última reflexión está enmarcada en la antigua polémica que plantea cómo debe ser el conocimiento.¹⁷ Es decir, que pregunta cuáles deben ser las condiciones que debe atender algo para que sea conocimiento.

Esa situación es importante porque nuestras dos disciplinas están en el terreno de la argumentación. Asimismo es interesante ver que en ellas pueden operar enunciados que entran tanto en el campo de lo verdadero (objetivo), como en el de lo falso (lo completamente subjetivo), asimismo la interpretación que se haga sobre éstos puede entrar en el campo de lo univocidad o lo equivocidad.

Líneas arriba se planteó que en este trabajo no se van a resolver estas antinomias, sin embargo, se va a reflexionar para llegar a dos consideraciones que son clave para nuestra propuesta de análisis. La primera emerge de la retórica y opera también en la hermenéutica: nos referimos al *topoi*; la segunda surge de la hermenéutica e interviene también en la retórica: nos referimos a la *analogía*.

1.3.1. La retórica: *el topoi*

La primera consideración nace de la idea de Beuchot expuesta anteriormente: “el silogismo abarca todas las formas de argumentación...”. De tal manera que el silogismo puede entrar en el terreno de las aseveraciones científicas y matemáticas, y en el terreno de la retórica y la hermenéutica. Pero, ¿cómo es posible que el silogismo abarque materias que van desde lo objetivo, científico, demostrativo y explicativo, con materias que están en el terreno de lo subjetivo, de lo cuestionable, comprensivo e interpretativo? Seguramente porque son cosas y fenómenos que están concerniéndole al hombre, seguramente porque para dar testimonio de ellas el hombre argumenta. Esto es lo que se está tratando de dilucidar:

¹⁷ En la *Ética*, Aristóteles señala que todo conocimiento es derivado por inducción o por silogismo, *Eth. Nic.*, I, 4, 1095a 30-32. Aristóteles, *Ética nicomaquea*, México, UNAM, 1983.

Las definiciones que da Aristóteles del silogismo abarcan todas esas áreas, y no sólo el silogismo de los *Analíticos primeros*, al que se está acostumbrado a considerar como única forma de silogismo. En apoyo de esto tenemos algunas partes de los *Tópicos*. Allí, “uno sabe, por lo demás, que éste término [συλλογισμός] puede designar, bajo la pluma de Aristóteles, tanto un silogismo propiamente dicho (en este caso un silogismo categórico), como otro razonamiento distinto sin que ese razonamiento sea especificado más”.¹⁸

De tal modo es imprescindible entender que la argumentación está inmersa en una atmósfera dialógica. Al respecto, dice Beuchot que “Kapp recalca el carácter *dialógico* (dialéctico o dialogal) que impregna la lógica aristotélica, no sólo en los *Tópicos*, sino también en los *Analíticos* –en estos últimos no solía verse tal carácter–. Es decir, encontramos la misma funcionalización o polarización hacia la argumentación (y hacia la argumentación dialógica) en toda la lógica aristotélica”.¹⁹

Ahora bien, ¿cuál es la primera condición para que exista el diálogo? Por lo pronto es la palabra, pero una palabra que tenga la capacidad de evocar al otro, porque si no, la palabra no sería palabra, sería un grito en el desierto; somos palabra en diálogo, sólo en cuanto diálogo el hombre es hombre, y sólo por él podemos hablar con nosotros mismos, con el otro y con el mundo:

Somos un diálogo, y esto quiere decir: podemos los unos oír a los otros. Somos un diálogo y esto viene a significar además: somos siempre un diálogo. La unidad del diálogo consiste, por una parte, en que en la Palabra esencial se hace patente lo Uno y lo Mismo en que nos unificamos, sobre lo que fundamos la unanimidad, lo que nos hace propiamente uno mismo. El diálogo y su unidad soportan nuestra realidad de verdad.²⁰

Si ha de haber un diálogo, es preciso que la palabra esencial mantenga continua referencia a lo uno y a lo mismo. Sin esa referencia resulta imposible hasta una contienda verbal. Pero, ¿cómo sabemos que la palabra mantiene referencia a lo mismo? Sin duda alguna por la “inferencia”, inferencia que permea incluso la lógica, por ello:

El término “argumento” con el que traducimos συλλογισμός, es pariente o familiar del otro término frecuente “inferencia” [...] El objeto de la lógica de Aristóteles es el συλλογιῆσθαι [el argumentar], y su noción fundamental es el συλλογισμός ; el

¹⁸ Mauricio Beuchot, *Ensayos marginales...*, p. 36.

¹⁹ *Ibid*, p. 37.

²⁰ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 26.

término συλλογισμός es difícilmente traducible, pero es conveniente usar la expresión familiar “inferencia”.²¹

Argumenta Beuchot que:

Centrado prioritariamente en la deducción, como el esquema principal de la inferencia, Aristóteles pasa a dividir la argumentación, atendiendo al carácter de las premisas, en argumentación tópica, argumentación sofística y argumentación analítica. Relacionadas con la tópica se encuentra la argumentación retórica y la poética, dado que se consideraba en el Liceo que la poesía brindaba conocimiento (en cierta forma aledaña a la historia, pero más universal o filosófica que ella) [...] Y, puesto que la argumentación sofística llegaba a fusionarse con la argumentación tópica, quedaban como partes principales de la argumentación la tópica (silogística probable) y la analítica (silogística demostrativa).²²

Si Aristóteles señala que “el silogismo es más general que la demostración, que no es otra cosa que una especie de silogismo, mientras que no todo silogismo es una demostración”,²³ podemos entender que el silogismo no se reduce a un ámbito científico comprobable y objetivo, sino que entra también a la esfera de lo probable. Sin embargo, no debe pensarse que por ser uno (el silogismo que estructura el conocimiento científico) el que tiene mayor peso en el mundo de la razón objetivada, el conocimiento que nos puede brindar el silogismo que nace de la argumentación dialéctica o tópica carece de valor:

Más no se crea que la argumentación tópica era tenida por el estagirita como una parte secundaria de su lógica. Justamente era la clave y vertebración de su aparato lógico [...] Así, la argumentación tópica puede verse como el esquema más general del silogismo, y el silogismo de los analíticos vendría a ser una de sus formas.²⁴

Podemos entender entonces que el silogismo (aún el analítico) tiene una naturaleza tópica: es una opinión admitida, un lugar de apoyo en el cual se sostienen los argumentos; “por ejemplo el paso inferencial de lo definido a la definición, del todo a la parte, etcétera; por ser opiniones admitidas o lugares comunes, se llaman ‘tópicos’ [...] El tópico es una argumentación, pues, basada en reglas de inferencia.”²⁵ De tal forma que: “la *Tópica*

²¹ Mauricio Beuchot, *Ensayos marginales...*, p. 36.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Aristóteles, “Analyt. Pr., I, 4”, *Tratado de lógica: Organon*, Madrid, Gredos, 1995

²⁴ *Ensayos marginales*, p. 40.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

contiene el método de invención que la *Analítica* requiere, porque tiene los “lugares” para encontrar los términos y las premisas con las cuales construir un silogismo”.²⁶

Admitimos que un tópico es un lugar común, pero, ¿qué lo hace ser un lugar común? Si pienso en un lugar, asimismo pienso en un camino (no hay lugar sin camino, aun los lugares imaginarios requirieron una vía imaginaria: el lugar reúne, alberga, da residencia). Con esa reflexión se entiende que las cosas que hay en el mundo son en tanto cooperan, son en tanto configuran el mundo coligándolo; mundo reunido por caminos contruidos por la palabra: “Al ser nombradas las cosas son invocadas a su ser cosa y siendo cosa despliegan mundo; mundo en el que moran las cosas y que así son cada vez las moradoras. Las cosas al “cosear”, gestan (*tragen aus*) mundo”.²⁷

La palabra poética es un *lugar* en donde las cosas nombradas configuran el mundo, pero no es un lugar en el sentido utilitario de espacio al cual se llega y se deja algo almacenado o algo alojado. No, la palabra poética es el lugar que fundamenta con una extraña medida²⁸ y coliga las cosas en el mutuo pertenecer del mundo; y por coligar la mutua pertenencia la palabra poética, palabra en diálogo, es comunitaria; es el lugar común (el tópico) por excelencia.

Por tanto, coincidimos con fray Alonso de la Veracruz cuando nos dice que para Rodolfo Agrícola, “El tópico [o lugar] es cierta nota común de la cosa, por cuyo aviso puede encontrarse lo que es probable en cualquier asunto”;²⁹ la nota común se da por la inferencia que establezca la cosa con las otras cosas del mundo, pero esa nota común no se da por la igualdad de las cosas, porque la igualdad no tiene nada de probable, se da a través de la diferencia (concepto que será abordado en la analogía).

En este apartado podemos resumir que el conocimiento que nos puede proporcionar la interpretación, por medio de la retórica y de los lugares comunes, en los estudios literarios no es un conocimiento menor al que proporciona la demostración en las ciencias. El estudio de los lugares comunes en la literatura nos proporciona conocimiento sobre una época humana y sobre su relación con el mundo de su tiempo. De igual manera podemos ver cómo esos lugares han sobrevivido al paso del tiempo y siguen dando residencia a cosas

²⁶ *Ibid*, p. 41.

²⁷ Martín Heidegger, *De camino al habla*, p. 16.

²⁸ Esta reflexión la abordaremos con respecto a la analogía.

²⁹ Leticia López Serratos, *El humanismo de Rodolfo Agrícola...*, p. 40.

comunes en la poesía lírica, por lo cual es pertinente trabajar con los lugares comunes de la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro, con los de la poesía lírica de tipo popular del son jarocho. De tal forma que los lugares comunes, con los cuales vamos a comparar algunos elementos de estas poesías, pertenecen al ámbito de la retórica, fundamentalmente a las figuras de pensamiento que serán expuestas con ejemplos en nuestro tercer capítulo: el símil, la metáfora, la alegoría y el símbolo.

1.3.2 La Hermenéutica: la analogía

Umberto Eco señala dos ideas de la labor hermenéutica:

Por una parte, se admite que interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por otra parte se admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente”.³⁰

Esas dos ideas se relacionan con las reflexiones que hemos desarrollado anteriormente en torno de la silogística demostrativa y la silogística probable. De esas reflexiones se concluye que el silogismo no se reduce a la demostración en el sentido de *lo objetivo*, sino que entra también en la esfera de lo probable, *lo subjetivo*.

De esa situación surge la posibilidad de que la interpretación sea unívoca (*objetiva*), o equívoca (totalmente *subjetiva*) y de que el horizonte de las probabilidades sea inconmensurable. Por tanto, Mauricio Beuchot propone: “En esta situación hoy vemos a la hermenéutica, debatiéndose desgarrada entre algunos puntos que piden una solución intermedia. Veremos que para hallar dicha solución nos ayuda la doctrina antigua y medieval de la analogía”.³¹

La analogía se coloca como intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Lo equívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso, de modo que una no tiene conmensuración con otra [...] Lo unívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, de modo que no cabe diversidad entre unas y otras [...] En cambio, lo análogo es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico en parte distinto, predominando la diversidad; es idéntico según algo, según algún respecto, y diverso de modo simple; esto es, es diverso de

³⁰ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 357.

³¹ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica*, p. 37.

por sí y principalmente, y sólo es idéntico o semejante de modo relativo o secundario.³²

Si la interpretación analógica es también conciencia de la finitud y, por lo mismo, de una filosofía de lo infinito,³³ se coincide con lo que Heidegger planteó sobre lo permanente, se coincide cuando nos dice que lo permanente es temporal, de ello que lo temporal:

Es justamente aquello que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida. Hay que hacer patente precisamente aquello que sostiene y rige al ente en conjunto. Hay que poner al descubierto el Ser, para que en él aparezca el ente.³⁴

Pero, ¿cuál es la medida? Para Heidegger la medida está en el poetizar. La medida por la cual el hombre mide la dimensión³⁵ está en la palabra poética, palabra que fundamenta la habitación del mundo; la medida del poetizar es un desvelar que deja ver aquello que se oculta, pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento, sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. Líneas arriba planteamos que era una extraña medida y, sin embargo, esa es la faena que logra la palabra, nos presenta las cosas, no las determina. De aquí que para nombrar al ente *pedra* existan diversos vocablos en diversidad de lenguas; jamás la palabra *pedra* está hecha de piedra ni con el hecho de nombrarla va a dar una piedra; no obstante, la palabra nos presenta la cosa piedra en un desvelar que deja ver aquello que se oculta, pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento (eso lo intenta la ciencia, desgranando la tabla de los elementos en los átomos que componen el ente *pedra*), sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse.

Anteriormente se planteó que las cosas son en un mutuo pertenecer: son en la coligación del mundo. El mundo y las cosas están atravesándose mutuamente, y atravesándose mutuamente los dos miden un medio en el que son íntimos: “La intimidad de

³² Mauricio Beuchot, *ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 50.

³⁴ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 29.

³⁵ “La asignación de medida del entre, una asignación despejada y por ello medible de un cabo al otro: del hacia arriba, hacia el cielo, y del hacia abajo, hacia la tierra [...] el hombre mide la dimensión al medirse con los celestes. Esta medición no la emprende el hombre de modo ocasional, sino que es en esta medición y sólo en ella, como el hombre es hombre [...] El hombre se mide con la divinidad. Ella es la medida con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo”. Martín Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 145.

mundo y cosa reside en el entremedio, reside en el *Unter-Schild*, en la Diferencia”.³⁶ Por lo cual Heidegger propone: “sólo reina intimidad donde lo que es íntimo, mundo y cosa, deviene pura distinción y permanece distinto.”³⁷ De esa manera, sería apropiado plantear la reflexión del filósofo alemán sobre la Diferencia:

Lo Mismo no coincide nunca con lo igual, tampoco con la vacía indiferencia de lo mero idéntico. Lo igual se está trasladando continuamente a lo indiferenciado, para que allí concuerde todo. En cambio lo Mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la Diferencia. Lo Mismo sólo se deja decir cuando se piensa la Diferencia. En el portar a término decisivo de lo diferenciado adviene a la luz la esencia coligante de lo mismo. Lo mismo aleja todo afán de limitarse sólo a equilibrar lo diferente.³⁸

De ahí que la invocación a las cosas que, al ser ellas, gestan mundo y del mundo que consiente las cosas en su ser, se misura una intimidad; en el poema se da la medida de esta intimidad en la cual adviene la Diferencia, lo que se nombra es la Diferencia, la copertenencia de lo diferente es lo que se coliga en el poema. Se nombran cosas y mundo, los cuales miden un medio, y en la intimidad de ese medio: “La Diferencia para mundo y cosa hace advenir la cosa a su ser propio (*ereignet*) en el gestar configurativo de mundo, hace advenir a su ser propio el mundo en consentimiento de cosas.”³⁹

En este sentido debe quedar claro que:

La diferencia es la dimensión en cuanto que misura mundo y cosa llevándolos a lo que les es propio solamente. Su medir abre la separación entre mundo y cosa, donde pueden ser el uno para el otro. Tal apertura es el modo por medio del cual, la Diferencia, aquí, misura a ambos de par en par. La Diferencia en tanto que Medio para mundo y cosa, misura la medida de su esencia. En la encomendación que llama las cosas y el mundo, lo verdaderamente nombrado es: la Diferencia.⁴⁰

Lo mismo hace la poesía, y Heidegger lo plantea cuando nos dice: “El poetizar y el pensar sólo se encontrarán en lo mismo si permanecen de un modo decidido en el carácter diverso de su esencia. [...] Lo mismo coliga lo diferente en una unión originaria”.⁴¹

Si lo Mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la Diferencia, podemos entender que la Diferencia misura por ser en sí misma

³⁶ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 18.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, p. 143.

³⁹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 19.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Véase *Conferencias y artículos*, “Poéticamente habita el hombre”, p. 143.

dimensión; por tanto, podemos comprender que lo Mismo sólo se deja decir cuando se piensa la Diferencia. Lo Mismo es una copertenencia de lo diferente, y por ello entra en sintonía con el modelo analógico

“En este modelo se sabe que la interpretación se aproxima más a ser inadecuada porque la analogía atiende más a lo equívoco que a lo unívoco; en ella predomina la diferencia sobre la identidad. Es cierta conciencia de que lo que en verdad se da es diversidad de significado, diversidad de interpretaciones, pero no es renuncia de algo de uniformidad, de conveniencia de algo estable y reconocible”.⁴²

Sin embargo lo estable y reconocible no se da de facto, sino que es algo que se da a través de la coligación de las interpretaciones que se orientan hacia lo mismo. Por ello:

Ese ámbito lo determina el contexto, el marco de referencia, que el hombre recibe sobre todo de la comunidad, en el diálogo interpretativo entre los intérpretes. De esta manera, la comunidad no es ideal, sino muy limitada, muy finita, ayuda a determinar el segmento de interpretación que semióticamente se acerca más a la verdad interpretativa.⁴³

En el caso que nos ocupa, esta coligación interpretativa se da a través de la analogía. Si se va a realizar un trabajo comparativo entre dos fenómenos que son parte de la tradición de tipo popular hispánica, podemos concordar con Gadamer cuando dice que “la posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. Y este punto medio es el verdadero *topos* de la hermenéutica”.⁴⁴

El método de la hermenéutica es la *subilitas*, la sutileza en sus tres dimensiones semióticas; de implicación o sintaxis, explicación o semántica y aplicación o pragmática, por tanto, nos dice Beuchot:

La implicación es eminentemente sintáctica, por eso la hacemos corresponder a esa dimensión semiótica, y en verdad ocupa el primer lugar. Después de la formación y transformación sintácticas, que son implicativas por excelencia vendrá la *subtilitas explicandi* correspondiendo a la semántica. Aquí se va el significado del texto mismo, pero no ya como sentido, sino como referencia, es decir, en su relación con los objetos, y por ello es que se descubre cuál es el mundo del texto, esto es, se ve cuál es su referente, real o imaginario y finalmente se va a la *Subtilitas applicandi*, correspondiente a la pragmática, en la que se toma en cuenta la intencionalidad del

⁴² Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica...*, p. 50

⁴³ *Ibid*, p. 51

⁴⁴ Hans-George Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1992, p. 365.

hablante, escritor o autor del texto y se lo acaba de insertar en su contexto histórico-cultural.⁴⁵

En nuestro trabajo estarán operando los tres dimensiones del método hermenéutico, con el cual vamos a realizar las comparaciones entre la poesía de tipo popular y tradicional que se produjo en el Siglo de Oro con la poesía lírica del son jarocho, esto se llevará a cabo por medio de cuatro elementos analógicos, que serán ejemplificados en nuestro tercer capítulo: el motivo, el tópico, el cliché y el esquema. Fue necesario plantear nuestro horizonte de interpretación mediante la retórica y la hermenéutica, porque son disciplinas que nos permiten acercarnos al fenómeno poético con diversas herramientas que comparten el *topoi* y la analogía; por tanto, han sido pertinentes las reflexiones en torno de esas categorías. Asimismo, fue necesario plantear que en este trabajo la poesía permite la configuración del mundo con una extraña medida que no determina, sino que nos presenta fenómenos que conciernen a los hombres; fenómenos que, veremos, mantienen una estrecha relación en la tradición, es decir, que son comunes (comunitarios en su coligación del mundo): tópicos y analógicos.

⁴⁵ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica*, p. 25.

Capítulo 2. Piso común entre la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro y la poesía del son jarocho.

2.1 La formación de un piso común

Siempre se interpreta y se comprende desde un horizonte de escucha, desde un marco de referencia y desde una tradición; en los dos tipos de poesías que vamos a comparar existen contextos particulares pero ambos están relacionados a través del tiempo, por tanto, hay que ver el contexto del que habla y alcanzar a ver el contexto del que escucha. De tal manera que es imprescindible observar cómo se establecen vasos comunicantes entre la tradición.

De igual forma se debe considerar que los fenómenos culturales son producto de mestizajes, son el producto de diversas maneras de observar el mundo. Por tanto, no se puede olvidar que en el siglo XVI España ya había recibido todo un cúmulo de tradiciones con antelación; principalmente de los árabes y los judíos, así como algunas que llegaron del continente africano, a través de los negros esclavos. En las páginas siguientes se va abordar ese mestizaje en la España del siglo XVI y se va a ver cómo algunos elementos del mismo se arraigaron en la tradición de tipo popular hispánica; de igual modo se va a hablar de varios elementos que, ya asumidos en la tradición durante los siglos XVI y XVII, llegaron a la lírica popular del son jarocho.

Los fenómenos culturales son producto de un sincretismo, es decir, son producto de una mezcla de diversas formas de relacionarse con el mundo. Si nuestro universo hispánico antiguo fue una mezcla de muchas culturas (la latina, la morisca, la hebrea, entre otras), ¿qué podemos esperar de la cultura del Sotavento que está viva en el mundo moderno?

El Sotavento, como toda región, ha cambiado su territorialidad a lo largo del tiempo, de esto nos dice Alfredo Delgado que:

Conforme a las divisiones estatales del siglo XIX, el Sotavento quedó restringido al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina sigue permeando partes de Oaxaca y Tabasco. Una rica y variada expresión de rasgos culturales conforman actualmente la identidad del jarocho sotaventino: el son jarocho (con sus fandangos, afinaciones, creencias, técnicas, instrumentos musicales, ritmos sonos, etcétera) se toca desde el puerto de Veracruz hasta Huimanguillo, Tabasco, San Juan Guichicovi, Tuxtepec, Ixcatlán y Ojitlán, Oaxaca, y es un elemento de identidad de mestizos, nahuas, popolucas, mixes, mazatecos, zapotecos y chinantecos.⁴⁶

⁴⁶ Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 31.

Es imprescindible retomar que “el complejo cultural implícito en el son jarocho bastaría para definir al Sotavento como una región cultural”.⁴⁷ En ese sentido, la región geográfica del Sotavento está indisolublemente asociada al son jarocho y, por lo mismo, el fenómeno cultural que éste engloba permite contextualizar una región no sólo geográficamente sino también culturalmente.

¿Cómo se fue configurando la cultura del son jarocho? En el caso del son jarocho es complejo plantear su origen, pero podemos pensar que también tiene raíces en los antiguos cantos y tipos musicales que llegaron al puerto a través del intercambio comercial y cultural de España con sus colonias, y es muy probable que, por esa variedad de tipos musicales, la fiesta por excelencia del son jarocho sea conocida también como *fandango*. Entendemos que el fandango en un principio fue una variante lírica y musical de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, y que en España derivó junto con otros (tonadillas, fandanguillos, malagueñas, sevillanas, peteneras, seguidillas, boleros, guajiras) de un tipo de composición de fuerte raigambre popular. A ciencia cierta no sabemos el origen del son jarocho; sin embargo sabemos que se comienza a configurar con elementos que vienen de España, principalmente.

Gracias a diversos estudios de Margit Frenk, Mariana Masera, Ivett Jiménez y Carlos Magis, entre otros, sabemos que los cantos de los tiempos prístinos de la poesía de tipo popular hispánica de la península detonaron gran diversidad de asimilaciones y supervivencias en las regiones de habla hispana en el continente americano. Para ilustrar brevemente esa asimilación, que se abordará posteriormente con más detalle, exponemos los tres ejemplos siguientes, encontrados en la antigua lírica hispánica frente a otros tantos del son jarocho:

NC 2068⁴⁸

Culantrillo llama a la puerta;
perexil: ¿Quién está ay?
—Hiervabuena soy, señora,
que vengo por teronjil.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Margit Frenk. *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*, México, Colmex, 2003, p. 548. A partir de aquí las referencias extraídas del *Nuevo Corpus...*, aparecerán abreviadas NC, con el número consignado por Margit Frenk.

*SJ*⁴⁹

Perejil tocan la puerta;
muchacha mira quién es.
—Señora, es la yerbabuena
que viene en busca de usted.⁵⁰

NC 2322

Madre mía, aquel paxarillo
que canta en el ramo verde,
rogalde vos que no cante,
pues mi niña ya no me quiere.

SJ

¿Qué pajarito es aquel
que canta en aquella lima?
¡Ay! dile que ya no cante
que mi corazón lastima⁵¹

NC 2289

De tu cama a la mía
pasa un varquillo:
aventúrate y pasa
moreno mío.

SJ

De tu casa a la mía,
cielito lindo,
no hay más que un paso,
toda la vida mía,
cielito lindo,
dame un abrazo.⁵²

Sobre la asociación de parentesco que mantienen estos cantos y poesías, nos dice Antonio García de León:

Esta sensación de parentesco ocurre cuando los músicos y ejecutantes de una u otra parte escuchan a los demás géneros, identificándolos con un lenguaje que pueden entender y ejecutar, el cual alude a la lírica en español con formas poéticas

⁴⁹ La referencia que alude los ejemplos del son jarocho estará abreviada de esta manera *SJ*

⁵⁰ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Puebla, Premia, 1983. p. 20.

⁵¹ *Ibid*, p. 24.

⁵² Los Utrera, “El butaquito” en *¡Hay cosita!*, México, Urtex, 2001

específicas, así como también a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo de habla española.⁵³

Por lo cual podemos pensar que, debido al fenómeno de tradicionalidad, sí hubo una asociación poética entre el son jarocho y la antigua lírica popular hispánica. De igual manera, compartimos lo planteado por Antonio García de León:

Hoy nos encontramos ante una colección dispersa de tonadas, canciones, sones y danzas, de formas expresivas emanadas de la antigua lírica medieval hispana, de sus derivados en los siglos XVI y XVII y de un tipo específico de apropiación literaria oral, o de la música y la danza, que no tiene ahora la intercomunicación que tuvo en el pasado.⁵⁴

No tiene sentido indagar si el origen del son jarocho se produce en el intercambio cultural con España o nace en las costas de Veracruz, porque estamos considerando que todo fenómeno cultural es producto de la riqueza de su mestizaje; de la península hispánica proviene el nombre con que se nombra al son jarocho llamado “La petenera”, y en él se encuentra una fuerte asociación marinera con quejas de amores. Esas quejas, nos dice Aguirre Tinoco, “se escuchan en las mudanzas de ‘La Petenera’, fandango derivado de las seguidillas gaditanas que en Paterna, provincia de Cádiz, tuvieron su origen y de allí tomaron el nombre”,⁵⁵ pero también hay otro son llamado “El Ahualulco”, cuyo origen proviene de un vocablo náhuatl, y que le canta al agua, elemento imprescindible para la vida dentro de la cosmogonía indígena.

En la segunda mitad del siglo XVI, el influjo de España en sus colonias era determinante; sobre ello podemos decir que en el aspecto cultural llegaron costumbres, tradiciones, cantos, entre otros. De la misma manera podemos pensar que el principal influjo fue el del sur de España, porque de ahí salían las embarcaciones que mantenían el contacto con las colonias y que llegaban a las costas americanas:

El espacio geohistórico español en esta parte de la América en los siglos XVI y XVII, ha sido llamado el Caribe andaluz [...] En gran medida porque la colonización procede del sur de España –de Andalucía y Extremadura–, y estuvo fuertemente marcada por las rutinas culturales de estas regiones que ya en el siglo XV eran

⁵³ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, México, Siglo XXI, 2002, p. 9.

⁵⁴ *Ibid*, p. 10.

⁵⁵ Humberto Aguirre Tinoco, *op cit*, p. 31.

intensamente cosmopolitas, sujetas a la prolongada dominación árabe, con un comercio controlado por los judíos sefarditas.⁵⁶

De esa forma va emanando la influencia hispánica que ya tenía una riqueza cultural cosmopolita; de ahí que, no es gratuito que al escuchar el son jarocho de “El fandanguito” su ejecución nos evoque tonadas de un laúd morisco.

No debemos olvidar que cuando los colonizadores llegaron al Caribe, provocaron un desastre en los ecosistemas al tratar de implantar un sistema de producción basado en la ganadería y en las grandes extensiones de sembradíos de azúcar. Esa situación, aunada a las muertes en las guerras de conquista que se impuso en contra de la población original, orilló a los conquistadores a conseguir mano de obra en la población negra de la zona nororiente del continente africano, por medio de la esclavitud. Con la llegada de los esclavos, también nos llegó su cultura; la población negra, que también arribó al estado de Veracruz, nos compartió su música y sus costumbres. En el son jarocho son muy conocidas las congas, y todavía sobreviven varios vocablos⁵⁷ africanos derivados de este intercambio cultural.

De todo ese proceso tan complejo se puede decir que, en lo concerniente a lo lingüístico, las lenguas de origen y las que trajeron los africanos enriquecieron el español:

Un lenguaje mixturado, el de los caballeros de la conquista, matizado de rumores y nuevas ornamentaciones, irá dulcificando y abriendo el habla peninsular, a la sazón todavía marcada por reminiscencias interiores y aldeanas. Nacerá entonces un lenguaje lleno de referencias metafóricas, donde se plasmarán las nuevas vertientes de galantería, el trato directo, el requiebro amoroso.⁵⁸

De todo ese proceso tan complejo, en el cual se reconoce una mezcla cultural muy variada en la atmósfera del son jarocho, se pueden distinguir principalmente tres fuentes culturales: *a)* la hispánica, que tiene una fuerte influencia cosmopolita de Córdoba y Sevilla; *b)* la africana, que llega con la población negra esclavizada en el nuevo continente, y por último, *c)* la indígena, la población original que estaba asentada en el actual estado de Veracruz.

La economía del imperio español se basó en el saqueo de los tesoros americanos; para lograr eso desarrolló una gran ruta marítima y comercial que le permitió dotar al reino de lo extraído y de las materias primas que necesitaba. El intercambio comercial se sostuvo

⁵⁶ Antonio García de León, *op cit.*, p. 24.

⁵⁷ Alfredo Delgado Calderón, *op cit.*, p. 74.

⁵⁸ Antonio García de León, *op cit.*, p. 36.

principalmente tierra adentro en las ferias, siendo las de Portobello (Panamá) y Jalapa (Nueva España) las más afamadas, pues éstas: “revivían una noción medieval de feria comercial intermitente que se convertía en eje de articulación de todo tipo de intercambios y servicios”.⁵⁹

A la usanza de las ferias medievales, en las americanas no sólo se daba un intercambio comercial, sino también cultural; la feria era sinónimo de fiesta, y por tal motivo había bailes, canciones y todo tipo de entretenimientos para los asistentes:

En los puntos de feria, las calles se inundaban de pregones, procesiones y carnavales y las ventas y caseríos de fandangos y celebraciones. Sobre el intercambio comercial y los espacios de los juegos prohibidos se trocaban coplas y tonadas, sones e instrumentos. Bajo esta universalización de las mercancías se constituía lo que hoy es ya un espectro cultural expandido y fragmentario: gastronómico, gestual, danzario, religioso, musical, poético, etc.⁶⁰

La presencia de esos elementos culturales para nuestro estudio es vital, ya que gracias a esta interrelación:

En todas estas redes que forman “pisos de intercambio”, a veces incomunicados entre sí, circulan además fragmentos del folclor y de música culta y popular que van sufriendo una serie de cambios importantes, adaptándose a las realidades urbanas y rurales, o siguiendo el curso de las modas. En todo caso, es el campesinado del interior de cada entorno, en virtud de su aislamiento, el que selecciona y conserva con mayor fidelidad las formas generales, que las va arcaizando y fosilizando conforme las adopta, las reconstruye y las recrea.⁶¹

Debido al intercambio humano, se fue asentando un piso en el cual enraíza también el son jarocho. Tal vez de esa forma llegaron o nacieron coplas que se integraron a sones como el de “La Petenera”, “El fandanguito” o las coplas de los tres ejemplos que presentamos antes. No sabemos a ciencia cierta por qué no se recogieron las coplas y las canciones que cantaban en la feria de Jalapa y sus alrededores, sólo se hace referencia a la feria y lo que la integraba:

En la llamada “Feria del cacao”, asentada desde el siglo XVII en el puerto de Veracruz, se ha reportado la existencia de instrumentos musicales, violines y guitarras, así como de libros de coplas y “relaciones”, literaturas de cordel que se

⁵⁹ *Ibid*, p. 37.

⁶⁰ *Ibid*, p. 61.

⁶¹ *Ibid*, p. 38.

intercambiaban entre los puertos venezolanos –La Guaira, Maracaibo y Cumaná–, y el puerto de Veracruz.⁶²

De España también nos llegó el ánimo por festejar las celebraciones religiosas dentro de un sincretismo que introducía costumbres indígenas y negras a las mismas festividades. Cabe destacar que la cultura que estaba naciendo integraba costumbres populares y cultas; había una mezcla de la aristocracia provinciana con la gente de los estratos humildes: “Las procesiones y mascaradas, los bailes, saraos, acercaban al bajo pueblo a la nobleza local, y creaban todo un efecto de generalización cultural que explica la supervivencia de tantos elementos cultos, en la representación popular actual”.⁶³

Esa atmósfera festiva creó una tierra fértil para el desarrollo de los carnavales y, con ellos, también se fue adelgazando la línea que separaba lo divino de lo profano. El ambiente fue idóneo para que surgieran en nuestro continente coplas a lo divino y coplas que tienen que ver, por ejemplo, con las Pascuas o con la Navidad, así como también las relacionadas con la festividad del año nuevo; de esta última, cabe señalar las *congas* con que se alude a dicho acontecimiento en la actualidad, y que es un tipo musical de origen africano que, como hemos señalado, está inmerso en el son jarocho debido al influjo del folclor negro:

El carácter de la cultura caribeña, sobre todo en el folclor negro, estará también marcado por las fiestas y las representaciones públicas, en especial por las procesiones y el ciclo de los carnavales, que siendo originalmente implantados por la Corona y por la Iglesia, como un instrumento de control, pronto serán apropiadas por estas inestables “clases subalternas”, las que poco a poco van monopolizándolas, quebrantando sus estructuras originales y dando paso a riquísimos contenidos dancísticos, literarios y teatrales.⁶⁴

La fiesta del son jarocho por excelencia es el fandango, que adquiere características propias de la región sotaventina, pero no era privativa de ella, sino de un común de regiones, cada una de ellas con rasgos propios:

Entre los aspectos comunes al “cancionero ternario caribeño” sobresale en toda el área la fiesta popular conocida como *fandango* (neologismo andaluz de origen africano), término que también, y desde el siglo XVII, alude no solamente a estos bailes zapateados sino también a un género o a una tonada en tono menor, que desde

⁶² *Ibid*, p. 63.

⁶³ *Ibid*, p. 41.

⁶⁴ *Ibidem*.

finés del XVII aparecerá como fandango en la música escrita, en especial en la Nueva España. En el siglo XVIII se le menciona como *fandanguillo bombeao* en Santo Domingo y Puerto Rico, y aun se conserva como *fandanguillo con bombas* en las costas de Veracruz; en estos casos las *bombas* son coplas recitadas que acompañan a la secuencia musical.⁶⁵

Ése es, a grandes rasgos, el piso común de la poesía lírica de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro, el cual influyó en la formación del espacio cultural del Sotavento; un espacio lleno de sincretismo e inmerso en una atmósfera que se estaba configurando también por la cultura indígena y africana.

2.2 La poesía de tipo popular y tradicional en el siglo de Oro

Uno de los elementos del piso común, que es fundamental para este trabajo, es comparar la relación entre la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro y la poesía lírica popular en el son jarocho. Para ese propósito, se hace necesario plantear qué se entiende, en esta investigación, por *poesía de tipo popular y tradicional*.

Plantear una interpretación, cuando se habla de las cosas que atañen al fenómeno poético puede resultar muy complicado; eso se debe a que hay múltiples interpretaciones del mismo; a veces son posiciones que se contraponen por diversos factores o en otras se complementan. Sin embargo, una de las características comunes de las interpretaciones es el diálogo. Es decir, las posturas están en constante diálogo con el horizonte de creación y de recepción de los materiales poéticos; y en muchos casos dicho horizonte de diálogo se mantiene abierto a otras interpretaciones y a otros materiales poéticos que se relacionan de diversas maneras.

Es importante señalar que las posturas se fundamentan en elementos poéticos que se consideran comunes. Esas relaciones permiten proponer tipos, estilos, corrientes, formas o escuelas poéticas. Pero cabe aclarar que incluso en esos casos las fronteras no están selladas, sino que están abiertas, y que en sus diferentes espacios internos se ven elementos externos con los cuales se fueron estructurando en el tiempo.⁶⁶

⁶⁵ *Ibid*, p. 67.

⁶⁶ “La poesía popular de épocas pasadas –ha dicho Aurelio Roncaglia– está fuera del alcance del crítico moderno, pues, aun cuando se ha conservado, aparece dentro de textos que, por el hecho solo de estar escritos, pertenecen a un ambiente literario; es decir, que ha sido filtrada a través de un proceso de asimilación cultural cuyos límites se nos escapan”. Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, México, Colmex, 1971, p. 1.

Cuando este trabajo intenta reflexionar sobre lo que se entiende por *poesía de tipo popular y tradicional*, no intenta determinar lo que ésta es; sería presuntuoso debido a que el término sigue siendo materia de grandes discusiones entre los estudiosos. Lo que se propone es plantear un horizonte de interpretación básico, que no es cerrado ni determinista,⁶⁷ pues siempre está en constante diálogo con otros horizontes de interpretación.

Ese diálogo se da en el tiempo y el espacio de tal manera que puede atender un análisis sincrónico o diacrónico.⁶⁸ Es importante considerar este factor, porque lo popular y lo tradicional están en constante interpretación a través del tiempo.

Uno de los problemas centrales de todo planteamiento se produce cuando se intenta enmarcar a éste en un continente cerrado. Cuando comprendemos que el continente de la poesía se nos elude y vemos que la diferencia y la diversidad son inherentes a ella, ¿cabría hablar de una sola poesía popular o poesía tradicional? La poesía popular hispánica en el siglo XVI no es la misma que la del siglo XIX y, sin embargo, las dos quedan enmarcadas en el mismo rubro, ¿cabría hablar de poesías populares? Los elementos de la poesía de las cantigas de amigo que pasaron a la tradición de la antigua lírica popular hispánica no son los mismos que pasaron de la tradición de la antigua lírica popular hispánica a la poesía de tipo popular del siglo XVII, ¿cabría hablar de poesías tradicionales?

Considero que sí es pertinente hablar tanto de poesías populares como de poesías tradicionales. Se entiende, en este trabajo, como poesías populares (mediante lo sincrónico) aquellas composiciones (ya sea cantadas, declamadas o escritas) que tienen un autor conocido o anónimo, poesías que poseen un campo de difusión y de aceptación macroespacial en muchos estratos de una colectividad (un pueblo). Estas poesías, durante su popularidad (por la sincronía) tienden más a la fijación, pues la colectividad considera

⁶⁷ Aurelio González propone que “cuando Menéndez Pidal se refirió al concepto de ‘tradicionalidad’ hablaba de un mecanismo de variación y conservación, esto es, de elementos que permanecen en el texto y que son reconocibles por los distintos transmisores o receptores, pero que no están clausurados, sino que poseen unos límites abiertos que les permiten, dentro de los márgenes marcados por un lenguaje o estilo que obedece a una estética colectiva, recomponerse y refuncionalizarse y con ello actualizarse”. Aurelio González, “Coplas de colores” en *La copla en México*, México, Colmex, 2007, p. 28.

⁶⁸ Existen dos ejes de estudio comparativo, utilizados en lingüística, antropología e historia, que se basan en el espacio temporal. Uno de los ejes, el diacrónico, se encarga del estudio del fenómeno en su evolución en el tiempo, es decir, de su historicidad; el otro, el sincrónico, se encarga del estudio del fenómeno en un momento dado de su evolución. Es importante aclarar que las fronteras entre lo sincrónico y lo diacrónico no están selladas, sino que se comunican.

que deben mantenerse íntegras (hay una especie de conservadurismo y de pertenencia que algunas veces raya en el purismo). Estas poesías, asimismo, pueden integrar elementos del tiempo que las antecede y pueden integrar elementos al tiempo que les sigue. Un ejemplo es la poesía de tipo popular de Lope de Vega que poseía un campo de difusión y aceptación macroespacial, no sólo era poesía de una provincia, la poesía de tipo popular de Lope permeaba todos los estratos del pueblo español en su tiempo sincrónico, de igual manera estas formas populares tendieron a la fijación y asimilación de lo popular de su momento histórico, a tal grado que era difícil distinguir, por ejemplo, sus coplas de otras que se elaboraban con los mismos mecanismos de la popularidad de su tiempo.⁶⁹

Se entiende, en este trabajo, por poesías tradicionales (en lo diacrónico) aquellas composiciones (ya sean cantadas, declamadas, o escritas) que pasan de generación en generación y que tienden a la variación. Aquellas cuyo campo de difusión, aceptación y recreación, por el transcurrir del tiempo, se va haciendo microespacial, es decir, que tiende a compactarse y a arraigarse en algunos estratos de la colectividad. Estas poesías, con el paso del tiempo y de generaciones, van perdiendo noción del autor (si acaso fue conocido). Asimismo (por la diacronía) estas poesías tienden más hacia la variación (la colectividad las considera comunes, es decir comunitarias, por ello no hay un sentido de pertenencia, sino de copertenencia⁷⁰ en la recreación; recreación que obviamente estará a tono con el ámbito comunitario de los recursos poéticos). Un ejemplo de poesía tradicional es el *romancero viejo* (que en un momento sincrónico fue popular), el cual, al ser sustituido por otra escuela popular; el *romancero nuevo* aunque de autores cultos como Lope de Vega y Luis de Góngora, entre otros, por el transcurso del tiempo (diacrónico), pasó de generación en generación con variantes; de igual manera, su campo de difusión se fue arraigando en algunos estratos microespaciales (regionales), en los que fue resguardado pasando de generación en generación.⁷¹

⁶⁹ Para ahondar sobre ese tema se puede consultar el extraordinario estudio de Margir Frenk, “Lope, poeta popular”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México, FCE, 2006, pp.109- 123.

⁷⁰ Esta copertenencia se puede dar en varios niveles: en el caso de la lírica, los versadores y cantadores pueden integrar, en los esquemas de las coplas, algunos elementos situacionales ya sea de lugar, de tiempo, de personas presentes en el momento de la ejecución, de estados anímicos, por mencionar algunos. En el caso de lo lírico narrativo, pueden agregarse tonos que describen la acción como si ellos la estuvieran observando o como si la hubieran presenciado o haciendo valoraciones de algún detalle, entre otros.

⁷¹ Al respecto se puede consultar el estudio de Francisco Javier Satorre, “La pervivencia del romancero tradicional en el sur de la provincia de Valencia”, en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*. Valencia, Universidad de Valencia, 2000, pp. 243-256.

Sería un grave problema plantear fronteras que dividan lo popular y lo tradicional tajantemente; por ello, Stephen Reckert sugiere: “Por lírica tradicional entenderé tanto la transmitida por la tradición oral como la simplemente inspirada por ella, ya que las varias designaciones más exactas inventadas para marcar la distinción no han sido capaces de disipar la noción de que este último género también es “popular” (o quiere pasar por tal).⁷² Muchas veces lo popular puede contener elementos de una poética que le antecedió; el sólo hecho de incluir esos elementos ya impregna un grado de tradicionalidad en lo popular. Asimismo, lo tradicional tampoco surge por generación espontánea, en muchas ocasiones los elementos más significativos de una poética popular son los que trascienden y se van impregnando en la tradicionalidad. Con esto confirmamos que lo constante en la poesía popular y tradicional es el diálogo, por lo cual Margit Frenk propone:

En la poesía popular la tradición —en el sentido de recursos y temas comunes, de “escuela”— es esencia. Mejor dicho, una tradición o un cuerpo de tradiciones. Porque una escuela de poesía popular es un fenómeno tan circunscrito y condicionado históricamente como cualquier otra corriente poética.⁷³

No importa quién inició el diálogo entre lo tradicional y lo popular, lo que importa es comprender algunos momentos de ese diálogo.

La obra poética del Siglo de Oro reúne una diversidad de formas poéticas. Además de retomar y recrear los temas, motivos, también relabora formas renacentistas como los sonetos, las canciones petrarquistas, las églogas, las silvas, entre otros, integra una obra de marcado tono tradicional al incluir y al recrear las canciones líricas que cantaba la colectividad:

Para poder comprender los alcances de esa dignificación y seguir su trayectoria a través de la literatura del Siglo de Oro, conviene tener una idea general de cómo funciona dentro de ella. Podemos distinguir tres niveles: la utilización directa y textual de los antiguos cantares como material poético, la imitación de esos cantares y una infiltración más vaga y general de su estilo.⁷⁴

Durante ese tiempo se logra configurar, sobre estas canciones líricas, un radio amplio de difusión, aceptación y recreación: elementos de la antigua lírica popular se

⁷² Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, p. 49.

⁷³ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, p 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

tradicionalizaron y afincaron en lo popular del tiempo de escritores cultos como Lope de Vega y Luis de Góngora, de tal manera que se revitalizaron, aunque con las características particulares de lo nuevo; eso sucedió en el género lírico.

En relación con el género lírico narrativo durante ese periodo, surgió un *romancero nuevo*; sin embargo, los creadores también se valieron de algunos elementos de un género que ya había pasado de una etapa meramente popular, y que en el tiempo de Lope y Góngora ya era tradicional. De tal forma que el *romancero nuevo* no sólo estaba afincado por el espíritu popular de un tiempo pasado, sino en algunos elementos tradicionales que llegaron a ese presente y, asimismo, estaban marcando lo popular en el Siglo de Oro. El romancero de Lope y Góngora, entre otros, en ese tiempo, era un nuevo género de poesía de tipo popular. Al hablar sobre la relación del *romancero viejo* con el *romancero nuevo*, Paloma Díaz-Mas plantea:

Seguramente esta relación propició el nacimiento de un fenómeno que se ha dado en llamar el *romancero nuevo*: a partir de la década de 1580, y a lo largo de todo el siglo XVII, es frecuente que los autores cultos utilicen la forma del romance y las convenciones poéticas del romancero viejo y tradicional en sus propias composiciones. El romance entra, como una forma métrica más, en la polimetría de la comedia nueva. Y los poetas incluyen entre sus composiciones numerosos romances de tema pastoril, morisco (en que los protagonistas son moros, a imitación del romancero fronterizo medieval), histórico, mitológico, satírico, o religioso. Por eso entre las composiciones de algunos de los mejores poetas españoles del llamado Siglo de Oro, como Lope de Vega o Luis de Góngora, se cuentan a puñados los romances.⁷⁵

La cultura en el Siglo de Oro, como hemos visto en el piso común, dejó de ser un privilegio de la aristocracia para transformarse en un patrimonio de todos. Una parte de la literatura en España modificó su carácter e impregnó una marcada folclorización; para atraer a la gente del pueblo se compuso con motivos, temas y formas populares:

Hablando, ya más concretamente, de la poesía que aquí nos ocupa: los poetas cultos de fines del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva lírica popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente [...] La seguidilla y la cuarteta octosilábica, viejas formas españolas, se convertirán en vehículo principal de la invasión; a través de ellas fluirá todo un

⁷⁵ Paloma Díaz-Mas, “El romancero: entre la tradición oral y la imprenta popular”, en *Destiempos*, núm. 15, México, 2008, p. 125.

mundo poético de renacentísima invención, que quedará grabado durante siglos en la imaginación del pueblo y marcará el rumbo de su propia producción.⁷⁶

Algunos elementos de los géneros populares (lírico y lírico narrativo) que se cultivaron, se iban a volver tradicionales. Sin embargo su búsqueda se complica porque, si bien se estaban revalorando, esa revaloración fue pasando por el tamiz de los gustos y criterios popularizantes:

Gracias a la corriente dignificadora de la poesía popular conocemos la antigua lírica del pueblo, igual que los romances viejos. Pero a la vez esa corriente, esencialmente literaria, se interpone entre nosotros y la poesía medieval, de la cual nos da un reflejo un tanto alterado. Alterado en dos sentidos: por una parte ampliado con toda clase de elementos nuevos; por otra parte, reducido. Menéndez Pidal nos ha hablado en su *Romancero hispánico* de cómo las preferencias de los recolectores de romances en el siglo XVI hicieron que no se imprimieran muchos textos cuyo tema o estilo no gustaba entonces. Lo mismo ocurrió con los cantares líricos.⁷⁷

Es importante señalar que el presente trabajo no está planteando una genealogía. El plano de nuestra comparación no es el establecimiento de la cadena literaria de un poema de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro, hasta la lírica popular del son jarocho, sino la búsqueda de un material folklórico⁷⁸ que se estructura en cada interpretación siguiendo diferentes caminos. Por tanto, debemos considerar dos cuestiones:

La primera es que estamos tratando, en el Siglo de Oro, con una nueva moda literaria que se nutre de algunos elementos de la tradición que le antecede:

El proceso se inicia aproximadamente en 1580. En ese momento todavía se cantan en los pueblos, campos ciudades de España centenares de cantarillos conocidos desde hace siglos, junto a otros que, aunque más nuevos, se ajustan a una técnica multiseccional [...] Pero nace, como por milagro, una nueva escuela de poesía lírica de tipo semipopular. Su principal paladín puede haber sido Lope de Vega. Con increíble empuje, la moda invadirá en muy poco tiempo el gusto de los jóvenes poetas y de un

⁷⁶ Margit Frenk, *Poesía popular hispánica...*, p. 78.

⁷⁷ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, p. 15.

⁷⁸ El término "folklore" lo retomamos de la propuesta planteada por William John Thoms, quien define el término folklore como un vocablo compuesto de origen anglosajón: "Folk <<pueblo>> y Lore <<sabiduría>>, lo que significa, el saber tradicional del pueblo." La definición es muy amplia y puede hacer referencia a la cultura que, por distintas vías, va configurando un pueblo. En este trabajo, el material folklórico, queda delimitado al aspecto literario que comparten la poesía de tipo popular y tradicional que estamos abordando.

amplio círculo de aficionados; en unos años más se generaliza entre las poblaciones urbanas y de ahí, poco a poco, se va infiltrando en las aldeas.⁷⁹

Asimismo esta nueva escuela se nutrió también de algunas formas poéticas ya entrañadas en la tradición popular:

El enorme éxito de la nueva poesía se debe en parte al genio y a la fama de Lope. Pero se debe también, sin duda, al arraigo de aquella poesía en la tradición folklórica medieval, a su carácter semipopular. La letrilla, el romance y la seguidilla, las tres manifestaciones principales de esa escuela, eran recreaciones de formas antiguas, conocidas de todos.⁸⁰

La segunda consideración tiene que ver con el carácter, muchas veces independiente, de la constitución de las canciones; no son piezas homogéneas, sino que se van estructurando a través de la concatenación de coplas:

Las estrofas métricamente iguales se van engarzando como cuentas en un collar, cada una por separado, sin que, en general, importe mucho el orden. Suele haber entre todas o entre algunas una conexión temática y aun verbal; pero a menudo lo único que las asocia es un pequeño *leitmotiv* o la tónica general de la canción, y abundan los casos en que no hay ningún lazo de unión entre las diferentes estrofas.⁸¹

Esta segunda cuestión también es característica del son jarocho, en sus sones se van acumulado, la mayoría de veces, las coplas; de tal forma que se comparte otro rasgo de estructuración que viene desde la antigua lírica:

La canción mixta, que incluye dos o más conjuntos de estrofas paralelas, sobrevive en el folclor actual; de ella se pasó fácilmente a la canción totalmente heteroestrófica, frecuente hoy; entre cuyas estrofas ya no existe ningún nexo temático y sólo, si acaso, una vaga relación de tono y de ambiente.⁸²

Por tanto vamos a ver cómo la poesía lírica popular del son jarocho es nueva y es vieja. Es nueva porque el cambio analógico permite nuevos planteamientos del fenómeno poético; es vieja porque las cosas a las que alude son comunitarias con la tradición. De tal forma que vamos a realizar nuestro análisis a través del uso de las imágenes y de los lugares comunes.

⁷⁹ Margit Frenk, "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Poesía popular hispánica, 44 Estudios*, México, FCE, 2000, p. 486.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Margit Frenk, "Historia de una forma poética popular", en *Poesía popular hispánica, 44 Estudios*, México, FCE, 2000, p. 462.

⁸² *Ibid.*, p. 469.

2.3 La poesía lírica popular y tradicional del son jarocho.

La poesía, en el ámbito del son jarocho, es de tipo popular, porque responde al arquetipo que va pautando y reproduciendo la colectividad en un espacio y tiempo sincrónico; asimismo es popular, porque su grado de difusión se da en un espectro muy amplio: goza de una popularidad que ha trascendido la región del Sotavento y se recrea en diversos estratos de la colectividad (del pueblo). Es tradicional, porque ha pasado de generación en generación diacrónicamente, y porque retoma elementos de una tradición compartida en la cultura hispánica; asimismo, porque sus coplas se reelaboran dentro de los recursos que la colectividad va pautando. Es lírica,⁸³ porque se configura con elementos tales como: expresiones emotivas y reflexivas propias de la lírica; por los temas que maneja, los cuales versan sobre cuestiones que atañen a la vida de los seres humanos (fiestas, funerales, banquetes, estados de ánimo, juegos, amoríos, pugnas, competencias, por mencionar algunos), hasta aquellos relacionados con lo divino (composiciones a la virgen, a los santos, nacimiento de Cristo, celos de san José, entre otros); por sus formas de versificación, que se enmarcan también en la tradición lírica que iremos abordando, tales como las décimas, las cuartetos, las quintas, las sextillas, las seguidillas. Así mismo por la fuerte relación que mantiene con la música y la danza.

2.3.1 Tres elementos de la poesía lírica del son jarocho: música, danza y literatura.

Es importante enmarcar nuestro tema de estudio dentro de los tres elementos (la música, la danza y la poesía) que integran la poesía lírica de tipo popular y tradicional del son jarocho en comunión con los elementos que emergen de la cultura en el Siglo de Oro; se deja el aspecto literario al final, porque con él se entrará en el tercer capítulo.

⁸³ *Poesía lírica* también es un concepto que ha tenido una diversidad de interpretaciones a lo largo de la historia de la literatura, desde los griegos hasta la actualidad; para un estudio detallado de sus diversas concepciones se puede consultar el libro de Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*. Los elementos de ese género poético, usados en este trabajo, son los elementos más recurrentes que se presentan en las diversas concepciones a lo largo de su historia.

2.3.1.1 La música

Vicente T. Mendoza apunta que:

Resulta ilógico englobar en un solo género con la designación de huapango, un baile y cantos en los que intervienen tonadillas, fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros, guajiras, tangos, pasacalles, ayayais, trabalenguas, jarabes; trovos, cadenas, recuestas, décimas y glosas. Unidos a restos de zarabanda, gallardas, restrojo, pie de jubao, bailes por lo alto y por lo bajo y otras derivaciones; es decir, toda una generación de especies y tipos líricos y coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, que sucesivamente han llegado a la costa de Veracruz, enraizando, floreciendo y fructificando.⁸⁴

Debido a esa situación, se complica encasillar en un solo género toda una serie de tipos musicales coreográficos y poéticos. Hemos visto varias acepciones en torno del término fandango: la principal, que se asocia con el son jarocho y nuestro trabajo, es la fiesta comunitaria en la cual se cantan sones, se baila y se recita poesía; la segunda es el tipo musical y coreográfico: “término que también, y desde el siglo XVII, alude no solamente a estos bailes zapateados sino también a un género o a una tonada en tono menor, que desde fines del XVII aparecerá como fandango en la música escrita, en especial en la Nueva España”.⁸⁵

En realidad no sabemos cómo fue el proceso para que la fiesta por excelencia en el son jarocho tomara la denominación de este neologismo africano llamado fandango; lo que sí podemos decir es que ese tipo musical se encuentra inmerso en el son jarocho, en el son llamado “El fandanguito”.⁸⁶

¿Pero cómo se fue dando ese intercambio musical entre España, el mundo africano y las colonias del nuevo mundo? Para tal propósito distinguimos tres redes de intercambio:

La primera se dio por la intercomunicación de las comunidades que se integraron en la vida del Caribe colonial sin perder relación con sus terruños, es decir, había redes que se asociaron al comercio, a las ferias, al tráfico de esclavos, al contrabando y al sistema de flotas; redes que les permitieron mantener relaciones con sus lugares de origen. Esa

⁸⁴ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Imprenta Universitarias, 1984.

⁸⁵ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 67.

⁸⁶ Al respecto se puede consultar el estudio del musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster, integrado en el libro *Fandango* de Antonio García de León, pp. 281-297.

situación permitió que muchas veces esas comunidades formaran “pisos de intercambio cultural” en donde circularon:

Fragmentos del folclor y de música culta y popular que van sufriendo una serie de cambios importantes, adaptándose a las realidades urbanas y rurales, o siguiendo el curso de las modas [...] Siendo el campesinado, por su aislamiento, el que mejor conserva las formas generales y las va arcaizando y fosilizando.⁸⁷

La segunda red de intercambio que, nos dice García de León, facilitó “las reciprocidades, y sus huellas todavía permanecen en las temáticas líricas o en los fragmentos y pedaceras de romances, tonadillas escénicas, entremeses, poesías y coplas”,⁸⁸ será la que estableció la Armada de Barlovento, que fue creada en el siglo XVII para la defensa militar.

El papel de la Armada de Barlovento fue muy importante para el desarrollo cultural, debido a que se integraba a la leva mucha gente de todos los rincones de España y se iba asentando un piso de intercambio cultural entre las personas que iban enroladas, y es en las bitácoras y en los reclamos de esta armada que:

Aparece de repente el tráfico musical, las músicas regionales de la península, los *puntos de navegante*, las formas antepasadas del *galerón* y el *punto*, la planta única – canónica y salmódica–, que hasta hoy sirve para la improvisación de la décima en todo este mundo de planetas lejanos, de ecos responsoriales, solamente enlazados por el comercio periódico y los esfuerzos de la memoria en la poesía cantada.⁸⁹

La tercera red de intercambio se relacionó con tierra adentro y se estableció por las condiciones de esclavitud en contra de las clases bajas; esa red tiene que ver principalmente con “la arquitectura defensiva y el tráfico de los ‘forzados’, trabajadores indígenas y de ‘castas’⁹⁰. Las condiciones que se imponían obligaban a los trabajadores a abandonar sus lugares de origen, ocasionando con ello que al integrar grupos de inmigrantes en un mismo núcleo, en él se intercambiaban manifestaciones culturales como sus cantos y su música; esos trabajadores eran:

Fuerza de trabajo destinada a la creación de los fuertes, las almenas y los parapetos, carne de cañón de las guerras contra el inglés, sin duda esos nuevos esclavos se

⁸⁷ Antonio García de León, *op.cit.* p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibidem.*

asocian a las prisiones, a los cantos de amor cautivo en las fortalezas penitenciarias y a las canciones de labor, que son la música de fondo del trabajo forzado y de los contratos de servidumbre.⁹¹

El suministro que proporcionaban las colonias a España creó una dependencia de la Metrópoli:

Este suministro crea una enorme dependencia de Tierra Firme novohispana, generosamente retribuida en fiestas y ceremonias, en pasos de danza y rutinas que alimentarán lo que luego es folclor y vestigio. Los aguinaldos, las fiestas del *Corpus Chiristi*, los Carnavales y sus *congas* y comparsas callejeras, la *gala*, el medio real de plata, el don caballeresco, la *bamba*, y los *fandangos* serán su expresión más privilegiada y resistente a las irrupciones del tiempo.⁹²

En todas las festividades, la música tuvo un papel muy importante desde el inicio de la colonización y dejó sus huellas para siempre en grandes regiones de América, marcando desde el origen de las regiones colonizadas formas particulares que influyeron después en el desarrollo de las expresiones musicales de todo género:

Era una música nueva, con las resonancias, la rítmica y el timbre africano, con la riqueza de la musicalidad y la literatura cantada en el “castellano atlántico” y recuperando permanentemente los elementos indígenas de cada región.⁹³

Entre todos esos géneros que fueron tomando características propias de una región, destaca el son jarocho; asimismo, podemos decir que en éste también sobreviven elementos de esa tradición africana e indígena.

Los instrumentos musicales con que se ejecuta el son jarocho son variados: los principales son de cuerdas, y en su conjunto se llaman jaranas o guitarras de son. Las jaranas se dividen por sus tamaños, por su agudeza y gravedad; existen la jarana primera, la segunda y la tercera; quien lleva la melodía y el contrapunto melódico es el requinto; la guitarra más grande recibe el nombre de vozarrona, gitarrota, leona, tololona, y hace los bajos, ya que de todos los instrumentos es el más grave. Se acompaña también de elementos percusores, entre los cuales la tarima donde se baila es imprescindible; también puede integrarse al acompañamiento el marimbol o un instrumento de frotación que bien puede ser una quijada de burro. Esos instrumentos son básicos y, asimismo, la integración de otros depende de la región:

⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, p. 46.

Hay otros instrumentos de cuerda y de percusión que se incorporan al son, como las bandolas, las bandolinas, arpa, violín. Las bandolas y bandolinas son más de las zonas de nahuas y popolucas; son usadas por algunos jaraneros que acompañan las danzas indígenas.⁹⁴

Sobre la orquesta fandanguera encontramos también los siguientes elementos:

A la orquesta fandanguera de tres o cuatro instrumentos de cuerda y dos o tres de frotación, que tienen resonancias muy similares a lo que debió haber sido la música barroca de cámara, se agregan muy diversas percusiones que contrapuntean con el zapateo, y en algunas partes con el uso de las palmas [...] La mayor parte de estas percusiones, en especial las de frotación, tienen también una base común con la instrumentación indígena de Gran Caribe y Mesoamérica, aunque fundidas con formas similares africanas y europeas.⁹⁵

De este breve recorrido se puede comprender que los fandangos, como tipo musical y coreográfico, no eran distintivos del son jarocho, sino que se daban en distintas regiones del país:

Considerados como propios de los negros y mulatos, marineros, pescadores y broza, en el sur de Veracruz los fandangos eran bailados por vaqueros, arrieros y milicianos de condición afroestiza [...] y que en su música entran giros andaluces aportados por los grupos coloniales asentados en los llanos.⁹⁶

De igual forma se entiende lo expuesto por Vicente T. Mendoza al proponer que en un principio el fandango:

Musicalmente usa melodías modales, ya gregorianas, ya andaluzas y aún con oscilaciones árabes, de la misma manera que del modo mayor... El ritmo, la forma, la métrica, el carácter y el estilo del son se adaptan a otros géneros musicales de México (las danzas ceremoniales, las canciones).⁹⁷

También, en este breve recorrido se advierte que se integraron ritmos africanos, y se tuvo como resultado un son jarocho robustecido e integrado por una riqueza musical, hispánica, africana e indígena.

⁹⁴ Alfredo Delgado, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 59.

⁹⁵ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 121.

⁹⁶ Alfredo Delgado, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 37.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

2.3.1.2 La danza

En el aspecto de la danza, al igual que con la música, también es difícil plantear cómo se dio el sincretismo en el son jarocho. Es importante recordar que estamos en un fenómeno de intercambio cultural sin precedentes: “El sólo imaginar esta interacción y convivencia de elementos europeos, africanos, árabes, asiáticos y americanos rompe necesariamente con los mitos acerca del ‘encuentro entre dos mundos’ en la América española”.⁹⁸

Por lo expuesto con la música, se puede comprender que en el aspecto dancístico las redes de intercambio fueron fundamentales para su desarrollo; las ferias que se organizaban para el comercio sirvieron para que en las fiestas también se incorporaran ritmos, bailes y espectáculos:

Las procesiones y mascaradas, saraos y las danzas más diversas, así como las corridas de toros y los jaripeos, acercaban al bajo pueblo con la nobleza local, y creaban todo un efecto de generalización cultural que explica la supervivencia de tantos elementos “cultos” en la representación popular actual.⁹⁹

En ese tiempo las festividades eran promovidas por la iglesia para atenuar las duras condiciones de vida de la población y para que la energía emanada de ellas fuera orientada hacia el fenómeno religioso, tratando de implantar “las buenas costumbres”. Sin embargo, los estratos bajos de la población las asimilaban de una manera sincrética impregnándole sus propias particularidades; de ello que esas clases:

Van poco a poco monopolizándolas, quebrantando sus estructuras originales y dando paso a riquísimos contenidos dancísticos, literarios y teatrales. La amalgama diferenciada de muchos rasgos se alimentará de múltiples influencias europeas y africanas, generando formas originales.¹⁰⁰

Lamentablemente se torna complejo hacer un recorrido de todo el sincretismo dancístico que se dio durante ese tiempo, sobre todo porque se daba en una diversidad de rutas:

Ya desde finales del siglo XVI, la órbita de ida y vuelta se había completado, siendo un ejercicio absolutamente inútil tratar de indagar el origen de los cantos y danzas asociados a la Carrera de Indias, pues estos formaron parte del mismo trayecto (pavanas, gallardas, danzas de hacha, pasacalles, chaconas, zarabandas, etcétera), y

⁹⁸ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, p. 39.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 50.

son ahora difíciles de “congelar” en su transcurrir permanente de viaje y tornaviaje.¹⁰¹

Sin embargo, vamos a rastrear algunos elementos que se relacionan con el son jarocho. Uno de ellos se asocia con la costumbre de lanzar monedas ante la buena ejecución de las bailarinas, la cual se conoce como galear:

La fiesta incorpora también en toda el área la famosa costumbre de la *gala*. O sea, la danza ejecutada por una mujer a la cual se le colocan sombreros en la cabeza, y a quien se retribuye con un pago en moneda de plata (medio real o un peso acuñado en Nueva España). Sus antecedentes líricos están evidentemente en las “canciones de la gala” de la literatura teatral del Siglo de Oro, muy relacionadas primeramente con la dote de la novia [...] y después por extensión, precisamente con el regateo directo del trato comercial de la *Carrera de las Indias*.¹⁰²

Siguiendo con la tradición de la gala, ésta fue tomando otras connotaciones; una de ellas queda relacionada con la transacción monetaria, la cual deriva en una asociación con el “buque de la gala” que salía de Veracruz para llevar la plata que en Puerto Rico servía para pagar la administración local. Asimismo, la tradición de la gala:

Asociada pues a la plata acuñada y a la donación y la propina que en otras partes también se conoció como “bamba” (El son de *La bamba*, relacionado con los bailes de *bamba* o columpio, de Andalucía, es también el más famoso de los sones jarochos) *derivó en la implantación de esta danza, la cual, nos recrea un término que, de nuevo, nos remite a Veracruz.*¹⁰³

En lo concerniente al sustrato africano, García de León añade:

La “gala” también fue africanizada, en el *vacunao* afroantillano, similar a la *ombigueada* brasileña, al *nkumba* congolés y al *chuchumbé* veracruzano del siglo XVIII, a la *cumbia* colombiana o al *cumbé* novohispano, todos derivados del bantú *nkumba*, “ombligo”. En el *vacunao* aparece el “botín” como un obsequio en dinero a la danzarina.¹⁰⁴

Sería muy difícil seguir buscando los tipos de elementos que se incorporaron a la danza en el son jarocho; lo que sí podemos decir es que también se dio un mestizaje cultural muy rico en torno de ese elemento. Asimismo podemos compartir que:

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰² *Ibid.*, p. 68.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

El diverso origen de las tonadas, y los sones y danzas que se ejecutan en la secuencia interna de los fandangos rurales, desde el siglo XVII hasta nuestros días, se refiere a tradiciones anteriores, que vienen desde la Edad Media y se maduraron largamente en la vida marinera y en los oficios de la caballería y la cría de ganado mayor.¹⁰⁵

De esa manera se observa un fenómeno de tradición y, por tanto, se nos permite entender que también se da un engarce gracias a las diferentes características que comparten las danzas que tienen como matriz el mestizaje cultural que venimos estudiando, de las cuales el son jarocho forma parte:

Éstas derivan en su mayoría de las danzas populares y callejeras que se generalizaron en el imperio español en el siglo XVII, las que en su mayor parte recurren al zapateo¹⁰⁶ y al escobillado, las más de las veces “a la manera morisca” sobre una tarima o tablado de madera. Pero a diferencia, de lo que luego se popularizó en Andalucía, la mayoría de las danzas americanas no recurre al uso de los brazos, lo que le da siempre un aire de “danza inglesa” o portuguesa del Algarbe.¹⁰⁷

En la actualidad, el baile en el son jarocho atiende a la división que se hace de los sones: hay sones de parejas y sones de a montón de los cuales nos dice Alfredo Delgado:

Entre los sones de a montón más comunes tenemos El pájaro cú, El pájaro carpintero, El Cupido, La petenera, La morena, La indita, El balajú. El cascabel y la Guacamaya, por mencionar algunos de los sones antiguos. Su característica principal es que son más pausados que los sones de pareja. Los de a montón se bailan en parejas de mujeres y pueden ser de hasta dos hasta las que quepan en la tarima, aunque en algunos lugares la regla es que sólo sean cuatro mujeres. Solamente El Colás es un son que se puede bailar entre cuatro o dos mujeres y un hombre. En los de pareja, como La bamba, El torito, El toro zacamandú, Los enanos, El butaquito, El palomo, El jarabe, El canelo, El fandanguito y los panaderos, únicamente bailan sobre la tarima un hombre y una mujer, sin importar su edad o condición social. Cualquier hombre o mujer puede subir a la tarima y sustituir al bailarín respectivo, de manera que ella o él pueden tener varios compañeros sucesivos durante la ejecución de un son o pueden subir varias parejas, pero siempre de una por una.¹⁰⁸

Sobre las características del baile también Alfredo Delgado plantea lo siguiente:

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.70.

¹⁰⁶ Sobre esta distinción nos dice Sancho Panza en el capítulo LXII del Quijote: —¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañado: hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte, pero en lo del danzar no doy puntada.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁸ Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 55.

Los sones se bailan por zapateo y mudanceo escobilleo, según lo exija la música. Generalmente se zapatea durante el estribillo y se mudancea durante la versada, para escuchar el canto, sincronizando el ritmo entre músicos y bailadores. El sonido percutido de la tarima es un elemento sonoro más que se agrega a la interpretación musical. En el baile también hay estilos distintos, según la región. Mientras que en los Tuxtlas y entre los indígenas de la sierra de Santa Martha el baile es más pausado, en la cuenca del Papaloapan es más rápido, con mayor atención en el mudanceo, es más valseado.¹⁰⁹

2.3.1.3 La literatura

Para comenzar a hablar de ésta, debemos considerar que lo literario en lo poético no se reduce a aquello que permanece como fuente escrita, sino que incluye también la manifestación poética que nos llega mediante la tradición oral y de la composición repentista de sus poetas trovadores.

Por tanto, la composición poética que tiene sus cimientos en el folclor y que es de tipo popular y tradicional, también es literaria; las composiciones del canto popular de la Edad Media, aunque no obedecían a los cánones de versificación establecidos como literarios, para nosotros sí son piezas de literatura.

Plantearnos este horizonte es importante porque la tradición oral es imprescindible para el estudio que estamos llevando a cabo, en donde la mayoría de poetas y cultivadores de la poesía popular eran ágrafos.

Las fiestas que se desarrollaron durante el siglo XVI y XVII en el nuevo continente, se realizaban a la usanza de las ferias medievales: había canciones, danzas e intercambios musicales; estos elementos permitieron que se realizaran justas poéticas en donde los trovadores, a la usanza de la antigüedad juglaresca, entonaban sus composiciones:

La mayor parte de las plantas poéticas “bajaban” desde los certámenes de poetas y poetastros, haciendo del lenguaje barroco una jerga ininteligible. Desde allí se decantaban décimas, romances, seguidillas y quintillas, que sólo se podían popularizar al ser despojadas de mucho de la “fábrica primorosa” y vacía de sus cultivadores “sabios” en los encuentros de poesía escrita, tan comunes en el siglo XVII. Eran formas que se volvían a recrear en las justas, recuestas y encuentros de los poetas cantores del bajo pueblo, de manera improvisada y repentista.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 48.

Como planteamos anteriormente, la línea que separaba al bajo pueblo de la nobleza local era muy delgada, gracias a esta situación hubo una fuerte retroalimentación entre los dos estratos; en España ya se había dado la revaloración de la poesía popular y se entonaban coplas al estilo popular incluso en las cortes. La copla seguía su camino por el mundo hispánico de manera muy prolífica. No podemos olvidar que en esos tiempos había un fuerte acompañamiento de canto y poesía en la vida y actividades cotidianas: cantos de trabajo, cantos de marineros, rondas infantiles, canciones para las penas de amor; muchos asuntos eran poetizados y llegaron a tierras americanas, gracias a la tradición oral, pues el nivel de analfabetismo era muy alto.

La cultura que agrupaba a la nobleza local y al bajo pueblo mediante las festividades en tierras americanas, permitió que se compartieran diversos componentes. Para nuestro trabajo resaltamos dos situaciones: la primera tiene que ver con elementos populares que se transmitieron en el bajo pueblo mediante coplas, que para ese tiempo ya eran un tipo de composición poética de fuerte arraigo (en éstas, los ambientes marineros y rurales crearon atmósferas y fueron tierra fértil para la recreación de las mismas); la segunda situación tiene que ver con los elementos cultos que le llegaban a la nobleza local, representados en la cultura del barroco del Siglo de Oro, la interacción entre la nobleza local y el bajo pueblo permitió que una de las formas de composición barroca del Siglo de Oro se recreara en los ambientes populares del mundo hispánico: nos referimos a la *décima espinela* que se vuelve progresivamente tradicional y experimenta una recreación que permite multiplicar el efecto de lo creado en otro contexto. De tal manera, esta forma culta de la literatura española del Siglo de Oro será una de las mejores expresiones literarias que permitirá la recuperación de la tradición y asimismo permitirá la inserción de elementos *cultos* en la corriente de la poesía tradicional cantada en el mundo hispánico, del cual el son jarocho forma parte.

Otras formas literarias presentes se producen por la fuerte religiosidad de las comunidades del Sotavento y por las celebraciones enmarcadas en sus ritos; nos referimos a los *villancicos* y *aguinaldos*, generalmente asociados al nacimiento de Cristo (reproducidos por lo común en cuartetos hexasílabos), y que siguen siendo muy similares en Puerto Rico, Venezuela y México.

En nuestro tercer capítulo veremos cómo las coplas¹¹¹ tuvieron gran arraigo en la colectividad española, y esa popularización permitió que poetas de reconocido prestigio como Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes las recrearan en ambientes cultos, las coplas en forma de cuartetos, quintetos y sextetos (generalmente octosílabos) se popularizaron al igual que las décimas en todas sus variantes, predominando las de Vicente Espinel desde fines del XVI; las decimillas hexasílabas, generalmente *a lo divino*, que se conservan en Puerto Rico, las octavas reales de metro endecasílabo (todavía vivas en la Sierra Gorda mexicana) y las seguidillas simples y complejas (cuartetos de rima *a-b-a-b*, que alternan un verso heptasílabo y uno pentasílabo) también se popularizaron en este tiempo.

La importancia de los trovadores populares que se dedicaron al cultivo en campo abierto de esas plantas poéticas de los jardines cultos sólo se explica en función de su dimensión comunitaria, característica que permitió la conservación y el cuidado de esas mismas plantas para que llegaran hasta la actualidad.

El son jarocho, como hemos dicho, está inmerso en ese fenómeno de tradición, ya sea mediante versos conocidos que se entonaban en las fiestas o por medio de versos improvisados que se decantaban en las estructuras de versificación que veremos adelante; esas composiciones de *repentismo* se creaban en justas poéticas:

En el litoral de Veracruz, por ejemplo –y en algo que coincide con el resto del Caribe–, subsiste la costumbre de cantar versos “sabidos” e improvisados alrededor de la música campesina propia de la región, en los llamados “fandangos de tarima” y en las fiestas tradicionales, en donde los versadores cantan plantas fijas e improvisan dentro de un cancionero compuesto por un medio centenar de sones que acompañan a la danza efectuada por mujeres o por parejas. Estos fandangos –que reflejan mucho de lo observado por los viajeros en todo el Caribe del siglo XVIII– suelen durar toda la noche en las zonas rurales y en los caseríos, se realizan al calor de los velorios de los santos, de las fiestas patronales o las celebraciones navideñas, y en ellos se despliega mucho de lo tradicional versificado.¹¹²

A continuación se exponen ejemplos de formas poéticas que se cultivan hasta la actualidad en el son jarocho, las cuales provienen de la tradición lírica hispánica:

¹¹¹ Al igual que Carlos Magis, utilizo el término *copla*, más allá de las distintas posturas formales, para aludir al conjunto temático-formal que tiene el carácter de unidad poética mínima. Véase Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 27.

¹¹² Antonio García de León, *op cit.* p. 139.

La *redondilla* es una copla compuesta por cuatro versos de arte menor cuya rima consonante es *abba*:

Soñé con varios asuntos *a*
y con arrogante empeño, *b*
soñé que era yo tu dueño *b*
y que ya vivíamos juntos.¹¹³ *a*

Una variante de la redondilla, que se presenta con mucha frecuencia en el son jarocho, es la *cuarteta*¹¹⁴ que tiene la siguiente disposición de rima consonante, *abab*:

Cuando tú me pretendiste, *a*
ya no sabías qué decir. *b*
¿Para qué me prometiste *a*
lo que no habías de cumplir?¹¹⁵ *b*

También en el son jarocho hay algunos sones que se versifican con *seguidillas simples*, las cuales son coplas en las que los versos primero y tercero son heptasílabos, y el segundo y cuarto pentasílabos, la rima puede ser asonante o consonante en los versos pares. Esta composición se presenta en nuestra lírica desde las jarchas en los siglos XI y XII¹¹⁶:

Eres como la rosa
de Alejandría,
colorada de noche,
blanca de día.¹¹⁷

A las morenas quiero,
desde que sé,
que morena es la virgen
de la Merced.¹¹⁸

La seguidilla simple tiene una variante más extensa que se denomina *seguidilla compuesta*; de acuerdo con los cánones a la simple se le agrega una coda de tres versos¹¹⁹:

Dicen que no se sienten
las despedidas;
dile al que te lo cuente,

¹¹³ Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p.147.

¹¹⁴ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ideas, 1986, p.99.

¹¹⁵ Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁶ Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁷ Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 108.

que se despida
del bien que adora;
verá que no se siente,
hasta se llora.¹²⁰

Si alguna duda tienes
de mi pasión,
toma un cuchillo
y abre mi corazón;
pero con tiento,
no te lastimes,
que estás tú dentro.¹²¹

Asimismo, se cultivan *quintas* o *quintillas*, la cual es una estrofa de cinco versos octosílabos. Sobre ella apunta Antonio Quilis: “Aparece en castellano en el siglo XV, sin vida independiente, es decir, combinándose con otros tipos estróficos. En el Barroco, se usó mucho en el teatro, combinándola con redondillas”¹²². La combinación de la rima queda a voluntad del poeta, con la condición de que no haya tres versos seguidos con la misma rima y de que los últimos no formen pareado. Por lo tanto las combinaciones posibles son: *ababa, abaab, abbab, aabab, aabba*:¹²³

Aquí traigo este torito *a*
para las que son marotas, *b*
y como soy tan charrito, *a*
allá voy con todo y botas *b*
ni las espuelas me quito.¹²⁴ *a*

Yo le aconsejé al jilguero: *a*
hombre, vive con temor, *b*
que en el columpio de amor, *b*
el que se mece primero, *a*
es quien se mece mejor.¹²⁵ *b*

Esa del talle de palma, *a*
morena, de labios rojos, *b*
robó, corazón, tu calma. *a*
Ay de ti, si tiene el alma, *a*

¹²⁰ Grupo Mono Blanco, “El butaquito”, véase: <http://www.youtube.com/watch?v=fOUoqM5o6-Y>

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Antonio Quilis, *op.cit.*, p. 103.

¹²³ En el material revisado no se encontraron quintas con las siguientes combinaciones de rima: *aabab* y *aabba*; con ello no queremos decir que no existan, sino que su cultivo es escaso.

¹²⁴ Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 36.

tan negra como sus ojos.¹²⁶ *b*

Las sextas o sextillas también son estrofas de arte menor que se recrean en el son jarocho; convencionalmente están compuestas por versos octosílabos con varias combinaciones de rima: *aabaab*, *abcabc*, *ababab*, *abbaba...*; la predominante en el son jarocho es *ababab*. De ellas nos dice Antonio Quilis que se viene utilizando desde el Arcipreste de Hita.¹²⁷

Si oyeras cantar el gallo *a*
y te acordaras de mí, *b*
le das un beso a la almohada, *a*
has de cuenta que fue a mí, *b*
que vine en la madrugada *a*
a despedirme de ti.¹²⁸ *b*

Jesucristo, redentor, *a*
hoy te canto mi argumento; *b*
ahora como sabedor, *a*
me dirás en el momento, *b*
como buen conocedor. *a*
¿Cuántas puertas tiene el viento?¹²⁹ *b*

La forma métrica culta proveniente del Siglo de Oro que goza de gran recreación en el son jarocho, y sobre la cual se organizan encuentros de poetas, es la *décima espinela*, la cual fue inventada por Vicente Espinel en el siglo XVI; está constituida por versos de ocho sílabas, y nos dice Antonio Quilis que es el feliz hallazgo que por diversos caminos buscaban los poetas cortesanos del siglo XV.¹³⁰ La estructura de esa composición está formada por dos redondillas, con rima abrazada, *abba* y *cddc*, las cuales se unen por dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla, *ac*; el esquema es: *abbaaccddc*.

Existen muchos ejemplos de ellas en el son jarocho, las cuales en algunas ocasiones se cantan en los sones y otras son recitadas con el acompañamiento del contrapunteo en el requinto:

¹²⁶ *Ibid*, p. 44.

¹²⁷ Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 106.

¹²⁸ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2004, p. 108.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹³⁰ Antonio Quilis, *op.cit.*, p. 116.

Allá por la tierra mía
se oye la voz de un coplero
que canta con grave esmero
su orgullo, su fantasía,
su fe, su amor, su poesía,
sus pasiones y su calma.
Un pájaro que en la palma
canta, llora y dice adiós
cuando nos clava su voz
en lo profundo del alma¹³¹

Yo fui a la Revolución
a luchar por el derecho
de sentir sobre mi pecho
una gran satisfacción.
Pero hoy vivo en un rincón,
cantándole a mi amargura,
pero con la fe segura
y gritándole al destino,
que es el hombre campesino
nuestra esperanza futura.¹³²

En el son jarocho existe también el poema estrófico que se recita llamado *glosa*. De ella nos dice Antonio Quilis¹³³ que es un poema de extensión variable que consta de dos partes: *a*) el *texto*, que es una poesía breve, y *b*) la *glosa*, que es el comentario de la poesía que constituye el texto. La glosa, apunta Margit Frenk, es la forma más generalizada en los siglos XVI y XVII, sobre todo en Castilla y en Portugal¹³⁴. El texto, por regla general, es una poesía ya existente (fragmento de un romance, refrán, entre otros); la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas o quintillas dobles) como versos tiene el texto, los cuales se van repitiendo al final de cada estrofa. Veamos cómo, en un ejemplo de Miguel de Cervantes y uno del son jarocho, el uso de recursos formales es similar:

¹³¹ Ensemble continuo, “El fandango/El fandanguito”, *Laberinto en la guitarra*, México, Urtex, 2002, pista núm. 10.

¹³² Arcadio Hidalgo, véase el siguiente enlace del grupo Los Cojolites:
<http://www.youtube.com/watch?v=XTWSZ-D7aHw>

¹³³ Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁴ Margit Frenk, *Poesía popular hispánica...*, p. 413.

**El cielo a la iglesia ofrece,
hoy una piedra tan fina
que en la corona divina
del mismo Dios resplandece.**

*Tras los dones primitivos
que, en el fervor de su celo,
ofreció la iglesia al cielo,
a sus edificios vivos
dio nuevas piedras el suelo;
estos dones agradece
a su esposa y la ennoblece,
pues, de parte del esposo,
un Jacinto, el más precioso,
el cielo a la Iglesia ofrece*

*Porque el hombre de su gracia
tantas veces se retira
y el Jacinto, al que le mira,
es tan grande su eficacia
que le sosiega la ira,
su misma piedad lo inclina
a darlo por medicina,
que, en su juicio profundo,
ve que ha menester el mundo,
hoy una piedra tan fina.*

*Obró tanto esta virtud,
viviendo Jacinto en él,
que, a los vivos rayos de él,
en una y otra salud
se restituyó por él.
Crezca gloriosa la mina
que de su luz jacintina
tiene el cielo y tierra llenos,
pues no mereció estar menos
que en la corona divina.*

*Allá luce ante los ojos
del mismo autor de su gloria,
y acá en gloriosa memoria
de los triunfos y despojos
que sacó de la victoria,
pues si otra luz desfallece*

**La música está muy buena
para celebrar tu estado,
María queda dichosa
y el Señor sacramentado.**

*Ya quiso el cielo piadoso
evitar la tentación,
Dios te dio para tu esposo
este clavel en botón,
tú eres su querida esposa,
tú eres su esposo y cadena;
ya se te acabó la pena,
dale gracias a María,
para celebrar tu día
la música está muy buena.*

*Yo quisiera con gran fe,
en este tan feliz día,
pedir a la jerarquía
de Jesús, María y José.
Yo quisiera que en un día,
día tan felicitado,
que bajara con cuidado
toda la gloria divina;
también la música trina,
para celebrar tu estado*

*Oye este consejo fiel,
escucha lo que te digo,
dale gusto a este clavel,
que Dios lo juntó contigo,
mira que es mucho abrigo,
el tener uno a su esposa,
parece nada la cosa,
más llegándolo a pensar,
hace al infierno temblar;
María queda dichosa.*

*Seis palabras Dios dictó,
enseñando su doctrina:
el padrino, la madrina,
el desposado y su esposa.
Qué cuenta tan misteriosa,
tiene el número asentado,*

*cuando el sol la suya ofrece,
¿Qué tan viva y rutilante
será aquesta si delante
del mismo Dios resplandece*¹³⁵

*cuatro van, pongan cuidado,
quinta y sexta diré ahora,
es María, Nuestra Señora,
y el Señor sacramentado*¹³⁶

Otras formas de composición poética presentes en el son jarocho son aquellas que se manifiestan por la gran religiosidad de las comunidades del Sotavento y por las celebraciones que estaban enmarcadas en sus ritos; nos referimos a los *villancicos* y *aguinaldos*, generalmente asociados al nacimiento de Cristo.

Los *aguinaldos* o *pascuas* son cuartetos hexasílabos que se usan para acompañar las festividades de la Navidad, de la natividad de Cristo. Asimismo, permiten crear un ambiente de comunidad en el cual se desarrolla la posada¹³⁷. En las pascuas viejas se canta un estribillo y después las mudanzas. Éstas van unidas mediante otro recurso característico de la lírica hispánica antigua: el encadenamiento. Éste se integra en el último verso, que se repite al inicio de una nueva estrofa o mudanza. Veamos los siguientes ejemplos recopilados por Arcadio Hidalgo.

Estribillo:
Naranjas y limas,
limas y limones,
más linda es la Virgen
que todas las flores.

Mudanza:
Ábranse las puertas
para comenzar,
que una cosa cierta
les vengo a contar.

Estribillo:
Naranjas y ...

Mudanza:
Les vengo a contar (encadenamiento)

¹³⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Poemas*, Madrid, Red ediciones S.L, 2009, p.53-54.

¹³⁶ Véase *Sones de la tierra y cantares jarocho*, p. 157,158.

¹³⁷ En México la Navidad es una época de muchas tradiciones y una de las más coloridas son las reuniones celebradas todas las tardes, desde el dieciséis hasta el veinticuatro de diciembre. En ellas la gente pide hospedaje, como lo hicieron los peregrinos José y María durante el nacimiento de Jesús. En nuestros días las posadas son una celebración religiosa y social que hace homenaje al viaje de los antiguos peregrinos. Cada una de estas noches, antes de Navidad, una fiesta se lleva a cabo en las casas del vecindario. Hay comida, bebida, dulces y fruta para los niños. Todos cantan canciones al paso de la gente.

lo que aconteció
que en un muladar
el niño nació.

Estribillo:
Naranjas y ...

Mudanza:
el niño nació (*encadenamiento*)
y nadie sabía
lo que padeció
San José y María.¹³⁸

Después de esas reuniones navideñas se celebra el año nuevo. Las manifestaciones que integran ritmos africanos son las congas; la conga del Año viejo es la más conocida, pues con ella sale la comparsa el 31 de diciembre por la noche, entonando el siguiente estribillo:

Una limosna
para este pobre viejo
que ha dejado hijos,
que ha dejado hijos
para el año nuevo.¹³⁹

La poesía popular y tradicional del son jarocho, cómo estamos viendo, mantiene algunos elementos formales con los esquemas de versificación tradicionales de la poesía hispánica. Cuando hablamos en este trabajo sobre la poesía popular circunscrita en un tiempo determinado y sobre la poesía tradicional a través del tiempo, consideramos que nunca una escuela, que se nutra de estos elementos, va a poder arrancar de raíz los recursos establecidos, y es por ello que algunas canciones del Siglo de Oro encontraron la forma de no morir completamente.

Los recursos que se comparten con la poesía antigua son variados y dependen de la poesía con la cual se estén relacionando; es decir, son distintos los recursos que comparten la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro con la lírica del flamenco, con la lírica de las regiones gallegas, de México o de algún otro lugar de Hispanoamérica. En

¹³⁸ Chuchumbé, “Pascuas, Justicias y la fuga de Chuchumbé” en *¡Caramba niño!*, México, Conaculta, 1999, pista núm. 1.

¹³⁹ Chuchumbé, *¡Caramba niño!*, “Conga del viejo”, pista núm. 10.

algunos casos puede haber continuidad en el uso del paralelismo, en otros la conservación de la métrica irregular, y en otros, la permanencia de algunas imágenes o lugares comunes. En el caso del son jarocho, durante nuestro siguiente capítulo, veremos cómo se comparten algunas imágenes y lugares comunes de la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro.

Capítulo 3. Elementos comunes entre dos expresiones líricas

Este trabajo se integra por un acercamiento al fenómeno literario a través de la hermenéutica analógica y la retórica. La herramienta de la hermenéutica, que la investigación pondera, es la *interpretación*, en la cual el hombre se configura en la comunidad del mundo. La *interpretación* también va ligada a la tradición; se interpreta con relación a un pasado y de él se aprende:

Por una parte, la tradición, en el seno de la comunidad, enseña qué virtudes se requieren para vivir en ella. No produce, pues, sujetos abstractos como lo hizo el racionalismo ilustrado, sino hombres insertos en una comunidad, sujetos morales o, más propiamente aún, sujetos de virtudes comunitarias o para la vida en comunidad.¹⁴⁰

La configuración del hombre es constante y se da en comunión con lo original: con aquello que origina mundo a través de una tradición, que de diversas maneras, se ubica en esos puntos que se proyectan en una línea común:

Así, podemos hablar de una tradición que permite un cambio analógico; es decir, ni totalmente sustancial (unívoco) ni meramente accidental (equívoco), sino según lo propio (el *proprium* analógico), que no destruye, sino que potencia para ser distinto a pesar de conservar algo constante.¹⁴¹

3. 1 Los lugares comunes.

Por el lado de la hermenéutica, consideramos las analogías o lugares comunes desde la perspectiva que propone Carlos Magis:

No todos los materiales con que trabaja el poeta pueden ser delimitados según este criterio lógico, nocional. Buena parte de los elementos de creación tienen –además de su alcance conceptual– una suma de valencias extrarracionales (capacidad de sugestión, resonancia afectiva, referencias sensoriales, etc.) y presentan un conjunto de fenómenos tales como la desigualdad entre los niveles de difusión de los procedimientos poéticos mismos, y las diferencias en el grado de tipificación de los recursos expresivos. Y todos estos aspectos, originados en oscuras fuentes y fomentados por mecanismos de difícil aprensión, resultan, muchas veces, de mayor importancia que la pura referencia mental para reconocer y definir la naturaleza de estos últimos elementos de creación. Entre estos elementos tenemos los lugares comunes.¹⁴²

¹⁴⁰ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997, p. 72.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 74.

¹⁴² Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, México, Colmex, 1969, p. 29.

Carlos Magis propone *cuatro lugares comunes*: el *motivo*, el *tópico*, el *cliché* y el *esquema*. Estos lugares operan de maneras diversas; en una copla se puede integrar uno o dos motivos, uno o dos tópicos, puede carecer de clichés o de un esquema estereotipado por la tradición.

1. El *motivo*: este lugar común, como su nombre lo indica, es aquella proposición que pone en movimiento la copla; es aquella acción, que mediante un verbo, motiva el movimiento del intelecto para construir una idea en versos. De tal manera que el motivo es:

Una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del texto a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza –y de oposición– que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir, motivo es aquella “cierta construcción” cuyos elementos “se hallan unidos por una idea o tema común”.¹⁴³

En la siguiente copla vemos que hay una acción desencadenada por una proposición: no sembrar.

Te dije que **no sembraras**
las uvas en el camino,
porque la gente que pasa
coge del mejor racimo.¹⁴⁴

El motivo no es una proposición normal cualquiera, sino que es un recurso poético que al ser recurrente en las coplas va adquiriendo cierta estereotipia, por lo cual apunta Carlos Magis:

El motivo se queda a mitad de camino entre lo que pudiera ser la expresión normal de un contenido cualquiera y lo que es ya la manifestación de una estereotipia incipiente, estereotipia que de seguro se debe a la virtud sugestiva del argumento cristalizado, y, en ocasiones, a la importancia del comportamiento funcional.¹⁴⁵

En esta copla hay un *motivo* que implica una acción: sembrar frutos. Este *motivo* se desprende de una fijación mayor; la fijación más cristalizada en la cual se integra el motivo es un *tópico*:

¹⁴³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 352-353.

¹⁴⁴ Chalino Sánchez, “Las uvas”, véase el siguiente enlace:
<http://www.youtube.com/watch?v=0CJnMyTyKuQ&feature=related>

¹⁴⁵ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 30.

2. El tópic: es la fijación que puede integrarse a través de la realización de uno de los múltiples motivos. “Un estatismo promovido ya por la rica sugestión del contenido, ya por la gracia con que ese contenido ha sido expuesto”.¹⁴⁶ Es muy probable que el motivo de “sembrar frutos” esté integrado, en algunos casos, al tópic “El labrador o el jardinero de amor”. Este tópic puede integrar múltiples realizaciones de motivos como:

a) “Cuidar (o guardar) los frutos”:

Del algodón que sembré
vine a ver si algo ha quedado,
porque como me ausenté
no sé lo que había pasado,
si está como lo dejé
o me lo han atormentado.¹⁴⁷

b) “Ir al jardín”:

Muy de mañanita fui
al jardín de mi contento
y luego que recorrí
todas las flores del viento
corté un hermoso jazmín
más lindo que el pensamiento.¹⁴⁸

c) “Comer los frutos”:

Cuando yo milpero fui
mi desdicha fue un desdoro,
mi maíz lo comió el loro,
pero siempre algo cogí;
peor era perderlo todo.¹⁴⁹

d) “Regar la flor”:

Esta es la rosa linda,
linda y hermosa,
la riego con cariño
y otro la goza.¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁷ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y...*, p. 90.

¹⁴⁸ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 50.

¹⁴⁹ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y...*, p. 90.

¹⁵⁰ Carlos Magis, *La lírica popular...*, p. 351.

e) “Cortar las flores”:

Del jardín que cultivé
vengo a cortar una flor;
que antenoche la soñé
y ando muriendo de amor
desde que me desperté.¹⁵¹

Líneas arriba se planteó que una copla puede integrar varios motivos. En el ejemplo de “las uvas en el camino” también está el motivo de “coger o cortar los frutos o las flores”. Otra característica que debe valorarse es que los motivos no son exclusivos de un tópico, sino que sirven para integrarse en otros tópicos o alcanzar en sí mismo el estatus de tópico, como es el caso de coger frutos o flores: El origen del tópico “coger flores” se puede trazar hasta los clásicos, como Ovidio y Horacio. El tópico preciso *Collige, virgo, rosas* proviene de Ausonio. Además, el motivo está presente tanto en la lírica hispánica como en la francesa y la mediolatina.¹⁵² De tal forma que el tópico atiende menos a la perspectiva sintáctica y su fijación opera más en una perspectiva semántica (contenido); no como una proposición, sino como una idea que se reelabora de acuerdo con las tendencias de una época determinada. Por ejemplo el tópico *Collige, virgo, rosas* ha cambiado y en la actualidad, dentro del son jarocho, ya no es la doncella la que corta flores, sino un agente masculino.

Los motivos y los tópicos son lugares comunes cuya dilucidación depende del movimiento sintáctico y semántico del intelecto. Los *clichés* y los *esquemas* son fórmulas que se remiten al plano sintáctico, son fórmulas cristalizadas dentro de las coplas.

3. El cliché. Es resultado de la cristalización perfecta de una solución locutiva o de un verso. Se comporta como una unidad autónoma que no se presenta únicamente en coplas de un mismo ciclo, sino que resulta una frase, una fórmula de introducción o un verso de remate que se emancipa y puede entrar en la composición de los textos más diferentes.¹⁵³ Un ejemplo de cliché puede ser el siguiente: “En la puerta de mi (tu, esta) casa”...

Esta frase introductoria es un cliché muy socorrido en la lírica popular contemporánea, para constatarlo podríamos abrir el *Cancionero folklórico de México* o *La*

¹⁵¹ Chuchumbé, “Los chiles verdes”, en *Contrapuntea 'o*, México, Pentagrama, 2008, pista núm. 1.

¹⁵² Mariana Masera, “La fijación de símbolos en el cancionero popular mexicano”, *Revista de Literaturas Populares*, México, año IV, núm. 1, p. 138.

¹⁵³ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 37.

lirica popular contemporánea de Carlos Magis y observar la gran cantidad de coplas que tienen este inicio.

4. El esquema. Es la *crystalización en bloque* del modo de presentación del material poético. El esquema de pensamiento, la solución sintáctica y la estructura métrica, según los cuales se organiza el contenido, se fijan en un molde fijo. Y ese *molde* es lo que se estereotipa, ya que el elemento puramente temático queda al margen de la *crystalización*, y el esquema se puede “rellenar” con diversos contenidos.¹⁵⁴

El esquema consta de una fórmula de composición que se repite en una serie; como ejemplo podríamos plantear las siguientes coplas encontradas en el son jarocho “La guacamaya”. Este esquema se compone de dos núcleos, el primero plantea el deseo: *Quisiera ser...*, y el segundo plantea la intención: *para...*:

*Quisiera ser guacamaya,
pero de las más azules,
para pasearme contigo
sábado, domingo y lunes. (CFM, I, 804a)¹⁵⁵*

*Quisiera ser guacamaya
pero de las más azules,
para pasearte en Celaya
sábado, domingo y lunes,
cuando conmigo te vayas. (CFM, I, 804b)*

*Quisiera ser guacamaya
pero de las verdes, verdes,
para sacarte a pasear
sábado, domingo y viernes,
y el lunes pa’ trabajar. (CFM, I, 807)*

Como podemos ver, los clichés y los esquemas, al ser explícitos, tienen una relación más directa con la *subilitas implicandi* y con la *subilitas aplicandi*. En estos niveles podemos hacer una comparación literal de las coplas y observar cómo operan sus fórmulas. Sin embargo en este nivel poco se puede desentrañar sobre el sentido de la copla e incluso la literalidad nos podría parecer un sinsentido: ¿las guacamayas sacan a pasear a sus seres

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 37.

¹⁵⁵ Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México*, México, Colmex, 1985, tomo I, p. 231. A partir de aquí, todos los ejemplos tomados del *Cancionero folklórico de México* serán abreviados, poniendo *CFM*, el número de tomo y el número de ejemplo.

amados, como lo hacen los humanos? Por tanto el nivel de la *subilitas explicandi* es el que nos permite un acercamiento al texto poético a través de los recursos y de los lugares comunes que lo integran. En estas coplas, la guacamaya es un símbolo que personifica al enamorado: el ave de amor o la reina de amores:

Guacamaya, sal al campo
y dile a los tiradores
que no te lastimen tanto,
que tú eres reina de amores.¹⁵⁶

3.2 Las imágenes

¿Pero cuáles son los elementos para que estos lugares comunes entren al terreno de las imágenes poéticas que integran parte de la retórica? Abrir una puerta, lavar un pañuelo, cortar una flor, beber en la fuente son acciones que en sí mismas tienen un significado denotativo, pero para que sean materiales poéticos y adquieran una connotación de motivos requieren imágenes poéticas. Por lo cual dichas imágenes son las diversas figuras literarias que tienen por objeto la depuración estética de la realidad concreta que rodea al cantor. La denominación general de imagen poética incluye el símil (o comparación), la metáfora, la alegoría y el símbolo.

Estas cuatro figuras tienen de común el ser modos expresivos que aproximan, superponen dos planos: el plano real (real en cuanto pertenece a una experiencia concreta del cantor) y el plano evocado (elemento de la experiencia general o abstracta del poeta). La diferencia específica entre estas figuras está determinada en el modo particular de realizar y expresar la superposición. El símil deja explícitos los dos planos. La metáfora, en cambio, da directamente el plano evocado (o factor evocativo) dejando sobrentendido el plano real. Esto como metáfora típica [...] La alegoría es una metáfora que se prolonga de modo que los dos planos no se superponen en conjunto, sino que la identificación se va haciendo miembro a miembro. En estos tres tipos (símil, metáfora, alegoría) la equiparación de los planos se obtiene vía racional: *a)* semejanza física, *b)* semejanza moral, *c)* semejanza axiológica. En el símbolo, en cambio, la asimilación se logra gracias a un movimiento fuertemente intuitivo que establece las relaciones más íntimas y oscuras, relaciones que a simple vista no representan una correspondencia exacta y palpable entre los planos que se funden”.¹⁵⁷

¹⁵⁶Chuchumbé, *¡Caramba niño!*, México, Conaculta, 1999, pista núm. 7. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=yiKFxyMplqo>

¹⁵⁷ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 326.

5. El *símil*: esta imagen deja explícitos los dos planos de comparación. Carlos Magis propone cuatro fórmulas principales: “A es B”, “A es (o verbo transitivo) como B”, “A parece (o sinónimo) B”, “Así como A..., así...B”.

En los siguientes ejemplos de la lírica popular mexicana vamos a ver cómo operan algunas de estas comparaciones:

La mujer es una pera
que se mantiene en la altura;
el hombre se desespera,
ella se cae de madura,
y aquel que menos espera
goza de su hermosura.¹⁵⁸

Ya se cayeron las peras
del árbol que las tenía;
así te *cayites* tú
y en mis brazos, vida mía. *CFM, I, 1775*

En la primera copla opera la fórmula “A es B” en la segunda “Así como A... así B...” en las cuales se compara a la mujer con un elemento natural. Realizar una asociación del ser amado con elementos de la vida vegetal, como veremos más adelante, es un recurso muy afincado en la tradición lírica hispánica.

6. La *metáfora*: es la figura literaria que da directamente el plano evocado, continuamos con elementos naturales:

Yerbecita de mi huerta,
¡Qué reverdecida estás!
Ya se fue quien te regaba,
ahora, ¿quién te regará?¹⁵⁹

En este ejemplo la yerbecita viene a sustituir directamente a la amada que se ha ido, la cual, con el paso del tiempo reaparece y se ha embellecido; ante esta situación el antiguo amante se pregunta quién la estará atendiendo.

¹⁵⁸ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, Puebla, Premia, 1983, p. 102.

¹⁵⁹ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 332.

7. La alegoría: la alegoría es una metáfora que se va prolongando de modo que los dos planos no se superponen en conjunto, sino que la identificación se va haciendo parte por parte. El ser amado y el peligro que éste corre al ser expuesto, es una de las alegorías que más se han ido prolongando desde la Antigüedad; en algunos casos ésta es representada por elementos de la naturaleza vegetal, como una viña o una planta hermosa junto al camino:

No quiero mujer bonita
ni viña en camino real,
que para coger el fruto
es menester madrugar.¹⁶⁰

Niña, viña, peral e habar NC, 314 A¹⁶¹
malo es de guardar.

Ninguno plante parras
junto al camino;
pasajeros pasan
cortan racimos.¹⁶²

La mujer que es hermosa
corre peligro,
como mata de rosa
junto al camino.¹⁶³

8. El símbolo: la asociación de los dos planos en esta imagen poética se logra a través de la intuición. El símbolo es una *metáfora petrificada*, en él se integra el elemento de la vida real y tiene poca variación. Está formado por dos elementos: el *sensorial* que es la representación mental de un objeto (balanza, círculo, olivo) y el *intelectual* que es la asociación y connotación que se da al elemento sensible (justicia, perfección, paz) A diferencia de la alegoría, la asociación no se da parte por parte, sino de un modo conjunto. Hay símbolos representados con elementos de la naturaleza, pero también hay símbolos que se representan con objetos artificiales que los seres humanos construyen:

Este peral tiene peras, NC, 2131^a
cuantos pasan comen dellas.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶¹ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, México, UNAM, 2003, p. 249. A partir de aquí, todos los ejemplos sacados del *Nuevo Corpus...* tendrán la abreviación NC y el número que les otorga Margit Frenk para su ubicación y se colocarán en una columna a la izquierda.

¹⁶² *Ibid.*, p. 35

¹⁶³ “La bamba”, fandango en Santiago Tuxtla, 1991. Véase la siguiente liga: <http://www.youtube.com/watch?v=BmOxRF7fFUc>

En este ejemplo, por el contexto que nos da Margit Frenk, las peras bien pueden simbolizar a las monjas: “Cerca de Pascentia está un monasterio, al qual llaman Perales. Las monjas dél no tenían buena fama. Pasó en deán de Plascentia y escribió en la pared: ‘Este peral...’”¹⁶⁴

Toda va de verde NC, 2344
la mi galera,
toda va de verde
de dentro y fuera.

En esta copla la *galera*, objeto creado artificialmente, simboliza a la mujer amada, en la lírica antigua.¹⁶⁵

Por medio de estos ocho elementos: *el motivo, el tópico, el cliché, el esquema, el símil, la metáfora, la alegoría y el símbolo*, se van a plantear las relaciones entre nuestros dos planos poéticos.

A través de ellos vamos a ver cómo la poesía lírica popular del son jarocho es nueva y es vieja. Es nueva porque el cambio analógico, en el son jarocho, permite nuevos planteamientos del fenómeno poético; es vieja porque el fenómeno al que aluden estos planteamientos es comunitario con la tradición de la que forman parte.

3.3 Corpus de poemas.

En los materiales literarios, de lo que hoy se considera la poesía popular y tradicional durante los siglos XVI y XVII, abundan elementos distintos a la considerada poesía cortesana; estos elementos pertenecían a la cultura popular de la Edad Media, una cultura que en el Siglo de Oro seguía presente en España, aunque con las particularidades de este tiempo.

¹⁶⁴ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la Antigua Lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, México, Colmex, 2003, p. 1540.

¹⁶⁵ Al respecto de puede consultar el estudio de la investigadora Leonor Fernández Guillermo: “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”, en *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, 29-30 de octubre de 1998. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 543-544.

Algunos elementos, desde mi punto de vista, son aquellos lugares comunes e imágenes que establecen relaciones con la naturaleza; desde el siglo XIII y comienzos del XIV se presentan éstos en lo Península ibérica, primero en las cantigas de amigo de la poesía galaico-portuguesa, posteriormente, del siglo XV al XVII, se presentan en las canciones populares que registra Margit Frenk en su extraordinario *Nuevo Corpus...* En algunos poetas del Siglo de Oro estos recursos literarios van a ser utilizados para configurar la nueva poesía de tipo popular que hemos estado comentando. Algunas imágenes y lugares comunes, relacionados con elementos de la naturaleza, se afincaron en la tradición y llegaron, como veremos a continuación en nuestro *corpus* de poemas, a la poesía del son jarocho.

Para elaborar nuestro corpus tomamos como base, para la poesía antigua, el *Nuevo Corpus...* de Margit Frenk, así como algunos fragmentos del *Romancero general 1600, 1604, 1605*, y obras sueltas de algunos escritores de este tiempo que remitimos en nuestra bibliografía. Para el caso del son jarocho y la poesía de tipo popular contemporánea fueron fundamentales: El *Cancionero Folklórico de México* editado por Margit Frenk, *Sones de la tierra y cantares jarochos* que compiló el arquitecto Humberto Aguirre Tinoco, de igual manera fueron materiales básicos *La versada de Arcadio Hidalgo, El Canto de la memoria* y los materiales audiovisuales que se consultaron en internet, de los cuales anexamos sus enlaces; cabe mencionar que para proponer algunas relaciones con la poesía lírica contemporánea fue imprescindible *La lírica popular contemporánea de Carlos Magis*, así como algunos artículos de reconocidos investigadores que se han dedicado al estudio de la poesía de tipo popular y tradicional.

3.3.1 La naturaleza vegetal

3.3.1.1 Las hierbas

NC 2068

Culantrillo llama a la puerta;

Perexil: ¿Quién está ay?

—Hiervabuena soy, señora,
que vengo por teronjil.

S.J

Perejil, tocan la puerta;

—muchacha mira quién es.

—Señora, es la hierbabuena,
que viene en busca de usted.¹⁶⁶

Líneas arriba se planteó que la personificación de elementos de la naturaleza no es un recurso gratuito del poeta, es un elemento que permite dotar de significado a esos elementos transformándolos en símbolos. En ambos casos los elementos de la naturaleza no nos presentan sólo un *locus amoenus* que sirve de escenario, sino que las flores y los frutos, en este tipo de poesía también se utilizan para manifestar algún sentimiento o idea; de tal manera que concentran una intensidad expresiva que permite suponer que los elementos naturales connotan una abstracción más allá del plano concreto. En estas coplas las hierbas pueden simbolizar al ser amado o al enamorado y asimismo éstos pueden quedar condensados en una esencia que sigue siendo poética y elusiva: el aroma. Es por ello que Carmen Dolores Castillo Juárez nos dice:

Danckert cita que Lebens en *Historia de las formas de las plantas* afirmó que en el olor yacen las delicias o placeres del amor y el alma de la vida de las plantas. El olor es atracción porque es promesa de un placer o de una presencia grata. Es promesa porque augura algo tan bueno como la misma fragancia. Es esperanza de llegar a poseer aquello de donde emana tal efluvio.¹⁶⁷

La hierbabuena, que comparten las coplas en los dos casos anteriores, es el símbolo del amante. La hierbabuena es una planta simbólica que en su propio nombre lleva una carga positiva y también se presenta en otros ejemplos de la lírica hispánica antigua y contemporánea:

¡Tan ¡ ¡Tan!, llaman a la puerta,
la dima dama,
hierba buena, baja a abrir,
la dama din.¹⁶⁸

Matita de yerbabuena
donde mi amor se enredó,
no le hagas caso a la arena
el que te quiere soy yo.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, p. 20.

¹⁶⁷ Carmen Dolores Castillo, “Los aromas como símbolo en la antigua lírica popular española”, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006, pp. 7-8,

Texto en línea, www.ucsj.edu.mx/revista/numero0/pdf/aromas.pdf

¹⁶⁸ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica, relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, p. 28.

Que si buena es la verbena NC, 1255A
más linda es la hierbabuena.

Uno de los motivos que comparten es el de *llevarse el símbolo natural* que representa al amado, no basta con entrar en la intimidad, sino que de ésta se intenta arrancar la flor, el fruto o la hierba; este motivo, cómo veremos más adelante, también es de viejo cuño.

3.3.1.2 Las flores

Líneas arriba quedó planteado cómo los elementos de la vida vegetal pueden simbolizar al ser amado. Una de las imágenes poéticas que también se presenta con estos elementos naturales es el *símil*, en los siguientes ejemplos se compara a los enamorados con las flores:¹⁷⁰

Esposo y esposa NC. 1408
son clavel y rosa.
Estas flores dos
se han hoy concertado [...]

Esta misma relación se encuentra metaforizada en el son jarocho.

S J

Hasta que salió a bailar
la rosa con el clavel,
la rosa tirando flores
y el clavel ha deshojar.
Hasta que salió a bailar
la rosa con el clavel.¹⁷¹

Una de las asociaciones más recurrentes en la lírica popular hispánica es la mujer con la flor:

Se puede ver también una gran variedad de canciones que utilizan los versos “A la dana dina, a la dina dana”. Una de ellas es la que Lope de Vega introduce en su comedia *La madre de la mejor*, en su segundo acto: “A la dana dina, / señora divina, / a la dina dana, / Reina soberana”. Sobre la variedad de canciones que utilizan estos primeros estribillos nos dice Alín: “Lo notable, en todo caso, aparte de su supervivencia, son los cambios temáticos a los que se han venido ajustando estos versillos iniciales: de letras de villancico y baile de gitanas a canción de rufianes [...] o a simple nana”. José María Alín, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997, p. 7.

¹⁶⁹ Calos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 338.

¹⁷⁰ Esta misma imagen de los amantes representados como clavel y rosa se encuentra en la lírica argentina, Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*: ejemplo 1828.

¹⁷¹ Son de madera, “Aguanieve con zapateado”; presentación, véase el siguiente video:
<http://www.youtube.com/watch?v=d5aYZNycBDA&feature=related>

<p>Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so.</p> <p>¡Ana Sánchez, Ana Sánchez, flor del Valle del Gran Rey!</p> <p>Deseo tengo de cogerte, mas más saudad tengo de verte, flor del valle del vallete, flor del valle del Gran Rey.</p>	<p>NC, 120 A</p> <p>NC, 899 bis</p>	<p>Tu eres como la rosa SJ de Alejandría, colorada de noche blanca de día.¹⁷²</p> <p>Llegaron de las mejores, SJ vamos a ver si amanece; no me negaran señores que todas juntas parecen un ramillete de flores.¹⁷³</p>
---	-------------------------------------	--

Indita, indita,
indita del verde llano,
si tu cariño es el huerto,
mi amor será el hortelano;
una rosa de Castilla
se me deshizo en la mano. CFM, I, 1741

Sobre el uso de este recurso nos aclara Aurelio González:

En la lírica antigua encontramos excelentes ejemplos de la relación de la mujer con el mundo vegetal de flores y frutos; como dato indicativo de la importancia del motivo floral baste señalar que Margit Frenk, en su espléndido *Corpus* de la antigua lírica popular hispánica, ha titulado algunos apartados por su relación con el elemento vegetal: “¡Viva la flor del amor!”, “Que la flor de la villa me so”, “Hallé mis amores dentro en un vergel”, “La mañana de San Juan las flores florecerán”. En este sentido, la canción tradicional y popular mexicana no es una excepción, y la asociación de las flores, y también de las frutas, con la mujer amada es muy frecuente y nos remite tanto a una representación simbólica o comparativa como a un mundo sensorial de sabores y olores que se relacionan con el amor.¹⁷⁴

Dentro de las imágenes que construye el poeta con las flores, está la comparación de su belleza fugaz con la misma fragilidad de la existencia humana. Esta comparación se integra en el tópico *tempus fugit* el cual se expresa en el siguiente ejemplo:

¹⁷² Los cenzontles, “La bamba”; presentación, véase el siguiente enlace:

<http://www.youtube.com/user/loscenzontles#p/u/33/6ID45yxELHg>

¹⁷³ Chuchumbé, “El siquisirí” en *Contrapuntea’o*, México, Pentagrama, 2004, pista núm. 3.

¹⁷⁴ Aurelio González, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, *Lyra mínima oral, los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre de 1998*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, p. 324.

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía no soy.¹⁷⁵

De la anterior copla, que gozó de gran popularidad en el Siglo de Oro y sigue siendo muy célebre, llegaron varios versos a la poesía popular del son jarocho.

S J
Ay, de mí, llorona,
llorona de *ayer y hoy*,
que ayer maravilla fui
*y hoy sombra de mí no soy.*¹⁷⁶

S J
Ya no me dirijo a ti
porque me niegas tu amor,
eso no consiste en mí;
más recuerda blanca flor
*que ayer maravilla fui.*¹⁷⁷

Esta es una de las coplas de mayor popularidad, nació integrada en una letrilla de Góngora y fue glosada por varios escritores; por sólo mencionar algunos: Lope de Vega en *La moza del cántaro*; Jacinto Polo Medina en sus *Academias del jardín*; Bernaldo de Quirós en *La comedia burlesca del hermano de su hermana*; por el anónimo escritor de *La vida y hechos de Estebanillo González*, por Calderón de la Barca en *El hijo del Sol*, *Faetón*, *La cisma de Inglaterra*, *Los tres afectos de amor*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *Sabed del mal y del bien* y *Duelos de amor y Lealtad*.

El tópico que compara a las flores con la existencia humana también hace una comparación con la fugacidad de la belleza mundana, veamos un ejemplo de Francisco de Quevedo en relación con otros de la lírica popular:

¹⁷⁵ Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 48.

¹⁷⁶ Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco, *Sones jarochos*, “La lloroncita”, México, Pentagrama, 2007, pista núm. 1. Véase también: Pájaros del alba, “La lloroncita”, presentación en XXIX Encuentro nacional de jaraneros y decimistas, en el siguiente enlace:

http://www.youtube.com/watch?v=Ve3_YpNYz7E

¹⁷⁷ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 43.

S J

Rosal, menos presunción,
donde están las clavelinas,
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.¹⁷⁸
muerte.¹⁸⁰

¡Pobre flor! ¿A qué temprana,
diste al mundo tu sonrisa?
hoy te mece fresca brisa,
pero morirás mañana.¹⁷⁹

Pobre flor, qué mal naciste,
qué triste ha sido tu suerte,
que al primer paso que diste
te enredaste con la

S J

Eres como blanco nardo
y encarnada maravilla;
sólo una cosa te encargo
que no seas engrandecida,
que las frutas en el árbol
no duran toda la vida.¹⁸¹

S J

Eres blanca flor de nardo
tan olorosa y pulida,
lo que te encargo y te pido:
no seas tan engrandecida
porque la hoja del árbol
no dura toda la vida.¹⁸²

Estos ejemplos se presentan a través de metáforas y comparaciones para resaltar el tópico de la fugacidad de la belleza en asociación con las flores. Los ejemplos piden que aquel ser, que posee la belleza, no se llene de orgullo, sino que le piden tener más humildad debido a que esta belleza es pasajera.

Pero las flores forman parte de un mundo vegetal más amplio, un mundo en el que la naturaleza está entrelazada con sentimientos y deseos humanos que el hombre proyecta para construir atmósferas, Stephen Reckert propone:

Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaleda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso.¹⁸³

¹⁷⁸ Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932, p. 222.

¹⁷⁹ Eduardo Martínez Torner, *Lírica popular hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, p. 70.

¹⁸⁰ Gilberto Gutiérrez, *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE, 1985, p. 66.

¹⁸¹ Zacamandú, "La guanábana", *Antiguos sonos Jarochos*, México, Discos Pueblo, 1995, pista núm. 2.
<http://www.youtube.com/watch?v=47EDC1mpTRo&NR=1>

¹⁸² Huberto Aguirre, *Sones de la tierra y...*, p. 110.

¹⁸³ Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, p. 138.

3.3.1.3 So ell enzina

Por el t3pico *locus amoenus*, que se genera en los lugares de la naturaleza apartados y apropiados para el encuentro amoroso, podemos apreciar c3mo en 3l se integran motivos e im3genes relacionadas con la naturaleza vegetal; cuando se ubican los enamorados bajo las sombras de los 3rboles, se presenta uno de los motivos m3s antiguos de la l3rica popular, el cual tambi3n se manifiesta en el son jarocho:

SJ
A la orillita del r3o
a la sombra de un laurel,
me acord3 de ti bien m3o
cuando vi el agua correr.¹⁸⁴

El uso de los elementos de la naturaleza es muy importante, en la poes3a de tipo popular, porque mediante ellos el hombre refleja o proyecta vivencias, pero adem3s, porque a partir de ellos tambi3n crea ambientes. Un motivo muy com3n en la poes3a popular antigua se presenta, como dijimos, al situar a los amantes bajo la sombra de los 3rboles, o muy cerca de ellos, en una soledad propicia para la intimidad; recordemos el famoso estribillo:

So ell enzina, enzina, NC, 313
So ell enzina.¹⁸⁵

Dentro de esta atm3sfera tambi3n se presentan las lamentaciones de amor que vienen de tiempos remotos, sobre las cuales propone Stephen Reckert:

En todo caso no nos sorprende mucho verificar que la pastora gallega de Airas Nunes, llorando “so el ramo verde florido” en el siglo XIII, es hermana espiritual de la Dama H3guri que, quinientos a3os antes en la corte de Nara escribi3 estos versos: [...] (y que retrospectivamente es) el mismo motivo que un milenio despu3s resurgir3 en el *haiku* de su compatriota Buson acerca de una mujer bajo un peral. En la siguiente cuadra popular o3da en la Serra de Estrela en 1967, ese motivo es igualmente inconfundible:

Encostei-me aopinho verde
por ver se me consolava:
o pinho, como era verde,

¹⁸⁴ Son la F3bula, “El balaj3”, concierto, v3ase el siguiente v3nculo:

<http://www.youtube.com/watch?v=8Fk402K-UQY&feature=related>

¹⁸⁵ Otros ejemplos que nos pueden proponer esta atm3sfera en el *Nuevo Corpus...* pueden ser: “So la minbrera, minbrera / so la mimbrera” (NC 5A); “So la rama, ninha, / so la oliva. / Levant3me, madre, / manhnicas fr3as, / fuy colher las rosas, / las rosas colh3a, / so la oliva (NC 314 bis).

ao ver-me chorar, chorava.¹⁸⁶

Esa copla nos recuerda otra que se expresa en el son jarocho:

S J

Me subí a un alto pino
por ver si la divisaba,
y sólo vi el remolino
y el viento que la llevaba
yo no sé con qué destino.¹⁸⁷

De igual modo nos remite a la copla incluida por Federico García Lorca en su cancionero popular:

S J

Yo me arrimé al pino verde
por ver si la divisaba,
y solo divise el polvo
del coche que la llevaba.¹⁸⁸

Situar a alguno de los amantes a la sombra de los árboles nos presenta, como dijimos anteriormente, el tópicus del *locus amoenus*, veamos otro ejemplo de éste en el son jarocho:

En la sombra de un papayo
tengo amarrada mi suerte;
soy hombre que no desmayo
ni dejaré de quererte,
sólo que me parta un rayo
o Dios me mande la muerte.¹⁸⁹

Una reminiscencia de esta atmósfera la encontramos en las seguidillas que incluye García Lorca en su canción de tipo popular “Las tres hojas”:

Debajo de la hoja
de la lechuga
está mi amante malo
con calentura.

¹⁸⁶ Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, p. 87.

¹⁸⁷ Antonio García de León, *Fandango...*, p. 88.

¹⁸⁸ La Argentinita (en la voz) y Federico García Lorca (en el piano). “Anda Jaleo”, en *Canciones populares españolas*. Véase el siguiente video:

http://www.youtube.com/watch?v=kceXu5LSM_E&feature=related

¹⁸⁹ Los Cenzontles, “El siquisirí”, véase el siguiente enlace:

<http://www.youtube.com/user/loscenzontles#p/u/9/4b493gJuiuM>

Debajo de la hoja
del perejil
está mi amante malo
y no puedo ir.

Debajo de la hoja
de la verbena
está mi amante malo
¡Jesús, qué pena!¹⁹⁰

De igual manera estas coplas nos recuerdan a otra incluida en el son jarocho “El pájaro cú”:

S J

Debajo de la mata
de la verbena,
ay que ni la luna sale,
cariño, ni el sol me quema.¹⁹¹

Nos dice Pedro M. Piñero que el uso de este tópico, que integra el motivo de situar a los amantes bajo los árboles, es muy socorrido en la poesía lírica de tipo popular, el cual:

Echa mano de un comienzo cliché, que es recurso habitual en la lírica de la tradición oral. De acuerdo con lo que ha señalado Beatriz Garza, estas coplas andaluzas, como «todas las coplas con el comienzo estereotipado *Debajo de* son amorosas; las hallamos en México, España, Colombia, Argentina y Santo Domingo». Esta es de la tradición moderna de Argentina:

Debajo de un palo santo,
aquí me pongo a cantar,
¡pobre mi china
no la hagan llorar!¹⁹²

Este cliché se da también en la lírica popular antigua peninsular:

NC 2307

Debaxo del verde alamillo
mi dulce amor se durmió.

¹⁹⁰ Pedro M. Piñero Ramírez, “Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo”, en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio) 2008. Texto en línea:

<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm>

¹⁹¹ Los Cultivadores del Son, “El pájaro cú”, en *Homenaje a los Juanitos*, véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=dcGOY7ITsw8&feature=related>

¹⁹² Pedro M. Piñero Ramírez, “Las tres hojas, una muestra de canción paralelística en la lírica popular de la tradición moderna”, en *Euskera N.2, 2002*: p. 468.

¡Ay, mi Dios, y quién llegara
y le preguntara
qué sueño soñó!

Esta última copla de la lírica popular antigua la podemos asociar, porque comparte elementos, con las siguientes coplas del son jarocho:

<i>S J</i>	<i>S J</i>
En un verde toronjil mi amor se quedó dormido; si no llego a conseguir lo que yo quiero contigo, mejor prefiero morir o que me sepulten vivo. ¹⁹³	En un verde toronjil mi amor se quedó dormido, una mañana de abril cuando salí decidido para obsequiarle mandil porque no encontré vestido. ¹⁹⁴

Pero no sólo se sitúan los amantes abajo del árbol; en las siguientes coplas vemos que están en una posición elevada:

<i>NC, 2380</i>	<i>S J</i>
Aribica, arribica de un verde sauze luchava la niña con su adorante	Yo me subo al arbolito y haremos de aquí pa' allá, y verás que rebonito nuestro amor se mecerá. ¹⁹⁵

Quizá el árbol, al igual que las flores, los frutos o las yerbas, no sólo sea un accesorio que denota lo que nos presenta el poeta; muy probablemente también adquiriera una connotación; el árbol podría simbolizar al ser amado, como ente que resguarda, da abrigo, alimento y vida.

3.3.1.4 En un campo fértil

Además de configurar atmósferas, esos elementos naturales, también pueden construir símbolos.¹⁹⁶ Es decir, que un lugar fértil en donde convergen flores, árboles y ríos, éstos

¹⁹³ Gilberto Gutiérrez (compilador), *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 34.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 50.

¹⁹⁵ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 107.

¹⁹⁶ Una prueba de esa transformación se puede constatar en la siguiente copla mexicana: “Eres bello toronjil / del jardín más divertido. / Si yo llego a conseguir / lo que he intentado contigo, / ni la muerte he de sentir / aunque me sepulten vivo (CFM, I, 581). Otra prueba de asociación con plantas aromáticas, en la cual se integra a la niña, la encontramos en la siguiente copla de Lope: “Por aquí, por aquí, por allí, / anda la niña en el toronjil; / por aquí, por allí, por acá / anda la niña en el azahar”, véase *El cancionero teatral de Lope de Vega*, p.86, de igual manera en esta

adquieren otro tipo de connotaciones.¹⁹⁷ En el ejemplo de la antigua lírica, que proponemos a continuación, podemos ver que las flores pueden simbolizar al ser amado el cual, unido al símbolo del agua corriente, tiene fuertes implicaciones eróticas.¹⁹⁸

[...] NC, 72 C
Madre, aquellas sierras
llenas son de flores,
encima d'ellas
tengo mis amores.
Corrían los caños,
davan en un torongil.

SJ
Arribita del río
tengo sembrado,
azafrán y canela,
Pimienta y clavo.
Ay, arriba y arriba,
arriba iré;
a los cerros más altos
te llevaré.¹⁹⁹

NC, 310

Ribericas del rrío, madre,
flores d'amor nasçen.

De igual manera, los ejemplos anteriores, comparten otro viejo tópico: la cumbre de la montaña, el cual “es un tópico de las canciones populares europeas estrechamente asociado con los encuentros de los amantes”²⁰⁰.

3.3.1.5 Los frutos

Propone Stephen Reckert que otro símbolo desplegado en la poesía lírica de tipo popular y tradicional es el relacionado con los cítricos.²⁰¹ Los aromas mencionados al comenzar el análisis de la naturaleza vegetal conservan esencias, en el ejemplo que presentamos a continuación vemos que el aroma es indicio de la cercanía del amante:

copla de Arcadio Hidalgo: Eres florcita de azahar, / por eso yo te confieso,/con ese lindo mirar/ vales un millón de pesos. Véase, *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 45.

¹⁹⁷ Por ello propone Reckert: “Es una característica especial del simbolismo, debido a la íntima fusión del símbolo con el objeto simbolizado, que los atributos de este son fácilmente trasmisibles a otros, relacionados metafóricamente o metonímicamente con él. Así, lo mismo que el azahar participa de las propiedades de la naranja, en el Alentejo el propio árbol, y hasta su sombra, asumen valores simbólicos atribuidos a sus frutos y flores. Véase *Más allá de las neblinas de noviembre*, p. 131.

¹⁹⁸ La implicación erótica nos la da la acción del agua corriente, la cual tiene un contacto con el toronjil, que bien puede simbolizar a la niña.

¹⁹⁹ Humberto Aguirre Tinoco, *op.cit.*, p. 51.

²⁰⁰ Margit Frenk, *Poesía popular hispánica 44 estudios*, p. 346.

²⁰¹ Véase el uso de este simbolismo en el capítulo “Golden Lamps in a greenight”, de Stephen Reckert, en *Mas allá de las neblinas de noviembre*, pp. 106-153.

¡Qué bonito huele a lima!,
no estará lejos la mata;
parecen dos capulines
los ojitos de mi chata. *CFM*, I, 2051

El motivo que se va a analizar a continuación es del de arrojar frutos: en particular cítricos. Este motivo viene también de la Antigüedad y lo encontramos en la siguiente copla del *Nuevo corpus*:

NC, 1622 B
Que arrojóme la portuguesilla
naranjitas de su naranjal:
que arrojómelas y arrojéselas
y volviómelas a arrojar.

Este fragmento nos muestra una especie de flirteo en donde los enamorados se lanzan frutos que pueden simbolizar prendas de amor. Stephen Reckert, después de analizar una canción china de noviazgo, propone:

Los diferentes frutos que menciona anticipan la variedad de los que más tarde se habían de utilizar en la poesía occidental como prendas de amor. Pero para tirar, parece que sólo una naranja (o, como veremos un limón) puede servir. En Trás-os-Montes, igual que a unos seiscientos kilómetros de distancia en la Valencia de Lope, la callejuela estrecha bajo la ventana de una niña puede transformarse en una cancha improvisada para el juego de la naranjita.²⁰²

En la siguiente copla del son jarocho vemos cómo el motivo de arrojar estos frutos continúa:

Tírame la lima,
tírame el limón;
tírame la llave,
de tu corazón²⁰³

El motivo de tirar prendas, que impliquen una relación íntima se, encuentra asociado con otro elemento simbólico: las llaves, que dadas por el amante, puedan representar la entrega del corazón. Este motivo también lo vemos en otro ejemplo de la lírica antigua:

NC, 2472
Que sí quiero, sí,

²⁰² *Ibid.*, p. 112.

²⁰³ Sonex, “El pájaro cú”, presentación, véase: <http://www.youtube.com/watch?v=Aa1agRFv3jM>. El mismo ejemplo se da en la lírica popular de Argentina, véase *La lírica popular contemporánea*, p. 89.

que no quiero, no,
entregar a Juanillo las llaves
de mi corazón.

3.1.1.6 El labrador de amor

Del recurso poético que utiliza elementos de la naturaleza, como los frutos o las flores, se desprende el tópico planteado con anterioridad: el del hombre que cuida su huerta o su siembra. Dentro de este tópico, nuestra materia de comparación también comparte un estado anímico: la tristeza y el reproche que hace el labrador por la cosecha de desdichas:

De amor y sus daños NC. 2324	¡Ay, triste de mí! ¿Qué haré? S J
fuy ya labrador:	he visto el campo de luto
sembré fiel amor,	que yo para mí sembré,
cogí mil engaños.	y otro dueño goza el fruto
	que yo para mí sembré. ²⁰⁴

El tópico de “el labrador de amor”²⁰⁵ también lo podemos encontrar en un romance de Góngora, en el cual se expresa la misma lamentación:

[...] Diez años desperdicié;
los mejores de mi edad,
en ser labrador de amor
a costa de mi caudal.
Como aré y sembré, cogí;
aré un alterado mar,
sembré en estéril arena,
cogí vergüenza y afán.²⁰⁶

En estos ejemplos el poeta se compara con el labrador y los frutos de su trabajo son el producto del cuidado que tuvo con el ser amado. Sin embargo, hay un elemento que transgrede esa lógica: la tierra no es *buena* tierra o alguien viene a malograr la siembra; y

²⁰⁴ Véase *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 58. Para mostrar su popularidad apunta Yvett Jiménez: “Posiblemente una cuarteta que se glosa en Puerto Rico y Panamá [...] es muy antigua, pues se conserva exacta y se repite frecuentemente en boca de informantes ya muy ancianos se encuentra, además glosada en décima ‘a lo humano’ y a lo ‘divino’: ¡Ay, triste de mí! ¿Qué haré? / Vístase el campo de luto, / que yo para mí sembré / y otro dueño goza el fruto”, Yvette Jiménez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, Colmex, 1969, p. 28. Véase también el siguiente video del grupo Mono Blanco: <http://www.youtube.com/watch?v=Ho1RTXgo7Z4&feature=related>

²⁰⁵ Otros ejemplos, con esta temática, en la lírica contemporánea en Argentina y España nos los presenta Carlos Magis: “En tierras de Cupido / sembré semillas de afecto; / algunas dieron abrojos, / otras, un amor perfecto. / A labrador de amores / me eché algún tiempo / sembré tiernas firmezas, / cogí desprecios”. Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 323.

²⁰⁶ Véase, González Palencia Ángel, *Romancero general 1600, 1604, 1605*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, romance núm. 246, p. 163.

por ello se cosechan infortunios. El mismo tópico lo encontramos en otras coplas del son jarocho, aunque sus enunciantes están más resignados:

S J

Cuando yo milpero fui,
mi desdicha fue un desdoro,
mi maíz lo comió el loro,
pero siempre algo cogí;
peor era perderlo todo.²⁰⁷

S J

Del algodón que sembré
vine a ver si algo ha quedado,
porque como me ausenté,
no sé lo que había pasado,
si está como lo dejé
o me lo han atormentado.²⁰⁸

3.1.1.7 Vamos al jardín

El tópico de “el labrador de amor” proviene de la tradición lírica en donde el hombre es como un jardinero que cuida y atiende su jardín, en el cual las mujeres están asociadas a diversos elementos de la naturaleza vegetal que se siembran al interior: flores, frutos o hierbas. Recordemos el poema del Siglo de Oro *Hortelano era Belardo* de Lope de Vega en la cual Belardo rememora, con aire de autodegradación y burla, sus andanzas y amoríos de juventud. El motivo de pedir o cortar una flor, al interior de este jardín, lleva una insinuación erótica, recordemos la canción antigua en donde el hortelano o el viñadero *malo* solicita a la niña, la cual expresa:

[...] *NC, 314C*
Levánteme , ¡oh, madre!,
mañanica Frida,
fuy cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.[...]

El símbolo de la flor o fruto acompañado de verbos como cortar, regar, o pedir, es un símbolo que adquiere connotaciones sexuales; veamos cómo se presenta en el siguiente ejemplo del son jarocho:

S J

Entré al jardín y corté
una naranja pasada;
por vida de Dios lloré
lágrimas de una casada.²⁰⁹

²⁰⁷ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y...*, p. 90.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

En este ejemplo vemos claramente cómo el símbolo natural viene a ser representado por un fruto cítrico; una naranja,²¹⁰ pero de ese fruto ya pasó su esplendor y por tanto el cantor se lamenta, porque el motivo de cortar frutos, implica cortarlos tiernos, ser el primero: el fruto que ha cortado nuestro poeta es un fruto pasado porque la mujer, que simboliza la naranja, ya antes se había casado.

Con ese simbolismo es que podemos comprender el siguiente ejemplo de la lírica antigua, sólo que en este caso, en donde el árbol del naranjo aún está en flor, éste no tiene frutos:

NC, 263

Meu naranjo no ten fruta,
Mas agora ven:
No me lo toque ninguén.

Meu naranjedo florido,
el fruto no l'e es venido,
mas agora ven:
no me lo toque ninguén. [...]

En el siguiente ejemplo de la lírica jarocho vemos cómo el motivo de regar la flor, y de estar atento a su cuidado, nos insinúa un contacto íntimo por medio del cual la niña- flor florece:

S J

A una niña su rosal
ya se le estaba secando,
ayer se lo fui a regar
y hoy le amaneció floreando,
lloro de felicidad
de verlo coloradeando.²¹¹

En estos ejemplos, como podemos ver, hay un motivo, una acción, que se aplica directamente al símbolo, que se cristaliza:

En la lírica mexicana es muy frecuente el uso de recursos como “ciertos tipos de

²⁰⁹ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 77.

²¹⁰ Otro ejemplo que plantea esta asociación se da en el son jarocho “La guanábana”, en la cual probar los frutos, simboliza la entrega carnal: De la naranja comí / del limón probé una gota, / de los besos que te di / dulce me quedó la boca; / dulce me quedó la boca, / desde que te conocí. Chéjere, “La guanábana”, Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=SzYhaywBA4c>

²¹¹ Son de Madera, “La guanábana”, en *Son de Madera*, México, Urtex, 1997. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=cyLvXqVQ9Ok>

comparaciones ('pareces...', 'eres como...'), de metáforas y de elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida)". Se podría agregar que también el deseo de probar la fruta, de calarla, tiene el mismo significado e indica o la relación sexual o el aceptar las pretensiones amorosas.²¹²

El motivo de solicitar a la niña, a través del símbolo natural, está íntimamente asociado con la prenda de amor, tal como lo propone Stephen Reckert: "En este caso (la convención poética) se trata de la que establece en este tipo de poesía, así como el coger frutas o flores es siempre simbólico, también la prenda que se exige es siempre una prenda de amor".²¹³ Estos elementos se presentan en la lírica antigua:

NC 10
¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?

NC, 55
Una dama me diera un flor,
toméla y sembréla en mi corazón:
d'ella me salieron mil ramos de amor.

Cogía la niña
la rosa florida;
el hortenalico
prendas le pedía.
Si no tiene amores.

Pero el jardín no sólo configura el tópico del *locus amoenus*, sino que llega por sí mismo a transformarse en un símbolo que representa al ser amado²¹⁴. De tal forma que algunos de esos elementos, como el símbolo del jardín y el motivo de la solicitud de amor, sobreviven con su misma carga emocional en la lírica del son jarocho:

S J
Bonito está tu jardín
de flores sin igualdad;
una encarnada maciza
de dos hojas nada más;
esa es la que me precisa,
tú sabes si me la das.²¹⁶

S J
Del jardín que cultivé
vengo a cortar una flor;
que antenoche la soñé
y ando muriendo de amor
desde que me desperté.²¹⁵

²¹² Aurelio González, "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana", *Lyra Mínima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, p. 330.

²¹³ Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, p. 169.

²¹⁴ Esta transformación ha sido estudiado por Stephen Reckert, quien propone: The linearity of myth then yields to the plurivalence of the symbol: the early paradise engenders on one hand the garden enclosed of the Canticum, and on the other the topos of the locus amoenus. Véase, *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon, 1993, p.143.

²¹⁵ Chuchumbé, "Los chiles verdes", en *Contrapuntea'o*, México, Pentagrama, 2004, pista núm. 1.

En ejemplos relacionados con símbolos de la naturaleza, la interiorización del poeta, con el mundo natural, transgrede la relación de sujeto-objeto y la sintetiza:

Es en realidad una continua supresión de los límites entre fenómenos aparentemente diversos que su intuición aprehende como idénticos: una confusión, fusión, del hacer poético con el acto de hacer el amor; *de la esencia de una mujer con la de un paisaje*; de la historia natural con sus corolarios sociales; en resumen, de la ontología con la epistemología (y la sociología). La búsqueda por el poeta de su propia identidad interna se muestra, así, inseparable de la búsqueda del Otro, pero de otro (u otra) igualmente visto desde dentro: del centro de él, o de ella, o de sí mismo. La meta de esta búsqueda es en efecto la posesión: pero una posesión fundamentalmente cognitiva, efectuada desde dentro del objeto poseído [...] captar la esencia del Otro significa necesariamente entrar en él.²¹⁷

3.3.2 La naturaleza animal

En los ejemplos anteriores vimos cómo el amante se puede transmutar en elementos naturales de la vida vegetal (hierbas, flores, frutos). Pero también el amante se puede transmutar en elementos de la naturaleza animal; uno de los símbolos recurrentes en la antigua lírica galaico-portuguesa es el ciervo que está asociado al motivo de beber agua:

—Tardei, mia madre, na fontana fria:
Cervos do monte a augua volvian.
Os amores ei.

—Mentir, miafilha, mentir por amigo:
Nunca vi cervo que volvess o rio.
Os amores ei.

—Mentir, miafilha, mentir por amigo:
Nunca vi cervo que volvess o río.
Os amores ei.²¹⁸

La acción que realiza el ciervo puede ser la insinuación de un contacto sexual, a través de una *excusa transparente*, en donde el elemento líquido tiene una fuerte carga erótica.²¹⁹ Dentro de esa posibilidad de simbolizarse en un animal, tenemos los siguientes ejemplos:

²¹⁶ Humberto Aguirre, *Sones de la tierra...*, p. 114.

²¹⁷ Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, p. 283.

²¹⁸ René Acuña, *Las nueve cantigas de Pero Meogo*, México, UNAM, 1977, p. 27.

²¹⁹ En esos casos se trata de agua que se remueve con un claro sentido erótico: “The places forlove-making are de same: the fountaine, the rivers and the sea [...] There are different waters: stirred water, running water

3.3.2.1 El ave sedienta

Yo soy paloma del cerro
que voy bajando a la aguada:
con las alitas la enturbio
por no tomar agua clara.²²⁰

S J

¿Qué pajarito es aquel,
que baja a beber el agua
y con el pico la enturbia
pa' no beberla tan clara?²²¹

Como se puede apreciar en la copla, perviven dos símbolos: el ave que representa al amante y el agua que puede simbolizar la fertilidad.²²² De igual manera las coplas comparten el motivo de beber en las aguas del amor²²³. De esa copla nos dice Mercedes Díaz Roig que la tórtola que bebe el agua turbia aparece también en otras coplas americanas y agrega:

Marcel Bataillon opina, contra Torner, que la copla recogida por Carrizo no proviene del romance de Fontefrida, sino de la lírica culta, donde el tema de la tórtola viuda que enturbia el agua es sumamente común (cf. M. Bataillon). Así pues, habría de considerar como un cruce con la lírica los versos incorporados a dos versiones canarias de *La muerte ocultada*:

¡Yo soy la tórtola triste, la que posó en la retama,
la que bebió el agua turbia pudiéndola beber clara!²²⁴

Si bien la copla puede provenir de la lírica culta, la prueba de su popularidad la tenemos en el hecho de que haya sobrevivido al paso del tiempo. Es por ello que la integramos como una copla de tipo popular, ya que sus símbolos también son compartidos en este tipo poético durante el siglo XVI.²²⁵

and salty water. That are related to love-making”, Mariana Masera, 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, tesis doctoral, London, Queen Mary and Westfield College, p. 165.

²²⁰ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica, relaciones entre lo popular y lo culto*, p. 92.

²²¹ Humberto Aguirre, *Sones de la tierra y...*, p. 24.

²²² Eglá Morales Blouin propone que “el agua puede simbolizar la vida, la sustancia primaria, fuente de todo lo existente. Quizá por ello el contacto del enamorado con el agua tiene una connotación de fertilidad: el agua es imprescindible para la generación de la vida”. Eglá Morales Blouin, *El siervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 35-63.

²²³ “Tener sed, morir de sed, beber agua..., son sintagmas –es bien sabido– que conforman un motivo simbólico de incontestable significado erótico. Es la sed del enamorado que pide agua a su amante” Véase, Pedro M. Piñero Ramírez, “Poesía Flamenca: Lyra mínima los símbolos naturales”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla: Minervae baeticae, N.38, 2010p. 249, págs. 241-266.

²²⁴ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, Colmex, 1976, p. 251.

²²⁵ Como una pequeña muestra del símbolo del agua clara que se remueve y del símbolo de la fuente de amor, en la lírica popular antigua, proponemos los siguientes fragmentos del NC: “Mano a mano los dos amores, / mano a mano. / El galán y la galana / ambos vuelven el agua clara. / Mano a mano” (NC 1); “Cerbatica, que no me la buelbas, / que yo me la bolberé. / Cerbatica tan garrida, / no enturbies el agua fría, / que he de lavar

Otras coplas que están asociadas al agua como elemento simbólico son las coplas del son jarocho “El aguanieve”, en el cual el amante quiere beber en esa agua de amor:

—Aguadores, qué sed traigo,
—Dijo un infeliz soldado—
más vale ser apacible,
y no ser apasionado
por ese amor imposible.²²⁶

Me despido con el viento,
de tu boca mineral,
y cuando llegue el momento,
si regreso bien o mal,
volveré a tomar sediento
agua de tu manantial.²²⁷

3.3.2.2 El caballo sediento

El motivo de beber en las aguas del amor también se proyecta en el estado anímico del caballo que acompaña al amante.

<i>SJ</i>		<i>SJ</i>		<i>SJ</i>
Ya mi caballo no bebe porque el ánimo perdió, y antes que lo pierda yo, cantaremos la aguanieve. ²²⁸	Ariles y más ariles, ariles de aquel que fue a darle agua a su caballo y se le murió de sed. ²²⁹	Ariles y más ariles, ariles de aquel que vino, a darle agua a su caballo y se quedó en el camino. ²³⁰		

Los recorridos de la tradición son muy diversos, es por ello que los siguientes versos de una variante, que consigna Mercedes Díaz Roig, del romance del Conde Olinos, llegaron a la lírica del son jarocho en el son de “El aguanieve”:

la camisa / de aquel a quien di mi fe. / Cerbatica, que no me la buelbas, / que yo me la bolberé [...]” (NC 322). Asimismo, el símbolo del agua fría, que puede estar integrado en el romance viejo “Fontefrida”, lo encontramos también entre los siguientes ejemplos del NC: “Embiáreme mi madre/ por agua a la fonte fría: / vengo del amor ferida (NC 317), Quiérom’ ir morar al monte, / sola sin más compañía / que la sierra i su agua fría” (NC 193bis).

²²⁶ Zacamandú, “El aguanieve”, en *Antiguos sonos jarochos*, México, Discos Pueblo, 1995. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=QSVL3JaMPdc>

²²⁷ Los Cojolites, “El aguanieve” en *El conejo*, México, Argos, 2001. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=YLGL-IVSzg0>

²²⁸ Humberto Aguirre, *Sonos de la tierra...*, p. 20.

²²⁹ *Ibid.*, p. 57.

²³⁰ *Ibidem.*

Mientras su caballo bebe el conde dice un cantar:
—bebe, caballito bebe, que está serena la mar.²³¹

S J

Cuando mi caballo bebe
mi morena echa un cantar:
—bebe, caballito, bebe
que está serena la mar
y no ha caído aguanieve.²³²

Un símbolo que comparten estas coplas es el del caballo, el amante, al igual que en la lírica galaico portuguesa, se transmuta en un ente de la naturaleza animal. Otro ejemplo de esta simbolización la tenemos en el romance antiguo y tradicional de “Don Bueso”:

Madruga don Bueso,
al romper el día,
a tierra de moros
a buscar amiga.
Hallóla lavando
en la fuente fría:
-Quita de ahí, mora,
hija de judía,
deja a mi caballo
beber agua limpia.²³³

Sobre la simbolización del caballo en la poesía lírica Pedro M. Piñero apunta lo siguiente:

El caballo del pretendiente simboliza su fuerza pasional; jinete y caballo forman una figura compleja, inseparable, una imagen arquetípica consagrada en la tradición poética occidental, tanto lírica como épica. Representa, sin más, al varón. Y abreviar el caballo” es metáfora del acto sexual de uso tanto en la poesía popular como culta.²³⁴

²³¹ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular contemporánea*, p. 188

²³² Zacamandú, “El aguanieve”, en *Antiguos sones jarochos*, México, Discos Pueblo, 1995. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=QSVL3JaMPdc>

²³³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*. Argentina: Espasa-Calpe, 1963, p. 211.

²³⁴ Véase, Pedro M. Piñero, “La configuración poética de la versión vulgata de Don Bueso” en *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp.119.

3.3.2.3 La paloma y el palomo

Tomando en cuenta el ejemplo de la paloma o la tortolita que bebe en las aguas del amor, encontramos que ésta puede ser la trasmutación del ser amado en el símbolo del ave: “La garza, símbolo de la amada, aparece también en poesías de corte tradicional, como la garza “mal-ferida” de Gil Vicente y Pisador y la garza “acompañada de un baile dramático y a lado de ella la paloma”²³⁵.

Dicha trasmutación también la podemos encontrar en nuestros dos momentos históricos de comparación:

	<i>S J</i>
Paloma era mi querida, <i>NC</i> , 83 y sí que era palomilla	Eres mi prenda querida como te lo dije ayer, eres aquella paloma que canta al amanecer. ²³⁶

En el son jarocho los dos amantes se hacen presentes en la siguiente copla:

S J
La paloma y el palomo
se fueron un día a misa;
la paloma reza y reza
y el palomo pisa y pisa.²³⁷

3.3.2.4 Aquel pajarillo

Otro motivo compartido en nuestro análisis es el cantar lastimero de las aves, siendo este cantar una proyección del estado anímico del enamorado:

<i>NC</i> , 2322	<i>S J</i>	<i>S J</i>
Madre mía, aquel paxarillo que canta en el ramo verde, rogalde vos que no cante, pues mi niña ya no me quiere.	¿Qué pajarito es aquel, que canta en aquella lima?; ay, dile que ya no cante, que mi corazón lastima. ²³⁸	¿Qué pajarito es aquel, que canta en aquella fosa?; anda y dile que no cante, que mi corazón destroza. ²³⁹

²³⁵ Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p.181.

²³⁶ Los Utrera, “El pájaro cú”, véase la siguiente liga:

<http://www.youtube.com/watch?v=TUbdQFdPd5M&feature=related>

²³⁷ Los pájaros del alba, “El palomo”, ensayo; véase el siguiente enlace:

<http://www.youtube.com/watch?v=pCYu1CeR08U>

²³⁸ Humberto Aguirre, *Sones de la tierra...*, p. 24.

Como se puede apreciar, las coplas del son jarocho son variantes de aquella del Siglo de Oro: ambas comparten el símbolo del ave²⁴⁰ que canta de dolor encima de un árbol. El canto lastimero de las aves, comparado con el estado anímico del poeta, ha sido un motivo muy socorrido en la poesía lírica popular, y ha sido tanta su estereotipia, que se transformó en tópico, a continuación vemos un ejemplo de Lope de Vega y otro de Luis de Góngora:

A la lima, a la lima,
que es alba
a la lima que tocan al alba.
Estábase un ruiseñor
a la sombra de una rama,
gorjeando con su pico
sus amorosas desgracias.²⁴¹

Mientras yo a la tortolilla
que sobre aquel olmo gime,
le hurto todo el silencio
que para sus quejas pide.²⁴²

3.3.2.5 Ellos cantan por amor, yo por dolor

En la cumbre, madre, canta el ruyseñor; si el de amores canta, yo lloro de amor.	NC 2584	Los pajaritos y yo nos levantamos a un tiempo: ellos a cantar al alba, y yo a llorar mi tormento. ²⁴³
---	---------	---

En estos ejemplos vemos el motivo del canto de las aves en contraste con el llanto de dolor del amante. Con respecto al ejemplo del son jarocho, se introduce el motivo de la separación por el alba: momento en que los enamorados se tienen que alejar. La separación, como motivo al despuntar el alba, es un recurso muy afincado en la lírica popular antigua; sobre él apunta Toribio Fuente Cornejo:

²³⁹ Francisco Chico Hernández, “El pájaro Cú”, grabación casera; otras variantes Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p 14.

²⁴⁰ “Aquí se dirá que el pájaro que trina, más que pájaro, es el galán enamorado [...] lo sustancioso en la copla se concentraría en su declaración de amor, mientras que los árboles verdes pasarían a ser, a lo sumo, un trasfondo visual de la escena” Véase Margit Frenk, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana*. México: UNAM, 1994, p. 18

²⁴¹ Lope de Vega, “El despertar a quien duerme”, Acto II, *Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Milenio, 2009.

²⁴² Luis de Góngora, “Aquí entre la verde Juncia”, *Romancero General*, romance núm. 13, p. 131.

²⁴³ Son de Madera, “El curripiti”, en *Son de Madera*, México, Urtex, 1997. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=CuVk1yb08qI>

Este motivo tuvo que gozar de un extraordinario éxito entre los poetas y músicos de este período, pues casi todos los textos de alba conservados lo utilizan, bien aisladamente o en unión con el motivo del canto de los pájaros, el cual ha sido uno de los tópicos constantes de la lírica, tanto como símbolo de renovación primaveral, como, asociado al amanecer, mensajero inequívoco de la proximidad del día.²⁴⁴

3.3.2.6 Si oyeras cantar el gallo

Una de las aves preferidas en la lírica para anunciar el amanecer ha sido el gallo. Sobre él nos dice Toribio Fuente Cornejo:

En nuestra tradición, el canto del gallo se ha unido al motivo de la súplica generando un esquema lírico caracterizado por su sencillez y sus posibilidades expresivas, que se articula en tres momentos: sujeto lírico, que puede ser cualquiera de los dos personajes, preferentemente de naturaleza femenina; canto de los pájaros, advertencia y preludeo de un nuevo día; y la súplica diseñada, a su vez, mediante tres elementos presentes en todos los textos: verbo de movimiento en imperativo; apostrofe con o sin determinante aludiendo al receptor de la súplica; y un complemento explicativo que la justifica.²⁴⁵

NC, 454B

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.

Estos tres elementos también los encontramos en la lírica que rastrea Torner:

Ve si tú, gallo, supieras
lo que cuesta un buen querer,
no cantarías tan apriesa
a la hora de amanecer.²⁴⁶

E igualmente los encontramos en un son jarocho que se llama “El gallo”, un son que por costumbre se canta casi al final de los fandangos, cuando ya va a amanecer:

S J

Gallo, si supieras
qué cosa es querer,
no cantarías tanto
ya el amanecer.²⁴⁷

²⁴⁴ Toribio Fuente Cornejo, “El tema del amanecer en la antigua lírica popular”, en *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 53-62.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica...*, p. 112.

²⁴⁷ Los pájaros del alba, “El gallo”, véase la siguiente liga: <http://www.youtube.com/watch?v=8YZ7bqb-h-I&feature=related>

Este son muy probablemente está asociado temáticamente a las canciones de nuestra antigua lírica popular que giraban en torno a la exhortación matinal para levantarse, “rondas de amanecida”, tal como las llamó Sánchez Romeralo.²⁴⁸ Sobre esto nos dice Toribio Fuente que: “Durante la Edad Media existieron una serie de composiciones a las que Gastón París denominó a unas ‘cantos de despertar’ cuyo fin era anunciar la mañana y exhortar a levantarse, y a otras ‘cantos de vela’, destinadas a preservar la vigilancia nocturna”.²⁴⁹ El son de “El gallo” es un canto para despertar y para anunciar la separación de los amantes, esto lo podemos constatar en las siguientes coplas:

<i>S J</i>	<i>S J</i>
El gallo que se serena muy de madrugada canta. El que duerme en casa ajena muy temprano se levanta con la mirada serena mirando pa’ dónde arranca. ²⁵⁰	Si oyeras cantar los gallos pega un suspiro por mí; dale un besito a tu almohada, y has de cuenta que fue a mí, que vine de madrugada a despedirme de ti. ²⁵¹

3.3.2.7 Las aves te despiertan

El motivo de las aves que despiertan a los enamorados también es antiguo y tradicional, como se puede constatar en los siguientes ejemplos del *Nuevo Corpus* y del son jarocho:

<i>NC</i> , 2439	<i>NC</i> , 2441	<i>S J</i>
Quando el páxaro canta, madre, en la aurora, a mi bien despierta y a mí me enamora.	Recordedes, niña, con el alvore, oyredes el canto del ruyseñore.	Mañana cuando ya no oigas trinar mi garganta, triste pensarás que yo soy el pájaro que canta, que canta y te despertó. ²⁵²

²⁴⁸ Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, p. 63.

²⁴⁹ Toribio Fuente Cornejo, “El tema del amanecer en la antigua lírica popular”, *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional*: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 29-30 de octubre de 1998, p. 59.

²⁵⁰ Los Vega, “El gallo”. Véase: <http://www.youtube.com/watch?v=09DbLNjBqI>

²⁵¹ Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y...*, p. 99.

²⁵² Caña dulce y caña brava, “El aguanieve con zapateado”. Véase: <http://www.youtube.com/watch?v=pkuZauuHseA&NR=1>

3.3.2.8 Avecita mensajera

Un motivo que se desarrolla a partir de la relación del enamorado con las aves es el del ave mensajera;²⁵³ a continuación apreciaremos cómo el motivo de enviar noticias de las penas de amor a través de las aves²⁵⁴, pervive en la tradición lírica popular que estamos relacionando:

NC 571	NC 2585	S J
Águila que vas bolando, lleva en el pico estas flores, dáselas a mis amores, dile cómo estoy penando.	Pajarillos, que, saltando, bebéis perlas, picáis flores; id volando a mis amores decid que bibo penando.	Águila levanta el vuelo y dile al ángel que adoro, que en mí no cabe consuelo, que de día y noche lloro. ²⁵⁵

Las coplas expuestas nos presentan el motivo del ave mensajera a la cual recurren los enamorados para mandar mensajes a sus seres amados. Asimismo, comparten el estado anímico del poeta; es muy común que los enamorados utilicen este motivo sólo en un estado de desventura. Con respecto al ave mensajera, vemos que el ejemplo 571 del *Nuevo corpus* y el del son jarocho recurren al águila, ave que encontramos en una situación análoga en las siguientes coplas mexicanas que usan algunos versos, como cliché, de la antigua lírica:

<i>Águila que vas volando, que vas para Nuevo León, le dices a mi negrito, que me mande el corazón.</i> ²⁵⁶	<i>Águila que vas volando y en el pico llevas hilo, dámelo para curar este corazón herido.</i> (CFM, I, -2117)	<i>Eres un águila real, que en el pico lleva flores, en las alas azucenas y en el corazón amores.</i> (CFM, I, 99)
--	---	---

Sobre el uso de esa ave en la lírica popular mexicana Mariana Masera apunta:

En el cancionero mexicano es frecuente el águila como mensajera, así que podemos proponer una lectura de esta copla como la confluencia de varias tradiciones: por un lado, el cancionero popular hispánico medieval y, por el otro, la tradición indígena: “la gran frecuencia del motivo del ave como mensajera de amor en el cancionero mexicano podría deberse también a la cercanía con tradiciones como la indígena,

²⁵³ Un ejemplo de la antigüedad de este motivo lo encontramos en *La Celestina*: “Papagayos, ruiseñores, / que cantáis al alvorada, / llevad nueva a mis amores / cómo espero aquí assentada”.

²⁵⁴ “El ave que lleva mensaje de amor a los enamorados es un motivo frecuente en el cancionero mexicano, donde aparecen el águila hasta la palomita como mensajeras” Véase, Mariana Masera, “Vuela, vuela, pajarito; relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo”. *Acta poética* Vol.20, México: UNAM, 1999, p.321.

²⁵⁵ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 65.

²⁵⁶ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 146.

donde las aves tienen un papel central”.²⁵⁷

El apóstrofe a los entes de la naturaleza, en este caso las aves, es un recurso común en la lírica popular, en los ejemplos anteriores, además del apóstrofe, comparten una prosopopeya: las aves adquieren la capacidad del habla. La comunidad de este recurso que interpela a la naturaleza lo podemos ver también en las siguientes coplas en donde el ave mensajera es una paloma:

NC, 569

Pues se pone el sol,
palomita blanca,
buela y dile a mis ojos
que por qué se tarda.

S J

Paloma blanca
pico de coral,
llévale a mi bien
este memorial.²⁵⁸

En la copla del son jarocho vemos que se introduce el motivo del mensaje escrito, motivo que se volvió muy usado y que se puede ver en las siguientes coplas del son veracruzano:

S J

Pajarito, eres bonito
y de bonito color.
Pero más bonito fueras
si me hicieras el favor
de llevarle un papelito
a la dueña de mi amor.²⁶⁰

S J

Gavilán que vas volando
y en tu pico llevas viento,
llévame este papelito,
dónde está mi pensamiento.²⁵⁹

3.3.2.9 Como la mariposa

El amor asociado con algo que quema o lastima es un tópico que se puede apreciar en las seguidillas que a continuación se presentan, en las cuales se compara al enamorado con otro ente de la naturaleza, una mariposa:

NC, 834

Io soi la mariposa
Ke nunca paro
hasta dar en la llama
donde me abraso.

S J

Como la mariposa
tengo mi suerte,
que aquella que más amo
me da la muerte.²⁶¹

²⁵⁷ Mariana Masera, “Vuele, vuela, pajarito: relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular contemporáneo”, *Acta poética* 20, México, UNAM, p. 325.

²⁵⁸ Antonio García de León, *Fandango*, p 83. Véase también Los pájaros del alba, “El coco”, XXIX Encuentro de jaraneros de Tlacotalpan: <http://www.youtube.com/watch?v=2BNI4nQwqOM>

²⁵⁹ Antonio García de León, *Fandango...*, p. 85.

²⁶⁰ Los Utrera, “El pájaro cú”. Véase el siguiente video <http://www.youtube.com/watch?v=TUbdQFdPd5M>

Como podemos ver, la seguidilla de la antigua lírica popular maneja el mismo motivo de la encontrada en el son jarocho: morir en el fuego del amor. Además, ese motivo se convierte en un tópico: la atracción fatal de una mariposa. Dentro de las imágenes poéticas que comparten está el símil y el símbolo de la mariposa y el de la llama mortal.²⁶²

El tópico de la atracción fatal, simbolizado en la mariposa que es atraída por el fuego del amor, fue muy popular en la literatura del Siglo de Oro. En el romance número 221 del *Romancero general* vemos que es el *leit motiv* que mueve toda la composición; como muestra sólo exponemos los primeros cuatro versos:

Una parda mariposa
de su inclinación llevada,
se acercaba hazia una vela
batiendo apriesa sus alas [...]

El mismo tópico es el núcleo del soneto “como la simplecilla mariposa”, de Gutierre de Cetina; también lo es del soneto “Cual simple mariposa vuelvo al fuego”, de Diego Hurtado de Mendoza. E igualmente lo es en la intervención, en redondillas, de un personaje en la obra de Lope de Vega *El acero de Madrid*, por sólo citar unos ejemplos:

Teodora:
Mientras más te voy diciendo (Vv. 737-744)
que a los hombres no te allegues,
que mires y no te ciegues,
porque ciega el amor viendo,
mas te acercas y te allegas.
y si en allegarte das,
mariposilla serás:
quemarás si te ciegas.

²⁶¹ Antonio García de León, *Fandango...*, p. 63.

²⁶² Una variante de esta seguidilla la encontramos en la lírica popular contemporánea de Argentina: “Como la mariposa / tengo mi suerte: / aquello que más quiero / me da la muerte”. Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, p. 330.

3.3.3 La naturaleza inanimada

3.3.3.1 El viento

La petición que se hace a las aves en los ejemplos antes expuestos se debe a su capacidad de vuelo; las aves están en condiciones de moverse con más libertad y por tanto pueden llevar los mensajes cruzando los límites físicos que obstaculizan al enamorado.²⁶³ Un elemento de la naturaleza inanimada que rompe esos límites es el viento; el viento mensajero, que se mete por los rincones más íntimos, es otro motivo que comparten nuestras dos expresiones poéticas, veamos dos ejemplos del *Nuevo corpus*..:

NC, 598	NC 2327
Los mis pensamientos, madre, pedírse los quiero al aire	Frescos ayrezitos, favor os pido, que me anego en las olas del mar del olvido.

Este motivo es muy antiguo; sobre él apunta Aviva Garribba:

En la poesía de tipo tradicional, así como en los textos franceses y provenzales mencionados, el movimiento incesante y bien perceptible del viento puede representar un nexo, un contacto físico (táctil u olfativo) con lo lejano. A veces, incluso se imagina al aire como un posible medio de transporte, mágico, que puede unir al protagonista con lo que añora.²⁶⁴

En las coplas del son jarocho también se utiliza este motivo, el cual se puede apreciar en la siguiente quintilla:

S J

Viento de la madrugada,
que hoy viajas con este canto,
para que escuche mi amada
que la estoy queriendo tanto,
que hasta su mirar me agrada.²⁶⁵

²⁶³ Una copla del son jarocho que hace una mezcla del ave y del aire (convertido en aliento) como elementos naturales que, en su elusividad, permiten llegar a los lugares más intrincados, es la siguiente: “He llegado a tu aposento / por ver si te puedo hablar; / quisiera con el aliento / ser un pájaro y volar / decirte mi sentimiento / que no te puedo olvidar”, Son de madera, “El curripití”, en *Son de madera*, México, Urtex, 1997. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=CuVklYb08qI>. Otra copla, en la antigua lírica, que maneja la entrada en la intimidad es la siguiente: “Si tuviera figura / mi pensamiento, ¡qué de veces le hallaras / en tu aposento” (NC 2522).

²⁶⁴ Aviva Garribba, “El viento como expresión de añoranza en la lírica hispánica de tipo tradicional”, en *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 29-30 de octubre de 1998*, p. 531.

²⁶⁵ Los cojolites, “El aguanieve”, en *El conejo*, México, Argos, 2001. Véase el siguiente vínculo:

En los ejemplos compartidos el motivo, que emplea entes de la naturaleza, está caracterizado por la presencia de un apóstrofe al viento; de igual manera, en los dos momentos, el viento, al que se atribuye una función de intermediario o mensajero, representa un alivio de la pena causada por la nostalgia. Pero en otras ocasiones, el viento, además de mensajero y confidente sirve como consejero:

S J

Un día le pregunté al viento,
andando por altamar:
¿Qué es el enamoramiento?
Y me dijo al resoplar:
cuando te quema el aliento
y también el respirar.²⁶⁶

El viento o el aire, son el medio por el cual otros elementos, los suspiros y el aliento, son capaces de volar y llegar con la amada, como en el siguiente fragmento de Góngora:

Y tú, mi dulce suspiro,
rompe los aires ardiendo,
visita a mis esposa bella,
y en el mar de Argel te espero.²⁶⁷

Este motivo que utiliza los suspiros como mensajeros, lo vemos en los siguientes ejemplos de la lírica antigua:

NC, 2445

Caminad suspiros,
a donde soléis,
y si duerme mi niña,
no la recordéis.

NC 92

Un suspiro dio Lucía
ayer estando lavando:
¡quién fuera tras él bolando,
por saber dónde le enbía!

Y el mismo motivo se utiliza en la copla que presentamos del son jarocho:

S J

Si los suspiros volaran,
como vuela el pensamiento,
un suspiro te mandara
con el corazón adentro;
para que no me olvidaras.²⁶⁸

<http://www.youtube.com/watch?v=YLGL-IVSzg0&playnext=1&list=PL1D8B8083693C0777>

²⁶⁶ Ensamble continuo *et al.*, “El balajú jarocho”, en *El Nuevo Mundo: Folias Criollas*, México, Aliavox, 2010”: <http://www.youtube.com/user/Belarmo#p/c/1C6153747B46A206/0/RRADfxefjSo>

²⁶⁷ Luis de Góngora, “La desgracia del forzado”, *Romancero general*, romance núm. 12, p. 128.

3.3.3.2 El mar

El mundo marinero es intrínseco al son jarocho, varios sones asociados a este mundo son: “La bamba”, “El balajú”, “El coco”, “La candela”, “Los juiles” y “La petenera” entre otros. No olvidemos que la zona del Sotavento está en los litorales del Golfo de México, por dónde entraban y salían los barcos de España con sus colonias.

En este trabajo se ha planteado que hay dos planos para la interpretación de nuestros textos, uno es el literal y otro el simbólico. Con relación a las coplas que comentaremos a continuación hay dos símbolos compartidos, uno es natural: el mar;²⁶⁹ otro es un símbolo de lo cotidiano artificial: el barco. Pero esos dos símbolos unidos por la imagen de embarcarse, nos permiten hacer una asociación que nos ayuda a establecer imágenes de unión entre los amantes. De tal forma, que en los ejemplos siguientes, el ansia del amante por embarcarse no sólo es un ansia en el plano literal de un viaje común, sino que es el deseo de unión con el otro. Por ello nos plantea Leonor Fernández, con relación a la lírica popular antigua:

Básica es la relación entre el agua y lo femenino. “En el simbolismo central de lo femenino está su capacidad de contención a manera de recipiente, vientre, cáliz o grial”.

En algunos ejemplos existe como común denominador la nave: barco, barqueta, galera, carabela. Para Bachelard, la barca que conduce al nacimiento es la cuna redescubierta. Evoca, en el mismo sentido, el seno o la matriz. Freud afirma que el barco, como símbolo, forma parte de la serie de cavidades en las que puede alojarse algo: fosa, mina, vaso, etc., y que, por tanto, es una clara representación del aparato genital femenino. Usando el concepto freudiano de desplazamiento, por el que un elemento latente queda reemplazado por algo alusivo a él, vemos que el barco, la galera, la carabela, son símbolos de la mujer.²⁷⁰

En los siguientes ejemplos de la tradición lírica popular que estamos analizando, podemos ver cómo se presentan esos símbolos:

²⁶⁸ Chéjere, “La guanábana”, en *Chéjere con Son*, México, Fonarte latino, 2005, pista núm. 6.

²⁶⁹ “El mar es un símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él. Es el lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos”. Leonor Fernández Guillermo, en “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”, *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, 29-30 de octubre de 1998. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 543-544.

²⁷⁰ *Ibid.*

NC, 945

Muy serena está la Mar.
¡A los remos remadores!,
¡ésta es la nave de amores!

S J

Tan serena está la mar,
que vuelan los ruiseñores,
las olas vienen y van,
¡A los remos, remadores,
que vamos a navegar
en esta nave de amores!²⁷¹

Como se puede apreciar, las acciones de remar o de navegar nada nos dicen si no conocemos el plano simbólico. Por tanto, si realizamos la asociación con los símbolos unidos y si además tenemos explícito el lugar, la nave de amores, podemos comprender que remar o navegar, en un plano simbólico, implica la invitación por unirse con el otro.²⁷² En ese sentido, si comprendemos los símbolos, es que podemos interpretar aquel estribillo de la bamba que dice: “Yo no soy marinero, por ti seré”, o todavía más intenso: “yo no soy marinero, soy capitán”, los cuales expresan el deseo de los amantes, deseo que también se presenta en otro ejemplo antiguo:

NC, 941

¡Qué hermosa caravella!
¡(Quem) fosse o capitán della!

Uno de los motivos que también comparten es la invitación para pasar a otro lado. En la lírica tradicional europea, el río, el mar y la fuente son, tradicionalmente, un espacio de reunión simbólica entre los amantes²⁷³ y están ligados a otros motivos, entre los que se

²⁷¹ Antonio García de León, *Fandango*, p. 66.

²⁷² Sobre esto nos dice Juan Victorio: “Y puesto que estamos hablando del mar y de sus características, conviene detenerse en lo relacionado con él, y más en concreto con aquello que lo surca, sean barcas o navíos, que, consecuentemente a lo expuesto anteriormente, no puede tratarse de ese medio de transporte, de algo hecho de madera, sino de otro recurso poético. Y el primero en el que podría pensarse sería en una sinécdoque que representa al que va en la nave”, Juan Victorio, “El simbolismo en la lírica tradicional”, *De la canción de amor medieval a las soleares: Actas del Congreso Internacional Lyra mínima oral III*, Sevilla 23-24 de Noviembre, 2001 p. 284.

²⁷³ “En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto, de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente,

encuentran, cruzar el río o el viaje en barco. En las seguidillas que a continuación presentamos vemos cómo opera el *símbolo* del barco. En sentido literal parece ilógico que pase un barquito de una cama a otra cama, pero entendiendo el valor del símbolo vemos que es una invitación muy sugerente para que el enamorado se atreva a traspasar el umbral representado por el cambio de la sequedad a la humedad.²⁷⁴

NC, 2289
De tu cama a la mía
pasa un varquillo:
aventúrate y pasa
moreno mío

NC, 947
En llegando a la barca
dije al barquero
que me pase el río,
que tengo miedo.²⁷⁵

Pásame, por Dios, barquero,
de aquesa parte del río;
duélete del dolor mío.²⁷⁶

Seguidillas que nos recuerdan otras del son jarocho:

S J
¿Cómo quieres que vaya,
de noche a verte;
si hay un río en tu puerta,
y no tiene puente?²⁷⁷

S J
De tu casa a la mía,
cielito lindo,
no hay más que un paso;
ven acá vida mía,
corazón mío,
dame un abrazo.²⁷⁸

En el último fragmento el símbolo se perdió, quizá porque dejó de asociarse al barco con el ser amado. Sin embargo, el *motivo* de *pasar* pervive.

Una de las características de la poesía de tipo popular son sus contrastes: lo que alguna vez se celebra, en otro momento se lamenta. La oposición de las seguidillas anteriores la podemos encontrar en las siguientes dos coplas, que también comparten, algunos elementos:

un arroyo, un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas”. Véase Margit Frenk, *Poesía popular hispánica...*, p. 331.

²⁷⁴ Este cambio de la sequedad a la humedad y la duda, o invitación, para que se traspase ese umbral lo vemos en el análisis que realiza Mariana Masera en su artículo “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, para comenzar su análisis recurre al ejemplo: A mi puerta nace una fonte: “¿por dó saliré que no me moje?...” (NC 321).

²⁷⁵ José María Alín, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 487.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁷⁷ Antonio García de León, *Fandango*, p. 38.

²⁷⁸ Son de Madera, “El butaquito”, presentación; véase el siguiente enlace:
<http://www.youtube.com/watch?v=CJOvCRoRjTU&NR=1>

S J

<p>¡Mal aya la barca NC. 926 que acá me pasó, que en casa de mi padre bien m'estava yo!"</p>	<p>Mañana por la mañana se embarca la vida mía, malhaya la embarcación y el piloto que la guía.²⁷⁹</p>
--	---

En los ejemplos anteriores hemos visto cómo, nuestro material de comparación, establece algunas analogías dentro del universo marineró. El motivo de cruzar el mar, para ir hacia donde está el amado o la amada, lo encontramos en los siguientes ejemplos de la lírica antigua y del son jarocho:

NC, 2433	NC, 2435
<p>Por amores, madre, paso yo la mar; pero quien bien quiere, ¿qué no pasará?</p>	<p>Por amores, madre, paso yo la mar: ¡Plegue a Dios que los vientos me dexen pasar!</p>

S J	S J	S J
<p>Dicen que la palomitas se pasan el mar volando, yo también la pasaría en un barco navegando.²⁸⁰</p>	<p>Ariles y más ariles, mata de romero fuerte: en la soledad del alma yo crucé la mar por verte.²⁸¹</p>	<p>Si llegan a desterrarte para otro estado lejano, no debes de acongojarte si atraviesas el mar océano; allá va mi amor a buscarte, vendremos en aeroplano.²⁸²</p>

De esta manera también se comparte la petición al barquero de que apure el paso y se puedan reunir los enamorados.

S J

<p>Rema, barqueireño, rema non deixes q'a auga nos leve, que quero ver meu amor antes qu'anoite cerre.²⁸³</p>	<p>Iza, marinero, iza, barquito llévame al mar, que a una que estoy adorando ya se la van a llevar.²⁸⁴</p>
--	---

Por otra parte, el movimiento incesante de las olas del mar, se compara con las penas de los sujetos líricos expresadas en los siguientes fragmentos:

²⁷⁹ Son de Madera, "El curripiti", en *Son de madera*, México, Urtex, 1997. Véase también el siguiente enlace:

<http://www.youtube.com/watch?v=CuVkl1yb08qI>

²⁸⁰ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 57.

²⁸¹ Antonio García de León, *Fandango...*, p. 66.

²⁸² Humberto Aguirre, *Sones de la tierra...*, p. 96.

²⁸³ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica...*, p. 102.

²⁸⁴ Antonio García de León, *Fandango...*, p. 70.

NC 843 A
Que mis penas parecen olas del mar,
porque vienen unas quando otras se van

S J
Tú eres todo mi penar,
la que causa mi tormento,
en ti es todo mi pensar;
vivo en un aposento
como las olas del mar
que no cesan ni un momento.²⁸⁵

En los ejemplos anteriores lo que permite realizar la asociación es el movimiento constante del agua. En los ejemplos que se presentan a continuación lo que nos da pie a realizar la interrelación también es el movimiento, pero es uno que nada tiene de tormentoso, sino que habla de cuando, después de la tempestad y del tiempo, las aguas vuelven a su cauce:

NC, 2031
Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.

NC, 855 A
Turbias van las aguas, madre,
más ellas se aclararán

S J
Las aguas han de correr
por donde siempre han corrido,
y yo soy del parecer
y he vivido convencido
que han de volverse a querer
los que antes ya se han querido.²⁸⁶

En los ejemplos siguientes se puede apreciar el símil que establece el enamorado al comparar su voluntad, en medio de la tempestad, con los arrecifes:

NC 845
Tal es mi coraçon en el pesar
como la peña en medio del mar,
que una ola le viene y otra le ba.

S J
Aunque yo por ti este triste
no me matará el coraje;
olvido ya no me aflige
yo proseguiré mi viaje,
al igual que al arrecife
no me retira tu oleaje²⁸⁷

²⁸⁵ Humberto Aguirre, *Sones de la tierra y...*, p. 121.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁷ Son de Madera, "Las olas del mar", en *Son de madera*, México, Urtex, 1997. Véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=u-ahlExHrE>

3.3 Los ríos.

Como se ha planteado anteriormente las seguidillas son una de las formas poéticas que más se afincaron en la tradición que estamos comparando. Los ejemplos que exponemos a continuación comparten el motivo de pasar el río o el arroyo.²⁸⁸ Recordemos que los espacios líquidos: fuentes y ríos, pueden adquirir connotaciones eróticas; en ese sentido no es fortuito que ésta seguidilla antigua aparezca en una antología de poesía erótica del Siglo de Oro:

Al pasar del arroyo
del alamillo,
las pasiones del alma
se me han perdido.²⁸⁹

Una variante de ésta la encontramos en la tradición lírica del son jarocho:

S J
Al pasar el arroyo
del Ventorrillo,
las memorias del alma
se me han perdido.²⁹⁰

Pasar por esos espacios líquidos ha sido uno de los motivos que más se ha afincado en la tradición lírica; en los siguientes ejemplos hay un recurso común, el cual sugiere un suceso que implica contacto con el agua, como si fuera un “accidente”:

S J

Al pasar el arroyo de Santa Clara, se me cayó el anillo dentro del agua. ²⁹¹	Al pasar por el puente de San Cristóbal, tropezó el alma mía cayó en la noria. ²⁹²	Al pasar por el puente de la Victoria, tropezó la madrina, cayó la novia. ²⁹³
--	--	---

²⁸⁸ “Pasar el arroyo” es uno de los motivos que puede encubrir algún contacto con lo húmedo, con insinuadas connotaciones eróticas. Recordemos a la niña que en la antigua lírica, para encubrir la cita con su amante, le dice a su madre que el ciervo del monte que revuelve el agua la ha mojado, como si fuera un accidente; cosa que la madre no cree: “Mentir, mia filha, mentir por amado! / Nunca vi cervo que volvess’o alto. / Os amores hei”. Asimismo podemos recordar al arroyuelo atrevido que salpica a la niña: “Bullicioso era el arroyuelo, / y salpicome / no aya miedo madre / que por él torne”. *Romancero General II*.

²⁸⁹ Alzieu Pierre *et al.*, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 257.

²⁹⁰ Antonio García de León, *Fandango*, México, CONACULTA, 2006, p. 64.

²⁹¹ Eduardo M. Torner, *Lírica popular...*, p. 41.

²⁹² Los Pájaros del Alba, “La bamba”, grabación casera.

El símbolo del agua puede presentarse en actividades relacionadas con este elemento: ir al río o lavar una prenda íntima. En el siguiente ejemplo de la antigua lírica encontramos esta última acción:²⁹⁴

NC 321

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nace una fontefrida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

El lavado de las camisas tiene un fácil sentido amoroso: la unión íntima de los dos jóvenes, ya que estas prendas funcionan como representación de los enamorados,²⁹⁵ y la misma significación simbólica se da en esta copla²⁹⁶ del son jarocho:

S J

Y por esa calle vive
la que me lavó el pañuelo,
lo lavó con agua fresca
y lo sahumó con romero.²⁹⁷

En la copla antigua aparecen una serie de símbolos que tienen un pleno sentido

²⁹³ La Argentinita (en la voz) y Federico García Lorca (en el piano). “Los pelegritinos” en *Canciones populares españolas*. Véase el siguiente video: <http://www.youtube.com/watch?v=m5Zdy3gfL9E&feature=related>
Véase también Los Pájaros Caídos, “El butaquito”, presentación, véase el siguiente video:

<http://www.youtube.com/watch?v=-jmfFSxeQVA&NR=1>

²⁹⁴ Margit Frenk señala que: “relacionado con este conjunto de símbolos está lavar la camisa del amado, que simboliza una mágica intimidad con él”, Margit Frenk, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, México, Colmex, 1984, p. 69.

²⁹⁵ Alternativamente el símbolo puede ser una representación plástica o pictórica del objeto simbolizado [...] Pero lo más típico es que sea una parte de él u otra cosa que le pertenezca. Y cuanto más íntima mejor: un cabello de la persona querida (u odiada); la cinta o el cordón cedido como prenda de amor. Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, p. 170 .

²⁹⁶ Una variante de esta copla también se presenta en la poesía lírica flamenca: La que me lavó el pañuelo/ fue una gitanita mora, mora de la momería,/ me lo lavó con agua fría,/ me lo tendió en el romero,/ y le canté por bulerías/ mientras se secó el pañuelo. Véase Camarón y Tomatito, “Pasando el puente” en *Flamenco vivo*, véase el siguiente video:

<http://www.youtube.com/watch?v=QWvQXx2lf7s>

²⁹⁷ Los negritos, “El guapo”, fandango en Coatzacoalcos, véase el siguiente video:

<http://www.youtube.com/watch?v=8tuJWMzL6gU&feature=related>

erótico:²⁹⁸ en la cancioncilla antigua, los versos ”donde lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería“ refuerzan la significación de una intensa relación amorosa; en las coplas del son jarocho y la lírica flamenca²⁹⁹, los versos “la que me lavó el pañuelo / lo lavó con agua fría” también refuerzan esa relación. Con el mismo motivo *lavar*, y del símbolo del agua fría o fresca, se entabla la relación de esas coplas. La significación simbólico-erótica de lavar la camisa como evidencia del acto sexual, es elemento recurrente en la antigua lírica popular hispánica.³⁰⁰

La prenda de amor, en ese sentido, también representa al enamorado, por lo cual tener algún objeto del ser amado implica llevar a éste consigo. Por ello plantea Stephen Reckert:

Detrás del simbolismo tradicional persiste siempre, como sugerí antes, la sombra de la llamada “magia simpática”: la creencia subconsciente, explicable en principio como simple confusión semántica, de que si los fenómenos no son de veras separables, y un símbolo es el fenómeno que simboliza, entonces quién domina aquél, también domina éste.³⁰¹

De esa manera opera el símbolo del pañuelo que implica el fenómeno de la entrega de amor. El pañuelo es la promesa, la intimidad que se ha entregado como prueba de amor; el que domina el símbolo también domina la situación:

S J

Al pañuelo que me diste
una punta le rompí;
si quieres que te lo dé,
dame el amor que te di.³⁰²

S J

Yo quisiera y no quisiera
y no sé si usted querrá,

²⁹⁸ Un análisis de los símbolos que integran este ejemplo se puede ver en el extraordinario artículo de Mariana Masera, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”.

²⁹⁹ Sobre esto nos dice Pedro M. Piñero: “El pañuelo de estas canciones rezuma connotaciones eróticas clamorosas, y así se manifiesta en otros cantos meridionales, pertenecientes o no a la lírica flamenca”. Pedro M. Piñero Ramírez, *et al.*: “Lavar el pañuelo/lavar camisa. Formas y símbolos en canciones modernas”, en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, p. 491.

³⁰⁰ Véase Magdalena Altamirano, ”La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica“, en Concepción Company *et al.* (editores), *Voces de la Edad Media. 111 Jornadas Medievales*, México, UNAM, 1993, pp. 123-137.

³⁰¹ Véase *Más allá de las neblinas de noviembre*, p. 170.

³⁰² Juan Pascoe (compilación), *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE, 1985, p. 66.

que mochara su pañuelo
y que me diera la mitad.³⁰³

3.3.3.4 Las piedras

Otro de los tópicos que comparten es el de la dureza de voluntad en comparación con la de las piedras³⁰⁴, en la lírica antigua la mujer objeto que sus entrañas no son de este material:

NC, 2461
Como mis entrañas
no son de piedra,
blandas me las ponen
palabras tiernas.

La mujer vista como una piedra, cuya voluntad es difícil de quebrantar, también se volvió tradicional. Una de las coplas populares que rastrea Yvett Jiménez en la lírica popular hispánica es la siguiente:

Si la piedra es dura,
tú eres un diamante
donde no ha podido
mi amor ablandarte.³⁰⁵

Una variante de la misma también la encontramos en el son jarocho:

Si la piedra es dura,
tú eres un diamante,
y es que no ha podido
mi amor ablandarte.³⁰⁶

Otro de los motivos que igualmente se comparte es el estado patético de los amantes que “hablan hasta con las piedras”, recordemos aquel fragmento de *El caballero de Olmedo* en el que Tello, se burla de su señor don Alonso:

³⁰³ Los Cenzontles, “El ahualulco”, 2007, presentación, véase el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=4vO7AiFDZEQ&feature=related>

³⁰⁴ “Uno de los muchos ejemplos que pueden ilustrar las relaciones entre lo popular y lo culto y la dialéctica entre la tradición y la modernidad es el de la relación del hombre con la piedra [...] en las que la piedra aparece a veces con su sentido simbólico originario, representando la dureza, la firmeza, la obstinación”. Véase Francisco Gutiérrez Carbajo “Piedra firme, piedra rodada, la piedra y el centro” en *Poesía en el campus*, N. 39, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997-1998, p.20.

³⁰⁵ Yvett Jiménez, *Lírica cortesana y...*, p. 58.

³⁰⁶ Son la fábula, “El coco”, presentación; véase el siguiente enlace: http://www.youtube.com/watch?v=0r-Iy_HV-g&feature=related

Yo le vi decir amores
a los rábanos de Olmedo;
que un amante suele hablar
con las piedras, con el viento.³⁰⁷ (Acto II, Vv. 1066-1077)

Este motivo de imprecicar los entes inanimados de la naturaleza también nos lo plantea Torner:

Yo me arrimé a un pedregal
por ver si me consolaba,
aquel que tiene fatigas
hasta con las piedras habla.³⁰⁸

E igualmente lo encontramos en el son jarocho “El balajú”:

Canta un pájaro en la jaula:
el que de amores padece,
hasta con las piedras habla
y el mundo se le oscurece.³⁰⁹

A partir de estas comparaciones hemos visto cómo las imágenes y lugares comunes de una poética de tipo popular y tradicional sobreviven y siguen estructurando la poesía que se configura en el son jarocho. La poesía continúa nombrando un mundo en medio de los fandangos que se han revitalizado y que no sólo se circunscriben, en la actualidad, en el Sotavento, sino que han logrado un fuerte arraigo en otras comunidades de jaraneros a lo largo del país. La poesía popular y tradicional del son jarocho ha logrado sobrevivir al paso del tiempo y con ella, como vimos, también ha sobrevivido parte de la memoria de nuestra literatura hispánica.

³⁰⁷ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Catedra, 1985, p. 120.

³⁰⁸ Eduardo M. Torner, *Lírica popular hispánica...*, p. 85.

³⁰⁹ Son de Madera, “El balajú”, en *Raíces*, México, ABahuman, pista núm. 4.

Conclusiones

En el trabajo de investigación se encontraron elementos compartidos por la memoria colectiva mediante la poesía de tipo popular y tradicional en los dos espacios propuestos del mundo hispánico. De esa manera, se puede asegurar que sí respondió a las expectativas que lo originaron.

La palabra como imagen poética señaló puntos permanentes entre el devenir del tiempo; puntos que la memoria rescató del olvido y que la tradición sigue plegando sobre sí como enigmas que se interpretan a través de determinados códigos acordes con su horizonte de enunciación y de recepción.

A lo largo de este trabajo se señalaron algunas imágenes poéticas que permanecen en la poesía de tipo popular del mundo hispánico. Por medio de su invocación, los seres humanos han configurado un mundo comunitario al establecer relaciones que lo hacen pertenecer a él de diversas maneras.

De tal forma que la serie de coplas tomadas como ejemplos en este trabajo, y que en algunos casos se manifiestan también en otros países de Hispanoamérica, nos permitieron demostrar y fundamentar el gran parentesco que mantiene ese tipo de poesías con la lírica antigua y el son jarocho. En ese sentido, los estudios sobre la poesía de tipo popular y tradicional que realizan diversos investigadores han sido de gran valía, pues enriquecieron y apoyaron nuestra materia de análisis.

Con este trabajo vimos cómo algunos elementos ligados a la tradición fueron incorporados y renovados en el Siglo de Oro por poetas como Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, entre otros, quienes recrearon y compusieron esa poesía que cantaba el pueblo, reelaborando el complejo temático e introduciendo nuevos tópicos y motivos; durante ese tiempo, se renovaron las técnicas expresivas y se afincaron estructuras métricas que continúan en la poesía popular cantada en el Sotavento. De esa manera se vio cómo esta *nueva* poesía volvió al pueblo y se arraigó en los sectores populares gracias al material folklórico que reintegraban y a la capacidad de simpatía con las vivencias populares, que continúan, de alguna manera, en el son jarocho.

Sobre nuestro primer capítulo titulado “Una visión del fenómeno poético”, se coincide que la esencia del lenguaje está indisolublemente ligada con la esencia de la poesía; en ese sentido la palabra poética es esencial para la configuración del ser humano, pues a través de

ella el hombre sabe inventar nombres que fundan y asientan en la palabra el Ser y la esencia de las cosas. ¿Qué se concluye con esto? Que la esencia del lenguaje está en el lenguaje mismo, no está en la expresión ni en la forma ni en la sustancia ni en un contenido unívoco y aislado, sino en la invocación que hace a las cosas copertencer, ésta invoca en sí y por ello llama hacia aquí, hacia la presencia y llama hacia allá, en la ausencia. Por tanto, para nombrar al ente *flor* existen diversos vocablos (con sus formas y sustancias) en diversidad de lenguas; jamás la palabra *flor* está hecha de fragancia, de color y elegancia ni con el hecho de nombrarla se va a producir una flor; y sin embargo, la palabra nos presenta la cosa flor en un desvelar que deja ver aquello que se oculta, pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento (eso lo intenta la ciencia desgranando la tabla de los elementos en los átomos que componen el ente flor), sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. Por medio de la palabra poética vemos cómo el ente flor, a través de la copertenencia que configura por alguna de sus invocaciones, puede representar no sólo rosas, claveles, azucenas, sino también a los enamorados.

La palabra poética permite al hombre ir poblando y habitando el mundo; y es en la poesía entonada por el pueblo en la cual también las invocaciones generan imágenes comunitarias. Un pueblo, propone el filósofo español García Bacca, es una colectividad de hombres que han conseguido poblar todo, hasta la tierra –sus ríos, montañas, cuevas, bosques, árboles–, de leyendas, historia, mitos, apariciones, fantasmas, poemas, música, religión... Todo a un tono. Tono que fue encontrado en la poesía estudiada por la presente investigación.

De igual manera podemos concluir que la palabra poética, por ser un lugar común, nos permite conocer y reconocernos; en la poesía sí hay conocimiento y éste se da a través del lenguaje que la poesía utiliza y de la interpretación e inferencias que hacemos de la naturaleza tópica de sus enunciados. Por ello las dos disciplinas que tienen su campo de estudio dentro de la interpretación del lenguaje: la retórica y la hermenéutica, sí nos proporcionaron las herramientas de estudio (el *topoi* y la *analogía*) para llevar a cabo nuestro trabajo comparativo.

En el piso común, propuesto en nuestro segundo capítulo, para las dos expresiones estudiadas, sí se plantearon y analizaron los elementos culturales que compartió España con sus colonias a partir del siglo XVI y vimos cómo, una de sus ramificaciones, llegó hasta la

actualidad en la región del Sotavento; por medio de la danza, la música y sobre todo de la literatura, este piso, que se sostiene en el Siglo de Oro, mantuvo firmemente nuestra propuesta de estudio para desarrollar el segundo capítulo.

Gracias a las propuestas de diversos estudiosos acerca de la poesía de tipo popular y tradicional, y los elementos que proponen para el estudio comparativo la hermenéutica y retórica pudimos, en nuestro tercer capítulo, establecer las asociaciones literarias entre nuestras dos expresiones líricas. De esas asociaciones podemos destacar lo siguiente:

En los cantares, que constituyen el *corpus* de poemas, observamos que hay una serie de imágenes que pertenecen al ámbito de la naturaleza –vegetal, animal e inanimada–, y en muchos casos las imágenes están relacionadas con la vida sexual humana. Por lo cual nuestras conclusiones están orientadas a ese aspecto en el cual el tema del amor adquiere gran relevancia; a través de distintos imágenes vemos cómo se integran éstas en diversos lugares comunes y cómo se interrelacionan en otros espacios de la geografía mexicana a través de el *Cancionero Folklórico de México*.

Las imágenes que utilizan elementos de la vida vegetal como flores, frutos o yerbas, están unidas a acciones que desencadenan los lugares comunes. Los enamorados se comparan, se metaforizan, generan analogías y se simbolizan en hierbas como el toronjil, la yerbabuena, el azahar, el perejil; en flores como la rosa, el clavel, los nardos; en frutos como la naranja y los limones.

Esas imágenes integran motivos como “cuidar o guardar la flor”, “entrar al jardín o la huerta”, “comer los frutos”, “regar la flor”, “cortar o llevarse la flor”, “arrojarse frutos”. Esos motivos se cristalizan aún más en tópicos como el *locus amoenus*, el *tempus fugit*, *Coligge*, *virgos*, *rosa* (aunque en el son jarocho es el agente masculino quien corta las flores), y el jardinero de amor. En la poesía del son jarocho es muy reiterado el uso de esos recursos mediante algunos símiles (“pareces...”, “eres como”) de metáforas que van adquiriendo poco a poco (por su cristalización) valor de símbolos, los cuales, unidos a motivos (la flor cortada o regada, la fruta picada o mordida) simbolizan la virginidad perdida. Se puede agregar que el deseo por “entrar al jardín” y de “arrojarse frutos” insinúan el mismo significado e indican o la relación sexual o aceptar las insinuaciones amorosas.

La mujer representada en la hierbabuena es una imagen que todavía continúa en la poesía popular y tradicional; en los ejemplos que expusimos la hierbabuena simboliza a una mujer ideal, recurso que también continúa en la poesía popular de México.

De igual modo se sigue metaforizando a los amantes en la imagen de la rosa y el clavel, en las coplas presentadas los dos enamorados tienen su correspondencia en esas flores.

El motivo de entrar al jardín o a la huerta y cortar lo que hay en su interior sigue siendo muy recurrente en la lírica popular mexicana, en algunos casos esa cristalización se ha convertido en un cliché de inicio que se puede apreciar en el *Cancionero Folklórico de México*.

El tópico del *locus amoenus* se sigue presentando constantemente en ese tipo de coplas amatorias, en las cuales, la naturaleza vegetal construye atmósferas; otra imagen vigente en el folklor mexicano es la que sitúa a los enamorados bajo la sombra de los árboles, un lugar propicio para los encuentros amorosos.

De las imágenes que sitúan a los enamorados cerca de los árboles, el motivo de subir a los pinos se convirtió en un esquema en la lírica popular mexicana.

Otra de las imágenes que se sigue utilizando en la poesía popular y tradicional de México es la de la mujer metaforizada con frutos; en algunos casos se presenta junto con el motivo de cortar el fruto, o con el motivo de probar la fruta.

De esas imágenes asociadas a las frutas se presenta el símbolo de los cítricos, el cual sigue arraigado en la lírica popular mexicana, y que puede estar asociado a los motivos de: entrar al jardín, cortar o solicitar el fruto.

Con el símbolo de los limones pervive el motivo de arrojar frutos; éste se presenta en otras coplas mexicanas, en las cuales el motivo se volvió un cliché de inicio en sus dos primeros versos.

Las imágenes que se construyen con la naturaleza animal, en específico con las aves, se estructuran en motivos como: “beber el agua”, “el canto de dolor”, “la separación de los amantes”, “el despertar a la amada”, “el ave mensajera”; las imágenes asociadas con el caballo se configuran con el motivo de “beber el agua”; el símil, asociado con la mariposa, integra el tópico de la “atracción fatal”. Otros tópicos que están inmersos junto con esos elementos son el *locus amoenus*, las *albas* y las *alboradas*. Las aves, el caballo y la

mariposa, en algunos casos, representan el símbolo del enamorado, como quedó ejemplificado.

El motivo de beber en el agua del amor, en la Antigüedad, era realizado por el ciervo y la paloma, los cuales simbolizaban a los amantes; en las coplas mexicanas el motivo pervive con la paloma, el venado o el caballo sediento.

El canto del dolor de las aves, que representan a los enamorados, es un motivo que sigue vigente y su estereotipia, en algunos casos, ha devenido en un esquema, como bien se puede apreciar en el *Cancionero Folklórico de México*.

Los enamorados representados en palomas son otras de las imágenes que más se han afincado en la poesía tradicional, su aparición y repetición en el inicio de algunas coplas se ha convertido en un cliché.

El motivo de las aves mensajeras también es uno de los lugares comunes que siguen vigentes en la poesía de tipo popular y tradicional en México.

El tópico del alba, que se presenta el momento de la separación o despedida de los amantes por la proximidad del nuevo día, continúa en la lírica popular mexicana unido al motivo del canto de las aves.

El ave preferida para anunciar el amanecer sigue siendo el gallo y algunas coplas que lo mencionan se han convertido en un esquema.

La mariposa como símbolo del ser amado sigue teniendo presencia en la lírica popular de México.

El enamorado, representado en la figura del caballo, es otra imagen que sigue utilizándose en la poesía popular analizada.

En las imágenes asociadas con la naturaleza inanimada destacan los motivos como: “el viento mensajero”, “la invitación por embarcarse”, “atravesar el mar”, “pasar el río”, “lavar la prenda”, “y comparar al ser amado con las piedras”.

El motivo del viento mensajero se sigue presentando en otras coplas mexicanas, los enamorados lanzan suspiros al aire, mandan recados para que éste, que atraviesa cualquier terreno, se los lleve a sus amados.

El motivo de cruzar el mar es otro lugar común que pervive en la poesía popular y tradicional de México, este motivo sigue asociado al símbolo del mar y del barco; el motivo

de cruzar el mar embarcado tiene, como vimos, connotaciones sexuales, los amantes atraviesan un espacio simbólico.

El simbolismo del agua contenida en los ríos puede representar la vida, la sustancia primigenia de todo lo existente, una especie de fertilidad para la tierra y con ello la fecundidad de la siembra y la sobrevivencia de las criaturas; el motivo de situarse cerca de los ríos es recurrente en la lírica de distintos países, este motivo se presenta, como vimos, en la lírica popular de México en la cual el tema del amor y la unión amorosa recurren a la cercanía del agua.

Aunadas al río y a la unión amorosa que se da en sus interiores, hay otras acciones que se realizan en su atmósfera, como lavar prendas, este motivo sobrevive también en la lírica popular mexicana en la cual las prendas de amor siguen siendo símbolo del amado representado, como vimos, en pañuelos.

Otra imagen que sobrevive en la poesía popular es la que relaciona al ser amado con las piedras; en los ejemplos expuestos la amada es comparada con una piedra, porque no tiene sensibilidad ante el dolor del amante; asociado a esa imagen está el motivo del amante que habla con las piedras, las piedras bien pueden ser la proyección del amado que no escucha las imprecaciones del amante.

Ésas son las imágenes y los lugares comunes más recurrentes que observamos a lo largo del trabajo de investigación, en su mayoría están asociados con la tradición lírica que abordamos y que relacionamos con elementos de la naturaleza; de esa manera observamos cómo la poesía popular del son jarocho mantiene fuertes relaciones con la poesía de tipo popular y tradicional del Siglo de Oro, de igual forma vimos cómo la poesía de tipo popular y tradicional es una poesía comunitaria; una poesía que forma comunidad y que dialoga a través de la palabra poética, palabra que ha logrado configurar un mundo en el que habita el hombre con la naturaleza, de la cual él también emerge.

Bibliografía

- Acuña, René, *Las nueve cantigas de Pero Meogo*, México, UNAM, 1977. 29pp.
- Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Puebla, Premia, 1983, 223 pp.
- Alín, José María, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, 587 pp.
- , *Cancionero teatral de Lope de vega*, Londres, Tamesis, 1997, 479 pp.
- Altamirano Magdalena, “La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica“, en Concepción Company *et al.* (editores), *Voces de la Edad Media. 111 Jornadas Medievales*, México, UNAM, 1993, pp. 123-137.
- Alzieu, Pierre, Robert James, Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, 359 pp.
- Aristóteles, *Ética nicomaquea*, México, UNAM, 1983, 265 pp.
- , *Tratado de lógica: Organon*, Madrid, Gredos, 1995, 364 pp.
- Beltrán, Rafael (editor), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, 272 pp.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, 508 pp.
- Beuchot Mauricio, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, México, UNAM, 2004, 191 pp.
- , *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM, 2005, 209 pp.
- Blouin Morales, Eglá, *El siervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turranzas, 1981.
- Castillo, Carmen Dolores, “Los aromas como símbolo en la antigua lírica popular española”, *Pasiones y obsesiones- Revista virtual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006, pp. 7-21.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poemas*, Madrid, Red ediciones S.L, 2009, pp.66.
- Delgado Calderón, Alfredo, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Conaculta, 2004, 307 pp.
- Díaz-Mas, Paloma, “El romancero: entre la tradición oral y la imprenta popular”, en *Destiempos* núm. 15, 2008, agosto, texto en línea: http://www.destiempos.com/n15/diazmas_15.htm
- Díaz Roig Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, Colmex, 1976, 283 pp.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, 404 pp.
- Fernández Guillermo, Leonor, “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”, en *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional*:

Actas del Congreso Internacional, Alcalá, 29-30 de octubre de 1998, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 541-549.

- Frenk, Margit, *Entre folklore y literatura*, México, Colmex, 1971, 104 pp.
- , *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana*. México, UNAM, 1994, 53 pp.
- , *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p.181.339 pp.
- , *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*, México, Colmex, 2003, 2 vols.
- , *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE, 2006, 833 pp.
- , *Cancionero Folklórico de México*, México, Colmex, 1975. 5. Vols.
- Fuente Cornejo, Toribio, “El tema del amanecer en la antigua lírica popular”, en *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 53-62.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1992, 429 pp.
- García de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos*, México, Siglo XXI, 2002, 244 pp.
- García de León Griego, Antonio, *Fandango*, México, CONACULTA, 2006, 311 pp.
- Garrimba, Aviva, “El viento como expresión de añoranza en la lírica hispánica de tipo tradicional”, en *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 29-30 de octubre de 1998, pp. 531-539.
- Guerrero Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, FCE, 1998, 220 pp.
- Góngora y Argote, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1985.
- González Palencia, Ángel, *Romancero general 1600, 1604, 1605*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- González, Aurelio (editor), *La copla en México*, México, Colmex, 2007, 333 pp.
- , “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, *Lyra mínima oral, los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional*, 28-30 octubre de 1998, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, p. 324.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco “Piedra firme, piedra rodada, la piedra y el centro” en *Poesía en el campus*, N. 39, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997-1998, pp. 20-25.
- Gutiérrez, Gilberto y Juan Pascoe (compiladores), *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE, 1985, 152 pp.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y Artículos*, traducción Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, 210 pp.
- , *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1987, 199 pp.

- , *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Antrhopos, 1989, 87 pp.
- Hidalgo Belli, Patricio, *El canto de la memoria*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2004, 215 pp.
- Jiménez de Báez, Yvette, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, Colmex, 1969, 98pp.
- López Serratos, María Leticia, *El humanismo de Rodolfo Agrícola: los lugares y su utilidad en la argumentación*, México, UNAM, 2008, 154 pp.
- Magis, Carlos, *La lírica popular contemporánea*, México, Colmex, 1969.
- Martínez Torner, Eduardo, *Lírica hispánica, relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, 454 pp.
- Masera, Mariana, “Vuela, vuela, pajarito: relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular contemporáneo”, *Acta poética*, Vol. 20, 1999, pp. 311-325.
- , “La fijación de símbolos en el cancionero popular mexicano”, *Revista de Literaturas Populares*, año IV, núm. 1, enero-junio, 2004, p. 138.
- , *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, tesis doctoral, London, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1963, pp.226
- Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria, 1984.
- Piñero Ramírez, Pedro M, “Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo”, en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6, enero-junio, 2008. <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm>
- , “Lavar el pañuelo/lavar camisa. Formas y símbolos en canciones modernas”, en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, p. 491.
- , “Las tres hojas, una muestra de canción paralelística en la lírica popular de la tradición moderna”, en *Euskera* núm. 2, junio-julio, 2002, pp. 463-480.
- , “Poesía Flamenca: Lyra mínima los símbolos naturales”, en [Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla: Minervae baeticae](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691099), N.38, 2010, pp. 241-266. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691099>
- , “La configuración poética de la versión vulgata de Don Bueso” en *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp109-132.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ideas, 1986, 235 pp.
- Reckert, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, 375 pp.

———, *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon, 1993, 271 pp.

Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, 623 pp.

Satorre Francisco, Javier, “La pervivencia del romancero tradicional en el sur de la provincia de Valencia”, en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*. Valencia, Universidad de Valencia, 2000, pp. 243-256.

Vega Lope de, *Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Milenio, 2009. 1674 pp.

———, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1985, 210 pp.

Victorio Juan, “El simbolismo en la lírica tradicional”, *De la canción de amor medieval a las soleares: Actas del Congreso Internacional Lyra mínima oral III*, Sevilla 23-24 de noviembre de 2001, pp. 281-286.

Fonografía

Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco, *Sones jarochos*, México, Pentagrama, 2007, 10 pistas.

Chéjere, *Chéjere con Son*, México, Fonarte latino, 2005, 9 pistas.

Chuchumbé, *Contrapuntea'o*, México, Ediciones Pentagrama, 2004, 10 pistas, núm. de catálogo APCD-534.

Chuchumbé, *¡Caramba niño!*, México, Conaculta, 1999, 10 pistas, núm. de catálogo ALCD004/AFD1003.

Ensamble Continuo, *Laberinto en la guitarra*, México, Urtex, 2002, 16 pistas, núm. de catálogo UMA 2018.

Monserrat Figueras, Jordi Savall, Tembebé, Ensamble Continuo, La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI, *El Nuevo Mundo: Folias Criollas*, México, Aliavox, 2010, 11 pistas.

Los Cojolites, *El conejo*, México, Argos, 2001, 10 pistas, núm. de catálogo AM03.

Los Utrera, *¡Hay cosita!*, México, Urtex, 2001, 10 pistas, núm. de catálogo UL3008.

Mono Blanco, *El mundo se va a acabar*, México, Urtext, Digital classics, 1997, 8 pistas, núm. de catálogo UL 3004.

Son de Madera, *Raíces*, México, ABahuman, 2000, 12 pistas.

Son de Madera, *Son de Madera*, México, Urtex, 1997, 10 pistas, núm. de catálogo UL3003.

Zacamandú, *Antiguos sones jarochos*, México, Discos Pueblo, 1995, 10 pistas, núm. de catálogo CDDP 1193.