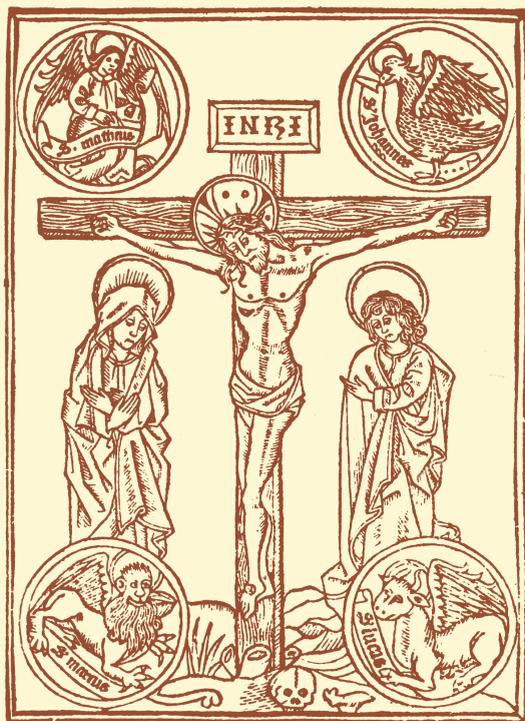


MAXIMIANO TRAPERO



RELIGIOSIDAD POPULAR EN VERSO

Últimas manifestaciones o manifestaciones
perdidas en España e Hispanoamérica



Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
México, 2011

MAXIMIANO TRAPERO

RELIGIOSIDAD POPULAR EN VERSO

Últimas manifestaciones o manifestaciones
perdidas en España e Hispanoamérica



Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
México, 2011

RELIGIOSIDAD POPULAR EN VERSO

MAXIMIANO TRAPERO

RELIGIOSIDAD POPULAR EN VERSO

Últimas manifestaciones o manifestaciones
perdidas en España e Hispanoamérica



Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
México, 2011

Este trabajo se vio beneficiado en una primera fase por una beca de la Casa de Colón del Cabildo Insular de Gran Canaria para proyectos de investigación sobre relaciones Canarias-América en su convocatoria de 2007.

Y en una segunda fase obtuvo una ayuda de la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información, del Gobierno de Canarias, según concurso de Proyectos de Investigación I+D+i en la convocatoria de 2008, referencia SolSubC20081000394.

© MAXIMIANO TRAPERO
mtrapero@dfc.ulpgc.es

© De esta edición: FRENTE DE AFIRMACIÓN HISPANISTA, A.C.
ivanfah@prodigy.net.mx

Diseño de la portada: J. IGNACIO GIRONÉS

Ilustración de portada: Grabado de la obra *Calvario: Vida e transit de San Jeromín* (Barcelona, 1492)

Producción del CD: Grabación: ESPACIO DIGITAL del Cabildo de Gran Canaria
Masterización y producción: DISCÁN, GRABACIONES INSULARES, S. L.
info@raicescanarias.com

Maquetación e impresión: NUEVA IMAGEN GRÁFICA, S.L.
nuevaimagengrafica@gmail.com

D.L.: GC 247-2011

ISBN: 84-89842-26-4

A la memoria de Don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL,
de Don MANUEL ALVAR y de Don EUGENIO COSERIU,
mis tres guías principales en la investigación.

Para FREDO ARIAS DE LA CANAL,
que ha entendido como nadie
el verdadero sentido del hispanismo,
y lo propaga con ideas y con obras.

La poesía popular es poesía de un autor que se siente "pueblo";
la poesía tradicional es poesía de un pueblo que se siente "autor".

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

Quien, en el ámbito de una ciencia cultural, ignora o rechaza deliberadamente
toda la tradición y dice (o pretende decir) solo cosas nuevas,
no dice nada culturalmente válido, ya que no responde
a una exigencia de la comunidad correspondiente
y no se inserta en la cultura a la que pretende contribuir.

EUGENIO COSERIU

Para mí no existe un profesor universitario que no sea investigador;
será otra cosa, pero no lo que yo exijo a quien tiene obligación de crear ciencia.
Hasta que un día me dijeron que también es obligación
hablar con gentes que no son del oficio.

MANUEL ALVAR

ÍNDICE GENERAL

Prólogo de VIRGILIO LÓPEZ LEMUS	19
---------------------------------------	----

I. ESTUDIO INTRODUCTORIO

1. Presentación	29
2. Los tres términos del título	32
2.1. Religiosidad	32
2.2. Popular	35
2.2.1. Religiosidad popular <i>versus</i> liturgia	35
2.2.2. La importancia del Concilio de Trento	39
2.2.3. El barroco pasa a América	43
2.3. En verso	44
2.3.1. Tres formas métricas principales	45
2.3.2. La décima, tercer género de la poesía popular	47
2.3.3. El canto a lo divino y la glosa	50
2.3.4. La glosa, el estribillo y el zéjel	53
2.3.5. El arte de la glosa	56
3. Y las dos expresiones del subtítulo	58
3.1. Últimas manifestaciones	58
3.2. En España e Hispanoamérica (teniendo a Canarias por centro)	59
4. La esencial identidad de las culturas populares de tradición oral en el mundo hispánico	61
4.1. <i>Hispanoamérica</i> , que no <i>Latinoamérica</i>	63
4.2. El término <i>panhispánico</i> , un neologismo necesario	65
4.3. Origen español, configuración hispanoamericana	65
4.4. La asombrosa evangelización de América	68
5. La riqueza del repertorio religioso en verso	71
5.1. El concepto «a lo divino»	72
5.2. Los <i>contrafacta</i> a lo divino	74
6. Poética del canto popular (religioso)	78
6.1. Su lenguaje	79
6.2. Dentro de una tradición	79
6.3. Poesía memorial e improvisada	83
6.4. El don de la improvisación	84
7. La religiosidad popular dentro del calendario litúrgico	86
7.1. Los ciclos festivos y las fiestas particulares	87
8. Fuentes y bibliografía	90
9. Informaciones orales	92
10. Un complemento sonoro	93

II. LOS ROMANCES RELIGIOSOS, UN DEVOCIONARIO EN VERSO

1. Los romances religiosos dentro del romancero general	97
2. Los evangelios apócrifos y el romancero religioso	100
3. Orígenes de los romances religiosos	102
3.1. <i>Contrafacturas</i> a lo divino	104
3.2. De composiciones cultas	108
3.3. De creación tardía	110
4. El romancero religioso de Canarias como ejemplo	113
4.1. Riqueza del romancero religioso en Canarias	114
4.2. Popularidad y difusión desigual	114
4.3. La Virgen protagonista literaria	115
4.4. Contaminaciones frecuentes	115
4.5. Varios romances sobre un mismo motivo	116
4.6. Varios títulos para un mismo romance	117
5. Los ciclos del romancero religioso en Canarias	117
5.1. Sobre el nacimiento e infancia de Cristo	118
5.2. Presagios de la Pasión	120
5.3. Sobre la pasión y muerte de Cristo	121
5.4. Sobre María, virgen y madre	125
5.5. Intervenciones milagrosas de la Virgen	125
5.6. Aparición de las Vírgenes locales	128
6. Un mismo episodio religioso en verso y en color	130
7. Del romance al «rezado»	132
8. Del romance a la décima	136

III. EL CANTO A LO DIVINO DE CHILE

1. Chile, el más hispano de los países hispanoamericanos	139
2. Mi acercamiento al canto a lo divino	141
2.1. Fuentes orales y escritas	142
2.2. Fuentes escritas: la «lira popular»	144
2.3. La inmensa labor del Padre Jordá	147
3. El canto <i>a lo poeta</i>	154
3.1. Clases de cantos y de cantores	155
3.2. Un esquema posible	158
4. El canto <i>a lo divino</i>	159
4.1. Definición	159
4.2. Los temas	162
4.3. Una auténtica maravilla	164
4.4. Una actualización y chilenización de la Biblia	166
4.5. Una visión poética de las Escrituras	168
4.6. Creencias asentadas entre los cantores a lo divino	173
5. El estado actual de la tradición	181
5.1. Período «aédico» del canto a lo divino	186
5.2. Su geografía	188

5.3. Celebraciones principales	189
6. El canto a lo divino y los cantores a lo divino	191
6.1. El proceso de creación: Poetas e intérpretes	195
6.2. El conocimiento que tienen de las Escrituras	198
6.3. El proceso de aprendizaje: Maestros y discípulos	200
7. Una velada de canto a lo divino	203
7.1. El canto «en rueda»	204
8. Poética del canto a lo divino	206
8.1. Poesía memorial e improvisación	207
8.2. La décima	209
8.3. El verso	211
8.4. La cuarteta de la glosa	212
8.5. Versos y estrofas formulaicos	221
8.6. El lenguaje	224
8.7. El arte de la glosa	228
9. La música del canto a lo divino	232

IV. OTROS GÉNEROS DE CANTOS «A LO DIVINO»

1. Otros géneros de poesía popular «a lo divino»	235
2. Un ejemplo de canto a lo divino panhispánico	238
3. Cantos a lo divino sobre <i>La creación del mundo</i>	246
3.1. Un romance de La Gomera	246
3.2. Dos <i>deshechas</i> de los ranchos de Canarias	248
3.3. Chile: Un <i>fundado</i> muy frecuente	249
3.4. Perú: Una glosa de Nicomedes Santacruz	250
3.5. Venezuela: Una glosa sobre una cuarteta impuesta	251
3.6. Puerto Rico: Una <i>decimilla</i>	251
3.7. México: Una <i>poesía</i> del huapango arribeño	252
3.8. Cuba: Un ejemplo casi exclusivo del canto religioso	254
3.9. Uruguay: Un canto triste de payador	255
4. Paralelismos y diferencias entre el canto a lo divino de Chile y los ranchos de ánimas de Canarias	256
4.1. Paralelismos	257
4.2. Diferencias	259
4.3. Dos ejemplos comparados	259
4.3.1. El bautismo en el Jordán	260
4.3.2. La muerte de Abel	263

V. CANTANDO A LA MUERTE: CANTOS ENDECHÁSTICOS Y DE DESPEDIMIENTO

1. Culto a la muerte y culturas de la muerte	265
2. La cultura cristiana ante la muerte	267
3. Cantando a la muerte	271

4. Una glosa en décimas de origen español extendida por toda Hispanoamérica	273
4.1. Argentina	275
4.2. Venezuela	276
4.3. Puerto Rico	277
4.4. Perú	277
4.5. México	278
5. Otros ejemplos concurrentes	280
5.1. Chile	280
5.2. Venezuela	281
5.3. Colombia	282
5.4. ¿Cuba?-Canarias	282
6. Una controversia sobre la muerte	286
7. El desarrollo del pie forzado «en polvo, ceniza y nada»	288
8. La creencia en el Purgatorio	295
9. Rituales del culto a los muertos en tierras españolas	298
9.1. El culto a las ánimas benditas del Purgatorio	299
9.2. El Día de Difuntos	300
9.3. Cantos colectivos de ánimas	303
9.3.1. Región de Murcia	306
9.3.2. Castilla-La Mancha	308
9.3.3. Andalucía	309
9.3.4. Extremadura	314
9.3.5. Canarias	316
10. Cantos endechásticos y de despedimento	316
10.1. Plañideras y endechadoras	316
10.2. Danzas mortuorias	319
11. Cantos sobre el Juicio Final y las señales que aparecerán en el fin del mundo	320
11.1. Chile	323
11.1.1. Un verso «Por el fin del mundo»	323
11.1.2. Un verso «Por el libro de siete sellos»	324
11.2. Perú	327
11.3. Puerto Rico	328
11.4. Argentina	330
11.5. Venezuela y Colombia	331
11.6. México y Canarias	332
12. De las «endechas» medievales	333
12.1. Las endechas de Canarias	336
13. Al «despedimiento» de poetas en décimas	341
13.1. Cuba	343
13.2. Argentina	350
13.3. Chile	351
13.4. Venezuela y Colombia	355
13.5. Perú	356
13.6. México	356

13.7. Ecuador	359
13.8. España	359

VI. LOS VELORIOS DE ANGELITO

1. Qué es un velorio de angelito	361
1.1. Fundamentos históricos, culturales y religiosos	362
1.2. Características comunes	366
1.3. Los textos que se cantan	368
2. Qué sabemos de él en Canarias	369
2.1. Testimonios antiguos	369
2.2. La memoria que ha quedado	373
3. Cuáles pudieron ser sus orígenes en España	378
3.1. Testimonios de la región levantina	378
3.2. Noticias del resto de España	384
3.2.1. Región de Murcia	384
3.2.2. Andalucía	385
3.2.3. Madrid	386
3.2.4. Castilla y León	388
4. Su desplazamiento y supervivencia en América	388
5. Chile	389
5.1. El ritual	390
5.2. Las creencias que lo sustentan	392
5.3. Los textos que se cantan	395
5.3.1. Cantos <i>por saludo</i>	395
5.3.2. Cantos <i>a lo divino</i>	397
5.3.3. Cantos <i>por despedida</i>	397
5.4. El <i>velorio del angelito</i> de Violeta Parra	400
5.5. El velorio de angelitos de Chile fuera de Chile	406
6. México	406
6.1. El ritual característico	408
6.2. Los cánticos	412
7. Argentina	418
8. Colombia	423
8.1. El <i>chigualo</i> en el Departamento de Nariño	424
8.2. El <i>gualí</i> en el Departamento de Chocó	426
9. Puerto Rico	427
10. Venezuela	431
11. Ecuador	432
12. República Dominicana	432
13. Perú	433
14. Nicaragua	435

VII. LOS RANCHOS DE ÁNIMAS Y DE PASCUA DE CANARIAS

1. ¿Qué son?.....	437
1.1. Un arcaísmo cultural.....	438
1.2. Su relación con otras manifestaciones españolas	444
2. El nombre de <i>rancho</i> y su terminología.....	447
3. Dos clases de ranchos: <i>de ánimas</i> y <i>de pascua</i>	450
4. Creencias tópicas y repetidas sobre el origen y carácter de los ranchos..	451
5. Lo que tienen de particular los ranchos de Canarias	456
5.1. Dos géneros poéticos y musicales principales: <i>coplas</i> y <i>deshechas</i> ..	458
5.2. La métrica.....	459
5.3. La música	463
5.4. Estructura de las <i>deshechas</i>	464
5.5. Estructura de las <i>coplas</i>	469
5.6. <i>Deshechas, desechas</i> o <i>endechas</i>	472
6. La poética de los textos de los ranchos	476
6.1. El repertorio y la forma de transmisión	480
6.1.1. Repertorio	480
6.1.2. Versiones y variantes	482
6.2. La improvisación	486
6.3. La autoría de los textos.....	487
6.4. Los <i>pies</i>	489
7. Su estado actual.....	491
8. Los ranchos de ánimas	493
8.1. La creencia en el Purgatorio como fundamento de su existencia...	493
8.2. Su vinculación a las cofradías de ánimas	495
8.3. Los ranchos que siguen vivos	497
8.3.1. Arbejales-Teror	497
8.3.1.1. La cena y el rito del paño de la cena	500
8.3.1.2. Su particular repertorio	502
8.3.2. Valsequillo	503
8.3.3. La Aldea de San Nicolás	513
8.3.4. Tiscamanita.....	517
8.4. Memoria de otros ranchos desaparecidos	520
8.4.1. Ingenio	521
8.4.2. Agüimes	524
8.4.3. Temisas.....	525
8.4.4. Tejeda, Artenara y otros pagos de la Cumbre.....	525
8.4.5. Sardina del Sur	532
8.4.6. Fataga.....	537
8.4.7. Agaete.....	537
8.4.8. Otras localidades de Gran Canaria	537
8.4.9. Noticia de otros ranchos de Lanzarote	538
8.4.10. Noticia de los ranchos de Tenerife.....	539
9. Los ranchos de pascua de Lanzarote	543
9.1. Su derivación de los ranchos de ánimas	543

9.2. Dos noticias del siglo XIX	545
9.3. Tradición y modernidad	548
9.4. Los géneros poético-musicales y su denominación	549
9.5. Los ranchos que siguen vivos	553
9.5.1. Teguiise	554
9.5.1.1. Corrido	556
9.5.1.2. Pascuas	557
9.5.1.3. Deshechas	558
9.5.2. San Bartolomé de Lanzarote	561
9.5.3. Tías	564
9.5.4. Tinajo	568
9.5.5. Haría	571
9.6. Memoria de otros ranchos ya desaparecidos	572

VIII. LOS VELORIOS DE CRUZ Y OTROS VELORIOS

1. Velorios y velatorios	575
2. Clases de velorios	577
3. La celebración de la Cruz en España	578
3.1. Castilla-La Mancha	579
3.2. Andalucía	580
3.3. Canarias	581
4. Los velorios de cruz en Hispanoamérica	583
4.1. Venezuela	583
4.1.1. La manifestación de religiosidad popular más importante .	583
4.1.2. Ritual de un velorio de cruz venezolano	585
4.1.3. La presencia de la décima	586
4.1.4. Los <i>tonos</i> de Los Llanos venezolanos y colombianos	590
4.1.5. Resumen	591
4.2. Chile	594
4.3. Puerto Rico	597
4.4. México	598
4.5. República Dominicana	602
4.6. Cuba: Los altares de cruz	602

IX. CANTANDO A LA NAVIDAD

1. La celebración religiosa popular más cantada	611
2. Los villancicos	612
2.1. Dos discos representativos de las dos grandes tradiciones española e hispanoamericana	614
2.2. Cantos petitorios y aguinaldos	616
2.3. Cantos de Reyes	618
3. Los romances navideños en América	622
3.1. Congoja de la Virgen en Belén	622
3.2. La Virgen y el ciego	624

3.3. La huida a Egipto	625
3.4. El Niño perdido	626
3.5. El llanto de la Virgen	626
4. La Navidad en décimas	627
4.1. La anunciación	627
4.2. Los celos de San José	628
4.3. La búsqueda de posada	629
4.4. En el Portal de Belén	630
4.5. Los Reyes Magos	630
4.6. La huida a Egipto.....	631
4.7. El Niño Jesús perdido en el templo	633
4.8. La Navidad entera.....	633
5. Las representaciones navideñas en Hispanoamérica	635
5.1. Las <i>posadas</i> y <i>pastorelas</i> mexicanas	636
5.1.1. Las posadas	636
5.1.2. Las pastorelas	639
5.2. Las posadas y pastorelas en otros lugares de América.....	644
5.3. La <i>Paradura del Niño</i> y la <i>Búsqueda del Niño</i> en Venezuela	648
6. La Navidad en tres lugares representativos del mundo hispano	650
6.1. Un pueblo peninsular: Alosno	651
6.1.1. Las Ramas	651
6.1.2. Las Jornaditas	652
6.2. Una Comunidad Autónoma: Las Islas Canarias	657
6.2.1. Las misas de la luz	657
6.2.2. Lo divino.....	659
6.2.3. Representaciones teatrales	660
6.2.3.1. Los autos de pastores	660
6.2.3.2. Los autos de Reyes	661
6.2.4. Los <i>años nuevos</i>	662
6.3. La Navidad en Puerto Rico	665
6.3.1. Décimas hexasilábicas.....	666
6.3.2. Décimas octosilábicas	667
7. El gallo de la Navidad.....	668

X. EL CICLO DE LA PASIÓN Y LOS ALABADOS

1. La Semana Santa, la principal celebración de la religión cristiana	677
2. Una Semana Santa en verso en Castilla y León	678
2.1. Domingo de Ramos	681
2.2. Lunes Santo.....	682
2.3. Martes Santo.....	682
2.4. Miércoles Santo	683
2.5. Jueves Santo.....	683
2.6. Viernes Santo	686
2.7. La procesión del Viernes Santo	688
2.8. La procesión del Encuentro del Domingo de Pascua	691

3.	Dos romances españoles sobre la Pasión	692
3.1.	El arado de la Pasión	693
3.2.	La baraja de la Pasión	694
4.	El género <i>alabado</i> y los alabados de la Pasión	696
5.	Su implantación en América	697
5.1.	Su especial implantación en México	699
5.2.	Y en otros países	700
6.	Un romance-alabado de la Pasión	704
6.1.	Dos versiones mexicanas	704
6.2.	Tres versiones de Guatemala	705
6.3.	Una versión de Puerto Rico	707
6.4.	Una versión peruana	708
6.5.	Dos versiones de Nicaragua	709
7.	Alabados de la Pasión en décimas	710
7.1.	México: Dos <i>valonas</i> tradicionales comparadas	711
7.2.	Puerto Rico: Una decimilla	712
7.3.	Venezuela: Dos <i>trovos</i> y una décima seriada	713
7.4.	Colombia y Ecuador: Tres versiones sobre una misma <i>planta</i> ...	715
7.5.	Chile: Dos <i>versos</i> en rueda	718

XI. EL TEATRO RELIGIOSO DE TIPO POPULAR: UNA VISIÓN PANORÁMICA

1.	La existencia de un teatro ignorado por la historia de la literatura	721
1.1.	Lo mucho que tenemos y lo poco que de ello sabemos	723
1.2.	Un teatro popular: Sus características	724
1.3.	Un teatro religioso y tradicional	726
1.4.	Pervivencia de una tradición antigua	727
1.5.	Lo que es y no es «teatro»	728
2.	Orígenes de los autos religiosos	728
2.1.	Los de origen medieval	729
2.2.	Del siglo XVI	730
2.3.	Del siglo XVII	730
2.4.	Del siglo XVIII	731
2.5.	De los siglos XIX y XX	732
3.	Geografía de los autos religiosos	733
4.	El teatro popular religioso en Hispanoamérica	736
5.	Una clasificación por géneros	738
5.1.	Ciclo de Navidad	739
5.1.1.	Adviento	739
5.1.2.	Navidad	739
5.1.3.	Epifanía	740
5.2.	Ciclo de Semana Santa	741
5.2.1.	La Pasión	741
5.2.2.	Pascua	742
5.3.	Corpus Cristi	742

5.4. Ciclo mariano	743
5.5. Vidas de santos	743
5.6. Moros y cristianos	744
5.7. Los <i>Dances</i> aragoneses	744
6. Un teatro para la devoción	745
XII. GLOSARIO	747
XIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	755

PRÓLOGO

EL HISPÁNICO CANTO A LO DIVINO EN MANOS SABIAS

Para un lector no avezado, pareciera fácil la investigación emprendida por el doctor Maximiano Trapero, culminada en este volumen. Ello puede ser posible, quizás, si advierte la abundancia del material poético de referencia. No podría estar más equivocado: aquí lo cuantitativo ofrece resistencia para la organización investigativa, para el acopio abrumador de materiales, y, luego, para la conformación de lo que habría de ser el resultado, que es la presente obra. La sobreabundancia conspira contra todo resumen. Ha de ser sabio el investigador para discernir en el mar de versos delante de sus ojos, qué seleccionar, cómo organizar lo seleccionado, qué usar como ejemplo y qué dejar a un lado, o de fondo, como en un iceberg. La sagacidad del que investiga para generalizar y lograr conclusiones debe sumarse a su capacidad para la síntesis y su tino para escoger lo preciso. Esto último entraña varios *sine qua non*: sensibilidad, disposición aprehensiva para la poesía, experiencia de lector en versos y fino filtro sobre la magia abundante de la palabra convertida en arte oral.

El ensayista rebasa los bienes adquiridos por su formación profesional, profesoral, usa los dones suyos como investigador científico (paciencia, laboriosidad, medida y freno ante el deslumbramiento), sumados a la subjetiva cualidad de ser *catador de poesía*. Él sabe qué busca. Busca sobre lo que sabe. Reflexiona con calma ante el descubrimiento o el develamiento de la intensa vibración lírica que ya ha pasado durante varias generaciones de labio en labio, de voz en voz. Y se emociona ante el descubrimiento. Maximiano Trapero no se ha quedado en el muestrario, pues a partir de la cosecha, ha logrado extraer definiciones teóricas de vuelos conceptuales. Es diáfano, pero no escribe «divulgación» o «vulgarización» científica, sino que hace ciencia a partir del dadivoso campo investigativo al que somete su indagación, y lo expresa todo con meridiana claridad de redacción. Las técnicas de exploración, la gruesa bibliografía teórica y su propio saber especializado se mantienen en el aludido iceberg como sostén de la bella prosa *visible*, adecuada para cualquier lector: desde el que llegue a sus páginas por sencilla curiosidad, hasta el más encumbrado filólogo o experimentado investigador.

A todo ello le llamaría *gracia de escritura*. ¿Cree el investigador de las ciencias sociales y humanísticas que mientras más aleja su lenguaje de la «chusma dili-

gente»,¹ más connotación de ciencia ofrece a sus escritos? Para *impactar*, ¿debe reflejar con abundantes citas los hallazgos teóricos de las escuelas lingüísticas, con léxico envuelto en velos herméticos o para iniciados? El lenguaje altamente especializado tiene su «territorio» propio, Trapero sabe que este libro suyo no es el ámbito de una parafernalia conceptual que él bien domina, pero que entorpecería el desarrollo expositivo de tanto por decir, aclarar, fecundar, fijar. La gracia de escribir es propia del *comunicador*, y un libro de esta naturaleza, extenso y hondo, requiere expresión certera, ágil, nada abrumadora y especialmente dada a la lectura gozosa. Trapero es un comunicador por experiencia doble: por su vocación expresiva directa y por su cualidad vocacional de maestro, de profesor universitario acostumbrado a reseñar y a enseñar. El don del comunicador no consiste en la labor de vulgarización de conocimientos, cuando los escribe, sino en transmitirlos con toda su complejidad, mediante una prosa *dulce et utile*, según frase horaciana. Obsérvese todo lo que he dicho mediante la breve cita siguiente, cuyo trasfondo implica seguridad en el conocimiento, capacidad de reflexión, sentido de resumen y valor conclusivo:

El autor de un texto de rancho de ánimas o de pascua debe conocer muy bien la tradición, y ésta entendida no sólo en cuanto a las formas poéticas y musicales sino también a las ideológicas y religiosas más ortodoxas. Y debe saber también que cada uno de los géneros poéticos y musicales del rancho del que forma parte implica un estilo y una poética peculiares y diferentes.

El que sabe, sabe que para llegar a expresar esta casi sentencia, mucha agua del saber debe procesar el molino, y en esas aguas procesadas debe ir la subjetividad que comporta la materia trabajada.

Subjetividad. He aquí una palabra clave. *Religiosidad popular en verso* trabaja sobre una de las esferas más subjetivas de la creatividad humana: la poesía. Ella es una palabra en singular, pero con significado plural, debido a la enorme diversidad de escrituras y de comunicaciones orales que entraña. En esa pluralidad se comprenden las esferas de la escritura, el arte de la palabra con autores canonizados, y la oralidad, popular, espontánea, sostenida por la tradición y la memoria campesina o citadina. Maximiano Trapero devela que la «palabra natural» de la oralidad tiene sus propios cánones, lo cual es secreto compartido, pero lo que no resulta fácil es exponerlo como él lo ha hecho a lo largo de la rica bibliografía que durante muchos años de entrega investigativa y silenciosa redacción de volúmenes hoy imprescindibles, él mismo ha ido escribiendo sobre la oralidad. *Religiosidad popular en verso* es su más reciente entrega en una cadena bibliográfica que comprende ya unos cuarenta títulos, entre los que figuran: *El campo semántico deporte* (1979), *La pastorada leonesa: Una pervivencia del antiguo teatro medieval castellano* (1982), y

¹ Tomo la expresión del soneto «Al partir» de la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1867): «...la chusma diligente, / para arrancarme del nativo suelo / las velas iza...»

luego una serie de romanceros de las islas de Gran Canaria (1982 y 1990), de El Hierro (1985 y 2006), de La Gomera (1987 y 2000), de Fuerteventura (1991), de La Palma (2000) y de Lanzarote (2003), así como los selectos *Romancero tradicional canario: (Los 100 mejores romances de Canarias, 1989)* y *Lírica tradicional canaria* (1990), y el antecedente del más amplio que ahora comentamos: *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias* (1990). A estas publicaciones sobre el romancero de las Islas Canarias deben sumarse otros dos romanceros de otras dos islas ahora de América: el *Romancero General de Chiloé* (en colaboración con Juan Bahamonde Cantín, 1997) y el *Romancero Tradicional y General de Cuba* (en colaboración con Marta Esquenazi, 2002), lo que demuestra su conocimiento directo de las tradiciones americanas por haber sido recolector de campo. Luego se ocupó de la compilación de ensayos sobre la décima, de lo cual editó varios volúmenes, entre los más significativos: *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (2001), en todos los cuales incluye sendos análisis propios sobre la tan extendida estrofa hispánica. Trapero es un notable especialista en toponimia, especialidad lingüística a la que ha hecho sólidos aportes como: *Para una teoría lingüística de la toponimia* (1995) y una obra cumbre con el brillante *Diccionario de toponimia canaria (Léxico de referencia oronímica, 1999)*, con prólogo del gran lingüista rumano Eugenio Coseriu. Y últimamente se está dedicando al estudio de la lengua guanche, la lengua perdida de los aborígenes canarios, a partir de los testimonios vivos dejados en el habla común de las Islas y de su toponimia, sobre lo que ha publicado numerosos trabajos, el último de los cuales un voluminoso libro con el título de *Estudios sobre el guanche. La lengua de los primeros habitantes de las Islas Canarias* (2007). Estas obras impresas, más otros volúmenes que no menciono aquí, hablan por sí de la dedicación sistemática de Trapero a estos estudios orales y lingüísticos, por los que de hecho y derecho ocupa ya un espacio de rango entre los mejores investigadores vivos de España y de toda Hispanoamérica, en tales especialidades.

Religiosidad popular en verso entreteje los conceptos básicos y las ideas nuevas en el cuerpo textual, en la materia investigada y expuesta en el libro. Los cánones con los cuales trabaja trascienden el conocimiento de la oralidad, pues el investigador ha debido tener en cuenta los dogmas de la fe cristiana, la organización del mundo católico y la institucionalización de esta fe mediante la Iglesia. Por eso se detiene en el importantísimo Concilio de Trento. La era tridentina (marcada desde las tres fases del Concilio, entre 1545 hasta 1563 y el Concilio Vaticano II) marcó a la cristiandad católica de celo en los dogmas, lo cual fue incluso llevado a extremos de devoción. ¿Cómo estudiar la poesía religiosa de cualquier nación o conjunto de naciones de la cristiandad, sin el dominio referencial de lo que en materia de dogma sucedió en ese congreso eclesiástico? Para América, para la poesía que en ella se ha escrito, realizado o circulado en las memorias populares o cultas hasta el siglo XIX, e incluso buena parte del XX, el Concilio de Trento significó la fijeza de las normas y reglamentos de la instrucción de la fe, por lo cual se encuentra en la base de

la catequización, en la que coopera tanto la poesía, sobre todo en su etapa neoclásica, o en la que se advierte en la expresión del alma que es la emoción transida ya entre los románticos.

La propia colonización de tan vastos territorios, que seguían descubriéndose incluso en la primera etapa conciliar, marcó asimismo un reto para la Iglesia, enfrentada a las tareas enormes que implicaba la Contrarreforma. La divulgación popular de la fe católica tuvo en Trento no solo la base del catecismo, sino también un amplio imaginario que habría de influir incluso entre algunos cultos protestantes. Hace bien en centrarse Trapero en el catolicismo, porque fue esta la fe mayoritaria y casi única introducida por los españoles en América, hasta que la explosión de las congregaciones protestantes comenzara a sitiar e invadir a la América de lenguas española y portuguesa. El investigador que subestime estos fenómenos ideológicos, no alcanzara el fiel de los sucesos culturales que investiga. En este sentido, *Religiosidad popular en verso* es ejemplar.

Las fuentes no pueden detenerse en los textos mismos compilados, sino que hay que explorar sus marcos de referencias socioambientales, sobre todo en materia de fe. Toda la materia de estudio en este volumen sobre el canto *a lo divino* se ubicó en la llamada era tridentina, con los avatares propios de la corporación religiosa a lo largo del prolongado lapso. La influencia de Trento fue decisiva, sustancial, programática. Su marca está patente en esos cantos populares de fe, en la poesía que ellos connotan, en el vasto territorio que Maximiano Trapero ha incluido desde su interés canario primordial.

En tal sentido, Trapero advierte cómo los dogmas de la fe impregnan las canciones, los textos líricos, incluso la disposición de su empleo en velorios, veladas, fiestas religiosas y civiles y en casi todas las instancias de la vida social y familiar (en las nanas dedicadas a la infancia y en las canciones del hogar). Los contenidos no pueden contradecir los dogmas de la institución religiosa, incluso han de servir a la divulgación de la fe, pero el indagador tiene ojo de águila y ve más allá, advirtiendo cómo se cuelan entre tales ideales e idearios otros ritos (e ideologemas) que provienen de cultos paganos, y de otros medios religiosos devenidos a través de la tradición y de la memoria social.

El territorio al cual se refiere, ya lo hemos dicho, es también enorme: Canarias en particular, España en sentido general y la multicompleja América postcolombina, de las diferentes épocas de la era colonial y de las nacientes repúblicas, de las naciones institucionalizadas y de las numerosas pugnas por el poder político, ligado a la avalancha externa de penetración euronorteamericana sobre los jóvenes países. Trapero propone sus términos para poder trabajar con un sustento nominal definido, porque la América precolombina no tuvo un nombre unificador continental, como África, Asia o Europa, dadas sus propias condiciones poblacionales y los dos vastos imperios que la habitaron, aun no dados a la gran conquista territorial, desconocedores de en qué lado del mundo vivían. Es así que Trapero nos sugiere a los

que vivimos en este otro hemisferio terrestre el término *panhispanico*. Creo que está bien, a nosotros los latinoamericanos nos place ese término para diversos usos, a pesar de que un sutil velo político y económico pueda conspirar contra él, si el recuerdo nos hace pensar en el «panamericanismo», término imperial por excelencia, cuando las alas del águila norteamericana estuvieron prontas para volar sobre *nuestra América*,² y, más que volar, se convirtieron en «política del buen vecino», en la que toda la enorme región caribeña, centro y suramericana se convertía en «patio trasero» de la potencia emergente. No se discute aquí el uso del término *América*, tan convencional como el que más, ni el de «americano», ya casi circunscrito a uno de los pocos países del mundo que no tiene un nombre autóctono propio, sino genérico: los Estados Unidos de América, cuyos ciudadanos suelen recibir el apelativo de «americanos» antes que el más justo de «estadounidenses». Trapero tiene razón, el asunto nominativo ya no es solo *nuestro*, de los que preferimos seguir siendo considerados como *latinoamericanos*, con un vocablo también discutible, tanto y tan convencional como el de llamar Ibérica a la Península donde se encuentra España y no incluir en tal toponímico a la Iberia caucásica. Todo nombre posee una cualidad de lexicalización previa que omite otros significados, excluye otras regiones a las cuales se le podría asociar y fija un territorio multicultural, casi siempre factible de ser llamado de otro(s) modo(s).

Estas reflexiones no son apendiculares ni en el libro de Maximiano Trapero ni en la vida cotidiana de las culturas y tradiciones a las que él se refiere. Al agrandar el territorio en el subtítulo del libro, como: «Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica», la discusión nominal cae por su peso, aunque no pueda ser tenida como la solución final a cualquier diferendo nominativo. Pero el indagador nos da su fe de ruta, de sus presupuestos, nos informa lo que cree al respecto y continúa en el mar de su materia. Si como ha de advertirse antes de Cristóbal Colón no existía ese nombre común, unitario, para la enorme masa territorial que va desde Alaska a la Tierra de Fuego, menos lo habrá para la nueva división sociopolítica y cultural surgida tras la colonización europea. La discusión nominal se convirtió en *identitaria*: definir un nombre propio para la América de habla española ante la avalancha colonizadora, incluso posterior a esa primera avalancha, cuando se alcanzó un grado de conciencia autóctona independentista, no era una tarea fácil y ni siempre fue «una tarea». La balcanización de la América del Sur trajo consigo incluso la separación de tradiciones muy comunes, como propias de territorios nacionales mucho más pequeños que el conjunto donde ellas se definieron, y entre ellas ese canto «a lo divino», que es materia de estudio del libro que tenemos entre las manos. Los colonizadores fueron imponiendo un nombre mayor por

² «Nuestra América» es otro término, este tomado a partir de un texto homónimo de José Martí (1853-1895), en el que se refiere a la América del sur del Río Bravo como la «nuestra», en contraposición a «la otra», situada al norte de ese accidente geográfico natural.

necesidades propias, y no los pobladores autóctonos, que no las tenían, pero que ya contaban con sus particulares toponímicos locales, solo para los terruños donde habitaban. Los procesos de independencia fijaron e institucionalizaron algunos de esos nombres locales y crearon nuevos (Argentina, Venezuela, Colombia, Bolivia, Ecuador...), pero nunca ha podido haber un acuerdo global indiscutible (¿lo podrá haber?) sobre el vasto territorio que comprende la América hispanohablante (ya, por cierto muy extendida también hacia el norte anglófono), lusitanoparlante, o que habla otros idiomas en el Caribe insular y en otros de sus «recodos» multiculturales. Por eso para Maximiano Trapero el asunto resultó de mucho interés para poder entrar de lleno en las indagaciones que siguen, además de que él mismo en un especialista en toponimia de rango y valía. Sin que fuese esa la materia básica de su estudio en *Religiosidad popular en verso*, deja sentado su punto de vista y continúa sobre él con ejemplar sentido de lo que es principal en su indagación.

Queda de relieve el carácter de puente de las Islas Canarias respecto de América, también mediante el seguimiento de las tradiciones orales. Las Islas parecen el territorio español más «americanizado», y las influencias de sus modos de vida alcanzaron un espacio incomparablemente mayor que el de sus propias dimensiones espaciales. El viaje de ida y vuelta de centenares de tradiciones locales o hispánicas en sentido general, fijaron ese puente que el mismo Cristóbal Colón estableció. Es un milagro, un hecho histórico asombroso que pareciera increíble la extensión cultural y económica de los pobladores llegados de este pequeño territorio sobre la naciente mixturada cultura del vasto Nuevo Mundo. No podía Trapero eludir el reto de tal seguimiento, o dejaría en ascuas su propia investigación de terreno. Como una suerte de Humboldt para las ciencias sociales y las artes orales, él ha viajado por las islas del Caribe, por Sur y Centro América, y también por Brasil y, al norte, por los Estados Unidos, y no de manera turística, sino como un dedicado y esforzado investigador de la oralidad. Ha encontrado las venas abiertas de la oralidad desde Chiloé hasta La Florida, desde Nueva York hasta Buenos Aires. El puente canario-americano de la oralidad le ha quedado visible como a pocos. Conoce para develar, devela para salvar, salva para mantener viva la herencia oral, manera excelente de propiciar el desarrollo cultural de los pueblos de sus amadas Canarias y de los territorios donde sus influencias están sobradamente probadas. No hay un futuro cierto y rico sin el patrimonio que los siglos han ido sedimentando, acreciendo. Nación que niegue su pasado, se suicida.

Maximiano Trapero ha tenido el cuidado de atender incluso detalles conceptuales que podrían dejar sin sustento, de no definirlos, a algunas de sus conclusiones. Eso se llama rigor. En un orbe idiomático donde el catolicismo es la religión más extendida, él conoce que otras influencias multirreligiosas gravitan sobre la poesía, ya sea por la extensa y hoy enorme asunción de los más diversos cultos espiritualistas llegados de Europa y Asia, los autóctonos aborígenes, las religiones ya nacidas en América, pero de orígenes africanos, los cultos protestantes muy subdividi-

dos en los Estados Unidos antes de invadir «la otra» América, entre otros varios de mayores o menores alcances en el imaginario popular. Este océano ideológico está lleno de rituales, creencias firmes o prejuicios enraizados, que inciden en todo tipo de poesía, especialmente en la oral. Este maremagno se hace más complejo debido a ideales partidarios de raíces políticas, a las asociaciones fraternales y a las propias pugnas socioeconómicas que influyen sobre la fe, y si no logran cambiar sus dogmas, tercián sobre las maneras de asumirlas y de expresarlas.

Por eso Trapero comprime sus referencias a las «prácticas rituales vinculadas a la religión», y aun más a «una fe y [...] creencias religiosas católicas». Se enfrenta a un mundo cada vez más dado al laicismo, pero de laicos heterogéneos y heterodoxos, fugados incluso de todo dogma de fe, aunque puedan abrazar luego otros credos programáticos.

El indagador se ciñe, pues, al contorno poético (asimismo musical y religioso) y a sus performances. Descubre en las entretelas de la oralidad hispanoamericana el canto «a lo divino», y sobre él, sobre sus esencias, vuelca el interés mayor. Canarias es el punto de partida y de referencia, desde allí el investigador se mueve con un compás abierto sobre el semicírculo oceánico, y se inclina hacia la poesía popular, que es, «por regla general, anónima». No se le escapa lo popular no oral, la escritura de la oralidad, que es más que la simple transcripción de un texto, porque nace localmente de autores definidos, que escriben sus improvisaciones e incluso las publican por diversos medios.

Trapero se fija en las formas poéticas. Gran especialista del romance, conocedor a fondo del octosílabo resuelto en varias estrofas aun vigentes (redondillas, cuartetas, coplas, quintillas...), se detiene en la décima. Detenerse no es el verbo preciso. Complejamente, él observa como con lupa a la estrofa de diez versos, y aun dentro de ella estudia la variante principal y más difundida «que había fijado Vicente Espinel (con sus antecedentes ya conocidos y reconocidos) y que Lope de Vega le dio el nombre de espinela...». A este tipo de décima se refiere con preferencia y no a las presencias americanas de décimas preespinelianas, como las llamadas copla real (doble quintilla) y «décima antigua», que no poseyó planta fija. La espinela (*abba:acddc*), reina del barroco, variante estrófica predilecta del Siglo de Oro, es la que logró mayoritaria extensión y vigencia en el área de estudio que ha elegido Trapero. Las disputas sobre su correcta denominación han llegado a ser bizantinas, enrevesadas y quizás no tengan fin sin un congreso internacional que fije un término de manera universal y documentada. Incluso más allá de ese supuesto cónclave, siempre habrá disidentes terminológicos y discusiones sin fin. Disentir es de humanos.

Pero, en tanto, Trapero tiene la osadía de decir una verdad que nadie había formulado claramente hasta él: «en rigor —señala—, puede decirse que la décima no desempeña una función verdaderamente nueva en el campo de la poesía popular; ningún género o subgénero poético en que hoy pueda clasificarse una décima esta-

ba antes vacío de expresión poética...». Así, lo que yo mismo he llamado para tal estrofa «puente»³ o «complejo cultural de la décima»,⁴ lo que es muestra evidente del enlace *identitario* de la lengua española, fenómeno poético acaso único en el Planeta. Resulta sin duda alguna tradición, continuidad y futuro de la poesía escrita u oral del idioma español.

La fineza conceptual no impositiva (nunca Trapero dice «esto es así», ni nos impone su mirada como un *magister dixit*), se enlaza aquí con un saber no pretencioso, sino gozoso. Trapero quiere convencer de lo que explica desde su saber, mediante el análisis y la sugerencia informativa sobre la cultura popular, cuyo fundamento religioso explora desde la poesía devocional, que es a la vez esparcimiento espiritual a través de la fe. Todo ensayista deviene proselitista en relación con su ideario teórico o crítico. En este conjunto investigativo no se trata de imponer nada, sino de convencer para co-vencer la materia de análisis, y para ello se emplea un método expositivo-descriptivo reunido con el analítico-crítico. El método de análisis es la osamenta del texto, su columna vertebral. Pero el resultado nace diáfano y preciso.

Especialista hondo y sabio sobre el romancero, el capítulo que dedica a «Los romances religiosos» posee una síntesis ejemplar, pues el asunto daba para tomo aparte. Con propiedad, nos informa: «...en España los romances religiosos suponen una parte sustancial, quizás la más importante, de lo que queda del romancero oral». Esta afirmación es una certeza. Pero las formulaciones verbales y el *quizás* empleado son delicadezas de sabio. Para demostrar su aserto, Trapero relaciona los Evangelios canónicos con los apócrifos, por cuanto en estos últimos se enuncian no pocas tradiciones y dogmas de fe, que los romances han de explicitar. Mediante el develamiento de la óptica mariana, la inspiración piadosa, el devocionario sin discusión de dogmas, la diversidad estructural dentro de las propias formas fijas, el autor demuestra las principales tesis que expone.

Los ranchos de ánimas y de pascua al fin hallaron su profundo develador: «es un rito que tiene siglos de tradición» y que ahora salta, como conejo de mago, en flor y belleza desde las manos del investigador. Un «arcaísmo cultural» reverdece en las prolijas páginas y a la vez resumidoras de un Trapero deslumbrado y que nos comunica su deslumbramiento, pero con serenidad, casi cartesianamente, de manera metódica.⁵ Trapero comunica su exploración, sus descubrimientos y sus conclusiones con apasionamiento, sin el cual restaría sutilezas en el interés del lector general y hasta del especializado. Pasión y ciencia es un binomio problemático, bien resuelto y enlazado en *Religiosidad popular en verso*.

³ Cf. Virgilio López Lemus, «El puente decimista cubano-canario», *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), LI (1996), 357-364.

⁴ Cf. Virgilio López Lemus, «Tesis sobre la décima», en su *La décima constante*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2000, 193-208.

⁵ Valdría la pena indagar también sobre el ya mencionado método heterodoxo y hasta ecléctico que tan brillantemente emplea.

Me parece un momento particular e intenso del libro, cuando Trapero se detiene en los «Cantos colectivos de ánimas». Ya él había advertido la importancia del Concilio de Trento en relación con el dogma (o mito) de la existencia del Purgatorio y, con ese saber, nos introduce en las técnicas de este tipo de canto que implica un culto a las ánimas, creer firmemente en que existe el Purgatorio donde ellas se purifican, y confiar en que los cantos petitorios serán efectivos para salvarlas y ayudarlas en su perfección para alcanzar la Gloria junto al Padre. Trapero describe cada aspecto de este ritual, cómo son los textos, los horarios preferidos para la declamación o el canto, los instrumentos musicales usuales, las recaudaciones económicas realizadas durante ellos («...dadle limosna al cristiano, / ¡cuál será aquel que no tenga / padre, pariente o hermano!»), y otros pormenores e incluso de sitios y de diferencias en su ejecución.

Hay otra dimensión del libro que no me gustaría pasar por alto. Se trata del goce estético ante el material compilado y que bulle pleno de ejemplos de las afirmaciones a lo largo de sus páginas. ¿Antología? La mayor parte de los textos que sirven como ejemplos, son realmente disfrutables. O sea, podría Maximiano Trapero haber hecho antología con ellos, si no lo son ya. Algunos, por supuesto, son versos-recipientes de fe, y carecen de estro poético suficiente, debido a que su finalidad no es el goce estético, pero otros se demoran en su propia belleza expresiva, incluso en rápidas coplas como «A la muerte no le temas / aunque pase por la calle, / sin la voluntad de Dios / la muerte no mata a nadie». El tercer verso trae un poco de prosa versada, sin embargo el aliento final eleva poéticamente al conjunto. Precioso es el dístico: «Eres niño y has amor, / ¿qué farás cuando mayor?», o los romances «de inspiración piadosa, no evangélicos» citados con tanta alegría del goce de la cita, como aquel: «San José hace la cama de rosas y clavellinas / --Ven a acostarte, mi esposa, ven a acostarte, María.» A veces Trapero transcribe íntegro un poema oral de gran lindeza como es el caso del «canto de ánimas» que comienza con un solista: «¡No ves Cristo en un madero, / muerto y gobernado el cielo!», o con las décimas de la magnífica glosa anónima cuyos primeros versos dicen: «Nada en este mundo dura / fenecen bienes y males...». No puede saberse si el poeta jugó con el término «bienes» como plural del «bien», o como «bienes materiales», pero la anfibología, ya se sabe, muchas veces es muy poética, por el valor polisémico que ofrece a quien lee o escucha. Lo que quiero resaltar aquí es el goce del autor a la hora de buscar sus ejemplos, no referidos como frías piezas de ciencia colocadas como con alfiler de entomólogo. La cita de textos en Trapero no solo es oportuna, adecuada, no excesiva (que harían del libro una «casa de citas»), y puede disfrutarse en dos direcciones: como ejemplo eficaz, y como lectura anexa, que no nos distrae del asunto central, pero otorga unos segundos de salida de la reflexión ensayística para darnos un reposo estético también provechoso, en el proceso de recepción y asunción de lo comunicado por el ensayista. Citar es también un arte. Con qué belleza cita Trapero un fragmento de «El reloj del Purgatorio», o qué ánimo de precisión científica, pero a la vez de goce en la propia cita, acompañan al selector cuando nos

ofrece, un ejemplo entre muchos, esa endecha que comienza «Corazón mío, por qué estás triste? / Cautivo te tengo y libre naciste...»

Me gustaría detenerme en todo el libro del doctor Maximiano Trapero, pero ¿qué sentido tendría hacer una glosa ensayística de un ensayo? Si un prólogo no debe nunca excederse, creo más bien que mi labor pueda ser aquí comunicar la intensa experiencia que me ha producido la lectura de *Religiosidad popular en verso*. Es un libro lleno de acápites, rincones de saber y belleza, y de alegría de los descubrimientos que hacemos con tantos datos precisos y preciosos que ofrece el autor. No creo que este sea un volumen de erudición para guardar en un anaquel solo como texto de consulta. Más bien me inclino a ofrecer mi experiencia de lector gozoso de un material que ha sido muy bien organizado, pero asimismo extraordinariamente bien «digerido». Diría a la vera de Sancho Panza, modificando el refrán: este es un libro que «mucho abarca, pero también mucho aprieta». Desde su estructura hasta su amplio registro territorial de indagación, Maximiano Trapero alcanzó a realizar con esta obra una labor gigantesca, de esas que se convierten en clásicas desde su primera publicación y que luego precisa otras ediciones aumentadas.

¿Será este el mejor entre sus libros de investigación? Con un hombre que tiene una bibliografía propia tan extensa, cualquier afirmación de esta naturaleza es bien comprometedor. Pero su presencia en las investigaciones canarias, hispánicas en sentido general, queda con este libro definitivamente remarcada. El canto «a lo divino» ha tenido en él su Humboldt, su re-descubridor. Clásico vivo, Trapero se nos ha convertido en un sabio, en alguien que no solo acumula saber, sino que sabe cómo comunicarlo.

VIRGILIO LÓPEZ LEMUS
Académico Titular de la Academia de Ciencias de Cuba
La Habana, 24 de abril de 2011

ESTUDIO INTRODUCTORIO

Siempre he sentido que España e Hispanoamérica
son el anverso y el reverso de una misma cosa
en realidades tan esenciales
como la historia, la lengua y la cultura.

MARIO VARGAS LLOSA

1. Presentación

Este libro es el resultado de una aspiración largamente querida por el autor y de una investigación llevada a cabo con constancia durante muchos años. Si tuviera que ponerle un inicio al propósito, sería el de noviembre de 1993, con motivo de un viaje que hice a Chile, a Valdivia, para participar en un Congreso de literatura oral, e inmediatamente después con las investigaciones que sobre el romancero realicé en la isla de Chiloé. En Valdivia oí por primera vez lo que en Chile llaman el «canto a lo divino», y en Chiloé oí cantar también por vez primera un canto «de angelito». Aquellas dos experiencias sonoras me conmocionaron de tal manera y me abrieron tan claramente unas ventanas a un mundo hasta entonces desconocido por mí que desde aquellas fechas no he dejado de mirar ese panorama, de admirarlo y de tratar de comprenderlo, sin que haya acabado todavía de abarcarlo todo –tan inmenso es– y sin que haya terminado de comprenderlo en su (aparente) gran diversidad.

No es que aquella fuera la primera vez en que conociera una manifestación de religiosidad popular, otras varias habían sido ya antes objeto de atención o de estudio para mí (el romancero, la pastorada leonesa, los ranchos de ánimas de Canarias...), pero sí que fue aquella la ocasión que me convenció de la necesidad de buscarlas y de estudiarlas en su conjunto. Tampoco es que desde entonces no haya hecho otra cosa que ir en su búsqueda allá donde estuvieran, pero sí es verdad que allá donde yo fuera buscaba, preguntaba y recogía todo lo que sobre la religiosidad popular en verso encontraba. Y bien se sabe que en una práctica cultural más vale el conocimiento directo que toda la bibliografía del mundo, aunque obviamente deban buscarse las dos vías.

Lo que aquí se presenta es, pues, el resultado de unos 20 años de búsquedas y anotaciones, de audiciones y de presencias, de reflexiones y de investigación.

En un principio quise centrar mi atención en las manifestaciones religiosas de las Islas Canarias, pero pronto me di cuenta de que todo lo que en Canarias hay, todo, por muy particular que sea, tiene unos antecedentes peninsulares y una prolongación en las tierras americanas. De ahí que haya decidido estudiarlas todas¹ y ponerlas en relación.

¹ Todas no, sería imposible, pero sí las que he creído más importantes y de implantación más general.

Las manifestaciones religiosas de tradición popular en verso constituyen una parcela fundamental del patrimonio cultural de cualquier ámbito que se considere: una localidad, una región, un país, el mundo hispánico en su conjunto. Viven, sin embargo, en un estado de debilidad extrema, a punto de desaparecer. De ahí que hayamos tenido que precisar en el título que son «las últimas» todavía vivas o las ya «desaparecidas» de las que se tiene noticia viva. Pero han ocupado durante siglos y generaciones incontables el centro de las creencias y de las prácticas de la vida social y comunitaria de los pueblos de lengua y cultura hispánicas. Son todas ellas manifestaciones que representan formas religiosas, literarias y musicales tradicionales, que por pertenecer a la «cultura» general de la Hispanidad debieron estar extendidas por todo el mundo hispánico, pero que en la actualidad perviven solo en lugares esporádicos y muy concretos. Son por tanto verdaderos arcaísmos culturales en peligro de extinción.

Son manifestaciones rituales basadas en prácticas de religiosidad popular habituales de las zonas rurales, campesinas, lo que no excluye que algunas de ellas se conozcan y se practiquen también en las zonas urbanas. Por otra parte, la condición de «populares» no las limita a las clases más bajas de la sociedad, a los deprimidos y «pobres», como algunos autores (especialmente algunos antropólogos) han dicho; lo de «popular» ha de entenderse aquí en el mismo sentido en que el término es usado en el lenguaje común, sin que sea necesaria más precisión.

Son tradiciones que están, además, por lo general, en las manos y en las voces de viejos, y por tanto muy debilitadas o desdibujadas ya en cuanto a la pujanza e identidad que en tiempos pasados tuvieron. Preguntar hoy, por ejemplo, por las *pastoradas* en cualquier pueblo de la provincia de León (España) es casi preguntar en balde, y si acaso en ese pueblo alguien puede dar noticia de ellas será con toda seguridad uno de los hombres o mujeres más viejos, y si por fortuna es capaz de recordar algún fragmento textual o entonar una de sus canciones lo hará con una voz quebrada y con una memoria fragmentada como en retazos. Oír cantar hoy a un *rancho de ánimas* de Gran Canaria, frente a uno de *pascua* de Lanzarote, significará estar ante dos tradiciones que habiendo tenido un mismo origen viven ahora dos épocas diferentes de su trayectoria: los de ánimas, languideciendo en las voces de los más viejos del lugar; los de pascua pujantes en la juventud de sus componentes. Oír, en fin, a un cantor *a lo divino* chileno viejo o joven da la medida de las dos «edades» en que puede decirse que vive hoy en Chile esa admirable manifestación de religiosidad popular.

Además, son tradiciones muy mal conocidas fuera del ámbito específico en el que viven. Y apenas si la investigación se ha ocupado de ellas. Acaso porque los asuntos de la religión son poco atractivos para una sociedad como la actual que se muestra con una laicidad practicante, pero también porque los temas «populares» no han sido ni son llamativos para el mundo de la investigación.

Una palabra puede resumir la consideración de estas manifestaciones: *marginalidad*. Una marginalidad que tiene tres aspectos; primero, el geográfico: perviven en los pueblos y aldeas más apartadas, no en las capitales ni en las ciudades principales, y siempre en los ámbitos rurales; segundo, la condición social de las

gentes que las practican, pertenecientes a los niveles más humildes de la sociedad, aunque no necesariamente «entre los pobres»; y tercero la valoración que se hace de los dos componentes estéticos de estas manifestaciones populares, la poesía y la música, tipificada la primera dentro de los estudios literarios justamente como una «literatura marginal». Por si fuera poco, una última marginalidad se le ha sumado en los tiempos modernos: el ser una práctica vinculada a la religión, cuando ésta tan denigrada o menospreciada está en la sociedad civil y hasta tan minusvalorada por gran parte de la propia jerarquía eclesiástica. Las otras características más generales son las siguientes:

1. Se trata de prácticas rituales vinculadas a la religión, entendida ésta como manifestación de una fe y de unas creencias religiosas católicas, si bien, salvo el romancero religioso, que es general a todo el mundo hispánico, perviven de manera particular en determinados países, regiones o localidades.

2. Todas ellas deben considerarse como verdaderos arcaísmos culturales, poco o nada conocidos por la opinión pública, incluido el mundo de la investigación académica y hasta el más especializado de la cultura popular.

3. Todas ellas se manifiestan por medio de textos literarios cantados y en verso, bajo la fórmula métrica preferente del romance, de la copla y de la décima, y excepcionalmente de estrofas zejelescas, y con el dominio absoluto del octosílabo.

4. En ellas predomina el carácter popular y la transmisión oral. Es la proyección de la fe y de las prácticas religiosas en la vida común del pueblo que las practica.

5. Son ritos y manifestaciones que viven y se practican al margen de la jerarquía eclesiástica (aunque no necesariamente contra ella). En su origen pudieron tener un origen eclesial, pero se han desarrollado como ritos y géneros netamente populares, seculares. Y se practican generalmente no en las iglesias, sino en casas particulares y otros ámbitos de la vida civil.

6. Todos ellos deben considerarse géneros de la poesía popular y tradicional española e hispánica, de raíces antiguas, que se han ido configurando a lo largo de siglos, transmitidos oralmente de generación en generación, si bien en algunos de ellos interviene la improvisación poética, y ésta principalmente en décimas.

Desde nuestra especialidad de filólogo es lógico que prestemos atención preferente a los textos y a los aspectos lingüísticos y poéticos que ellos contienen, que por otra parte han sido los más descuidados en los estudios que se han realizado sobre estas manifestaciones; han primado en ellos las visiones antropológicas o históricas o musicales o etnográficas, desde las respectivas especialidades de quienes las estudiaban. Es curioso, por ejemplo, que sobre los *ranchos de ánimas* de Canarias, hayan escrito multitud de gentes (bien que a un nivel más divulgativo que descriptivo) para destacar el admirable arcaísmo que tienen y la

fe de quienes lo practican, para explicar el ciclo de sus actuaciones y la geografía en donde actúan, en fin, los aspectos externos de la tradición, pero que casi nadie se haya referido al repertorio de los textos que cantan y que nadie haya explicado el sistema poético en que éstos se manifiestan, a pesar de ser el rasgo más particular de esta tradición canaria. Y es más llamativo aún el hecho de que un macrocongreso sobre la Semana Santa celebrado en Valladolid en 2008, en cuyas actas (*La Semana Santa...*, 2008) se publican 103 comunicaciones (52 en el vol. I y 51 en el vol. II), ni una sola –ni una– trate de los textos poéticos populares de la Semana Santa, y no será porque no los haya, como podrá comprobarse en el capítulo que dedicamos en este libro al ciclo de la Pasión.

Estas manifestaciones se ejecutan por lo general de forma cantada y con el acompañamiento de instrumentación varia. Por tanto, la simple lectura que se haga de los textos no podrá ofrecer más que un pálido reflejo de la verdadera dimensión de su naturaleza, que es triple: poética, musical y religiosa. Debe pues el lector imaginarse además la situación: unos ejecutantes determinados, un público presente, los motivos de la reunión, etc., en definitiva eso que se ha venido en llamar desde Zumthor la *performance*, y que en español se puede llamar *la ejecución*, su puesta en escena.

No es lo más importante de estas manifestaciones culturales y folclóricas el aspecto estético, poético y musical, que poseen, pero no es éste de tono menor. La maravilla que en ellas halle cada lector u oidor será tan relativa como a cada cual le parezca al compararlas con otras prácticas de la cultura general, sea de rango culto o popular, pero la maravilla es absoluta dentro de cada una de las manifestaciones consideradas.

2. Los tres términos del título...

Explicaremos primero el alcance de cada uno de los tres términos del título: *religiosidad*, *popular* y *en verso*, que se definen y delimitan complementariamente.

2.1. Religiosidad

La religión es tomada aquí como tema, como asunto de esas manifestaciones. Por tanto se excluyen las que no tienen ese carácter. La religión a la que nos referimos es la que ha sido «oficial» hasta casi nuestros días en todos los países que conforman el mundo hispánico: la católica, apostólica y romana². Los temas proceden de la Biblia, desde el Génesis al Apocalipsis, y de la doctrina que la Iglesia

² El artículo 12 de la Constitución de Cádiz de 1812, la primera constitución española, establecía tajantemente que «La religión de la Nación española es y será perpetuamente la Católica, Apostólica, Romana, única verdadera. La Nación la protege por leyes sabias y justas, y prohíbe el ejercicio de cualquier otra». Y algunas de las Repúblicas americanas siguieron manteniendo en sus respectivas constituciones esa misma ordenanza, como Costa Rica, en cuyo Pacto Social Fundamental interino de 1821 se establece en su artículo 3º que «La religión de la Provincia es y será siempre la Católica, Apostólica, Romana, como única verdadera, con exclusión de cualquier otra» (Campos Jiménez 1985: 43).

ha ido configurando a lo largo de su historia, con las creencias y cultos correspondientes, con las prácticas de devoción y de alabanza, con los ritos de adoración y de ofrendas, con las rogativas, peregrinaciones y procesiones, con las representaciones teatrales, con el cumplimiento de los «mandamientos» de la Iglesia, etc. Pero no son los textos «sacros» de la propia institución eclesial, dígame la misa, el rosario o las oraciones consideradas «litúrgicas» (el credo, la salve, el padre-nuestro, etc.), sino los textos creados por el pueblo para ser cantados fuera de la iglesia y fuera de los ritos y ceremonias «institucionales». De ahí que alguien pueda calificarlos como actos semilitúrgicos o paralitúrgicos, propios de asociaciones católicas de laicos, de las cofradías y hermandades de tipo religioso, «del pueblo» en general.

No son, sin embargo, menos religiosas estas manifestaciones populares que las de la liturgia eclesiástica, sino iguales (y a veces más, porque son perfectamente entendidas por sus practicantes) y por tanto no deben juzgarse como sucedáneos de la religión «oficial», sino como dos formas perfectamente compatibles de la vinculación del hombre con Dios. Y son expresiones de un sentimiento religioso que se exterioriza mediante fórmulas reconocidas por la sociedad que las practica.

La temática del canto «a lo divino» es variadísima, pues tanto abarca los relatos sobre hechos y personajes del Antiguo Testamento, propiamente «bíblicos» (la creación del mundo, la creación del primer hombre, el pecado original, Caín y Abel, Noé y el diluvio universal, la historia de Moisés y la salida del pueblo judío de Egipto...) como los hechos del Nuevo Testamento (toda la vida de Cristo y los «hechos» todos de los Apóstoles). Pero además, un conjunto incontable de composiciones que forman lo que podríamos llamar «el devocionario» en que se integran los cantos dedicados a las Vírgenes de advocación local o nacional (la de Guadalupe, la del Carmen, la de Candelaria...); a los santos más populares (San José, San Antonio, San Pedro, San Roque, San Isidro, Santa Lucía...); a determinadas celebraciones muy arraigadas en el calendario festivo (la Cruz de mayo, la Navidad, la Semana Santa...); a la devoción por las almas del Purgatorio y la advertencia del Juicio Final; en fin, a las prácticas religiosas de los Mandamientos y de la tradición eclesiástica. Finalmente, también suelen considerarse «a lo divino» composiciones de carácter sentencioso y moral, referidas, por ejemplo, a la brevedad de la vida, al poder igualatorio de la muerte, etc., en las que siempre hay un componente religioso que advierte que hay una vida eterna que se le concederá a cada uno conforme a la práctica de la virtud que haya tenido en esta vida terrenal.

El fenómeno de la religiosidad popular existe en todas partes y en todas las religiones. De ahí los graves errores que ha cometido la Iglesia Católica al menospreciar e incluso prohibir las prácticas de religiosidad popular que se han dado a lo largo de la historia y en todas partes. Y a esa actitud de la Iglesia «oficial» se debe la desaparición de muchas de las prácticas religiosas populares. Una rectificación en toda regla a esa postura errada significó el Concilio Vaticano II, que permitió que en las iglesias entraran los fieles a cantar y a rezar con las mismas melodías y lenguas naturales que usaban en la calle. Pero si se considera el fenómeno de la religiosidad popular en el amplio ámbito del catolicismo, puede decirse que es desde Iberoamérica (la América que habla en español y portugués)

desde donde viene el impulso mayor para reevaluar la religiosidad popular. Es determinante a este respecto el pensamiento del relator del Círculo Hispano-Portugués, Monseñor J. Pimiento Rodríguez:

Ignorar o descuidar los valores de la religiosidad popular, sería una gran ofensa a la comunidad que se quiere evangelizar y podría obstaculizar el camino de la evangelización. Tal religiosidad debe constituir el inicio de la evangelización.

Lo mismo que había dicho en sus conclusiones un documento de la CELAM³ de 1976:

Sin duda, la reflexión sobre la forma de catolicismo popular es una de las aportaciones latinoamericanas actuales más interesantes para la vida mundial de la Iglesia (ambas citas en Campos Jiménez 1985: 4).

Una manifestación religiosa es, para quien la practica, ante todo, una cuestión de fe. Para nosotros, por el contrario, al margen de nuestras propias creencias, es un hecho social y cultural, y como tal lo abordamos en estos estudios. En estas manifestaciones de religiosidad popular, fe y cultura van de la mano, y como bien dice el Cardenal Arzobispo de Sevilla «la cultura religiosa, sin fe, carece de alma. Sería un signo sin contenido, una tradición sin vivencias que la sostengan, un misterio sin fe» (2008: 21). Fe y cultura van juntas en la religiosidad popular, y hasta es posible concebir la fe y las creencias en una determinada confesión religiosa como un hecho también cultural, como fenómeno que conforma una cultura, pues no es extraño, sino al contrario muy común, que los valores más apreciados y profundos del hombre se manifiesten en las prácticas de la religiosidad popular.

No es nuestro propósito aquí plantear la antropología de la religión; quien quiera saber de ello puede acudir al magnífico libro de Manuel Marzal *Tierra encantada* (2002), que es un verdadero tratado de antropología religiosa basado precisamente en América Latina, tal como se dice en el subtítulo. Es un clásico de la antropología el libro de Émile Durkheim *Las formas elementales de la vida religiosa* (1968) en donde se contempla a la religión como un hecho social y se la define como «un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a las cosas sagradas» (1968: 49), y en donde también se dice que «si la religión ha engendrado todo lo esencial de la sociedad, es porque la idea de la sociedad es el alma de la religión» (1968: 430). Pero la religión es también, y a la vez, un hecho cultural, «un sistema de símbolos» (Geertz 1973: 206). La religión es, pues, un hecho social y cultural que tiene, según Marzal, las siguientes características: es «un sistema» en el que se interrelacionan cinco dimensiones: unas creencias, unos ritos simbólicos, unas formas de organización determinadas, unas normas éticas de obligado cumplimiento y unos sentimientos peculiares que se manifiestan en la celebración de los ritos; tiene por objeto el ámbito de lo sacro o de lo divino y ofrece un sentido trascendente a la vida (2002: 27-29).

³ Consejo Episcopal Latinoamericano, creado en 1955, que reúne a las 22 Conferencias Episcopales de los países de América Latina, con sede en Bogotá (Colombia).

Un hecho cultural (que es por ende también social) tiene muchas aristas o muchos puntos de vista desde los que puede observarse: desde el punto de vista histórico, antropológico, etnográfico, musical si tiene música, literario si es de naturaleza poética, etc. Las manifestaciones religiosas que nosotros hemos decidido estudiar están en verso y por tanto tienen una dimensión artística, y ello será lo que llame principalmente nuestra atención. Aunque entendemos la posición de un antropólogo como Fidel Sepúlveda para quien la obra de arte en el caso del folclore «no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el *comportamiento*» (2009: 38).

2.2. Popular

Entendemos aquí el término *popular* en el mismo sentido en que se usa habitualmente en el lenguaje común, como propio del pueblo, sin más precisión. En el mismo sentido que tiene cuando se habla de «cultura popular» o de «poesía popular». No es necesario aquí, por tanto, detenerse en las diferencias que muchos autores (yo mismo lo he hecho en otros contextos) establecen entre «lo popular» y «lo tradicional», pues éstas se refieren sobre todo a su naturaleza oral y al modo de transmisión, y de ello trataremos más abajo.

Sí requiere sin embargo el término *popular* una precisión sobre los límites de la autoría. La poesía popular es, por regla general, anónima, lo que no quiere decir que no haya sido hecha por un poeta individual. Pero la que llega a ser verdaderamente popular se caracteriza por entrar en el dominio de la colectividad, es la que todo el mundo canta y todos pueden considerarla como propia, la que se convierte en patrimonial, porque primero se acepta, después se asimila y finalmente se reelabora. Condición esencial, por tanto, de la consideración de popular debe ser la pérdida del concepto de autor. Se excluye así la poesía de autores de nombre reconocido (dígase Santa Teresa o San Juan de la Cruz, en España, o Sor Juana Inés de la Cruz y Fernán González de Eslava de la literatura novohispana de México), que siendo de carácter religioso nunca llegó a popularizarse; pero sí se contempla la obra de autores «populares», siempre que ésta esté dentro de la tradición del género al que representa, como pueden serlo, por ejemplo, los cantores *a lo divino* de Chile, el decimista peruano Nicomedes Santacruz (1971) o los trovadores mexicanos Francisco Berrones (1988) y Guadalupe Reyes (2000).

2.2.1. Religiosidad popular versus liturgia

La suma de los dos primeros términos del título de este libro, *religiosidad y popular*, constituye un sintagma con significado propio y específico⁴. Hay autores

⁴ Hay autores que prefieren la expresión *devoción o piedad popular*, que entendemos de alcance más restrictivo que el de *religiosidad popular*. Como precisa Manuel Marzal (2002: 317), «catolicismo popular», «religiosidad popular», «religión popular», «religión del pueblo» o «piedad popular» no son sino expresiones sinonímicas que pueden y de hecho suelen emplearse indistintamente. Sin embargo sigue el mismo autor, «el catolicismo popular no es la religión de los pobres, sino de la de las mayorías poco cultivadas religiosamente, aunque sean pobres la mayor parte de sus adeptos, por ser pobres la mayor parte de los latinoamericanos» (2002: 316-317).

(como Campos Jiménez 1985: 11) que señalan en él las siguientes características combinadas: la corporeidad de su expresión, una ritualidad marcada por la tradición, la preponderancia de los aspectos más «humanos» de los misterios cristianos, la petición de gracias temporales a Dios y a los santos y el carácter festivo de la celebración. El catolicismo popular, dice por su parte Manuel Marzal, como todo sistema religioso, está formado por un conjunto peculiar y complejo de creencias, de ritos, de formas de organización, de sentimientos y de normas éticas. Los católicos populares creen en Dios, en los santos y en el demonio; acuden a la iglesia para recibir el bautismo, la primera comunión, los ritos fúnebres y el sacramento del matrimonio, que sigue siendo un ideal cultural. Los católicos populares participan de las fiestas patronales y peregrinan masivamente a los santuarios; tienen conciencia de su pertenencia a la Iglesia y participan en las cofradías y otras formas tradicionales de organización religiosa; muestran con frecuencia un sincero sentimiento religioso, aceptan los valores cristianos y tienen «la devoción a los santos» como principio *fundante* de su religión (Marzal 2002: 316).

«Valorada por muchos y fuertemente contestada desde otros sectores, la religiosidad popular es algo tan presente como imprescindible en la vida y cultura de los pueblos», así lo dice un miembro tan destacado de la Iglesia española como el Cardenal de Sevilla, Monseñor Amigo (2008: 21). Pero desde la propia jerarquía eclesiástica se ha diferenciado nítidamente la «liturgia» de la «piedad popular» o «religiosidad popular». Y aunque en cierto sentido ambas han estado divorciadas durante siglos, hasta el punto de no entenderse, o de no querer saber la una de la otra, es lo cierto que en la actualidad hay un declarado propósito de comprensión y de acercamiento por parte de la jerarquía eclesiástica a las manifestaciones de religiosidad popular, mucho más evidentes en los países de Iberoamérica que en España. Ello surge del Concilio Vaticano II, con la trascendental constitución de utilizar para la liturgia las lenguas naturales de cada pueblo, y ha tenido un impulso decidido en el pontificado de Juan Pablo II, quien en repetidas ocasiones consideró la piedad popular como un «verdadero tesoro del pueblo de Dios».

Fue a partir de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (CELAM) celebrada en Medellín en 1968 cuando la Iglesia oficial de Iberoamérica «redescubrió» la intensa religiosidad popular que existía en el Continente y la importancia fundamental que tenía. Y declaró, entre otras muchas cosas, lo siguiente:

Se advierte en la expresión de la religiosidad popular una enorme reserva de virtudes auténticamente cristianas, especialmente en el orden de la caridad, aunque muestre deficiencias su conducta moral. Su participación en la vida cultural oficial es casi nula y su adhesión a la organización de la Iglesia es muy escasa.

Ello, no obstante, dejando claro dos principios en orden a salvaguardar «la pureza» de la fe: primero, que «la religiosidad popular tiene su natural culminación en la celebración litúrgica, hacia la cual, aunque no concluya habitualmente, debe idealmente orientarse», y segundo, que «las expresiones de la religiosidad popular aparecen, a veces, contaminadas por elementos no coherentes con la doctrina católi-

ca» y que en estos casos «han de ser purificadas con prudencia y paciencia» (*Directorio...*, 2007: 9). Liturgia y religiosidad popular son dos formas que deben convivir en armonía, pero no mezclarse y menos confundirse, pues la liturgia, «por naturaleza, es superior, con mucho, a los ejercicios de piedad» (*Directorio...*, 2007: 69).

Esta visión que tiene la jerarquía eclesiástica de la religiosidad popular respecto de la liturgia es muy firme: para un creyente lo fundamental debe ser la liturgia, la religiosidad popular es secundaria, complementaria; se dice: la eucaristía es básica para el cristiano, la asistencia a una novena, recomendable; la liturgia es la *anámnesis*, la celebración del misterio de la fe, la piedad popular es *mímesis*, medita e imita el misterio celebrado por la liturgia (García Macías 2008: 31).

La piedad popular –sigue diciendo el *Directorio*– «es muy sensible a la paternidad de Dios, se conmueve ante su bondad, se admira de su poder y sabiduría; se alegra por la belleza de la creación y alaba al creador por ella; sabe que Dios es justo y misericordioso, y se ocupa de los pobres y de los humildes, proclama que Él manda hacer el bien y premia a los que viven honradamente siguiendo el buen camino, en cambio aborrece el mal y aleja de sí a los que se obstinan en el camino del odio y de la violencia, de la injusticia y de la mentira» (2007: 74).

Muchos ejemplos podrían ponerse del inmenso repertorio que existe en Hispanoamérica del canto a lo divino que reafirman en verso lo dicho en el párrafo anterior, pero uno vale por todos: el canto en décimas del peruano Nicomedes Santacruz sobre el pie forzado *Creo en la resurrección*:

1

Si murió crucificado
por forjar la nueva alianza,
devolvernos la esperanza,
redimirnos del pecado.
Si fue herido, calumniado,
víctima de la traición.
Si a todo le dio perdón
por cumplir las profecías,
por Cristo, que fue el Mesías,
creo en la Resurrección.

2

Si a pesar de omnipotente
quiso ser Hijo del Hombre,
y Jesús tuvo por nombre,
y convivió con la gente.
Y sufrió la burla hiriente,
escarnio y humillación.
Y nos legó redención
al congénito pecado;
aunque muerto y sepultado,
creo en la Resurrección.

3

Si de su cuerpo en pedazos
a todos dijo «Comed»;
si de su sangre «Bebed»
dijo extendiendo los brazos.
Si en eucarísticos lazos
nos permite absolución.
Si con su propia inmersión
nos convirtió al cristianismo,
por el agua del bautismo
creo en la Resurrección.

4

Creo en el Padre, en el Hijo
y en el Espíritu Santo;
en Cristo que sufrió tanto
y en las palabras que dijo.
Creo en todo crucifijo
cual símbolo de perdón.
Creo en la crucifixión
y muerte de Jesucristo,
y aun, sin haberlo visto,
creo en la Resurrección.
(Santacruz 1971: 171-172)

No es nuestro propósito, ni estamos capacitados para ello, incursionar en el terreno de lo que es ortodoxo y heterodoxo en el ámbito de las manifestaciones de religiosidad popular, pero sí nos parece necesario precisar los límites de esos ámbitos antagónicos (o colaboradores, según se mire) en la práctica de la religión que son «la liturgia», por un lado, y «la religiosidad popular», por otro, de acuerdo a los criterios establecidos por la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos, manifestados en un libro editado por la Conferencia Episcopal Peruana, *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia* (2007), y que tiene un ámbito de aplicación extendido a toda Iberoamérica.

Ha de entenderse por «liturgia» el conjunto de ceremonias «institucionales» del ritual oficial de la Iglesia Católica, mientras que por «piedad popular» la propia Iglesia Católica entiende «las diversas manifestaciones culturales [de *culto*, no *culturales*], de carácter privado o comunitaria, que en el ámbito de la fe cristiana se expresan principalmente, no con los modos de la sagrada Liturgia, sino con formas peculiares derivadas del genio de un pueblo o de una etnia y de su cultura» (*Directorio...*, 2007: 19). Esta religiosidad popular no tiene necesariamente una relación con la revelación cristiana, pues se nutre con elementos provenientes unos del sentido religioso universal de la vida, otros de la cultura propia de un pueblo y otros, sí, de la revelación cristiana.

Las manifestaciones religiosas de la religiosidad popular están *al margen* de la «institución» Iglesia, lo que no quiere decir necesariamente *en contra*. A veces coinciden con la liturgia oficial, pero generalmente se manifiestan de manera paralela; es decir, hay ritos y cultos litúrgicos y hay manifestaciones de religiosidad popular. Por ejemplo, en la Semana Santa son actos litúrgicos: los «oficios», las misas y los cultos que se celebran dentro de la iglesia, los viacrucis, las novenas, la adoración de la cruz..., pero son manifestaciones de piedad popular las procesiones. Y no pueden (no deben) ser coincidentes: bien se guarda la Iglesia de programar primero los actos litúrgicos y después los de piedad popular.

Pero hay grandes diferencias en cuanto al culto y celebración de algunas fiestas cristianas. Por ejemplo, desde el lado popular, se ha desarrollado de manera extraordinaria la conmemoración de la Santa Cruz el día 3 de mayo, extendida por todo el mundo hispánico con manifestaciones diversísimas, pero no tiene paralela celebración desde el lado de la liturgia oficial de la Iglesia. Al contrario, tiene una importancia singular la celebración del Domingo de Pascua en la liturgia cristiana, hasta el punto de ser «la máxima solemnidad del año litúrgico», y sin embargo tiene pocas manifestaciones de religiosidad popular, en comparación a las que se celebran en los inmediatos días anteriores de la Semana Santa.

El canto tiene una especial relevancia en la liturgia de todas las religiones, también en la religión católica, pero no menos en la religiosidad popular del mundo hispánico. Y debajo (o encima) de la música están los textos, expresados en la liturgia de la Iglesia Católica hasta el Concilio Vaticano II en latín, y en la religiosidad popular desde siempre en las lenguas naturales de cada país. Pues también en las músicas y en los textos cantados hay profundas diferencias: en la liturgia oficial, éstos han nacido de la propia institución eclesial, y han tenido que merecer la aprobación de la jerarquía; sin embargo, en la religiosidad popular éstos han nacido del mismo pueblo, generalmente sin que la jerarquía eclesiástica se haya

enterado (o se haya dado por enterada). Y la música es además expresión natural del alma de un pueblo convertido en género folclórico. Ejemplo paradigmático de todo esto es el *canto a lo divino* de Chile y las valoraciones que sobre él ha hecho el Padre Jordá, misionero jesuita que lo ha dado a conocer fuera del ámbito interno del país. Los cantores chilenos hablan de Dios y a Dios con las mismas palabras y las mismas razones con que hablan entre sí, con las suyas propias; y lo que es más importante: las entienden; aunque sus cantos estén sometidos a un ritual, esta ritualidad es percibida y acogida por los oyentes como cosa propia, como expresión de su mismo mundo cultural.

Otra diferencia notable: el ámbito natural de la liturgia es la iglesia, mientras que la religiosidad popular se manifiesta más en las casas particulares y en otros ámbitos de vida civil, como las calles y las plazas. Y hay otro hecho diferenciador sustancial: en la liturgia actúa siempre como «oficiante» el representante de la jerarquía eclesial: un cura o fraile, un obispo, el Papa, mientras que el feligrés es un mero espectador; en las manifestaciones de piedad popular, por el contrario, el oficiante es el mismo pueblo, y generalmente en forma grupal y colectiva.

2.2.2. La importancia del Concilio de Trento

No puede establecerse un origen común y general de todos los ritos y cultos de la religión católica, pero una gran mayoría, si no su origen, tuvo su confirmación, al menos en su aspecto exterior, en el Concilio de Trento (1545-1563), y eso tanto en el ámbito de la liturgia oficial como de la religiosidad popular. Los cánones que en él se decretaron fortalecieron las prácticas de la religión católica, como modo de reafirmar las creencias frente a «la reforma» luterana. Todo ello constituye la llamada «contrarreforma». Se estableció que las fuentes de la fe las constituían las Santas Escrituras pero también la doctrina de la Iglesia; se reafirmó en la práctica de los siete sacramentos; se fijó el canon de la *misa tridentina*; se alaba el culto a los santos⁵ y a las tradiciones de la Iglesia; se obligó a los clérigos a impartir la catequesis; se confirmó solemnemente la existencia del Purgatorio y el poder salvador de la oración en favor de las ánimas, así como la «comuni3n de los santos»; la existencia mediadora de la Iglesia para lograr la salvaci3n del hombre, etc., y se encomend3 a los religiosos la iniciaci3n de los fieles en las pr3cticas devocionales en las lenguas vern3culas. Las partes «fijas» de la misa fueron iguales en todas

⁵ Con respecto a este culto se dice literalmente: «Firmemente afirmo que las im3genes de Cristo y de la siempre Virgen Madre de Dios, as3 como las de los otros santos, deben tenerse y conservarse, y ha de tribut3rseles el debido honor y veneraci3n». Las iglesias de la Europa cat3lica se llenaron entonces de santos, pero m3s a3n las de Iberoam3rica, muchas de las cuales resultan abrumadoramente sobrecargadas. Y de ah3 que se haya dicho que el catolicismo popular de Iberoam3rica es una «religi3n de santos», adem3s de serlo esencialmente «mariano» por la importancia que tiene la devoci3n a la Virgen en sus m3ltiples advocaciones: la de Guadalupe (M3xico), la del Carmen (Chile), la de los 3ngeles (Costa Rica), la de la Caridad del Cobre (Cuba), la de Coromoto (Venezuela), la del Valle (isla de Margarita), la de Monserrat (Puerto Rico), la del Rosario y de la Merced (Per3), la de Candelaria en todas partes, etc.

partes, y se fijó el latín como lengua universal de la Iglesia, pero se recomendó a la vez el uso de las lenguas naturales para las devociones nacionales. En el *credo* de la misa están los dogmas de la Santísima Trinidad, la humanización de Dios y la divinidad de Jesucristo, su concepción «por obra del Espíritu Santo», la virginidad de María, la muerte y resurrección de Jesús, su ascensión a los cielos, el juicio final, la comunión de los santos, la universalidad de la santa iglesia, la existencia de una vida eterna, etc. Y en la doctrina de la Iglesia están los «mandamientos» y los «sacramentos», el poder de la oración y el beneficio espiritual de las obras de misericordia, etc. Y se creó una Sagrada Congregación de Ritos que velaría por la custodia y recta ordenación de las celebraciones litúrgicas de la Iglesia romana.

Para inculcar en los fieles todo este conjunto de creencias, nacieron entonces infinidad de ceremonias y de textos, de cultos que con la práctica se convirtieron en ritos, muchos de ellos locales, pero que respondían a una misma concepción religiosa. De hecho todas las manifestaciones folclóricas que aquí estudiamos son a su vez manifestación de unas creencias religiosas muy firmes y uniformes en todas partes, contenidas en el «credo» más en todo lo que después se constituyó en «doctrina de la iglesia», que es el conjunto de creencias y de prácticas devocionales.

El Concilio de Trento significó para la Iglesia Católica una verdadera catarsis. Ninguno de los concilios celebrados a lo largo de la historia de la Iglesia Católica ha tenido tanta influencia en la vida doctrinal de los fieles creyentes (y aun en los no creyentes) como el Concilio de Trento. No dudo de que algunas de las manifestaciones religiosas aquí estudiadas tengan antecedentes anteriores a Trento, como puede ser la creencia en los tres estadios de Cielo, Infierno y Purgatorio, pero la base de esas creencias configuradas en ritos y prácticas religiosas parten del Concilio de Trento. Fue la reforma tridentina la que las convirtió en dogma de fe, en la doctrina que la Iglesia debía predicar en el mundo entero. Y América fue tierra propicia para ello, y como «tierra virgen» que era, en ella prendió la semilla con más fuerza que en ninguna otra parte.

El poder de un Concilio es determinante en las prácticas religiosas de los creyentes. Con el de Trento nacieron las cofradías y las asociaciones piadosas de fieles seculares con la triple finalidad de hacer penitencia, colaborar en la formación de los laicos y practicar las obras de caridad⁶; nacieron también las «misiones populares», que tanta influencia han tenido en los pueblos pequeños hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX; se intensificó el fomento del culto cristiano y de la piedad popular; se promovió la devoción a la Virgen en sus más diversas advocaciones y a los santos patronos de cada lugar; y de manera muy singular se instauró el culto a las ánimas de los fieles difuntos.

⁶ Las cofradías realizaban funciones sociales de gran utilidad. «No se reducía su misión a la simple esfera religiosa, la cual dado el espíritu de la época, era por sí sola de notabilísima importancia, sino también a la satisfacción de diversas necesidades públicas. El socorro de los pobres, el amparo de los huérfanos, el patrocinio de las doncellas desvalidas y la corrección de los cofrades descarriados, entraban en los nobles fines de las cofradías» (Campos Jiménez 1985: 25).

Para la liturgia oficial, el Papa Pío X decretó el *Motu proprio* que establecía el latín como lengua en que habían de celebrarse todos los oficios religiosos y el canto gregoriano y la polifonía al estilo de Palestrina como formas musicales en que debían manifestarse todos los cánticos litúrgicos (Manzano 2004: 497).

Naturalmente la religiosidad popular caminó por otros derroteros, siguió usando la lengua natural de cada pueblo para sus ritos y celebraciones y siguió cantando con las mismas músicas y acompañándose con los mismos instrumentos que configuraban el folclore de cada región. Gracias a ello, la diversidad y riqueza que ahora muestran las manifestaciones de religiosidad popular en verso y cantadas es un verdadero tesoro cultural, patrimonio intangible de nuestra comunidad de pueblos hispanos.

2.2.3. El barroco pasa a América

Al espíritu barroco de la época de Trento se sumó la naturaleza barroca de América, y de ambas fuerzas surgieron en aquel continente algunas de las obras barrocas más sorprendentes de toda la Cristiandad, y las devociones populares se impregnaron de la suntuosidad y del espíritu festivo que les eran característicos.

Oí decir en una ocasión al recordado, por sabio, Julio Caro Baroja que el ideario mítico y cultural popular del mundo hispánico, y especialmente el ideario religioso, se había hecho «con comedias y sermones». A ellos dos habría que añadir un tercer medio: las representaciones pictóricas y escultóricas de catedrales e iglesias. Y oí decir también en otra ocasión al no menos recordado Manuel Alvar, por sabio y por haber practicado como nadie el hispanismo universal, que de las diez obras barrocas más importantes de la Humanidad, al menos cinco estaban en América. Yo conozco tres que podrían estar entre esas cinco: la iglesia de Santa María de Tonantzintla, en México, y las de San Pedro de Andahuaylillas y de San Juan Bautista de Huaró, en Perú. Y las tres son iglesias de pueblo, no catedrales de ciudades importantes ni basílicas de peregrinación nacional. La primera es ejemplo insuperable del arte barroco colonial mexicano o barroco novohispano, en un pueblecito de no más de 200 habitantes, a unos 4 km de Cholula, en el Estado de Puebla. Y las dos iglesias peruanas son ejemplos paradigmáticos del arte que se desarrolló en la capital del Imperio Inca tras la conquista, el llamado arte cusqueño; Andahuaylillas está a unos 30 km de Cusco y Huaró a unos 3 km del anterior; el primero no llega a los 2.000 habitantes y el segundo tiene menos. Las tres iglesias están de tal manera decoradas, con tal recargamiento, que con razón en ellas sus autores debieron sentir «el horror al vacío» y no dejaron ni un metro de pared, ni de techo, que no estuviera cubierto por las pinturas, los murales, los estucos, los altares y retablos, los púlpitos y confesionarios, la decoración de motivos exuberantes, cristianos unos e indígenas otros, elementos de la naturaleza e imágenes del ideario cristiano, todo mezclado hasta lograr una decoración que más parece de otra vida que de esta. Y luego están los artesonados de los techos, mudéjares, igualmente decorados al límite, tan artísticos y hermosos que podrían competir con los mejores de España.

Si los ojos descreídos de los visitantes actuales quedan inevitablemente embelesados ante una gloria celestial tan palpable, ante tanta maravilla, ¡qué no

debía ocurrir en los ojos de los fieles de los tiempos en que los templos se hicieron en donde cielo e infierno tenían una presencia casi tan física como la vida terrenal!

La iglesia de Santa María de Tonantzintla está considerada como la «mayor expresión del barroco indígena mexicano» y la de San Pedro de Andahuaylillas como «la Capilla Sixtina» de América, y así figuran en todos los folletos turísticos. La de Huaru no ha merecido títulos tan altisonantes, pero no desmerece en nada de la de su vecino Andahuaylillas, y para mí es incluso más interesante, por ser más popular, pues aquí es la pintura mural la que cubre todos los espacios verticales de la iglesia, además del artesonado mudéjar del techo, mientras que en la de Andahuaylillas predominan los cuadros.

Los murales de la iglesia de Huaru constituyen en su conjunto un verdadero catecismo de religiosidad popular. Los curas de su parroquia y los feligreses del lugar no debieron necesitar nunca ni libros ni láminas para comprender la historia de la religión: les bastaba con entrar en la iglesia y repasar las escenas allí representadas. Hay un mural que nos llamó especialmente la atención y que nos sirve de ejemplo para ilustrar cómo las ideas divulgadas por la Iglesia, siendo iguales en esencia, se manifestaban de manera particular en cada región. Se trata del mural que flanquea la puerta de entrada en su lado izquierdo y que advierte de manera muy gráfica sobre la llegada imprevista de la muerte. Este mural y en general los de toda la iglesia se atribuyen a Tadeo Escalante, considerado como «el último gran pintor de la escuela cusqueña», y fueron realizados entre los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII. El mural no tiene un título específico ni he visto que ninguno de los comentaristas de esa iglesia le haya atribuido un modelo anterior. Y sin embargo lo tiene, clarísimo: es una recreación barroca y cusqueña, hecha en mural y amplificada del cuadro existente en la catedral de Segovia titulado «El árbol de la vida», atribuido a Ignacio de Ríos (1653), que advierte a quien lo mira sobre la brevedad de la vida y sobre la llegada imprevista de la muerte. En lo alto del árbol se celebra un banquete con gentes alborozadas que están a lo que están; por debajo, a la izquierda, la muerte con su guadaña está talando el tronco del árbol, mientras que Cristo, a la derecha, da las señales en una campana. Y en la parte alta, divididos en dos versos en cada extremo, la siguiente cuarteta:

Mira que has de morir,
mira que no sabes cuándo;
mira que te mira Dios,
mira que te está mirando.

El mural de Huaru no tiene los versos admonitorios, pero representa los mismos motivos del original de Segovia, solo que con un recargamiento mucho más barroco, como era de esperar en América: el banquete que se celebra en la copa del árbol es más espléndido; los comensales visten trajes de gala coloniales, hay músicos que amenizan la celebración con sus instrumentos y la mesa aparece repleta de manjares exóticos; el árbol es menos elevado que el castellano pero más copudo; a la Muerte se le ha cambiado la guadaña por un hacha y se ha añadido la figura de un demonio que tira de una rama del árbol para precipitar su caída;

la campana en que Cristo da las señales de la última hora se ha hecho más grande y toma un protagonismo mayor, y se ha añadido la figura de la Virgen que de rodillas ruega a su Hijo por la salvación de los hombres. No tiene versos ni texto alguno este mural de la iglesia de Huaro (como sí los tiene el mural paralelo del lado derecho de la puerta), pero bien podría su autor haberle puesto la siguiente cuarteta que ha servido para glosar en décimas innumerables cantos a lo divino de América:

A la muerte no le temas
aunque pase por la calle,
sin la voluntad de Dios
la muerte no mata a nadie.⁷

Y que esta misma idea de la muerte fue doctrina religiosa popular que se traspasó tal cual al Nuevo Mundo lo demuestra el hecho de que en muchas iglesias, conventos⁸ y frontis de edificaciones religiosas de América aparecen en las fachadas los mismos versos admonitorios, solo que ahora ya no en cuartetas, sino en décimas como la siguiente:

Piensa que te has de morir,
piensa que hay gloria e infierno,
bien y mal todo es eterno
y que el juicio ha de venir.
Ponte luego a discurrir
tu vida y modo de obrar
y que ahora sin pensar
si te diese un accidente
que murieses de repente
¿dónde irías a parar?
(Jordá 1984: 28)

⁷ Aparece, por ejemplo, en una preciosa glosa de Nicomedes Santacruz, convertida en este caso «a lo humano» y aplicada a una situación amorosa, de la que dice la última décima: «Con tu nuevo despertar / tendrá nueva brisa el viento, / nueva luz el firmamento / y nuevas aguas el mar. / Nuevo ha de ser el trinar / de los pájaros del valle, / nuevo el sol que nos irradie, / nueva nuestra juventud, / pues queriendo como tú / *la muerte no mata a nadie*» (Santacruz 1971: 229-230).

⁸ Un caso «gráfico» puede ilustrar la entraña en que, desde antiguo, vive la décima en el devocionario popular de México. En el Estadio de Michoacán, en el hall del Hotel Villa Montaña, de Morelia, sin duda procedente de un convento, existe un gran retablo que representa a un sacerdote en el momento de alzar, con un monaguillo tocando las campanillas; arriba la Sta. Trinidad, y en los lados, abajo, cuatro orlas, dos a cada lado, con sendas décimas, sobre el 'tema' de la devoción a la misa y el cumplimiento que todo cristiano debe a los Mandamientos de Dios y de la Iglesia. Una de ellas dice así: «Si después de aver comido / da gracias el conbidado / al que de comer le ha dado / por el favor resibido, / ¿qué mucho que agradesido / el sacerdote te alabe / pues le entregó Dios la llabe / de bienes tan soberanos / depositando en sus manos / lo que en el cielo no cabe?».

2.3. En verso

Estudiamos aquí solo las manifestaciones que se expresan en verso. La formulación métrica de éstas puede ser muy variada: en coplas (generalmente cuartetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares), en quintillas, en romance o en versos romanceados, en décimas sueltas, en serie o glosadas, y hasta en estrofas zejelescas. Esta condición excluye, por tanto, de una parte, a innumerables manifestaciones religiosas que no tienen texto como basamento de su expresividad, como pueden ser las procesiones de la Semana Santa o la celebración de la Cruz en muchos pueblos de España. Y por otra a las no menos numerosas «oraciones» que están formuladas en prosa, dígase el devocionario más común del padrenuestro, el rosario, el credo, la salve, etc., o las oraciones piadosas que se rezan a cada hora del día (al levantarse, a la hora del *ángelus* al mediodía, al acostarse...) o al comienzo de determinadas acciones y sucesos imprevistos.

El verso tiene un poder nemotécnico mucho más poderoso que la prosa, y de ahí que las manifestaciones que quieren convertirse en rituales prefieran la forma del verso. Mucho más cuando la mayoría de estas manifestaciones llevan aparejadas la música (con canto e instrumentación) y algunas incluso el baile. Así, tal como ha dicho Caro Baroja: «Lo que los ojos captan de modo rápido, los oídos lo van cogiendo más lentamente y es de belleza más sutil y difícil, porque es música y palabra, y ante la palabra hay que realizar un esfuerzo, sobre todo si no es del país, para sobrecomprenderla y alcanzar su belleza» (1992: 7).

Estas cualidades del verso sobre la prosa fueron bien comprendidas por los primeros misioneros españoles que se impusieron la evangelización de los nativos en las tierras recién descubiertas del Nuevo Mundo. Y de aquella semilla ha florecido hoy una cosecha poético-religiosa de unas dimensiones inimaginables, tanto sea en la consideración de sus múltiples y variadísimas manifestaciones como en su condición artística. Y además fijada no solo en un repertorio establecido y limitado (por muy grande que sea) sino abierto a las infinitas posibilidades de la improvisación poética. Nada que ver con los simples, rudimentarios y hasta riosos versos con que se han hecho algunos catecismos españoles modernos y se han versificado oraciones tan comunes como el padrenuestro, el avemaría, el gloria, el credo, la salve, etc., en España siempre en cuartetas o en series romanceadas. Las palabras conclusivas de quien ha estudiado estas oraciones en verso en España me evita hacer el juicio negativo que también yo haría: «El recorrido que hemos ido realizando —dice Luis Resines— a través de una serie de oraciones tradicionales puestas en verso para ser memorizadas o para ser cantadas muestra que tal procedimiento resulta al menos dudoso en su eficacia. Por un lado, se aleja de la expresión usual de la oración... Por otra parte, las mismas exigencias de la versificación obligan a giros forzados, que en lugar de respetar el sentido único de la oración lo que hacen es enrevesarla... En algunas ocasiones no es solo cuestión de forma, lo que siempre es menos grave, sino cuestiones profundas, de fondo, llegando a algunas expresiones muy próximas al ridículo» (Resines 1987: 86-97). Claro está que estas oraciones versificadas españolas nada tienen que ver ni con la tradición antigua de los textos vueltos «a lo divino» ni con el estilo popular que impregna cualquier manifestación que se haya hecho tradicional, es decir, propia y practicada por el pueblo.

2.3.1. Tres formas métricas principales

El romance, la copla y la décima son los tres modelos métricos o estróficos principales en que se manifiesta toda (o casi toda) la poesía popular en España y en el mundo hispánico. Ejemplo de ello es que muchos cancioneros de países hispanoamericanos organizan sus materiales folclóricos en tres partes, según la forma poética en que se expresen: coplas, décimas y romances⁹.

Las tres formas métricas tienen un común denominador: el verso octosílabo, el verso «natural» de la lengua española, como se le ha llamado desde la preceptiva métrica¹⁰. Cada una de estas formas poéticas ha tenido y tiene sus preferencias: en España ha sido el romance; en Hispanoamérica, la décima; y la copla (generalmente cuartetas populares o redondillas) sigue siendo la forma estrófica generalizada de la poesía lírica popular en todas partes.

Que la décima se hizo poesía popular y se «folclorizó» plenamente en América, y especialmente en la modalidad de los temas religiosos o «a lo divino», lo demuestra la total ausencia de la décima en el cancionero tradicional español actual (salvo el caso de Canarias¹¹ y algún otro punto aislado peninsular), pero también la inexistencia de décimas «a lo divino» en España en los siglos XVII y XVIII, según ha demostrado la investigación que Mayda Anias (2008) ha hecho revisando los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España; no así, las glosas en décimas, que sí tienen presencia abundante en la España de esos siglos, si bien están muy lejos todavía de ser «populares».

Y ello nos lleva a considerar también las cualidades excepcionales que debían de tener las músicas y los textos aquellos para que fueran aceptados en América en tal grado que de inmediato los hicieran suyos indígenas y criollos, y que los practicaran después hasta convertirlos en su propia tradición.

Está sin estudiar todavía el proceso de cambio ocurrido desde la décima culta, plenamente barroca, a la décima popular que se «folclorizó» en los países americanos, es decir, que sirvió para cantar el folclore de cada país hispanoamericano. Porque la décima que primero llegó a América fue la misma que había fijado Vicente Espinel (con sus antecedentes ya conocidos y reconocidos, como el de Juan de Mal Lara) y que Lope de Vega le dio el nombre de *espinela*, la misma que los autores del Barroco la hicieron barroca hasta el límite, incluso convertida ya en

⁹ Así hace, por ejemplo, Olga Fernández Latour en sus *Cantares históricos argentinos* (2002), llamando a estos últimos *argumentos*.

¹⁰ Cuatro excepciones muy notables hay que señalar a esto: el *huapango* de la Sierra Gorda de México, practicado en los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro, que en una parte de su compleja estructura tiene estrofas en forma de décimas de versos que van desde 10 a 14 sílabas, aunque también tiene décimas del estilo octosilábico tradicional; las *decimillas* de Puerto Rico, hechas en versos hexasilábicos, y que se cantan sobre todo en los aguinaldos navideños; una gran parte del folclore de la Navidad que prefiere también el hexasilabo; y las *deshechas* de los ranchos de ánimas y de pascua de Canarias que se expresan en versos dodecasilábicos divididos siempre en dos hemistiquios hexasilabos.

¹¹ En Canarias, la décima tiene poca presencia en las manifestaciones religiosas, prueba de que éstas se constituyeron en época anterior a que la décima se «folclorizara», como sí se hizo en América.

la estrofa preferida para la *glosa*. Ese tipo de décimas es el que nos encontramos, por ejemplo, en el *Ramillete de varias flores poéticas* de Xacinto de Evia, publicado en Perú en 1676 y considerado el «primer cancionero» de Hispanoamérica.

En la América colonial de los primeros siglos se repitieron los mismos certámenes y justas poéticas que se practicaban por entonces en España, y con iguales o parecidas normas, y por supuesto con las mismas fórmulas métricas: romances, loas y villancicos glosados, redondillas, sonetos... y décimas. Así la glosa en décimas que se titula «Nace Jesús, encendida flor que al cubrirse de púrpura se abrasa en nuevo amor, o que siendo amor, viene a coger rosas, que aunque le piquen, se enciendan en amarle»:

*Nacéis flor de fuego, y luego
sangre empezáis a verter;
esso, mi Dios, es querer
vencernos a sangre, y fuego.*

Tan presto es Dios como amante
ataja luego el dolor,
luego executa el favor,
luzes luego al passo errante:
pues tan luego, tan constante
es vuestro amor, y es un fuego,
diré, mi Jesús, no ciego,
que para dichas del hombre
de Virgen vara (aunque assombre)
nacéis flor de fuego, y luego...
(Evia 2009: nº 87)

Ni una sola composición hay es este «cancionero» peruano que pueda decirse que sea popular, ni una. Lo que debemos interpretar como que su autor y recopilador, Xacinto de Evia, clérigo de condición, o estaba muy apartado de las tradiciones populares o quiso únicamente recopilar las composiciones que respondían al propósito de la poesía de autor, culto, barroco, de la época. Pero de ninguna manera puede pensarse que no existiera aún en el Virreinato del Perú esa otra poesía popular tan diametralmente opuesta (y hasta quizás expresada también en décimas).

El testimonio siguiente que traigo a consideración es de principios del siglo XX, y de Puerto Rico, pero podría ser del siglo XVII, y de cualquier otro país hispanoamericano: «Todavía recordamos de nuestra infancia –dice un autor puertorriqueño en 1926– aquellos torneos campestres de dos poetas *jibaros*, improvisadores, que al son del tiplecillo, como pobre reflejo de las Olimpiadas heLENas, se desafiaban a trovar». Y pone un ejemplo de aquellos cantares sobre el valor simbólico del número tres «a lo divino»:

De la Santa Trinidad
justas son las tres Personas
y justas las tres coronas

que luce su Santidad.
 Fe, esperanza y caridad,
 las virtudes teologales,
 y las potencias cabales
 del Espíritu son tres,
 y nueve, tres veces tres,
 muchos de los rituales.

Comentando esta cita, dice María Cadilla: «Tanto en dichas fiestas como en las patronales se hacían concursos de trovadores, como los de la Edad Media. Convocados por bandos o edictos públicos, venían ellos de los campos a los pueblos, acompañados del tiple o del cuatro, para desafiar a los otros versificadores que también concurrían a cantar *a lo humano* o *a lo divino*, o sea, temas históricos o religiosos. El metro más usado en tales torneos era la *décima*» (1953: 33).

2.3.2. La décima, tercer género de la poesía popular

La poesía popular española se ha manifestado desde siempre a través de dos géneros principales: el romancero y el cancionero. Para el primero, que es un género épico, es decir, narrativo, se ha utilizado siempre un mismo y único metro, el romance. Para el segundo, que es un género lírico, se han utilizado muy distintos metros: las jarchas, el zéjel, el villancico, el dístico, las letrillas, la canción, la seguidilla, la cuarteta, la copla... Cancionero y romancero forman una suma de poesía popular que no tiene igual en ningún otro pueblo de Europa. Y su importancia es mayor cuando consideramos el hecho de que es una poesía que no ha cesado de vivir nunca, que quizá haya estado latente, oculta a la mirada de los estudiosos, pero viva y pujante en los labios del pueblo. Que se manifestó esplendorosa en los siglos áureos, porque el sentir cortesano gustó de ella y la aplaudió, pero que se mantuvo callada –recogida en su propia modestia– antes y después, y que ha llegado hasta hoy repartida por todos los países de habla hispana.

Sobre el romance y las coplas se sabe ya todo y además que son los dos modelos estróficos extendidos por igual en todos los territorios del mundo hispánico, pero no de la décima, que se practica como forma poética tradicional solo en América (y en Canarias). Pero es tal la importancia que la décima tiene en América que con razón puede decirse que constituye por sí misma el «tercer género» de la poesía popular. Y además se ha convertido en un género integrador, que tanto sirve para la poesía narrativa como para la lírica, tanto para la poesía memorial como para la poesía improvisada. Nunca antes en la historia de la literatura en lengua española –si consideramos el conjunto de los pueblos hispanos–, una estrofa había servido para tanto y ha sido utilizada por tantos; ni siquiera el romance y la cuarteta, aunque haya que decir que esta su formidable dimensión no se corresponde con el registro escrito, sino con su naturaleza oral. La décima se ha convertido en cúmulo, suma y complejo en que cabe el universo entero de la poesía popular; y lo que es más importante, abierto hasta lo inverosímil de la creación individual, tanto sea en las anchas aunque limitadas posibilidades de las variantes de la tradición, cuanto más en el océano sin límites de la poesía improvisada.

La décima ha devenido en ser la estrofa y el canto por excelencia de todos los pueblos de América, hasta el punto de que algunos países, como Cuba, la consideran «la estrofa nacional». Basta coger un *Cancionero* de cualquier país hispanoamericano que contenga una nutrida colección de poesía popular, para cerciorarse de que la décima ocupa allí la mayor parte de sus páginas. En los *Cancioneros* de España, sin embargo, sus páginas están llenas de romances, de cuartetos, de seguidillas y de otras estrofas menores, pero ni de una sola décima. Solo en dos enclaves muy concretos del Levante y del Sur peninsular, respectivamente en Murcia y Las Alpujarras, encontraríamos algunas décimas, pero en proporción muy minoritaria al género que allí es peculiar, *el trovo*, que está hecho en quintillas. Y en medio de la «selva» americana y del «desierto» español, están las Islas Canarias, que en el tema de la décima –como en tantos otros temas– se muestran más cercanas a América que a la Península: en un *Cancionero* de Canarias aparecerían, sin duda, muchas décimas.

En rigor, puede decirse que la décima no desempeña una función verdaderamente nueva en el campo de la poesía popular; ningún género o subgénero poético en que hoy pueda clasificarse una décima estaba antes vacío de expresión poética, ni siquiera en el terreno más novedoso de la poesía improvisada, pues es evidente que antes de nacer la décima ya existía ese género, y, muy posiblemente, los lugares en donde en la actualidad se improvisa en cuartetos o en quintillas (incluso en pareados) sean testimonios más arcaicos del arte universal e intemporal de la improvisación. De todas formas, en el panorama actual de la poesía popular hispánica, el papel más sobresaliente que cumple la décima es, sin lugar a dudas, el de ser el metro predilecto de la improvisación poética.

En la otra dimensión, la de la poesía «memorial», la décima ha venido, unas veces, a suplantar los usos que en tiempos antiguos cumplían el cancionero y el romancero, y otras veces ha venido a renovarlos y a reforzarlos. La décima, convertida ya en poesía popular, tanto sirve para expresar un sentimiento personal e íntimo como para narrar cualquier acontecimiento que haya conmovido el interés general. Así, la décima ha venido, por una parte, a sumarse a la tradición de la lírica popular, y a competir, por otra, con el romance, como poesía narrativa. Prodigiosas cualidades intrínsecas debe de tener la décima cuando es capaz de ser vehículo expresivo de tantas formas de pensamiento, de tantas maneras de decir, con estructura tan fácil de memorizar, tan apropiada para cantar. Con razón dice el autor chileno Diego Muñoz que «parece un herramienta hecha a propósito para el poeta analfabeto» (1972: 6). En efecto, la décima espinela, por sus rimas repetidas y artísticamente dispuestas y por la armoniosa disposición de sus acentos, se convirtió pronto en el metro preferido de la poesía popular americana.

Papel independiente y fundamental ha tenido la décima en varios países de Hispanoamérica como canto «a lo divino», en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular. En un principio fue práctica evangelizadora de los misioneros españoles, pero con el tiempo se ha configurado en tradición auténticamente popular, en la que los autores y «actores» no son ya los «ministros de la Iglesia», sino los feligreses, es decir, el pueblo llano y entero.

La incorporación de la décima en la poesía popular hubo de producir una alteración profunda en la tradición de los países y lugares en los que triunfó. Primero,

desde el punto de vista métrico: la décima no solo rompe el molde por arriba, elevando a diez los versos de la «unidad» poética, sino que, sobre todo, cambia radicalmente el sistema de la rima: hasta entonces y en todos los metros, la rima era asonante y estaba muy liberalizada (generalmente un sola rima y solo de dos en dos versos); en la décima la rima se hace consonante y se somete a un esquema fijo y complejo: *abba:ac:cddc*; cuatro «consonantes» por cada estrofa, alternándose y cruzándose. Y después, desde el punto de vista del contenido: la décima se convierte en una «unidad» poética que permite el desarrollo de un pensamiento de manera más holgada a la esencialidad que le imponía la copla: ya no solo se puede insinuar o sugerir sino que ahora se puede argumentar; los diez versos de la décima permiten presentar un pensamiento, desarrollarlo y concluir en sentencia. Es más que una estrofa lírica tradicional y menos que un romance, pero posee cualidades que le permiten ser, a la vez, estrofa para la lírica y estrofa para la épica.

Otro dato característico y diferencial de la décima respecto de los otros modelos métricos es la pujanza con la que vive en la actualidad. Menéndez Pidal (1968: II, 16-19 y 199-202) distinguió dos momentos fundamentales en la vida del romancero oral: el período *aédico* (centrado básicamente en los siglos XV y XVI), en el que nació la mayor parte –o al menos el núcleo más representativo– de los romances que luego se convertirían en tradicionales, y el período *rapsódico*, posterior, en el que los romances se fueron recreando al gusto de los tiempos y de los hombres que los repetían. Estos dos períodos podrían aplicarse a todos los tipos de poesía popular. Bien es verdad que no hay un único momento *aédico*, sino muchos, todos, pues siempre están naciendo nuevos textos que se incorporan al gran río de la tradición; y que tampoco los momentos *aédico* y *rapsódico* se dan de manera sucesiva, pura e independiente, pues es lo común que convivan y se mezclen en un mismo tiempo: la poesía nace y empieza a vivir en la tradición. Pero es lo cierto que esos dos momentos diseccionan el ser de las dos características principales de la poesía popular: hay siempre un momento creador en que los poetas se aplican a producir composiciones en estilo popular, destinadas a un público mayoritario, y hay después un largo momento *rapsódico* en que se repite y se recrea lo antes poetizado, entrando a funcionar los mecanismos que hacen de la poesía tradicional una «poesía en variantes».

Pues así como el romancero tradicional tuvo su tiempo *aédico* principal en los finales de la Edad Media y pleno Renacimiento, y el cancionero que hoy vive en la tradición popular lo tuvo un poco más tardío, desde finales del siglo XVI¹², el género de la décima popular está ahora en pleno período *aédico*, en el momento

¹² Aunque muchos autores creen que la lírica popular española es un «continuum» desde las jarchas medievales hasta las coplas del folclore actual, lo cierto es que desde el punto de vista métrico y poético la historia de la poesía popular hispánica ha tenido dos etapas bien diferenciadas: una antigua, medieval, hasta finales del siglo XVI, expresada en jarchas, zéjeles, estrofas paralelísticas y villancicos; y otra moderna en que las estrofas absolutamente predominantes son la cuarteta octosilábica y la seguidilla, principalmente (Frenk 2006d: 147). Eso no quita para que todavía queden en el folclore actual algunas manifestaciones en metros antiguos, pero eso es la excepción. Naturalmente, la décima pertenece por entero a esta segunda etapa.

de su creación, constituyéndose como género poético con características propias, diferenciales, al lado, eso sí, de los otros géneros poéticos populares con los que convive, el romancero y el cancionero, pero éstos ya en estado decadente (el romancero casi moribundo), mientras la décima improvisada nace pujante, con la fuerza de todo nuevo ser, y con tan grande caudal que resulta imposible por ahora encauzarlo todo y conocer sus múltiples cursos.

Todo poeta metido dentro de la tradición de la poesía improvisada hispánica es una fuente inagotable de poesía que puede llegar a ser popular. Como Martín Fierro, todo poeta repentista puede decir con él, que si se pone a cantar no tiene cuándo acabar: «las coplas le van brotando / como agua de manantial». Y lo que es más importante, el género de la décima popular empieza a vivir ya en el período *hapsódico*. Cualquiera de los conocedores de este género podría recordar y citar muchos ejemplos: décimas que nacieron de un poeta individual, en no se sabe bien qué circunstancias, empiezan a circular de labio en labio, anónimas ya, con pequeñas variantes textuales, a veces en varios países a la vez, superando los límites de una geografía que en materia de poesía popular se muestran siempre débiles y fáciles de sobrepasar, como sin fronteras.

2.3.3. El canto a lo divino y la glosa

Pues, además de la décima, el canto religioso tiene en los países de Hispanoamérica una forma poética muy peculiar, la *glosa* (más propiamente la «décima glosada» o la glosa en décimas), y así como la décima es un género nuevo, innovador, la glosa es un venerable arcaísmo respecto a lo que ocurre en España.

La glosa, como forma poética bien definida, nació a finales de la Edad Media por obra de juglares y trovadores, se desarrolló en la poesía «de cancionero» del Renacimiento y tuvo su mayor esplendor en el Barroco. Es forma que se acomoda perfectamente al espíritu del Barroco, y de ahí su triunfo¹³. Pero decayó en el tránsito del XVII al XVIII hasta desaparecer del todo en España. Hoy la glosa como procedimiento poético es impensable en la poesía «culta» que se practica en España; lo mismo que resultará infructuoso buscar en alguno de los territorios españoles peninsulares formas glosatorias pertenecientes a su poesía folclórica. Y sin embargo sigue viva —y muy viva— en América, y muchas de las manifestaciones de la poesía popular de varios países americanos están basadas en el arte de la glosa, y lo que es más asombroso aún, tanto en la poesía de tipo memorial como en la poesía improvisada. Otro ejemplo precioso de arcaísmo cultural americano. Y ejemplo también de cómo lo que empezó siendo arte y ejercicio «culto» se convirtió en arte y ejercicio «popular». Y de cómo las barreras que dividen y

¹³ «Las glosas llegó a decir Margit Frenk o no son populares o, si lo son, no son líricas» (cit. por Wardropper 1958: 184n.). Este aserto es de estricta aplicación al ejercicio glosatorio que se desarrolló en el Barroco, y sin embargo la glosa (y en décimas) se ha convertido en una de las formas más repetidas de la poesía popular verdaderamente popular de los países hispanoamericanos, plenamente vigente en la actualidad.

clasifican desde la erudición el arte poético en «cultos» y «populares» se desvanecen hasta desaparecer¹⁴. Y, en fin, de cómo el gusto barroco sigue viviendo en el alma americana.

Aceptamos en su totalidad las palabras de Efraín Subero al respecto, y las aplaudimos: «El hecho de que la glosa se mantenga aiosamente en el cancionero latinoamericano [nosotros diríamos solo hispanoamericano o iberoamericano] constituye un hecho de particular importancia. Es volver –en América– al pueblo que abandonó un día, en largo y no siempre fecundo peregrinar... El auge de la glosa se mantiene firmemente en América. Y es la forma por excelencia en la poesía popular de varios países» (1991: 102).

No vamos a descender aquí al estudio de las variantes de la glosa que se practican en Hispanoamérica, ni a la historia del género, pues son cuestiones que requieren de una dedicación monográfica y minuciosa¹⁵. Navarro Tomás es de los pocos autores de libros sobre métrica que se ocupa de la pervivencia de la glosa en la métrica popular, llegando a decir que «décimas y glosas pertenecen en los países hispanoamericanos al dominio de la poesía popular» (1972: 548), lo cual es absolutamente cierto, como también lo es que «ni una ni otra figuran sino de manera excepcional en los repertorios de cantos populares españoles» (1972: 549). Aun así, la información que Navarro Tomás ofrece sobre la métrica popular es paralela a la atención que se ha prestado al estudio de las manifestaciones poéticas populares, o sea, mínima, cuando no nula; de ahí que lo que se dice sobre la décima y la glosa no sea sino un pálido reflejo de la importancia que estas dos formas poéticas tienen en las tradiciones poéticas hispanoamericanas, y que están plenamente vivas y pujantes en la actualidad.

La glosa y el canto a lo divino son dos «formas» poéticas que pueden darse de manera independiente, y de hecho se dan, pero que también se manifiestan juntas. La glosa está muy arraiga en las respectivas tradiciones de Chile, México, Venezuela y Puerto Rico, además de en otras regiones particulares de Colombia, Ecuador y Perú. No se desconoce en otros países, como Argentina y Cuba, pero en ellos se practica solo de manera esporádica por poetas individuales y por escrito, pues han desaparecido de la tradición oral. Por lo que respecta a la Argentina, las recolecciones de materiales folclóricos por parte de Juan Alfonso Carrizo en la primera mitad del siglo XX atestiguaron la presencia de la glosa en décimas en regiones nortefías del antiguo Tucumán (provincias de Catamarca, Salta, Jujuy, La Rioja y Tucumán), pero nada hay de esta modalidad en las recolecciones actuales.

¹⁴ Así como la frontera entre lo popular y lo culto en poesía es casi siempre huidiza, Margit Frenk establece una distinción tajante entre las glosas cultas y populares de los siglos XV al XVII. La diferencia dice Margit (2006b: 415) «no estriba solo en el contenido, en la forma métrica, en el vocabulario y la sintaxis», está también en la actitud del poeta: el autor culto toma la glosa como pretexto para el desarrollo de su ingenio y de su pericia como poeta; los poetas populares no quieren sino «continuar modestamente el cantarillo», respetando su espíritu y su tono. Y esta sí que es una diferencia pertinente y constatable.

¹⁵ A las «glosas de tipo popular en la antigua lírica» dedica Margit Frenk un agudo estudio (2006b: 413-447), y aunque como se dice en el título se refiere solo a la lírica antigua en él encontramos los modelos que después han seguido practicándose en la poesía popular de América.

Por su parte, el *canto a lo divino* sigue siendo tradición vivísima en Chile, donde se ha constituido en una manifestación folclórica autóctona de una importancia singular, mientras que en Venezuela la lírica «a lo divino» se practica como una más de las modalidades poéticas y musicales que se manifiestan en los *velorios de cruz*; en Puerto Rico sobre todo en los *aguinaldos* de Navidad; en otros países en los *velorios de santos* o en los *alabados*, etc.

Define Navarro Tomás la glosa como una «composición formada por un tema inicial y una serie de estrofas en que se comentan y de ordinario se repiten las partes del indicado tema. En la forma más corriente el tema es una redondilla y el comentario se desarrolla en cuatro décimas, cada una de las cuales termina con uno de los versos de la redondilla» (1972: 535-536). Por su parte, en su importante estudio sobre la glosa, Hans Janner dice que es como «una explicación que se da de una poesía ya existente» (1943: 182). Y concluye Navarro Tomás en otro lugar que «el propósito de la glosa era la reelaboración amplificadora de un texto mediante el comentario especial de cada una de sus partes» (1972: 147). En la práctica actual de la poesía popular hispanoamericana, la glosa se compone de una cuarteta (o redondilla), denominada de manera distinta en cada país, y un conjunto de cuatro décimas, cada una de las cuales «glosa», por orden, cada uno de los cuatro versos de la cuarteta y acaba con ese mismo verso. Por ejemplo, la siguiente composición prototípica del canto a lo divino de Chile: un verso sobre la historia bíblica de Moisés –«Por Moisés», según la terminología local–, en este caso del joven y talentoso poeta Hugo González Hernández, que aunque declara que propiamente no es un cantor a lo divino, conoce bien las fuentes bíblicas y tiene asumidas a la perfección las claves de la poética de este género¹⁶:

VERSO POR MOISÉS

*Con la punta de la enagua
me llamas al lado tuyo,
puedo cruzar hasta el mar
a ver tu cuerpo tan puro.*

1
Moisés el israelita
salvado fue de la muerte,
Dios le concedió otra suerte
con su potencia infinita.

Al Nilo se precipita
con su inocencia de *guagua*.
Mientras jugaba en el agua
bajo alegría y sorpresa
lo sujetó la princesa
con la punta de la enagua.

¹⁶ En carta personal me decía Hugo: «No soy cantor a lo divino, soy payador, escritor, trovador, poeta repentista de la décima, del soneto y de la cueca. No es mi interés primordial esta manifestación, que aprecio y valoro en todo su valer, pero carezco de la autoridad de oficio de los cantores a lo divino, de su fe ciega (aunque soy creyente), de su devoción, de su marcado acento religioso. De hecho, mi motivación fundamental por él no es por religiosidad, sino por la música, tonalidades, afinaciones y determinadas décimas que están en la memoria de los cantores y por cultura general, así que no sé si seré un poeta apropiado para que me consideres en tu trabajo».

2

Egipcia fue su crianza,
de alcurnia su juventud,
donde vio la esclavitud
de su gente y su pujanza.
Mas floreció la esperanza
creciendo como el murmullo.
–Dios, me has devuelto el orgullo
que mi pueblo me reclama
y en la zarza que se inflama
me llamas al lado tuyo.–

3

Junto con su hermano Arón
anunció muertes y plagas,
Yahvé desató las llagas
y doblégó al Faraón.

Muerto su primer varón
el rey los dejó marchar.
–Al prometido lugar
voy por sendas milagrosas
y en sus manos poderosas
puedo cruzar hasta el mar.–

4

Por el desierto se van
con familias y rebaños
por cuatro decenas de años
comiendo el sagrado pan.
–¡Oh tierra de Canaán!,
cuna de nuestro futuro,
yo he de morir de seguro
para que mi pueblo avance
y en su libertar alcance
a ver tu cuerpo tan puro.

Este es el modelo prototípico que se usa para la glosa en la poesía popular hispanoamericana, pero no el único; las variaciones que se han realizado sobre este modelo son múltiples; por ejemplo, en Chile, se suele añadir una quinta décima *de despedida* que remata y sintetiza el tema de la glosa o que sirve al cantor para despedirse y dejar explícita su posición respecto del tema tratado; y en Puerto Rico lo más tradicional no es la glosa propiamente dicha sino la sucesión de décimas con un *pie* fijo. Pero en donde mayor variación ha alcanzado la glosa es en México, en donde se practican dos modelos, los dos tradicionales, y que afectan a la medida del verso: hay glosas en verso octosilábico y glosas en verso de arte mayor (de 10, 12 o 14 sílabas)¹⁷.

2.3.4. La glosa, el estribillo y el zéjel

Importa tratar aquí de la indudable relación que hay entre la glosa y el estribillo, por una parte, y de la glosa con el zéjel, por otra.

¹⁷ La modalidad de canto popular que reúne estas dos formas de glosa es el *huapango aribeño*, propio de la Sierra Gorda, en los estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro, ciertamente muy complejo. La intervención de cada trovador dentro de una *topada*, contiene tres partes netamente diferenciadas:

a) *Poesía*, de cinco o más «décimas» en versos de arte mayor que glosan una *planta*; es composición que el trovador trae preparada y que representa su propio pensamiento e ideología; es de gran importancia, la de mayor influencia de su actuación. Las décimas se declaman, en silencio de los instrumentos, pero la planta se canta y se baila tras cada una de las décimas.

b) *Valona* (también llamada *decima*), de cuatro décimas espinelianas glosadas con su planta, generalmente improvisadas y cantadas con tempo más lento que la *poesía*.

c) *Son* (una sextilla) o *jarabe* (una cuarteta), muy populares, generalmente extraídas del repertorio tradicional o improvisadas sobre las circunstancias del momento, con música muy viva para bailar.

Por una parte, el uso de estribillos encabezando un canto está atestiguado desde el siglo XI, por lo menos, entre moros y judíos, según Menéndez Pidal (1968: 114-115), y por lo que respecta a los cristianos, al menos desde Berceo en el *Duelo de la Virgen*. Por la otra, parece como si la glosa estuviera vinculada casi por naturaleza con el zéjel (éste por contener el villancico o estribillo), como si la glosa fuera el desarrollo natural del zéjel, y de ahí que se entienda lo que muchas veces dijo Menéndez Pidal: que la glosa es típica del idioma castellano y el zéjel fruto de la influencia dejada en España por la poesía y la cultura árabes (y en ello tiene que ver la estructura métrica del zéjel, con el estribillo reiterativo, que además condiciona la rima de las estrofas interiores).

«El zéjel es un trístico monorrimo con estribillo y, además (esto es lo esencial), con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción», así lo definió Menéndez Pidal en su *Poesía árabe y poesía europea* (1973: 17). Pero este modelo originario se desarrolló con el tiempo en hasta seis tipos de variantes (ibid.: 48-51). Y señala el maestro de la filología española en este mismo estudio algunas de las características definitorias de esta estrofa fundamental de la poesía española de tipo popular, que fue la más usada en el medievo pero que sigue viva en determinadas manifestaciones poéticas actuales, y especialmente en las de tipo religioso, como se verá, lo que demuestra la persistencia de un modelo poético típicamente español. El zéjel –sigue diciendo Menéndez Pidal– «es el producto de la mezcla de dos culturas»: de la árabe y de la románica; el zéjel es árabe por su lengua, «aunque avulgarada e incorrecta», pero es español por la forma de adoptar la división estrófica (ibid.: 24). Y continúa con otras dos afirmaciones que han marcado a la crítica posterior; la primera: «La estrofa zejelesca forma, pues, todo un sistema; es algo así como una planta, con su tronco originario y sus ramas, de caracteres perfectamente definidos» (ibid.: 52); y la segunda: «La forma más característica y original de la lírica gallego-portuguesa es la estrofa paralelística, y la forma más propia de la lírica castellana la estrofa zejelesca» (ibid.: 75).¹⁸

En definitiva, el zéjel (y más las estrofas «zejelescas») trasciende con mucho la condición de una simple estrofa para convertirse en una forma poética en donde juegan por igual el arte de la repetición y el arte de la variación.

Merece traerse aquí también una afirmación que hizo en su día el gran maestro Dámaso Alonso, a poco de descubrirse el trascendental hallazgo de las *jarchas* mozárabes, y que de inmediato su fina intuición puso en relación con la poesía lírica española de tipo tradicional de los siglos XV y XVI. Dijo: «El núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa» (1949: 334). Esto merece comentario. Hoy, en vez de *villancico*, diríamos

¹⁸ Esta división tan tajante entre la estrofa paralelística como propia de la lírica gallego-portuguesa y de la estrofa zejelesca de la lírica castellana ha sido revisada por Margit Frenk (2006c), quien concluye que ambos procedimientos son comunes en la literatura folclórica de toda la Península y que fueron «patrimonio de los andariegos y comunicativos juglares».

mejor *estribillo*¹⁹; pues el término *villancico* se ha fijado más específicamente a los cantos de la Navidad. Lo que dice Dámaso Alonso es una gran verdad: quintaesencia lírica es el estribillo, que por ser materia preciosa intensificada, por estar tan comprimida necesita de expandirse en un poema más amplio. Los procedimientos que para ello ha buscado el cancionero hispánico son varios, pero sobresalen dos: la *canción con estribillo*, que a base de repetir éste a lo largo de toda la canción se convierte en «matraquilla» sonora y pan comunal, y la *glosa*, que se encargará de explicar, amplificar, ejemplificar, glosar, en definitiva, lo que de manera tan sintética encierra la copla. Y otra gran verdad hay en la frase de Dámaso Alonso: que esa forma poética está extendida por toda la hispanidad, que es propia de la poesía de tipo tradicional en todos los países de habla y cultura de raíz española.

Los dos procedimientos son antiguos, pertenecen a la literatura que se practicó en los siglos primeros de nuestra historia literaria. Las *jarchas* no eran en esencia otra cosa que canciones con estribillo, esas «cancioncillas de amigo mozárabe» que, como dice metafóricamente Dámaso Alonso, fueron las flores de una «primavera temprana de la lírica europea»; poesía popular, popularísima, fueron las *jarchas*, y el invento que ellas trajeron se convirtió en fórmula que ya nunca abandonó a la poesía popular de todos los tiempos y de todos los lugares de la tradición hispánica, hasta el punto de ser imitada de continuo por los poetas cultos. La glosa por el contrario, nació como procedimiento culto de la poesía «de cancionero» del siglo XV y se extendió hasta el siglo XVII como una de las formas de mayor barroquismo entre los poetas más barroquizantes. El paso de la glosa a la poesía de tipo popular fue más tardío, posiblemente desde el siglo XVIII, y si bien también se practicó en España, donde verdaderamente ha florecido es en las tierras americanas.

Que *estribillos* y *glosas* vivieron juntos en la poesía de los siglos áureos es indudable, y no solo como procedimientos independientes, sino frecuentemente juntos y fusionados en el mismo poema, hasta el punto de no saberse bien cuál es uno y cuál otra; así en las conocidísimas canciones *Al alva venid*, *Las tres morillas*, *Malferida va la garza*, etc., en donde la glosa viene a ser como el «complemento del estribillo», según acertada expresión de Margit Frenk (2006b: 436). Recordemos la primera:

*Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.*

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alva.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Al alva venid, buen amigo...

Al alva venid, buen amigo...

Venid a la luz del día,
no trayáis compañía.

¹⁹ Margit Frenk precisa que el *villancico* no es solo el *estribillo*, sino el estribillo + la glosa; es decir, la «composición poético-musical que consiste en una estrofitita *estribillo*, *cabeza* inicial, seguida de una o más estrofas que la *glosan* o desarrollan» (2006d: 148).

Al alva venid, buen amigo...

Venid a la luz del alva,
no traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo...

(Frenk 2003: nº 452)

En resumen –dice Jiménez Benítez–, «que el villancico determina la estructura de la glosa, su estilo, su tono y hasta su métrica» (1989: 168).

Entre las muestras de poesía popular que en este libro vamos a considerar dentro del ámbito temático de la religión, encontramos dos muestras excepcionales de esos dos procedimientos de que hablamos: canciones con estribillo pueden considerarse desde el punto de vista estilístico los *ranchos* (tanto de ánimas como de pascua) de Canarias y el canto de los romances en la isla canaria de La Gomera, y glosas auténticas constituyen el *canto a lo divino* de Chile, además de los *velorios de cruz* de Venezuela y las *valonas* de México, como ejemplos más sobresalientes, pero entre otras muchísimas manifestaciones de poesía popular de tipo religioso vivas en el Continente americano, como veremos.

2.3.5. El arte de la glosa

Las formas poéticas utilizadas para la glosa han sido muchas a lo largo de la literatura española, pero al margen de ellas, considerada aisladamente, la glosa se convierte en una auténtica composición poética, como puedan serlo el romance, el soneto, las décimas o las octavas reales. De hecho en los certámenes y justas poéticas que tanto proliferaron por la España del XVII (y que se trasplantaron también a América) siempre se exigía a los poetas concursantes el ejercicio glosatorio, como medio sobresaliente para demostrar el ingenio de cada cual. Así, en la *Justa Poética* que se hizo al Santísimo Sacramento en la villa de Cifuentes en 1620, se somete a los poetas concursantes a cinco certámenes, el primero de los cuales es «a la mejor glosa» de la siguiente redondilla:

Si para estar en el suelo
Dios tal modo no buscara
o el Cielo al suelo bajara
o subiera el suelo al Cielo.

La glosaron 17 poetas concursantes, todos ellos en décimas todavía no «espinelas», sino «redondillas» (en realidad dos quintillas enlazadas), y la primera del que resultó ganador, el Licenciado Pedro de Ruygarcía, dice así:

Miro al Vero y no me admiro
con diversa relación,
en sí la generación,
la unión en su Madre miro
y en pan transubstanciación.

Todo fue gusto del Padre,
pero fue el tercer desvelo,
no para estar en el Cielo,
ni para estar en su Madre,
sí para estar en el suelo.
(Labrador 2008: 6v-20v.)

Leyendo con atención estas redondillas –«cultas», sin duda– se comprende bien lo que Margit Frenk decía respecto a las dos actitudes que el poeta toma ante la

glosa: el autor culto la toma como pretexto para el desarrollo de su ingenio y de su pericia como poeta, mientras que los poetas populares no quieren sino «continuar modestamente el cantarillo», respetando su espíritu y su tono (2006b: 415).

Así pues, el ejercicio glosatorio implica dos tipos de cuestiones que afectan a la poética: las primeras son de tipo métrico, pues la cuarteta (o redondilla, o fragmento de romance, o lo que sea) de la «cabeza» va a condicionar la rima de las estrofas glosatorias; y las segundas afectan a la estructura del contenido, en cuanto que cada uno de los versos de la cuarteta se convierte en «el tema» de cada estrofa, y el contenido de toda la cuarteta en el «ideario» de todo el poema. Desde el punto de vista poético, mucho más importantes son estas segundas cuestiones, las estructurales de contenido, que las primeras, que afectan solo a los aspectos superficiales de la rima (aunque éstas no sean de tipo menor). De hecho, en las manifestaciones de poesía popular hispanoamericanas basadas en la glosa nos encontramos dos tipos de poemas, como ya advirtió agudamente Efraín Subero (1991: 106): los que desarrollan el tema expresado en la cuarteta, siendo verdaderamente glosa de ella, y los que toman la cuarteta a los simples efectos «arquitectónicos» y métricos del poema. Los primeros se constituyen en «una armoniosa paráfrasis de la estrofa inicial» –en expresión afortunada de Subero–, mientras que los segundos se quedan en un mero ejercicio métrico (aunque no sea poco).

Hacer una glosa no es fácil, tiene su ciencia y su arte; de ahí que con razón pueda hablarse del «arte de la glosa». Exige mucho más que el dominio de la versificación, que meramente es un artificio formal; exige también el dominio de la estructura poética, pues las décimas que glosan la cuarteta de la planta tienen que concordar no solo con cada uno de sus versos, sino desarrollar exactamente la idea principal que se desprende de ella hasta lograr esa «armoniosa paráfrasis».

Y a pesar de estas dificultades técnicas y del talento poético indudable que requiere su práctica, puede decirse que una parte importante, sustancial, del canto popular en Hispanoamérica está expresado en décimas y en la forma de la glosa. Y si es verdad que no en todos los países, sí es característica (o lo fue hasta tiempos no muy remotos) de Argentina, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Puerto Rico y México, al menos. Y así lo manifiestan los diversos especialistas que han estudiado este género²⁰.

Pero es curioso que a pesar de que todo el *canto a lo divino* de Chile (como también gran parte del *canto a lo humano*) está basado en el arte de la glosa, los poetas populares chilenos nunca usan la palabra *glosa*. Ni los poetas de Chile ni los de ningún otro país ni americano ni español, pues es palabra inexistente en su terminología, salvo en México²¹. Para sustituirla los chilenos usan *verso*, los ar-

²⁰ Por lo que respecta a Argentina, dice Olga Fernández Latour: «La glosa es sin duda una de las formas más fuertemente caracterizadoras del folklore poético argentino» (1963: 185). Y Bruno Jacovella había dicho: «El uso del artificio de la glosa constituye uno de los recursos más seguros para reconocer los poemas tradicionales» (ibidem.). Pero ya dijimos antes que los poemas glosados se habían olvidado en la tradición popular argentina.

²¹ En México sí se usa la palabra *glosa*, pero hemos comprobado que más entre los estudiosos e investigadores que entre los cantores populares; éstos prefieren para esta modalidad de composición el término *valona* (o *decimal*), que sí es término popular y mejicanísimo.

gentinos, *atadas* o *décima encuartetada* (Fernández Latour 1963: 188), los venezolanos, *trovos* (también *loa* o *cantar*), los peruanos, *décimas de pie forzado* (Santacruz 1982: 19), los puertorriqueños, *décima cuarenta y cuatro*, que expresa el número de versos de que se compone, los panameños, colombianos, ecuatorianos y otros usan el simple nombre de *décima* con el estricto valor de 'glosa en décimas' (en Colombia especifican «*décima* de 44 palabras», como en Puerto Rico), *cuadra* la llaman en el Alentejo portugués, etc.

3. ...Y las dos expresiones del subtítulo

3.1. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas

Con este subtítulo queremos llamar la atención sobre la perentoriedad en la que vive la mayor parte de las manifestaciones que estudiamos, cuando no la definitiva pérdida de otras. En estos segundos casos, debe decirse que, sin embargo, la noticia de su práctica ha llegado viva hasta hoy en la tradición oral del lugar, caso, por ejemplo, de la *vela del angelito* en la isla de La Gomera o en algunas comarcas del Levante español peninsular.

También en esto hay un común denominador en todo el mundo hispánico: el agotamiento o final de las tradiciones culturales populares más antiguas. Por todos lados se oye el mismo diagnóstico: «la fiesta tradicional, unida a sus rituales, es hoy prácticamente una celebración moribunda, si no ya totalmente muerta». Y si este diagnóstico afecta de manera generalizada a todas las manifestaciones festivas populares auténticamente tradicionales, en mucha mayor medida afecta a las que tenían un carácter religioso, dado el momento de descreimiento y agnosticismo en que está sumido el tiempo moderno, y si no, al menos el distanciamiento que se está tomando de los rituales y prácticas religiosas que se han mantenido de manera casi idéntica durante siglos.²²

Claro está que todavía pueden señalarse determinadas celebraciones vivas y pujantes en lugares particulares, pero esa es la excepción que confirma la regla del agotamiento de una cultura tradicional centenaria. Así, por ejemplo, sigue vivo y plenamente funcional el romancero en la isla de La Gomera, porque en ella los romances siguen siendo el texto que se canta en el «baile del tambor», la danza autóctona por excelencia de las isla, pero el romancero está ya o extinguido o desfuncionalizado en el resto de las islas del archipiélago canario y en general en todas partes. Siguen igualmente vivos en Canarias los *ranchos de ánimas*, otra

²² Una excepción muy notoria hay que señalar respecto de este hecho general: las procesiones de la Semana Santa, que cada vez tienen más fama y se practican con una mayor afluencia de público. De ahí que tenga toda la razón el Cardenal Arzobispo de Sevilla Monseñor Amigo cuando dice que estamos siendo testigos de una extraña paradoja: «Se pretende imponer dice el laicismo y la secularización y no solo proliferan las manifestaciones religiosas, sino que se promueven desde instancias oficiales que en otras parcelas sociales y culturales se empeñan en marginar lo religioso» (2008: 22). Claro que en las procesiones de Semana Santa confluyen unos aspectos de espectacularidad, de teatralidad, de turismo y de economía que por lo común no tienen las otras manifestaciones religiosas populares.

de las manifestaciones ejemplares de religiosidad popular en verso, pero solo en dos localidades de Gran Canaria (Teror y Valsequillo) cuando antes todos los pueblos de la isla tenían su propio rancho, y éste era común a todas las islas del archipiélago. Sigue vivo el *canto a lo divino* chileno, es cierto, a pesar de que los propios cantores viejos añoren los tiempos pasados como la época de su esplendor, pero ello no deja de ser sino una verdadera «antigüalla» incluso para los que no son cantores a lo divino, sino cantores «a lo poeta», y es para todos un auténtico asombro de supervivencia en los tiempos actuales, que corren hacia unas tendencias religiosas (mejor dicho, a-religiosas) que contradicen radicalmente las creencias intrínsecas a la tradición del canto a lo divino. Y así podríamos seguir mencionando otras tradiciones populares vinculadas a la religión todavía vivas, pero como hechos verdaderamente excepcionales. Porque, ¿qué decir de los *velorios de angelito*, vivos todavía en Chile y en México y en algunas otras regiones de países hispanoamericanos?

Y con el final de las celebraciones viene el olvido de los rituales, y con todo ello, a la vez, la desaparición de los textos y de las músicas que los sustentaban: un patrimonio cultural que había identificado con una cierta unidad a ese conjunto de naciones de habla y cultura hispánicas.

Pero las manifestaciones que todavía siguen vivas, viven de verdad porque cumplen la función para la que nacieron, por más que se celebren esporádicamente. La frecuencia de la práctica de una costumbre no la hace por sí misma más tradicional; pocas pueden ser más tradicionales en los pueblos hispanos que el canto de villancicos en la Navidad, y sin embargo se practica una sola vez al año, o en un solo tiempo del año. Mucha mayor frecuencia tiene el canto a lo divino en Chile, por ejemplo, reiterado por cualquier celebración religiosa, o los ranchos de ánimas de Canarias, que se repiten todos los sábados desde mediados de diciembre hasta el bien entrado febrero o marzo. Lo que le da carácter de tradición a una costumbre popular es la vinculación que tenga a un rito o a una celebración, eso sí, con la persistencia que el calendario le marque.

Y naturalmente no están aquí «todas» las manifestaciones populares religiosas en verso; sería presuntuoso, además de imposible, ni siquiera pretenderlo. Cualquiera que lea este libro podrá decir «pues en mi pueblo había tal y tal tradición y se cantaba así y asáu», o «yo conozco otra manifestación que decía...», etc. Hemos pretendido acercarnos a unas pocas, las que consideramos más representativas de la tradición panhispánica, y las más extendidas en las geografías nacionales o regionales, y las más populares, y las más ricas en textos poéticos. Y aún así quedan otras muchas que merecerían atención y estudio.

3.2. En España e Hispanoamérica (teniendo a Canarias por centro)

Como consecuencia lógica de mi residencia en Canarias y del conocimiento mayor que tengo de su realidad cultural, mi intención primera fue la de estudiar las manifestaciones de este tipo que quedaban en las Islas y ponerlas en relación con otras de indudable paralelismo de Hispanoamérica, no por creer que éstas procedan todas de una influencia canaria, pues sería absurdo y desmesurado pensar que todas tengan ese origen, a pesar de reconocer que la

influencia canaria existe y es cierta en algunas de ellas, como se verá en el estudio particular que hagamos. Pero es lo más correcto y cierto al tratar de las tradiciones canarias hablar de un precedente español peninsular y de un destino final en las tierras del Nuevo Mundo. Como en tantas otras manifestaciones de la cultura popular, la religiosidad popular de Canarias se orienta hacia Hispanoamérica aunque su origen sea español peninsular.

Canarias se convierte así en «el centro» de ese mundo hispano en que se habla, se siente y se canta en español; en un observatorio central privilegiado en que pueden verse antecedentes y consecuentes²³. Y lo de «centro» no es solo una metáfora, que también lo es, sino una pura verdad geográfica y también una realidad histórica. En ningún otro lugar de España se palpa tan a diario, de manera tan evidente, la condición de lo hispánico: que no es ni lo peninsular solo ni lo americano solo, sino la conjunción y síntesis de esas dos realidades geográficas e históricas. Canarias fue durante siglos el puente necesario que sirvió para el trasvase de todo lo que pasó de España a América, y como consecuencia de ese hecho se ha convertido en el punto literalmente central de ese mundo nuestro que tiene el Océano Atlántico por medio. Canarias es, sin duda alguna, la más americana —o la más hispana— de las tierras españolas. Muchas son las cosas que podrían aducirse de ello, pero bastará una, la más evidente, por otra parte: la lengua. La modalidad de español que se habla hoy en la parte sur de la Península y en la mayor parte de los países americanos recibe la denominación de «español atlántico», una modalidad innovadora que se diferencia nítidamente del castellano conservador del norte peninsular. Pues esa denominación no solo nació en Canarias y recibió el nombre exacto que le correspondía —«español atlántico», por ser Canarias el centro geográfico de las dos orillas del Atlántico—, sino que el español que se habla en las Islas Canarias puede ser considerado también como el «modelo» intermedio de las dos grandes variedades lingüísticas hispánicas: el español conservador del norte y el español moderno y evolucionado del sur. No en vano, cuando un canario llega a Cuba suelen decirle que habla igual que ellos, y cuando va a la Península suelen confundirlo con un venezolano, con un puertorriqueño o en, en general, con un hispanoamericano.

Naturalmente contemplamos solo las manifestaciones religiosas que se hacen en español, en el español dialectal de cada lugar, y no en el latín de los ritos y liturgias eclesíásticas, y tampoco consideramos aquí aquellas manifestaciones religiosas que existen en territorios españoles en sus otras lenguas autóctonas, ni las que perviven entre las comunidades indígenas de México, Perú, Bolivia, Colombia, etc., en sus lenguas prehispánicas.

La lengua en este caso es conformadora de cultura. Y es admirable constatar que el poder igualador de la lengua no se ha parado ante la diversidad de razas,

²³ Se me disculpará este que parece encendido entusiasmo «patriótico», pero que no es más que un convencimiento objetivo y profundo, tras la constatación personal de muchos años de investigación de campo por la mayor parte de las tierras españolas peninsulares, por bastantes y significativas de las hispanoamericanas (México, Cuba, Venezuela, Colombia, Perú, Chile y Argentina) y por todas las islas de Canarias.

etnias y culturas americanas. El canto a lo divino de Chile lo practican por igual blancos y criollos que mapuches; los velorios de cruz de Venezuela se realizan tanto en los lugares de población blanca (Isla de Margarita, por ejemplo) o de población negra (en la región costanera central); igual que los velorios de angelito en Colombia y Puerto Rico; etc. Y en todos ellos se canta en español, y las dos estrofas principales en que se versifican los textos son la cuarteta y la décima, las dos formas poéticas netamente españolas llevadas al Nuevo Mundo, además del romance.

4. La esencial identidad de las culturas populares de tradición oral en el mundo hispánico

En el hermoso y valiente discurso que Vargas Llosa pronunció en diciembre de 2010 al recibir el Premio Nobel de Literatura dijo la frase que he puesto en la cabecera de este estudio introductorio. No fue exactamente así, pero hubiera podido serlo. Hablaba él de su doble nacionalidad peruana y española y dijo: «Jamás he sentido la menor incompatibilidad entre ser peruano y tener un pasaporte español, porque siempre he sentido que España y Perú son el anverso y el reverso de una misma cosa, y no solo en mi pequeña persona, también en realidades esenciales como la historia, la lengua y la cultura». Bien se comprende que podría haber dicho «España e Hispanoamérica» y su expresión hubiera tenido igual validez y verdad.

Poseer una lengua con la que poder comunicarse con 500 millones de personas es un tesoro de difícil parangón. Pero comprobar que esa lengua ha conformado además una misma básica cultura entre todos los que la hablan es sentir que el patrimonio es aún mucho mayor porque el concepto de identidad se ensancha y se multiplica por veinte²⁴. Es ni más ni menos que el milagro de la lengua a través de la cual podemos expresar los sentimientos más íntimos y más humanos.

²⁴ Me parece interesante traer aquí la reflexión que yo mismo me hice al comentar una producción discográfica que El Colegio de México realizó sobre la fiesta de la Candelaria en la localidad de Tlacotalpan (estado de Veracruz) en 1998: «Lo primero que me gustaría decir es que al oír este disco, aun reconociendo lo lejano que están los números musicales grabados de mis hábitos cotidianos musicales, ninguno de ellos me ha resultado ajeno, extraño, como si todo lo hispánico, sea de México, de Chile o de España, formara parte de una cultura en todo asimilable a quien es y se confiesa hispano, sin barreras ideológicas ni estéticas de ningún tipo. Y si no me suena extraña la música de los *jaraneros*, mucho menos me lo resulta el conjunto de las manifestaciones que los tlacotalpeños llevan a cabo en su fiesta principal de la Candelaria y que de manera tan extraordinaria ha quedado recogido en este documento sonoro del equipo de investigación de El Colegio de México. ¿Cómo pueden resultar extraños a un español que se ha dedicado con cierta intensidad a profundizar en las raíces populares, religiosas y festivas de las distintas regiones de España, manifestaciones como la fiesta de los toros, las peleas de gallos, las cabalgatas y mojigangas, el fandango y las reuniones de cantina, y sobre todo los actos religiosos en torno a una Virgen, como es el caso de la Fiesta de la Candelaria de Tlacotalpan?».

Y la fe y las creencias religiosas forman parte también de eso que llamamos identidad cultural básica de los pueblos: los mismos motivos religiosos, los mismos cánticos y hasta el mismo repertorio de textos fundamentales. Es absolutamente verdadera la observación que hizo Vicente Mendoza (1953: 9) sobre la expansión de los villancicos en México: que se extendieron como mancha de aceite llegando hasta los últimos rincones de Nueva España. Así fue. Y esa observación podría aplicarse a todos los géneros poéticos (literarios sería mejor decir aquí para abarcar también a los géneros en prosa) y a todas las Américas hispanas.

Una misma básica cultura popular hay en todo el mundo hispánico, y unas mismas básicas creencias y prácticas de religiosidad popular. Solo que manifestadas con formas diferentes, tanto en lo textual y poético como en lo musical, cada una de las cuales se constituye en un «género» particular, folclórico, propio del país o de la región en que se ha configurado.

Cuando estas manifestaciones de religiosidad popular se ven desde una perspectiva global puede aplicárseles con total justicia la afirmación que Samuel G. Armistead ha hecho respecto del romancero panhispánico: que mientras más se estudia y mientras más se ahonda en su conocimiento, más se muestra como «todo uno». Y es también de plena aplicación aquí una expresión afortunada de Fidel Sepúlveda, un profesor e importante teórico chileno, referida a una manifestación folclórica de su país, el canto *a lo poeta*, pero que vale para todas las manifestaciones folclóricas del mundo hispánico encuadradas en el macrocampo de la literatura popular: «Los diversos cantos de los diversos fundamentos de los diversos corpus de los diversos estratos no son tan diversos; son palabras que aspiran a términos que aspiran a frases que aspiran a encarnar la frase interminada, siempre inconclusa de la existencia humana, con real sujeto y predicado» («Notas para un perfil...», 89).

Esta es una cuestión fundamental y básica, por cierta. Estudiando cada manifestación en particular podrán advertirse diferencias y características particulares, pero visto desde el conjunto no cabe sino afirmar lo que de común tienen todas ellas, que es lo más y lo más importante.

De «la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos» ha hablado y escrito en multitud de sitios Margit Frenk, con la autoridad y competencia que le dan sus múltiples y magistrales estudios sobre la poesía popular española e hispánica. Y del valor identitario del folclore ha escrito páginas hermosas Fidel Sepúlveda, precisamente al estudiar el canto *a lo poeta* y especialmente el canto *a lo divino* chileno. «El folclore —ha escrito— es un camino que lleva a las raíces, a aquellos universos simbólicos que han acompañado a los pueblos en su larga historia». No puede decirse mejor esa verdad. Y continúa Fidel Sepúlveda: «Como bagaje que el hombre ha metabolizado de generación en generación, [el folclore] obviamente dice algo importante acerca de su modo de existencia personal y colectiva, de su cultura». Así es como debemos entender las prácticas de religiosidad popular, como unas manifestaciones de cultura popular, colectiva y patrimonial. Y que siguen vivas, a pesar del decaimiento general que puede observarse por todas partes. Así —sigue diciendo Sepúlveda—, «el folclore aparece ocupando un sitio privilegiado en la cultura contemporánea, como ámbito de encuentro del hombre y del mundo, entre un arte sin vida y una vida sin arte». Y

finaliza: «En relación con Iberoamérica y el problema crucial de su identidad, una lectura de su folclore, debiera entregar materiales para la acotación antropológica de su ser-estar en el mundo, en la historia o al margen de ella, como quieren algunos» («Notas para un perfil...», 97).

Otro concepto fundamental hay que tener en cuenta al considerar y juzgar estas manifestaciones religiosas, como hechos culturales y folclóricos que son, y es el concepto de «vivencia»: tradición vivida, prácticas hechas para manifestar un sentimiento propio, no ajeno ni circunstancial, sino íntimo y esencial. Lo ha expresado muy bien Manuel Dannemann para referirse a los cantores chilenos, pero que podría aplicarse por igual a todos los cantores populares españoles e hispanoamericanos: los cultores chilenos de la poesía popular de tipo tradicional de raíz española —dice Dannemann— «han adquirido, conservado y re-creado temas, formas y procedimientos de esa poesía como una manera de vida, sin preocuparles ni su antigüedad ni su origen, los han *vivenciado* y los comunican como una expresión de su identidad, manteniendo así una tradición que empieza en el medievo, continúa en el renacimiento, pasa por los siglos XVIII y XIX y llega vigorosa hasta nuestros días» (1996: 175).

4.1. Hispanoamérica, que no Latinoamérica

Y a pesar de esa realidad tan evidente de un conjunto de pueblos —de naciones— que se identifican como una misma unidad dentro del concierto internacional, no existe una palabra que lo designe de manera inequívoca. Porque los términos *Iberoamérica* o *Hispanoamérica* tienen un significado distinto a cada lado del océano. Desde América, tienen un significado globalizador, que abarca tanto a los países «ibéricos» o «hispanicos» de América como a los de Europa, propiamente a Portugal y España. Pero desde éstos, esos términos tienen una significación restrictiva, referida solo a los pueblos «ibéricos» o «hispanicos» de América, conforme en estos casos a la pura morfología de los términos en cuestión²⁵: un sustantivo con referencia meramente geográfica. De ahí que, desde esta parte del Atlántico, tengamos que recurrir a sintagmas como «España, Portugal e Iberoamérica» o «España e Hispanoamérica» o, más comúnmente, «el mundo hispánico».

No son al caso aquí las denominaciones *Latinoamérica* o *América Latina* que tienen una estricta referencia política para oponerse a la América del Norte (Estados Unidos y Canadá), porque son inadecuados e inexactos desde los puntos de vista histórico, lingüístico y cultural, a pesar del éxito que han tenido desde su nacimiento a finales del siglo XIX y del uso generalizado que han logrado en la actualidad. De ninguna manera *Latinoamérica* o *América Latina* son términos que respondan a criterios lingüísticos —en contra de lo que dice

²⁵ Como reconoce expresamente el *Diccionario panhispánico de dudas* de la Asociación de Academias de la Lengua Española: «*Hispanoamérica*. Nombre que recibe el conjunto de países americanos de lengua española [...] Quedan, pues, excluidos de esta denominación los países de América en los que la lengua oficial no es el español. Su gentilicio *hispanoamericano*, se refiere estrictamente a lo perteneciente o relativo a la América española y no incluye, por tanto, lo perteneciente o relativo a España».

el moderno *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española (2005)–, para agrupar a los países del continente americano en los que se hablan lenguas derivadas del latín. Si así fuera, el término *Latinoamérica* debería comprender también al Canadá. Y es el caso que no todas las lenguas que se hablan en las Américas derivan del latín. En el fondo, *Latinoamérica* fue término surgido desde los intereses iniciales de Francia a los que se sumó después Italia para amenguar los de *Hispanoamérica* o *Iberoamérica* con el propósito deliberado de silenciar lo esencial hispano. Es inadecuado el término *Latinoamérica* porque los componentes franceses e italianos que se sumaron a América fueron posteriores a que sus países ya se hubieran constituido en las nuevas nacionalidades que son hoy y se hubiera forjado en ellos su personalidad «hispanoamericana» (o «iberoamericana», si se quiere comprender a Brasil). Y es inexacto porque en esos componentes europeos los hay que no son propiamente «latinos», como los ingleses, holandeses o alemanes. *Latinoamérica* es un término políticamente interesado, pero en absoluto es adecuado desde los puntos de vista geográfico e histórico, y menos desde los puntos de vista lingüístico y cultural. Como dijo Américo Castro, *América Latina* es denominación tan inoportuna como lo sería llamar *América Germánica* a los Estados Unidos fundándose en que el inglés es una lengua germánica. O como lo sería llamar a las colonias africanas de Francia (Argelia, El Congo, Senegal o Madagascar) *Colonias Africanas Latinas*. Las modernas naciones y países de América no heredaron el latín, como sí lo hicieron España, Portugal, Francia e Italia; heredaron y hablan el español y el portugués, en ningún caso el italiano y solo en muy pocos y minúsculos casos el francés. Ni siquiera el término *Latinoamérica* puede aplicarse desde el punto de vista racial, pues excluye a las comunidades indígenas; no así el de *Hispanoamérica* que comprende especialmente todos los procesos de mestizaje habidos en las tierras del Nuevo Mundo con la llegada de los españoles.

Hay autores que usan el término *Latinoamérica* o la expresión *América Latina* con una impropiedad tan manifiesta que llega al disparate lingüístico e histórico, y ello por una posición ideológica antihispánica manifiesta. Como por ejemplo Esteban Benzecry, un «compositor argentino nacido en Lisboa» –así se autodenomina–, quien para el estreno de su obra musical *Rituales amerindios (tríptico precolombino para orquesta)* escribe lo siguiente: «Escrita durante el año 2008 por encargo de la Göteborg Symfoniker (Orquesta Nacional de Suecia), está dedicada a Gustavo Dudamel, lo que me motivó a escribir algo que represente las tres *Américas latinas* [el subrayado es mío]: Azteca –México–, Maya –sur de México y América Central– e Inca –América del Sur, mayormente en Perú–»²⁶. Otros autores hay que identifican la lengua con sus particulares idearios políticos y posiciones ideológicas, como el peruano Víctor Haya de la Torre, para quien «*América española* es igual a Colonia, *América Latina* es igual a Independencia, *Panamérica* es igual a Imperialismo, *Indoamérica* es igual a Libertad»²⁷.

²⁶ Tomado literalmente del programa de mano del concierto correspondiente del 26 Festival de Música de Canarias, el 21 de enero de 2010, en Las Palmas de Gran Canaria.

²⁷ Tomado de Internet.

Pero hay otros autores, que sin intención alguna, usan de continuo el término *Latinoamérica* como sinónimo perfecto de *Hispanoamérica*, incluso cuando se refieren específicamente a aspectos de lengua y de literatura en español, como puede comprobarse si se repasa el discurso que Vargas Llosa pronunció al recibir el Premio Nobel en diciembre de 2010.

Hispanoamérica es un término que comprende los conceptos geopolíticos, históricos, étnicos, espirituales, culturales y lingüísticos y es el término que reivindicamos como de uso generalizado, como lo fue en otros tiempos. *Hispanoamérica* o *Iberoamérica*, en este segundo caso queriendo contemplar explícitamente una proyección peninsular conjunta, española y portuguesa. Aunque bien mirado, el término *Hispanoamérica* es perfectamente válido tanto para las naciones de habla española como para Brasil de habla portuguesa, pues, si nos atenemos a la etimología, *Hispania* fue el término latino primero y único que tuvo toda la Península ibérica.

4.2. El término *panhispánico*, un neologismo necesario

Un nuevo término ha empezado a sonar en los últimos años y que a pesar de ser un neologismo culto parece contentar a todos, pues comprende a todos los países en un mismo nivel de igualdad: éste es el de *panhispánico*, que ya ha usado la Asociación de Academias de la Lengua Española en uno de sus productos conjuntos, el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005). Y si lo han adoptado para sí todas las Academias de la Lengua de los países de habla española es casi seguro su éxito. Un término que juzgamos del todo necesario y que es un acierto, pues no hay otro que inequívocamente se refiera al conjunto de España y la América de habla española; porque *hispano* solo tiene un sentido muy marcado de 'oriundo de Hispanoamérica que vive en los Estados Unidos de América'. Mas extraña que ese mismo *Diccionario* no diga nada sobre el término que la Asociación de Academias ha decidido poner al frente de su portada, pues lo merecería. Porque debe decirse que el término *pan-hispánico* (todavía con guión) no es un invento de la Real Academia Española ni de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Si estoy en lo cierto, lo empezó a usar el Seminario Menéndez Pidal de Madrid, y concretamente su director de entonces Diego Catalán, para referirse específicamente al romancero, pues, en efecto, es posible que ningún otro «producto» hecho con la lengua española sea tan *panhispánico* como lo son los romances, tan iguales y comunes en su diversidad geográfica, tan «todo uno», como ha dicho Samuel G. Armistead. El término *pan-hispánico* aparece en 1982 en el título de uno de los libros fundamentales que por entonces publicó el Seminario Menéndez Pidal, el *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico*, pero yo se lo oí usar a Diego Catalán bastantes años antes, y yo lo adopté con pleno conocimiento y lo uso de continuo desde entonces.

4.3. Origen español, configuración hispanoamericana

Se ha dicho muchas veces: la conquista de América por parte de los españoles se inició en un momento en que, lograda la unidad nacional y la unidad religiosa, entraba en el período de su máximo esplendor histórico, político, militar y tam-

bién cultural; comenzaban sus siglos de oro. Y a América pasó todo aquel caudal cultural y religioso con la fuerza y pujanza de todo lo que empieza.

La conquista de América como hecho histórico (aquí sin entrar en valoraciones éticas) asombra por la grandiosidad de la empresa en una tan inmensa geografía y realizada en un tan corto tiempo. Pero no menos es asombrosa la magnitud de la colonización. Dice Vicente Mendoza refiriéndose a México –pero que podría aplicarse a todo el Continente–: «Los hombres que realizaron la conquista de México no pudieron darse cuenta de la magnitud del fenómeno que realizaban consistente en la implantación de una cultura en un mundo diferente, y tampoco sintieron en su integridad la importancia de enfrentar el castellano a las diversas lenguas indígenas existentes... No captaron la trascendencia de traer en su equipaje cultural todo aquel tesoro de villancicos, zéjeles, coplas, tonadas..., ni tuvieron concepto cabal de que iniciaban una serie de aportaciones individuales y colectivas que en corriente ininterrumpida principiaba a transportar toda la cultura hispánica a nuestras costas» (1947: 9).

No fueron los encomenderos y soldados –sigue diciendo Vicente Mendoza– los que sembraron la semilla del idioma, ni quienes la cultivaron y la hicieron fructificar en multitud de productos literarios, «fueron los misioneros quienes desde el momento de su arribo, al tiempo de evangelizar a los naturales y tras ganarse su confianza y cariño les enseñaron y pulieron el idioma y les transmitieron los primeros destellos de la literatura castellana» (1947: 9). Coincidió ese tiempo de la primera evangelización de América, además, con el que en España toda poesía popular se convertía «a lo divino». De ahí que los frailes misioneros que se trasladaron a América llevaran en su equipaje alguno de aquellos *cancioneros* que estaban llenos de letrillas, de villancicos, de alabados, de romances y de todo tipo de poesía religiosa, pero que tenían el regusto de lo popular por haber sido antes eso, poesía popular, como los *Cancioneros* de López de Úbeda o de Ambrosio Montesino.

En América desde el punto de vista étnico no puede sino hablarse de mestizaje y de criollismo; desde el punto de vista de las creencias y de muchas prácticas culturales y religiosas hay que hablar también de síntesis y de sincretismo, pero desde el punto de vista lingüístico y de la literatura popular hay que hablar de español americano. Y esto se advierte de manera incontestable en el tema de la religiosidad popular. Es contundente en este sentido la opinión de un hombre que conoce tan a fondo la religiosidad popular de los pueblos andinos del Perú, Manuel Marzá: «Opino que es difícil que se conserven las estructuras lógicas del pensamiento andino, después de cambios tan profundos, y me parece que ni siquiera en el polo más indio del *continuum* del catolicismo popular peruano hay una matriz cultural india, sino que ésta ha sido, si no sustituida, al menos integrada en la matriz cultural del catolicismo popular [hispano]» (2002: 280).

Todos los cantores a lo divino de Chile reconocen el origen español de esa su práctica, pues se hace en décimas y procede del primitivo modelo de evangelización que hicieron los misioneros españoles, pero todos ellos dicen a la vez, y con toda razón, que el canto a lo divino «es» puro chileno, único. Y tienen cierta razón, pues en ningún otro país pervive una manifestación con las características que allí tiene.

Un ejemplo que vale por cientos o por miles es la glosa en décimas que estudiamos con más detenimiento en el aptdo. 4 del capítulo «Cantando a la muerte» sobre la cuarteta

*Nada en este mundo dura,
fenecen bienes y males
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.*

Siendo la glosa tan compleja desde el punto de vista poético, y necesitando de poetas de indudable talento poético para su creación o recreación, la hemos encontrado rodando en la tradición de, al menos, seis países hispanoamericanos: Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Puerto Rico y México, además de las Islas Canarias. Su origen español es indudable, pues está recogida en el *Romancero y cancionero sagrados* de la BAE. Pero lo importante no es el que haya logrado una difusión tan extraordinaria, sino la serie de reelaboraciones que sobre el original español han hecho los poetas nacionales hispanoamericanos y canarios, hasta convertirla en un ejemplo de texto de literatura tradicional que verdaderamente «vive en variantes».

Cualquier género de la literatura oral, sea en verso o en prosa, tiene la cualidad intrínseca de hacerse «propio» del lugar en que enraíza y fructifica primero (o simultáneamente) en tradición local, regional y nacional. Con razón puede decirse que existe un romancero «panhispánico», pero con la misma razón puede decirse —debe decirse— que hay un romancero español y un romancero americano, y, descendiendo en caracterizaciones, un romancero andaluz, gallego, canario, etc., lo mismo que un romancero chileno, mexicano, cubano, etc. Y lo mismo podría decirse de cualquier otro género que se considere. Lo veremos muy claramente en la modalidad denominada canto *a lo divino*.

Un cambio de adaptación, aunque externo, fue la adecuación de determinados ritos y devociones cristianas españolas a la nueva realidad americana, entre otras al cambio estacional impuesto por el hemisferio del sur en que se encuadraban muchos de los territorios del Nuevo Mundo. De todas las celebraciones la que más tuvo que cambiar fue la Navidad, la más cargada por lo demás de motivos y aspectos geográficos y climatológicos. Y así los belenes de Argentina o de Chile aparecen con nieve de algodón en medio del calor canicular, y los villancicos que se cantan en esos y otros países del hemisferio sur han tenido que suprimir las constantes referencias a la nieve, al frío helado, a la noche gélida en que nació Jesús, y han tenido que crear nuevos textos más acordes con la naturaleza del tiempo en que la conmemoración se celebra; así, como dice Fernández Latour, «la celebración invernal europea se convirtió en fiesta de verano en Sudamérica» (2010: 5). Y la fiesta de la Cruz, que en España y en el hemisferio norte se vincula con la primavera y con el inicio de la floración de los campos, por celebrarse el 3 de mayo, en los países americanos del hemisferio sur —según la misma autora— se vinculó a las fiestas del Advenimiento. Y la festividad de San Juan, que en España y el mundo cristiano del Norte es signo inequívoco del solsticio de verano, en los países hispanoamericanos del sur lo es del de invierno; y si a esa festividad se vinculan las hogueras, en el norte tienen el símbolo de salvar con su luz la oscuridad

de la noche más corta del año, mientras que en el sur sirven para «aliviar el sol» que empieza a debilitarse cara al invierno.

4.4. La asombrosa evangelización de América

Si asombrosa es la conquista militar de América, no menos lo es su evangelización, pues en realidad corrieron parejas y hasta puede decirse que fueron dos aspectos de un mismo proyecto. La espada y la cruz llegaron juntas al Nuevo Continente y también se introdujeron juntas en las tierras que se iban conquistando, aunque no siempre en armonía. Y fue precisamente la cruz la que puso límites al filo fiero de la espada y la que estableció las «leyes» que mandaban proteger los derechos de los indios. La evangelización de las Indias se constituyó en la razón principal de la presencia española en América, y la empresa que justificaba la conquista y posterior colonización, pues el espíritu de las leyes que se elaboraron para regir tan vastos territorios tenía más de carga espiritual que física y material.

La evangelización española (igual que la portuguesa) aportó a América el signo cristiano de la cruz, el culto a la Santa Trinidad, la práctica de las oraciones, de los sacramentos y de los mandamientos de la iglesia, la devoción a los santos y muy especialmente la devoción a la Virgen María, con sus innumerables advocaciones. También la constitución de cofradías y hermandades de seglares que ayudaron mucho a la pronta evangelización del pueblo.

Dos períodos bien diferenciados pueden contemplarse en la evangelización de América, según Marzal, su principal estudioso: «Los tres primeros siglos, cuando se da la evangelización *fundante*, y los dos últimos siglos, cuando, tras la crisis desencadenada por la Independencia y la celebración del Concilio Plenario de 1899, nace un catolicismo latinoamericano autónomo» (2002: 265-266). La rapidez con que se hizo la evangelización de América es otro hecho asombroso. El mismo autor, refiriéndose ahora al Perú, llega a decir que

en la segunda mitad del siglo XVII la inmensa mayoría de los indios tanto costeros como serranos creen en Dios, en los santos y en el diablo; celebran los ritos de transición (bautismo de los niños, matrimonio católico y los ritos fúnebres de sus difuntos), organizan fiestas en honor de sus santos patronos, peregrinan a los santuarios y rezan a menudo por sus problemas cotidianos; y, en fin, se consideran parte de la Iglesia, respetan a los sacerdotes como ministros del culto, aunque no dudan en *ponerles capítulos* ante el obispo, cuando no cumplen sus obligaciones o cometen abusos, y se integran en hermandades o cofradías en honor de los santos. Todos estos rasgos, excepto los juicios eclesiásticos, están vigentes en el catolicismo popular de hoy, lo cual prueba hasta qué punto hubo una real transformación religiosa (Marzal 2002: 281).

La intervención de la Iglesia en los primeros tiempos de la Colonia fue absoluta y decisiva. La Iglesia, con las órdenes religiosas, fueron el principal motor de la colonización: nada había ajeno a la Iglesia, las misiones, los institutos de todo tipo, las universidades, incluso la organización económica... Las ciudades que se creaban se llenaban de catedrales, iglesias y conventos, y en ellos se desarrollaba la actividad principal de las nuevas urbes. Y lo mismo ocurrió en la vida ordinaria

de los pueblos y de las comunidades rurales: no hay pueblo en Hispanoamérica que tenga su origen en la Colonia, por pequeño que sea, que no tenga en su centro urbano, a un lado de su plaza de armas, la iglesia parroquial. Y la vida comunitaria de los pueblos rurales de América se desarrolló a partir de entonces alrededor de la parroquia, lo mismo que ocurría en España.

Una real cédula de 1509 ordenaba que en cada población debía de haber una persona eclesiástica y una casa junto a la iglesia «donde se junten todos los niños de la tal población para que allí se les enseñe las cosas de nuestra Santa Fe». Este es el origen de las «casas de doctrina» que tan decisivas fueron en la rápida evangelización de América. A este respecto, es ejemplar la memoria de la visita de un fraile a tres pueblos «de indios» de Costa Rica a mitad del siglo XVIII, respondiendo al interrogatorio que se le hizo «sobre la forma y método que se sigue en el catecismo»:

Todos los días por mañana y tarde se congregan en la Iglesia a toque de campanas todos los indios del pueblo en donde rezan el texto de la doctrina Christiana, a que asiste dicho Padre, así para ver los que faltan sin suficiente motivo y mandarlos llamar como para con razones y símiles acomodados a la rusticidad explicarles algún punto de dicha doctrina (Campos Jiménez 1985: 36).

La nueva realidad encontrada en América hizo que tuvieran que ensayarse nuevas formas evangelizadoras, y nació así un catolicismo diferente, un catolicismo popular que tenía raíces ibéricas, pero que se revistió de formas típicamente americanas.

La tarea misional estuvo encomendada en un primera época a las órdenes religiosas, por juzgar la Corona de España que tenían mayor capacidad y mejor preparación que el clero secular. Y cada una de estas órdenes propagó en América las especiales devociones que tenían en España: los dominicos el rezo del rosario, los franciscanos la práctica del viacrucis, los carmelitas la devoción a la Virgen del Carmen y a San José, los mercedarios a la Virgen de la Merced, los jesuitas la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, etc. Todo ello constituyó el catolicismo de Iberoamérica, un catolicismo que en el devocionario popular, como se ha dicho, es esencialmente mariano, es decir, que tiene a la Virgen María como centro principal de sus devociones.

Y a los frailes más inquietos y mejor formados de estas órdenes se deben los testimonios que dejaron de las lenguas indígenas, que tuvieron que aprender para poder misionar a los nativos. La mayor dificultad que encontraron los misioneros para su obra evangelizadora fue la formidable diversidad lingüística que existía en la América precolombina a su llegada, y los dominicos, por una parte, los franciscanos, por otra, y los jesuitas por la suya, lograron una cierta unidad lingüística al nivelar los distintos dialectos regionales en las tres lenguas principales de la evangelización de la primera época: el *nahuatl* en tierras de México y Guatemala, el *quechua* en las regiones andinas del imperio inca y el *guaraní* en las regiones del Río de la Plata. Y en esas tres lenguas escribieron catecismos y prontuarios con que transmitir a los indios la fe católica.

Pero claro está que por muchos que fueran (y fueron muchos) los frailes que se trasladaron a América con la misión de implantar la fe y las devociones de la religión católica imperantes entonces en España y en el Viejo Mundo, resultarían del todo insuficientes para tan inmensas tierras descubiertas en el Nuevo Mundo. A ello se sumó la disminución de religiosos que murieron en las guerras de independencia de los distintos países, que regresaron a Europa o que abandonaron el sacerdocio. Los misioneros que quedaron se sirvieron entonces de *ministros*, *rezadores* y *fiscales* (nombre este último que todavía pervive en el archipiélago de Chiloé), especie de «catequistas», hombres y mujeres especialmente dotados que en cada localidad existían, reconocidos también por su moralidad, para que en ausencia de los frailes practicaran las labores cristianas más urgentes, tales como las de bautizar a los nacidos y enterrar a los muertos, y continuar con la práctica de las devociones principales.

Entre todas ellas tuvo especial importancia el culto a la Cruz. América se llenó de cruces: se fijaban en las colinas, en los cruces de los caminos principales, en los valles, en las entradas de los pueblos, y entraron en todas las casas. El culto a la cruz pasó pronto de ser un ritual meramente religioso a ser un rito festivo, pues se incorporaron a él elementos de las culturas y religiones indígenas, tal como antes en Europa el culto pagano a los árboles y a los elementos florales se incorporó con el cristianismo al culto de la cruz. Este culto a la cruz en su forma más primitiva puede contemplarse aún, por ejemplo, entre las comunidades de mayoría indígena de las regiones del noroeste argentino (Kirbus y Forgione 1997: 52-57). Y ello explica la conmemoración que se hace en toda la América hispana a la Santa Cruz el día 3 de mayo, de una manera muy generalizada y con celebraciones mucho más festivas (más rituales) que las que se hacen en España. Los *velorios de cruz* con cánticos específicos «a lo divino», que se siguen practicando en países como Venezuela, Chile, Colombia, República Dominicana, México y otros, son exclusivos de América, ni en la Península ni en Canarias hay nada de eso.

El origen español de la mayoría de estas manifestaciones es reconocido por todos; en primer lugar, por los propios practicantes y, en segundo lugar, como no podría ser de otro modo, por los investigadores y estudiosos de estos temas. Lo que no quiere decir, obviamente, que no sean «nacionales» de cada país en el que viven y se han convertido en tradición, de la misma manera que no puede decirse que los romances que hoy viven en la tradición oral de todo el mundo hispánico sean «castellanos» por haber sido Castilla el origen del género romancero.

Don Guadalupe Reyes, un campesino poeta y trovador mexicano que ha merecido los honores de ver publicados sus versos, ha escrito dos composiciones en verso, al estilo del huapango de la Sierra Gorda, en que trata de la evangelización americana. En la primera de estas composiciones la planta y la primera estrofa dicen:

*Llegaron los frailes a nuestra nación
y el santo evangelio venían predicando,
a todos los indios venían bautizando
dejándole a México la religión.*

España fue cuna la patria natal
 de aquel frailecismo brillante de gracia,
 propuesto al peligro con gran eficacia
 venían combatiendo la senda del mal.
 Siguiendo sus marchas formando el ideal
 desde que emprendía sus viajes Colón,
 clamando a una reina le dio protección,
 más tarde a Cortés que logró trabajar
 por luz de una estrella nombrada del mar
llegaron los frailes a nuestra nación...
 (Reyes 2000: 61)²⁸

La segunda composición dice:

*La cruz aparecida se vio resplandecer
 después que a nuestra patria llegó la religión,
 los indios bautizados le hacían adoración
 por la santa doctrina que vino a florecer.*

Después de la conquista llegaron franciscanos
 con una fe de gracia que de lo alto venía,
 la luz en la ignorancia borró la idolatría
 de aquellos perdularios viciosos mexicanos.
 Recibieron bautismo y en grado de cristianos
 la palabra divina lograron comprender,
 porque el Creador del cielo los quiso comprender
 y a la nueva creencia trajo el signo de la cruz,
 para que conocieran mejor su clara luz
la cruz aparecida se vio resplandecer...
 (Reyes 2000: 70)

5. La riqueza del repertorio religioso en verso

Recordaba Mercedes Díaz Roig, la que fue principal estudiosa del romancero tradicional en México, lo que era de general asentimiento entre los estudiosos de la poesía de tipo tradicional: que las coplas de tipo religioso eran muy escasas, pese a ser España un país eminentemente religioso. Y añadía la profesora mexicana: «La religiosidad popular se manifestaba más bien bajo el aspecto de motivos secundarios en una gran parte de las coplas profanas», lo mismo que en el romancero (1986: 91).

Mucho más radical había sido María Cruz García de Enterría al afirmar: «La poesía *auténticamente* popular tradicional es muy poco sensible a lo religioso

²⁸ Y menciona en las décimas siguientes los nombres de los frailes que misionaron en la primera época en México: Martín de Valencia, Francisco de Soto, Martín de Coruña, Fray Toribio, García de Cisnero, Luis Fuensalida, Juan Rivas, Francisco Jiménez, etc.

y, menos todavía, a lo cristiano» (1973: 182), si bien esa afirmación se refería a la época del Barroco; y para corroborar sus palabras ponía como prueba la escasísima representación de la verdadera poesía religiosa existente en una de las colecciones más nutridas que del cancionero español de tipo tradicional existían en aquel momento, la de José María Alín, y la ausencia de temas religiosos en el romancero tradicional.

No negamos que esas creencias fueran ciertas y que estuvieran igualmente extendidas a todo el ámbito hispanoamericano. Pero deben matizarse y explicarse. La creencia de que habla Díaz Roig no estaba fundamentada; o mejor dicho, se demostró que era errónea porque estaba fundamentada sobre un conocimiento parcial de la realidad. Eso era lo que se creía hasta bien entrado el siglo XX, porque el juicio se hacía sobre lo que los cancioneros y romanceros de los siglos áureos contenían, incluso los del siglo XVIII, en los que, efectivamente, apenas sí tenían presencia textos poéticos religiosos. Y sobre la afirmación de García de Enterría, nada que objetar si sus palabras tienen como límite el siglo XVII.

El panorama cambió radicalmente en el siglo XVII y se ha demostrado contundentemente en el siglo XX cuando se ha explorado a conciencia, con encuestas de campo sistemáticas, la tradición oral de España y de algunos lugares de Hispanoamérica y se han recogido todo tipo de materiales folclóricos, sin exclusión de géneros ni de temáticas. Cuando se analiza ahora la temática de cualquiera de estos repertorios *auténticamente* (utilizo el término con la misma intensidad que lo hacía García de Enterría) populares, se llega a la conclusión de que son precisamente los cantos y los textos religiosos de los más abundantes de los cancioneros panhispánicos. Naturalmente esta afirmación debe entenderse de una manera muy general, y podrá ser desmentida o rebajada cuando se considere la tradición particular de un país concreto.

Dos ejemplos pondré que dejan bien a las claras esta nueva realidad, el primero referido específicamente al romancero y el segundo al cancionero general. En los dos volúmenes de nuestro *Romancero de Gran Canaria* (Trapero 1982 y 1990d), de los 195 temas romancísticos registrados, el 23'5% lo eran de tema religioso, y de las 849 versiones recogidas, las referidas a los romances religiosos constituían el 26'5%. Y en los dos *Cancioneros* que Miguel Manzano dedicó respectivamente a las provincias de León (1988-1991) y de Burgos (2001-2005), obras magnas las dos, con toda probabilidad los dos *cancioneros* más exhaustivos con que cuenta la poesía cantada de tradición oral de España de todas las épocas, de los 6 y 7 vols. de que constan respectivamente, su autor tuvo que dedicar un volumen entero a los cantos religiosos, siendo en los dos casos los de mayor número de páginas (en el *Cancionero de León*, el vol. III, con dos tomos de 543 y 515 págs., respectivamente; y en el *Cancionero de Burgos*, el vol. VI, de 815 págs.).

5.1. El concepto «a lo divino»

Ese cambio tan radical ocurrido en la tradición lírica popular de España y de Hispanoamérica, como bien señala García de Enterría, tuvo un momento de implantación que no fue *auténticamente* popular. Ese fue el momento de la conversión «a lo divino» de la poesía profana (1973: 182). Aunque no se ha estudia-

do con detenimiento este proceso, ese momento se inició a finales del siglo XV, tuvo su mayor impulso en el XVI, con el Concilio de Trento como acontecimiento determinante para este fenómeno, y duró hasta la mitad del siglo XVII, cuando la poesía religiosa está ya plenamente folclorizada, es decir, asumida y convertida en materia de dominio (de creación y de recreación) del pueblo.

Es también coincidente con estos juicios la postura de Menéndez Pelayo, que merece transcribirse por entero:

Es un fenómeno, todavía no explicado, pero innegable, que la inspiración religiosa, a lo menos en su forma directa, falta casi del todo en nuestras antiguas canciones narrativas, las cuales son siempre heroicas o novelescas. Si algo de aquel género se encuentra, o no es popular (y a veces ni siquiera español de origen) o no se remonta más allá del siglo XVI, en que ciertamente hubo un progreso en la vida religiosa de nuestro pueblo. Durante la Edad Media, la vida religiosa florece sólo en la escuela monacal del *Mester de clerecía* y en algunas escuelas de trovadores... Los que hay en el llamado *Romancero sagrado* de la Biblioteca de Rivadeneyra, son todos artísticos y modernos (1945: 160).

En efecto, en el momento de la «divinización» de la poesía popular, lo que había era una poesía religiosa «para el pueblo», pero no «hecha por el pueblo»; los autores fueron, sobre todo, clérigos y frailes y poetas cultos que se sintieron atraídos por una fe religiosa sincera y por el reto artístico que significaban los *contrafactas* «a lo divino». Y así, en el enorme caudal de poesía religiosa de los siglos XVI y XVII reunido por Justo de Sancha en su *Romancero y cancionero sagrados* de la BAC predominan los nombres de quienes fueron religiosos, pero abundan también los que no lo fueron y sí están en la cumbre de la creación poética del Barroco, como Lope, Quevedo, Góngora y por supuesto también Cervantes.

Que esta poesía «divinizada» por clérigos y poetas devotos fue la utilizada por los misioneros españoles para la evangelización de América es algo que se repite continuamente sin que nadie lo ponga en duda y menos lo contradiga, aunque no conocemos que exista un estudio que lo demuestre con datos y textos directos. Pero el conocimiento que nos ofrece el panorama actual de las manifestaciones religiosas populares en verso que se practican en Hispanoamérica lo corrobora. No de otra forma podría explicarse la esencial unidad de fe y la extraordinaria misma identidad poética que tienen las muchas y muy diversas manifestaciones de esa religiosidad popular a lo largo y ancho de la inmensa geografía americana de habla española. Solo un mismo origen, una misma y muy firme fe, unas mismas devociones y creencias, unas mismas prácticas religiosas y una misma poética pueden explicar ese maravilloso fenómeno que es la religiosidad popular que se manifiesta en verso en Hispanoamérica y que sigue viva en muchos países.

No es esta religión popular la que se manifestaba en los pliegos de cordel estudiados por García de Enterría (1973), que se fijaba en el tremendismo de acontecimientos verdaderamente ocurridos en la sociedad pero que eran agrandados con tintes catastrofistas por los poetastros de esos pliegos y que bien se ha calificado como «vulgar» (que no es exactamente igual que «popular»). Esa poesía de cordel, vulgar y tremedista, cuando se fijó en determinados motivos religiosos vulgari-

zó la poesía y rebajó la misma religión a lo más anecdótico y extravagante: «una religión de temor, de infierno y demonio casi siempre presentes, es la que se nos da con más frecuencia en los pliegos sueltos», dice García de Enterría (1973: 186).

Cabe distinguir aquí, no obstante, como hacía Díaz Roig en su estudio «La religión en los romances no religiosos» (1986: 91-116), entre «temas» y «motivos» religiosos. En los primeros lo religioso constituye «el tema» de la composición, la fábula literaria, su fundamento; en los segundos, por el contrario, lo religioso se reduce solo a un motivo, siendo éste secundario. Valgan dos ejemplos sobre el mismo género del romancero: romances «religiosos» son los que tratan del nacimiento y muerte de Jesús, por ejemplo, mientras que no lo son romances como el de *Santa Catalina*, o el de *Marinero al agua*, o el del *Conde Niño*, aunque en cada uno de ellos aparezcan otros tantos motivos de carácter religioso: en el primero, la subida al cielo de la niña que ha sido martirizada por defender su fe; en el segundo, la salvación de las aguas de una mujer por ser devota de María; en el tercero, la conversión de los infortunados amantes en sendos motivos cristianos.

5.2. Los *contrafacta* a lo divino

La expresión «a lo divino» en el campo de la poesía popular del mundo hispánico y especialmente en Hispanoamérica puede explicarse, desde una perspectiva actual, de una manera muy simple: como una manifestación poética y musical que tiene por objeto el canto de temática religiosa, referido explícitamente a las creencias de la religión católica. Pero desde una perspectiva histórica, la expresión «a lo divino» es indudable que procede de la literatura española: son 'textos profanos vueltos a lo divino', o dicho con palabras de Wardropper: «un poema lírico de corta extensión cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado» (1958: 6); lo que implica siempre una «contrahechura», la refundición de un texto anterior, la conversión de unos textos profanos preexistentes en textos religiosos. Para ello es el propio Wardropper quien consagra el latinismo *contrafactum* (y su plural correspondiente *contrafacta*).

Los modelos de este tipo de literatura en España pueden ser Santa Teresa y San Juan de la Cruz, pero junto a ellos hay una larga lista de autores que podrían considerarse de segunda fila, como Juan López de Úbeda (muy especialmente), Alonso de Ledesma, Ambrosio de Montesino, Íñigo de Mendoza, Sebastián de Córdoba, Alonso de Bonilla, Francisco de Ocaña, José Valdivielso, Juan de Timoneda, Juan Álvarez Gato, Lope de Sosa, Sebastián de Horozco, muchos de ellos frailes y clérigos, pero los hay también que son poetas de la máxima categoría, como Pedro de Padilla, Calderón y el gran Lope de Vega, motivados todos ellos por el espíritu de la Contrarreforma que invadió todas las esferas de la vida social, política y religiosa del país durante los siglos XVI y XVII. Y no solo se manifestó en la literatura «cult», de autor, sino también, y por más extenso, en la literatura popular de tradición oral.

La moda poética divinizadora empieza en España a fines del siglo XV, cobra su auge durante todo el siglo XVI y empieza a decaer en la mitad del siglo XVII (Wardropper 1958: 151). Se aplica principalmente al cancionero, y los divinizados se sirven sobre todo de los estribillos populares y del villancico. Pero también de los romances. De hecho el origen del romancero religioso hay que buscarlo en

este tiempo y como fruto de este fenómeno; por algo no hay romances religiosos en el romancero «viejo». Porque los «contrafactistas» españoles «no se cohibieron ante ningún tema», como afirma Diego Catalán (1997: 269), y así usaron para convertir a lo divino cualquier asunto, cualquier texto, fuera narrativo o lírico, que antes fuera auténticamente popular, y en esa condición estriba el éxito de la nueva poesía nacida del espíritu de la Contrarreforma. Los cantares a lo divino andaban tan en boga en España y en tantas formas poéticas que Quevedo los satirizaba diciendo «Yo por escusarme de oír tanto millón de octavas le supliqué no me dijese cosa a lo divino»²⁹.

Pero a la vez que con la poesía a lo divino se pretende elevar los sentimientos humanos a una dimensión espiritual, divinizar el amor profano resulta ser también, a la inversa, una forma de «humanizar» los misterios de la religión, el aspecto sobrenatural de lo sagrado, de hacer comprensibles a los ojos crédulos del pueblo llano los altos misterios que toda religión encierra. Y no cabe duda de que el éxito formidable e inmediato de las evangelizaciones en América se basó en gran parte en este procedimiento. El canto a lo divino vino a hacer comprensibles y «humanos» los episodios de los Evangelios; fue «una manera humana de concebir las relaciones de afecto entre el alma y Dios y entre Dios y la Iglesia», como dice Wardropper (1958: 68).

Es tan importante este tema y tiene tantas manifestaciones diversas, se extiende a tal cantidad de géneros literarios (teatro, novela, poesía lírica, poesía narrativa, sonetos, romances, endechas, villancicos, coloquios pastoriles, glosas, décimas, redondillas, quintillas, canciones...), que con razón Dámaso Alonso (1966: 220) pedía que alguien escribiera una «Historia de la literatura española a lo divino». Hoy esa historia total sigue sin escribirse³⁰, pero quien la emprenda deberá no limitarse a la literatura española sino que deberá comprender también la literatura de todo el mundo hispánico, y no solo la literatura escrita, sino también, y muy especialmente, la literatura manifestada oralmente, posiblemente la que con mayor fidelidad «a lo divino» se ha conservado hasta la actualidad.³¹

El fenómeno de los *contrafacta* a lo divino, como puede suponerse, no es exclusivo de la literatura española, pero en ninguna literatura europea se practicó

²⁹ Afirmación citada por Carrizo 2002: 260, que la toma de la *Biblioteca de cultura peruana* (París, 1938, 14 tomos): 65, 98.

³⁰ El acercamiento mayor que conozco a ese estudio es el de Bruce W. Wardropper (1958), aunque solo atiende a la poesía lírica, si bien ampliado al ámbito general de la literatura occidental. También María Cruz García de Enterría echa en falta ese estudio sobre la religiosidad popular en España (no habla ella de Hispanoamérica), advirtiendo a quien lo emprenda que deberá tener en cuenta para ello todo el repertorio riquísimo de los pliegos sueltos del siglo XVII (1973: 180-181).

³¹ La pervivencia de la poesía religiosa «a lo divino» hasta la actualidad es un hecho totalmente desconocido por la investigación literaria, que ignora además la formidable dimensión que tiene. «No sé si hay divinizaciones contemporáneas en España», se pregunta Wardropper al final de su libro; y se contesta: «Creo que han pasado de modo (sic)»; aunque reconoce que «todavía en México se cantan variaciones sagradas y profanas de la canción *Mañanitas*» (1958: 308). Asombrado se quedaría el investigador americano de la poesía lírica a lo divino si conociera lo que en este libro se revela.

con tanta intensidad y persistencia ni se lograron cimas poéticas como las logradas en España por autores como San Juan de la Cruz y Santa Teresa. En España la tradición divinizadora es tan fuerte que «cabe decir que el lenguaje del amor profano está completamente confundido con el de la religión durante los siglos XV y XVI» (Wardropper 1958: 40).

Es lógico que los géneros literarios preferentes que se tomaran para las divinizaciones fueran el cancionero y el romancero populares, y que por ello tuvieran tanto éxito y llegaran a tener tanta difusión, y ello es debido, según Dámaso Alonso, al hecho de que esos textos se cantaban, «porque los divinizadores toman de preferencia para su labor las canciones que todo el mundo cantaba» (1966: 226), de forma que bien puede hablarse de una «poesía de tipo tradicional a lo divino» y de una «poesía a lo divino cantada», pues la historia de los *contrafacta* está irremediabilmente ligada a la música: «casi todos se compusieron para ser cantados sobre melodías populares», dice Wardropper (1958: 6-7). Y de ahí que sea en esos dos géneros literarios en donde podemos encontrar las más afortunadas adaptaciones «a lo divino» de temas y asuntos profanos. Así la canción amorosa popular –y «bastante maliciosa», según la califica Sánchez Romeralo (1969: 16)– del siglo XVI:

Si eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor?

Fray Íñigo de Mendoza la convirtió a lo divino, dirigiéndola al Niño Jesús:

Eres niño y has amor,
¿qué farás cuando mayor?
(Frenk 2003: I, nº 117)

Y Fray Ambrosio de Montesino tomó la canción popular

A puertas de Menga Gil
está Pelaíto i lora,
i dízele Menga Gil:
¿qué quieres, Pelaíto, agora?

y la convirtió a lo divino aplicándola al destierro del Niño Jesús a Egipto para huir de la furia de Herodes:

Desterrado parte el Niño
y lora;
díjole su madre así,
y lora:
«Callad, mi Señor, agora».
(Frenk 2003: II, nº 1637)

Y en el terreno del romancero, el famoso romance sobre la *Muerte de Don Alonso de Aguilar* ocurrida con motivo de las luchas por la conquista de Granada en la segunda mitad del siglo XV:

- Estando el rey don Fernando en conquista de Granada,
 2 donde están duques y condes y otros señores de salva,
 con valientes capitanes de la nobleza de España,
 4 desde la hubo ganado, a sus capitanes llama.
 Cuando los tuviera juntos, de esta manera les habla:
 6 –¿Cuál de vosotros, amigos, irá a la sierra mañana
 a poner el mi pendón encima del Alpujarra?
 8 Mirábanse unos a otros, y ninguno el sí le daba,
 que la ida es peligrosa y dudosa la tornada,
 10 y con el temor que tienen a todos tiembla la barba,
 si no fuera a don Alonso que de Aguilar se llamaba.
 12 Levantóse en pie ante el rey desta manera le habla:
 –Aquesta empresa, señor, para mí estaba guardada...
 (Prim. 95a)

se convierte en uno de los romances religiosos más bellos que viven en la tradición actual de Canarias (y de otras varias regiones españolas e hispanoamericanas), el titulado *El discípulo amado*. La imitación es casi literal pero el resultado «a lo divino» es un prodigio de auténtica recreación: el rey es sustituido por Cristo; el lugar de reunión, por la Santa Cena; los capitanes, por los apóstoles; la empresa, el morir por Cristo; la cobardía de los apóstoles, igual que la de los capitanes del rey Fernando; el valiente, el discípulo amado (en Canarias se confunde con San Juan el Bautista):

- Era el Redentor del mundo y por sus discípulos llama.
 2 Le vienen de uno en uno, de dos en dos se quedaban.
 Desde los tiene delante de esta manera les habla:
 4 –¿Hoy aquí cuál de los míos morirá por mí mañana?
 Se miran uno para otro, ninguno respuesta daba,
 6 con el temor de la muerte todos temblaban la barba.
 Tan solo San Juan Bautista que predicó en la montaña:
 8 –Yo muero por ti, Dios mío, yo muero por ti mañana...
 (versión «fáctica» de La Gomera)

Por tanto, el canto *a lo divino* es una modalidad de poesía popular que tiene raíces muy antiguas y que se ha configurado como una verdadera tradición poética hispana. Pero tiene razón Margit Frenk cuando dice que dentro de la poesía popular «a lo divino» suelen englobarse dos tipos de textos: los que son verdaderos *contrafacta*, es decir, textos originariamente profanos vueltos o convertidos «a lo divino», y los que simplemente son poemas religiosos (2006a: 97). «No es lo mismo –dice Frenk– *citar* un cantar profano y luego glosarlo a lo divino que contrahacerlo a lo divino antes de glosarlo. Son dos maneras diferentes de componer canciones religiosas, y la reacción de los oyentes, en cada caso, sería también diferente» (ibid.: 99). Es cierto. Pero la diferente percepción que dice la ilustre investigadora mexicana que tiene el oyente de estos textos «a lo divino» exige que el tal oyente conozca de antemano la versión profana original. Y eso podrá

saberlo, en todo caso, el autor o cantor de la composición, pero no necesariamente el oyente común. Un oyente del canto a lo divino chileno podrá advertir, por ejemplo, que desde una cuarteta profana surge una glosa a lo divino, y que mientras más profana y «bárbara» sea la cabeza más «sublime» podrá ser la consecución triunfal de la glosa, recibiendo en este caso la distinción de *canto a lo divino alto*, como se le llama en el Perú, según dice Nicomedes Santacruz (1982: 86). Pero ninguna «contrafactura» podrá advertir el oyente cuando los textos son todos ellos de temática religiosa plena, o cuando no muestran ningún rasgo de su originalidad profana.

En definitiva, el hecho es que la expresión *a lo divino* se aplica en toda Hispanoamérica, sin distinción alguna, a todos los cantos de temática religiosa, hayan nacido ya con esa intención o sean el resultado de una contrafactura a lo divino. O como dice Nicomedes Santacruz: «El canto a lo divino trata, específicamente, todo lo relacionado con la religión cristiana: vida y milagros de santos, alabanza y fervor, oraciones glosadas, temas bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, etc.» (1982: 85).

6. Poética del canto popular (religioso)

Es una verdad incontestable la que expresa este mismo autor en su estudio sobre la décima en el Perú: que «la poesía como arte nació antes que el arte poética y que todas sus reglas de versificación» (Santacruz 1982: 29). Y que, por tanto, la poesía puede seguir viviendo sin la compañía de la poética, pero no ésta sin aquélla. Y sin embargo, cuántas que se llaman «artes poéticas» se elaboran al margen de la poesía, sin tenerla en cuenta, sobrepasándola o simplemente conjeturándola. Una poética verdadera es aquella que da cuenta de lo que la poesía es, que la explica, que pone de relieve sus características sobresalientes, y que la valora.

El canto popular tiene, además, una dimensión que no posee la poesía escrita, y es su función comunicacional. Alguien canta a alguien y para algo; incluso en el canto solitario del boyero o de la mujer que lavaba su colada había una función y un destinatario aunque estuvieran ocultos. El canto popular religioso tiene un destinatario sobrenatural, sagrado, pero aspira a cumplir una función: en los *ranchos de ánimas* de Canarias la salvación de las almas del purgatorio; en el *canto a lo divino* chileno la confesión de una fe y la purificación del mismo cantor; en el *velorio de angelito* la consolación por el niño muerto, etc.

Como todo tipo de lírica popular que sea verdaderamente tradicional, en este caso la poesía de tipo religioso, cumple, al menos, dos tipos de funciones; las unas son íntimas, personales, y pueden tener un carácter devocional, o doctrinal, o catequístico, o ser manifestación pública de una fe y de unos credos, o íntima comunión con la divinidad, según el grado de creencias y de devoción de cada individuo; pero las otras funciones son públicas y «oficiales», para conmemorar y celebrar una festividad del calendario litúrgico (la Navidad, la Semana Santa, la fiesta de la Cruz, el día de los difuntos, etc.) o para cumplir con el ritual de un acontecimiento sobrevenido (la muerte de un angelito, un velorio de santo, etc.).

De ahí que el texto poético oral, y más propiamente el canto popular religioso, deba ser considerado no solo como un «producto artístico-literario» sino, sobre

todo, como una manifestación de repercusión «socio-cultural». El papel del crítico literario al uso puede que deba detenerse en la frontera de lo extra-semiológico, pero el estudioso de la literaria oral nunca debe olvidar que «la inteligibilidad de los objetos artísticos sólo se alcanza teniendo bien presente su función dentro de la totalidad en la cual funcionan, esto es, dentro de la estructura extra-lingüística del referente», como tan acertadamente dijo Diego Catalán al referirse al estudio del romancero tradicional (1997: 186).

6.1. Su lenguaje

La primera característica distinguidora del canto popular es su lenguaje. No otra lengua tiene el cantor popular que la misma que tienen los demás hablantes; no otra con la que, como decía Berceo, «suele el pueblo hablar con el vecino»: una lengua natural, espontánea, sencilla, confidencial, ajena al artificio, que huye de las asperezas; un lenguaje también lleno de dialectalismos, impregnado del saber y del sabor de la tierra, de los ciclos del tiempo y de las labores del campo; un lenguaje en todo paralelo a la naturaleza.

Y sin embargo es un instrumento capaz de crear obras artísticas. Lo que le hace «diferente» no es el léxico ni la gramática, menos aún la fonología, sino la articulación artística que tiene ese lenguaje al expresarse en verso y en una determinada estructura métrica. Tiene para ello la alianza del verso, la sonoridad de la rima y la medida de la estrofa. Y con ellos logra sorprendentes hallazgos expresivos, ingeniosos pensamientos y maravillosas imágenes. Un lenguaje que es propio de la literatura popular y que se distingue netamente del lenguaje de la poesía escrita. Pero tan merecedor de la atención del filólogo y del estudioso de la literatura como lo ha sido siempre el del poeta culto. Por eso ha dicho también con toda razón Diego Catalán que «es preciso incorporar a la teoría del arte la particular poética de esos productos artesanales cuya materia prima son las lenguas habladas» (1997: 197).

6.2. Dentro de una tradición

Ante un conjunto de poesía tradicional es justa y recurrente la pregunta: ¿De cuándo son esos textos? ¿De cuándo son los textos que viven hoy en la tradición de un pueblo? Y la respuesta no puede ser otra: La mayor parte de los textos populares que se cantan hoy en la tradición de cualquier lugar son de ayer. De un ayer remoto, que hunde sus raíces en la Edad Media, que quizás puedan citarse antecedentes de ellos en los siglos XV y XVI y que aparecen ya de la misma forma o en forma similar en cancioneros y textos de los siglos XVII y XVIII.

En la literatura popular, sea en prosa o sea en verso, siempre está presente la tradición, hasta el punto de ser la más importante de sus características constitutivas. Mas tradición no significa aquí inmovilidad sino acomodación de la fábula a un tiempo y a un espacio que la hagan ser siempre actual, funcional. Y ese proceso de actualización es el que provoca los cambios en todos los niveles discursivos, siendo el primero y más evidente el de las variantes textuales léxicas. Todo relato oral vive permanentemente en el trance de una doble tensión: la de la conservación y la de la actualización. Diego Catalán (1997: especialmente cap. VI) lo

ha explicado magistralmente en el caso del romancero bajo dos conceptos novedosos: el concepto de «apertura» y el de ser un texto «sin texto». El romancero tradicional es un género que opera sobre «unos poemas sin texto», es decir, un arquetipo que toma cuerpo –texto– sólo en el momento en el que un cantor popular lo actualiza, lo canta, y se convierte de nuevo en evanescente en cuanto acaba el último verso. Un género caracterizado por una «tensión» permanente entre la repetición y la innovación que le da su propia esencia de género literario semióticamente abierto. Concepto de «apertura» que no debe confundirse con la «libertad» que el creador individual tiene en cada momento de su proceso creativo. Por el contrario, el «usuario» del romancero tradicional, aunque innove, por encima de todo pretende ser un fiel transmisor de la cultura patrimonial de la que él no es sino eso, usuario: el eslabón intermedio de una cadena que tiene eslabones anteriores y debe tenerlos sucesivos.

Y este proceder en la transmisión del romancero tradicional es aplicable a todos los géneros orales. Distinto papel juega sin embargo la escritura en la conservación de la literatura popular. Y muchas de las manifestaciones religiosas en verso han encontrado en la escritura un medio de supervivencia. Es el papel que desempeñaron los pliegos «de caña y cordel», las «liras» chilenas, los cuadernillos manuscritos de pastoradas y de autos de reyes, las libretas de décimas de cualquier cantor popular. Esas hojas sueltas o pliegos o cuadernillos personales han actuado como verdadero rodrigón de lo transmitido oralmente y sin ellos no se puede contemplar la tradición oral sino como un milagro. Pero la inmensa mayoría de esas escrituras manuscritas o impresas no es en absoluto testimonio de unos textos escritos originarios, sino «apuntes» tomados de la oralidad, por lo que son escritos secundariamente. Y tampoco eso garantiza la inmovilidad de los textos, pues se escriben no para ser leídos en la próxima representación sino para memorizarlos y volverlos a convertir en orales. Y en esa dinámica constante anda la mayor parte de la poesía «a lo divino» que contemplamos en este libro.

Por otra parte, dentro del concepto de tradición no solo deben considerarse los textos, sino todos los elementos y factores que hacen que la poesía oral sea popular y patrimonial: la música, el tiempo y el espacio en que se celebran, el ritual, los gestos y ceremonias, las dramaturgias y escenificaciones, y muy especialmente su funcionalidad. Y el contexto de «fiesta» en que generalmente se celebran, entendida ésta como una manifestación conmemorativa en que participa una colectividad. La fiesta cobra así el valor de acto comunitario, de «patrimonio común»; y no cabe duda de que las fiestas tradicionales son uno de los elementos fundamentales en la conformación del concepto de «identidad cultural» de un pueblo.

Especial relevancia tiene la música: la inmensa mayoría de las manifestaciones de poesía popular religiosa nació para ser cantada, de manera individual o de manera coral, a capella o con instrumentos. Y la verdadera dimensión de estas manifestaciones no se concibe si no es en la fórmula combinada de práctica poético-musical. Y este hecho conlleva otro fenómeno que habla también de tradición: la estricta homogeneidad de sus formas métricas. La poesía verdaderamente popular, y mucho más cuando es cantada, no puede sino basarse en unas mismas formas métricas, de tal manera que una vez configurada esa forma métrica en el género poético-musical de que se trate se repite sistemáticamente, sin varia-

ción alguna (o con las mínimas variaciones que no afectan al modelo general). Pueden ponerse cuantos ejemplos se quiera: el *canto a lo divino* chileno tiene como modelo poético-musical una cuarteta glosada en cuatro décimas, y siempre se canta así; las *deshechas* de los ranchos de ánimas: un pie de dos versos (el segundo de los cuales se convierte en estribillo) y estrofas de tres versos, pero todos ellos dodecasílabos de dos hemistiquios regulares, y siempre se canta así; etc. No puede ser de otra forma. Los romances pueden ser tan largos como quieran, pero todos se acomodan en el canto a unos esquemas musicales muy simples que se repiten de una manera sistemática y que en esa repetición provoca la maravilla del encanto.

Todas estas manifestaciones religiosas tienen además un fuerte componente familiar que debe subrayarse; la pertenencia a ellas por motivo de una saga o de un ascendiente familiar es marca también de tradición. Muchos de los cantores a lo divino de Chile se iniciaron en el canto acompañando a sus padres, abuelos o tíos cercanos a los velorios; así lo confesaron Honorio Quila, Osvaldo *Chosto* Ulloa, Domingo Pontigo y Luis Ortúzar *Chincolito*, entre otros muchísimos; y ejemplo actual es el caso de la familia Madariaga de Casablanca en que están en activo y coinciden en muchas veladas el abuelo (Arnoldo Madariaga López), el padre (Arnoldo Madariaga Encina) y el nieto (Arnol Víctor Retamal Madariaga). Lo mismo ocurre en los ranchos de ánimas de Canarias; raro es el componente de un rancho a quien se le pregunte por su adscripción que no mencione un antecedente familiar. Y caso ejemplar es el de la familia Sánchez de Valsequillo en que también coinciden el abuelo (Francisco Sánchez), el padre (José Antonio Sánchez Pérez) y dos hijos de éste de 10 y 8 años que ya cantan como solistas.

Más aún: la permanencia de algunas de estas prácticas religiosas a nivel local han dependido de la fe, de la devoción, del entusiasmo y de la persistencia de una familia particular. Así ha ocurrido en la conservación de determinadas representaciones teatrales (autos de reyes, pastoradas, pastorelas, etc.) o de la celebración de velorios. Ejemplo sobresaliente es el caso de la celebración de los velorios de Cruz en Aculeo (Chile), mantenidos durante más de siglo y medio por las familias Gárate y Gallardo, y que fue la base de la extraordinaria investigación que realizó Juan Uribe (1962) sobre el canto a lo divino y a lo humano chilenos.

El conjunto de creencias que subyacen en estas manifestaciones es básicamente el mismo que el pueblo español tenía en el momento del descubrimiento de América y por tanto el mismo que los misioneros divulgaron por el Nuevo Continente. La misma fe y la misma devoción tienen ahora los cantores venezolanos hacia la Cruz:

Dios te salve, cruz divina,
árbol de redención,
amparo de los cristianos,
consuelo de salvación.

que la que tenían hace siglos, aunque en la celebración de ese ritual hayan entrado nuevos elementos de canto «a lo humano» para la ocasión de una reunión vecinal amistosa.

La misma fe y la misma creencia en el purgatorio, aunque la Iglesia haya disminuido el carácter de dogma de fe que antes le daba. Pero las cofradías de ánimas del Levante español y los ranchos de ánimas de Canarias siguen entonando los mismos cánticos de siempre y siguen creyendo que sus cánticos y oraciones son el mejor remedio para que puedan salir de tan horribles penas:

De las pobres almas somos mensajeros,
pedimos limosna para su remedio.

La misma fe y la misma concepción de que un niño menor de edad cuando muere se convierte en *angelito* medianero ante Dios por toda su desconsolada familia:

Qué glorioso el angelito
que se va para los cielos
rogando por padre y madre
y también por sus abuelos.

En fin, al canto a lo divino que hoy se practica en Hispanoamérica no ha llegado la teoría evolucionista de Darwin y siguen cantando la creación del mundo y la creación del primer hombre exactamente como lo hacían sus padres y abuelos. En Venezuela siguen cantando:

A su imagen hizo el hombre
el Creador del universo,
y con su poder inmenso
Adán le puso por nombre.

Y en Cuba:

Hizo Dios el firmamento,
hizo todo lo creado,
hizo el mundo sin pecado
y lo formó en un momento.

Y en Chile:

Cuando el supremo Hacedor
descendió a formar el mundo
el mismo autor sin segundo
lo hizo todo con primor.

Y en México:

Hizo el Señor con su gran poder
en los seis días de la creación
portentos dignos de admiración,
que otro ninguno lo puede hacer.

En definitiva, el canto tradicional significa la voz que canta infinitas voces; dentro de los versos de un cantor tradicional hay siglos de voces³², y en ellas se encierran anhelos y creencias, y fe, y humanidad. Dicho poéticamente, como una vez oí a un poeta popular: la poesía tradicional es una caracola en la que, cuando se sabe escuchar, resuenan en ella las voces de un oleaje secular.

6.3. Poesía memorial e improvisada

Las leyes que gobiernan todo género de literatura oral giran en torno a dos procedimientos simultáneos: el de la repetición y el de la renovación. «Poesía [o literatura] que vive en variantes», dijo Menéndez Pidal que eran los romances tradicionales, y nos parece que es la mejor definición que puede hacerse y extenderse a todos los géneros literarios que viven en la oralidad. Pero no cabe duda de que la fuerza que predomina en su transmisión, es la primera, la de la repetición; por eso determinados géneros orales hispánicos como los romances han podido permanecer en la memoria colectiva de pueblos muy variados durante cinco, seis y hasta siete siglos, con elementos cambiantes diferenciales muy importantes, pero conservando una identidad temática esencial. Por eso, a este tipo de género de poesía (y de literatura) se le puede llamar, con razón, «poesía memorial». Frente a otro tipo de poesía (aquí solo de poesía) que, aun viviendo dentro de una tradición de formas, de funciones, de usos e incluso de significados, es «poesía improvisada».

El genio que manifiesta la primera es siempre colectivo, pertenece y representa a una colectividad: es poesía (o literatura) de todo un pueblo. Así, por ejemplo, el romance de *Delgadina*, por encima de las miles de versiones orales individuales que se hayan producido en todos los países hispanoparlantes (también en los de habla portuguesa, y gallega, y catalana, y judeosefardita) es representativo, en el nivel simbólico más general, de la pretensión de unas relaciones incestuosas entre un padre y su hija, que la cultura «oficial» de esos pueblos condena por ir «contra natura»; pero si descendemos a niveles de consideración menos generales, advertimos que el texto del romance ha prestado mayor o menor atención a aspectos diversos del relato, según cada país o región folclórica, tales como la crueldad de la madre y de las hermanas de la infortunada doncella al negarle el auxilio del agua, o la dureza de las prisiones en que se halla, o el auxilio que le llega del cielo, cuando de la tierra le faltaba.

Por el contrario, la poesía improvisada manifiesta siempre un genio individual, fruto, sí, de una tradición colectiva, que se da conforme a unas peculiaridades propias de un lugar determinado y diferenciales de una determinada comunidad, pero imputable al genio individual de cada poeta cantor. Así, la poesía de Tomasita Quiala, por ejemplo, será, antes que nada, *punto cubano*, es decir, poesía improvisada en décimas, conformada según las reglas de la música y de la instrumentación con que se acompaña, y conforme a las «reglas» que en Cuba se han configurado como propias (o, al menos, predominantes) de la poesía improvisada.

³² «Siento que en mis versos hay siglos de voces» es un verso de Guillermo Velázquez perteneciente a su cantata *Revolucionaria* (2010).

Frente a la poesía de Miguel «Candiota», que es *trovo*, es decir, poesía improvisada hecha en quintillas y cantada según la estructura y las formas de la mala-gueña o del fandango de Las Alpujarras. O frente a la poesía de Andoni Egaña, que es *bertsolariak*, es decir, poesía improvisada en lengua vasca, que puede elegir entre un número muy variable de métricas y que ha de apoyarse también en el canto, bien sea sobre una melodía tradicional, bien sobre otra que el propio poeta cree en el momento de cantar, pero que ha de cantarse sin instrumentación alguna, a *capella*. Cada uno de estos tres poetas canta «al estilo» de la región folclórica a la que pertenece, y conforme a las «leyes» que en cada una de esas regiones se han ido configurando a lo largo del tiempo; es decir, dentro de una tradición, aunque ésta sea nacional o local. El acto individual, en este caso, como en todos los que corresponden a una cultura tradicional, participa de los caracteres dominantes en lo común de cada pueblo. Pero no cabe duda de que la poesía de Tomasita Quiala se distingue de la de los otros repentistas cubanos, lo mismo que la de Miguel «Candiota» es diferente a la de los otros troveros alpujarreños y la de Andoni Egaña de la del resto de bertsolaris vascos.

Entre estos dos modos de reproducción viven las manifestaciones religiosas que estudiamos. Las hay totalmente memoriales, como lo son los romances, por ejemplo, y las hay totalmente improvisadas, como los contrapuntos que se entablan en los velorios de cruz de Venezuela, por ejemplo. Pero lo más común es que todas ellas participen de estos dos modos de vida, que es el denominador común, por otra parte, en la mayoría de las manifestaciones de poesía popular de Hispanoamérica, no así de España. En estos terceros casos el grado de mayor «memorialidad» o de mayor improvisación es característico de cada una de ellas.

6.4. El don de la improvisación

Lo normal, como decimos, es que en todas estas manifestaciones se den a la vez textos fijados en la tradición y textos que surgen de repente del talento de quienes tienen el don de la improvisación. Don que para quienes no lo tenemos nos parece extraordinario, y que incluso nos resulta excepcional que aún exista en la poesía popular de hoy en día, después del triunfo absoluto de la escritura en nuestras culturas. Esas dos calificaciones que damos de los improvisadores y del género de la improvisación —extraordinarios y excepcional— son exactas, pero también es exacto el hecho de que, considerado en su propio contexto, el fenómeno de la improvisación es común y cotidiano.

Cuando se tiene la ocasión de conocer de cerca la vida de uno de estos hombres, nos sorprende la distancia tan grande que existe entre su propia formación escolar, mínima en la mayoría de los casos y ninguna en muchos, y la obra artística que son capaces de crear «de improviso». Nos asombra la facilidad extrema con que son capaces de crear una obra artística en verso, siendo que «lo natural» en el hablar del hombre es la prosa, y el verso un recurso que requiere de artificios múltiples. Facilidad que asombra más cuando la vemos en gentes del todo apartadas de las escuelas en que se explican los recursos de esos artificios versales: verdaderamente «hablan en verso» y hacen poemas como si estuvieran en sueños.

Los ejemplos que podría traer para ilustrar lo que digo son infinitos, y quienes conozcan bien este mundo de la improvisación poética podrían aducir casos verdaderamente ejemplares. Uno de ellos es el caso de Francisco Berrones (1898-1996), un campesino mexicano del estado San Luis Potosí, que sin apenas escolarización, y leyendo y escribiendo malamente, creó toda una leyenda sobre sus dotes poéticas, tanto en su obra escrita como sobre todo en su capacidad improvisatoria en las famosas «topadas» que se celebraban en las fiestas populares de su región. Su vida y algunas de sus mejores obras han merecido un libro emocionante: *Poesía campesina* (1988). Cuenta Francisco Berrones que él aprendió a hacer versos a los 9 años «fijándose en los demás», y que ya de mayor la inspiración para hacer versos tanto le llegaba estando despierto como dormido, «porque estoy soñando que me piden un verso –dice–, se los hago y se los digo; termino el verso y despierto y veo que aquello fue un sueño» (1988: 66). Y, entre otros varios, pone el siguiente ejemplo, que viene bien a nuestro discurso por ser precisamente de temática religiosa:

Una vez estaba soñando que me confesé en San Nicolás Tolentino, después de misa, y que el señor cura me dijo que me fuera al comulgatorio, que me iba a dar la comunión; al levantar la hostia dije:

Consagrado en hostia santa
viene a mí el Rey de los sabios,
quisiera poner mis labios
donde Dios puso la planta.
¿De dónde a mí dicha tanta
de venir a visitarme,
mis culpas a perdonarme,
concediéndome el perdón?
¡Aquí está mi corazón,
venid a purificarme!

Terminando yo de decir este verso y dándome el padre la comunión, los señores (porque fuimos cinco los que comulgamos, según mi sueño) se levantaron; yo me quise levantar y no pude. Hice otro movimiento y no pude levantarme. Uno de aquellos señores me tomó del brazo y me ayudó a pararme; no me soltó hasta que me sacó afuera y me recargó en uno de esos arrietes que están fuera del templo. Le di las gracias y él me dijo: –Señor, yo quiero que me haga el favor de escribirme esas palabras que dijo cuando comulgamos. –¿Le gustaron? –Cómo no, escribamelas–. Se las escribí y se las di; me dio las gracias y una moneda de diez pesos. Estaba yo guardando la moneda cuando desperté del sueño tan bonito que estaba soñando. Eran las tres de la mañana (prendí la luz para ver qué horas eran); me recargué en la cabecera de mi cama, encendí un cigarro y me puse a pensar en aquel verso que había hecho dormido.

Este don Francisco Briones, mexicano, como otros innumerables poetas campesinos chilenos, cubanos, colombianos, peruanos, venezolanos, puertorriqueños,

etc., tienen la condición de poetas como «destino», palabra que en ellos adquiere una resonancia como sagrada. Una palabra y un concepto que el gran trovador mexicano actual, Guillermo Velázquez, tiene siempre como perro que le muerde los talones («siempre a su dueño fiel, pero importuno»). Dice Guillermo:

¿Cuánto de verdad y de exageración hay en decir —como creemos algunos—, que ser trovador es *un destino*? No se trata de aseverar que somos unos «elegidos» o que hemos sido señalados «por el dedo divino», pero yo sí creo que el ser depositarios de una tradición como la que ejercemos la palabra y el canto es mucho más que «una chamba», «un jale», «una opción laboral»; y es que cuando el trovador se hace consciente de la responsabilidad social que conlleva la vocación, la gracia, el don o como quiera llamársele al ejercicio de la Palabra, ahí es —como dice el dicho— «donde la puerca tuerce el rabo», porque empieza uno a ver que ser *cantador*, *guitarrero* o *payador* no es cualquier cosa: que hay que aprender y estudiar mucho, que «no es nomás de enchílame otra», que esto no es de ponerse «a travesear en ratitos» ni «de un día para otro»...³³

De ahí que el propio Francisco Berrones (1988: 43) piense que

El poeta cuando nace
ya nace con esa ciencia,
Dios le da la inteligencia,
no crea que el estudio lo hace...

Otro ejemplo paradigmático es el del peruano Nicomedes Santacruz, que llegó al final de su vida al reconocimiento de una valía intelectual muy estimable y de una obra literaria fuera de toda discusión entre lo culto y lo popular, pero que empezó siendo auténtico poeta popular, verdadero decimista. Por falta de contrincantes con quien poder medirse a diario en la improvisación, se refugió en la décima escrita. Alrededor de sus 25 años dice que sabía producir hasta 10 composiciones [glosas en décimas] en un solo día, lo que quiere decir 40 décimas, es decir, 400 versos diarios. Dice él mismo:

Mi profesión era la herrería artística y llegó un momento en que escribía décimas hasta en el reverso de los planos de las rejas; las cantaba al ritmo de la forja sobre el yunque o al compás del fuelle de la fragua. Fuera del trabajo escribía en los cafetines, en las plazuelas y creo que hasta en las paredes (1971: 16-17).

7. La religiosidad popular dentro del calendario litúrgico

No es nuestro propósito hacer una clasificación de todas las manifestaciones de religiosidad popular que existen en el mundo hispánico, pero al hablar de su tipología deberían tenerse en cuenta, al menos, los siguientes criterios clasificatorios:

³³ Estas palabras pertenecen a la comunicación «La función social del trovador» que Guillermo Velázquez presentó en el Coloquio celebrado en Casablanca (Chile) con motivo del XIV Festival Internacional de Payadores en 2007 (cuyas actas siguen inéditas).

- a) según a quien se dirijan (a Dios, a Jesús, a la Virgen, a los santos, a las benditas ánimas del purgatorio, etc.);
- b) según la forma de manifestarse (en forma esporádica o en forma ritual: novenas, triduos, veladas, etc.);
- c) según la oportunidad o motivo de su celebración (devoción personal o celebración conmemorativa: el día de la Cruz, el día del santo patrón, la Navidad, la Semana Santa, etc.);
- d) según la estructura externa de la manifestación (en forma individual o familiar, de cofradía, hermandad o asociación, de procesión o romería, etc.); y
- e) según su estructura interna (propósito de la manifestación: acción de gracias, petición o celebración; forma de expresión poética: en verso o prosa; cantada o recitada, etc.).

No conocemos la realidad de cada país como para poder ubicar el inmenso repertorio de poesía popular de temática religiosa que existe en el mundo hispánico dentro de celebraciones o ceremonias específicas, salvo los muy concretos cantos de velorios de cruz y de angelito y algunos otros, pues aun los cantos navideños admiten una gran pluralidad de situaciones rituales o ceremoniales, como lo son los pasacalles aguinalderos, las posadas y pastorelas, la adoración del Niño en la misa del gallo o la simple reunión vecinal para cantar villancicos. Excepcionales son desde este punto de vista las novenas o vigiliias chilenas, en donde tiene lugar el canto a lo divino y en donde puede recrearse todo su repertorio, y las actuaciones nocturnas de los ranchos de ánimas de Canarias durante su ciclo anual, en las que igualmente puede recrearse todo el repertorio de sus cánticos. Porque los libros y antologías de poesía popular que incluyen apartados de textos de temática religiosa se limitan, por lo general, a dar la simple noticia de los textos, que no es poco, pero faltan en ellos las mínimas referencias al contexto, a los lugares y tiempos en que se manifestaban, a las funciones que cumplían y a los aspectos musicales con que se cantaban.

7.1. Los ciclos festivos y las fiestas particulares

Ante la ausencia de este tipo de referencias nuestra actitud no puede ser otra que la de ubicar los diversos textos según la temática de que traten dentro del calendario litúrgico que exponemos a continuación, un calendario que en este caso está condicionado a la existencia de manifestaciones religiosas populares y que en ellas tengan el protagonismo los textos poéticos cantados. Porque a veces es desde los propios textos de donde se deduce su pertenencia a determinadas manifestaciones o rituales, como las fiestas de la cruz, las velaciones a santos, los velorios de angelitos, los alabados de Cuaresma o de Semana Santa, los cantos aguinalderos de Navidad, una representación teatral, la celebración de una onomástica, la fiesta del patrón local o regional, la entronización de una imagen, etc.

Destacan en primer lugar dos ciclos, el de la Navidad (en que se conmemora el misterio de la Encarnación) y el de la Pasión y Muerte de Jesús (en que se conmemora el misterio de la Redención), que son las fiestas más celebradas del año litúrgico cristiano y sobre las que trata la mayor parte de la poesía «a lo divino» de la tradición panhispánica.

1. El ciclo de la Navidad, dentro del cual pueden contemplarse, a su vez:

1.1. El tiempo de Adviento: El adviento es tiempo de espera, de conversión, de preparación, de esperanza ante la venida de Niño Salvador. En este tiempo es donde actúan (o actuaban), por ejemplo, las agrupaciones de *auroros* de Murcia y de las regiones vecinas, los *ranchos* de ánimas y de pascua de Canarias en las llamadas *misas de la luz*, las *jornaditas* del pueblo de Alosno y la celebración de *zambombas* (cantos colectivos de villancicos) en muchos pueblos de Andalucía, los cantos petitorios de todas partes, el canto de *lo divino* en la isla de La Palma, los *aguinaldos* de Puerto Rico y la celebración de las *posadas* mexicanas, que representan la búsqueda de posada en Belén por parte de San José y la Virgen.

1.2. La Navidad propiamente dicha, en que se conmemora el nacimiento y el bautismo de Jesús y la matanza de los Inocentes, y que va desde el día de Nochebuena hasta la víspera de Reyes. Día y celebración especialmente importante es la *misa del gallo* de Nochebuena en la que se cantan villancicos en todas partes, *alabados* en muchos países hispanoamericanos, se representan los autos de pastores (*pastoradas* leonesas, *pastorelas* mexicanas, *pastorales* vascas, *danzas*, *villancicos*, etc.), y los *ranchos de pascua* de Lanzarote cantan todo su repertorio ante el Niño recién nacido. También fue día importante para la manifestación del folclore navideño la noche del último día del año, del que son muy representativos los *años nuevos* de La Gomera, y las rondas callejeras que se celebraban en toda España; pero esas tradiciones han quedado totalmente olvidadas ante la celebración exclusivamente profana que tiene actualmente la noche de fin de año.

1.3. Los Reyes, con la representación de los *autos de Reyes*, tan extendidos por toda España, los *cantos de Reyes* para pedir el aguinaldo que tan arraigados estuvieron en la mitad norte peninsular y especialmente en Castilla y León, y vuelven los *ranchos de pascua* de Lanzarote, y los *años nuevos de Reyes* de La Gomera.

1.4. La fiesta de la Candelaria, de celebración muy extendida en Hispanoamérica, especialmente en Venezuela y Puerto Rico, en que se conmemora la presentación de Jesús en el templo, y con ella concluía el ciclo de la Navidad.³⁴

2. El ciclo de la Pasión, dentro del cual pueden contemplarse tres «tiempos» bien diferenciados:

2.1. La Cuaresma, que va desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Ramos, y en el que se cantan *viacrucis*, *misereres*, *alabados* y todo tipo de oraciones devocionales de este tiempo de meditación y de penitencia, como los romances religiosos de este ciclo. Este fue también el tiempo de las «misiones» que los frailes franciscanos capuchinos protagonizaron por toda España durante el siglo XIX y primera mitad del XX y dejaron multitud de cánticos piadosos que se han venido repitiendo hasta la actualidad, como el conocido por todos «Perdona a tu pueblo, Señor».

2.2. La Semana Santa, tiempo por excelencia de las procesiones, de las representaciones de autos de la Pasión, de «pasos» y de «viacrucis vivientes», pero

³⁴ Y curiosamente también en el día de la Candelaria concluye el ciclo de los ranchos de ánimas de Canarias y de las hermandades de animeros de Murcia y regiones peninsulares en que pervive esta tradición.

también de los *alabados* de Pasión de Hispanoamérica, y de la «semana santa en verso» de Castilla y León.

2.3. El Domingo de Pascua tenía muy poca celebración en el ámbito de la religiosidad popular, destacándose entre las manifestaciones con protagonismo de la lírica cantada la procesión «del encuentro» entre la Virgen vestida aún de luto y su Hijo resucitado; estos cantos reciben el particular y delicioso nombre de «albricias».

3. Conmemoraciones particulares de celebración general. De entre ellas destacan dos:

3.1. La conmemoración de la Cruz el día 3 de mayo, de celebración general en todo el mundo hispánico, pero que tiene un interés especial para nuestro tema en varios países americanos, principalmente Venezuela, Puerto Rico, Chile, México y antiguamente en Cuba, como puede verse en el capítulo específico que dedicamos a «los velorios de cruz».

3.2. El Corpus Cristi, de celebración solemnísimamente antiguamente en todo el orbe cristiano y que en España fue especial ocasión para la representación de los *autos sacramentales*, de los cuales algunos sobreviven en la actualidad, como puede verse en el apdo. 10.3. del capítulo dedicado al teatro religioso.

4. Conmemoraciones particulares de celebración local, como son las festividades de los santos patronos locales o nacionales, o las advocaciones marianas de implantación regional. Se celebran estas conmemoraciones con vigiliyas y velorios, con novenas, con procesiones y romerías y también con representaciones teatrales.

4.1. Dentro de éstas, tienen una geografía panhispánica los que genéricamente podemos llamar *Moros y cristianos*, pero que en cada lugar toman nombre y motivación particular, como *La Batalla de Lepanto* en Barlovento (isla de La Palma), la *Historia del Ave María* en Huamantanga (Perú) o los *Dances* en Aragón. Las llamadas *comedias de santos* tienen por su parte una geografía muy dispersa pero localizada, mientras que los *autos asuncionistas* son propios del Levante español, entre los que sobresale de una manera incomparable el *Misteri* de Elche. Una importancia singular tienen también las representaciones que se celebran en Santa Cruz de La Palma con motivo de las fiestas lustrales de su patrona la Virgen de las Nieves, con autos, textos y músicas de tal esplendor que más parecen del siglo XVII que del actual XXI.

4.2. De las novenas y velorios que se celebran la noche anterior a la festividad del santo patrón con la presencia de cánticos y recitaciones en verso, especialmente en Hispanoamérica, hablamos en muchos de los capítulos de este libro, y particularmente en el capítulo VIII.

4.3. En las procesiones, rogativas y peregrinaciones predomina lo ritual gestual sobre lo textual, y los textos suelen ser del repertorio «litúrgico». Pueden tener, y lo tienen, sin duda, una motivación de celebración religiosa, pero en ellas pueden (suelen) predominar los aspectos culturales de la tradición (incluso los meramente folclóricos) por encima de los estrictamente religiosos, razón por la que se celebran (o suelen celebrarse) sin la presencia de la jerarquía eclesiástica, muchas veces al margen de ella, y no pocas contra la voluntad de curas y

párrocos. Así, se advierte en el *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia* que «las procesiones son manifestaciones de la fe del pueblo... pero que están expuestas a algunos riesgos y peligros: que prevalezcan las devociones sobre los sacramentos..., que se configure el cristianismo como 'una religión de santos'..., que la misma procesión acabe convirtiéndose en mero espectáculo o en un acto folclórico» (2007: 205). Un ejemplo paradigmático de todo esto, pero realmente maravilloso, es la llamada *Bajada* de la Virgen de los Reyes de la isla canaria de El Hierro que se celebra cada cuatro años y en la que se dan todas las manifestaciones de la fiesta popular, también las recitaciones de tipo religioso en verso en forma de *loas*.

5. Cantando a la muerte. Es curioso comprobar cómo de los tres momentos que la tradición de nuestro entorno cultural ha considerado principales de la vida del hombre, a saber: el nacimiento, el matrimonio y la muerte (los tres que constituyeron el objeto de la macroencuesta que el Ateneo de Madrid planificó para toda España a finales del siglo XIX), es el último el más «celebrado», y el único de los tres en que aparece el canto a lo divino. Y a todo ello dedicamos tres capítulos de este libro: el V, el VI y el VII, tal es la importancia que tienen. Dos manifestaciones diferenciadas, sin embargo, se pueden observar en esto:

5.1. Los cantos a los muertos presentes, en forma de *velorios* y *despedimientos* en el momento de la despedida y del entierro. Con dos formas muy diferenciadas tanto en el ritual como en los textos y músicas que se cantan, ya el funeral sea de un niño o de una persona adulta. Al velorio de *angelitos* le dedicamos un capítulo entero, el VI, por ser una de las manifestaciones más impresionantes de la religiosidad popular panhispánica (hoy exclusivamente conservada en algunos países americanos) y en la que tiene presencia una lírica del más alto valor poético. Y al *despedimiento* de los adultos dedicamos una parte sustancial del capítulo V.

5.2. El culto a las benditas ánimas del Purgatorio. Los sufragios por los difuntos son una manifestación de la creencia en la Comunión de los Santos, un dogma de la religión católica que arraigó profundamente en la cultura hispana. Al culto a las ánimas se le dedica en todo el orbe católico un día especial del año litúrgico, el 2 de noviembre, pero en muchos lugares de España perviven todavía hermandades, cofradías o agrupaciones «de ánimas» que celebran un ciclo entero en favor de las «benditas ánimas», que va desde el Día de Difuntos hasta el día de la Candelaria, y que consiste básicamente en recaudar limosnas para el sufragio por ellas mediante el canto y la oración. El interés de estas manifestaciones sobrepasa sin duda los aspectos religiosos y llegan a lo poético y musical por cuanto son pervivencias de verdaderos arcaísmos culturales. De los cantos de ánimas de la Península tratamos en el capítulo V y a los *ranchos* de Canarias, que tienen una personalidad muy especial, dedicamos el capítulo VII.

8. Fuentes y bibliografía

Como podrá verse en la relación final, la bibliografía con que hemos contado ha sido muy amplia y muy diversa, buscada y reunida a lo largo de muchos años, quizás no específicamente para este tema de las manifestaciones religiosas, sino para el más genérico de la literatura de tradición oral, pero lograda, eso sí, con

mucho empeño y dedicación. Es muy posible que falten en esta relación obras importantes de un determinado país, pero se comprenderá que el ámbito geográfico sobre el que se pretende dar cuenta es tan inmenso que resulta del todo inabarcable. No obstante creemos contar con las obras principales y con aquellas otras que ofrecen información suficiente para la visión de conjunto que queremos dar de este tema.

Toda la bibliografía citada ha sido consultada y estudiada. Y va desde el simple y breve artículo (por ejemplo, lo referido a los altares de cruz de Cuba, de Carolina Poncet, Lidia Terrón, Martha Esquenazi y Mari Carmen Víctori) hasta una obra en cinco volúmenes como es el *Cancionero folklórico de México* dirigido por Margit Frenk.

Una observación: En general, la bibliografía sobre la literatura o la poesía de tipo popular, salvo las obras específicas, presta muy poca atención a las manifestaciones de tipo religioso, hasta el punto de que si consideráramos la realidad a partir de esa bibliografía podría decirse que tales manifestaciones o no existen o son muy minoritarias. Eso es lo que se deduce, por ejemplo, de libros del todo referenciales, como el citado *Cancionero folklórico de México*, *La poesía folklórica de Venezuela* de Luis Felipe Ramón y Rivera o los *Cantares hispanoamericanos* de Juan Alfonso Carrizo. De su consulta nada sabríamos, por ejemplo, del canto a lo divino, de los velorios de cruz y de los velorios de angelitos, y muy poco de las tradiciones navideñas, tan ricas en textos, músicas y ceremonias rituales populares.

Pero por encima de las referencias bibliográficas queremos hacer constar el conocimiento directo que hemos logrado tener de algunas de las principales manifestaciones religiosas de las que aquí se trata, dígase, por ejemplo, del romanceo de las Islas Canarias y de varios países de América (Cuba, Chile y México, principalmente), de los ranchos de ánimas de Gran Canaria y de los ranchos de pascua de Lanzarote, del canto a lo divino de Chile, de los velorios de cruz de Venezuela, del velorio de angelito en la isla de Chiloé (Chile), etc. Ese conocimiento directo –bien saben esto quienes se han dedicado al estudio de las manifestaciones folclóricas– hace más, mucho más, en la comprensión del fenómeno objeto de estudio que la lectura de toda la bibliografía que quiera considerarse.

Fundamentales han sido también los registros fonográficos con que hemos contado, que nos han proporcionado una visión más cercana y certera de las manifestaciones estudiadas, al ser la mayoría de ellas, si no todas, cantadas y acompañadas de algún tipo de música; tener en consideración el elemento musical nos parece esencial para la comprensión cabal de unos textos que nacieron y existen para ser cantados, no para ser recitados y menos para ser simplemente leídos.

En un caso y en otro, es decir, en los textos recogidos directamente en encuestas personales y en los procedentes de grabaciones de amigos y colaboradores, la transcripción de los mismos ha sido mía, y a mí deberán asignarse los posibles errores que haya en la interpretación de lo cantado o de algunos vacíos por falta de comprensión de lo grabado.

Un nuevo e importante papel juega Internet en el conocimiento de este tipo de investigaciones, con las muestras multitudinarias que ofrece de casi todo lo que

hay (empieza a ser común el dicho de que aquello que no está en Internet, simplemente no existe). No obstante, el investigador serio nunca podrá ni fiarse totalmente ni conformarse con lo que aparece en la Red. Lo que ahí aparece no es más que una suma caótica de unos gustos ocasionales y particulares, cuyos autores ni tuvieron en cuenta contar con lo mejor ni mucho menos con el total.

9. Informaciones orales

Finalmente, y como fuente de información valiosísima, debo reseñar las entrevistas personales que he mantenido con destacadas personalidades en los temas de este libro, unos investigadores, otros cultivadores de los géneros aquí estudiados y todos ellos al final amigos. Esta información obtenida durante más de dos décadas de pesquisas y de investigación se ha incrementado en los últimos años mediante la ágil correspondencia que ahora nos proporciona la Red. Y quiero decir aquí sus nombres en prueba de mi agradecimiento sincero y grande. Cito solo los de países hispanoamericanos, por ser los de más difícil acceso para mí desde mi residencia en Canarias, como podrá comprenderse.

Desde México me proporcionaron valiosísimos materiales sobre el culto a la muerte Guillermo Velázquez y David Manuel Carracedo; Fernando Nava sobre las pastorelas; Ivette Jiménez de Báez sobre la décima y la glosa en general en México; y Margit Frenk sobre cuestiones de lírica antigua.

De Costa Rica, Amando Robles me proporcionó materiales por mí desconocidos de ese país; y Gregorio Barreales me puso en contacto con varias personas de Nicaragua que me dieron información de sus tradiciones religiosas.

De Cuba es grande la deuda que tengo con muchas personas por facilitarme información necesaria: sobre los altares de cruz a María Teresa Linares y a Marta Esquenazi; sobre la *Pastorela de la Habana Vieja* a Alexis Díaz-Pimienta; sobre los despedimentos en los funerales de poetas fallecidos al propio Alexis, a Emiliano Sardiñas, a Raúl Herrera, a Luis Paz «Papillo» y a otros muchos poetas repentistas; y sobre otros muchos aspectos de la cultura cubana a Virgilio López Lemus, a quien debo también el gran honor de contar con el prólogo que ha hecho para este libro, tan generoso para conmigo y para con mi obra.

De Puerto Rico me dieron información sobre el velorio de angelito y sobre la celebración de la Navidad: Roberto Silva, Isidro Fernández, Omar Santiago y Tony Rivera, todos ellos componentes del Grupo «Mapeyé», la orquesta criolla nacional, y de asuntos más generales Mildred Díaz fue para mí una eficaz y generosa ayuda imprescindible.

De Venezuela han sido también muchas las personas que me informaron; de la celebración de la Navidad: Teresa Novo y Cecilia Todd; de los velorios de cruz: Víctor Hugo Márquez, Alberto «Beto» Valderrama, Ernesto da Silva, Efraín Subero y José Peñín; y de todo lo relacionado con Venezuela: Rafael Salazar y Rudy Mostacero.

De Colombia: Consuelo Posada, Consuelo Araujonoguera, Germán de Granda, Edmundo Ramos y también José Peñín. De Perú: Octavio Santacruz y José Luis Mejía. Y de Argentina y Uruguay: Olga Fernández Latour de Botas, Ercilia Moreno Cha, Abel Zabala, Marta Suint y José Silvio Curbelo.

Y de Chile me han sido fundamentales las informaciones que obtuve de los investigadores Fidel Sepúlveda, Manuel Dannemann, Constantino Contreras y Marcela Orellana; Santiago Morales fue quien primero me desveló la existencia del canto a lo divino y de los velorios de angelito y quien ha estado constantemente proporcionándome cuantos datos e informaciones le solicitaba; fue extraordinariamente útil para mi conocimiento del canto a lo divino la convivencia de un día entero que tuve con el Padre Miguel Jordá; y más provechosas aún las conversaciones y entrevistas con los propios cantores a lo divino Santos Rubio, Domingo Pontigo, Arnoldo Madariaga y Luis Ortúzar «Chincolito»; y con los payadores más jóvenes Moisés Chaparro, Rodrigo Núñez y Manuel Sánchez; me puso en contacto con otros varios payadores e investigadores Luis Alventosa desde su dirección del Festival de Payadores de Casablanca, y me brindó información, libros, discos y una generosidad sin límites Fidel Améstica.

Dejo aquí expreso mi agradecimiento a todos ellos y a otros muchísimos más que bajo el nombre anónimo y genérico de «informantes» me han proporcionado el conocimiento de una realidad escondida para el gran público, desconocida por la investigación oficial, resguardada de la publicidad vacua, que se manifiesta humilde en sus formas, pero que tiene la hondura de las cosas auténticas y la grandeza de ser testimonio universal de cultura.

10. Un complemento sonoro

Este libro se complementa con un CD que contiene 23 muestras de religiosidad popular en verso cantadas. Pocas son, muy pocas, para reflejar el inmenso panorama sonoro en que vive este conjunto de tradiciones poético-religiosas. Inmenso, riquísimo y variadísimo panorama sonoro que no sería posible contener más que en un álbum muy copioso de discos o en otros más modernos sistemas de soporte digital. Pero estas 23 muestras seleccionadas podrán dar sin duda la medida del valor añadido que supone la música sobre el verso, mostrarán la diferencia esencial que hay entre unos versos que solo pueden leerse en el libro y otros que pueden oírse. Porque tratándose de poesía oral nunca deberá olvidarse la perspectiva de que esos versos nacieron para el oído y no para los ojos, de que su naturaleza —su verdadera naturaleza— es oral y no escritural. Tanta diferencia hay en ello como puede haberla ente una flor viva, pujante en su mata, y una flor disecada, o entre una flor natural y otra de plástico o de papel. Es solo oyendo un *canto a lo divino* de Chile, por ejemplo, o un *rancho de pascua* de Lanzarote cuando podrán advertirse esas cualidades y características que hemos tratado de explicar en este Estudio introductorio y en los distintos capítulos que siguen y que son las que hacen que unas manifestaciones populares alcancen la categoría de productos artísticos. Ponemos aquí el acento en lo artístico, pero no nos olvidamos de la dimensión religiosa que tienen, y que es lo que las distingue de las otras manifestaciones poético-musical «a lo humano».

La lírica popular es siempre cantada o nació al menos para ser cantada, y tanto la lírica «a lo humano» como la lírica «a lo divino». Y con las músicas populares de cada lugar, y tanto en el caso de las profanas como de las religiosas, convertidas todas ellas en canto folclórico de cada nación, región o lugar, por lo que tan

folclore son las unas como las otras. En esto el canto popular se apartó radicalmente (o desoyó) las directrices de la Iglesia que estableció como canto único dentro de los templos católicos el gregoriano y la polifonía «tipo Palestrina», y siguió cantando a Dios, a la Virgen y a los santos de su devoción con las mismas músicas que cantaba al amor, al amanecer o a la muerte. Aunque para ello tuviera que hacerlo fuera del recinto sagrado de las iglesias y refugiarse en las casas particulares y en otros ámbitos de la vida civil.

La selección de estas 23 muestras está determinada por tres hechos, uno objetivo y los otros dos subjetivos. El primero, por la capacidad de contenido de un CD que no admite más de 80 minutos; el segundo, por la disponibilidad que yo tenía de fuentes sonoras concernientes al tema de este libro; y el tercero por mi propio gusto, tengo que reconocerlo. Para que en esa limitada capacidad objetiva pudiera caber el mayor número posible de músicas he decidido en varios casos no poner el documento entero, aunque ello tenga el inconveniente de toda fragmentación.

Verdadero complemento sonoro queremos que sea este CD que se adjunta en el interior de la tapa posterior del libro, y por ello ponemos en el índice de músicas la correspondencia con cada uno de los capítulos y apartados del libro en que se trata; y a la vez, en el libro marcamos entre paréntesis y **en negrita** el número de la música que se corresponde en el CD. Y es en el correspondiente lugar del libro donde constan todos los datos de cada una de las grabaciones y sus textos.

Éstas son las correspondencias:

APTDO. LIBRO N° CD

III. EL CANTO A LO DIVINO DE CHILE

- | | | |
|------|---|---------------------------------------|
| 4.5. | 1 | <i>El reino del Mesías</i> (Chile) |
| 6.2. | 2 | <i>Por el Libro de Tobías</i> (Chile) |

IV. OTROS GÉNEROS DE CANTO «A LO DIVINO»

- | | | |
|------|---|--|
| 3.9. | 3 | <i>La creación del mundo</i> (Uruguay) |
|------|---|--|

V. CANTANDO A LA MUERTE

- | | | |
|---------|---|---|
| 9.2. | 4 | <i>Ronda de ánimas</i> (Zamora, España) |
| 9.3.1. | 5 | <i>Ronda de ánimas</i> (Murcia, España) |
| 13.3.3. | 6 | <i>Canto de despedimento</i> (Chile) |

VII. LOS RANCHOS DE ÁNIMAS Y DE PASCUA DE CANARIAS

- | | | |
|----------|----|---|
| 4. | 7 | <i>Deshecha de Los Macabeos</i> (Valsequillo) |
| 5.6. | 8 | <i>Deshecha de la Última Cena</i> (Teror) |
| 8.4.1. | 9 | <i>La purificación de la Virgen</i> (Ingenio) |
| 9.5.1.1. | 10 | <i>Los pastores camino de Belén</i> (Teguise) |
| 9.5.2. | 11 | <i>El Mesías</i> (San Bartolomé de Lanzarote) |

VIII. LOS VELORIOS DE CRUZ Y OTROS VELORIOS

- | | | |
|--------|----|---|
| 4.1.4. | 12 | <i>Tono de velorio</i> (Venezuela y Colombia) |
| 4.6. | 13 | <i>Tono de altar de cruz</i> (Cuba) |

IX. CANTANDO A LA NAVIDAD

- | | | |
|--------|----|--|
| 2. | 14 | <i>El huachitorito</i> (Chile) |
| 2.1. | 15 | <i>Al son que la repetía</i> (Cáceres, España) |
| 2.2. | 16 | <i>Limas y limones</i> (México) |
| 2.2. | 17 | <i>Parranda serrana</i> (Venezuela) |
| 4.3. | 18 | <i>Retablillo de Navidad</i> (Venezuela) |
| 5.3. | 19 | <i>Paradura del Niño</i> (Venezuela) |
| 6.3.1. | 20 | <i>Historia de la Virgen María</i> (Puerto Rico) |

X. EL CICLO DE LA PASIÓN Y LOS ALABADOS

- | | | |
|------|----|--|
| 2.1. | 21 | <i>Domingo de Ramos</i> (León, España) |
| 7.3. | 22 | <i>La calle de la Amargura</i> (Venezuela) |
| 7.5. | 23 | <i>A la muerte de Cristo</i> (Chile) |

II

LOS ROMANCES RELIGIOSOS, UN DEVOCIONARIO EN VERSO

Cuanto más estudiamos, cuanto más profundizamos
en el estudio del Romancero pan-hispánico,
más llegamos a darnos plena cuenta de una verdad fundamental:
nuestro Romancero es «todo uno».

SAMUEL G. ARMISTEAD

1. Los romances religiosos dentro del romancero general

Se ha dicho que el romancero, como género literario, abarca todas las manifestaciones del hombre, tanto sea considerado en su esfera individual como social. Es más, que el romancero ha sabido tomar como argumento de sus fábulas particulares todo el sentir y pensar del hombre. El romancero ha servido para cantar tanto el amor más delicado como para narrar los crímenes más bajos; ha sido tanto noticia efímera de actualidad como poesía para siempre. En él están juntos los episodios grandes de la historia de nuestro país y las desavenencias minúsculas de unos personajes de aldea. El alma variada y complejísima del hombre está contenida entera en el género romancero: y así habrá romances de amor que alternan con los que ese mismo amor degeneró en venganza y odio; romances que alaban la fidelidad de la persona amada con los que satirizan el adulterio y se mofan del burlado; romances para cantar una alegría y romances para expresar un lamento.

Y siendo la religión asunto tan fundamental en la vida individual y social de los españoles y de los hispanoamericanos, no podía el romancero —que es un género literario eminentemente hispano— dejar de tomarla como tema principal de muchos de sus textos.

La religión, la historia que sustenta las creencias religiosas de los españoles e hispanoamericanos, está también en el romancero. El romancero sirvió de soporte literario a esas creencias, pues lo propiciaba una forma poética muy querida y «natural» en la expresión artística del pueblo —el romance— en el que contener todas esas historias. Bien entendido que las historias del romancero religioso son expresiones artísticas y literarias antes que manifestaciones de fe. Aunque, en la práctica, sobre todo en los ámbitos rurales y en la voz de sus «hablantes» naturales, esas manifestaciones artísticas se convirtieran en simple y hermosa doctrina de fe.

Así que dentro del complejo y extensísimo panorama del romancero general hay que considerar un grupo o subgénero con el título de romancero sacro o religioso. Aunque no sea nada fácil establecer sus límites. Primero: ¿qué debemos entender por romancero religioso o sacro? Parece evidente que aquel grupo de romances que tratan de la vida de Cristo (del Nuevo Testamento, pues) o que tienen por tema principal un asunto piadoso relacionado con las creencias y devociones de la Iglesia.

Segundo: pero ¿son religiosos, en la misma medida, los romances que cuentan historias bíblicas como los de *Amnón y Tamar*, *El sacrificio de Isaac* o *Salomón y la reina de Saba*? ¿Y son en la misma medida religiosos los que narran historias de santos, como *Santa Catalina*, *Santa Iria*, *San Isidro* o *San Alejo*? Tercero: ¿y qué decir de los romances que tratan de milagros por intervención de Cristo, de la Virgen o de un santo, fuera ya del contexto de los Evangelios? De éstos los hay de tipología variadísima: desde los que el milagro o la intervención sobrenatural llena la fábula del romance, tales como *Cristo pide limosna a un rico*, *La devota de María* o *La Virgen se aparece a un pastor*¹, hasta los que tienen esta intervención solo por un motivo, desencadenante y final pero no principal, tales como *La difunta pleiteada*, *Marinero al agua* o *La romería del pescador*. Otros, por último, son simples oraciones romanceadas de las que tanto abunda la tradición oral moderna de todas partes y cuyo estudio requiere capítulo aparte por los límites inabarcables que tiene. Y cuarto: puede hablarse, incluso, de «romancero mariano», pues, en efecto, la verdadera protagonista del romancero religioso es la Virgen María, y entonces se reducen los límites tan extensos y tan vagos anteriores, aunque exija, a su vez, ciertas precisiones.

No son verdaderos «romances» las simples oraciones o «rezados» a la Virgen, tales como *Los cinco gozos* o *Acto de contrición*. Tampoco consideramos aquí aquellos otros relatos que habiendo tenido su origen en pliegos dieciochescos se transmiten por escrito y no han entrado a formar parte de la tradición oral; lo mismo que muchas de las oraciones o canciones romanceadas de claro origen culto, aunque alguno ha empezado el proceso de la tradicionalización, tal como *La Virgen al pie de la cruz*. Y hay que descartar, por último, los que tratándose de asunto profano tienen algún motivo de intervención milagrosa de la Virgen, cuando este motivo es secundario, es decir, cuando no impregna de carácter religioso la fábula entera del romance. Con lo subjetivos que pueden ser esos límites, el romance *La romería del pescador* puede ser ejemplo de esta clase de romances en que la intervención de la Virgen no modifica el carácter profano prioritario de su fábula. Por el contrario, *La devota de María* sería ejemplo de lo contrario.

Estamos de acuerdo con Mercedes Díaz Roig cuando dice que los romances religiosos propiamente dichos son mucho menos numerosos que los motivos religiosos de que se nutre el romancero general. Es pues necesario, como dice la investigadora mexicana, deslindar los dos niveles en que se configuran: «el general, donde el elemento religioso no tiene un valor específico como tal y no sacraliza por lo tanto el texto, y el particular, donde cumple una función primordialmente religiosa y da al texto matices de este tipo» (1986: 91).

¿Y qué representa, cuantitativamente hablando, el romancero religioso en el panorama actual del romancero general? La respuesta en este tema debe ser relativa, pues la tradición se acomoda caprichosamente a cada lugar. En general puede decirse que en España los romances religiosos suponen una parte sustan-

¹ Conforme al propósito que más adelante expresaremos, los romances tomados como ejemplos proceden de la tradición oral de Canarias, salvo cuando expresamente se hace constar otra procedencia.

cial, quizás la más importante, de lo que queda del romancero oral, hasta el punto de que en las encuestas que pueden hacerse en estos últimos tiempos los dos únicos apartados en que sí es posible oír romances con cierta fluidez son los refugiados en el folclore infantil y los de temática religiosa. Y por lo que a Canarias respecta, con la única excepción de la isla de La Gomera, que tiene particularidades muy notables en su romancero tradicional, puede decirse que los romances religiosos constituyen el grupo más diverso en temas y, desde luego, el más numeroso en versiones.

Muy distinta es la presencia del romancero religioso en la tradición oral de Hispanoamérica, aunque la falta de investigaciones de campo en muchos países no permite hacer muchas generalidades. En el *Romancero tradicional de América* de Mercedes Díaz Roig (1990), el único que conozco que trate de manera generalizada el tema en todos los países americanos de habla española, solo se citan dos: el de *La búsqueda de posada de la Virgen* (nº vii), con presencia en 11 países y un total de 88 versiones recogidas, y el de *La Virgen y el ciego* (nº xxxiii), con presencia en 13 países y 75 versiones. Hay más, sin duda, como nosotros hemos demostrado en nuestro *Romancero* de la isla de Chiloé (Trapero y Bahamonde 1998: 141-156) en donde pudimos recoger versiones varias de 7 romances religiosos, y en el de Cuba (Trapero y Esquenazi 2002: 351-368), con versiones de 10 romances, y como mostraremos en los distintos capítulos de este libro, sobre todo romances del ciclo de la Pasión. Con todo, es verdad la gran desigualdad que existe de romances religiosos en las tradiciones populares de España y del conjunto de Hispanoamérica.

Una razón poderosa explica esta pobrísima presencia del romancero religioso en la tradición popular de Hispanoamérica: el romance fue sustituido allí por la décima, y en décimas se expresa la mayor parte de las manifestaciones religiosas de los países hispanoamericanos.

La catalogación mayor de romances religiosos que podemos encontrar hoy en una publicación está en el *El romancero vulgar y nuevo* (Salazar y Catalán 1999) que da cuenta de las versiones orales recogidas en todos los territorios del mundo hispánico en el siglo XX y cuyos orígenes son posteriores al siglo XVII. Tal presencia tienen los romances religiosos en la tradición oral que los editores le dedican la segunda parte del libro (págs. 237-439) con el título de «Romances beatos y edificantes» y con los subgrupos siguientes:

- .Romancero de la Sagrada Familia: 21 temas
- .Predicacion y muerte de Cristo: 9 temas
- .Cristo visita el mundo: 13 temas
- .Apariciones y milagros y débiles amparados: 23 temas
- .Cristianismo frente a islamismo: 11 temas
- .Salvados del diablo o del infierno: 19 temas
- .Penitentes y almas en pena: 8 temas
- .Justicia y castigos divinos: 14 temas
- .Mártires y santos: 6 temas

En total, 120 temas romancísticos con un número incontable de versiones. Bien se ve, sin embargo, que nuestro criterio en la identificación de lo que son los roman-

ces «religiosos» no es coincidente con los autores de este Romancero *vulgar y nuevo* y que la tradición canaria que tomamos como ejemplo no abarca la totalidad temática aquí representada, aunque sí he de decir que la tradición romancística canaria es la fuente más representada (o una de las más) en esa catalogación.

También en el caso del romancero religioso se hace más evidente una verdad incontestable: que como dice Samuel G. Armistead, uno de los principales estudiosos con que ha contado el romancero general pan-hispánico, mientras más lo estudiamos, mientras más profundizamos en su conocimiento, «más llegamos a darnos plena cuenta de una verdad fundamental: nuestro Romancero es 'todo uno'» (2010: 7).

2. Los evangelios apócrifos y el romancero religioso

La piedad cristiana está llena de datos, anécdotas, nombres, creencias y episodios sobre la vida de Cristo que no aparecen en los evangelios canónicos, sobre todo en lo referente a los primeros años de la vida de Jesús. De los cuatro evangelios, solo dos se detienen brevemente en contar los episodios del nacimiento y de la infancia de Cristo: los de San Lucas y San Mateo. Y aun así, no son unánimes en sus narraciones. El más completo en este período es, sin duda, el Evangelio de San Lucas, pero faltan en él episodios importantísimos y centrales en la fe y la piedad de los católicos hispanos; por ejemplo: la venida y adoración de los Magos, la matanza de los Inocentes, la huida a Egipto y otros muchos. Por su parte, el de San Mateo, que narra episodios ausentes en el de San Lucas, olvida otros tan centrales como la anunciación, la visita de María a su prima Isabel, el viaje de empadronamiento a Belén, el anuncio del ángel a los pastores, la adoración de éstos al Niño en la cueva, la circuncisión y los hechos más sobresalientes de la Infancia.

Incluso considerando como complementarios a los de San Lucas y San Mateo en estos primeros años de la vida de Jesús, quedan sin documentar en ellos muchísimos datos y escenas que forman parte integrante de la tradición y la fe de los creyentes españoles e hispanoamericanos: por ejemplo, los nombres de los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, la presentación de la Virgen niña en el templo, la búsqueda infructuosa de posada en Belén, el nacimiento en una cueva, la presencia en ella de un buey y una mula, la condición de reyes de los Magos, incluso sus nombres propios de Melchor, Gaspar y Baltasar, los innumerables milagros que el Niño o la Virgen realizan camino de Egipto y en sus años de infancia en Nazaret, la condición de carpintero de San José, su edad avanzada, etcétera. Todos ellos faltan por completo en los Evangelios; y sin embargo la imaginaria de catedrales e iglesias, las tablas y lienzos de los pintores, los géneros literarios todos, las tradiciones populares, están llenos de esos motivos y de esas creencias. ¿De dónde provienen, pues?

El cuerpo de creencias de todo un pueblo no suele ser el resultado de un único acontecimiento, por muy trascendental que éste sea; más bien es el resultado de sucesiones que, acumuladas a lo largo del tiempo, van decantándose a través de una evolución incesante, cambiando y renovándose. En este tema se cita siem-

pre la importancia enorme que tuvieron en la difusión de leyendas hagiográficas y piadosas la *Leyenda áurea* del dominico Jacobo de Vorágine y el *Speculum historiale* de Vicente Beauvais, surgidos en la Edad Media. Sus historias prendieron con fuerza en el alma del pueblo sencillo y creyente, convirtiéndose en doctrina para ellos. Pero, en gran medida, esos libros no fueron creación individual sino cauce divulgador de episodios e historias contenidas en otros más viejos libros religiosos, empezando por los denominados «evangelios apócrifos».

Por «apócrifo» se ha entendido 'cosa escondida, oculta', y por «evangelio apócrifo», 'libro de origen dudoso cuya autenticidad se impugna' y aun 'escrito sospechoso de herejía'. Los Evangelios sobre la vida de Cristo en los primeros años de la vida de la Iglesia llegaron a ser tan numerosos, y tan diversas las historias en ellos contenidas, que los Padres de la Iglesia debieron poner límites y establecer dogmas. Fue en el Concilio de Nicea (año 325), refrendado posteriormente por el de Laodicea (año 363), en donde se estableció de forma oficial la separación de los Evangelios «canónicos» de los «apócrifos». Entre más de 50, solo cuatro merecieron el calificativo de «canónicos», inspirados por Dios, declarándose a los demás «apócrifos». Éstos habían empezado a surgir a finales del siglo II, llegando a su mayor número en el siglo IV; pero no pararon ahí, a menor ritmo fueron apareciendo nuevos «evangelios» durante toda la Alta Edad Media².

La literatura evangélico-apócrifa nació para llenar de «noticia» los innumerables vacíos que sobre el nacimiento e infancia de Cristo habían dejado los canónicos. Las primitivas comunidades de cristianos sintieron interés por conocer los más pequeños detalles relativos a la persona de Jesús, de su vida, de sus padres y de su mensaje. Las circunstancias menudas de la vida de Cristo interesaron siempre a los primeros cristianos como después siguieron interesando al pueblo llano. Así que en el nacimiento de los apócrifos jugó un papel fundamental el pueblo sencillo; se dejaban «encandilar por relatos fantásticos y por halagadoras leyendas, refrendadas a veces por el testimonio de los que se decían testigos de la vida de Cristo y por las tradiciones anejas a los lugares que él habitó» (Santos Otero 1985: 5). Por eso en la configuración de los apócrifos hay que destacar el papel de la tradición oral, porque, como hemos dicho, no todos nacieron en el siglo IV o antes: otros muchos siguieron a los más primitivos hasta el siglo XIII, reelaborándolos y adaptándolos a las nuevas mentalidades. Por otra parte, las sucesivas reelaboraciones y traducciones de los textos griegos originales a las lenguas latinas y orientales fueron incorporando nuevos episodios o visiones novedosas sobre el cuerpo de noticias primitivas. Noticias triviales, sensacionalistas a veces, sensibleras siempre, tendentes a impresionar el sentimiento y la fe de las gentes sencillas.

Cierto es que en los apócrifos no todo es noticia o anécdota ingenua. Como dice Santos Otero, «a la ingenuidad del pueblo crédulo se añadió la astucia de los herejes» (1985: 5), que se amparaban en estas leyendas encantadoras para

² Seguimos en esto y en lo referido a los apócrifos la «Introducción» de Aurelio de Santos Otero en su edición de *Los evangelios apócrifos* (1985: 1-11).

infiltrar sus doctrinas tendenciosas y heréticas. Por eso la Iglesia tuvo siempre tan buen cuidado en diferenciar los Evangelios canónicos, los «verdaderos», de los apócrifos.

Pero en lo que se refiere al romancero religioso de tipo tradicional, los motivos tomados de los apócrifos no son sino materia literaria tendente a la ternura, que se ha hecho objeto de fe popular. Otra cosa son los romances de pliego surgidos en el siglo XVIII, algunos de los cuales fueron incluso prohibidos y perseguidos por la Inquisición. Pero éstos nunca llegaron a popularizarse totalmente.

No obstante, por más está decir que no todos los motivos que aparecen en el romancero religioso y que no tengan constatación en los evangelios canónicos son de origen apócrifo. Lo serán en el sentido más laxo de 'no canónico', pero no porque procedan de los evangelios así llamados. Como dijimos antes, una tradición popular tan extendida a lo largo de los siglos como es el romancero (una tradición ininterrumpida de siete siglos), no puede tener un solo origen sino que, por el contrario, como río caudaloso que ha llegado a ser, se ha alimentado de muchas aguas y de muchas fuentes, de tantas como la vida colectiva de un pueblo, en este caso de una nación (y aún en el caso del romancero panhispánico, de un conjunto de muchas naciones), se sirve, siendo, además, una tradición renovada incesantemente, haciendo que el mismo pueblo que la sustenta sea a la vez autor (creador) y repetidor (conservador) o, lo que es lo mismo, re-creador.

Sin embargo, la gran mayoría de los romances religiosos tradicionales referidos a la vida de Cristo no podrían explicarse sin los evangelios apócrifos. Y de entre todos ellos, la fuente más abundante para el romancero, sobre todo en lo referido a la Infancia de Cristo, fueron el *Protoevangelio de Santiago*, el *Pseudo Mateo* y los *Evangelios Árabe y Armenio de la Infancia*.

3. Orígenes de los romances religiosos

Llama poderosamente la atención el hecho de que en las grandes colecciones antiguas de romances de los siglos XVI y XVII falten absolutamente los religiosos. «Es un fenómeno —decía Menéndez Pelayo—, todavía no explicado, pero innegable, que la inspiración religiosa, a lo menos en su forma directa, falta casi del todo en nuestras antiguas canciones narrativas, las cuales son siempre heroicas o novelescas» (1945: 160). Y seguía el gran polígrafo santanderino: «Si algo de aquel género se encuentra, o no es popular (y a veces ni siquiera español de origen) o no se remonta más allá del siglo XVI, en que ciertamente hubo un progreso en la vida religiosa de nuestro país».

La pregunta inmediata que debemos hacernos es si esa ausencia en los *Cancioneros* de la época áurea es consecuencia directa de su no existencia en la tradición oral o solo consciente voluntad de los recolectores y editores de no incluirlos. Porque la conducta de algunos recolectores y editores modernos respecto a los romances religiosos sigue siendo en algo parecida a la de los antiguos. En las dos grandes colecciones de romances de principios del XIX de Agustín Durán y de Wolf y Hofmann no figura tampoco ni un solo romance religioso, aunque para esa época ya tenemos constancia suficiente por otras fuentes de su existencia y aun de su abundancia. La ausencia podría explicarse en

el caso de *Primavera*, porque, como los propios autores advierten, la colección es solo una selección «de los más viejos y más populares castellanos» (aunque ya en esta época cabría dudar de que la «popularidad» de algunos religiosos no compitiese con los profanos), pero no en el caso de Durán que incluye en su magno *Romancero* textos de todas las procedencias y estilos: viejos, nuevos, artísticos, eruditos y hasta de pliegos dieciochescos. Y por lo que respecta a los colectores del siglo XX, aun sin excluirlos totalmente, muestran por los religiosos un cierto desinterés —cuando no menosprecio—. Y sin embargo los romances de tipo sacro viven en la tradición, conviven con los profanos y, como antes dijimos, los superan en abundancia en la mayor parte de las regiones españolas.

A la poca atención que se ha prestado a los romances religiosos en la recolección y edición de textos hay que añadir el desinterés por su estudio. Los más importantes teóricos en el estudio del romancero general apenas si le han dedicado unas líneas. Así que está casi todo por hacer en este campo. Menéndez Pidal en su magistral *Romancero Hispánico* (1968: 344-345) presta atención a los romances tradicionales de tema bíblico, tales como *El sacrificio de Isaac*, *Llanto de David por Absalón*, *David y Goliat* o *Tamar y Amnón*, pero despacha los verdaderamente religiosos (los referidos al Nuevo Testamento) diciendo que éstos tienen «en buena parte sus orígenes en el romancero profano» (1968: 345). Esta misma idea había sido expuesta antes por Menéndez Pelayo diciendo que los romances devotos no solo son más modernos que los demás, sino que además «suelen ser transformación de viejos romances novelescos» (1945: 160).

Los «orígenes derivados» de que habla Menéndez Pidal o la «transformación» que menciona Menéndez Pelayo es lo que en literatura se llama versiones o *contrafacturas* «a lo divino». Los romances profanos más divulgados provocaban una imitación religiosa, reconvirtiendo los personajes y las historias hasta darles un carácter sacro. El fenómeno empezó en el siglo XVI pero no se limitó al género romancero, se extendió también a los subgéneros líricos y tuvo una importancia singular en la mística. Una legión de autores (mayores y menores) encontró en esta tarea una ocupación que tenía más de propósito piadoso que literario, pero que también tuvo logros verdaderamente poéticos. Algunos nombres de estos autores sobresalen por encima de los demás, como son Juan López de Úbeda, con su *Cancionero general de la doctrina cristiana*, a finales del siglo XVI, y Alonso de Ledesma, con sus *Conceptos espirituales*, a comienzos del XVII. Pero están también los nombres de Pedro de Padilla, Ambrosio Montesino, Íñigo de Mendoza, Sebastián de Córdoba y un largo etcétera que incluye a Lope de Vega con su *Romancero Espiritual*.

Así que los romances «a lo divino» no solo son los romances religiosos más antiguos, sino que podría deducirse de ello que todo romance que no sea una *contrafacta* de un romance «viejo» es un romance «nuevo» (del siglo XVII o posterior). Pero claro está que la tradición romancística moderna no es solo reflejo o pervivencia de la tradición más antigua. A la tradición moderna han llegado, sí, algunos de los antiguos, pero, como en los materiales de aluvión, mezclados con los que en todas las épocas la musa popular ha seguido creando. Ante materiales tan heterogéneos, y contando con la permanente trans-

formación —recreación— con que la tradición actúa, es difícil precisar momentos y estilos de origen. No obstante se pueden señalar los siguientes.

3.1. Contrafacturas a lo divino

Como dice Diego Catalán, «el esfuerzo realizado en el siglo XVI y comienzos del siglo XVII por una legión de pequeños poetas empeñados en proporcionar al pueblo un romancero cantable de contenido espiritual tuvo un notable éxito» (1997: 289). Pero la «imitación» que los romances religiosos hacen de los profanos no es igual en todos los casos: a veces solo toman prestado un verso, generalmente el primero, cuando éste se ha convertido en proverbial; otras veces un solo motivo, que da pie al tratamiento «a lo divino» del romance; y otras la imitación se hace en todas sus dimensiones: personajes, situaciones y estructura dramática. Ejemplos de los tres casos o grados de *contrafacta* los hay entre los romances religiosos canarios.

Del primer tipo podemos citar dos casos: El primer verso del famoso romance de *Belardos y Valdovinos* (*Prim.* 170):

A tan alta va la luna como el sol a mediodía

se conserva en *Las nuevas de la crucifixión llegan a la Virgen*:

Jueves Santo, Viernes Santo como el sol a mediodía,
estando Nuestra Señora dentro su celda metida...
(versión de El Hierro, Trapero 2005: nº 49.3)

y está también en *La Virgen camino de Belén*, romance que no existe en Canarias pero que es popular en Castilla:

Tan alta iba la luna como el sol de mediodía:
a eso de la medianoche parió la Virgen María.
(versión de Soria, Díaz Viana 1983: 200)

De la misma forma, el primer verso inicial de *El rastro divino*:

Por el rastro de la sangre que Jesús ha derramado

está tomado del romance del ciclo carolingio *Durandarte envía su corazón a Belerma*:

Por el reguero de la sangre Montesinos se guiaba

Del segundo tipo, en el que se imita un solo motivo, aunque éste suele ser el primero del romance y por lo tanto el que ofrece mayor información situacional, es conocidísimo el caso del romance de la *Muerte del Maestre de Santiago* (*Prim.* 65): Sobre la petición que María de Padilla hace al rey de la cabeza del Maestre como aguinaldo:

Vuestra cabeza, Maestre, mandada está en aguinaldo

se ha reconstruido la primera secuencia del romance religioso *Los Reyes*, relato sobre la venida y adoración de los Magos que suele cantarse en Castilla y otras regiones para pedir el aguinaldo³:

Hoy es día de los Reyes, segunda fiesta del año,
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo.
Yo se lo vengo a pedir por ser caballero honrado,
que no nos lo negará si los Reyes le cantamos.

Igualmente, la primera secuencia del romance de *Rosaflorida* (*Prim.* 179):

En Castilla está un castillo, que se llama Rocafrida;
al castillo llaman Roca, y a la fonte llaman Frida.
El pie tenía de oro, y almenas de plata fina;
entre almena y almena está una piedra zafira;
tanto relumbra de noche como el sol a mediodía.
Dentro estaba una doncella que llaman Rosaflorida.

se imita fielmente en el romance religioso *Llanto de la Virgen* para ilustrar la magnificencia del personaje y del lugar que lo acoge; magnificencia y esplendor que no tienen las versiones canarias, más modestas en este caso:

En el cielo está un castillo labrado a la maravilla,
que lo labró Dios del cielo para la Virgen María.
Entre ventana y ventana está la Virgen María,
el niño de Dios en brazos, de mamar le pediría.
(versión de Fuerteventura, Trapero 1990c: nº 43.1)

pero que sí tienen otras versiones peninsulares, por ejemplo esta leonesa (Fernández Núñez 1980: 101):

En aquel teso tan alto un tablero relucía;
no lo hizo el carpintero ni hombre de carpintería,
que lo hizo el Rey del Cielo para la Virgen María.
Tres ventanas le dejó, como el oro relucían;
por la una entra la luna, por la otra el sol salía,
por la más pequeña de ellas entra la Virgen María
con el su Hijo en los brazos dando el pecho que él quería.

³ Como hace notar Menéndez Pidal, la palabra «aguinaldo» en el romance del Maestre «está usada en el sentido general de 'regalo, estrena', pues el asesinato no ocurrió en Navidad, sino en el mes de mayo de 1358» (1968: II, 383-384). Sin embargo, la palabra «aguinaldo» hizo que el romance se especializara como canto aguinaldero de Navidad, y de ahí que los primeros versos sirvieran para el romance o canto de *Los Reyes*.

De la misma forma, el romance religioso *Por el camino del cielo* toma prestada la situación inicial del profano *Las almenas de Toro* (*Prim.* 54), romance histórico tardío sobre el cerco de Zamora: Por el lugar más alto del castillo se pasea una doncella; los que la ven quedan prendados de su hermosura y preguntan por su identidad:

En las almenas de Toro, allí estaba una doncella,
vestida de paños negros, reluciente como estrella:
pasa el rey don Alonso, namorado se había de ella,
dice: Si es hija de rey que se casaría con ella.

De él, el romance religioso acomoda el desenlace a su propósito particular: María por ser madre de Cristo posee tales virtudes y en grado tal que cielos y tierra deben reverenciarla:

Por el camino del cielo se pasea una doncella,
vestida de azul y blanco, relumbra como una estrella.
Pregunta San Juan a Cristo: —¿Quién es aquella doncella?
—Aquella es la madre mía, vamos a adorar en ella.
Yo te adoro, Virgen pura, en el cielo y en la tierra;
yo te adoro, Virgen pura, pa' que mi alma no se pierda.
(versión de Gran Canaria, Trapero 1990d: nº 78.1)

Del tercer tipo, en donde la imitación del romance religioso va más allá de una secuencia o del propio discurso y afecta a toda la estructura narrativa, con situaciones y personajes, también hay ejemplos en la tradición de Canarias. Por ejemplo, del romance fronterizo *Muerte de Don Alonso de Aguilar* (*Prim.* 95a), de sus primeros versos:

Estando el rey don Fernando en conquista de Granada,
donde están duques y condes y otros señores de salva,
con valientes capitanes de la nobleza de España,
desque la hubo ganado, a sus capitanes llama.
Cuando los tuviera juntos, de esta manera les habla:
—¿Cuál de vosotros, amigos, irá a la sierra mañana
a poner el mi pendón encima del Alpujarra?—
Mirábanse unos a otros, y ninguno el sí le daba,
que la ida es peligrosa y dudosa la tornada,
y con el temor que tienen a todos tiembla la barba,
si no fuera a don Alonso que de Aguilar se llamaba.
Levantóse en pie ante el rey desta manera le habla:
—Aquesta empresa, señor, para mí estaba guardada.

se deriva uno de los romances religiosos más interesantes, el titulado *El discípulo amado*. La imitación es casi literal pero el resultado «a lo divino» es un prodigio de auténtica recreación: El rey es sustituido por Cristo; el lugar de reunión por la Santa Cena; los capitanes por los apóstoles; la empresa, el morir por Cristo;

la cobardía de los apóstoles igual que la de los capitanes del rey Fernando; el valiente, el discípulo amado (en Canarias se confunde con San Juan el Bautista):

Un jueves caminó Cristo con su bendita compañía,
 cuando el Redentor del mundo por sus discípulos llama.
 Los llamaba de uno en uno y le vienen de manada.
 Desde que los tiene delante de esta manera les habla:
 —¿Oh, cuál de los míos morirá por mí mañana?—
 Se miran uno para otro, ninguno respuesta daba,
 con el temor de la muerte todos temblaban la barba.
 Tan solo San Juan Bautista que predicó en la montaña:
 —Yo muero por ti, Dios mío, antes hoy que no mañana,
 que la muerte de mi Dios no puede ser excusada.
 (versión de La Palma, Trapero 2000a: nº 80.1)

Otro ejemplo es el romance religioso *Soledad de la Virgen*. Su breve pero completa historia se toma del romance galante *¿Por qué no cantas, la bella?*, ausente en las colecciones de los siglos XVI y XVII pero indudablemente «viejo» y que hoy se conserva solo entre los judíos sefardíes y en la isla de Gran Canaria: Una doncella hermosísima entretiene su soledad tejiendo y bordando; a la pregunta del galán «¿Por qué no cantas, la bella?» le responde sobre la ausencia del marido:

Estando una niña blanca sentada en su salameda,
 bordándole un camisón para el hijo de la reina;
 por dentro le da con oro, por fuera con plata y seda,
 cuando se le acaba el oro de su pelo saca hebras,
 porque del cabello al oro poca diferencia hubiera.
 Pasó un galán por allí, tocándole su vihuela:
 —¿Por qué no cantas, mi niña, por qué no cantas, mi bella?
 —Ni canto ni cantaré, que mi marido está en guerra.
 (versión de Gran Canaria, Trapero 1982: nº 45.1)

La *contrafacta* ha sido aquí sencilla: la doncella es la Virgen, el galán, San José o San Juan y el amado ausente, Cristo en el Calvario; el resto de la situación es idéntica:

La Virgen se está peinando a la sombra de una peña,
 los cabellos son de oro, la cinta de primavera.
 Pasó San Juan por allí, le dijo de esta manera:
 —¿Por qué no cantas, María, por qué no cantas, mi prenda?
 —¡Cómo quieres que yo cante si estoy llenita de penas,
 que el Hijo que yo tenía, más blanco que una azucena,
 me lo encontré clavadito en una cruz de madera,
 por un lado la mortaja, por otro las escaleras!
 (versión Fuerteventura, Trapero 1990c: nº 44.1)

En fin, el romance religioso *La Magdalena al pie de la cruz* deriva de las *Quejas de Doña Urraca* (Prim. 36), tras un proceso de adaptación bastante más

complejo que en los anteriores. En el romance viejo se narra el momento en que el rey Fernando I, en su lecho de muerte, reparte y hace testamento de su reinado; todos sus hijos quedan satisfechos menos una mujer que se queja intempestivamente: es doña Urraca, que se siente injustamente tratada en el reparto; el rey la consuela ofreciéndole un rincón olvidado en los límites del reino. Esta escena se recuerda aunque de forma difusa en el de la Magdalena, en su diálogo con Cristo en la cruz:

—¿Quién es aquella mujer que tan dolorida me habla?
 —Aquella es la Magdalena, la que anda en vuestra compañía.
 —Dile que no tenga pena, que no la tengo olvidada,
 que en lo más alto del cielo tiene su silla guardada.
 (versión de Tenerife; *La flor de la marañuela*: I, nº 199)

Y por último, el religioso *El monumento de Cristo*, aun con su fragmentarismo extremo en las versiones canarias, recuerda todavía algunos versos y situaciones del *Entierro de Fernandarias* (Prim. 50), de donde procede. Decía el profano:

Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado,
 vi venir pendón bermejo con trescientos de a caballo:
 en medio de los trescientos viene un monumento armado.

y dice el religioso:

Por la ermita de San Juan baja mi Dios coronado:
 el mayor sentir que lleva es morir crucificado.
 Solo en su mano derecha lleva un pendón colorado
 y la sangre que derrama cae en un cáliz sagrado.
 (versión de La Gomera, Trapero 2000: nº 84.1)

3.2. De composiciones cultas

La enorme popularidad del romancero en los siglos áureos produjo infinidad de imitaciones (aparte de las *contrafacturas* «a lo divino» que hemos visto y que siempre tienen el mismo «estilo oral» de los que proceden) desde una vertiente culta y erudita. Puede decirse que ninguno de nuestros grandes poetas (y los medianos y los menores) quedó ajeno a aquella «moda». Toda situación y motivo pudo convertirse en romance. Y los temas religiosos no lo fueron menos. Pero tales composiciones no nacieron con el propósito de la «oralidad», ni tenían las condiciones propias para convertirse en orales⁴. Esas composiciones religiosas que sí entraron en la tradición oral necesitaron de un agente externo cualificado: éste fue la acción de la Iglesia y de sus clérigos y religiosos.

⁴ Desde la vertiente no religiosa, es muy conocido el ejemplo de la composición *Lux aeterna*, poesía de Juan Menéndez Pidal en estrofas de 11 versos, de 7 y 5 sílabas, sobre «el idilio elegíaco de una muchacha que muere soñando amores despreciados», publicada en el *Almanaque de la Ilustración Española* del año 1889 (Menéndez Pidal 1968: II, 425-426). Su popularidad fue tan

Es conocido el efecto de la popularización de determinadas composiciones religiosas cultas por medio de «las misiones» que el Padre San Antonio María de Claret y sus seguidores llevaron por muchas regiones de España desde la primera mitad del siglo XIX, entre ellas en varias de las islas de Canarias. Por acciones como aquélla entraron a formar parte de la tradición oral, por ejemplo, los llamados «Catorce romances de la Pasión» de Lope de Vega, pertenecientes a su *Romancero Espiritual* (1619). El primero de ellos, *Cristo se despide de su madre*, vive hoy en la tradición oral de Canarias con un discurso muy próximo al original, pero con evidentes muestras del proceso de tradicionalización a que le somete su «vida en variantes»:

Los dos más humildes esposos, los dos más dulces amantes,
 los mejores madre e hijo fueron Jesús y su madre.
 Tiernamente se despiden, tanto que el sol les mirare:
 —Déjame, dulce Jesús, yo mil veces os abrace;
 para llevaros a Egipto tuve quien me acompañase,
 mas para quedar sin vos, ¿quién dejáis que me acompañe?
 (versión de Gran Canaria, Trapero 1990d: nº 81.1)

El romance *El Niño Jesús peregrino*, que se refiere al episodio evangélico del Niño perdido y hallado en el templo, y que empieza

Triste y sola va la Virgen buscando a su hijo infante.
 A los que encuentra pregunta: —Señores, si acaso saben
 de un niño que se ha perdido de mi compañía ayer tarde.
 Su boca es blanca y preciosa, sus ojos rasgados grandes,
 el sol lleva en un carrillo y la luna en la otra parte,
 va pidiendo una limosna, la pide con mil donaires...
 (versión de Fuerteventura, Trapero 1990c; nº 42.1)

procede de la composición *La Princesa a quien la tierra reverencia en mil altares*, de Alonso de Ledesma (1562-1633), que, a su vez, es una versión a lo divino del romance profano de Lope de Vega *La diosa a quien sacrifica*, en que la diosa Venus busca al niño Cupido hace días extraviado (Menéndez Pidal 1968: I, 345):

—¿Quién ha visto un niño —dice— perdido desde ayer tarde,
 con unos cabellos de oro al mismo sol semejantes,
 i, aunque cubiertos de un velo, ojos garços y süaves,
 con unas flechas al hombro lo demás del cuerpo en carnes?
 Tiene muy buenas palabras, aunque malas obras hace:
 regala en la casa que entra, pero mata cuando sale.
 (Lope de Vega)

grande y su difusión tan rápida que hoy se canta en toda España, también en Canarias, convertida ya en «poesía oral», viviendo en variantes y con una tendencia clara a la normalización en metro y estilo romance. Hoy se conoce en la tradición oral con el nombre de *La pobre Adela*.

—¿Quién ha visto un niño —dice— perdido desde ayer tarde,
 con unos cabellos de oro al mismo sol semejantes,
 frente blanca y espaciosa, ojos rasgados y graves,
 rostro modesto y alegre, condición blanca y suave?
 Tiene amorosas palabras y divinas obras hace,
 regala en la casa que entra, ¡mas ay della quando sale!
 (Alonso de Ledesma)

Del romance «a lo divino» *Por tierras de Palestina* de Juan López de Úbeda (siglo XVI) se conservan en la tradición oral de Canarias los primeros versos que sirven de introducción a dos romances religiosos del ciclo de la Pasión: *La Virgen camino del Calvario* (con rima en *áa*) y *La Magdalena al pie de la cruz*. Éstos son los versos:

Salióse la Virgen pura y su bendita compañía
 y a la hora que salía no era de muy madrugada,
 que las campanas del rey a misa de alba tocaban.

Por último, el romance del ciclo navideño *A Belén llegar*, con estructura estrófica y versos hexasilábicos, que recibe el título por el estribillo que se repite a lo largo del romance:

Pa Belén camina, quisiera saber,
 un hombre de noche con una mujer.
 si la lleva hortadá es de imaginar

Antes de las doce a Belén llegar.

Iban caminando y se han encontrado
 un portal oscuro, mucho se alegraron.
 y allí se pararon para descansar
 (Versión de Gran Canaria, Trapero 1990 d: nº 73.2)

parece tener su origen (según Díaz, Díaz Viana y Delfín Val 1978: I. 282-287) en una copla lírica del siglo XV:

Caminad, Señora,
 si queréis caminar,
 ya los gallos cantan,
 cerca está el lugar.

transformada en sucesivas reelaboraciones hasta llegar al romance actual.

3.3. De creación tardía

La incesante creación de composiciones romancísticas tuvo en el siglo XVIII una etapa de singular esplendor, aunque sus textos tuvieran unas características muy distintas a las que vivían en la tradición oral. Se pusieron entonces de moda los denominados «romances de pliego», o «de ciego», llamados así no solo porque se imprimieran y vendieran en pequeños y efímeros pliegos sueltos, o porque

fueran uno de los temas preferidos del canto de ciegos, sino porque representan, además, un estilo literario peculiar y característico. Muchos de esos pliegos tuvieron una amplísima difusión y su popularidad los llevó repetidamente a reeditarse hasta bien entrado el siglo XX. Pero pocos lograron entrar en la vida oral. Los que lo hicieron no han perdido todavía la proximidad de su discurso a los pliegos originarios, pero empiezan a tener características de los romances orales como consecuencia del proceso de tradicionalización en que viven y por imitación a los verdaderamente tradicionales. En este sentido, según el romance que sea, pueden observarse muy diversos grados de ese proceso.

También los romances de tema religioso fueron predilectos de los autores del pliego y dejaron en ellos sus nombres propios, entre los que destacan Lucas del Olmo, José de Armas, Fernando de Zárate, Bernaldo Delos, Pedro Navarro y otros.

Tres son los romances recogidos en la tradición oral de Canarias que tienen ese origen: *Las dudas de San José*, *La Virgen al pie de la cruz* y *Bañando está las prisiones*.

El primero, *Las dudas de San José*, fue compuesto por el Hermano Tercero de la Orden franciscana, José de Arcas, con el título de «Romance espiritual en que se declara el misterio de los Desposorios del Señor San Joseph y María Santísima, y la Encarnación del Divino Verbo y los zelos del Señor San Joseph» (Aguilar Piñal 1972: nn. 1.396 y 1.399). En la isla de Lanzarote hemos recogido una versión que empieza así:

A unos desposados santos convida la Iglesia, amigo;
de estos desposados santos, vamos, seremos testigos.
El desposado es José, ¡qué gran dicha ha tenido!,
de casarse con María, hija de Joaquín, su tío.
Tiene la novia mil gracias, quince años no ha cumplido.
José tiene treinta y tres, hermoso y bien parecido,
y para no estar ocioso, es carpintero su oficio,
que lo dejó San Mateo en un evangelio escrito.
(Trapero 2003a: nº 44.1)

El romance es larguísimo. El texto original de José de Arcas tiene 312 octosílabos; la versión más larga de Lanzarote, 104; en él se contienen, en efecto, los temas principales que se anuncian en el título original: los desposorios de la Virgen, la elección de José entre los varones de Nazaret, la encarnación del Verbo Divino en el vientre de María, las dudas de San José y la embajada del ángel que le desvela la concepción divina de María. La acomodación que el Rancho de San Bartolomé ha hecho de este texto ha producido una transformación profunda: aparte las variantes textuales de las cuatro versiones encontradas, las supresiones de versos y aun de secuencias enteras y las re-creaciones propias de la transmisión oral, el texto único de José de Arcas se fragmentó en la tradición de San Bartolomé de Lanzarote en tres «romances» y se hizo de él un relato cíclico, cantando cada uno de esos «romances» resultantes el Rancho de Pascua de la localidad en días sucesivos dentro de la celebración de las *misas de la luz*, un rito que en San Bartolomé de Lanzarote (como en todas las

Islas Canarias) quería conmemorar el período del Adviento⁵. Y cada uno de los tres romances resultantes se fijaba en un episodio con cierta unidad temática. Así, en el primer día, el texto trata específicamente de los desposorios de la Virgen; el segundo trata de la anunciación del ángel a María; y el tercero de las dudas o «zelos» de San José. Por medio, y sobre todo por el final del texto de José de Arcas, han quedado otros muchos versos y hasta algunos episodios menores que no han sido utilizados por el Rancho de San Bartolomé, o al menos no han llegado al momento actual de la tradición. Pero, al contrario, el repertorio completo del Rancho de San Bartolomé se ha nutrido a la vez de otros textos no pertenecientes al romance de José de Arcas. En cualquier caso, ni que decir tiene que lo que en su origen fue un texto unitario y único, en la tradición de San Bartolomé de Lanzarote ha devenido a ser un ciclo romancístico entero.

El segundo romance *La Virgen al pie de la cruz*, cuyo primer verso «Alma, si eres compasiva» del pliego originario se conserva todavía fiel en bastantes versiones canarias, fue compuesto por Lucas del Olmo con el título «Romance místico a la dolorosa Pasión de Nuestro Señor JesuChristo, y Misterio del Descendimiento de la Cruz» (Aguilar Piñal 1972: nn. 1.467, 1.474 y 1.475), y cuyos primeros versos, según una versión de Fuerteventura, dicen lo siguiente:

Alma, si eres compasiva, mira, atiende y considera
al pie de la cruz, María, viendo estar pendiente de ella
a su dulcísimo Hijo, abierto con cinco brechas,
corriendo arroyos de sangre, coronada su cabeza
de penetrantes espinas, brotando púrpura de ellas,
que por su divino rostro de hilo en hilo gotea.
(Trapero 1990c: nº 49.1)

Y el tercero *Bañando está las prisiones*, en que se narra el dolor y el llanto de Cristo por el olvido e ingratitud de los hombres, tiene por título el del primer octosílabo del pliego dieciochesco del que procede, que se conserva en las dos únicas versiones conocidas hasta hoy en Canarias. Su autor es el mismo del romance anterior que le dio el título de «Curioso romance de la Sagrada Pasión y Muerte de Christo nuestro Redemptor» (Aguilar Piñal 1972: nº 1.466). Pero esta composición de Lucas del Olmo es, a su vez, una *contrafacta* del romance viejo de *Las quejas de Bernardo del Carpio* por la prisión de su padre. La versión religiosa canaria procede de la isla de Fuerteventura y dicen así sus primeros versos:

Bañadas están las prisiones con lágrimas que derrama
Nuestro Señor Jesucristo, digno de eterna alabanza.
Con dolores y suspiros así dice estas palabras:
—Cristiano, ¡cuánto me cuestas!, hombre, ¡qué mal me pagas!,

⁵ De las *misas de la luz* en Canarias tratamos de manera particular en el aptdo. 6.2.1. del capítulo «Cantando a la Navidad»; y del reparto de este romance en la tradición popular de San Bartolomé de Lanzarote, en el aptdo. 9.5.2. del capítulo «Los ranchos...» de este libro.

alma, ¿qué quieres de mí?, ¡mira que vas enredada!
 Veme aquí, estoy azotado de aquellas manos ingratas,
 mira, aquí estoy escupido de aquellas bocas malvadas,
 aquí estoy como un esclavo y a este balcón me sacan
 por ver si esta gente hebrea se adolece de mis llagas.
 (Trapero 1990c: nº 72.1)

Otros dos romances del ciclo navideño, *El milagro del trigo* y *Madre, a la puerta hay un niño*, tan conocidos los dos y tan divulgados por todas partes, son también de indudable origen tardío, aunque no sepamos decir su procedencia concreta. Las versiones canarias del segundo son iguales a las que pueden encontrarse en cualquier lugar de la Península y de Hispanoamérica, tiene una métrica polirrítmica y estrófica, como la siguiente versión de Gran Canaria:

Madre, en la puerta hay un niño más hermosos que el sol bello,
 y dice que tiene frío porque nació en el invierno.
 Corre y dile que entre, y se calentará,
 porque en esta tierra ya no hay caridad.
 (Trapero 1982: nº 21.1)

Pero hay que decir, como final, que esta diferencia de origen de los romances no se traduce en nada en la conciencia del cultivador natural del romancero, de sus transmisores, lo cual es obvio. Los de origen culto o los procedentes de pliegos —cuando éstos han entrado en la vía de la oralidad— conviven con los tradicionales sin que por parte de sus transmisores exista la más mínima advertencia del fenómeno de su origen diverso. El aprecio que cada romancero manifiesta por unos o por otros romances del repertorio no se basa en esa cuestión. Las diferencias de origen interesan solo al estudioso y al especialista, no al romancero.

4. El romancero religioso de Canarias como ejemplo

Dos motivos principales me han movido a tomar el romancero religioso de Canarias como ejemplo equilibrador entre las dos grandes tradiciones del mundo hispánico, la española peninsular, por una parte, y la hispanoamericana, por la otra. Primero, por el conocimiento que tengo de él al haberlo estudiado minuciosamente, desde la investigación de campo, isla por isla y en todo el archipiélago, hasta la publicación de los distintos *Romanceros* insulares. Segundo, porque, como ya dije en el Estudio introductorio, las Islas Canarias son «el centro» del *mundo hispano*, tanto sea tomado en sentido metafórico como en el sentido literal de ser el territorio en que se equilibran las dos tendencias más sobresalientes de la lengua y de la cultura popular hispánicas: la conservadora peninsular y la innovadora hispanoamericana. Dicho de otra forma: Canarias es la más americana —o la más hispana— de las tierras españolas.

Las características principales del romancero religioso en la tradición oral viva de Canarias, en sí mismo considerado y dentro del contexto más amplio del romancero general, son las siguientes.

4.1. Riqueza del romancero religioso de Canarias

Probablemente ninguna otra región de España, y menos de Hispanoamérica, posee un repertorio romancístico de temática religiosa tan abundante como Canarias; ni en ningún otro lugar está tan vivo como en las Islas. La riqueza a la que aludimos se manifiesta tanto en el número de temas romancísticos como en el número de versiones con el que cada tema ha sido registrado. El *corpus* textual que se ha logrado reunir en la segunda mitad del siglo XX a partir de las encuestas realizadas en todas las Islas (hechas por muy distintos investigadores) supera las 500 versiones correspondientes a unos 50 temas romancísticos, teniendo en cuenta, además, según hemos dicho, que descartamos de estos números aquellos romances sobre intervenciones milagrosas que no suponen una temática estrictamente religiosa y todas las oraciones o «rezados» que, aun estando en metro romance, no contienen la estructura narrativa típica del género romance.

Constatar este hecho demuestra una de estas dos realidades: o bien que efectivamente el romancero religioso vive más abundantemente en Canarias, o que en ninguna de las otras regiones españolas se han hecho exploraciones y recolecciones tan sistemáticas y tan minuciosas como aquí.

No obstante, la tradición no vive por igual en todas las islas, ni aun dentro de cada una de ellas. El reparto es muy desigual. La publicación de *Romanceros* particulares por cada isla ofrece la oportunidad de contrastarlo. En las que con mayor intensidad viven los romances religiosos son las de Gran Canaria y La Palma. Por el contrario, la menos abundante en esto, proporcionalmente, es La Gomera. El caso de La Gomera es explicable, pues poseyendo el romancero general más rico e interesante de Canarias —y del mundo hispánico— los romances religiosos se sienten allí en inferioridad de apreciación y de estima.

De la misma forma, no todos los romances religiosos viven con igual pujanza. Frente a romances como *La Virgen y el ciego* (el más frecuente, sin duda), *El nacimiento o Congoja de la Virgen*, *Soledad de la Virgen* y *Las tres Marías*, que son los más populares, por este orden, con más de 50 versiones registradas por cada uno, viven también otros como *Las dudas de San José*, *A Belén llegar*, *Magdalena al pie de la cruz* o *Confesión de la Virgen*, los más escasos, de los cuales apenas se han recogido 4 o 5 versiones por cada uno.

4.2. Popularidad y difusión desigual

La desigualdad del reparto de la tradición en el Archipiélago y el desigual número de versiones con que cada romance vive, como acabamos de señalar, no son, sin embargo, exclusivos del romancero religioso. Es un hecho que afecta por igual al romancero en general. En este sentido, los romances religiosos conviven con los profanos sin distinción alguna y se rigen por «leyes» comunes. Sin duda el *corpus* de temas religiosos es muy inferior al de profanos, pero pocos romances de entre éstos tienen tanta popularidad como, por ejemplo, *La Virgen y el ciego* o *La congoja de la Virgen*.

Lo que queremos decir es que, por lo general, el transmisor de romances posee dentro de su repertorio, y por igual, romances religiosos y romances pro-

fanos, aunque tal vez podría decirse que los religiosos viven con mayor predilección entre el repertorio de las mujeres.

Pero pueden hacerse algunas excepciones a este comportamiento general. En nuestras encuestas de campo hemos encontrado lugares en donde el romancero religioso era casi exclusivo o muy mayoritario (sur y suroeste de Gran Canaria) y otros en donde los religiosos eran menospreciados por los mejores romanceadores del lugar. En los pagos de Cercados de Araña y Cercados de Espino (isla de Gran Canaria), después de un día largo de encuestas, solo logramos recoger tres romances profanos. Allí todos eran romances religiosos. Y por los municipios de Mogán y de San Bartolomé de Tirajana la tradición religiosa es absolutamente mayoritaria. Por el contrario, en la isla de La Gomera los romances religiosos son «cosa de mujeres», mientras que los hombres se reservan el canto de su riquísimo e incomparable repertorio profano. Y como allí las mujeres suponen solo el 20% de los informantes del romancero la desventaja para el religioso es bien notable.

4.3. La Virgen protagonista literaria

Los romances religiosos que viven en Canarias tienen por protagonista principal a la Virgen María: de los 50 temas romancísticos catalogados, 35 lo son indudablemente. Como es lógico, Cristo está presente e inspira la totalidad, pero desde el punto de vista literario y narratológico la verdadera protagonista es María. En este sentido podría decirse que el romancero religioso canario es un auténtico «devocionario mariano»; diríase que el romancero ha querido ver el Evangelio desde la óptica mariana. El mejor y más auténtico devocionario que se pueda desear. Porque en él destilan la poesía, la fe y el fervor de generaciones y generaciones de creyentes y devotos, decantados a lo largo de muchos siglos. El protagonismo de la Virgen es muy evidente en los romances del ciclo del Nacimiento, en donde, como es lógico, la edad del Niño no le permite ser personaje «actante», pero lo es también en los romances de la Pasión. Poquísimos son los romances de estos ciclos en donde no aparezca la Virgen como «dramatis personae». Y en todos ellos tiene la Virgen el papel de protagonista. Por ejemplo, en *Soledad de la Virgen* el relato del Calvario no se narra directamente, ni se hace por boca de Cristo, sino a través de la palabra de la Virgen. De esta forma, al hablar ella en primera persona, se convierte también en sujeto de la Pasión.

4.4. Contaminaciones frecuentes

Es bastante común en el romancero general la «contaminación» o mezcla de varios romances en un mismo acto recitativo (o canto). Es paradigmático en esto, en la tradición actual de Canarias, por ejemplo, el texto de *El caballero burlado*, uno de los más hermosos y populares en todo el Archipiélago: en él confluyen perfectamente fusionados tres temas que fueron independientes en la antigüedad y que aún son autónomos en otras ramas del romancero hispánico: *La infantina encantada*, *El caballero burlado* y *La hermana cautiva*. Estas contaminaciones se producen la mayoría de las veces por una identificación o aproximación de alguno de los elementos de los romances en contacto: un mismo motivo temático, una misma situación, un mismo verso formulaico, un

mismo personaje, una misma rima, etc., o por creer que ambos temas forman parte de una narración unitaria, produciéndose varios tipos de contaminación, bien a nivel del discurso, de la intriga o de la fábula.

Pero aunque, como decimos, las contaminaciones son frecuentes en la tradición oral, ninguna parcela del romancero general alcanza el nivel con que éstas se producen entre los religiosos, y sobre todo entre los del ciclo de la Pasión. Aquí la contaminación es la norma. Muy pocos romances se encuentran siempre, en todas sus variantes, en forma autónoma. Porque además, estas contaminaciones no responden a un modelo fijo y uniforme, sino casi a la libertad de cada recitador, con lo que las posibilidades de realización de cada romance son imprevisibles. Dos particularidades de los romances de la Pasión pueden propiciar este comportamiento: la brevedad de sus discursos y la proximidad de las escenas que se narran en ellos. En los del ciclo de la Navidad, por el contrario, cada uno contiene su propia fábula, generalmente bien diferenciada y desarrollada: la búsqueda de posada, el nacimiento, el milagro de la curación del ciego, el milagro del trigo, etc. En los de la Pasión, por el contrario, las «unidades de fábula» no están desarrolladas por extenso sino solo apuntadas, con lo que carecen de una «personalidad literaria» que les proporcione autonomía en el texto. Más adelante (apdo. 5.3.) mostraremos un ejemplo de contaminación máxima en donde en un mismo texto se fusionan hasta seis motivos distintos, cada uno de los cuales no tiene más de seis versos largos.

4.5. Varios romances sobre un mismo motivo

Fenómeno paralelo con el anterior es el que se produce al existir varios romances sobre un mismo motivo fabulístico. Si consideramos el romancero religioso como un conjunto de textos que recorren e interpretan la integridad de la vida de Cristo (o al menos una gran parte de la vida de Cristo) y la devoción de la Iglesia, podríamos pensar en una sucesión de capítulos, cada uno de los cuales narraría y glosaría un acontecimiento particular de esa historia general. Pero el romance no es eso. Ni tuvo esa intención en su origen ni mucho menos lo ha pretendido en su vida tradicional. En primer lugar, porque el romancero no es un *corpus* cerrado que viva íntegro en cada transmisor. Al contrario, la libertad «libérrima» que caracteriza a la poesía oral proporciona realizaciones particulares en cada lugar y aun en cada transmisor; realizaciones que además no son estáticas, sino que evolucionan y cambian por efecto de la «recreación» que caracteriza a la transmisión oral. Conservación y renovación es la doble tensión en la que vive la poesía tradicional.

Así, ocurre que unos mismos episodios son motivo narrativo de dos o más romances. Por ejemplo, la búsqueda de posada en Belén es tema de dos: *A Belén llegar* y *La congoja de la Virgen*; el episodio de la huida a Egipto aparece en tres romances: *Huida a Egipto*, *El milagro del trigo* y *La Virgen y el ciego*. Y el episodio de la Virgen camino del Calvario da título a tres romances distintos con rima en ó, en áa y en áo, pero además es secuencia narrativa de otros varios romances: *Soledad de la Virgen*, *El rastro divino*, *La Virgen encaminada al Calvario por un pastor*, *Las señas de Cristo*, *La Magdalena al pie de la cruz* y *La Virgen en basca de una mortaja*; etc.

4.6. Varios títulos para un mismo romance

Esta no es una característica del romancero sino de los estudios y ediciones de ese romancero. Los romances por lo general viven en sus transmisores sin títulos específicos: los reconocen por el primer verso (el que empieza «Pa'l Calvario va la Virgen», por ejemplo), por el asunto («el del Nacimiento») o por una denominación de personajes («el de la Virgen y el ciego»). Somos los estudiosos del romancero los que hemos tenido que ponerles un título que permita su catalogación y su comparación con otras variantes geográficas. Pero suele ocurrir que cada editor de romances se guía por sus propios criterios y asigna títulos a voluntad, resultando un verdadero galimatías identificar las distintas realizaciones de un mismo romance cuando se trabaja con varias colecciones romancísticas.⁶

Este panorama lo hemos encontrado también nosotros en el romancero de Canarias. Por ello hemos tenido que hacer un esfuerzo grande en identificar y delimitar cada tema romancístico, por breve que sea, y ponerle un título (en muchos casos respetando los títulos consagrados) que respondiese al tema principal del romance.

5. Los ciclos del romancero religioso en Canarias

Siendo la vida de Cristo la materia principal del romancero religioso, es lógico pensar que los romances se agrupen en ciclos, según las etapas o acontecimientos narrados. Podría decirse que el romancero «literaturizó» el ciclo entero de la religión cristiana; que en el romancero está el evangelio popular y tradicional de los españoles; que con el romancero en la mano (o en los labios, pues es oral) se puede tener la seguridad de poseer el mejor devocionario. Pero lo cierto es que el romancero no ha atendido por igual a los distintos capítulos de la vida de Cristo; ha sentido preferencia por unos episodios y ha descuidado otros. En torno a su nacimiento e infancia y a su pasión y muerte pueden agruparse la gran mayoría de los romances tradicionales que existen hoy. Y parece lógico que siendo el romancero, como género literario, una manifestación del alma y del gusto popular, haya buscado en esos dos momentos la fuente más abundante de su inspiración. En los episodios entrañables de la Navidad encontraba el sentir popular la materia más adecuada para la ternura y la alegría; por

⁶ Una unificación de criterios en este sentido sería muy recomendable, pero esta tarea solo se puede iniciar desde una institución prestigiosa con gran predicamento entre todos los estudiosos del romancero hispánico. Y esa institución es el Seminario Menéndez Pidal de Madrid, que guarda el archivo romancístico más importante del mundo hispánico y en general la colección de poesía popular más importante del mundo. La tarea se inició efectivamente con el proyecto IGER («Índice General Ejemplificado del Romancero»), consistente en la descripción y edición del romancero panhispánico «asignando un número y un título identificadores a cada fábula romancística o tema existente en la tradición oral de los siglos XIX y XX» (Catalán y Salazar 1999: ix). Pero esta iniciativa no se culminó y sobre todo no se divulgó lo suficiente como para que fuera conocida y puesta en práctica por los principales estudiosos del romancero repartidos por todo el mundo.

el contrario, los episodios de la Pasión le proporcionan al romancero las expresiones más conmovidas de dolor y el más sincero arrepentimiento del cristiano. Y esos dos ciclos representan la dimensión más humana de la figura de Cristo, justo los aspectos que más interesan a la religiosidad popular.

Extraña, sin embargo, el silencio casi absoluto que el romancero guarda sobre la vida pública de Jesús, y esto es general tanto en la España peninsular como en Canarias. A excepción del romance *La samaritana*, sobre el encuentro de Jesús y la mujer de Samaria en el brocal del pozo de Jacob (*Juan 4, 4-26*), recogido en la isla de Gran Canaria (Trapero 1982: nº 134.1), y que empieza

Un jueves partió Jesús para ciudad de Samaria;
ante un pozo que vio derecho se encaminaba;
sobre el volcán recostose por lo cansado que estaba;
al punto vio que venía la misma que él esperaba
con un cántaro en la mano; era la samaritana.

no conozco otro que sea intermedio entre los episodios evangélicos del Niño perdido en el templo, con que acaba el ciclo de la Infancia, y la última cena, con que se inicia el ciclo de la Pasión. De la misma forma, el romancero guarda un extraño silencio en las escenas posteriores a la muerte y entierro de Cristo: tampoco conozco ningún romance tradicional sobre la Resurrección o la Ascensión.

Pero hay que tener en cuenta que fuera de la fuente de los evangelios (ya sean los canónicos o los apócrifos), el romancero ha creado también otras muchas fábulas en las que Cristo o su Madre son los protagonistas; todas ellas son historias piadosas que pretenden conmover y ejemplificar al cristiano en la práctica de la virtud. Por ejemplo, en *Cristo pide limosna a un rico* se condena la falta de caridad del rico:

En ciertas tierras de India, un pobre a un rico pidió
que le diera una limosna por el puro amor de Dios.
—Por el puro amor de Dios, de lo que tienes de grande,
que me haga una limosna, que vengo muerto de hambre.—
El rico alzó la cabeza como el que se sonrió,
en ver a un gallardo mozo que una limosna pidió.
(Versión de Gran Canaria, Trapero 1982: 138.2);

de la misma forma que se premia la de un labrador en *El labrador caritativo* (éste no existe en Canarias); en *La devota de María* se encomienda la devoción a la Virgen y el rezo del rosario; en *Por los caminos del cielo* se exaltan las virtudes y la belleza de la Virgen; etc.

Así pues, el romancero religioso de Canarias puede contemplarse desde los siguientes ciclos:

5.1. Sobre el nacimiento e infancia de Cristo

Los Evangelios de Lucas y Mateo, considerados aquí de forma complementaria, inician el ciclo con la Anunciación de Juan el Bautista y lo acaban con el episodio del Niño perdido y hallado en el templo, a la edad de 12 años. El romance-

ro, por su parte, abarca casi esos mismos límites del Evangelio, aunque con algunas salvedades importantes.

Unos quince son los romances canarios que se refieren a esta etapa de la vida de Cristo. Ordenados cronológicamente, el primero narra el episodio de la Anunciación y las dudas de San José y el último la pérdida del Niño Jesús en el templo. Los otros intermedios se refieren a la búsqueda de posada en Belén, al Nacimiento y adoración de los pastores y de los Reyes, a las congojas de la Virgen en el Portal y a la huida a Egipto.

No es que cada romance narre monográficamente una escena particular del ciclo ni que, al contrario, en cada uno de los textos se contenga uno, y solo uno, de los episodios. El romancero religioso (y más el del ciclo de la Pasión) se comporta en este sentido de forma muy irregular, y así, frente a romances de una sola y muy particular escena, como ocurre con *La Virgen y el ciego*, existen otros en donde se contienen varios episodios amalgamados, como el titulado *Las dudas de San José*, que se refiere a la anunciación, a los desposorios de María y José, a la visita de María a su prima Isabel y a las dudas de San José.

Con todo, en el romancero canario del ciclo de la Navidad hay ausencias muy notables respecto a los relatos evangélicos (canónicos y apócrifos) y al conjunto de episodios que conforman nuestra fe y nuestra tradición. Faltan romances que contengan el anuncio del ángel y la adoración de los pastores⁷, la venida y adoración de los Reyes, la matanza de los Inocentes, la circuncisión y la presentación del Niño en el templo. En la España peninsular, sin embargo, está muy divulgado el romance de *Los Reyes* que se canta en muchos lugares para pedir el aguinaldo⁸. También en Canarias se canta mucho el episodio de la adoración de los Reyes, pero solo dentro de la tradición específica de los *ranchos* de ánimas y de pascua, especialmente en los de pascua de la isla de Lanzarote, con su formas poéticas características (ver aptdo. 9.5. del capítulo «Los ranchos...»).

El romancero canario centra su atención principalmente en las escenas del empadronamiento y la búsqueda de posada en Belén, para poner en contraste la delicadeza del estado de la Virgen y la crueldad del mesonero:

—Que si da posada a un pobre y a una mujer que traía,
que la traiga delicada y al sereno no dormía,
que si dormía al sereno iba a amanecer parida.

—Váyase de aquí el gran viejo, que yo no le conocía,
que me viene a robar de noche lo que me ha visto de día.

en el nacimiento mismo, para encarecer la extrema pobreza de la cueva y la humanidad y ternura del momento:

⁷ En *La flor de la marañuela* (1969: I, nº 65) se recoge una versión con este título, procedente de Tenerife, pero para nosotros no es romance sino fragmento de una obra de teatro popular sobre el tema de la Navidad que por tradición pervive en algunas islas del Archipiélago.

⁸ De esta tradición y de este romance tratamos de manera particular en el aptdo. 2.3. del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro.

San José hace la cama de rosas y clavellinas:
 —Ven a acostarte, mi esposa, ven a acostarte, María.
 —Acuéstate, San José, que yo sueño no traía.
 San José como hombre viejo muy pronto se dormiría.
 Al primer canto del gallo halló a la Virgen parida:
 el buey le arrima la paja, la mula se la comía.

y en la huida a Egipto, para poner de manifiesto, a través de los múltiples milagros, como el del trigo, la naturaleza divina de los peregrinos:

Siguiendo más p'adelante otro labradorcito vieron.
 Le ha preguntado la Virgen: —Labrador, ¿qué estás haciendo?
 —Señora, yo trigo siembro y trigo es lo que estoy tendiendo.
 —Trigo siembras, trigo cojas, trigo echas en tu granero,
 pica esta noche la hoce, vente mañana a cogerlo.
 Y si pasan por aquí veinticinco bandoleros,
 preguntando por María y por su santo Cordero,
 tú les dirás la verdad, que ser mentida no puedo:
 que estando sembrando el trigo por aquí pasó corriendo.—

5.2. Presagios de la Pasión

Sobre una temática un poco indefinida, pero que puede situarse entre el ciclo de la Navidad y el ciclo de la Pasión, hay una serie de romances en los que se presenta a la Virgen, bien sola o con el Niño, presagiando los dolores de la Pasión. Son romances de inspiración piadosa, no evangélicos, hechos a imitación de otros profanos, pero llenos de candor y no exentos de valores poéticos. Tres son, al menos, los textos de este ciclo que viven en la tradición de Canarias, de los que mostramos sendas versiones.

LLANTO DE LA VIRGEN

En el cielo hay un castillo labrado a la maravilla,
 no lo labró carpintero ni hijo de carpintería,
 que lo labró el Rey del cielo para su madre María.
 Almenicas tiene de oro, pilares de plata fina,
 en el medio de ellos todos está la Virgen María
 con el Niño Dios en brazos, llorando lágrimas vivas.
 —No llore, la mi señora, no llore, la madre mía,
 que yo me pondré en la cruz, mi sangre derramaría.
 A los buenos dales gloria, a los malos eterna vida.
 (versión de La Palma, Trapero 2000: nº 77.1)

LLANTO DEL NIÑO JESÚS

En debajo de un olivo está la Virgen María
 dándole el pecho a su niño y el niño no lo quería.

—Dime, Niño, por quién lloras, [...] si lloras por los azotes o por lo que te dolía.
 —No lloro por los azotes ni por lo que me dolía, lloro por los pecadores que mueren todos los días, porque el infierno está lleno y la gloria está vacía.
 (versión de La Palma, Trapero 2000: nº 78.1)

LA VIRGEN CON UN LIBRITO EN LAS MANOS

En el Valle de Agonía está la Virgen María,
 con su librito en las manos rezando el Ave María,
 la mitad lo rezaba y la mitad lo leía.
 Cuando pasa su buen Hijo: —¿Qué hace la madre mía?
 —Maginando cosas buenas, que nadie las 'maginaría:
 que tus santos tus pies clavados en la cruz yo los veía,
 y tus santísimos brazos en la cruz yo lo veía,
 tu santísimo costado derramando sangre lo veía,
 tu santísima cabeza de espinas coronarían
 y tu santísima boca con la hiel enjugarían.
 (versión de Lanzarote, Trapero 2003a: nº 59.2)

5.3. Sobre la pasión y muerte de Cristo

Los romances canarios del ciclo de la Pasión se inician con el episodio de la última cena, el romance titulado *El discípulo amado* —que es uno de los pocos en que no aparece la Virgen— y acaban con el descendimiento de la cruz y el llanto de la Virgen con su Hijo en los brazos. No se han «romanceado» ni las escenas del Domingo de Ramos ni los correspondientes a la sepultura, resurrección y posteriores.

En los límites del ciclo se incluyen, ya con narración detenida y particular, ya con referencias escuetas, todas las escenas contenidas en los Evangelios y las aportadas por la tradición popular. En este caso los Evangelios canónicos han sido mucho más circunstanciados que en el ciclo de la Navidad, por lo que son éstos la fuente principal para el romancero y no los apócrifos. No obstante, éstos siguen suministrando detalles y nombres asumidos por el romancero: por ejemplo, los nombres de los ladrones, Dimas y Gestas, la historia de la Verónica que enjugó con su lienzo el rostro de Cristo o el nombre del soldado Longinos que atravesó con su lanza el costado de Cristo (contenidos todos ellos en los apócrifos *Actas de Pilatos*, *Muerte de Pilatos* y *Declaración de José de Arimatea*, que son la fuente principal en los acontecimientos de la Pasión).

Una de las características principales de los romances del ciclo de la Pasión —ya lo hemos dicho— es la «contaminación» constante que hay entre ellos: se unen los unos a los otros en un mismo acto recitativo, se mezclan motivos temáticos o se intercambian versos como si esta fuera la norma. Pero no de una manera uniforme y regular, sino de forma particular en cada lugar e incluso en cada versión, de manera que resulta muy difícil establecer un modelo fijo

de comportamiento en toda la tradición⁹. Así que, en algunos casos, es cuestionable decir si se trata de un romance autónomo o de una acumulación de motivos contaminados. Nosotros aquí hemos tratado de identificar como romances autónomos cada uno de los motivos que tiene independencia temática y que, al menos en alguna versión, aparece en la tradición oral de forma autónoma, pero a sabiendas de que en esa misma tradición puede encontrarse muchas veces mezclado con otros motivos.

Un ejemplo de lo que decimos es el siguiente texto, procedente de la isla de Tenerife (*La flor de la marañuela*, I, nº 304):

Por el rostro de la sangre que Jesús ha derramado,
 2 iba la Virgen María buscando su hijo amado.
 Por el camino donde iba una mujer ha encontrado.
 4 —¿Qué haces aquí, mujer, qué haces aquí llorando?
 —¿Usted me ha visto pasar a mi hijo Jesús amado?
 6 —Deme las señas, señora, de su vuestro hijo adorado.
 —Es más blanco que la nieve, más brillante que oro y plata,
 8 que en su frente trae el sol y la cara es como un ángel.
 —Por aquí pasó, señora, por aquí Cristo ha pasado,
 10 con una cruz a sus hombros, una cadena arrastrando
 y me pidió que le diera un paño de mi tocado
 12 para limpiarse su rostro que lo traía sudado;
 tres dobleces traía el paño, tres figuras le han quedado,
 14 si lo quiere ver, señora, aquí lo traigo guardado.—
 Al oír la Virgen esto cae al suelo desmayada.
 16 San Juan y la Magdalena vienen pronto a levantarla.
 —Vamos, vamos, mi señora, vamos pronto p'al Calvario;
 18 por muy pronto que llegamos ya lo habrán crucificado.—
 Ya lo ponen en la cruz, ya le clavan los tres clavos,
 20 ya le dieron la bebida de amarga hiel y vinagre.
 Y la sangre que derrama en el cáliz su brisal,
 22 el hombre que toma de ella será bienaventurado,
 y la gracia que pidiese de Dios sería otorgado,
 24 la del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo, amén.

Allí se le da el título de *La Virgen camino del Calvario*, pero en realidad es el resultado de la fusión de los siguientes temas romancísticos (encontrados como autónomos en otras versiones canarias, incluso de la propia isla de Tenerife), que señalamos con los versos correspondientes a cada uno:

⁹ Experiencia hemos tenido, como recolector en La Gomera, de entrevistar a dos hermanas que decían haber aprendido las dos los romances de su madre y sin embargo cada una de ellas poseía un repertorio bastante diferente por las contaminaciones que en ellos se producían.

- .El rastro divino (vv. 1-5 y 9-14)
- .Las señas de Cristo (vv. 6-8)
- .La Virgen camino del Calvario (áa) (vv. 15-16)
- .La Virgen camino del Calvario (áo) (vv. 17-20)
- .La sangre de Cristo (vv. 21-22)
- .Oración romanceada (vv. 23-24)

Y se podrán citar otros muchos. El romancero religioso de la Pasión parece estar hecho a base de unidades simples de motivos representativos de una misma escena, con textos muy breves, que a la hora de su reproducción puedan combinarse a voluntad. Motivos que pueden estar expresados en tan solo tres versos, como ocurre con el tema *La sangre de Cristo*. En la práctica, un motivo como éste de la Virgen camino del Calvario puede contaminarse con todos los otros romances de la Pasión; con lo que la única forma de identificar cada uno de los motivo-temas es contemplando todas las realizaciones variantes que se dan en la tradición oral e individualizarlos con criterios estructuralistas: solo existe aquello que en el «habla» puede oponerse a algo; o lo que es lo mismo: entendemos por motivo individualizado, autónomo, aquel que en sus diversas realizaciones conserva siempre una misma unidad, por mínima que sea.

El episodio de la Virgen camino del Calvario se constituye en el tema central del romancero canario de la Pasión: el episodio da título y es motivo principal de tres romances distintos, con rima variante, en ó:

Caminando va la Virgen, con San Juan se encontró:
 —¿Qué nuevas le traes, Juanico, a este pobre corazón?
 ¿El hijo de mis entrañas será vivo o ya murió?
 —Alivie, madre, sus pasos y el cielo le dé valor,
 detrás viene una mujer que le dará la razón.—

en áa:

Pasando la Virgen pura por una ciudad muy larga,
 en el medio del camino con una niña encontraba.
 Ella le preguntaría como reina y bien hablada,
 —¿Si me ha visto por aquí el hijo de mis entrañas?
 —Por aquí pasó, señora, antes que el gallo cantara,
 con una cruz a sus hombros de madera muy pesada,
 una soga nueva al cuello por donde el traidor halaba,
 cada vez que el traidor hala, Jesucristo arrodillaba,
 donde quiera que arrodilla deja la tierra manchada.

y en áo:

—Vamos vamos, mi Señora, vamos ya pronto al Calvario,
 que por pronto que lleguemos ya lo habrán crucificado;
 ya lo ponen en la cruz, la le clavan los tres clavos,
 ya le pegan la lanzada en su divino costado,
 ya le ponen la corona a Jesús sacramentado.

Pero también es motivo (bien temático, bien situacional), de otros romances, como los siguientes. El titulado *Soledad de la Virgen*, muchas de cuyas versiones empiezan:

P'al Calvario va la Virgen vestida de luto y pena,
 pasó San Juan por allí, le dijo de esta manera:
 —¿Por qué no cantas, María, por qué no cantas, mi prenda?

El titulado *El rastro divino* también suele empezar:

Por el rastro de la sangre que Jesús va derramando
 iba la Virgen María buscando a su hijo amado

El romance *La Virgen encaminada al Calvario por un pastor* empieza:

Su Madre busca a su hijo, lo busca y no lo ha encontrado

El de *Las señas de Cristo*, cuyos primeros versos son:

Caminando va la Virgen llena de dolor y pena
 que va en busca de su hijo porque ya no encuentra nueva

El de *La Magdalena al pie de la cruz*:

Camina la Virgen pura con su bendita compañía
 hasta llegar a Belén a ver la misa del alba,
 donde está el cáliz bendito y la hostia consagrada,
 donde está la Magdalena al pie de la cruz sentada.

Y el de *La Virgen en busca de una mortaja*:

Por donde camina la Virgen vestida de luto y pena
 allá en un montito oscuro al lado de una humilde peña,
 va a pedir una mortaja porque ella no la tuviera.

Una dificultad añadida en los romances de este ciclo, y no pequeña, es la diversidad de títulos que en cada romancero o colección de romances se da a un mismo tema. Así, por ejemplo, al que nosotros llamamos aquí *El rastro divino* lo encontramos en otros lugares titulado así, pero también con los de *Por el rastro de la sangre*, *La sangre de Cristo*, *La Pasión*, *La Virgen en busca de su hijo* y otros varios.

Por último, cabe decir que en el romancero de la Pasión se mezclan textos de procedencia muy heterogénea, desde versiones «a lo divino» de viejos romances profanos hasta bastantes de origen tardío y algunos de pliego dieciochesco. La condición de muchos de ellos de «rezados» —como se les llama en Canarias, es decir, textos para rezar—, les priva de la publicidad que tienen los demás romances al ser cantados. En este sentido, los de la Pasión son menos «romances» que los del ciclo del Nacimiento, que sirven muchas veces como

cantos colectivos y villancicos en los días navideños y, desde luego, menos que los de tipo profano que se cantan y recitan en reuniones y tareas comunitarias. Los del ciclo de la Pasión nunca se cantan, se reservan para un uso estrictamente individual e íntimo, para la oración recogida. Por eso se caracterizan por un cierto «doctrinarismo» en la fe y en la piedad de la Iglesia.

5.4. Sobre María, virgen y madre

Existen en la tradición canaria dos romances que ni se encuadran entre los dos ciclos evangélicos ni entre los de intervenciones milagrosas, pues María es personaje del romance por sí misma, por su condición de virgen y madre de Cristo, no por su intervención a favor de una tercera persona. Tampoco pueden encuadrarse entre los «rezados», pues éstos dos son verdaderos romances, con sus «dramatis personae» actuantes y su pequeña estructura dramática. Son los titulados *Por el camino del cielo*:

Por el camino del cielo se pasea una doncella,
vestida de azul y blanco, relumbra como una estrella.
Pregunta San Juan a Cristo: —¿Quién es aquella doncella?
—Aquella es la madre mía, vamos a adorar en ella.

y *Confesión de la Virgen*:

Se fue la Madre de Dios ca' San Juan, primo de Cristo.
Puesta en el confesionario estas palabras le dijo:
—Padre, vengo a confesar, que el confesar es preciso,
porque con la confesión enseñaba a nuestros hijos:
sigamos los mandamientos que es más derecho el camino.

Son romances en los que se ensalzan las cualidades y virtudes de María: su belleza extraordinaria en el primero y su naturaleza inmaculada en el segundo. Tienen pues un propósito moralizante: María es la criatura perfecta a quien el cristiano debe todo fervor.

5.5. Intervenciones milagrosas de la Virgen

Son muchísimos los romances que viven en la tradición moderna de Canarias en que aparece la Virgen actuando milagrosamente en favor de un devoto suyo. Pero desde un punto de vista temático no se justificaría encuadrarlos a todos entre los religiosos. En la mayoría, sigue predominando el carácter profano de su tema principal. Son menos en los que la intervención de la Virgen y el tema mariano recorren e impregnan todo el romance. Este es el caso de tres romances canarios: el de *La devota de María*:

Era la hija de un rey, muy devota de María,
que rezaba tres rosarios, todos tres al mismo día:
uno reza a la mañana, otro reza al mediodía,

otro rezaba a la noche en lo que sus padres dormían.
 Estando un día rezando se le apareció María.
 —¿Qué haces ahí, mi devota, qué haces ahí, devota mía?
 —Rezándole estoy el rosario a la sagrada María.
 —¿Que si quieres ir con ella a una larga romería?
 (versión de Gran Canaria, Trapero 1990d: nº 112.1)

El de *La Virgen se aparece a un pastor*:

Salióse un día un pastor [...] cuidando sus ovejitas, cuidando sus ovejuelos, cuando a las tres de la tarde vio que bajaba del cerro una hermosa peregrina con un infante pequeño con un rosario en la mano, su madre un rosario al cuello, seguido de quince rosas que son los quince misterios.
 (versión de Tenerife; *La flor de la marañuela* 1969: I, nº 393)

Y el de *El idólatra de María*:

San Ginés que navegaba un día, una noche toda, sin saber qué día era, día de Nuestra Señora.
 Allá en medio de los mares se le presentó una ola.
 Los marineros lloraban, capitanes, gente toda, y San Ginés no lloraba como una noble persona, con su librito en la mano, paseándose junto a proa.
 —¡Sálvalos, Virgen del Carmen, sálvalos, Virgen de Nora, que llegando a tierra España te *jaré* una ermita en Roma, las puertas de cristal fino, las ventanas de oro todas!
 Ya vemos tierras de España y puerto de Portugal, también vemos un niño muerto que lo llevan a enterrar.
 (versión de Lanzarote, Trapero 2003a: nº 30.1)

Pero en la mayoría, como decimos, la intervención de la Virgen es un motivo literariamente secundario, ubicado generalmente al final para dar colofón al romance y para ofrecer una lección moralizante, si bien por encima de ese motivo religioso predominan otras «historias» y otras «lecciones». Por ejemplo, en *La romería del pescador*, la esposa arrojada al mar implora a María y es salvada de las aguas, pero el tema principal es la acción del pescador quien por incrementar sus ganancias reniega de su fe y se deshace de su esposa:

Era de un pescador que a pescar gana la vida y pescaba en barco ajeno porque de él no lo tenía.
 Y de afuera en altas mares el demonio le salía:
 —Hombre, mata a tu mujer, vámonos a Barbería, que muere mucho pescado y se gana bien la vida.
 —¿Cómo la voy a matar si culpa no me debía?
 —La matas por un engaño, que así maté yo a la mía.

.....

La coge por los cabellos y a la mar la arrojaría.
 Cuando se pilló en el agua de esta manera decía:
 —¡Madre mía los Remedios, quítame de esta agonía,
 que si de ella me quitares
 te serviré de ermitaña todos los días de mi vida,
 y después que yo me muera que te sirva el alma mía.
 Al otro día de mañana en la playa amanecía
 sin mojarse los zapatos ni la ropa que traía,
 que era permisión del cielo, de Dios y Santa María.
 (versión de La Palma, Trapero 2000a: n° 45.2)

Y en el de *La difunta pleiteada*, la Virgen vuelve a la vida a quien lleva ya varios días sepultada, pero el tema predominante es la fidelidad en el amor de los dos protagonistas. Así acaba una versión grancanaria:

Y la Virgen del Rosario, nuestra preciosa Divina,
 por no perder la devoción que aquel don Juan le tenía,
 devolvió el alma a la cristiana como cuando estaba viva.
 La justicia es la que manda, la justicia es la que obliga:
 —Que se la den a don Juan, que es quien la merecía.
 (Trapero 1982: n° 12.2)

A título de ejemplo podrían citarse con estas mismas características, además de los anteriores, los titulados *Promesa incumplida*, *El ladrón piadoso*, *San Alejo*, *Mujer calumniada por el diablo* y muchos otros de temática de cautivos en donde es tan frecuente que el devoto adquiera la libertad por intervención de la Virgen.

Precisamente muchos de los romances de cautivos que viven hoy en la tradición oral de todas partes, también de Canarias, tienen su origen como literatura dieciochesca de pliego, con su estilo característico. Y suelen empezar con una invocación (al sol, a los astros, a la imaginación, a las musas, al Espíritu, a la Virgen...) pidiendo gracia e inspiración para poder relatar la historia que se propone con la altura poética que la tal historia merece. Con mucha frecuencia esta invocación va dirigida a la Virgen, atribuyéndole todas las virtudes teológicas que la Iglesia le ha reconocido. Por ejemplo, en una versión recogida en la isla de Lanzarote del romance dieciochesco *El cautivo de Granada*:

Aquella suprema rosa, María, de gracia llena,
 hija del Eterno Padre y de los ángeles Reina,
 Madre del supremo Hijo por divina omnipotencia,
 del Santo Espíritu esposa y de todos medianera.
 A la esposa de José, cándida y blanca azucena,
 le pido me dé su gracia para que con ella pueda
 referir a mi auditorio la maravilla más nueva.
 Atención pido, señores, que aquí la historia comienza.
 Sucedió que de Granada venían por aquella vega
 dos hombres facinerosos que todo el año se emplean

en robar niños y niñas sin que nadie lo supiera
y llevarlos a vender a las más ricas galeras.
(Trapero 2003a: nº 137)

Pero estos versos ni son tradicionales ni la simple aunque prosopopéyica invocación a la Virgen justifica el catalogarlo entre los romances religiosos; ni siquiera por el milagro que la Virgen obra al final del relato en favor de sus devotos liberándolos del cautiverio; lo que predomina en la fábula del romance son otros motivos profanos. Y eso a pesar del título tan pomposo (como todos los dieciochescos) del pliego original del que procede: «Nuevo y curioso Romance de un portentoso Milagro que ha obrado María Santísima del Carmen y el glorioso Señor San Antonio de Padua con dos devotos suyos, llamados Don Juan de Torres y Doña María Teresa, sacándolos de cautiverio. Sucedió este año de 1755» (Aguilar Piñal 1972: nn. 635, 636 y 815 a 817).

5.6. Aparición de las Vírgenes locales

Parecería lógico traer a este apartado también los romances sobre las Vírgenes locales patronas de cada isla. Pero, por lo que a nosotros alcanza, ni todas las Vírgenes insulares tienen sus historias en verso, ni cuando esto ocurre son propiamente romances: suelen ser composiciones de tipo popular, sí, pero en metros diversos y desde luego muy lejos de poseer las características de los tradicionales. Son textos en verso pero de factura muy reciente y en donde la mano «individual» del autor se advierte por encima de todo. Conozco varias composiciones relativas a la aparición de la Virgen de los Reyes, patrona de El Hierro. La que los propios herreños consideran «verdadero romance de la Virgen de los Reyes» comienza así:

Quisiera, Señora, que el mundo supiera
que fuiste aparecida sobre una peña
en una marea de agua salada.
(Trapero 2005: nº 79)

Su estructura no es la de un verdadero romance, ya que está concebida en estrofas zejelescas: en trísticos docecasilábicos, con cesura hemistiquial bien marcada, cuyos dos primeros versos riman entre sí y el tercero con rima constante en *áa*, que debería rimar con el estribillo del poema, aquí perdido. Exactamente la misma estructura en que están compuestas las «coplas» —así las llaman en Fuerteventura— sobre la aparición de la Virgen de la Peña, patrona de esa isla:

Quisiera, Señora, que el mundo supiera
fuiste aparecida dentro de una peña
para que de todos fueras alabada.
(Trapero 1990c: nº 105.1);

solo que en Fuerteventura sí se conserva la copla del estribillo:

*Virgen de la Peña, reina y soberana,
dame de tu auxilio, no se pierda mi alma.*

De la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria, más que un romance sobre su aparición lo que existe es una composición en metro romanceado en que se habla de la magnificencia del pino en que, según la tradición, se apareció la Virgen. Empieza así:

En la plaza de Teror, por ser un lugar tan bueno,
se ha permanecido un pino donde Dios tiene su efecto.
Este pino creció tanto que ha llegado un momento,
han llegado sus tiernas ramas a bendecir con el cielo.
En los pimpollos más altos tres dragos verdes nacieron
donde al menos malogrado tiene la Virgen su asiento.
(Trapero 1990d: nº 181.1)

No conozco ningún romance u otro tipo de composición poética sobre la aparición de la Virgen de las Nieves, patrona de La Palma, pero sí un romance de tipo local en que se narra un milagro de la Virgen de las Nieves a favor de unos marineros sorprendidos por una gran tormenta (Pérez Vidal 1987: nº 102):

Pega el barco un chirrinquido, que todos se estremecieran;
es la Virgen de las Nieves, la que aclamaron por ella,
que si Dios me da salud, tan pronto que salte a tierra
yo ha de ir a su casa y de prender muchas velas.

De la misma forma, de la Virgen de Candelaria, patrona de Tenerife, existe un romance en el que se relata el traslado de la imagen a La Laguna en procesión de rogativa implorando lluvia. El recolector nos dice que lo recogió de boca de un campesino de Los Genetos (La Laguna)¹⁰. Es la Virgen quien habla:

—Voy a la ciudad a dar agua y a los pobres el remedio;
que me ha mandado llamar mi Cabildo y Regimiento.
No les puedo dar el no porque no puede ser menos
que están los panes secándose y el ganado pereciendo,
y los niños de la cuna pidiendo clemencia al cielo.

De las otras dos Vírgenes de Canarias, la de Guadalupe de La Gomera y la de los Volcanes de Lanzarote, no conozco ningún romance. Solo de La Gomera conozco algunos *pjes de romance* a ella dedicados y al lugar donde se guarda su imagen en Puntallana, que se cantan como estribillo de cualquier romance coincidente en la rima:

¹⁰ *Romancero canario*, Librería Hespérides, Santa Cruz de Tenerife (1940), 77-80. En *La flor de la marañuela* (I, nº 225) se recoge otra versión de este mismo romance, pero no identificado como tal.

Guadalupe, madre mía, La Gomera en ti confía.
 Paloma de Puntallana, La Gomera a ti te llama.

6. Un mismo episodio religioso en verso y en color

El romance sobre la huida a Egipto tiene la particularidad de vivir en Canarias en dos modelos bien diferenciados desde el punto de vista métrico. El primer modelo, que titulamos *El milagro del trigo* y que hallamos en Gran Canaria y La Palma, es igual al que vive en la Península: tiene también una métrica polirrítmica y estrófica, como la siguiente versión grancanaria (Trapero 1990d: nº 74.1) que transcribimos entera para poder compararla con otra del segundo modelo:

EL MILAGRO DEL TRIGO

Al Niño de Dios lo llevan huyendo del rey Herodes,
 2 lo llevan por los caminos lleno de frío y temores.
 Por eso lo llevan con mucho cuidado
 4 porque el rey Herodes quiere degollarlo.
 Por el camino adelante un labradorcito vieron,
 6 le ha preguntado la Virgen: —¿Labrador, ¿qué estás haciendo?—
 El labrador le contesta: —Señora, sembrando
 8 un poco de piedras para el otro año—.
 Al otro día siguiente vino a labrar a sus tierras
 10 y se ha encontrado en el lance una grandísima piedra.
 Ése fue el castigo que Dios le mandó
 12 por ser malhablado a quien bien le habló.
 Siguieron más p'adelante, otro labradorcito vieron,
 14 le ha preguntado la Virgen: —¿Labrador, ¿qué estás haciendo?—
 El labrador le contesta: —Señora, sembrando
 16 un poco de trigo para el otro año.
 —Venga mañana a cogerlo sin ninguna detención
 18 que este milagro lo hace nuestro Divino Señor;
 y si preguntaren por el Niño de Dios
 20 diga que sembrando por aquí pasó.—
 Se va el labrador a su casa lleno de gusto y placer
 22 y todo lo que le pasa se lo cuenta a su mujer.
 Y su mujer le dice: —Eso *asín* no puede ser,
 24 en el mismo día sembrar y coger—.
 Al otro día siguiente estando sembrando el trigo
 26 sintió un tropel de caballos preguntando por el Niño.
 Era la tropa de Herodes por el Niño preguntando.
 28 Y el labrador dice: —Cierto es que lo vi,
 estando sembrando pasó por aquí.—
 30 Vira la tropa p'atrás llena de ira y de rabia
 porque no pudo lograr el intento que llevaba.
 32 El intento era llevárselo preso
 para presentarlo al rey más soberbio.

El segundo modelo vive solo en las islas de La Gomera y de La Palma y representa un tipo romancístico novedoso, exclusivo de estas dos islas, de métrica totalmente regular: versos todos octosilábicos (o mejor, versos largos dieciseisílabos) y rima única y uniforme a lo largo de todo el romance. El centro de la fábula es también «el milagro del trigo», pero aquí le anteceden otros motivos varios que dan dramatismo al relato y justifican más acertadamente el remate del final. Para diferenciar estos dos modelos hemos dado a este segundo el título de *La huida a Egipto*. Una preciosa versión de La Gomera (Trapero 2002: 78.1) dice así:

LA HUIDA A EGIPTO

- Por los caminos de Egipto pasó la Virgen huyendo
 2 y a su muy amado hijo lo lleva de compañero.
 Pasa por la orilla el mar, iba temblando de miedo,
 4 y como el mar la rociaba: —¡Nunca tú tengas sosiego!—
 Pasa por una mancha chochos, ellos están algo secos,
 6 y como le corrusquiaban estas palabras diciendo:
 —¡Malas amarguras pases, así como yo las llevo!
 8 —La vaina y la rama, madre, porque yo el grano lo dejo,
 que los endulcen con agua y siempre puedan comerlos.—
 10 *Vía* volar las perdices y espantarse los conejos.
 ¡Malditas seáis, perdices, malditos seáis, conejos!
 12 Las plumas y el pico, madre, porque la carne la dejo,
 que se hagan caza real para el hombre el alimento.—
 14 Subiendo de unas calzadas, bajando de unos repechos,
 le dice el hijo a la madre: —¡Madre, qué sequía llevo!—
 16 Miraba para un *jinojo* que estaba copioso y bueno,
 cogió un gajito y chupó, aquello le dio refresco.
 18 —¡Madre, qué rama tan dulce, Dios la mantenga un momento!—
 Que por eso los hinojos siempre están copioso' y bueno'.
 20 Caminaban más alante alzando la vista y viendo
 dos labradores labrando con unos bueyes bermejos.
 22 —Labrador, ¿qué siembras ahí? —Yo, señora, piedras siembro.
 —Piedras siembras, piedras cojas. —Se le volvieron cabezos.
 24 Entra al segundo y pregunta, que era mi padre San Pedro:
 —Labrador, ¿qué siembras ahí? —Yo, señora, trigo siembro.
 26 —Trigo siembras, trigo cojas; vente mañana a cogerlo.—
 Él se fue para su casa no imaginando en aquello.
 28 Al otro día de mañana ya que el alba va rompiendo
 se fuese a voltear su trigo y encuentrolo pa cogerlo.
 30 —¡Oh milagro tan patente como estás, mi Dios, haciendo;
 sembrar ayer este trigo y venir hoy a cogerlo!—
 32 Él que lo estaba segando vio venir con gran estruendo
 cuatro judíos que iban preguntando por aquel reino:
 34 —Labrador que siembras trigo, dime lo que refiero:
 ¿has visto pasar por aquí una mujer de gobierno?
 36 —Cuando yo sembré este trigo pasó una mujer *jugendo*.—

Se miran unos pa otros: —¿Pa onde vamos, compañeros?—
 38 Se volvieron para atrás, Dios les libró de aquel riesgo.

¿De dónde procede el motivo del milagro del trigo? ¿Y cómo nace en Canarias un romance como este segundo modelo existiendo un modelo primero procedente de la Península? ¿O fue al revés, que primero existió el modelo regular y después se creó el segundo polimétrico y estrófico?

El episodio de la huida a Egipto para librarse de las iras de Herodes, después de la matanza de los Inocentes, tiene una ligera referencia en el Evangelio de San Mateo; sin embargo, en la tradición cristiana se ubican en este episodio infinidad de historias y de anécdotas piadosas, procedentes, como es bien sabido, de los evangelios apócrifos y que fueron desarrolladas y amplificadas en la Edad Media. En ellas también, como no podía ser menos, se inspiró el romancero. La historia que se cuenta en el romance de *La Virgen y el ciego* es la más popular, sin duda, en la tradición panhispánica de entre los referidos a la infancia de Cristo. Y después están estos dos romances que cuentan diversas anécdotas encaminadas todas al encubrimiento de los santos peregrinos en su huida, y que tienen su centro en la secuencia del milagro del trigo. La anécdota es ingenua pero tiene su estrategia: la Virgen hace que el trigo florezca de un día para otro, pero bien advierte al labrador que si llegan los soldados de Herodes preguntando por ellos, les diga que sí, que por allí pasaron, justo cuando estaba sembrando el trigo; de esa manera, el labrador no miente, pero su respuesta servirá para disuadir a los soldados en la persecución.

Este episodio del milagro del trigo tiene también sus antecedentes en los evangelios apócrifos, aunque allí no hallamos la historia tal cual la cuenta el romance español y canario. Y sin embargo, esa forma de intriga debió estar extendida por toda Europa en forma de leyenda entre los siglos XV y XVI y debió ser de conocimiento general, pues no es exclusiva del romancero español. La hallamos idéntica en una pintura famosa del flamenco Joaquin Patinir (1480-1524), en el Museo del Prado, titulada *Descanso en la huida a Egipto*: aparece la Virgen en el centro del cuadro, amamantando al Niño; San José aparece en la parte izquierda trayendo agua; y a la derecha están las escenas que nos interesan. Son dos, dispuestas una a continuación de la otra: en la primera aparece un labrador sembrando a mano una tierra recién arada; en la segunda, un copioso y amarillento triguero en el que unos hombres siegan con hoz, mientras unos soldados aparecen por entre el trigo y preguntan al mismo hombre de la escena de la siembra. Pintura y romance, en este caso, no son sino dos manifestaciones, de entre las muchísimas que debió de haber, de un episodio bien conocido en la tradición religiosa de tipo popular por toda Europa.

7. Del romance al «rezado»

En varias ocasiones nos hemos referido en lo que antecede a las oraciones romanceadas o «rezados» —como se les llama en Canarias— como *corpus* devocional en verso que debe estudiarse a otro nivel que el romancero, pues, según hemos dicho, aun estando en metro romance no contienen la estructura

narrativa típica del género «romance». Y sin embargo en la tradición popular los rezados conviven con los romances como si una misma cosa fueran y en un plano de igualdad en la apreciación de sus practicantes naturales.

El número de oraciones piadosas en verso, unas dedicadas a la Virgen, otras a Cristo y otras a santos diversos, es incontable. Las hay de todo tipo y en los metros poéticos más variados, pero las hechas en metro romance, ya sea con rima uniforme o estrófica, se acercan mucho a los verdaderos romances, razón por la que en muchas colecciones de literatura popular se recojan junto a ellos. Mas debe hacerse una distinción tajante: las oraciones no son romances, no contienen fábula alguna, hay ausencia de diálogo y sus formas carecen de la mínima estructura dramática que es consustancial con el romance; son simples meditaciones o peticiones en base a referencias evangélicas o de fervor religioso.

Hay oraciones romanceadas para levantarse, para acostarse, para antes y después de comer, para pedir protección, al salir de casa, al entrar y salir de la iglesia, al tomar agua bendita, al alzar el Santísimo, al pasar frente a una iglesia, al perderse una cosa y al encontrarla, por las almas del purgatorio, contra las pesadillas, contra las tormentas, al santo ángel de la guarda, al santo de más devoción, para antes y después de confesarse, para el bien morir, en favor de los animales, y un etcétera que no acaba nunca. El mundo de las oraciones populares en verso (generalmente romanceado) merece por sí mismo un estudio particular.

De entre las dedicadas a la Virgen, que son las más numerosas en Canarias, muchas tienen por referencia los hechos de la Pasión, como la titulada *Acto de contrición*, y que cumple la función de la verdadera oración, recitándose preferentemente después del rosario, como expresamente se dice en el texto:

En el monte murió Cristo, Dios y hombre verdadero,
no murió por sus pecados, que murió por los ajenos.
En la cruz está clavado con fuertes clavos de hierro.
Padre mío de mis ojos, humilde y manso Cordero:
Yo soy aquel pecador que tan ofendido os tengo,
que ni la tierra que piso, Padre mío, la merezco.
En la hostia consagrada se celebra vuestro cuerpo
y a la Virgen santísima este rosario le ofrezco
para que tenga piedad ante el Padre, padre inmenso.
(versión de Fuerteventura, Trapero 1990c: nº 53.1)

Igual que en *Los cinco gozos*, oración romanceada compuesta expresamente para el rosario de los misterios gozosos:

Hermosa cándida aurora, donde nació el sol divino;
para luz de las tinieblas y rescate de cautivos.
Luna que no fue eclipsada ni menguantes ha tenido,
que siempre al andante fiel le alumbráis el camino.
Acuérdate, Madre piadosa, de tu siervo el más lindo:
te ofrezco estos cinco gozos de tu rosario divino.
(versión de La Gomera, Trapero 2000a: nº 89.1)

Lo que quiero decir es que muchos de estos rezados derivan de romances, y que otros no son sino expresión de un solo motivo romancístico complementado con unos versos nuevos iniciales y otros de despedida que les hacen simples rezados. Es sintomático que muchos de estos romances-rezados acaben con este colofón añadido que pone de manifiesto la conciencia de oración que de ellos tienen sus cultivadores:

Quien esta oración dijere todos los viernes del año
 quitará un alma de pena y la suya de pecado.
 Quien lo sabe y no lo dice, quien lo oye y no lo aprende,
 allá verá el día 'el juicio qué es lo que le acontece:
 con la vara la justicia le darán pa que se acuerde.

Colofón que también pasó a América y que aparece en muchos de los textos que se cantan como *alabados*, en los *velorios de cruz* y en todas las manifestaciones en que tengan presencia los relatos romanceados.

A este proceso de conversión de los romances religiosos a simples rezados piadosos lo juzgó Diego Catalán como «una desintegración de las fábulas sacras» (1997: 287-289). La motivación, dice Catalán, radica en que siendo la historia que se narra de dominio público y tanto para el emisor como para el oyente, propiamente no se narra, sino que se rememora celebrativa o meditativamente. Las historias de los romances sacros son conocidas de antemano, y por tanto desaparece la expectativa que toda narración fabulística contiene. De resultas —dice Catalán—, «la estructura narrativa de este romancero espiritual puede fácilmente desintegrarse: los motivos adquieren autonomía total, solo significan por sí mismos; la cadena secuencial lógico-cronológica se rompe, pues al rezar una *oración* el emisor no se interesa en representar dramáticamente el proceso que conduce desde un antes a un después. Reducidos a motivos o grupos de motivos yuxtapuestos, los romances pierden su fábula y, en consecuencia, pueden barajar, sin restricción alguna, fragmentos sueltos que originariamente pertenecían a temas diversos» (1997: 288).

De estas oraciones romanceadas las hay breves y muy breves, que son las más y en las que no hay más que advocación y petición, y las hay largas y hasta muy largas, en las que aparece un relato más o menos desarrollado.

Hay un ejemplo prototípico de lo que decimos conocido como *Meditación sobre la Pasión*, de especial implantación en las Islas Canarias. Es un largo relato que refiere los episodios principales que van desde la oración en el huerto hasta el enterramiento, y que por su estilo narrativo está a medio camino entre el género romance y las oraciones piadosas. Pero en el final se revela expresamente la condición de «rezado» que tiene. El texto que ofrecemos es una versión «facticia», resultado de la conjunción de versiones tradicionales de las islas de La Palma, La Gomera, Fuerteventura y Lanzarote:

MEDITACIÓN SOBRE LA PASIÓN

Señor mío Jesucristo, ¡qué grandes son mis pecados,
 2 que por ellos fuiste puesto en una cruz con tres clavos!
 Fuiste puesto en la columna, de pies y manos atado,
 4 y vuestro divino rostro fue escupido y afrentado.
 En la noche de la cena de aquel manjar soberano,
 6 se sentó Cristo a la mesa, dijo aquel Cordero manso:
 —Por vos, discípulos míos, que os tengo declarado
 8 este sagrado misterio que por todos he obrado.
 Este es mi cuerpo y mi sangre, y miren que les encargo
 10 que el dolor y contrición redimen vuestros pecados.
 El que no lo hiciere así, ya de mi lado lo aparto,
 12 que lo mandaré al profundo y al punto es condenado.—
 Por ellos ha de morir en una cruz enclavado;
 14 por uno ha de ser vendido, por otro ha de ser negado;
 el que lo vendió fue Judas, todo fue por sus pecados.
 16 Treinta y tres años anduvo su doctrina predicando,
 y también lo dejó escrito: los diez mandamientos santos.
 18 La historia que predicó Cristo el domingo de ramos:
 —Esta es casa de oración, que no es casa de mercado.—
 20 Para el huerto va el Señor, y estando en el huerto orando,
 el malvado rey Herodes y los soldados llegaron.
 22 —¿A quién buscáis? dijo Cristo. —Al Nazareno buscamos.
 —Señores, yo soy.— Entonces lo aprisionaron.
 24 Por las calles y las plazas a voces van pregonando:
 —¡Aquí va el falso traidor!— Y a los jueces lo entregaron.
 26 Los jueces van a cenar y Cristo queda en el patio
 y por guardia le pusieron un gran rancho de soldados.
 28 Allí le negó Pedro, Pedro llora sus pecados,
 que es columna de la iglesia y pastor de su rebaño.
 30 Se allegan, lo abofetean con sus alevosas manos,
 y al otro día de mañana los jueces a sentenciarlo.
 32 La sentencia que le dieron que muera Cristo azotado,
 que le den muerte de cruz que es morir muy afrentado.
 34 Lo sacan a la vergüenza con una caña en las manos,
 llamaron a sus verdugos y una gran cruz le entregaron.
 36 Le echan soga nueva al cuello y los judíos tirando;
 cuando los judíos tiran Jesucristo arrodillando.
 64 Tres veces cayó el Señor en cuanto hombre desmayado,
 tres veces besó la tierra con sus santísimos labios.
 66 Y temiendo que no llegue Cristo con vida al Calvario
 allí jalaron a un hombre con el dinero pagado,
 68 pa que le ayude a llevar la cruz de Cristo al Calvario.
 En un copioso sudor de sangre iba regando;
 70 iba regando la calle y lo buscan por el rastro.

Donde al medio del camino una mujer encontraron,
 72 con un paño que traía su santo rostro ha limpiado
 y en aquel lienzo quedó su santísimo retrato
 74 para que los hombres vean sus soberanos milagros.
 Al Calvario llegó Cristo y otra vez lo desnudaron;
 76 le descoyuntan sus huesos para clavarle los clavos.
 Lo ponen sobre una peña, con un ladrón a cada lado,
 78 y le daban de tomar aquel cáliz tan amargo.
 El buen ladrón dice a Cristo: —Rey del cielo soberano,
 80 cuando de este mundo vaya, acuérdate de este malo.—
 Y Gestas le contestó: —Eso es predicar en vano,
 82 ¡quien no se salva a sí mismo no se salvará entrambos!
 Y dichas estas palabras pensó aquel desgraciado:
 84 —¡Con los demás compañeros a sufrir el fuego vamos!—
 Y el Señor le dice a Dimas: —Arrepiéntete, soldado,
 86 tú me verás en mi reino porque ya estás perdonado.—
 Son las postreras palabras que Jesús ha pronunciado.
 88 Unos muy santos varones, cuanto hombres comportados,
 le piden licencia al César para de la cruz bajarlo.
 90 Ya lo abajan de la cruz porque quieren enterrarlo,
 y a su dolorida madre se lo ponen en sus brazos.
 92 con las cruces de sus ojos y los clavos de sus manos.
 Ya lo llevan al sepulcro porque quieren enterrarlo,
 94 ya María quedó sola en su retiro llorando.
 Lloran también las estrellas y también lloran los astros,
 96 las piedras de sentimiento hiciéronse mil pedazos.
 Acompañan a María San Juan y el apostolado
 98 que aunque su hijo murió con nosotros ha quedado
 en aquella Hostia divina, en el cáliz consagrado.
 100 Esta sagrada Pasión, señores, tengo rezado.
 Yo la ofrezco y la encomiendo a las llagas del costado,
 102 a las ánimas benditas como moda de sufragio,
 para mi obligación y a los demás les encargo
 104 con una voz apacible, Señor, esta Pasión acabo.

8. Del romance a la décima

Ya lo hemos dicho, la décima se «folclorizó» en América. Y lo hizo no para crear nuevos géneros poéticos, sino para dar una nueva expresión a los géneros y subgéneros que en España ya eran tradicionales en el campo de la poesía popular: el cancionero y el romancero. Ningún género o subgénero poético en que hoy pueda clasificarse una décima cantada en Hispanoamérica estaba vacío de expresión poética en España antes de la conquista de América. Quizás el campo más novedoso invadido por la décima en Iberoamérica (incluyendo en este caso también a Brasil) sea el de la poesía improvisada, que no es que no existiera en España, pero de la que apenas si tenemos testimonios antiguos. La décima ha cumplido en América la función de renovar y de reforzar la poesía

popular pero no la de crear nuevos géneros poéticos, a no ser que consideremos como «nuevo» el de la improvisación poética.

En dos maneras diferentes pero simultáneas actuó la décima en el folclore hispanoamericano: creando *ex novo* en décimas aquellos relatos o expresiones líricas nuevos y transformando en décimas relatos y expresiones poéticas que antes estaban en romance o en coplas. Por referirnos aquí solo al segundo procedimiento y al campo del romancero, es paradigmático el ejemplo de la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia. En España esa historia llenó un ciclo entero del romancero viejo, el conocido como *ciclo carolingio*, muchos de cuyos romances perviven todavía en la tradición oral, como los de *Gerineldo*, *Valdovinos*, *Montesinos*, *Gaiferos*, *Grifos Lombardo* o *El conde preso*. Y en el siglo XVIII se volvió a versificar en un largo romance «de pliego», dividido en ocho partes, que se difundió por todas las tierras de España y que empezaba:

Suenen cajas y clarines y sonoros instrumentos
 en acordes consonancias por los espacios del tiempo,
 para dar claras noticias del caso más estupendo,
 la más reñida batalla y los más recios encuentros
 que ha habido entre espada y lanza mano a mano y cuerpo a cuerpo...

La historia de Carlomagno y la portentosa batalla entre Fierabrás y Oliveros también llegó a América, y se extendió «como mancha de aceite», en expresión afortunada del mexicano Vicente Mendoza. Por ejemplo, de su presencia en Argentina dijo Juan Alfonso Carrizo: «En nuestras andanzas en procura de cantares tuvimos oportunidad de conocer alrededor de un centenar de personas de quienes se podía decir lo que don Leopoldo Lugones decía de un viejo en su *Guerra Gaucha*: 'Por espacio de veintemil noches había leído con incansable entusiasmo un solo libro: la Historia de Carlomagno y de los doce Pares de Francia'. Y respecto a Chile dijo Vicuña Cifuentes: «La historia del emperador Carlomagno se encuentra en Chile en todos los hogares pobres [...], constituyendo una de las fuentes de inspiración más concurridas por nuestros bardos populares». Pero aquel relato en romance se transformó en décimas, y de su vitalidad en la tradición oral moderna dan cuenta versiones de México, Cuba, Puerto Rico, Panamá, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil, al menos de las conocidas por mí. Hasta en las regiones más recónditas pueden encontrarse las décimas sobre Carlomagno, como lo hice yo en la isla de Chiloé o lo hizo Germán de Granda en las selvas del occidente de Colombia, en el Departamento de Chocó y en la localidad de Tutunendo. Así empiezan:

La guerra de Carlomagno
 en esta historia verán
 que el Almirante Balán
 nunca quiso ser cristiano.

Pues papel fundamental ha tenido también la décima en Hispanoamérica como canto «a lo divino» en la propagación de la religión y en la formación de un devo-

cionario popular. Y en esta función la décima unas veces sustituyó al romance y otras veces lo acompañó. Ejemplos de unos casos y otros pueden verse en los capítulos dedicados en este libro a la Navidad (aptdos. 3 y 4) y a la Pasión (especialmente en los *alabados*, aptdos. 5 y 6).

III

EL CANTO A LO DIVINO DE CHILE

El *canto a lo divino* es un monumento de la oralidad chilena. Tiene la envergadura y la proyección de una epopeya que canta el origen, el sentido y el destino de un pueblo.

FIDEL SEPÚLVEDA

En los versos a lo divino uno siente a Dios,
lo palpa, lo descubre entre líneas...,
por eso hay que leerlos con los ojos de la fe
y no con los ojos de la sabiduría humana.

PADRE MIGUEL JORDÁ

1. Chile, el más hispano de los países hispanoamericanos

Advirtió el alemán Rodolfo Lenz al llegar al país y estudiar sus manifestaciones folclóricas literarias que Chile era «una nación uniforme de lengua castellana» (2003: 23), en el sentido de ser un territorio en el que todos sus pobladores únicamente hablaban el español, con un pequeño porcentaje de hablantes de mapuche en el sur del país. A ello añadiría yo que posiblemente es también Chile el país más hispano de toda Hispanoamérica, en el sentido de tener una cultura popular de raíz plenamente española. Me refiero específicamente a la literatura de tradición oral manifestada a través de los diversos géneros que constituyen el folclore de un pueblo.

Es un lugar común que todos los cantores y «cultores» populares chilenos reconozcan expresamente que las canciones que ellos cantan, los cuentos que cuentan, el verso y la poesía, los romances y las décimas, todos ellos «vinieron de España». Es sintomático también que en Chile predominen los antropónimos de fuerte raíz española: Santiago, Rodrigo, Jimena, Marcela, Claudio, Fidel, Santos, Honorio, Juan, Manuel, Juan de Dios..., incluso en los tiempos actuales, cuando por todas partes se ha impuesto una moda de nombres novísimos que nada tienen que ver con la tradición hispánica, como ocurre en Cuba, en Colombia o en Venezuela, por ejemplo.

En asuntos de lengua y de cultura oral, siempre se ha dicho que la periferia es más innovadora a la vez que más conservadora que el centro, y esta es una verdad que se comprueba a poco que se ahonde en el conocimiento de esa realidad. En el caso concreto de la lengua y de la cultura oral del mundo hispano, el centro es España y más concretamente Castilla, y la periferia son las Islas Canarias, primero, y toda la América hispana, después. En lo que se refiere a la innovación lingüística bastaría referir el procedimiento derivativo en la formación de nuevas palabras, aplicado con una frecuencia infinitamente mayor en la peri-

feria hispanoamericana, y sirva de ejemplo paradigmático el diminutivo. Y en lo que se refiere a la cultura oral, quizás no lo sea en términos absolutos, pero sí en el sentido específico de que en la periferia hispanoamericana (también en la canaria) se conservan determinadas tradiciones muy arcaicas que desaparecieron de lo que se considera el centro histórico del mundo cultural al que esas tradiciones pertenecen, como son, por ejemplo, el arte de la glosa y el canto a lo divino. Y Chile es periferia de la periferia americana. De ahí la razón que tenía Rodolfo Lenz cuando dijo: «El que una nación desarrollada sobre base tan sana, haya logrado formarse un carácter propio y peculiar, no podrá sorprender a nadie. Creo que Chile, que ha producido el dialecto vulgar más característico entre todos los hispanoamericanos, también brindará la cosecha más rica en materia de folklore y literatura popular». Y continuaba: «Sólo estudios que están por hacer podrán deslindar con mayor exactitud hasta qué extremos (sic) la literatura i las costumbres populares chilenas conservan restos de la época de los conquistadores i de los siglos XVII y XVIII» (2003: 24).

Esto lo decía Lenz al inicio del siglo XX y al comienzo de su libro sobre la poesía popular chilena, y más específicamente sobre la poesía impresa en Santiago de Chile desde la mitad del siglo XIX. Y fue precisamente Rodolfo Lenz el primero en alertar sobre el inmenso caudal que Chile tenía de poesía popular y que circulaba en unas hojas impresas llamadas *liras populares*. Y es sintomática la expresión de Juan Uribe Echevarría, otro de los principales estudiosos de la poesía popular chilena, después de pasar una noche escuchando a los cantores a lo divino, en 1960: «Si en la Madre Patria vieran esto, no se lo creerían. ¡Cómo está de viva la semilla que sembraron los juglares y misioneros!» (cit. Jordá 1978: 514).

Han pasado cien años desde las observaciones de Lenz y cincuenta desde las exclamaciones de Uribe, y hoy, yo, un profesor español que ha conocido de cerca la poesía popular chilena y asistido a varias veladas del canto a lo divino, puedo decir lo mismo: en Chile vive con plenitud admirable una de las manifestaciones poético-musicales más interesantes del mundo hispánico, dentro del ámbito más auténticamente popular y con antecedentes indudablemente españoles, pero que en España se desconoce absolutamente.

La poesía de tipo popular española fue introducida en Chile por misioneros y soldados, por funcionarios y colonos. Con la espada y la cruz, llegaron también el arado y los nuevos sistemas de cultivo del campo. Y con todo ello viajaron los romances y las coplas, los cuentos y las leyendas, las jácaras y los disparates, las adivinanzas y los trabalenguas. Y la décima, como «viajera peninsular»¹. Y llegó también la glosa, para ejercicio de mentes y de talentos más exigentes. Y la glosa en Chile, como en otros países de la América española, se hizo siempre

¹ *Viajera peninsular* la ha llamado el Indio Naborí, para metaforizar el traslado de esa estrofa desde España a Cuba (aunque valga decir aquí a toda la América hispana). Y el gran prestigio de su autor y la calidad que tiene la décima a ella dedicada, la han convertido en antológica, que se repite en todas partes: «Viajera peninsular, / ¡cómo te has aplanado! / ¿Qué sinsonte enamorado / te dio cita en el palmar? / Dejaste viña y pomar / soñando caña y café, / y tu alma española fue / canción de arado y guataca / cuando al vaivén de una hamaca / te diste a El Cucalambé».

en décimas. Y a esa creación poética en Chile se le llamó —y se le llama— *verso*. Este es el complejo métrico y poético esencial del canto a lo poeta, tanto en su modalidad de «a lo humano» como sobre todo en la modalidad de «a lo divino», que es la que nos interesa aquí y ahora.

El carácter netamente hispano del cancionero chileno ya lo había advertido yo en mis encuestas de campo en el sur de Chile y en la isla de Chiloé, así como el carácter extraordinariamente conservador de su romancero. Y ahora he descubierto otra veta de literatura oral que manifiesta otra muy arcaica tradición hispana, la del «canto a lo divino», que pone en relación directa a los cantores campesinos chilenos actuales con las primitivas formas de evangelización que usaron los misioneros españoles en aquellas tierras desde el comienzo de la Colonia. Pero no como si fuera un arcaísmo desusado, sino como un hecho que tiene plena vigencia en la actualidad, incluso con una práctica más cuantiosa ahora, y con una difusión mucho mayor de la que nunca soñó tener.

2. Mi acercamiento al canto a lo divino

Cualquiera que se acerque con ánimo investigativo al folclore chileno, sea cual sea el género objeto de sus pesquisas, oirá pronto hablar del «canto a lo divino». No podrá saber de entrada ni la dimensión que tiene ni la importancia que en sí mismo encierra, pero no dejará de oír hablar del canto y de los cantores «a lo divino».

Yo me adentré en ese conocimiento en 1993, con motivo de un Congreso sobre literatura oral organizado por la Universidad Austral de Chile, en Valdivia. Entonces supe que los poetas populares chilenos hacían una distinción muy precisa entre el canto «a lo divino» y el «canto a lo humano», siendo aquél de tema religioso y éste profano. Tuve entonces la ocasión de oír en vivo alguno de esos cantos a lo divino, en la voz de quien desde el principio me pareció extraordinario representante de la tradición más auténtica, Santos Rubio, y me pareció un canto verdaderamente emocionante, profundo, único. Y pude conocer también una serie de libros que recogían abundantísimos textos de cantos a lo divino, recopilados por un clérigo español que anduvo misionando por medio Chile, el padre Miguel Jordá, y me hice la composición de la dimensión que la décima había venido a tener en el Nuevo Mundo como expresión de la fe y de la devoción del pueblo llano, seguramente por haber sido el medio primero que los misioneros españoles utilizaron para enseñar la doctrina católica a indígenas y criollos. Escribí por entonces lo siguiente:

Un sacerdote llamado Miguel Jordá ha publicado una media docena de libros en los que la Biblia entera, el Evangelio, el Catecismo, la historia de la Iglesia, las devociones locales, la visita del Papa a Chile, etc., están puestos en verso y en décimas. Muchas de esas décimas son originales del propio Padre Jordá, pero otras son populares, anónimas, algunas tradicionales, sabidas, recitadas y cantadas por todos. «En estos últimos años —leemos en uno de esos libros (Jordá 1979: 706)— nuestros cantores populares han ido entregando este tesoro escondido que guardaban celosamente en su memoria y en sus cuadernos

y hoy podemos constatar con sorpresa que lo que ellos cantan, en conjunto, es todo lo que aparece en la Biblia. O sea, ellos son portadores de una *Biblia Popular*, de la Palabra de Dios encarnada en los moldes de nuestra cultura» (Trapero 1996: 58).

He vuelto a Chile en ocasiones varias y he tenido ocasión de adentrarme en el mundo del canto a lo divino, de la mano de sus propios «cultores» —como ellos mismos se llaman— y, en efecto, he descubierto que es «todo un mundo», inmenso, complejo, hermosísimo, de una importancia extraordinaria en el panorama de las tradiciones culturales chilenas, y de un interés excepcional para la investigación de la poesía oral desde cualquier ángulo que se le considere, desde luego el poético y el filológico, y el musicológico, pero también el de la propia religión y el de la antropología cultural. Hasta increíble parece que tema de tal dimensión e importancia haya pasado desapercibido a los investigadores de la literatura oral. No, desde luego, a los investigadores locales, que han dedicado a este tema del canto a lo divino múltiples estudios y recopilaciones varias; pero sin que ello haya llegado a la opinión especializada y haya despertado la atención general que merece.

Yo lo tengo como una de las manifestaciones más interesantes que viven hoy en cualquier lugar del mundo hispánico en el campo de la oralidad. Y lo que pretendo con este acercamiento a su estudio es justamente el de colaborar a su difusión en el ámbito mayor posible. Cierto es que un investigador «de afuera» nunca podrá llegar a advertir las sutilezas que encierra una manifestación popular, expresada en este caso en lengua y música autóctonas, en la misma medida que un investigador nacional, pero también es cierto que la visión exterior pone relatividad a las cosas y hace más objetivas las valoraciones. Y la visión que me propongo hacer del canto a lo divino de Chile se hace desde una perspectiva panhispánica, aun siendo consciente de las debilidades que tenemos en el conocimiento de una realidad que es inmensa en extensión y que se ofrece múltiple en las formas: el de las manifestaciones religiosas populares en verso.

2.1. Fuentes orales y escritas

Las fuentes que para mi conocimiento del canto a lo divino han resultado fundamentales han sido las orales: la asistencia a varias veladas y muestras del canto a lo divino y tres largas —y muy completas— entrevistas con tres de los más autorizados y reconocidos cantores a lo divino actuales de Chile: Santos Rubio, Domingo Pontigo² y Luis Ortúzar «Chincolito», representantes de la línea que puede considerarse más tradicional y auténtica de este género. También la larga y fructífera relación epistolar y presencial que he tenido

² Redactando estas líneas me llega la noticia de que han concedido a Domingo Pontigo la distinción de «Tesoro humano vivo» de Chile, que la UNESCO concede a aquellas personas e instituciones que por su trabajo sobresaliente contribuyen a constituir la identidad de un país. En el caso de Domingo Pontigo la distinción es más que merecida, nadie en Chile conocedor del arte que practica Domingo pondrá el menor reparo al premio, incluidos sus propios compañeros de arte;

con Fidel Améstica, uno de los más inteligentes y agudos analistas que tiene hoy el canto a lo divino en Chile, siendo aun tan joven, quien además me ha proporcionado un caudaloso y riquísimo material documental, antiguo y moderno, textual, sonoro y videográfico, que me hubiera resultado casi imposible reunir por mis propios medios.

En la bibliografía que trata del canto a lo divino hay tres libros antiguos que se han convertido ya en «clásicos»: los de Rodolfo Lenz, Antonio Acevedo y Juan Uribe Echevarría.

El de Rodolfo Lenz *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*, publicado en 1919 por Anales de la Universidad de Chile y reeditado en 2003 por el Centro Cultural de España. Este trabajo pionero sigue siendo fundamental, además de ser el primero que reunió una nutrida colección de poesía popular impresa en las llamadas *liras populares*.

El de Antonio Acevedo Hernández *Los cantores populares chilenos* se publicó en 1933 y no ha vuelto a reeditarse. La atención que dedica a la parte teórica no es mucha pero sí esencial; el autor conoce la tradición viva, pues su padre fue cantor a lo divino, y hace descripciones y valoraciones muy exactas del canto a lo divino, que siguen siendo totalmente válidas.

El de Juan Uribe Echevarría, *Canto a lo divino y a lo humano en Aculeo*, describe de una manera minuciosa, con todo tipo de circunstancias, la celebración de «la cruz de mayo» en la zona de Aculeo, en los años 1959, 1960 y 1961. Además, como segunda parte del libro, aparece un *Cancionero* que recoge los textos de los cánticos (a lo divino y a lo humano) que se produjeron en esas reuniones de Aculeo y en el mismo orden en que se cantaron, lo que proporciona una información añadida del máximo interés para ver cómo se desarrollan las veladas del canto a lo divino. La particularidad del libro de Juan Uribe es que nos muestra el canto a lo divino no a partir de las *liras* impresas, como han hecho después varios de los estudiosos del canto a lo divino, como Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete, sino de su realización verdadera, con transcripción de los textos y de las maneras —también de la música— en que aquéllos se manifestaban. E hizo las primeras grabaciones del canto a lo divino en vivo, que son ahora de un valor incalculable. Y nos dejó como testimonio los nombres de los poetas más valiosos que en la década de 1960 se reunían y cantaban en la zona de Aculeo.

Otros autores chilenos han escrito sobre el canto a lo divino con posterioridad a Juan Uribe, cuyos textos deben citarse y tenerse en consideración, aunque no todos nos merezcan la misma valoración. Los varios acercamientos de Manuel Dannemann (sobre todo Dannemann 1998); las antologías de poesía

al contrario, se alegrarán todos de manera entusiasta, como me alegro yo desde España y desde las Islas Canarias, pues Domingo Pontigo, aparte de ser un testimonio vivo de la tradición más auténtica del canto «a lo poeta» chileno, es una persona maravillosa, un ejemplo de honradez, de austeridad y de bonhomía. Pero para completar el gozo pronto debería llegar el reconocimiento, también por parte de la UNESCO, de declarar al «canto a lo divino» chileno «Patrimonio Inmaterial de la Humanidad».

popular —propiamente de *liras populares*— preparadas por Micaela Navarrete de Rosa Araneda (1998), de Alamiro de Ávila (1999), de Juan Bautista Peralta (2006) y de Daniel Meneses (2008); los estudios de Marcela Orellana sobre el canto de angelito y la lira popular (1992 y 2005); el libro monográfico sobre el canto a lo divino de Maximiliano Salinas (2005, 2ª ed.); los varios artículos que conozco de Fidel Améstica (ya he dicho que ejemplares), solo uno de ellos publicado (2009) y otro en Internet (*El arte del payador*); y el libro póstumo y fundamental de Fidel Sepúlveda *El canto a lo poeta* (2009). Existen —y los he leído— otros libros y estudios que tratan de una manera más o menos directa o indirecta sobre el canto a lo divino, pero éstos son los que a mí me parecen principales. Hay otros autores, naturalmente, como Violeta Parra, pero la labor de ésta en cuanto al canto a lo divino fue más de alertar sobre su existencia, dándole una notoriedad de la que antes carecía, debido sin duda al gran renombre de la intérprete, aunque hay que decir que más después que antes de su muerte.

Para Gaston Soublette, autor del prólogo al libro póstumo de Fidel Sepúlveda, éste «es el comentario más profundo y exhaustivo que se haya hecho en este país sobre ésta [la forma del canto a lo poeta], la más perfecta de las formas poético-musicales de nuestra tradición folclórica» (2009: 29). Estoy de acuerdo en las dos valoraciones: en que el canto a lo poeta es la más perfecta de las manifestaciones poético-musicales populares de Chile, y en que el libro de Sepúlveda es el que ofrece la reflexión más honda y acertada de ese género, aunque debo precisar que se trata de un libro más interpretativo y valorativo (desde los puntos de vista antropológico y estético) que descriptivo. *El canto a lo poeta* es un libro exquisito en la forma y hondo en el contenido, lo que, junto, da la medida de la categoría intelectual de su autor.

2.2. Fuentes escritas: la «lira popular»

No se ha hecho en la bibliografía anterior, a mi modo de ver, suficiente hincapié en la diferencia entre los textos del canto a lo divino publicados en *liras populares*, casi siempre de autor conocido y famoso, y los cantados en los velorios y novenas procedentes de un repertorio tradicional o de cantores vinculados a la tradición más auténtica, siendo tan importante esa diferencia. En los primeros prima la escritura, en los segundos la oralidad, y esa condición sería suficiente como para hablar de dos estilos poéticos diferentes. Y de ahí que resulten tan distintos y tan distantes en las valoraciones del canto a lo divino, por ejemplo, los libros de Juan Uribe y de Fidel Sepúlveda, por una parte, y el de Maximiliano Salinas, por otra, éste basado con exclusividad en las colecciones de *liras populares* de algunos de los principales autores de este género de finales del siglo XIX y principios del XX.

Es cierto que en Chile (y en general en toda Iberoamérica) ha tenido una fundamental importancia la literatura popular impresa en pliegos y hojas sueltas, de tal forma que muchos textos que hoy viven en la tradición oral tienen un origen tardío respecto a lo que ocurre en España. Y en esas fuentes escritas el metro que predomina es la décima, por encima del romance y de la cuarteta, que son los metros en que se manifiesta principalmente la literatura popu-

lar en España. Esto parece confirmar la tesis de que la difusión de la décima en América es un fenómeno de los siglos XVIII y XIX, y que los géneros poéticos que se manifiestan en romance y en coplas pertenecen a una etapa anterior. Y en esta tradición y gusto por la literatura impresa es donde hay que situar el triunfo de las lirás populares en Chile, que al decir de Marcela Orellana (2005: 41) tienen su especial vigencia entre 1860 y 1920.

A diferencia de España, en donde la literatura de pliego aparecía en planas dobladas (de ahí el nombre «de pliego»), en Chile se difundía en planas sin doblar (llamadas «pliego en folio») e impresas por una sola cara, y tanto en España como en Chile encabezados por una imagen más o menos alusiva al relato. También a diferencia de los *pliegos* de España, que contenían poesías varias y en diferentes metros, y tanto de autores que expresaban su nombre como de textos anónimos, las *liras* chilenas contenían poesías de un solo autor, bien marcados su nombre y la imprenta donde podían adquirirse.

La funcionalidad de la poesía impresa en España en pliegos o en Chile en lirás era casi idéntica. La producían autores de condición muy variada, aunque todos se acomodaban al gusto popular de la época (si bien convendría decir que fue ese estilo de poesía el que forjó el gusto popular). Trataban de las cosas más variopintas, desde sucesos ocurridos efectivamente en lugares bien conocidos o remotos hasta fantasiosos hechos que alimentaban la imaginación de los lectores; y también, naturalmente, trataban de religión. Se vendían a voz en grito en las calles y plazas más concurridas. Según Rodolfo Lenz, que alcanzó a ver con sus propios ojos esta realidad, a finales del siglo XIX, la venta de las lirás se hacía en el mercado central de Santiago, en las ferias y plazas de los pueblos y en las estaciones de ferrocarril. Se anunciaban con gritos como «Los Versos... Los Versos... Vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo...» Y de ahí que a los vendedores de estas lirás se les llamara «verseros» (Lenz 2003: 26). Después, se leían en solitario o se recitaban y cantaban en colectividad, y en algunos casos se memorizaban algunos textos y así entraban en el proceso de la tradición oral. Por su parte, en España los pliegos se leían, se memorizaban y servían para aprender a leer. Hasta el punto de que, según dice Menéndez Pidal, «el vulgo de los suburbios y de las calles compraba los pliegos sueltos, y los muchachos de las escuelas seguían usándolos para aprender a leer», y relata el hecho de que en el siglo XVIII «desde que se quitaron de las escuelas *Los doce pares de Francia* estaban perdidas la enseñanza y la moral, las costumbres y España» (Menéndez Pidal 1968: II, 246).

Pero es obvio que no toda la literatura popular chilena se escribió en lirás, ni éstas pueden considerarse el origen de esa clase de poesía. Y, sin embargo, hay autores que centran el canto a lo poeta (tanto a lo humano como a lo divino) en la obra de las lirás populares, y se toma la obra impresa de estos poetas como casi el origen de la tradición. Pero quienes imprimieron sus versos en las lirás de la segunda mitad del siglo XIX no fueron sino unos pocos —algunos excelentes— poetas populares que tuvieron la suerte de hallar en la escritura y en la ciudad de Santiago la plataforma de difusión de su versos. Pero a la vez que ellos, y mucho antes que ellos, una legión de otros poetas populares, campesinos y no capitalinos, practicaron ese arte en las mismas formas pero con el mismo silen-

cio en que desde siglos atrás existía la tradición, desde que se constituyó en tradición la forma del canto a lo poeta. Algunos de esos *versos* publicados en las liras se han puesto como modelo, y los poetas actuales se acogen a ellos por el prestigio que da «la letra impresa», pero no son mejores que los que los poetas populares campesinos y anónimos crean y cantan en cualquier velada a lo divino hoy mismo, o los que crearon y cantaron otra legión aún mayor de poetas populares anónimos que son los que hicieron que la tradición llegara hasta hoy.

En esto tiene razón Rodolfo Lenz: «Sólo una parte de los poetas hacen imprimir sus producciones poéticas i así dan cuenta al pueblo de acontecimientos nuevos i de esperiencias (sic) antiguas» (2003: 26). En efecto, si aceptamos que la tradición del canto a lo divino debe de tener una historia real de varios siglos, la documentación escrita de esa tradición y la publicación de algunos de los textos que la configuran no van más atrás de la mitad del siglo XIX. Y ahora mismo, de la legión de cantores a lo divino que cada año, cada mes o cada semana cantan en alguna vigilia o novena o encuentro de cantores, ¿cuántos de ellos han publicado alguna vez sus *versos*? ¿Y qué representan, por ejemplo, los *versos* publicados por el Padre Jordá en sus libros, aun con ser tantísimos, del verdadero repertorio de cantos a lo divino que se conservan en la memoria de los campesinos chilenos? Imposible de decir, pero, con seguridad, poco. Y más porque es una tradición que vive también de la improvisación y del ingenio creador de cualquier cantor bien dotado para la poesía.

El prestigio de lo escrito ha hecho pensar —o al menos eso se desprende de sus estudios— a algunos críticos y estudiosos de la poesía popular chilena que los autores que imprimieron sus *versos* en *liras populares* fueron algo así como los inventores del género «canto a lo poeta», tanto en la modalidad «a lo humano» como «a lo divino». Y sin embargo, cualquiera que conozca un poco a fondo esas dos tradiciones, la que se imprimió en liras y la que vive en la oralidad, podrá comprobar que los autores de las liras populares de la segunda mitad del siglo XIX (dígase Bernardino Guajardo, Rosa Araneda, Daniel Meneses, Nicasio García, Juan Bautista Peralta, etc.) son unos miembros más de la tradición, como lo eran otros muchísimos poetas populares contemporáneos suyos y otros muchísimos más anteriores a ellos que nunca publicaron en liras, y como lo son los de ahora (los «clásicos» actuales, como Santos Rubio, Domingo Pontigo, Chincolito o Arnoldo Madariaga padre, etc., y «los nuevos», como Juan Pérez, Arnoldo Madariaga hijo, Francisco Astorga, Juan Carlos Bustamante, Fidel Améstica, Alejandro «Jano» Ramírez o Rodrigo Núñez, etc.). De hecho los cantores a lo divino de ahora nunca repiten los textos de aquellos, pues prefieren hacer los suyos propios, aunque bien anclados en la tradición.

Por eso no puede considerarse como el estudio definitivo sobre el canto a lo divino el libro de Maximiliano Salinas, a pesar de estar dedicado monográficamente a él. Y no puede serlo porque la visión de la que parte el autor y la metodología que utiliza no son las apropiadas para el tema objeto de estudio. Porque parte del estudio de los textos impresos y publicados en las liras populares, sin ninguna otra fuente ni consideración de la tradición oral. Quien no conozca el fenómeno del canto a lo divino personalmente y solo lo juzgue por este libro tendrá una idea muy equivocada de lo que verdaderamente es. El estudio de Max

Salinas se convierte así en un ejemplo «ejemplar» que describe un hecho «como no es» (en contra de uno de los principios metodológicos fundamentales de Coseriu), más bien ese libro desvirtúa y desdibuja el ser profundo del canto a lo divino.

Dice Salinas que el canto a lo divino es la expresión del «pobre», del «oprimido», del «subyugado», del «subalterno», de los «débiles», de los «despreciados de este mundo» —estas y otras como estas son sus palabras literales—, en definitiva, del «roto» chileno. Una forma de religión que se yergue «para dominarlo, someterlo» —dice (2005: 17)—. ¿De verdad fueron todo eso que dice Salinas los cantores que tuvo Juan Uribe como «informantes» de su libro, los famosos Ricardo Gárate, Manuel Cornejo, Antonio Espinoza, Luis Azúa, Miguel Galleguillos, Honorio Quila, Atalicio Aguilar, Manuel Ulloa, Santiago Varas, etc.? ¿Lo son ahora los cantores Arnoldo Madariaga padre e hijo, Manuel Gallardo, «Chosto» Ulloa, Domingo Pontigo, «Chincolito», Juan Pérez, Santos Rubio, su hermano Alfonso, Francisco Astorga o Juan Carlos Bustamante? ¿Admitirían ellos el calificativo de «rotos», siendo como son ejemplos altísimos de dignidad, campesinos y humildes la mayoría, eso sí, pero dignísimos y ejemplares ciudadanos de Chile? ¿Y caben esos calificativos en Fidel Améstica, Miguel «Curicano» Ramírez, Moisés Chaparro, Manuel Sánchez, Alejandro Ramírez, Rodrigo Núñez, Erik Gil y tantos otros jóvenes que han tomado el relevo en las nuevas generaciones de los cantores a lo divino, todos ellos ya no campesinos sino «urbanitas», y no ya iletrados sino de formación universitaria? De ese libro se deduce que el canto a lo divino chileno es el resultado de una religión mediatizada por la historia de continuo sometimiento de las clases pobres de Chile (Salinas 2005: 60). Bien claro queda que el concepto de «pobre» que tiene Max Salinas se corresponde con la ideología del marxismo-leninismo y no con el significado que tiene en la lengua que los propios cantores a lo divino usan para sus cantos.

No encontramos en el *Canto a lo divino* de Maximiliano Salinas ni una nota sobre la fe que sustenta la tradición entre los cantores a lo divino, nada que haga referencia a la poesía que encierra el canto, nada sobre la música, nada sobre la improvisación, ni una nota etnográfica, nada sobre el valor artístico que tiene el canto, sobre lo que ha hecho que se convierta en tradición de siglos, en creencia colectiva transmitida por generaciones y generaciones. Nada sobre la emoción que inevitablemente invade a quienes asisten (cantores y acompañantes) a una velada de canto a lo divino. Nada que haga protagonistas, verdaderos protagonistas de un acto patriótico a los cantores... ¡Qué diferente visión e interpretación de la que hace Fidel Sepúlveda, siendo Fidel también antropólogo, pero creyente y conocedor a fondo de la ritualidad del canto a lo divino!

2.3. La inmensa labor del Padre Jordá

Capítulo aparte merece la obra que el Padre Miguel Jordá ha hecho —y sigue haciendo— sobre el canto a lo divino de Chile. En mi opinión, nadie ha hecho tanto como él en cuanto a la difusión y al conocimiento del canto a lo divino en Chile. Ya he dicho antes que los libros del Padre Jordá fueron los primeros testi-

monios escritos que hallé en mi primer acercamiento al canto a lo divino en 1993. Después he ido conociendo más y más de sus libros, de su labor misional a través del canto a lo divino, lo he conocido personalmente, he hablado largamente con él y he visto el predicamento que tiene entre la gran mayoría de los cantores a lo divino actuales. También he visto y leído las críticas que recibe por parte de algunos de los cantores y de los estudiosos, y de todo ello me he hecho cargo.

Miguel Jordá es un sacerdote jesuita nacido en un pueblo de Lérida (España) que llegó a Chile en 1962 con la misión de sumarse a las campañas de evangelización que los de su Orden tienen establecidas en varios puntos del país. Fue justamente su labor misionera itinerante por los pequeños pueblos y haciendas de la zona central de Chile la que le permitió descubrir muy pronto el canto a lo divino, y se dio cuenta de inmediato de la importancia evangelizadora que tenía, de manera que fue él mismo quien se sintió evangelizado por los sujetos a los que él pretendía evangelizar. Me lo decía en entrevista personal: «Cuando se leen detenidamente los versos del canto a lo divino, cabe preguntarse, ¿quién evangeliza a quién?, ¿si los sacerdotes a los campesinos o éstos a nosotros?, ¿no seremos nosotros los que necesitamos un baño de esta sensibilidad y creatividad que los poetas nos ofrecen?». Y asesorado en un principio por Uribe Echevarría, se dio perfecta cuenta de que los versos a lo divino conformaban una de las páginas más hermosas de la historia de la religión en Chile, por no decir que toda la América hispana, de tal manera que para interpretar este fenómeno acude a las palabras del propio Jesús: «Te alabo, Padre, señor del cielo y de la tierra, porque has escondido estas cosas a los sabios de este mundo y se las has revelado a los más humildes» (*Mt.* 11, 25).

Y encontró que la mejor manera de cumplir su misión evangelizadora era la de recopilar todos esos cánticos y darlos a conocer a todas las comunidades rurales de Chile. De sus muchos libros, el que ha tenido una mayor difusión y trascendencia es *La Biblia del pueblo*, publicado en 1978, y que lleva por subtítulo *La fe de ayer, de hoy y de siempre en el Canto a lo Divino*. Título y subtítulo declaran muy ajustadamente lo que el canto a lo divino es y por qué sigue siendo válido en la actualidad. Título explicado por el propio autor: *Biblia* porque «la mayoría de los cantos a lo divino aquí recopilados está inspirada en la Biblia», y *del pueblo* «porque son fruto de la sabiduría y de la inteligencia del campesino chileno». Y añade: «Lo que aquí aparece es lo que el poeta compone, siente y canta. Esta es la manera peculiar de alabar a Dios y de cantar sus maravillas» (1978: 7). Dice también en la presentación del libro que los versos que contiene es el resultado de 10 años de intenso trabajo de investigación y de recogida de materiales viajando de pueblo en pueblo y asistiendo a novenas cantadas y a velorios de angelitos. De este libro se han tirado miles y miles de ejemplares y es fácil encontrarlo en muchas casas de las zonas rurales de Chile, a veces como libro único de la casa. A él han seguido otros muchos títulos, hasta el punto de que ni el propio sacerdote sabe decir ya cuántos, todos ellos también con tiradas multitudinarias. Dos anécdotas que me contó el propio Padre Jordá revelan lo que ese libro ha significado para multitud de campesinos chilenos. Una, que hay campesinos que cuando se mueren mandan les entierren con *La Biblia del*

pueblo dentro de la caja. Y la otra, que en una inundación, el campesino lo primero que quiso salvar de su casa y cogió fue *La Biblia del pueblo*.

Lo que Miguel Jordá descubrió le era totalmente desconocido a la jerarquía eclesiástica de Chile, por lo que le costó tiempo y esfuerzo lograr el apoyo de ésta a su labor. Pero una vez logrado, ello explica la enorme difusión que los libros del Padre Jordá han tenido entre las comunidades campesinas a través de las respectivas parroquias de Chile. Contó también en la publicación de alguno de sus libros con el apoyo de la UNESCO, lo que le ha permitido llegar a tantos hogares. En esa difusión masiva de los libros radica la labor evangelizada del Padre Jordá a través del canto a lo divino. Él mismo ha declarado: «Si me cuesta 10 dólares imprimir cada libro, yo se lo ofrezco a las parroquias por 1, y si no tienen dinero, se lo regalo; es una manera de introducir la fe entre los campesinos» (Entrevista en ABC). Las parroquias han sido, pues, los puntos de distribución de los libros del Padre Jordá. Pero el propio sacerdote aprovecha cada reunión de cantores a lo divino o cualquier acto en que haya congregación de público para repartir gratuitamente sus libros (y de ello he sido testigo presencial). Que nadie piense que detrás de esta labor ha habido nunca ni hay ahora un interés crematístico personal. Yo he estado en la casa en que vive Miguel Jordá en Bollenar (Melipilla) y la he encontrado llena de paquetes de libros dispuestos a ser enviados a las parroquias que los soliciten, todas las paredes de la casa, pasillos y habitaciones, llenas de libros, pero ni un elemento, ni uno solo que no fuera reflejo de la más estricta austeridad de vida.

La labor pastoral del Padre Jordá se basa en el canto a lo divino: primero recoge de los propios cantores los textos que ellos cantan, luego los imprime y los devuelve después al pueblo del que proceden. Su objetivo es que los libros lleguen a las familias campesinas chilenas; con ellos en las manos —dice él mismo— «se irá perpetuando la tradición del canto a lo divino. Las generaciones jóvenes aprenderán nuevos versos y los mayores gozarán de tener en un solo libro este repertorio formado por los mejores versos que configuran nuestra tradición» (1984: 9).

Los libros del Padre Jordá han servido en primer lugar a los propios cantores, que han visto publicados así sus versos y les han posibilitado ampliar sus repertorios con los versos de los demás cantores; han servido también, y de manera muy especial, a los investigadores, que por ellos han podido conocer el inmenso repertorio de que el canto a lo divino consta y disponer de la materia objeto de sus investigaciones, y me pongo yo por ejemplo beneficiado. Pero sobre todo han servido al pueblo chileno, al pueblo llano y creyente que encuentra en ellos los textos mejores para aprender la religión y para hacerla después oración de sus creencias, textos hechos con su mismo lenguaje, con las palabras mismas con las que él habla cada día, incluso con las imágenes poéticas que le son cotidianas, de pájaros, plantas y alboradas, un lenguaje simple, espontáneo, pero poético, lleno de ternura y sobre todo de emoción.

A decir verdad, en los libros del Padre Jordá no hay una teoría o una explicación entera del fenómeno del canto a lo divino, ni ha dedicado un libro específico a estas cuestiones teóricas. Lo que encontramos en las presentaciones de sus libros no pasan de ser apuntes dispersos, notas siempre acertadas, eso

sí, del funcionamiento del canto a lo divino, y afirmaciones que el lector debe reunir y juntar para poder formular esa teoría. Los libros del Padre Jordá fijan su atención principal en los textos, con introducciones relativas a las fuentes de las Escrituras de las que proceden y a las que hacen referencia, y con comentarios catequísticos. Y todo ello es lógico. Miguel Jordá no es filólogo y por tanto no tiene por qué fijar su atención única en la literatura que encierran los textos, ni es dialectólogo y por ello tampoco tiene por qué cuidar hasta el extremo la transcripción de los fenómenos fonéticos de cada cantor, ni es musicólogo y por ello tampoco explicar las características de cada melodía y *toquío* del guitarrón, ni es antropólogo, ni historiador... Y sin embargo ha logrado captar la esencia de todas esas dimensiones que se juntan en el canto a lo divino. Él es un misionero, un hombre que se siente con la misión de predicar entre los hombres la buena nueva del Evangelio, la historia de la religión y la doctrina de la Iglesia. Y no ha encontrado mejor manera para ello que la de difundir el canto a lo divino. Y así «he podido evangelizar a los campesinos en su propio lenguaje», ha declarado Miguel Jordá. Y ha añadido: «Para muchos de nosotros puede resultar algo chocante el estilo y la métrica de un verso, pero no olvidemos que el mensaje de Jesús ante todo no es cultura sino Vida, y no cabe ninguna duda que los versos transmiten vida» (1978: 12).

Dice Miguel Jordá tener registrados a 560 cantores a lo divino, y calcula haber recopilado cerca de 8.000 versos a lo divino, lo que multiplicado al menos por 40 (las cuatro décimas mínimas que tiene todo verso) da una cifra asombrosa: más de 320.000 versos octosílabos publicados en una cuarentena de libros, aunque es cierto que algunos de esos textos se repiten en varios de los libros. La mayor parte de esos textos fueron recogidos y transcritos por el Padre Jordá de actuaciones en vivo, otros muchos proceden de los cuadernos manuscritos que los propios cantores suelen tener y le proporcionaron, y otros proceden de libros impresos, como los atribuidos al poeta del siglo XIX Bernardino Guajardo, considerado por todos los estudiosos como «el mejor cantor que ha habido en Chile»³.

Los dos primeros tipos de fuentes requieren de dos procesos distintos: el primero, transformar lo oral en escrito, y el segundo convertir en letra impresa lo que está manuscrito. Transformar un texto oral en texto escrito es una tarea que está llena de dificultades, primero de entendimiento de lo que los cantores han dicho, pues no siempre cantan en las mejores condiciones acústicas, ni todos pronuncian con la deseada claridad, ni siempre las grabaciones salen buenas; y después de interpretación, pues las reglas de la escritura son muy distintas de las que gobiernan el mundo de la oralidad. Pero transcribir los cuadernos manuscritos de los campesinos cantores tiene también muchas dificultades y no de

³ Me contó Miguel Jordá que en una de sus entrevistas con un cantor a lo divino, él le regaló uno de sus libros y le pidió al cantor que le dejara ver algún cuaderno o libro de versos que tuviera, y el campesino le dio el libro de Guajardo, el único ejemplar que se conoce, que depositó en el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional de Santiago. Y de este libro impreso en el siglo XIX es del que toma el Padre Jordá los textos de Guajardo que incorpora en sus libros actuales del canto a lo divino.

menor importancia, pues son obra de gentes que apenas si saben escribir y que, por tanto, sus grafías, muchas veces ilegibles, tienen que interpretarse. Véase, por ejemplo, las siguientes dos décimas manuscritas que aparecen en la contraportada de *La Biblia del pueblo*, y transcritas así:

Jesús nació alama
 en el portal de Belén
 y Herod querria saber
 pa matar al niño en la cuna
 No le dieron noticia ninguna
 a ese rey tan cruel y fiero
 lo hallaron en un pajero
 y en los brazos de Maria
 con taba con alegría
 el gallo en el gallinero.

Jesús nació a la una
 en el portal de Belén
 y Herodes quería saber
 pa' matar el niño en la cuna.
 No le dieron noticia ninguna
 a ese rey cruel y fiero
 lo hallaron en el pajero
 y en los brazos de María
 cantaba con alegría
 el gallo en el gallinero.

Quando que do burlao
 y ese rey barbaro y cruel
 dispuso a quel infiel
 matar los niños de su reino.
 Y salió con sus soldaos
 con la espada los ensarta
 catorce mil niños mata
 y ese príncipe tan impío
 y el gallo entrestecido
 abre las alas y canta.

Quando quedó burlado
 y ese rey bárbaro y cruel
 dispuso aquel infiel
 matar los niños de su reino.
 Y salió con sus soldados
 con la espada los ensarta
 catorce mil niños mata
 y ese príncipe tan impío
 y el gallo entristecido
 abre las alas y canta.⁴

Ha oído tantos versos Miguel Jordá, ha transcrito tantos octosílabos, ha pasado tantos años alrededor de los cantores que él mismo se ha convertido en cantor y poeta. Ha asimilado de tal forma la teología popular que esos versos manifiestan y se ha impregnado de tal forma de la estructura de la décima que él mismo hace ya décimas y versos enteros, que aparecen en sus libros al lado de los más reconocidos cantores a lo divino. Más aún: ha vuelto «a coplas» el repertorio entero a lo divino, tradicionalmente expresado en décimas. De tal manera que ahora la religión en Chile puede leerse enteramente en décimas o en cuartetas, además de en la prosa originaria de las fuentes bíblicas. Me contó personalmente Miguel Jordá que tiene como un don divino la facultad de manifestar en verso sus ideas religiosas y de orar y cantar en verso alabanzas a Dios, y que ese don le fue transmitido por un poeta popular amigo en el momento de su

⁴ Advertimos que el Padre Jordá no pone más puntuación en las décimas que el punto tras el 4º verso, y que añade de continuo la -d- intervocálica en expresiones que los cantores no pronuncian (*burlao*, *soldaos*, *entrestecido*), etc.

muerte, cuando como sacerdote le estaba asistiendo con el sacramento de la extremaunción.

El Padre Miguel Jordá ha realizado dos labores bien distintas, admirables las dos: a) recopilar la tradición popular, y b) alimentar con nuevos textos (siguiendo las «normas» de la tradición) a las comunidades rurales. Esta segunda labor es la más personal, pues ha consistido en convertir en verso (en décimas o en coplas) la nueva doctrina de la Iglesia: determinadas encíclicas del Papa Juan Pablo II, el nuevo catecismo, las partes fijas de la misa (gloria, credo, sanctus, etc.), determinados salmos, las oraciones comunes, etc. Por ejemplo, de la oración «Yo confieso» el Padre Jordá ha hecho la siguiente décima:

Padre de mi corazón,
aquí estoy arrepentido,
a tus pies estoy rendido,
concédeme tu perdón.
Póngame la bendición
y olvide usted sus enojos,
como pisando entre abrojos
hoy he llegado hasta aquí
a hacerte correr por mí
las lágrimas de los ojos.

Otro ejemplo: Con motivo de la celebración de la III Conferencia Episcopal Latinoamericana celebrada en Puebla (México), de enero a marzo de 1979, el Padre Jordá publicó el libro *Puebla en décimas*, en cuya primera parte se recogen íntegramente los textos de la Conferencia, y en la segunda se vierten a décimas los contenidos de esa Conferencia, con la idea de presentarlos al pueblo chileno en la misma forma en que los campesinos chilenos conocen la religión y la doctrina de la iglesia, con el objetivo de que de su lectura —o de su canto— haya evangelización. Leo esas décimas y algunas me parecen verdaderamente populares, tan buenas como de la de cualquier cantor a lo divino auténtico, por ejemplo la siguiente:

Jesús es el nuevo Adán
que nos trae nueva vida,
nació de Santa María
en las tierras del Jordán.
Convirtió el vino y el pan
en la santa Eucaristía,
sufrió muerte y agonía
en el ara de la cruz
y brilló con prontitud
en el mundo la alegría.
(Jordá 1979: 406)

Acontecimiento verdaderamente importante, tanto personal para el Padre Miguel Jordá como sobre todo para el canto a lo divino, fue la visita que el Papa

Juan Pablo II realizó en Chile en abril de 1987. Lo relata el propio Jordá: «Cuando vino el Papa Juan Pablo II a Chile lo fuimos a recibir los cantores a lo divino y le cantamos un verso. El Presidente de la Conferencia Episcopal de Chile nos definió ante el Papa como los catequistas natos del pueblo chileno, al haber heredado una tradición hispánica y haber sabido conservarla hasta hoy». El Padre Jordá entregó al Papa varios de sus libros sobre el canto a lo divino con estas palabras: «Santo Padre, en nombre de los campesinos chilenos, le entrego estos libros en los que se recopila muestra tradición cristiana». Y Juan Pablo II le respondió: «Muchas gracias..., muchas gracias. Que el Señor bendiga a todos los campesinos. Siga adelante con esa hermosa tarea». En nombre de los cantores a lo divino chilenos, cantaron Francisco Astorga, de Codegua, y Juan Pérez, de Pirque. La primera décima del verso que le dedicaron, que contiene la cuarteta de la glosa, es la siguiente:

Saludo a Su Santidad
 con el canto de mi tierra,
 mi alma de *huaso* se aferra
 por buscar la claridad.
 Nuestra religiosidad
 busca evangelización.
Esta noble tradición,
nuestro canto a lo divino
lo practica el campesino
por divina permisión.

Pero Miguel Jordá no se contentó con eso: publicó un libro entero con todas las intervenciones del Papa en Chile puestas en verso (en décima y en coplas) con el título *¿Qué dijo el Papa en Chile?* (1987) y con el propósito de que fueran aprendidas o simplemente leídas por el gran público de Chile amante de los versos, sabiendo muy bien que las cosas dichas en verso tienen una relevancia mucho mayor que las escritas en prosa, sobre todo en un sector social, como lo es el campesinado chileno, amante del verso.

La labor misional del Padre Jordá a través de la poesía y del canto a lo divino no se ha limitado a Chile, ha querido trasplantar su experiencia chilena a otros países de Iberoamérica como nuevo método de catequesis. Lo intentó primero en Cuba, en 1999, desde la Parroquia de Minas de Matahambre, en la provincia de Pinar del Río, proponiendo la difusión masiva entre los campesinos cubanos (entre los *guajiros*) de un librito preparado ex profeso por él para esta misión: *Historia sagrada en décimas y coplas* (1999). Y lo intentó después en Brasil, traduciendo al portugués los textos de ese libro básico. Desconocemos los resultados obtenidos, pero en ambos casos se insiste en un mismo fundamento: en décimas y en coplas fue como los primeros misioneros españoles y portugueses predicaron y enseñaron la religión en América, y de ello nació la afición y el amor que los campesinos todos de Iberoamérica tienen a decir las cosas en verso.

En definitiva, los libros del Padre Jordá manifiestan tres cosas fundamentales, a mi manera de ver:

a) que los versos (décimas y coplas) han inundado totalmente la cultura popular de Chile; lo recogido por él, aun siendo tan grande, no es más que la punta del iceberg del inmenso corpus de *versos* que componen el canto a lo divino;

b) que específicamente la religión se conoce (y se practica) en Chile a través de *versos* y no de los relatos en prosa; o dicho de otra forma: que la Biblia entera está en verso;

c) que los libros publicados por el Padre Jordá (unos resultado de sus recolecciones de la tradición popular y otros hechos por él) han vuelto al pueblo del que salieron, y sirven para catequizar a las nuevas generaciones y para reafirmar en su fe a las viejas. Se repite así a finales del siglo XX y principios del XXI el mismo fenómeno que usaron los primeros misioneros en América para difundir la religión cristiana.

Este último punto representa un caso paradigmático de «retroalimentación» de la tradición: un recopilador culto recoge los textos de la tradición popular (esencialmente oral y depositada en individuos particulares), los escribe y publica y los vuelve a la comunidad para consumo de la mayoría.

Y a pesar de todo ello, yo he oído en Chile críticas a la labor del Padre Jordá, provenientes unas de algunos cantores a lo divino y las más de los cantores a lo humano y de personas que conocen su obra solo por referencias indirectas. Los argumentos que más se repiten en esas críticas son, por una parte, que no ha puesto el suficiente cuidado en atribuir los *versos* que publica en sus libros a sus verdaderos autores, y, por otra, que ha intervenido personalmente en esos textos cambiando o acomodando algunos de sus versos o palabras. Aunque esas críticas tengan algo o mucho de razón, desde nuestro punto de vista desmerecen poco la inmensa y admirable obra del Padre Jordá. Y hasta es explicable (no digo que aceptable) su actuación. Ya he dicho que Miguel Jordá no es filólogo, ni dialectólogo, ni antropólogo, etc., sino cura y misionero, y que su objetivo principal es que la religión y la Biblia entera se canten conforme a la doctrina de la Iglesia. Él mismo ha reconocido que a veces ha intervenido en los textos recopilados «para depurar las cuestiones no teológicas que con los años habían viciado en parte esta tradición» (entrevista de ABC).

En resumen, yo tengo al Padre Jordá como al mejor valedor que ha tenido el canto a lo divino de Chile: nadie ha hecho tanto por la difusión y conocimiento del canto a lo divino como él, ni de manera tan continuada, ni de forma tan vital. Es posible que en su bibliografía no encontremos la teoría que explique suficientemente los fundamentos poéticos y musicales y antropológicos que el canto a lo divino contiene, pero sí los fundamentos religiosos, que son la parte esencial de esta manifestación poético-musical popular. Además, el Padre Jordá fue, tras Juan Uribe Echevarría, quien fijó su atención específica en el canto a lo divino, dándole categoría autónoma dentro del más general «canto a lo poeta» chileno.

3. El canto a lo poeta

Una primera acotación terminológica debe hacerse en cuanto a la poesía popular que existe y se practica en Chile. Como en el resto del mundo hispánico, en Chile vive un riquísimo patrimonio de literatura oral y tradicional compuesto

por romances, canciones, refranes, adivinanzas, cuentos, leyendas, etc., que se manifiesta de continuo en la voz de gentes anónimas que no tienen más nombre específico que el suyo de pila particular y el de la condición general de transmisor de ese patrimonio. Pero hay otro tipo de poesía popular que sí tiene nombre específico, el de *canto a lo poeta*, que conlleva una serie de características particulares, entre otras —y muy especialmente— el de la creatividad, aparte de que en el repertorio de estos cantores puedan figurar los géneros tradicionales antes mencionados.

3.1. Clases de cantos y de cantores

En Chile está muy marcada la distinción entre el canto *a lo humano* y el canto *a lo divino*, y ello tanto entre los estudiosos del fenómeno como sobre todo entre los mismos «cultores», pues en realidad los estudiosos no hacen en esto sino reproducir una división que los propios cantores proclaman de continuo (Contreras 2000: 192). Esas dos modalidades son las que constituyen el *canto a lo poeta* (generalmente expresado con el dialectalismo *a lo poeta*⁵). Y hay quien prefiere hacer una tercera distinción, la de la *paya*, que, en todo caso, se encuadraría dentro del canto a lo humano. Lo que distingue a la *paya*, y por tanto al *payador*, es la modalidad de la improvisación en décimas y en contrapunto. Y lo que distingue el canto *a lo humano* del canto *a lo divino* es la temática de los textos: los cantores a lo humano tratan temas profanos de astronomía, de historia, de geografía, de literatura, de temática amorosa, de travesura, etc., mientras que los cantores a lo divino cifran su temática exclusiva en lo religioso, en el canto de los distintos episodios de la Biblia, en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, en la doctrina de la Iglesia y en el devocionario de la religión católica.

Esta rígida división que hacen los chilenos del canto popular de tradición oral de su país, obliga a que en festivales y encuentros públicos el presentador de turno tenga que recurrir a una prosopopéyica y larguísima lista de calificativos para encuadrar a cada cual en la variedad del arte que practica. Yo he oído presentar a Santos Rubio, por ejemplo, en los siguientes términos: «poeta, payador, guitarronero, cantor popular y también cantor a lo divino», como si no bastara una única denominación, o como si cada una de esas denominaciones remitiera a dedicaciones particulares bien diferenciadas. Y así por el estilo: Guillermo «Bigote» Villalobos se presenta como «poeta popular, cantor y payador»; Hugo González Hernández como «poeta, trovador, payador y cultor del arte del canto a lo poeta, la décima y el guitarrón chileno»; Domingo Pontigo solo como «poeta y cantor a lo divino»; Honorio Quila como «poeta y cantor a lo divino y humano»; Arnoldo Madariaga Encina como «poeta, cantor a lo divino y payador»; Luis Ortúzar como «cantor a lo divino y a lo humano, poeta y payador»; Juan Carlos Bustamante como «cantor, poeta y payador»; Francisco Durán como «poeta y cantor a lo divino y a lo humano»; Francisco Astorga como «cantor, poeta y payador», etc.

⁵ Advertimos que también en Guayaquil (Ecuador) llaman *puetas* a los improvisadores populares, «los cuales versificaban sobre distintos temas y contrapuntos por apuestas. Estas justas se llamaban *talladas* y tenían lugar en las tiendas donde se despachaban bebidas» (Carrizo 2002: 158).

Pero en realidad esas distinciones son excesivas, pues las divisiones en ellas no son tan rígidas. La estrofa fundamental del canto popular chileno es la décima, aquí con rima asonante, pero también, aunque en muy menor medida, la cuarteta, también asonante. En décimas se desarrolla la paya y el canto a lo divino, que podrían ser las dos modalidades más extremas del canto a lo poeta. La *controversia* es la modalidad que califica mejor al payador, pero éste practica también otras muchas modalidades de improvisación, como pueden ser los brindis, las preguntas y respuestas, los contrapuntos por personificación, etc. Y de todo ello participa el cantor a lo humano. Incluso el cantor a lo divino puede ser —y de hecho lo es casi siempre— cantor también a lo profano, aunque no al revés. Finalmente, dos modalidades de canto popular hay en Chile que no se ajustan bien a estas rígidas divisiones que ellos mismos han establecido, y son los cantos *de despedimento* y los cantos *de angelitos*, los primeros en la despedida que se le hace a un difunto adulto generalmente en el cementerio, y los segundos los que se hacen en la vigilia nocturna a la muerte de un niño menor de edad en la casa materna. Como modalidades «anómalas» deben considerarse éstas, como unas manifestaciones intermedias entre el canto a lo humano y a lo divino, pues no hallan acomodo clasificatorio inequívoco. En la práctica, los *cantos de angelito* suelen aparecer en las colecciones de cantos a lo divino, aunque en un apartado específico y final, y solo porque en esas vigiliass se cantan verdaderos versos a lo divino. Así lo hace, por ejemplo, el Padre Jordá en *La Biblia del pueblo* (1978: 305), con la advertencia de que en cualquier caso pueden ser «a lo divino», pero no «bíblicos». De la misma manera, Salinas los estudia dentro del apartado dedicado a santos y creencias religiosas (2005: 287). Pero los cantos *de despedimento* no hallan lugar en ninguna de las colecciones antológicas de textos poéticos populares. De lo que no cabe duda es de que los velorios de angelitos eran una de las ocasiones principales para el canto a lo divino, a la vez que el ritual religioso o semirreligioso que más se apartaba de la religión oficial.

Fidel Sepúlveda interpreta el canto a lo poeta de la manera siguiente: «El contenido del *canto a lo poeta* podría ser representado por dos triángulos. Uno, el triángulo del *canto a lo divino*, está constituido por un vértice que es creación del mundo y nacimiento de Cristo. Su opuesto, desarrolla el fin del mundo y muerte de Cristo. El tercer vértice es el canto *por angelito* que estructura, en ritual, la semántica de la unión de los contrarios, en este caso encarnado en la situación muerte-vida. El otro triángulo, el del *canto a lo humano*, estaría constituido por un vértice con el tema 'Tierra de Jauja', correlato humano del paraíso. Su opuesto es el canto por 'el mundo al revés', que demuestra la antvida y es el correlato antitético de la Pasión y Muerte de Cristo. El vértice que replica el canto por el angelito, a lo divino, es el 'canto por amor', donde éste como alternativa a la vida, está bajo el estatuto de una imposible concreción» (2009: 38-39).

El poeta o *pueta* popular, cantor e improvisador (y especialmente el payador), fue un juglar itinerante: se desplazó entre haciendas, fundos, pueblos y ciudades cantando y difundiendo noticias y relatos en verso; cantó en los velorios de angelitos, en vigiliass y novenas, animando fiestas y faenas de trabajo. En principio debemos imaginarnos a esos poetas dominando repertorios tanto humanos como

divinos, como en la actualidad lo hace Santos Rubio, por ejemplo. Muy posiblemente la controversia en payas surgió con la coincidencia de dos o varios poetas en un mismo lugar, lo que arrastraba a todo el público a verlos y oír sus controversias. Estos poetas, aparte sus dotes artísticas, solían ser gentes sin más hacienda que la que podían llevar consigo, como lo fueron los *aedos* de los tiempos homéricos y como lo fueron los juglares medievales, y como nos muestra Wagner que eran los *minnesinger* de su ópera *Tannhäuser*, como lo siguieron siendo los *guslaris* yugoslavos hasta la mitad del siglo XX, y como casi siempre lo han sido los cantores populares, unos «peones sin tierra» que tuvieron que echarse al camino para subsistir, una semana aquí, otros días allá, en los tiempos heroicos de palacio en palacio y en los tiempos modernos de pueblo en pueblo, de casa en casa y de rancho en rancho, enseñando su arte al cobijo de la generosidad de las gentes que por su aislamiento estaban ansiosas de novedades. En cierto sentido, los cantores a lo divino chilenos, como otros muchos personajes del mundo hispánico de dedicación poético-musical paralela, son verdaderos sucesores de los trovadores medievales (más trovadores que juglares), que —en palabras de Rodolfo Lenz— «gustan de exponer a un público extasiado su sabiduría recóndita de hombres de experiencia (sic) superior que conoce al mundo». Y sigue diciendo: «Como los 'maestros cantores' del siglo XVI⁶, no tiene nada del copletero mendicante de las ferias, sino que ejerce el arte por el arte i para ganar aplausos; le dedica comúnmente sólo sus horas de ocio i gana su vida con algún negocio u oficio honrado» (Lenz 2003: 26).

Y es justamente en este ir y venir de los poetas ambulantes, y en la fama que iban dejando tras de sí, en que se fraguaron las famosas controversias de los mejores, como lo fue en Chile la del mulato Taguada y la de Don Javier de la Rosa. Como gallos de pelea se buscaban y como carneros se enveñaban en duelos fraticidas que no podían sino acabar con la victoria de uno solo y con la consiguiente derrota del contrario. Estas controversias legendarias (cada país tiene la suya propia, y a veces no solo una) tienen de común no tanto la temática desarrollada en el duelo poético, ni siquiera la elevada poesía lograda en ellos, sino el trágico desenlace del perdedor, incapaz de aceptar el descrédito de su arte.

Pero si en un tiempo muy pasado el payador fue un cantor ambulante, hoy en Chile no lo es en absoluto, ni tampoco vive ni puede pretender vivir de su arte de cantor; todos los cantores tienen su «otra» profesión, la de agricultor campesino, o pastor, la de artesano o trabajador por cuenta ajena, y modernamente la de profesional liberal, profesor, ingeniero o administrativo; con los dedos de una mano se pueden contar los que viven o pretender vivir del arte de su canto.

El cantor a lo poeta tiene que ser a la vez filósofo y poeta: tiene que saber de todo, pero sobre todo tiene que tener opinión sobre todo, y debe además expresarlo poéticamente. Debe estar preparado para opinar sobre lo divino y sobre lo humano, sobre lo de ayer y lo de hoy, y aún sobre lo que vendrá mañana, sobre lo de su propio país y lo que pasa en el mundo, pues cuando sube

⁶ La referencia aquí a los *meistersinger* alemanes es evidente, y por ellos a la ópera de Wagner *Los maestros cantores de Nüeremberg*.

al escenario se pone a disposición de lo que el público quiere que cante, y ha de someterse a las preguntas que sus otros compañeros cantores le hagan en las ruedas de preguntas y respuestas. Y debe tener por añadidura una posición ideológica de izquierda, porque debe condenar los abusos y las injusticias. El payador no puede ser sino de izquierdas. «Ser cantor a lo humano —dice Francisco Astorga— es una responsabilidad social: ver cuáles son las necesidades del pueblo, las injusticias que sufre el pueblo, las alegrías que tiene el pueblo y eso llevarlo al canto» (Alarcón y Sancy 2009: 36).

3.2. Un esquema posible

Un esquema posible que dé cuenta de las distintas modalidades del canto a lo poeta, así como del tipo de versos y de estrofas que en cada una de ellas se utilizan, y en las dos vertientes claramente delimitadas del canto a lo divino y del canto a lo humano, es el que presentó Arnoldo Madariaga en el V Encuentro de Payadores de Casablanca en 1998, aquí un poco adaptado por nosotros:

CANTO A LO DIVINO	CANTO A LO HUMANO Y PAYA
MÉTRICA	MÉTRICA
Décima improvisada	Décima improvisada
Verso memorizado	Verso memorizado
	Cuarteta
	Cuecas
MOTIVO	MOTIVO
Velorio de angelitos	Espectáculos de escenario
Novenas	Fiestas familiares y de amigos
Vigilias	
FUNDAMENTOS	FUNDAMENTOS
Bíblicos	Amor (fino, hortelano, astronómico)
Nuevo Testamento	Ponderación
De tradición apócrifa	Presentación
Doctrina de la Iglesia	Actualidad y acontecimientos
Devocionarios	Astronomía
Hagiográficos	Literatura
De alto fundamento	Sabiduría
Apocalipsis: Juicio final	Brindis, etc.
	MODALIDADES
	Contrapunto (en décimas o cuartetos)
	Personificación (contrapunto en décimas o cuartetos)
	Décima o cuarteta con pie forzado
	Banquillo (rueda de cantores)
	A dos razones (décimas compartidas)
	Contrarresto
	Verso redoblado
	Brindis

4. El canto a lo divino

4.1. Definición

La expresión *canto a lo divino* (transformada popularmente en muchas partes como *canto a lo adivino*) tiene en Hispanoamérica una significación muy precisa. No es general en todo el Continente, pero existe y se usa en países como Argentina, Colombia y Venezuela, y hasta se oye también en Perú, Puerto Rico y México, pero donde vive con plenitud es en Chile; y contrasta con su ausencia total en España. El canto a lo divino se refiere a toda expresión poético-musical basada en textos de temática religiosa; naturalmente no siempre ni necesariamente en décimas, pero sí predominantemente en décimas. La expresión contraria no es «a lo profano»; lo que se opone a la modalidad del canto a lo divino es un complejo de cantos y de temáticas muy diversas que en cada país se expresa de varias formas, y específicamente en Chile como *canto a lo humano*.

Papel particular y fundamental ha tenido la décima en varios países de Hispanoamérica como canto a lo divino, en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular. Bien se sabe que, en un principio, fue práctica evangelizadora de los misioneros españoles, pero con el tiempo se ha configurado en tradición auténticamente popular, en la que los autores y «actores» no son ya los «ministros de la Iglesia», sino los feligreses, es decir, el pueblo llano y entero. En este sentido sí es verdad lo que dicen algunos de los cantores chilenos jóvenes: «Que el canto a lo divino no le pertenece a la iglesia, le pertenece a los propios cantores. Es una expresión de la propia fe de ellos» (Alarcón y Sancy 2009: 32), aunque en esto se ponga un énfasis quizás excesivo.

La definición más simple y más inmediata del canto a lo divino puede ser ésta: la doctrina cristiana cantada en verso. Hay otras formas poéticas y otros géneros literarios en que se manifiesta la doctrina cristiana en verso (el romancero, los ranchos de ánimas y de pascua, los rezados, los velorios de cruz...), pero ninguna como el «canto a lo divino» de Chile es tan abarcadora y tan completa, tiene tan amplio repertorio, se manifiesta en tan rica variedad (en donde se mezcla la tradición y la improvisación) y, en fin, tiene tantos elementos de interés: rituales, religiosos, literarios, musicales, etnográficos, antropológicos, culturales y cultuales (de culto).

El canto a lo divino —dice Fidel Sepúlveda— «tiene como núcleo temático el universo de lo sagrado» (2009: 42). La fuente principal es la Biblia, con su Antiguo y Nuevo Testamento, pero también los Hechos de los Apóstoles y la Doctrina de la Iglesia, en definitiva, el mundo todo de la religiosidad popular católica tal como se ha configurado a lo largo de los siglos en las comunidades más tradicionales de Chile, que son las comunidades rurales. Todo ello constituye una cosmovisión en que se funden lo divino y lo humano, la realidad visible y la invisible, las creencias religiosas y la etnografía cotidiana, las referencias librescas y la cultura rural, y como dice también Fidel Sepúlveda «todo se revela coherente desde una perspectiva de trascendencia» (id.: 43).

El cantor a lo divino no es un payador. Posee las mismas facultades improvisatorias del payador, aunque es posible que no en el mismo grado, pero le gana en la capacidad memorística, la memoria es la base de su canto, de ahí su fun-

ción catequética. Pero no es un payador. El cantor a lo divino cuando actúa se recoge en su humildad y apenas si levanta la cabeza, más bien cierra los ojos y se concentra. Por el contrario, el payador levanta la voz y eleva su cuerpo, y se yergue sobre el escenario ensalzando su protagonismo, y busca al contrario como un gallo de pelea. La «singularidad del payador —dice con todo acierto Fidel Améstica— es performativa: sus textos, su palabra, su discurso, es a la luz sobre un escenario, en el trance del canto improvisado, repentista, como provocación y respuesta a la vez» (2009: 139-140). El cantor a lo divino, por el contrario, no se exhibe, sino que se recoge: le canta a Dios, no a los hombres, y no espera sino la gracia silenciosa que implora al divino. Mientras, el cantor a lo humano se enaltece: canta a los hombres y espera de éstos el aplauso inmediato para su arte y su ingenio. Así dice Antonio Acevedo que le decía su padre, cantor a lo divino: «Este verso se canta a Dios, m'hijo, me decía, y ante Dios hay que presentarse fuerte de intención y de obra, y hay que procurar la mayor pureza» (1933: 35). Y dice el propio Antonio Acevedo: «Con él [con su padre] asistí a velorios y me senté en *rueda de puetas* y oí vibrar el guitarrón y sentí caer sobre las almas de los espectadores ese canto lleno de fervor, lleno de promesas y esperanzas» (1933: 36).

Pablo Neruda, el gran poeta chileno, conoció el canto de los poetas populares de su país, y a ellos dedicó una extensa y bellísima «Oda a los poetas populares», pero no conoció el canto a lo divino, o si lo conoció nunca habló de él, porque para ello se requiere una fe profunda y un profundo sentido de Dios. «En los versos a lo divino —dice el Padre Jordá en uno de sus libros— uno siente a Dios, lo palpa, lo descubre entre líneas..., por eso estos versos hay que leerlos con los ojos de la fe y no con los ojos de la sabiduría humana que de repente se pierde en detalles que para el cantor no tienen importancia» (1984: 8).

Tradición de seculares es el canto a lo divino, del pueblo llano, no de la jerarquía eclesiástica. Algunos lo consideran «contra» la iglesia; yo creo más bien que existe «al margen» de la iglesia, tal como otras muchísimas manifestaciones de religiosidad o piedad popular: caso, por ejemplo, de las procesiones de Semana Santa, de las romerías y de las representaciones teatrales de temática religiosa, de los ranchos de ánimas y de pascua, de los velorios de cruz, de los velorios de angelito, etc. Si todas esas manifestaciones hubieran sido «en contra» de la iglesia, no hubieran pervivido hasta la actualidad, pues aparte el poder coercitivo de la jerarquía eclesiástica, los propios practicantes de esos ritos, por creyentes y respetuosos, los hubieran abandonado. Verdaderos catequistas, pues, son los cantores a lo divino de Chile, como lo son los rancheros de Canarias, y en general todos los que practican cualquier modalidad del canto religioso popular.

Cuando el Padre Jordá descubrió el canto a lo divino, éste le era desconocido a la jerarquía eclesiástica de Chile. Él mismo lo explica en *La Biblia del pueblo*: era una tradición «al margen de la iglesia»; de hecho el canto a lo divino se hace en casas particulares, pocas veces o nunca en la iglesia, y nunca en las misas, pues su tradición «no es para eso» —dicen los cantores— «y los curas no les entenderían» (Jordá 1978: 305). Esos hombres cantores a lo divino conocen la Biblia entera, en detalles que parece increíble en quien no es predicador, y lo demuestran en cada una de las veladas en que ellos son los protagonistas,

«pero en la misa mensual —dice el Padre Jordá— están siempre callados y a veces escondidos al fondo de la capilla» (1978: 11-12). Dos maneras de proclamar la fe y de rezar, y dos maneras también de ser evangelizadores, la de los sacerdotes que lo hacen desde los rituales fijados por la jerarquía eclesiástica y la de los cantores a lo divino que lo hacen a través de su poesía y música populares. «Escuchando sus décimas y cuartetas —acaba el Padre Jordá— entendí más que nunca que todos llevamos, por el hecho de ser cristianos, una raíz sacerdotal en nuestra alma» (1978: 12).

Con la independencia de los países americanos, los gobiernos y las clases cultas dieron la espalda a España y a todo lo español, también la iglesia oficial. Pero las clases populares, en cuestiones de naturaleza cultural y de prácticas folclóricas, siguieron fieles a la herencia hispana, al margen de la oficialidad y de la Iglesia, y de ahí que en ese ámbito se haya conservado casi intacta la herencia cultural de España, en muchos casos conservada como verdaderos arcaísmos. Por eso la jerarquía eclesiástica de Chile desconocía la existencia del canto a lo divino, una tradición que venía desde los primeros tiempos de la evangelización de América.

Lo expresa muy bien Fidel Améstica comentando una anécdota de un cantor chileno: «Cuando un sacerdote preguntó a un cantor a lo divino cómo entendía su apostolado como cantor a lo divino, el interpelado contestó: 'Mi apostolado consiste en hacer un *verso*, aprendérmelo de memoria, cantarlo bien, tocar bien mi guitarrón. Eso es todo. Si con esto se produce un milagro o se mejora alguien no es culpa mía, nada tengo que ver con eso. Mi responsabilidad llega hasta donde me da mi oficio'» (2009: 137-138). Y lo expresaba con mayor realismo aún un observador del canto popular chileno de la mitad del siglo XIX: «Nuestros bardos populares tienen una fisonomía singular; van a oír misa, pero eso no quita que le hagan una décima burlesca al cura que la dice; son una mezcla extraña de credulidad y escepticismo..., son amigos de las fórmulas, pero en el fondo se ríen de todo, aun de lo más santo» (cit. en Peralta 2006: 24). Y Honorio Quila, famoso cantor a lo divino, declaraba: «Yo no soy muy amigo de la Iglesia Católica, de la jerarquía, de los curas, pero tengo toda la historia *sagrá* en la cabeza» (2009: 19).

De ahí que en el cantor a lo divino se pueda dar la dualidad de mostrar la máxima fe y el respecto máximo a la doctrina, pero se pueda permitir la crítica y la ironía con los curas. Y ejemplo de ello es esta décima que es popular en Chile y Argentina:

El cura no sabe arar
ni sabe enyugar un buey,
pero por su propia ley
él cosecha sin sembrar.
Él para salir a andar
poquito o nada se apura,
tiene su renta segura
sentadito descansando,
sin andarse molestando
nadie gana más que el cura.

Arnoldo Madariaga López, en una conversación mantenida entre todos los participantes en la vigilia de Lourdes de 2010 (yo incluido), en un descanso del canto, con la mucha autoridad que le da una vida entera dedicada a este «oficio», cifraba la identificación del canto a lo divino en las siguientes cuestiones: dónde se canta, cuándo, cómo, qué se canta y porqué.

A todas y cada una de ellas trataremos de responder en lo que sigue, desde nuestra experiencia y conocimiento limitados. El *dónde* implica, por una parte, la geografía externa, las regiones de Chile en que la tradición existe, que no es en todo el país, y por otra el ámbito interior en que se desarrollan las veladas del canto a lo divino: las casas particulares y últimamente las iglesias, en la celebración de algún acontecimiento de ámbito nacional o suprarregional. El *cuándo* lo expresa Antonio Acevedo (si bien aquí se refiere a los cantores populares en general, y no específicamente a los cantores a lo divino): «Los cantores encontrábanse en todo sitio donde hubiere alguien dispuesto a escucharlos. En los campos ilustraban las fiestas: carreras, rodeos, trillas, casamientos, bautizos, y fundamentalmente, las clásicas fiestas patrias (18 de septiembre) y también las pascuas, años nuevos, los santos como el Corpus, San Pedro y San Juan» (1933: 23). Desde su origen esta manifestación popular de religiosidad y de fe cristianas se transformó en un culto familiar del campo en el cual se pueden distinguir cinco funciones principales que explican el *porqué*:

a) la catequística, porque con el canto se favorece la transmisión de la doctrina cristiana y el aprendizaje y memorización de la misma;

b) la celebrativa, porque poesía y canto se transforman en oración cuando se ejecutan en ambiente cristiano;

c) la comunitaria, porque permite reunirse a familiares, vecinos y amigos para cantar y celebrar juntos la misma fe;

d) la cultural, por cuanto en el canto a lo divino se manifiestan elementos sustanciales de la cultura patrimonial del pueblo chileno; y

e) la artística, porque la unión de verso y canto, además del instrumento con que se acompañan los cantores, producen un verdadero arte poético-musical.

El *cómo* tiene varias modalidades, pero la más común es en semicírculo, alrededor de un pequeño altar, y de manera alternativa todos los cantores que intervienen, empezando siempre de izquierda a derecha. Finalmente, el *qué se canta* se explica en el epígrafe siguiente.

4.2. Los temas

La temática del canto a lo divino es variadísima, pues tanto abarca los relatos sobre hechos y personajes del Antiguo Testamento, los propiamente «bíblicos», como los hechos del Nuevo Testamento. Pero además, un conjunto incontable de composiciones que forman lo que podríamos llamar «el devocionario» del creyente, en que se integran los cantos dedicados a las Vírgenes de advocación local o nacional, a los santos, a determinadas celebraciones muy arraigadas en el calendario festivo, a la devoción por las almas del Purgatorio y la advertencia del Juicio Final, en fin, a las prácticas religiosas de los Mandamientos y de la tradición eclesiástica.

Los temas suelen llamarse entre los propios cantores chilenos *fundados* o *fundos*, es decir, 'fundamentos', siendo los tres principales: a) «Por creación», b) «Por nacimiento» y c) «Por padecimiento». Así se anuncian en las antologías y así se mencionan en el lenguaje de los cantores. No hay celebración a lo divino en que no se canten versos de estos tres fundamentos. Pero naturalmente éstos tres no agotan el amplísimo repertorio de que consta. Mas, al margen de la terminología específica, los temas del canto a lo divino giran en torno a los siguientes grupos:

1. Bíblicos o del Antiguo Testamento, siendo los fundados más repetidos los de la creación del mundo, Adán y Eva, Caín y Abel, Noé y el diluvio, la Torre de Babel, Abraham, Jacob, José y las plagas de Egipto, la historia de Moisés y la salida del pueblo judío de Egipto, los Profetas, Sansón, David, Salomón...

2. El Nuevo Testamento, con los tres ciclos de a) el Nacimiento (Anunciación, Presentación en el templo, Visitación, Nacimiento, Reyes Magos, Herodes, los Santos Inocentes y la Huida a Egipto), b) la vida pública de Jesús (Bautismo, Tentaciones, Milagros, Parábolas), y c) la pasión, muerte y resurrección de Jesús.

3. Sobre el Apocalipsis y los Hechos de los Apóstoles.

4. De la Virgen (y de sus diversas advocaciones: principalmente la del Carmen, la de Lourdes, la de Guadalupe y la Candelaria) y de los santos (con predilección de Santa Rosa, San Francisco, San Antonio, San Sebastián, etc.).

5. Sobre la doctrina de la iglesia: la rebelión de Luzbel, la muerte, el Juicio Final, la existencia de infierno y gloria (procedentes del Concilio de Trento, asumido en los ejercicios espirituales de los jesuitas), y sobre las prácticas y devociones religiosas.

6. También suelen considerarse «a lo divino» composiciones en décimas de carácter sentencioso y moral, referidas, por ejemplo, a la brevedad de la vida, al poder igualatorio de la muerte, etc., en las que siempre hay un componente religioso que advierte de una vida eterna conforme a la práctica de la virtud en esta vida terrenal. Dentro de este grupo es donde pueden encuadrarse los que los propios cantores llaman «Por alto fundamento» y que buscan la veta más inspirada del cantor y del poeta (sobre astronomía, sobre religión inspirada, sobre la naturaleza del mundo, sobre la muerte, etc.).

Un grupo particular representa el *canto del angelito*, pues aunque en la vela nocturna que se le hace se cantan cosas que no son propiamente religiosas, en la mayor parte de la vigilia son los cantos a lo divino (especialmente «Por nacimiento» y «Por padecimiento») los que se cantan.

Otra consideración distinta merecen los cantos *de despedimento* que se hace a los difuntos adultos, pues éstos poco o nada tienen de temática religiosa, giran más bien en tópicos como la brevedad de la vida, el dolor que sienten los familiares, la memoria que deja el difunto entre las personas que le conocieron, etc.

Es decir, que el canto a lo divino de Chile ocupa toda la esfera de la religión católica, siendo, desde este punto de vista, la manifestación de literatura popular en verso más abarcadora y extensa que existe en el mundo hispánico, más

aun que el romancero, pues éste desarrolló muchas de las escenas de la vida de Cristo, pero apenas si se fijó en temas del Antiguo Testamento. El único «género» que yo conozco que podría comparársele en cuanto a su extensión temática sería el de los *ranchos* de Canarias, pero éstos ni tienen la implantación sociológica que tiene el canto a lo divino en Chile ni menos la riqueza y variedad de textos en que ambas tradiciones viven⁷.

Es característico del canto a lo divino en Chile la «individualidad» de cada texto, es decir, la fijación que en cada texto se hace a una escena concreta, a un relato particular; en este sentido la estructura poética del canto a lo divino es paralela al romancero: el romance-escena que predomina en la tradición oral moderna.

También es de destacar en el canto a lo divino chileno la atención especial que pone en el Antiguo Testamento en relatos que en la tradición española no se manifiestan en ningún género, como pueden ser los episodios referidos a Sansón, al rey Asuero, al sueño de José, a Salomón, a Isaías, etc., cuyos contenidos temáticos escapan por completo al conocimiento de quienes no sean especialistas en la Biblia.

4.3. Una auténtica maravilla

Son muchos los momentos en que el canto a lo divino se revela como una manifestación diferente, particular, superior, del canto popular tradicional, no solo de Chile, sino, en mi valoración, de todo lo que en la actualidad vive en el mundo hispánico. Lo son el sonido del guitarrón, la melodía lánguida, melancólica y particularísima del canto, la actitud de los cantores en el momento de su actuación, el grado de ensimismamiento con que se muestran, la profunda fe y convicción con que entonan sus *versos*, la intensa emoción que transmiten, etc. Pero la percepción plena de la maravilla que es el canto a lo divino la he tenido cuando he transcrito los textos cantados. Es entonces cuando se me han mostrado (propia-mente revelado) todos los aspectos que lo conforman: el texto, en primer lugar, pero dicho y repetido al son de la melodía en que se cantó, y esto segundo es esencial. No diré que esta tarea de la transcripción (que por lo general es tediosa y mecánica, aunque esencial) de los textos del canto a lo divino haya sido la más gratificante que haya hecho en mi vida, pues han sido muchas y muy hermosas las manifestaciones orales que he tenido que convertir en texto escrito (romances tradicionales inéditos, coplas, décimas improvisadas, ranchos, velorios..., verdaderas joyas poéticas), pero sí que ha sido de las más hermosas y sobre todo de las más emocionantes: ver como se van engarzando las creencias religiosas y el saber de las escrituras en la estructura ciertamente compleja de la *décima encuartada*. Engarzando y desarrollando, pues «el tema» que el cantor ha decidido cantar no se muestra en una sola décima sino en «el todo» que es el *verso*, una estructura poética de cuatro décimas (o cinco, si le ante-

⁷ A mostrar los paralelismos y las diferencias que existen entre ambas manifestaciones religiosas dedicamos un largo apartado, el 4, del capítulo «Los cantos a lo divino en otros países».

cede la décima de entrada con la cuarteta), rematada con una quinta (o sexta) que resume y despidе. Un trabajo de verdadera orfebrería poética.

Escuchar y ver a los poetas produce admiración y respeto. Pero cuando se disfruta con plenitud es cuando se tiene la información previa mínima para comprender los vericuetos por los que ha de transitar el cantor para lograr esa obra de arte que se llama verso.

El canto *a lo poeta* (que incluye tanto el canto a lo humano como a lo divino) «es la creación poética más importante del pueblo chileno», oí decir en una tribuna pública a Fidel Sepúlveda. Y Fidel Sepúlveda sabía muy bien de lo que hablaba, y tenía «autoritas» para decir lo que decía. Como académico destacado de la lengua que era, como profesor universitario y como agudo y fino analista de la realidad cultural chilena, como gran teórico de «estética» y tras una vida entera dedicada al estudio de las manifestaciones orales del pueblo chileno, sabía distinguir el trigo de la paja y podía valorar el alcance relativo de las cosas. Y para que esas palabras no resultaran escandalosas, explicaba: «Es más importante que la creación poética de Neruda, de la Mistral o de Huidobro, porque siendo ellos importantísimos, son creaciones individuales, debidas solo a su individual talento, mientras que el canto a lo poeta es colectivo, patrimonial, de todo el pueblo chileno». Estoy totalmente de acuerdo. Y ahora podemos leer sus propias palabras en el libro póstumo que nos dejó: *El canto a lo divino* —dice— «es un monumento de la oralidad chilena... Tiene la envergadura y la proyección de una epopeya que canta el origen, el sentido y el destino de un pueblo; radiografía los hitos más relevantes de la memoria y del proyecto, incorporando a su creación la experiencia de lo contingente y de lo trascendente» (2009: 40). Y en otra ocasión le oí decir que el extraordinario resurgir que en los últimos años ha tenido ese canto a lo poeta, tras décadas de decaimiento y de casi extinción, que coincidieron con la dictadura militar de Pinochet, es esperanzador símbolo de que Chile se reencuentra con su destino histórico. También en esto estoy en total acuerdo, pues he visto con mis propios ojos ese florecimiento del canto popular.

Todo esto puede observarlo cualquiera que asista con ojos y predisposición objetivos a un encuentro de cantores a lo divino. Como me ocurrió a mí en la noche del 6 de febrero de 2010 en el Encuentro Nacional de Cantores a lo Divino celebrado en el Santuario de Lourdes de Santiago. Alrededor del altar de la gruta de Lourdes se reunieron no menos de 80 cantores, hombres y mujeres, viejos, jóvenes y de mediana edad, cada uno de los cuales cantó su décima de salutación a la Virgen, los más admirablemente, acompañados con su propio instrumento, bien entonados y sin titubeo alguno en el decir de unos versos que habían memorizado previamente o que habían confiado a la improvisación del momento, produciendo en muchos casos honda emoción y siempre admiración, pero otros cantaron sirviéndose del toque del instrumento ajeno («cantar de apunte» se llama), otros lo hicieron con desafinamientos evidentes, otros con equivocaciones y repeticiones, y hasta hubo quien cumplió su intervención mirando de reojo el papel en que había escrito los versos de su décima. Todo se aceptó en aquel acto sin el menor reproche y sin gesto alguno de desaprobación. Mucho más importante era en ese acto la manifestación

de fe de todos y cada uno de los cantores, y la devoción a su Virgen de Lourdes, la petición de favores en torno a la salud y el bienestar de los familiares y el cumplimiento de unas promesas firmemente atadas a sus conciencias, que el resultado «artístico» de sus cantos. En actos como este es donde se manifiesta con claridad la aguda observación que hizo Fidel Sepúlveda respecto del acto folclórico como manifestación de una tradición: lo importante «no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el *comportamiento*» (2009: 38).

Otra cosa bien distinta fue lo que resultó después en las capillas particulares del complejo parroquial del Santuario de Lourdes en que se desarrolló el propiamente «canto a lo divino», cantando en sucesivas *ruedas de versos*, y sin interrupción, desde las 12 de la noche hasta las 6 de la mañana. Aquí descendió el número de cantores a unos 50 aproximadamente, que se distribuyeron en cuatro capillas particulares. Y allí practicaron la tradición en su mayor pureza. Un experiencia inigualable, sin parangón; y no solo por lo que a la fe y a las creencias religiosas atañe, también por lo que de tradición poético-musical tiene, una de las más singulares y hermosas que puedan citarse en el panorama de la cultura popular de los países hispánicos.

4.4. Una actualización y chilenuzación de la Biblia

El canto a lo divino actualiza los relatos de la Biblia, los hace acontecimientos de aquí y de ahora, del presente y de Chile. El cantor a lo divino no siente los relatos bíblicos como hechos legendarios o mitológicos de un tiempo sin tiempo, sino hechos ciertos ocurridos, pues así lo dicen las Escrituras. Los personajes bíblicos de difícil comprensión se reencarnan en personajes de la propia sociedad chilena contemporánea. Así el Dios creador del mundo será el patrón de la hacienda y Adán el hortelano encargado de su cuidado:

Dios al hombre lo formó
y lo puso de hortelano
y le dijo el Soberano:
«Vas a ser mi cuidador».
(Sepúlveda 1994: 23)

Así el «sacerdote del templo» de los evangelios se convertirá en un verso de Honorio Quila en «un señor cura»:

En el momento salió
destinado a predicar,
entró al templo y fue al altar
donde había un señor cura.

Una verdadera reescritura hace el canto a lo divino de la Biblia, en todos los sentidos y aspectos que se considere. Pero es muy llamativo el acomodo de los escenarios bíblicos a la geografía concreta del campo chileno, la recreación de las acciones de los personajes convertidas en labores del campesino chileno, y

que los animales, aves y plantas que se dicen en las Escrituras sean los seres, las cosas y los ambientes que el campesino chileno tiene ante sus ojos. De ahí el protagonismo absoluto que en el repertorio del canto a lo divino tiene la naturaleza. Se advierte en los siguientes versos dictados por Dios a los hombres:

No se olviden de mirar
cada día la natura.
No olviden que la natura
es el templo principal.
(Sepúlveda 1994: 29)

La naturaleza es el templo sagrado. Y así, el canto a lo divino fue desde siempre una auténtica manifestación ecologista, antes incluso de que se inventara la palabra *ecología*:

Flores, árboles y frutos
sienten igual que el humano,
si uno acaricia un manzano
quizá dé fruto con más gusto.
(Sepúlveda 1994: 29)

Y otra nota de hondo calado teológico. En los fundamentos «Por creación», Dios no es el creador todopoderoso que actúa desde el cielo distanciado del hombre común, sino que le hace partícipe al hombre del proceso de la creación: a él le encarga que dé nombres a las plantas, a los animales, a los peces del mar y a las aves del cielo. Y esto le permite decir a un cantor:

Señores, me observarán
que hablé del gran universo
sin hacer mayor esfuerzo...
(Sepúlveda 2009: 56)

En los fundados «Por Nacimiento», Belén no es una remota aldea de Judea con palmeras, sino un preciso lugar del campo de Chile con sus árboles autóctonos y su clima particular; el tiempo del Nacimiento no es el «invierno helado» de Europa, ni los pastores visten con zamarras, sino con los acomodados que el clima del verano del hemisferio sur aconsejan; las ofrendas que los pastores le llevan al Niño son los productos de la tierra que el mismo campesino cosecha, y los alimentos que él tiene por más esmerados y por golosina; los animales que visitan al Niño son los mismos que tiene en su cabaña, etc.

Otro rasgo de esa chilenización es el lenguaje en que se expresa el canto a lo divino. Como una manifestación de literatura tradicional que es, utiliza el lenguaje más popular y autóctono que se pueda imaginar, el lenguaje del «Chile puro» que suele decir el Padre Jordá. Eso nada tiene de particular en el canto a lo divino, pues la misma lengua se usa para el resto de los géneros poéticos y literarios populares: el romancero, el cancionero general, los cuentos y las leyendas, los brindis, incluso las cuecas. Es ejemplar, en este senti-

do, el comentario que Osvaldo «Chosto» Ulloa, un cantor a lo divino muy conocido y respetado⁸, hace al relato bíblico del Diluvio Universal. No es la visión que tiene este hombre la que tiene el común de los mortales: la de un relato mítico, legendario, y como tal ocurrido «en un tiempo sin tiempo» y en un lugar sin nombre. El cantor a lo divino de Pirque le pone fecha, y lo relata con las características atmosféricas del lugar en que vive y lo ilustra con las razones que tendría un campesino chileno de hoy. Dice así:

Te imaginai el mismo diluvio. El mismo Noé decía, les dijo por 120 años, «¡Que va a venir un diluvio!», y la gente le decía «¿Cuándo va a venir un diluvio aquí si nunca ha llovido?». Y se llegó el día y a poquito y a poquito fue cargando. ¡Cómo serían los relámpagos y los truenos y la oscuridad de agua que caía!, y los animales entraban en parejas y así se salvaron los puros hijos de Noé no más y su familia. Y los demás no podían entrar porque estaban las puertas cerradas por los ángeles (Mercado 2009: 60).

Como «una Biblia criollizada» define Uribe Echevarría el canto a lo divino chileno, pues —dice— Jehová, Lucifer, los profetas, los santos y, sobre todo, Cristo y la Virgen «hablan y se comportan como campesinos o mineros de nuestro valle Central» (1962: 24). En este sentido, vale decir que más que *contrafactas* a lo divino de asuntos profanos, el canto a lo divino chileno es, al revés, una humanización de los personajes divinos, una humanización de lo sagrado. Lo reflejan perfectamente los versos siguientes:

Practicaba la humildad
el Mesías verdadero.
Él vivió muy pobremente,
se olvidó de que era Dios.
(Sepúlveda 1994: 28)

4.5. Una visión poética de las Escrituras

El canto a lo divino no solo describe los episodios de la Biblia, sino que hace «cincuenta lecturas» de ella, a veces distintas, a veces complementarias, pero siempre originales, lecturas nada superficiales y lecturas siempre poéticas. Así es el canto tradicional: «Diversos cantores, en diversas ocasiones, en diversos espacios y tiempos cantan lo mismo, que, al cantarse, nunca es lo mismo; siempre es nuevo, abriendo, abriéndose a otro horizonte hacia adentro y hacia afuera, al antes y al después, a un ahora que los convoca y los acontece» (Sepúlveda 1994: 31).

⁸ Cuando escribo estas líneas me llega la triste noticia de su muerte, en el mes de diciembre de 2010. Todos los cantores chilenos consideraban a *Chosto* Ulloa como la última voz auténtica de los viejos cantores a lo divino. Sus versos y su manera de cantarlos y de interpretarlos con su guitarra así lo confirmaban.

Si se dice que «quien reza cantando, reza dos veces», ¿cómo será el rezo de quienes, además, lo hacen en verso, y no en cualquiera, sino en un tipo de *verso* tan artístico que quizás no tenga parangón en ninguna tradición popular conocida? Se reúnen y se suman mutuamente los siguientes elementos: la fe, la creencia en la religión y en la historia que se cuenta, la devoción de todos los cantores, el saber de las escrituras sagradas a un nivel inimaginable en el resto de la cristiandad, el dominio de los instrumentos con que se acompañan, el canto maravilloso que entonan con innumerables tonadas diferentes, el lenguaje poético y simbólico que usan y el arte poético en que configuran sus relatos. El canto a lo divino es la forma poética —la décima glosada— más artística imaginable. El canto a lo divino no solo recrea lo que dice la Biblia, sino que lo hace más hermoso, más poético. Tres ejemplos —tres *versos*— nos servirán para mostrarlo: uno sobre la creación del mundo, otro sobre el reino del Mesías y un tercero sobre la parábola del hijo pródigo.

Primer ejemplo: LA CREACIÓN DEL MUNDO⁹; en este caso se trata de un *verso* cantado en el sistema *de rueda*, en el que la primera décima incluye la cuarta de la glosa y la última contiene la cuarteta de la glosa del siguiente *verso*, que tratará del Nacimiento:

Introducción

Vida, verdad y camino
nos congrega en comunión,
brote de sabia oración
nuestro canto a lo divino.
Al estilo campesino
se enciende en la fe la llama:
del tronco nació la rama
y de la rama la flor,
de Ana nació María
y de María el Señor.

1

Dijo Dios el primer día
con su poder y *virtú*:
«Hágase la santa luz»,
y la luz quedó *encendía*.
La creación *enseguía*

la formó con su proclama;
como en arrogante cama
lagos y mares formó,
por obra del mismo Dios
del tronco nació la rama.

2

El segundo y el tercero
días que Dios trabajó,
aquella obra siguió
nuestro Padre verdadero.
Lo que Él hizo fue sincero
con la palabra de amor:
«Al sol daré resplandor
para que alumbre de día»,
del tronco nació el Mesías
y de la rama la flor.

⁹ Este *verso* es atribuido a Abelinda Núñez, de Alhué, y lleva el título «Por la creación del mundo y la redención de Cristo». Lo tomamos del CD *El Nacimiento de Cristo en el canto a lo divino*. Las estrofas 2-5, con los mismos *pies* de cuarteta, están también en Jordá 1978: 26, pero las estrofas 1 y 6 son creación ocasional para la grabación de este CD.

3

El Señor con su poder
formó la tierra y volcán,
de una costilla de Adán
hizo la primer mujer.
Hizo frutos *pa* comer,
a los seres les dio *vía*,
hizo la suma alegría
el Hacedor celestial,
y para vencer el mal
de Ana nació María.

4

Hizo los cuatro elementos
nuestro soberano Dios,
a una orden de su voz:
tierra, fuego, mar y viento.
Después dijo muy contento:

«Falta la luna y el sol»,
hizo nubes y arbol
y la religión cristiana,
María nació de Ana
y de María el Señor.

Despedida

Al final de dura prueba
después de la creación,
por el plan de salvación
el Hijo al Padre nos lleva.
María es la nueva Eva
y Jesús el nuevo Adán.
*Como amigos dormirán
el lobo con el cordero,
el puma con el ternero
como niños jugarán.*

No se podría explicar mejor la creación, más poéticamente y más catequísticamente. Porque no se trata aquí de describir la creación (propiamente de transcribir en verso lo que en la Biblia traducida y aprendida en español se dice en prosa), sino de interpretar la creación del Antiguo Testamento con la misión redentora de Cristo en el Nuevo. En cada estrofa —en cada décima— se funde la narración bíblica con la doctrina de la redención. Y no se pudo elegir una cuarteta mejor para este *verso*: «María es la nueva Eva / y Jesús el nuevo Adán». Y no se puede expresar mejor el mensaje de la religión cristiana que como se hace en la última décima: el amor y la armonía entre todos los seres creados. Y tén-gase en cuenta que esta cuarteta con que acaba este *verso* será la que se utilice en el verso siguiente en el CD, que será para cantar el Nacimiento de Cristo, que a su vez recreará el capítulo de *Isaías* «El reino del Mesías, reino de paz y universal». Ejemplos ambos de verdadera maestría poética, en donde se logran dos *versos* verdaderamente «encuartetados», es decir, dos composiciones en décimas hechas para glosar —verdaderamente glosar— el mensaje que las cuartetas encierran. Y naturalmente esas cuartetas no pueden ser sino poesía tradicional (aparecen en infinidad de otros *versos* del canto a lo divino chileno. Una joya poética total.

Segundo ejemplo: EL REINO DEL MESÍAS, REINO DE PAZ Y UNIVERSAL (**Música 1**)¹⁰. Este *verso* consta de 5 décimas, pues la cuarteta de la glosa se toma de la última del *verso* anterior citado. Se basa en un episodio del *Libro de Isaías* (11, 6-9), que por menos conocido transcribimos a continuación:

¹⁰ Es un *verso* atribuido a Pascual Salinas. Lo tomamos del mismo CD citado anteriormente *El Nacimiento de Cristo*, pista 2, y lo cantan alternativamente Juan Bustamante y Francisco Durán con guitarra transpuesta. El texto aparece también en *La Biblia del pueblo* del Padre Jordá (1978: 73).

Habitará el lobo con el cordero, y el leopardo se acostará con el cabrito, y comerán juntos el becerro y el león, y un niño pequeño los pastoreará. La vaca pacerá con la osa, y las crías de ambas se echarán juntas, y el león, como el buey, comerá paja. El niño de teta jugará junto a la hura del áspid, y el recién destetado meterá la mano en la caverna del basilisco. No habrá ya más daño ni destrucción en todo mi monte santo, porque estará llena la tierra del conocimiento de Yavé, como llenan las aguas el mar.

*Como amigos dormirán
el lobo con el cordero,
el puma con el ternero
como niños jugarán.*

1

Según dicen que Isaías
a su pueblo le advirtió
que Jesús hijo de Dios
a la tierra ya venía.
Un retoño florecía
de la estirpe de Abraham,
será el vino, el nuevo pan
del trigo de los potrereros,
y el cóndor con el jilguero
como amigos dormirán.

2

El tigre con el cabrito
echados los dos están,
y no me lo creerán
los pastorea un Niñoito.
Siendo pobre él es bendito,
será el Dios verdadero
que enclavado en un madero
lo veremos expirar
y un día verán jugar
el lobo con el cordero.

3

Este santo Redentor
ha de mostrar su estandarte
y vendrán de todas partes
a oír su canto de amor.
Sanará todo dolor,
abrirá nuevos senderos,
juntará los herederos
con los hijos de David,
juntos van a convivir
el puma con el ternero.

4

Con el soplo de su boca
herirá el Niño al tirano,
el cetro que está en su mano
será firme como roca.
No será victoria poca
para que se cumpla el plan,
la negra culpa de Adán
terminará de un repente,
las naciones y las gentes
como niños jugarán.

Despedida

No será por apariencia
que a los pueblos juzgará,
a todos escuchará
antes de dar la sentencia.
Dará premio a la inocencia
y también al que proclama:
*del tronco nació la rama
y de la rama la flor
de Ana nació María
y de María el Señor.*

En un caso como éste es cuando el texto solo, leído, y con todos los comentarios que sobre él quieran hacerse, no son sino un pálido reflejo del valor que el poema tiene cuando se canta, pues esa es su verdadera naturaleza: un texto para ser cantado, no para ser leído. Por ello invito a quien quiera que lo oiga en el CD que se adjunta al final y comprobará cómo la música pone el ritmo perfecto al mensaje que el texto transmite, y cómo el sentido final del verso no se alcanza sino cuando se canta, pues deja en el alma una paz interior, una mansedumbre tal que no puede ser calificada más que de ternura. Y esa es, a nuestro entender, la idea total del verso: el reino que viene a instaurar el Niño nacido en Belén no es sino un reino de ternura, de inocencia: las naciones y las gentes «como niños jugarán». Es un poema hecho sobre la base de las oposiciones, de las antonimias semánticas, procedimiento que remarca la idea central de la ternura. Empieza por identificar al Mesías con «el nuevo pan del trigo de los potreros», una imagen que los campesinos de Chile comprenderán al pie de la letra, más allá del valor metafórico y teológico que los comentaristas queramos darle. Y se juntarán en armonía los animales que la naturaleza hizo antagonicos: el cóndor con el jilguero, el tigre con el cabrito, el lobo con el cordero, el puma con el ternero..., y a todos los pastorea «un niñoito». No será el nuevo Mesías un rey justiciero, sino que traerá «un canto de amor», y «sanará todo dolor», y «abrirá nuevos senderos». Viene para estar al lado de los débiles, de los sencillos hombres del campo, y le bastará «el soplo de su boca» para derribar al tirano.

Tercer ejemplo: LA PARÁBOLA DEL HIJO PRÓDIGO (Lucas, 15, 11-32)¹¹:

*Lágrimas son las que almuerzo,
al mediodía un dolor,
bebiendo un triste suspiro
en una ausencia de amor.*

1

—Padre, aquí estoy a tus pies
cansado y arrepentido
por lo mucho que he sufrido
sin que lo merezca usted.
Con soberbia me alejé
cual dueño del universo,
anduve en pueblos diversos
viviendo vidas mundanas,
y después de varias semanas
lágrimas son las que almuerzo.

2

—Muy bienvenido al hogar
—se acercó el padre y le dijo—,
gracias por regresar, hijo,
aquí *tenís* tu lugar.
No me cansé de rezar
por tu persona al Señor,
era mi aflicción mayor
el ver tu silla vacía,
por eso siempre sufría
al mediodía un dolor.

¹¹ Lo tomamos de la versión cantada por Domingo Pontigo, de San Pedro, Melipilla, en su cassette *Socios para nuestra tradición*. Dice Domingo que lo aprendió de oírsele cantar a Juan Bustos, de Los Quillayes, pero es verso de repertorio tradicional. Lo recoge también el Padre Jordá en *Los mejores versos a lo divino II* (2005: 32), aquí tomado de Juan González, de Petorca, con algunas variantes respecto a la versión que canta Domingo Pontigo.

3

—Padre, con justa razón
vengo lleno de vergüenza,
porque grande fue la ofensa
no merezco tu perdón.
Fue tan grande la traición
el día de mi retiro
que ahora cuando lo miro
siento que el corazón me arde,
porque lo dejé esa tarde
bebiendo un triste suspiro.

4

—Hijo estabas perdonado
desde antes de que te marcharas,
hoy veo bien a las claras
que no he estado equivocado.
Ya estás de nuevo a mi lado

y todo será mejor,
tú eres igual que una flor
que corté de mis jardines,
yo anduve en otros confines
en una ausencia de amor.

5

Al terminar se abrazaron
muy fuerte el padre y el hijo,
de emoción y regocijo
un largo rato lloraron.
Luego que se consolaron
el festejo comenzó,
ya estaban juntos los dos
después que sufrieron tanto
y con un hermoso canto
le daban gracias a Dios.

Otro ejemplo paradigmático del arte que se encierra en el canto a lo divino de Chile. Incluso este *verso* puede ponerse como modelo del fundamento «Por hijo pródigo», uno de los temas más repetidos en el canto a lo divino y que más variabilidad presentan: los hay meramente narrativos, siguiendo la parábola del Evangelio, pero son más abundantes los que fijan su atención en la vuelta del hijo y en el perdón que le otorga el padre, como es el caso del presente, un texto «escénico». Es además, un texto dialogado, con intervenciones directas de los personajes, y que tiene una perfecta simetría, dedicando una décima a las razones de cada cual. Es igualmente admirable el engarce de cada verso de la cuarteta dentro de *verso*, superando el sentido que la cuarteta tiene leída aisladamente: un modelo de la décima encuartetada.

4.6. Creencias asentadas entre los cantores a lo divino

Existe entre los cantores a lo divino y entre los estudiosos del género una serie de asertos o de creencias que se repiten generalmente como si de hechos comprobados fehacientemente se trataran. Se refieren sobre todo al origen del género y a las modalidades musical y poética en que el canto a lo divino se configuró en Chile. Las más de estas ideas las encontramos repartidas en los libros del Padre Jordá, por lo que o éste las tomó de los cantores o lo escrito por Jordá se ha convertido en doctrina asumida por todos. Y no decimos nosotros que no sean verdad, solo que no hemos hallado investigaciones a propósito que lo demuestren, por lo que las tomamos aquí como lo que son, como premisas que merecen comentario, porque, en efecto, merecen comentario. Pueden ser más, pero 10 son las que a mí me parecen principales.

1. *Que el canto a lo divino es exclusivo de Chile.* Ya hemos dicho que en Chile tienen como creencia colectiva que el canto a lo divino es exclusivo de su país. Pero ya hemos dicho también que el canto a lo divino —aquí sin comi-

llas ni cursivas— existe en la mayoría de los países hispanoamericanos (y a ello dedicamos el capítulo siguiente), si bien es verdad que en cada lugar se manifiesta de manera diferente y se sujeta a modelos poéticos y musicales particulares. Lo que sí puede decirse, porque es cierto, es que la denominación de «canto a lo divino» tal cual se conoce en Chile solo se practica en Chile. Pero a la vez, todos los cantores a lo divino creen —y así lo manifiestan— que el canto a lo divino procede de España¹².

2. *Que el canto a lo divino es el origen del canto a lo poeta chileno.* Es también de creencia colectiva el hecho de que el canto a lo divino es el origen de todo el canto a lo poeta, anterior al canto a lo humano. Eso es muy difícil de demostrar. Es posible que en Chile se implantara primero y directamente el canto a lo divino, esto es, la configuración del verso típico chileno: una cuarteta glosada en cuatro décimas más una quinta décima de despedida, pero es indudable que los «materiales» poéticos con que se hace ese verso, la cuarteta y las décimas fueron antes «a lo humano». Y este proceso solo puede ser bien documentado en España. Pero además, las dos modalidades de «canto a lo divino» y «canto a lo humano» han de verse como los dos polos de una misma realidad complementaria, como las dos dimensiones del vivir del hombre, que no pueden existir la una sin la otra, que se definen mutuamente por oposición.

3. *Que nació en la región central de Chile.* Ha reiterado muchas veces el Padre Jordá que él descubrió el canto a lo divino en Alhué, en la zona que tiene por población principal Melipilla, y que después la pudo comprobar en otros muchos pueblos de la costa. Y en esa zona cree él que se inició la predicación de los jesuitas usando el verso para evangelizar a los nativos y los criollos. Dice haber recorrido todos los pueblos y aldeas de esa zona en busca de algún resto arquitectónico o de algún topónimo que pudiera documentar, aunque solo fuera como probabilidad, los primeros asentamientos de los misioneros españoles. Y lo halló en la pervivencia de ambos, de los restos de una construcción de la época y de un lugar llamado todavía El Convento. Y no es de extrañar, pues Matanzas fue el principal puerto de Chile durante la Conquista, y está en la costa de toda esta región. «Por esa razón —dice el Padre Jordá— el canto abunda en aquellos lugares que fueron Doctrina: Rosario Lo Solís, San Pedro, Alhué, etc.» (1984: 36), es decir, en los lugares que fueron de la misión jesuítica primitiva. Sobre la geografía del canto a lo divino volveremos en un epígrafe posterior.

4. *Que nació con las primeras evangelizaciones en América.* Explica el Padre Jordá (1978: 304) que el canto a lo divino fue la forma que utilizaron los primeros misioneros españoles en América para explicar la religión cristiana. Y asegura que existen documentos de la época en que los obispos recomiendan a los sacer-

¹² Y para más precisión, un destacado cantor a lo divino actual, Luis Ortúzar «Chincolito» me apostilló en entrevista personal que «el verso introduccionado y la despedida se le agregaron en Chile, pues de España solo llegaron las 4 décimas».

dotes y misioneros que «lo primero que tienen que hacer es enseñar a cantar y bailar la doctrina cristiana». Y ello porque el catecismo estaba escrito en verso (en América, en décimas, la forma estrófica bullente en la época y que triunfó plenamente en el nuevo continente), y los versos se podían cantar. La mejor manera que se ha inventado para enseñar: aprender divirtiéndose. De ello se desprende que los primeros textos fueron hechos por los clérigos, hasta que la tradición arraigó y la creación pasó después a los cantores populares. Y fueron desde entonces los propios campesinos los sujetos de la tradición, componiendo y creando y cantando nuevos temas-fundamentos en esta noble vertiente del canto a lo divino. Los sujetos y los objetos de la acción evangelizadora, pues no había —no podía haber— tantos frailes y curas misioneros que de una manera estable pudieran atender tan inmensos territorios en los que se iban asentando los nuevos colonos, mezclándose con los nativos y creando las nuevas sociedades criollas.

Ejemplo de todo ello es la figura del *Fiscal* que aún pervive en Chiloé. En los primeros tiempos, la labor evangelizadora del archipiélago estuvo a cargo de los franciscanos, pero fueron los jesuitas, llegados en los primeros años del siglo XVII, los que implantaron el sistema de «misiones», que fue el que asentó las bases de la iglesia católica en Chiloé. Partiendo de su casa central en Castro, su sistema de misiones se extendió por todo el archipiélago y aun llegó hasta la zona de Osorno en el Continente, y traspasó la cordillera y se implantó en la Pampa argentina. Este impresionante despliegue de fervor religioso está considerado como una de las más bellas páginas de la evangelización de América. El sistema se basaba en la capacitación de un *Fiscal* que actuara como representante del sacerdote en ausencia de éste, en la construcción de capillas en cada comunidad poblacional. Este personaje, elegido de entre las personas más instruidas de cada comunidad y de mejores antecedentes, resultó ser pieza esencial del sistema, y además se convirtió en depositario casi «oficial» de las tradiciones populares del pueblo chilote. El *Fiscal* era quien, en ausencia del misionero, se encargaba de celebrar las funciones religiosas más urgentes o rutinarias (velorios, entierros, bautizos, rosarios, novenas, etc.), y era también el encargado de dirigir los cantos litúrgicos y semilitúrgicos de la comunidad, de donde no fue difícil que se convirtiera en el representante de todo lo que tuviera que ver con la música, el canto y la poesía, tanto fuera de tipo religioso o profano¹³.

Al cabo del tiempo, de los siglos, la iglesia se desentendió de aquel método primitivo de evangelización, hasta el punto de olvidarlo por completo. Nada de extraño fue, por tanto, que el canto a lo divino de Chile fuera un auténtico «descubrimiento» para el Padre Jordá cuando llegó al país en la década de 1960 y empezó a frecuentar las comunidades rurales, sin que nadie de la jerarquía eclesiástica le hubiera alertado sobre ello. ¡Cómo podrían alertarlo si desconocían su existencia!

¹³ Oportunidad tuvimos nosotros en Chiloé de conocer y de hablar con varios de estos *Fiscales*, que fueron, a la postre, los mejores informantes que tuvimos sobre todo lo relacionado con el folclore y la cultura popular de tradición oral del archipiélago, y entre ellos había varias mujeres.

5. *Que fueron los jesuitas quienes lo implantaron.* Según los propios cantores, la implantación del canto a lo divino se debe a la llegada de los jesuitas a la zona central de Chile, desde donde salían a recorrer una gran parte del país, hasta el Choapa por el norte y hasta el Maule por el sur, y desde el mar hasta la cordillera.

Creo yo que esta creencia de los cantores populares chilenos se basa en una teoría del Padre Jordá que ha repetido en numerosas ocasiones:

Tengo la firme convicción de que los padres jesuitas que se establecieron en Bucalemu y El Convento en el año 1619 implantaron este método... Ellos fueron los primeros que utilizaron el *canto a lo divino* para evangelizar y difundieron el «Bendita sea tu pureza» que fue como la matriz de todos los versos a lo divino. Por tanto, fueron 150 años de misiones itinerantes en que los misioneros iban de norte a sur predicando a indígenas, españoles y mestizos y les enseñaban a cantar y rezar la doctrina cristiana en versos, como consta en muchos documentos de la época. Aquella zona de misiones comprendía la región entre Choapa y el Maule, que es la zona donde actualmente se conserva el canto a lo divino.

La décima a la que se refiere el Padre Jordá no solo es de Chile, vive también en España y aparece en muchos devocionarios, incluso en libros de divulgación enciclopédica y literaria, como un modelo de la estrofa en que está escrita. Es la siguiente:

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea,
pues todo un Dios se recrea,
en tan graciosa belleza.
A ti, celestial princesa,
virgen sagrada María,
yo te ofrezco en este día
alma, vida y corazón,
mírame con compasión,
no me dejes, madre mía.

Y en una entrevista en el periódico español ABC en 1996 el Padre Jordá reiteraba estas mismas ideas: Fueron los primeros evangelizadores españoles, jesuitas, quienes lo introdujeron en Chile hacia 1630 como un modo de evangelizar a los nativos. Como eran misioneros itinerantes, dejaban a las comunidades de campesinos los textos escritos y éstos se lo aprendían cantando. La expulsión de los jesuitas se produjo en 1770, pero ya su método estaba implantado y siguió funcionando.

Que estas ideas del Padre Jordá han prendido en la mentalidad de los propios cantores a lo divino lo demuestra esta décima de Domingo Pontigo, uno de los representantes más genuinos y auténticos de los cantores a lo divino actuales:

En el año mil seiscientos
 los jesuitas llegaron,
 desde El Convento empezaron
 sus amplios conocimientos.
 Allí fueron sus cimientos
 del cantar a lo divino,
 recorrieron los caminos
 en nuestra zona central
 y empezaron a aflorar
 los cantores campesinos.
 (Pontigo 2004: 14)

6. *Que lleva cuatro siglos de vida sin interrupción.* Afirma también el Padre Jordá lo siguiente: «Lo que sí es maravilloso es que después de cuatro siglos, la memoria cristiana de nuestro pueblo haya permitido que llegara hasta nosotros el contenido y la forma de aquella predicación» (1984: 6). Y esta afirmación se ha hecho también creencia firme entre los propios cantores, y hasta lo dicen en verso, como Domingo Pontigo (2004: 58):

Nuestro canto ha perdurado
 más de cuatrocientos años,
 ya son cientos los peldaños
 que con el canto has ganado.

Uniéndolo los puntos 5 y 6, se llega a la conclusión de que los primeros textos del canto a lo divino fueron obra de frailes letrados, que conocían bien las Escrituras y que estaban imbuidos del espíritu de la contrarreforma derivada de las Ordenanzas del Concilio de Trento, pero también que dominaban la técnica de la décima y de la glosa. Aquellos primeros textos debían de ser, pues, obra culta (de autor letrado) y tener una visión del religioso «profesional», incluso de un catolicismo de contrarreforma, acentuado. No nos han llegado aquellos textos, y por tanto nada podemos decir sobre ellos. Porque los «antiguos» que nos han llegado nada tienen (ni en el lenguaje ni en la sintaxis) que les haga hijos poéticos del Barroco. Al contrario, manifiestan un lenguaje y un estilo más tardío, propio del siglo XVIII, justo de la época en que la décima se popularizó y folclorizó en América.

Por ello la afirmación que hace Rodolfo Lenz de que la poesía popular parece, más bien, «una poesía culta, vulgarizada y degenerada» (1919: 61) necesita de un comentario y merece una rectificación. Se refiere Lenz aquí a la poesía que se imprimía y vendía en las *liras populares*, y hace diferencia explícita de los *poetas* que la componían de los *cantores* que la cantaban, con la comparación siguiente: a diferencia —dice— de los trovadores medievales, que hacían los versos, que eran más apreciados que los juglares, que los cantaban, en Chile goza de mayor aprecio el cantor que el poeta. Por tanto, la calificación de «vulgarizada y degenerada» podrá dirigirse a la poesía que se escribía, porque tenía propósitos de «poesía culta», pero no a la poesía que se cantaba, que era en todo «popular», sin otra pretensión que ser lo que siem-

pre ha sido la poesía popular: fiel expresión de la condición de quienes la cantaban, lo que no quiere decir que fuera, ni mucho menos, vulgarizada ni degenerada.

7. *Que se ha mantenido como si de un patrimonio familiar se tratara.* En efecto, es raro el cantor a lo divino que no se haya introducido en el canto a lo divino a través de su padre, de su abuelo o de un familiar cercano, pues su seguimiento se entendía casi como una cuestión de herencia. Todos o casi todos ellos lo aprendieron desde niños, asistiendo a las novenas y vigiliadas acompañando a sus mayores. Y es común oír el orgullo de los cantores al sentirse seguidores de esta herencia familiar. Traigo aquí el testimonio de uno de ellos: «Cuando veo y oigo a un cantor a lo divino —le oí decir— veo a mi padre o a mi abuelo, y siento que sigue viva mi herencia, lo que yo soy y lo que me enseñaron mis antepasados; que sigue teniendo valor 'la palabra' en la que se encierran mis creencias, el fundamento de mi cultura».

Ejemplar me parece en este sentido el caso de Chosto Ulloa, uno de los más reconocidos cantores a lo divino de la zona de Pirque, y de los más fieles representantes de la vieja tradición del guitarrón. Aprendió a cantar y a tocar el guitarrón a los 10 años, él solo, sin maestro alguno, practicando a escondidas con el guitarrón de su padre (el que fue famoso cantor a lo divino Manuel Ulloa). Lo hacía imitando lo que veía hacer a su padre y a los demás viejos en las veladas y novenas, a las que asistía como si de una atracción grata se tratara. Dice que llegó a tener una inclinación tan obsesiva por el guitarrón, que le recomendaron se apartara de él por un tiempo, pues era, sin duda, «una inclinación guiada por el diablo».

8. *Los versos del canto a lo divino deben ser memorizados.* Dice Domingo Pontigo en una décima de su libro *Socios para nuestra tradición* (2004: 58):

El verso no se improvisa
si se canta a lo divino,
y estar leyendo en un libro
eso es de gente aprendiza.

Y así por el estilo se manifiestan todos los cantores. Oí decir a Chincolito: El verso de lo divino debe ser aprendido, pues pertenece a la tradición; solo las estrofas primera y última pueden ser improvisadas.

Es decir, que no se aceptan ni la improvisación ni la lectura. Es esta una norma que no está escrita en ningún sitio, pero que forma parte de la tradición del canto a lo divino. O al menos eso se dice. Sin embargo, la realidad actual no es tan restrictiva. Puede que en las veladas en que participen solo cantores avezados y antiguos se sigan respetando esas normas, pero, por lo que respecta a la lectura, en el Encuentro Nacional de Lourdes de 2010 yo vi a bastantes personas, sobre todo mujeres, que en el momento del saludo a la Virgen tenían un papel entre sus manos por el que se guiaban en el momento de su canto. Y en la velada posterior, eran varias también las mujeres que cantaron leyendo sobre libretas que llevaban escritas. Comentado después ese hecho con el propio Domingo Pontigo, me respondió comprensivamente que a las personas que se inician en el canto

se les permite tener algún apunte. Y por su parte el Padre Jordá lo disculpaba abiertamente: «Mejor es que canten sus *versos* leyendo que no que se excluyan de participar en el canto por temor a equivocarse».

Otra consideración merece la creencia de que es una tradición meramente memorial. Sobre ello trataremos con más extensión en el apartado 8.1. posterior, pues es asunto del mayor interés. Pero valga adelantar aquí que el canto a lo divino no es un género meramente memorial, como puede serlo el romancero, sino que en él aparece la improvisación, y no solo en las décimas de saludo y de despedida, la primera y la última del *verso*, como después veremos.

9. *El guitarrón fue creado como instrumento para el canto a lo divino.* El canto a lo divino (como en general todo el canto a lo poeta) se acompaña o de guitarra o de guitarrón, pero es creencia colectiva que el primitivo canto a lo divino solo se acompañaba de guitarrón. Más aún: que el guitarrón nació específicamente para el canto a lo divino.

El nombre de *guitarrón* es aumentativo de *guitarra*, no cabe duda, pero a diferencia del guitarrón mexicano, que en efecto es de mucho mayor tamaño que la guitarra, el guitarrón chileno es menor. Su diseño es también distinto, la caja acústica es más ancha, lo mismo que el mástil, pues debe contener sus 25 cuerdas, y la afinación y el modo de ejecución muy diferentes a los de la guitarra. El guitarrón chileno debe relacionarse más bien con los cordófonos de finales del Renacimiento y del pleno Barroco, como el laúd y la vihuela. Tan particular es el guitarrón, y tan chileno, que se ha convertido en un instrumento de culto. Y se le han dedicado poemas como la siguiente décima de Violeta Parra (1988: 23):

Al hablar del instrumento
diríjome al guitarrón,
con su alambre y su bordón
su sonoro es un portento.
Cinco ordenanzas le cuento
tres de a cinco, dos de a tres,
del clavijero a sus pies
la entresta'ura elegante,
cuatro diablitos cantantes
debe su caja tener.

La décima de Violeta es solo descriptiva, pero se ha hecho también alegoría de cada uno de sus elementos, y se ha explicado su forma y su compleja hechura comparándolos con la estructura de la poesía popular a la que sirve de soporte musical. La explicación es de Arnoldo Madariaga López, pero ha sido aceptada generalmente y se repite por todos, pues es hermosa, a la vez que verdadera. El guitarrón tiene:

- a) 5 *órdenes* en que se agrupan sus 25 cuerdas, que se corresponden con las 5 *décimas* del *verso*.
- b) 8 *trastes*, equivalentes a los octosílabos del verso popular.
- c) 21 clavijas, que son los toquíos que debe conocer un cantor a lo divino.

- d) 2 *puñales*, que simbolizan el duelo del contrapunto.
- e) 4 *diablitos*, igual a los 4 versos de la cuarteta.

Además, antiguamente el guitarrón llevaba incorporado un espejo para iluminar el ingenio de su dueño y cegar el de su contrincante.

A todo ello añade Fidel Améstica lo siguiente: «La pala o clavijero tiene 3 corridas de clavijas, simbolizando al *Unitrino*; y cada fila tiene 7 clavijas, que es el número de Dios; el espejo también sirve para que reboten las malas *vibras* del contrincante de la paya; y el puente tiene forma de cornamenta para la embestida payadoril o espoleo poético» (2009: 158).

Verdaderamente, es un instrumento maravilloso: una orquesta en sí mismo. Quien lo oiga una vez no podrá olvidarlo nunca. Se dice que el guitarrón se creó para sustituir los armonios de las iglesias, mucho más complejos, aparatosos y caros.

Ha pasado el guitarrón por momentos de incertidumbre en cuanto a su supervivencia, salvo en la zona de Pirque en que lo han conservado como cosa propia y en las formas más tradicionales, con maestros tocadores actuales como Santos y Alfonso Rubio, Chosto Ulloa y Juan Pérez. Hoy Pirque es considerado «cuna» y «escuela» del guitarrón, han creado una Asociación de Guitarroneros y celebran cada año un Festival al que asisten tocadores y amantes de este maravilloso instrumento. Pero el instrumento se está renovando en las manos de jóvenes muy talentosos, como Fidel Améstica y Manuel Sánchez, que le están sacando sonidos nunca antes oídos y sutilezas dignas de la mejor música¹⁴. Está cambiando radicalmente la opinión generalizada que se tenía sobre el guitarrón como instrumento de viejos, capaz únicamente de acompañar unas monótonas y limitadas melodías. «La gente que dice que el guitarrón es un instrumento limitado... No señor, el que toca es el limitado», dice con toda razón Fidel Améstica (cit. Alarcón y Sancy 2009: 55).

10. *Existen hasta 40 toquíos diferentes para el canto a lo divino*. Veintiún *toquíos* son los que debe conocer un cantor a lo divino, dice la alegoría del punto anterior, en correspondencia con el número de clavijas que tiene el guitarrón. Sin embargo, es creencia legendaria de que el guitarrón tiene unas 40 *entonaciones* o *toquíos* (en realidad hay muchas más), y que quien las conozca todas es porque tiene relación con el diablo, existiendo justamente una tonada denominada *del diablo*, basada en una leyenda en que misteriosamente apareció un personaje al que nadie pudo vencer en controversia.

¹⁴ Son también varios los estudios serios que últimamente se le han dedicado al instrumento, otorgándole una categoría organológica y musical que antes no se le daba, especialmente el de Mercado (2007), el de Pérez de Arce (2007) y el de Alarcón López y Sancy Romero (2009). El guitarrón ha entrado en las aulas universitarias primero para exhibirse y después para ser estudiado (Francisco Astorga da clases de guitarrón en la Universidad), y está siendo protagonista de documentales multimedia que lo promueven y lo reivindican como lo que es, como un instrumento maravilloso, original, único: chilénísimo.

Esas entonaciones, tonadas o toquíos tienen cada una de ellas su nombre particular, que suele hacer referencia al lugar de que es propia o característica (la *cornechana*, la *principalina*, la *codeguana*, la *arcayina*, la *granerina*, la *halconina*, la *colchaguina*, la *aplataada de Aculeo*, etc.), o al autor que la creó (la *chincolina*, la *madariaguina*, la *del tarisveño*, la *del zurdo*, la *del diablo*, etc.); también recibe el nombre o por la frase que se añade a alguno de sus versos o por cualquier otra característica particular (la de *los tres vocablos*, la *apoetisá*, la *tres fulminante*, la *rosa romero*, la *común o derecha*, la *doble común*, la *entradora*, la *con ay sí*, la *si tú te vas*, la *pajarrera*, la *repetida*, etc.).

Cada tonada tiene sus propias reglas de repetición de versos y de pausas. Y naturalmente hay algunas que son más apropiadas que otras para el canto a lo divino, sobre todo por el ajuste de versos y de las estructuras internas de la décima, pero también por la inteligibilidad que proporcionan a los versos que se cantan.

Los cantores tienen en mucho el conocimiento de las tonadas. Y entre ellos se admiran por la cantidad de tonadas que dominan y por la forma de cantarlas. Y se han hecho varias grabaciones específicas mostrando el repertorio de *toquíos* que hay, como es el caso, por ejemplo, de una grabación efectuada por la Universidad de Chile en la década de 1960, como consecuencia de un recital allí ofrecido, y publicada bajo el título de *Melodías del canto a lo poeta*. Y es sintomático que los buenos tocadores es lo primero que «te ofrecen» cuando acudes a ellos en busca de información (como me ha ocurrido a mí personalmente con Santos Rubio y Chincolito, dos de los más autorizados cantores a lo divino actuales y de los que mayor número de entonaciones dominan). Lo que tienen por mayor prestigio es que esos toquíos hayan sido creados o usados por cantores antiguos muy reconocidos o legendarios, como es el caso de la *del Zurdo Ortega*, un personaje enigmático y casi desconocido que transitó por Pirque en la primera mitad del siglo XX, o la *de Don Augusto Cornejo*, o la *de Don Alfredo Gárate*, etc. Pero encontramos que, a nuestro parecer, no todas las tonadas son «buenas» en sí mismas, ni todas se acomodan de la misma manera para el canto a lo divino.

5. El estado actual de la tradición

No soy yo el más indicado para hablar de esta cuestión, pues mi conocimiento de la realidad es muy parcial, pero sí puedo emitir una opinión, que puede ser admitida como válida si se considera como una visión «desde afuera».

Desde luego si nos guiásemos solo por el conocimiento que a nivel general tiene el pueblo chileno de las tradiciones auténticamente populares y tradicionales, tendríamos que llegar a la fría conclusión no ya de la decadencia del canto a lo divino, sino de su inexistencia. Y si por la bibliografía conocida hubiéramos de guiarnos, la conclusión sería igualmente muy pesimista. Incluso por la opinión de los propios cantores a lo divino. Baste reunir unos pocos testimonios. Antonio Acevedo, autor de uno de los tres libros clásicos sobre el canto a lo poeta chileno (los otros dos: uno anterior, Rodolfo Lenz, y otro posterior, Juan Uribe) concluye su obra con estas pesimistas palabras, escritas al comienzo de la década de 1930: «Volviendo a los poetas populares, diré que han terminado su jornada; se calló el guitarrón grande para siempre, y la gracia se ha hecho canalla!... Ya nunca más volverá la poesía popular de los cantores!» (1933: 63).

Afortunadamente no fue así, a pesar del silencio en que ha vivido. El *canto a lo pueta* en Chile ha sobrevivido hasta hoy con muchos sobresaltos, es cierto, pero en la actualidad hay un resurgir a nivel nacional, con la entrada de creadores e intérpretes jóvenes, con formación académica e intelectual, que están dando una nueva dimensión a la poesía popular. En esto se sigue en Chile una tendencia bastante generalizada en el resto de los países del ámbito hispano. En Chile fueron sus primeros valedores a nivel nacional e internacional Violeta Parra y Víctor Jara. Y entre los propios cantores a lo divino surgió una preocupación por la supervivencia de su arte, promoviendo talleres de aprendizaje en escuelas y centros culturales rurales a los que acudían niños y jóvenes deseosos de conocer lo que se pregonaba como una muestra de la raíz cultural de Chile. Ejemplo de este momento y de estas iniciativas es la décima de Domingo Pontigo (2004: 16):

Esa fue la causa mía:
me empecé a preocupar,
¿dónde vamos a parar?,
me lo dije un cierto día.
Si muere mi poesía
no tendremos ni apellido,
nuestra identidad, es sabido,
viene de nuestras raíces
y *pa* poder ser felices
hay que ser reconocido.

El canto popular chileno es hoy un movimiento que se ha renovado generacional y sociológicamente. Los cantores «populares» de hoy no son ya solo viejos, sino jóvenes de veinte y treinta años y adultos de mediana edad, y no son ya exclusivamente campesinos, sino gentes nacidas en Santiago y en otras grandes ciudades del país. Además, ya no están solos. Determinadas instituciones (de las Regiones, de Ayuntamientos, de Municipalidades, de Comunas, etc.) convocan Festivales y Encuentros frecuentes de Cantores y Payadores en que éstos suben a un escenario para mostrar al público su arte. Y el público asiste a ellos en multitud y sale entusiasmado. Más aún: una institución del Estado, como es el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile está realizando una inteligente e intensa labor en el rescate de la literatura popular del siglo XIX (manifestada en las famosas *liras*) con modélicas exposiciones y ediciones, a la vez que colaborando en la edición de obras de poetas populares del siglo XX, y éstas acompañadas de sus correspondientes registros sonoros, lo que le ofrece un valor añadido, pues en realidad la verdadera poesía popular chilena no se manifiesta si no es cantada. Y un añadido más: Igualmente el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART) está ayudando a los propios cantores populares chilenos a la edición y publicación de sus producciones artísticas, y excelentes profesionales de la imagen están realizando variados documentales para dar a conocer al gran público la riqueza y variedad de este arte popular. De tal manera que, en estos momentos,

el estudioso de la poesía cantada popular chilena, como cualquier interesado en ella, dispone de un buen fondo documental moderno que sumar a los ya casi «arqueológicos» libros de Rodolfo Lenz (1919), de Antonio Acevedo (1939) o de Juan Uribe Echevarría (1962).

Otro dato interesante de la renovación generacional social del canto a lo divino y en general del canto a lo poeta en Chile es la creciente incorporación de mujeres a esta práctica, rompiendo con ello una tradición que parecía exclusiva de los hombres. Eso lo advirtió muy bien Rodolfo Lenz en su estudio pionero sobre el canto popular chileno. Escribió a principios del siglo XX: «Es un rasgo mui característico de la poesía popular chilena el que se divida rigurosamente en una rama masculina i una femenina» (2003: 25). Las mujeres adoptaron para su repertorio la poesía lírica, el cancionero tradicional en forma de coplas y la cueca, y se acompañaban fundamentalmente con la guitarra; los hombres se reservaron la poesía épica, el romancero y la décima, y naturalmente la *paya*, y tocaban el arpa, el rabel (llamado también «violín de tres cuerdas»), el acordeón, el guitarrón y también la guitarra.

Esta distinción en la participación de hombres y mujeres en el folclore del país es netamente chilena, y no creo que pueda trasladarse en iguales proporciones al resto de los países hispanoamericanos, tampoco a España. Lo que sí es común a todos los países del mundo hispánico es la poca —por no decir nula— presencia que en épocas pasadas ha tenido la mujer en los géneros de poesía improvisada y cantada. Afortunadamente hoy es un hecho general y común que entre los repentistas más sobresalientes de cada país haya alguna mujer, caso de Tomasita Quiala en Cuba, Marta Suint en Argentina, o Maialen Lujanbio, que ha ganado el último campeonato de bertsolaris del País Vasco en diciembre de 2009.

Por lo que respecta a Chile, muy pocas mujeres han practicado el canto a lo poeta, pero menos aún el canto a lo divino. En los tiempos antiguos, la más famosa e importante de que se tiene noticia fue Rosa Araneda (h. 1850-1894), mujer de cultura campesina, que compartió vida y afición literaria con Daniel Meneses, y cuya obra poética ha podido reunir y publicar modernamente Micaela Navarrete bajo el título *Aunque no sea literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX* (1998). De ella dijo Lenz que «ha enriquecido esta literatura popular impresa en Santiago más que ningún otro autor, i, en cuanto a su habilidad de rimar, es uno de los mejores poetas populares» (2003: 77). En las antologías de lirás populares de finales del XIX y principios del XX aparece también el nombre de otra mujer, Pepa Aravena, pero detrás de ese nombre estaba Rolak, y detrás de este seudónimo Rómulo Larrañaga, que utilizó el primer seudónimo para competir con Rosa Araneda (Alarcón y Sancy 2009: 39).

En los tiempos modernos, la mujer sobresaliente fue Violeta Parra, que fue poeta y cantora de todos los géneros del folclore chileno, también del canto a lo divino, y tocadora de guitarrón. La vinculación de Violeta con la décima y con el canto popular chileno merece mucho más espacio y consideración del que aquí le podemos dedicar. Los cantores populares chilenos le deben mucho a Violeta Parra, por la proyección internacional que dio al folclore del país y por la dignificación que le imprimió, sobre la base del excepcional talento que tenía aquella mujer, pero también es cierto que Violeta fue lo que fue gracias a la investigación

que hizo del canto popular chileno, yendo a las raíces, hasta lograr encarnar la tradición en su más exacto sentido. El caso de Violeta Parra es uno de los ejemplos más paradigmáticos que pueden citarse de como un arte que nació siendo popular, campesino, y nacional chileno, se convirtió en canto de interés universal, porque en él están integrados todos los grandes temas que interesan al hombre, a la humanidad. Como dijo José María Arguedas, Violeta Parra fue «lo más chileno de lo chileno», pero a la vez «lo más universal de lo chileno», lo más genialmente individual por ser conciencia y representación de lo popular. Nunca renunció a su identidad, a sus orígenes; tenía conciencia lúcida de su valer y todo ello lo transmitió y fue asumido como tal por el mundo. Pocas veces en un cuerpo tan menudo, siendo además mujer, pudo encerrarse tal fuerza creativa, tanta intensidad artística.

Otra mujer de gran fuerza poética y de palabra combatiente en el canto a lo poeta (no, que yo sepa, en el canto a lo divino), fue Águeda Zamorano (1919-2005), que, a su manera, restauró la vieja tradición de la lira popular en que publicaba sus poesías. Ella fue la primera Presidenta de la Sociedad de Poetas Populares de Chile, creada en 1953, y ella la primera valedora del Primer Congreso Nacional de Cantores y Poetas Populares de Chile celebrado en 1954, con la asistencia de Pablo Neruda. Aquel acontecimiento causó tal impresión en el que después sería Premio Nobel de Literatura que por ello escribió la maravillosa «Oda a los poetas populares», en donde dice que aspira a que su propia poesía tenga «la jerarquía / del silencioso cántaro de greda» y se parezca a la que ellos cantan:

Así quiero que canten
mis poemas, que lleven
tierra y agua,
fertilidad y canto,
a todo el mundo.

En la actualidad, tocan el guitarrón y cantan a lo divino en público, que yo sepa, Mirian Arancibia y Cecilia Astorga, Daisy Mardones Rodríguez, una jovencita Soledad Menares que promete mucho... Pero a los escenarios para cantar a lo humano lo hacen también Angélica Muñoz «Pepita», Ingrid Ortega, las citadas Myriam Arancibia y Cecilia Astorga e Inés Medina Pinto.¹⁵

Con todo, el arte del cantor popular chileno sigue siendo de minorías, casi desconocido o desconocido del todo por la mayoría de los chilenos. En esto es contundente, por verdadera, la frase con que Antonio Acevedo comienza su hermoso libro sobre *Los cantores populares chilenos*: «El pueblo chileno es, para los chilenos, algo casi completamente desconocido» (1933: 5)¹⁶. Y sigue siendo un

¹⁵ Sobre estos aspectos de la presencia de la mujer en el canto a lo poeta en Chile escriben un interesante capítulo en su estudio Alarcón López y Sancy Romero 2009: 38-44, con abundantes opiniones personales de las interesadas.

¹⁶ Se ha convertido en tópico muy repetido y extendido por todo el mundo el hecho del «ser chileno». Chile es un problema, dicen los propios nacionales. Ser chileno es algo muy difícil; está la

arte vinculado especialmente a la cultura rural. En esto Chile se iguala a lo que ocurre en todas partes, tanto en el continente americano como en España y en Europa en general. En uno de esos excelentes documentales a que antes me refería, sacan las cámaras y los micrófonos a las calles de Santiago y preguntan a la gente común por una sola palabra, la más emblemática de Chile para este arte popular: «¿Qué sabe usted de la *paya*?». Las caras de asombro de los más es reflejo fiel del estado de la cuestión: no es que sepan poco o nada del arte payadoril, es que la mayoría desconoce la propia palabra *paya*, cuanto más si la pregunta hubiera sido «¿Conoce usted el *canto a lo divino*?».

Domingo Pontigo afirma que en su niñez (por los años 30 y 40 del siglo XX), solo en la Comuna de San Pedro de Melipilla, de unos 6.000 habitantes, podría haber 500 cantores a lo divino. El Padre Jordá dice tener registrados a 560 cantores a lo divino, y asegura que en el tiempo en que él hacía las recolecciones (en las décadas del 70 y del 80 del siglo XX) podrían calcularse en la zona central de Chile unas 200 celebraciones «a lo divino» al año. No creo que hoy pueda decirse eso, ni por asomo. Se han muerto ya los grandes cantores a lo divino, aquellos cuyos nombres han pasado a la historia: Ricardo Gárate, Alfredo Gárate, Miguel Galleguillos, Honorio Quila, Atalicio Aguilar, Manuel Ulloa padre y ahora su hijo Chosto Ulloa y otros muchos más. Solo unos pocos quedan ahora que merecen el reconocimiento unánime de todos y sin discusión: Domingo Pontigo, Arnoldo Madariaga padre, Manuel Gallardo, Santiago Varas, Santos Rubio, Chincolito (y bastantes más, también sin duda). A la vez, hay una generación de cantores maduros, entre los 40 y los 60 años, entre los que cabe citar a Juan Pérez, Alfonso Rubio, Arnoldo Madariaga hijo, Francisco Astorga, Juan Carlos Bustamante... (ponga el buen conocedor los nombres que aquí faltan). Y hay una nueva generación de nombres como los de Fidel Améstica, Erik Gil, Miguel «Curicano» Ramírez, Alejandro Ramírez, Rodrigo Núñez, Madariaga nieto (añádanse los que además se consideren).

Una evidencia puede constatarse en la actualidad: Es posible que haya pasado ya el tiempo en que el canto a lo divino se celebraba en la intimidad de una casa y en la compañía de unos pocos cantores. Las tradiciones no son inmutables, sino que cambian y se adaptan a las condiciones sociales. Los valores del canto a lo divino, la fe y la devoción que tenían los viejos cantores son ya difíciles de hallar entre las nuevas generaciones. La vida del campo ha cambiado también radicalmente. También el factor económico ha sido importante, ya que según la tradición, la familia que invita a una novena debe acoger con bebida y comida al grupo de cantores que asiste. Ahora las celebraciones se hacen más en las iglesias y tras una convocatoria pública. A ellas acuden cantores de todas partes y las veladas se hacen multitudinarias, hasta el punto de que han de repartirse en varias «capillas» para que

geografía, que va desde el desierto del norte a los glaciares del sur, desde una costa escabrosa a una cordillera casi infranqueable, con una estrecha franja de tierra útil; y está después la historia: Chile se ha hecho a golpes de la religión de los jesuitas y de lo militar de los alemanes. Eso dicen. Yo oí contar a Jorge Edward, el gran novelista chileno, el siguiente chiste dialogado entre un paciente chileno y un médico extranjero: -Soy chileno. -¿Es eso grave?

todos los cantores puedan cantar, como ocurrió en la velada de Lourdes a la que yo asistí en febrero de 2010.

Gracias a iniciativas como las del Padre Miguel Jordá, el canto a lo divino salió del silencio de las casas particulares y se ha dado a conocer en parroquias e iglesias, a las que asisten no solo multitud de cantores sino gentes muy diversas motivadas unas por la fe, otras por el arraigo que supone la tradición y otras por los valores que el fenómeno tiene en lo cultural y en lo artístico. A partir de mediados de la década de 1970 en los Santuarios de Lourdes, en Santiago, y de Maipú, comienzan a celebrarse unas vigiliás anuales a las que asiste un gran número de cantores de todo el país. Años ha habido en que los cantores han superado la cifra de cien.

Desde el año 2000, motivados por la Conferencia Episcopal de Chile, los cantores a lo divino realizan un Encuentro Nacional, donde comparten melodías y afinaciones campesinas y donde se les entrega formación especialmente bíblica para sus composiciones.

En el año 2002, para el tercer Encuentro Nacional de Cantores a lo Divino, se formó una Agrupación Nacional, que funciona coordinada con la Conferencia Episcopal de Chile, siendo en la actualidad su Presidente, Francisco Astorga Arredondo, de Codegua, uno de los poetas y cantores a lo divino más acreditados del momento actual, y que fue quien acompañó a Juan Pérez Ibarra, de Pirque, en la representación de todos los poetas populares ante Juan Pablo II en su visita a Chile en 1987.

A todo ello hay que sumar la proliferación que en los últimos años ha tenido la publicación de documentos sobre el canto a lo divino, y no solo en forma de libros y de artículos, como era lo habitual hasta ahora (y lo único, casi, que se podía hacer), sino en los nuevos soportes de audio y de video, y muchos de ellos ya en sistemas multimedia. Es cierto que se trata de registros de difícil localización, como lo son todos los relativos a manifestaciones culturales de minorías, pero existen, y con paciencia y tesón se puede llegar a ellos. Y todos juntos ofrecen una visión muy cercana a la que se tendría de poder conocer en vivo la tradición. Se publican documentos en forma de CD o de DVD que recogen actuaciones en vivo de reuniones o de festivales de poetas populares, como los que se celebran en Casablanca y Portezuelo, se hacen recopilaciones de poetas destacados en el arte del canto a lo divino o del uso del guitarrón, se rescatan grabaciones antiguas ignoradas hasta la fecha, se hacen nuevos estudios y se ofrecen nuevas interpretaciones del canto a lo divino, se editan libros antológicos de los mejores *versos* que viven en la tradición y se hacen antologías de la poesía publicada en las *liras populares*. Y por si fuera poco, Internet ofrece al curioso un pequeño arsenal de pequeños videos, que vistos individualmente poco o nada dicen, pero que sabiendo juntarlos ofrecen una visión de conjunto bastante cercana a la realidad.

5.1. Período «aédico» del canto a lo divino

Menéndez Pidal (1968: II, 16-19 y 199-202) distinguió dos momentos fundamentales en la vida del romancero oral: el período *aédico* (centrado básicamente en los siglos XV y XVI), en el que nació la mayor parte —o al menos el

núcleo más representativo— de los romances que luego se convertirían en tradicionales, y el período *rapsódico*, posterior, en el que los romances se fueron recreando al gusto de los tiempos y de los hombres que los repetían, pero en el que propiamente ya no había creación.

Estos dos períodos podrían aplicarse a todos los tipos de poesía popular, si bien no hay un único momento aédico, sino muchos, en realidad todos, pues siempre están naciendo nuevos textos que se incorporan al gran río de la tradición; tampoco los momentos aédico y rapsódico se dan de manera sucesiva, pura e independiente, pues es lo común que convivan y se mezclen en un mismo tiempo: la poesía nace y empieza a vivir en la tradición. «Yo soy la voz del pasado / que retumba en el presente», oí cantar a Hugo González, otro de los jóvenes valores que tiene hoy el canto a lo poeta de Chile, y no podría resumirse mejor lo que representa la tradición en el campo de la literatura oral.

La poesía es eterna, sí: nació cuando nació el hombre y vivirá mientras éste viva. Pero lo que no son eternos son los géneros o modos poéticos, las formas de expresión de la poesía: éstos cambian como cambian los gustos de los hombres. El verso rimado fue tan duradero, tan persistente durante siglos, que llegó a confundirse con la propia poesía, pero la modernidad lo ha casi desterrado como antigüalla; quien escriba hoy en estrofas y versos medidos, «al tradicional modo», será tenido por desfasado; solo quien se expresa en verso libre es moderno, según el *canon* vigente. A los grandes cantos épicos de la antigüedad clásica, sucedieron en la Edad Media los cantares de gesta, que seguían contando la vida y las historias de héroes nacionales, pero no en tan «épicas» proporciones como se hacía, por ejemplo, en *La Ilíada*. Y por lo que a la literatura española se refiere, de los cantares de gesta medievales nacieron en el Renacimiento los romances, como fragmentación de aquellos largos episodios en escenas varias y más breves. Y como géneros sucesores del romancero podemos considerar ahora los corridos mexicanos y un sin fin de géneros poético-musicales menores que surgieron en la América hispana a finales del siglo XIX y principios del XX, como la habanera y el bolero cubanos, el tango argentino, más modernamente la canción vallenata¹⁷ y actualmente los «narcocorridos» de Colombia y de México.

El romancero español (poesía narrativa) tuvo su tiempo aédico principal en los finales de la Edad Media y en el pleno Renacimiento, pero ahora está moribundo o languidece por todas partes, cuando no es que murió definitivamente. Y el cancionero popular que se implantó en la tradición de todos los países de habla española lo tuvo un poco más tardío, desde finales del siglo XVI, y aún sigue viviendo, pero más en las formaciones folclóricas que actúan con ocasión de alguna celebración que de manera natural y espontánea entre el pueblo anónimo. Otros muchos géneros poéticos viven, sin embargo, en la actualidad en la

¹⁷ *Vallenata* -con v- por ser de Valledupar, Colombia. Es el género de poesía cantada de la que habla continuamente García Márquez en su novelas, aquella que le configuró el «realismo mágico» de sus historias noveladas. «Buena parte de mi primera juventud —dice en su libro de memorias *Vivir para contarla* (2002: 455)— la pasé plantado cerca de él [de Rafael Escalona], sin saludarlo siquiera, sin dejarme ver, hasta aprenderme de memoria su vasto repertorio de canciones de todos».

América hispana su período aélico, en el pleno momento de creación, y casi todos ellos (o al menos los principales) tienen una común forma poética de expresión: la décima. Tantas manifestaciones de poesía popular viven hoy en Hispanoamérica en décimas, que hasta podría decirse que ésta, la décima, se ha convertido en todo un nuevo género poético, múltiple, variadísimo, que tanto sirve para la narración como para la lírica, para la burla como para el amor, para el canto como el llanto, para la poesía memorial como para la poesía improvisada, sobre todo para la poesía improvisada. Ésta nace pujante, con la fuerza de todo nuevo ser, y con tan grande caudal que hasta nos parece imposible poder encauzarlo todo y conocer sus múltiples cursos. Como Martín Fierro, todo poeta repentista puede decir con él, que si se pone a cantar no tiene cuándo acabar: «las coplas le van brotando / como agua de manantial».

Pues en décimas se manifiesta también el canto a lo divino en Chile. Y a pesar de los clamorosos silencios que sobre él existen desde la universidad y desde la investigación académica, el canto a lo divino vive hoy en Chile con muy notable pujanza.

5.2. Su geografía

El canto a lo divino en Chile está extendido por todo el país, pero principalmente vive en el Valle Central, en donde es creencia asentada que nació, extendiéndose después al norte hasta la Serena y al sur hasta Curicó. Otros ponen los límites entre los ríos de Choapa, al norte, y el Maule, al sur. Y otros dicen que entre la IV y la VIII Región.

Tres son las zonas, según el Padre Jordá (1984: 34 y 149-151), en que el canto a lo divino se ha asentado con fuerza y se practica con asiduidad. Al norte, en una amplia zona que puede tener por centro Petorca, en los límites de las actuales IV y V Regiones. Petorca fue una zona minera y sus minerales se trabajaron durante todo el tiempo que duró la Colonia. De ahí la tradición se extendió a Chincolco, Longotoma, Quilimarí, Guangualí, Caimanes, El Tambo, Chillepín, Cabildo, Catemu, San Felipe, San Esteban de los Andes, etc. En ella se celebran con especial devoción las festividades de la Santa Cruz, las de la Virgen del Carmen y del Tránsito y sobre todo la de la Virgen de Andacollo.

La zona del sur, en el límite de las actuales V y VI Regiones, tiene por centro a Melipilla, y se extiende por localidades como Rosario Lo Solís, La Estrella, Ciruelos, Paredones, Peralillo, Alcones, Marchigüe, Navidad, Litueche, San Pedro, Alhué, Las Cabras, Pichilemu, Alcántara, etc. Aquí las devociones principales con el canto a lo divino son la Santa Cruz, la Virgen del Carmen, la del Rosario y la del Perpetuo Socorro, las festividades de San Juan, San José y San Antonio y las celebraciones de la Navidad y de la Semana Santa.

Y la tercera zona, situada hacia el sureste de Santiago y en dirección a la cordillera, tiene por centros principales Pirque y Aculeo, en la Región Metropolitana. En Pirque se celebra con especial devoción la Navidad y la Semana Santa, y en Aculeo, sobre todo, la Santa Cruz de mayo.

A estas fiestas que tienen fecha fija en el calendario anual había que sumar los imprevistos y por desgracia demasiado frecuentes en tiempos anteriores velorios de *angelitos*, en los que durante gran parte de la noche se cantaba «a lo divino».

La fiesta de la Cruz de Aculeo quizás sea la que más fama ha adquirido en el mapa y en el calendario del canto a lo divino de todo Chile, por el hecho de haber sido objeto monográfico del libro de Juan Uribe (1962), pero también por la antigüedad y constancia de su celebración. Vinculada a la familia de don Ricardo Gárate y de don Manuel Gallardo, y a una cruz de madera sin imagen que llegó a Aculeo desde las minas norteñas de Chincolco, es leyenda que se viene celebrando con el canto a lo divino sin interrupción desde 1860. Allí se han reunido los principales y mejores cantores de Chile, pero sobre todo los muchos y excelentes cantores de la zona, y sus nombres han pasado a la pequeña historia del canto a lo divino: Pedro Atenas, Tomás Olgúin, Miguel Pitigroy, Goyo Carrasco, Alfredo Gárate, Luis Azúa, Juan de la Cruz Bello, Manuel Cornejo, Lucho Morales, Emilio Espinosa, Antonio Espinoza, Pedro Santibáñez, Manuel Martínez, los hermanos Remigio y Juan Vera, Emilio Navarro, José Navarro, Carlos Gallardo, Román Quiroz, Manuel Gallardo Reyes... «El mejor de todos —dice Juan Uribe (1962: 26)—, cantando y tocando en guitarra o guitarrón, fue Manuel Cornejo», nacido en 1889.

Pero no se quedan atrás los cantores de la zona de Pirque, señalados en la actualidad como los mejores tocadores del guitarrón y conservadores de los toquíos más auténticos y tradicionales. Hoy son señalados entre los mejores cantores a lo divino: Santos Rubio y su hermano Alfonso Rubio, Osvaldo «Chosto» Ulloa, Juan Pérez y otros varios nombres. Con una nota añadida: los jóvenes de Santiago que quieren aprender a tocar el guitarrón e iniciarse en el canto a lo divino acuden a los cantores y guitarroneros de Pirque a tomar lecciones.

De la zona de Melipilla, el representante vivo de la tradición más auténtica es, sin duda, don Domingo Pontigo, de San Pedro, que aún en su humildad bien merece el tratamiento de Don, hombre íntegro y ejemplo de honradez y de rectitud, prototipo admirable en virtudes y de humanidad que lleva a la vida diaria los valores y la doctrina del canto a lo divino. También don Arnoldo Madariaga, de la comuna de Cartagena, también un Don en el canto a lo divino y en la vida. Murió hace poco (en 2007) otro grande del canto a lo divino de la zona y de todo Chile, Honorio Quila, de Loyca, a quien Claudio Mercado ha dedicado un libro entrañable (2009). Y antes fueron cantores extraordinarios de la zona de Melipilla: Honorio Quila Catalán, el padre de Honorio, Miguel Galleguillos, Manuel Bustamante, Atalicio Aguilar, y los más jóvenes Carlos Marambio, Maximiano Jerez, Rodemil Jerez...

5.3. Celebraciones principales

Tres son las principales celebraciones del canto a lo divino en Chile en la actualidad:

1. En el Templo Votivo de Maipú (Santiago), el último sábado de septiembre.
2. En la Basílica de Lourdes (Santiago), el primer sábado de febrero.
3. En la Parroquia de Portezuelo (Chillán), el segundo viernes de julio, en honor de la Virgen del Carmen.

Pero cada vez se abren nuevos espacios para estas vigiliadas en Parroquias y Santuarios, siendo en la actualidad las más destacadas las siguientes, en orden cronológico:

Primer sábado de enero: Canto al Niño Dios, Loica Baja, San Pedro de Melipilla.
 Primer sábado de febrero: Encuentro Nacional de Cantores en el Santuario Nacional de Lourdes, Santiago.
 Marzo: Novena a San José, Las Pataguas, San Pedro de Melipilla
 Primer sábado de abril: Conmemoración particular con canto a lo divino a la visita de su Santidad Juan Pablo II, en casa de los cantores.
 Mayo: Canto a la Santa Cruz, Los Marcos, Codegua
 Mayo: Canto a la Santa Cruz, Los Hornos, Aculeo
 Mayo: Novena a la Virgen de Palo Colorado, El Arrayán, Quilimarí
 Junio: Canto a San Pedro, Llo Lleo, San Antonio
 Julio: Canto a la Virgen Campesina de Portezuelo, Ñuble
 Julio: Canto a la Virgen del Carmen, Peralillo, Aculeo.
 Julio: Canto a la Virgen del Carmen, Loica el Medio, San Pedro, Melipilla
 Julio: Canto a la Virgen del Carmen, Los Quillalles, San Pedro, Melipilla
 Julio: Canto a la Virgen del Carmen, El Prado, San Pedro, Melipilla
 Julio: Canto a la Virgen del Carmen en Santo Domingo
 Agosto: Canto en el Santuario Padre Alberto Hurtado, Santiago
 Agosto: Canto a la Virgen del Tránsito, Las Cabras
 Agosto: Canto a la Virgen del Tránsito, La Manga, San Pedro de Melipilla
 Agosto: Canto a Santa Rosa de Chocalán, Melipilla
 Septiembre: Canto a la Virgen de la Merced, El Totoral, El Quisco
 Último sábado de septiembre: Canto a la Virgen de Carmen, Maipú
 Octubre: Canto a San Francisco, San Enrique, Santo Domingo
 Octubre: Canto a San Francisco, Punta Codegua, VI Región
 Octubre: Canto a la Virgen de Rosario, Valle Hermoso, La Ligua
 Noviembre: Canto a la Purísima, de Chancón, Rancagua
 Noviembre: Canto a lo divino, Catedral de Melipilla
 Diciembre: Canto a la Purísima, La Compañía, Graneros
 24 de Diciembre: Canto al Niño Dios, el Manzano, Las Cabras
 24 de Diciembre: Canto al Niño Dios, Las Palmas, Olmué

Es indudable, pues, que el canto a lo divino se encuentra en un momento de revitalización. Los propios cantores se han dado cuenta de las amenazas que los tiempos modernos ofrecen sobre su tradición y, conscientes de los valores que tiene, se han movilizado para que ésta no desaparezca.

La Asociación de Cantores a lo Divino se ha propuesto la revitalización de la tradición y su puesta en valor mediante la difusión amplia del canto a lo divino en emisoras de radio y de televisión, en publicaciones, en libros y discos, etc., sin olvidar el poderoso Internet. Se repite por todos los lados la afirmación —que es cierta, en todos los extremos— de que el canto a lo divino chileno tiene características propias y únicas en el mundo. Se propone restablecer las novenas en distintas localidades del país donde se dejó de cantar porque nadie organizaba ya un canto a lo divino. Se propone igualmente apoyar a los cantores que viven en lugares apartados para que puedan participar en las novenas y vigiliias de las ciudades y pueblos en que se celebran. También visitar a muchos cantores que se encuentran en edad avanzada, y en estado de salud delicada, incluso gestionar

las acciones necesarias para publicar sus versos y conseguir apoyo social para ellos, si fuera necesario. Se propone también la necesidad de formar a niños y jóvenes en esta tradición a través de talleres en que los viejos cantores enseñen a tocar el instrumento, el canto y la poesía siguiendo las afinaciones, melodías y *toquíos* tradicionales. Y finalmente, se ha iniciado la postulación del canto a lo divino para que sea reconocido como «Patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad» por parte de la UNESCO.

Una última nota que habla en favor, por una parte, de esa revitalización, y, por otra, de la renovación del canto a lo divino es la creación de una «Misa en décimas a lo divino» (2006) que consiste en lo que literalmente el título dice: todas las partes fijas y móviles de la misa (entrada, kiries, gloria, credo, salmos, ofertorio, sanctus y benedictus, padrenuestro, agnus, comunión, etc.) puestas en décimas y cantadas con melodías y *toquíos* del canto a lo divino. Ciertamente que esta misa es fruto solo de una autoría individual, aunque de un muy reconocido cantor a lo divino, Francisco Astorga Arredondo, pero se ha difundido y se canta ya en muchas partes y en ocasiones señaladas, incluso se ha hecho una grabación con la participación de algunos de los más importantes cantores de Chile. Ciertamente también que es una sola muestra, aunque muy significativa, pero que modifica una constante muy firme de la identidad del canto a lo divino. Bien que se ha reiterado: el canto a lo divino no es un canto de iglesia, sino de casas particulares; el canto a lo divino no es para la liturgia eclesial, sino para las celebraciones populares; la tradición a lo divino «no es para la iglesia, los curas no lo entenderían», etc. Pero los tiempos han cambiado, y con ellos las mentalidades. Han pasado los tiempos preconciarios en que en la iglesia solo se podía cantar y rezar en latín, ahora se canta y se reza a Dios con la misma lengua con la que «suele el pueblo hablar a su vecino», y se recomienda que así sea. ¿Por qué no, entonces, hacerlo con las mismas formas poéticas y musicales con que se practican esas mismas creencias en la vida cotidiana?

6. El canto a lo divino y los cantores a lo divino

Debe hacerse una distinción nítida entre «el canto a lo divino» como fenómeno religioso y poético-musical, que como tal se constituye en una de las manifestaciones folclóricas más hermosas y singulares de Chile, además de ser de las más antiguas, sin duda, y «los cantores a lo divino» que como individuos que practican esa tradición los hay ahora y los ha habido antes excelentes, buenos y regulares, como en cualquier manifestación humana.

El primero, «el canto a lo divino», lo conocemos hoy como el resultado de una tradición configurada a lo largo de varios siglos, aunque si su antigüedad hubiera que fundamentarla en noticias y documentaciones explícitas, ésta no iría más atrás de la primera mitad del siglo XIX, pues fue y es, esencialmente, una tradición basada en la oralidad, así que los textos cantados que la constituyen han llegado hasta nosotros, como los textos de los demás géneros de la cultura oral, diversificados en multitud de variantes, pero conformando un repertorio muy completo y muy rico desde todos los puntos de vista que se les considere. Y naturalmente ante un repertorio tan grande puede hacerse una selección antológica que resultará admirable y ejemplar. Y lo mismo podríamos decir de

la música: hoy podría hacerse un catálogo completo de las músicas o tonadas o *toquíos* que se usan en el canto a lo divino, sin que por ello pueda afirmarse que todas ellas tengan la misma antigüedad y el mismo origen, sino que se han ido incrementando y diversificando a lo largo del tiempo a partir de iniciativas personales que fueron asumidas por la colectividad. Exactamente igual a como ha ocurrido en los otros géneros de música y poesía tradicionales. De la misma manera, ante la riqueza que representan las músicas que los cantores a lo divino usan en sus actuaciones, podría hacerse una selección basada en calidades tímbricas e instrumentales que asombraría a los músicos más exigentes.

El canto a lo divino forma parte de un ritual, por tanto se manifiesta de manera menos liberal que el canto a lo humano. Sin embargo, la ceremonia y liturgia que tiene son internas, apenas si son advertidas por los no «iniciados»: el canto «en rueda», por ejemplo, la manera de colocarse en semicírculo alrededor del altar, el orden del canto, etc. Es un acto íntimo, aunque esté abierto al público: nunca se constituye en espectáculo. Es el rito de una oración. «En el canto a lo divino —dice Manuel Sánchez— vas a un lugar, cantas y punto. No hay público, no hay aplausos» (Alarcón y Sancy 2009: 32).

Inicia el canto el cantor que está a la derecha del altar y sigue la rueda de izquierda a derecha. Cantan de uno en uno, nunca en grupo. Mientras uno canta los demás escuchan en silencio y de manera muy respetuosa, como en una larga y profunda meditación. Y sin embargo tiene una mayor comunicación que el canto a lo humano. En el canto a lo divino el oyente se comunica con el cantor, van a la par, el uno cantando y el otro meditando sobre lo que aquél dice. Pero todo envuelto en una extrema sencillez y naturalidad, con tal candor e ingenuidad, con tan verdadera fe en los textos que cantan, y de tal belleza son éstos que no pueden producir sino emoción, como solo las cosas auténticas y esenciales producen: capaces de convertir.

Otra consideración merecerían los cantores a lo divino. A no todos ellos podríamos aplicar los calificativos que hemos dado al género que practican. Siendo objetivos, no todos tienen una voz admirable, ni todos tocan sus instrumentos con el mismo virtuosismo, ni todos «componen» los *versos* con igual maestría, ni todos conocen la tradición en igual grado, etc. Como en cualquier oficio o en cualquier manifestación artística que se considere podrán encontrarse los más diversos grados de calidad, eso sí, teniendo en cuenta que quienes lo practican ni son profesionales del canto, ni de la música, ni de la poesía, ni menos de la musicología y de la poética, sino simples —pero completísimos— transmisores de una tradición popular.

Pero una serie de condiciones debe de reunir todo cantor a lo divino: requerirá de un conocimiento profundo de la tradición, de la Biblia y de la religión toda de la iglesia católica¹⁸, deberá tener una fe de las que se dicen sin quiebra, y deberá además saber interpretar las Escrituras, trasladando aquel mensaje a la vida

¹⁸ «Tiene que estar bien nutrido de las Escrituras», me dijo a este respecto Luis Ortúzar «Chincolito», en entrevista personal. La expresión es fuerte, si se toma al pie de la letra, pero refleja exactamente lo que piensa la mayor parte de los cantores a lo divino.

cotidiana del campesino chileno, deberá crear emoción y conmover a quien lo escucha con los solos elementos de su palabra rimada y la música de una guitarra o guitarrón, y deberá concluir con reflexiones personales, mezcla de tradición y de improvisación.

Lo que decimos respecto a la fe, merece un mínimo comentario. Hay algunos cantores, sobre todo entre los jóvenes, que no la consideran imprescindible, y que ellos mismos se confiesan o no creyentes o no practicantes o creyentes en una especie de religión universal que liga al hombre con el universo y al hombre con el resto de los hombres, bien diferente de la religión católica impuesta mayoritariamente en los países de nuestro entorno cultural y que es la que se manifiesta en la tradición del canto a lo divino¹⁹.

En realidad, el cantor a lo divino, a su manera, es un teólogo: practica una teología popular, pero que es alta teología. Tiene sentido aquí la frase evangélica tantas veces repetida por el Padre Jordá aplicada a los cantores a lo divino: Dios reveló las cosas profundas a los humildes y se las veló a los poderosos. El cantor a lo divino puede, por ejemplo, en un verso por el Bautismo de Cristo hacer decir a San Juan, preguntando a Cristo, que si quiere ser bautizado. Y decir en la respuesta:

Quiero, dijo el Increado,
y así Dios se acristianó.

Llamar a Cristo *el increado* es teología de alta escuela, y decir que con el bautismo Cristo *se acristianó* es catequesis popular. En otro verso por Nacimiento encontramos el verso «cuando nació el Increado»; esto es un «oxímoron —dice Fidel Améstica—, pero responde a la doctrina, pues Cristo siempre ha existido junto al Padre, por eso es nacido y no creado» (2009: 138). Y otras veces se le llama *el Unitrino*:

hoy expresarte yo quiero
en nombre del Unitrino...

Y para que no quede duda de la verdad teológica que quieren manifestar de que Dios es uno y trino, en otros versos dicen:

Aves hizo y animales
de la tierra el uno y trino,
el arroyo cristalino
lo labró sin manantiales...

Y todo con la más absoluta naturalidad, sin atisbo de artificio, o con el artificio mínimo. En lo personal, los cantores a lo divino son gentes populares, campesinos que trabajan la tierra o pastorean ovejas y cabras, mineros, carpinteros, trabajadores manuales..., ellos lo manifiestan siempre, y también casi analfabetos;

¹⁹ Sobre estos aspectos hay una interesante reflexión, con manifestaciones explícitas de los cantores a lo divino más jóvenes, en el cap. 3 del estudio de Alarcón y Sancy 2009: 23-30.

visten con sus ropas tradicionales, muchas veces van con poncho y no pocas con su chaqueta y sombrero de chileno auténtico²⁰; no son profesionales, no cobran, no buscan fama. Y en la forma, el único artificio que practican es el verso: un discurso rimado, pero ausente aquí de la tropología y de los recursos literarios del canto «a lo pueta», incluso la rima es asonante. ¡Qué diferencia entre estas décimas y las de los repentistas cubanos! Más cerca de la poesía narrativa y doctrinal de siempre que de la lírica y literaria de los poetas con pretensión de «autores».

Ejemplar es, en este sentido, una décima de Ricardo Gárte glosando el primer verso de la cuarteta «Cantando me he de morir, / cantando me han de enterrar, / cantando me de ir al cielo / cantando me he de salvar»:

El cantor a lo divino
nunca debe presumir,
ni menos debe afligir
a quien tiene por vecino.
Se precisa mucho tino
para que pueda cantar,
siempre se han de respetar
las Sagradas Escrituras
y por ser leyes tan puras
cantando me han de enterrar.

Muchos ejemplos podrían ponerse de hombres chilenos cantores a lo divino en los que parece se hubieran encarnado de una manera natural y plena las virtudes que el propio canto a lo divino encierra. Yo traigo aquí uno que me parece indudable, el de Luis Ortúzar Araya, de apodo «El Chincolito de Rauco» o simplemente «Chincolito», un representante auténtico de la tradición chilena, sin afectación alguna, simple y humilde como la tierra y los oficios todos que para subsistir ha practicado, pero digno y sabio como fruto selecto de esa tierra, que tiene conciencia clara de lo que es, de su identidad campesina, pero también de la función que el destino le ha marcado como cantor a lo divino. Nada sabe de música, ni a nadie tuvo como maestro del canto, pero canta y toca el mayor número de tonadas y de toquíos que hoy puedan darse en la tradición chilena. Y lo hace además con una voz clara, hermosa, y con un gusto exquisito. Y conoce un número incontable de versos a lo divino, unos de la tradición, otros de autores con nombre y otros suyos propios. Y todo lo canta con esa forma verdadera, sin afectación, que produce emoción. Nació en Providencia, Santiago, en 1944, pero se crió en Rauco, en la zona costera de Curicó, en la VII Región, en el puro campo, aislado, la casa más cercana distaba seis cuadras de la suya. No cono-

²⁰ Lo expresa rotundamente Fiden Améstica: «Hoy tenemos payadores que no sólo son de origen rural. Jóvenes santiaguinos aprenden este arte y lo hacen con disciplina... Pero hay un dato singular: quienes aprenden este oficio, el de cantores, payadores, poetas, son casi siempre de origen modesto. ¡No hay un solo rico que sea cantor a lo divino, poeta o payador!, o un hijo de gran empresario que se sepa siquiera que esto existe o tiene un valor» (2009: 145).

ció ni a su madre ni a su padre: su madre murió siendo él muy niño y el padre ya los había abandonado entonces, lo único que ha sabido de él después es que se casó con otra mujer y que tuvo 9 hijos. Así que se crió en el *fundo* en que trabajaba su abuelito, haciendo de todo, pastor de cabras, labrador del campo, vendedor de lo que había... Había una escuela como a unos 15 km de su vivienda y a ella pudo acudir durante dos años, no más, porque tenía que trabajar en el fundo del abuelito, pero aprendió a leer y a firmar, y ello le sirve ahora para leer los libros sagrados y de historia de donde saca los argumentos para sus propios *versos*. No tuvo más escuela en el canto que el arrimarse a los cantores viejos en las fiestas celebradas y en los velorios de angelitos, a ellos acudía con su abuelo y con un tío suyo, de quien tomó la mayor parte del repertorio que ahora canta. En el canto a lo divino en Chile —dice Chincolito— hay mucho talento, pero falta formación; nadie ha formado a nadie a ser cantor, pero todos los cantores están montados en un caballo que se llama «orgullo». Es muy creyente Chincolito, no de otra forma podría cantar como canta los *versos* a lo divino. Sigue viviendo en el campo, en la región de Curicó, a unos 200 km de Santiago, y sigue con las mismas ocupaciones que de niño: las labores del campo, las ovejas... Vive modestamente, pero no le falta lo necesario. Participa en cuantas veladas y velorios con canto a lo divino haya en las cercanías a su lugar de residencia, pero también en festivales y encuentros de canto popular que se celebran en todo el país a los que es invitado. Y ahí es donde se manifiesta con plenitud el potencial humano y artístico de este hombre singular, ejemplar en todos los sentidos, prototipo del canto «a lo poeta» chileno, pues tanto domina la dimensión de lo divino como de lo humano, los registros serios y los humorísticos, la improvisación y hasta la paya.

Águeda Zamorano (1999: 23) escribió una décima queriendo reflejar la condición del cantor popular chileno:

¿Quiénes somos los poetas?
 Hay campesinos y obreros,
 artesanos y mineros
 formando en la rica veta.
 Son todas vidas sujetas
 a muy pobres condiciones
 pero buscan las razones
 pa mejorar su cultura
 y en una jornada dura
 van componiendo canciones.

6.1. El proceso de creación: Poetas e intérpretes

En el canto a lo divino chileno se juntan dos condiciones: la de creador y la de intérprete. Cada una de ellas puede tener su valoración independiente, pero es lo cierto que se manifiestan siempre juntas: no existe el poeta que simplemente componga *versos* y se los entregue a otros para que los canten, ni existe tampoco un intérprete que solo se dedique a interpretar los *versos* de otro. Lo que

no quiere decir, en sentido extremo contrario, que cada cantor se limite a cantar sus propias composiciones. Y eso, a pesar de las aseveraciones que a veces hacen los propios cantores a lo divino, como lo hace Domingo Pontigo en su libro *El paraíso de América* (1990: 12), asegurando que él solo cantaba los versos de su propia autoría, cuando en el casete que acompaña a su segundo libro *Socios para nuestra tradición* (2004) se juntan cantos de muy distintos autores, además de los suyos propios.

El canto a lo divino debe entenderse como género auténticamente popular, que vive conforme a las «leyes» que rigen las manifestaciones de la literatura oral. No se dan aquí y en este tiempo la división tan tajante que a veces se hace sobre los trovadores y los juglares en la Edad Media, porque ni sobre éstos puede aplicarse de forma excluyente esa distribución tan tajante de 'creador' vs 'intérprete'. Trovadores había que cantaban sus propias composiciones delante de la dama que se las había inspirado²¹ y juglares que recreaban —propiamente «recreaban»— en cada una de sus actuaciones ante el público (*performance* lo llama Zumthor) el manuscrito que llevaban en su faltriquera. Desde este punto de vista, no creo que en Chile la diferencia entre poeta y cantor sea tan radical y explícita como dice Rodolfo Lenz (2003: 61); sin embargo, sí estoy de acuerdo con él cuando dice a continuación que «en Chile goza de mayor aprecio el *cantor* que el *poeta*».

En Chile y en el ámbito del canto popular, el *poeta* es el creador, el que compone versos (con la especificación que este término tiene en el folclore chileno), mientras que el *cantor* es el intérprete, el que canta versos, y cualquier tipo de versos, el verdadero transmisor del canto popular. Pero por lo que respecta al canto a lo divino, el poeta que compone versos a lo divino se realiza como tal no el momento de componerlos, sino en el momento de cantarlos.

Es obvio que no todos los que «componen» versos lo hacen con igual maestría, como tampoco los intérpretes cantan y tocan el instrumento con el mismo virtuosismo. Ni todos los cantores conocen la tradición en igual grado, siendo sus respectivos repertorios muy distintos en cantidad y en calidad. No todos tienen la misma altura poética ni todos cantan igual, es cierto, pues cada uno tiene su propio estilo, su peculiar entonación, su mejor o peor voz, etc. Pero puede decirse que todos son verdaderos virtuosos del instrumento con que se acompañan. Pareciera que en el acto del canto primara el instrumento a la voz y al texto, o que en el proceso de aprendizaje todos los cantores hubieran valorado más el manejo de la guitarra o del guitarrón que el de los otros elementos que intervinieron en el canto. Y esta observación creo que vale tanto para el canto a lo divino como, en general, para todos los géneros del canto popular chileno.

Esta doble condición de creador y de intérprete es, quizás, la que se quiere remarcar cuando se presenta a los cantores populares chilenos, para los cuales, como ya indicamos, se usa una serie bien larga de calificativos sucesivos, tales

²¹ Ahí están los casos del *Tannhäuser* y de *Los maestros cantores* de Wagner, que no hacen sino recrear la vida de los trovadores medievales y del Renacimiento tardío (cf. Trapero 2010).

como «poeta, payador, guitarronero, cantor popular y también cantor a lo divino», o «poeta, trovador, payador y cultor del arte del canto a lo poeta, la décima y el guitarrón chileno», etc., o la fórmula más simple de «poeta y cantor a lo divino». En todos los casos el término *poeta* quiere decir 'autor, creador', mientras que la expresión *cantor a lo divino* quiere decir 'intérprete del canto a lo divino'. Sin embargo, en la práctica es muy difícil separar una condición de otra. ¿Se da el poeta que no sea, a la vez, cantor? ¿Y es posible ser cantor a lo divino sin ser también poeta? Desde el conocimiento que nosotros tenemos del género, creemos que podrían señalarse todos los niveles y todos los grados de una u otra condición en una línea que une los dos extremos, pero difícilmente puedan encontrarse individuos representantes exclusivos de uno de esos dos extremos.

Se tiene a Bernardino Guajardo como «el mejor cantor que ha habido en Chile», eso es lo que dicen todos, desde el más antiguo estudioso de la literatura popular chilena, Rodolfo Lenz (2003: 29). Conocemos a Guajardo como *poeta* porque los versos que compuso los imprimió y se han conservado, pero nada sabemos de su condición de *cantor*, aunque haya que suponer que también lo fuera. ¿Pero lo sería en el mismo nivel y con la misma valoración que se le dio y se le da como poeta? En la actualidad, de acuerdo con el conocimiento que cada uno tenga de la realidad, se podrán hacer todas las clasificaciones que se quiera en torno a los cantores a lo divino que existen en Chile, pero con la consideración conjunta de al menos cuatro cualidades que debe reunir necesariamente el cantor a lo divino: la de poeta creador, la de conocedor de un amplio repertorio de la tradición, la de cantor intérprete y la de tocador de guitarra o guitarrón. Y debe añadirse una quinta: poseer además determinadas dotes improvisatorias. Cada una de ellas por separado y ejercida con una altura digna sería suficiente para otorgar al sujeto poseedor el título de artista, ¿y cuál convendría, entonces, a quienes poseen en alto grado las cuatro o las cinco?

Encuentro que hay una verdadera obsesión entre algunos cantores a lo divino por atestiguar y manifestar al autor de cada verso, sobre todo cuando se trata de los propios, como manifiesta, por ejemplo, Honorio Quila a lo largo de todo el libro que Claudio Mercado le ha dedicado (2009). En otro estudio, este mismo autor nos dice que «hay cantores que no les gusta que haya gente con grabadoras en las ruedas, por eso los poetas que componen sus propios versos están seguros que nadie les cantará su verso en rueda a no ser que hayan sido grabados a la mala. Hay también casos de poetas que cuando salieron las grabadoras dejaron de cantar sus versos más preciados, o los cantan con los pies en desorden o los hacen overos, mezclando distintos fundados, para que no los copien» (Mercado 2007: 60). Y esta obsesión por «la autoría» es signo inequívoco de la fase *aédica* en la que todavía vive el canto a lo divino en Chile, como hemos dicho más arriba, al menos en la mente de algunos, especialmente de algunos poetas-creadores muy señalados.

Y me parece que esta cuestión es la que ha provocado la mayor parte de las críticas que se le han hecho al Padre Jordá: el que no atestigua siempre el nombre del autor de cada texto o que no atribuye fidedignamente esa autoría en los versos que transcribe en sus libros. Y esta, sinceramente, a mí me parece una crítica de tamaño muy menor, que no debería empañar el inmenso mérito que

tiene la titánica labor que ha realizado en favor del canto a lo divino de Chile²².

Existe otra obsesión en muchos cantores a lo divino, consistente en «aprender» más y más *versos*. Dice el Padre Jordá (1978: 305) que hay cantores que poseen un repertorio de 50 o 100 *versos*. Y Claudio Mercado (2009: 10) nos dice que el repertorio de Honorio Quila podría llegar a 200 *versos*, lo que significa al menos 10.000 versos (*líneas*, en su terminología), suponiendo 5 décimas por cada *verso*. «Son tantos los versos que sé... —le decía Honorio a Claudio—, ¡pero son muchos más los que se me han olvidado!» (2007: 61). El día de un campesino cantor a lo divino, cualquier día, gira entero alrededor de los versos, componiéndolos, memorizándolos, cantándolos, y vuelta a empezar, «el día entero rumiando versos», dice en expresión acertada Claudio Mercado (2007: 60) para explicar ese proceso de creación y de memorización en el que de manera obsesiva se instalan los cantores a lo divino.

De una manera muy sencilla a la vez que poética explica Domingo Pontigo su propio proceso de creador de *versos*. «Lo primero fue conseguirme un libro de historia y otro de geografía, que eran de mis hijos cuando iban a la escuela, y los leía todas las noches antes de dormir. Después, cuando al día siguiente salía al trabajo, por el camino, mi pensamiento volvía sobre lo leído y trataba de enhebrar una décima. Una vez hecha la décima procuraba retenerla en la memoria hasta que por la noche volvía a la casa y allá la pasaba al cuaderno. Y así, como las abejitas, llegaba cada día al hogar con una carga de néctar... A veces las cantaba acompañado de guitarra para saborearlas un poco y asegurarme que estaban bien hechas» (1990: 12). Eso es, como las abejas, vuelo a vuelo, verso a verso, cada día, todos los días, todas las horas del día, sin importar el tiempo, pues el tiempo todo está a disposición del panal, del exquisito festín que significa el canto sacro.

6.2. El conocimiento que tienen de las Escrituras

Asombra el grado de conocimiento que tienen los cantores a lo divino de la Biblia, que recrean con fidelidad incluso en los nombres de los personajes y de las historias más ignotas, especialmente de los episodios del Antiguo Testamento. Asombra oír cantar a un campesino chileno de aspecto humilde y de vestir descuidado los relatos de Los siete Macabeos, o de Mardoqueo, o de Ester y Asuero, o de Matatías el valiente, o de Nabucodonosor, nombres que ni suenan a la inmensa mayoría de los que nos confesamos creyentes y que no pasamos en el conocimiento bíblico de los episodios más difundidos de la crea-

²² Existe otra crítica al Padre Jordá por parte de algunos cantores a lo divino: la de que no siempre devolvió a sus dueños los cuadernos de versos manuscritos que le habían prestado para la recopilación y publicación de sus diversos libros. Así la de Honorio Quila (2009: 47-48) que dice le prestó el cuaderno de versos de su padre y nunca se lo devolvió, a pesar de que el sacerdote asegura que sí lo hizo. ¿Para qué habría de querer guardar Miguel Jordá para sí solo un cuaderno de unos cientos de versos cuando él los devolvía a miles en sus libros? Más bien algún entresijo cruzado e inexplicado debe haber detrás de esta pequeña pero triste historia que dé la razón a ambas partes.

ción del mundo, o del diluvio universal, o de las siete plagas de Egipto. Y todo ello, en los cantores a lo divino, aprendido desde la tradición oral, en una cadena de transmisión que ni se sabe los eslabones que tiene. Asombrado quedé yo cuando Santos Rubio en el Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en 1998 empezó cantando un verso que decía (**Música 2**):

Cuando al pueblo israelista
cautivó Salmanasar
se lo lleva a trabajar
y a Babilonia conquista...

Cuando tuve que transcribir aquellos versos para la publicación de las *Actas del Festival* (Trapero *et al.* 2000b: 87-88) hube de repasar toda la Biblia para tratar de identificar un relato que hablaba de personajes como Tobías, Enemasar, Raquel, Ana y Gabael y de lugares como Babilonia, Nínive y Ragues, y que para mí era del todo desconocido. El episodio cantado por Santos Rubio pertenece al *Libro de Tobías*, que dice:

Aquella misma noche, cuando acabé de darle sepultura, aun antes de purificarme, me dormí en el atrio junto al muro, quedando con el rostro descubierta. No sabía yo que había pájaros en el muro, y teniendo yo los ojos abiertos, los pájaros dejaron caer en mis ojos su estiércol caliente, que me produjo en ellos unas manchas blancas que los médicos no fueron capaces de curar (*Tobías*: 2, 9-10).

La elección de episodio tan minúsculo y desconocido estaba justificado en el caso de Santos Rubio, aunque fuera como muestra del canto a lo divino ante un público que lo oía por primera vez. Ese episodio bíblico le servía a Santos casi como relato autobiográfico, pues él quedó ciego desde muy temprana edad, y para demostrar su conformidad con tan adverso destino, tal como dice la cuarta que eligió para la glosa:

*Yo nací con vista al mundo
y el Señor me la quitó,
lo hace el que todo lo puede,
lo llevo en amor de Dios.*

Pero le sirvió también a Santitos para dedicar su actuación a otros dos ilustres repentistas cubanos presentes en el Festival, invidentes los dos como él: Jesús Orta Ruiz (el *Indio Naborí*) y Tomasita Quiala. Así dijo Santos en su primera décima de presentación:

Hoy le canto a Tomasita
y a Jesús Orta Ruiz,
ellos no me ven a mí,
yo tampoco tengo vista...

En esa muestra del canto a lo divino en Las Palmas de Gran Canaria, Santos Rubio demostró todo esto de que venimos hablando: conocimiento profundo de las Escrituras, incluso de los episodios más desconocidos, acomodación de unos hechos antiguos y legendarios a una situación real y circunstancial, fe a prueba de adversidad, conformidad con la voluntad de Dios, un canto solemne, lento, lentísimo, con una honda melancolía que acentúa el sonido del guitarrón y una emoción que todavía recuerdan quienes asistieron a aquel acontecimiento memorable²³.

Cabe decir que los cantores a lo divino, al estar imbuidos de los versos que han recibido de otros por tradición o de los que ellos mismos componen, por su temática reflexiva y su referencia a lo trascendente, dan la impresión de pertenecer a una clase de hombres virtuosos y sabios que poseen además el don del verbo inspirado. Y esa impresión se extiende no solo al momento en que se les oye cantar ante un altar, sino también después, en la conversación ordinaria, en su actuar cotidiano, en la concepción que tienen de la vida y en el papel que al hombre le corresponde en ella. Estas son ideas de Fidel Sepúlveda y palabras de Gastón Soublete, prologuista de su último libro *El canto a lo poeta* (2009: 31). Yo también pienso eso. Y pienso, además, que los cantores a lo divino de Chile encarnan a la perfección a esa figura que la UNESCO ha denominado *Tesoros humanos vivos* y que los define como «individuos que poseen en sumo grado las habilidades y técnicas necesarias para producir determinados elementos de la vida cultural de un pueblo y mantener la existencia de su patrimonio cultural material». Eso son.²⁴

6.3. El proceso de aprendizaje: Maestros y discípulos

El canto a lo divino nunca ha tenido escuelas en que se enseñara, como no las han tenido las otras manifestaciones poético-musicales que configuran el complejo que llamamos *folclore* o *tradición oral*. Los viejos cantores a lo divino nunca tuvieron maestros: el maestro fue la tradición colectiva y anónima, el arriarse a los más viejos que cantaban, y dejar que los versos y la música cayeran sobre la conciencia como el rocío a los prados, como el agua de lluvia que serenita empapa la tierra. «Y el verso cae al alma como al pasto el rocío», dijo Neruda en la última de sus «20 canciones de amor». A base de oír se aprende a hablar, como a escribir se aprende escribiendo y escribiendo. Y la tradición, oyendo y cantando, oyendo y cantando.

Este es el testimonio de los cantores de mayor edad, recordando sus inicios en el canto a lo divino. Honorio Quila confesaba a Claudio Mercado: «Y me acuerdo que yo dormía, despertaba y estaban cantando, volvía a dormir y volvía

²³ La grabación del canto de Santos Rubio aparece integra en la *Antología* sonora de las *Actas* de aquel VI Encuentro-Festival (Trapero *et alii*. 2000b, pista 10). Puede oírse ahora a través de Internet mediante un programa que Radio Clásica de Radio Nacional de España dedicó en memoria de aquel Festival el día 3 de mayo de 2010 en <www.rtve.-es/radio/radio clasica/musica-de-tradicion-oral/>.

²⁴ Y ese es el título y el calificativo que concedieron a Domingo Pontigo a finales del año 2010 como ejemplar representante de los cantores a lo divino chilenos.

a despertar y seguían cantando hasta el amanecer» (2009: 41). Y dice Chosto Ulloa, de Pirque: «Yo aprendí solo, de fijarme como ponían los dedos los más viejos y de tocar a escondidas el guitarrón de mi padre» (Mercado 2007: 73-74). Y me dijo Santos Rubio en entrevista personal: «Toco el guitarrón de la edad de quince años, de maestro tuve a don Juan de Dios Reyes... Como cantor tuve a mi propio abuelo, a mi tío Daniel, a don Juan Cantillana, a muchos cantores amigos que me ayudaron en esto del canto a lo divino... Cantaba en todas las vigiliass de canto a lo divino de la época y en velorios de angelito... Como eran pocos los guitarroneros, recurrían a mí porque tenía más tiempo... [por su condición de invidente]». Y repito lo que me dijo Chincolito también en entrevista personal: «En el canto a lo divino en Chile hay mucho talento, pero falta formación; nadie ha formado a nadie a ser cantor, pero todos los cantores están montados en un caballo que se llama orgullo...». Y así por el estilo.

Modernamente las cosas han cambiado en este punto. Los cantos no se reproducen con la frecuencia de antes, han dejado de practicarse muchas de las novenas y vigiliass que antes se hacían en las casas particulares y afortunadamente cada vez son menos los *angelitos* a los que velar y cantar, y son menos por tanto las oportunidades de practicar el canto a lo divino. Por eso los jóvenes que se inician en este rito buscan el consejo y las lecciones de los considerados maestros. Santos Rubio, aun perteneciendo a la generación mayor, tuvo como maestro a Juan de Dios Reyes, legendario guitarronero de Pirque, y a su vez él se ha convertido en maestro de infinidad de nuevos cantores y guitarroneros. Uno de ellos, Juan Pérez, también de Pirque, confiesa siempre con orgullo que fueron sus maestros Santos Rubio y Chosto Ulloa, y él ahora es el maestro de muchos jóvenes cantores y guitarroneros. Alfonso Rubio fue maestro de Fidel Améstica y de Erik Gil, y Francisco Astorga de Alejandro Ramírez. Eduardo Peralta y Manuel Sánchez, dos de los mejores poetas que tiene en la actualidad el canto popular chileno, aunque no sean propiamente cantores a lo divino, tuvieron como maestro a Pedro Yáñez, el gran cantor y payador de Campanario. Y Manuel Sánchez es ya, a pesar de su juventud, maestro a su vez de cantores de las generaciones más jóvenes, como Alexis Yáñez.

En esta mínima relación de nombres puede comprobarse como han cambiado las cosas en los últimos años en el proceso de aprendizaje del canto a lo divino en particular y del canto a lo poeta en general. Y ello ha ido, como no podía ser de otro modo, en favor del canto y de la poesía. El grado de adiestramiento y de calidad artística que muestra hoy la mayoría de los cantores a lo divino, tanto por lo que afecta a la poesía como a la música, les hace ser admirables.

Pero un nuevo paso adelante se ha dado en el proceso de aprendizaje del canto a lo divino, y en general del canto a lo poeta chileno, y es el de los talleres itinerantes que se han venido organizando en los últimos años por distintos puntos del país, teniendo como maestros a los cantores viejos más reconocidos y como alumnos a los niños y adolescentes de las escuelas. En el canto a lo divino fueron pioneros en este sistema de enseñanza los Arnoldo Madariaga, padre e hijo, en la zona de Cartagena y de Casablanca; Domingo Pontigo en la Comuna de San Pedro, Melipilla; Santos y Alfonso Rubio en la zona de Pirque y Puente Alto, etc. En el aprendizaje del canto a lo poeta está

teniendo una experiencia muy fructífera Fernando Yáñez en la zona de Rancagua, y Moisés Chaparro y Manuel Sánchez se mueven continuamente impartiendo talleres de canto popular y de guitarra y guitarrón por otros muchos puntos del país. El fruto poético más evidente de este sistema de enseñanza es el libro que Domingo Pontigo escribió dando cuenta de esta experiencia: *Socios para nuestra tradición* se titula, y dice en la primera décima (2004: 13):

Soy una escuela ambulante,
 pilar de la tradición,
 ando en un viejo furgón,
 solo me falta el parlante.
 Quiero que mi Chile cante
 a lo humano y lo divino,
 al nombre del campesino
 quisiera escribir su historia,
 de aquellos tiempos de gloria
 recorrer esos caminos.

Al fin, este nuevo sistema de aprendizaje del canto popular en pequeños talleres, con un «profesor» puramente práctico y unos alumnos jóvenes deseosos de adentrarse en una tradición que sienten como propia, ha sido una iniciativa que curiosamente ha proliferado en muchos lugares del mundo hispánico en un mismo tiempo y por pura casualidad, sin que hubiera ni movimiento internacional alguno que lo potenciara ni estrategias comunes que seguir. Sin que al principio hubiera método explícito que aplicar, ni menos una teoría de enseñanza elaborada. Así han surgido talleres y escuelas de «repentismo» en toda la isla de Cuba, y de aprendizaje de la décima y del trovo en Puerto Rico, y en Venezuela, y en España del típico *glosat* en las Baleares, y del *trovo* en Las Alpujarras andaluzas y en la Región de Murcia, y del *punto cubano* en Canarias, etc. Y por encima de todas esas iniciativas en cuanto a antigüedad, a método e institucionalización están las *ikastolas* en el País Vasco en donde se enseña a los niños el arte del *bertsolarismo*²⁵. Y en todos los sitios están dando resultados magníficos, como también los están dando en Chile, lo que demuestra que en el arte de la poesía improvisada o en aquellas manifestaciones poéticas en que interviene en mayor o menor medida la improvisación, no todo debe confiarse al talento innato y espontáneo del cantor.

²⁵ Naturalmente, lo que empezó por puro voluntarismo en el campo de la enseñanza del repentismo ha ido nutriéndose de una teoría, de unos métodos y hasta de unos materiales didácticos que están dando unos resultados espectaculares. Modélica es en este aspecto la experiencia del País Vasco, pero no menos la que se está ensayando en Cuba, en donde el talento y la capacidad creadora de un Alexis Díaz-Pimienta están configurando un modelo que debería seguirse en otros países, acomodándolo a las peculiaridades de cada lugar.

7. Una velada de canto a lo divino

La costumbre ha sido celebrar el canto a lo divino en casas particulares y por tanto en veladas casi íntimas. Era una práctica de la fe en familia y en comunidades pequeñas, lo que la hacía más auténtica, sin ánimo alguno de protagonismo «artístico» por parte de los cantores. Ya hemos dicho que esta práctica está cambiando y que últimamente se prefiere para estas veladas las capillas o las iglesias que por su mayor espacio pueden acoger a una mayor cantidad de gente.

Raro es el estudio sobre el canto a lo divino en donde no se dedique un apartado a describir una de estas veladas tradicionales, y que son coincidentes en los rasgos principales. Reuniendo trazos de aquí y de allí, ofrecemos nosotros la siguiente versión.

El canto a lo divino se ha desarrollado, fundamentalmente, con motivo de las *novenas* dedicadas a una conmemoración religiosa, sea del calendario litúrgico oficial (la Navidad, la Semana Santa, el día de la Cruz) o de la celebración de una onomástica patronal (a una Virgen, a un santo, etc.). Otros acontecimientos había para el canto a lo divino, como eran el fallecimiento de un poeta o la muerte de un *angelito*, pero era en las *novenas familiares* donde se practicaba el canto a lo divino según la fórmula más tradicional. Es una tradición heredada y mantenida por algunas familias campesinas, a las que se suman familiares y amigos y cantores de la zona, creyentes y devotos de lo que se conmemora. Se reza durante ocho días seguidos, y es en la noche de víspera al onomástico cuando se reúnen los cantores en una *vigilia de adoración*. La casa en donde se celebra aparece ese día adornada con flores y banderines. Hacia el anochecer, a la hora de la oración, comienzan a llegar los cantores. Se saludan afectuosamente, se preguntan por la familia y se dan las novedades habidas desde el último encuentro. Se crea el ambiente de fraternidad necesario para la velada. Suele principiarse con el rezo del rosario y la oración de la novena. Después se cena familiarmente, una comida frugal pero rica y nutritiva que los anfitriones regalan a los invitados. Y enseguida viene el canto que durará toda la noche. Los cantores se colocan sentados en sillas, en semicírculo, alrededor del altar, y si es invierno con un gran brasero a sus pies. Al amanecer, cuando empieza a clarear el día, termina el canto, la mujer de la casa obsequia a los asistentes con un caldo de carne y se despiden con un abrazo, cada uno a su lugar, con los mismos medios con los que llegó.

Como el canto a lo divino se realiza a partir de *fundados* y de *versos*, los descansos, que los hay, se realizan siempre después de finalizar los *versos* de cada *rueda*, cuya duración depende, naturalmente, del número de cantores presentes en la rueda. En los descansos se charla pausadamente, se levantan de la silla y dan algunos pasos, y se toma un trago de *gloriado*, la bebida típica a base de aguardiente caliente, para mantener la voz. Y se vuelve de inmediato al canto. El que canta lo hace con los ojos cerrados y en un grado de concentración tal que solo la devoción interior puede explicar. Los demás cantores escuchan en un silencio absoluto, con igual recogimiento, meditando los versos del compañero, y esperan su turno de canto. «Una noche de canto a lo divino es realmente una

celebración *plena* en todo el sentido de la palabra, al recordar algo que ya creía perdido para siempre: la naturalidad, la espontaneidad, la creatividad en un clima que abarca al hombre entero, cuerpo y alma, rito y vida», ha escrito Miguel Jordá (1978: 12). Y un cantor a lo divino tan reconocido como lo es en la actualidad Juan Pérez, de Pirque, confiesa que el canto en rueda en una velada a lo divino es una experiencia asombrosa, iluminadora... «Eso como que no tiene tiempo, no tiene medida, es como entrar en éxtasis. Imagínate cantándole a Dios y lo que te está entregando el sonido del guitarrón. Eso *te sentí* cómo que te eleva, te transporta, te llena» (Mercado 2007: 58).

7.1. El canto «en rueda»

El canto «en rueda» es la modalidad del canto a lo divino más tradicional, y que se mantiene todavía. Los cantores forman un semicírculo alrededor del altar que preside la reunión, cada uno acompañado de su guitarrón o guitarra traspuesta. El altar aparece adornado primorosamente con flores y elementos vegetales, o sencillamente, según el gusto de los anfitriones, y en él se coloca la imagen de la Cruz y de la Virgen o del Santo a quien se va a conmemorar.

Inicia el canto quien está situado a la izquierda del altar, que marca el *fundado* o fundamento por el que han de cantar todos los cantores de la rueda, de manera sucesiva, por riguroso orden de izquierda a derecha. Cada cantor canta un *verso*, formado aquí por una décima de saludo, más las cuatro décimas que glosan la cuarteta del *fundado*, más una última décima de despedida en la que se resume el tema del fundado. Lo explica de una manera más detallada y mejor Fidel Améstica (2009: 127-128):

Los cantores se sientan en semicírculo alrededor del altar, el cual completa el círculo. Se canta «introduccionado», es decir, se saluda —como quien llega a una casa— en una primera décima cuyos primeros seis vocablos se improvisan y luego se agrega la cuarteta, sea redonda, abrazada o copla simple, así que puede variar el orden de las rimas en relación a la espinela en este pie. Esa primera cuarteta es el *fundado* del verso al santo patrono, a la Virgen, a la cruz, al angelito o al difunto, según sea el caso. Luego de finalizado este primer verso con seis pies en seis vueltas de canto, la introducción, la glosa y la despedida, el que hace de cabeza de la rueda pone generalmente en la despedida la cuarteta del siguiente verso. Así, si por ejemplo encuarteta en la despedida el fundado

*En un jardín deleitoso
hay una princesa bella,
viven y corren por ella
cuatro galanes hermosos.*

el que está al lado ya sabe que el siguiente verso será por la creación del mundo, porque con esa cuarteta se han hecho muchos versos por creación, pues el jardín deleitoso es el Edén, y los cuatro galanes hermosos son los cuatro ríos que lo circundan. Después de completar el verso en la rueda del canto se encuarte-

ta en la despedida el siguiente fundado, por el Testamento Viejo o el Testamento Nuevo, según el caso. La despedida también puede ser improvisada hasta la sexta línea para dar paso al *fundao* o cuarteta, si se elige hacerlo así.

Esta modalidad de canto «en rueda» es la más apreciada por los buenos cantores a lo divino, pero se produce solo cuando se reúnen los mejores, capaces de cantar *versos* enteros por los más diversos fundamentos y de someterse a las rígidas reglas de la rueda. Es bajo esta modalidad cuando incluso se han desarrollado desafíos que han pasado a la historia legendaria del canto a lo divino. Así, uno de los mejores cantores de principios del siglo XX de la zona de Aculeo, Manuel Antonio Espinoza Hernández, cuenta cómo lo quisieron someter a prueba frente a otro cantor de gran fama: «Cuando llegué a la casa, el minero me quiso mirar en menos, al verme chico y cojo. Él era muy grande y barbón. Yo le acepté el desafío pero puse reglamento. Que partiera él primero con cualquier *verso* que no fuera por *La Pasión* o *Nacimiento*, por muy socorridos. Por el mismo fundamento que él eligiera, le iba a contestar yo. Cantó el minero tres *versos* por *Hijo pródigo*, y yo canté cinco. Me tocó a mí y canté seis *versos* por *Apocalipsis*. El minero sólo pudo contestarme en tres. Puso él Noé y cantó cuatro *versos*, yo le canté cinco. Y así nos fuimos... Al final reconoció su derrota... Mandó buscar comida y vino para dos días y no me dejaba salir de la casa» (Uribe 1962: 40).

La norma nunca escrita pero que se respetaba escrupulosamente entre los antiguos cantores a lo divino era que el primero de la rueda, que era el que generalmente tocaba la guitarra o el guitarrón y elegía la melodía, elegía también el *fundado* por el que había de cantarse en la rueda. Todos estaban obligados a cantar por el tema elegido, de tal forma que quien no supiera un *verso* por ese tema o no estuviera seguro de una décima, podía declinar su turno bajando la cabeza para que el cantor siguiente tomase su lugar. Eran los temas más apreciados los referidos al Antiguo Testamento, como nos informa Uribe Echevarría (1962: 23): los episodios sobre la creación del mundo, Caín y Abel, Noé y el diluvio universal, Moisés y la salida de Egipto, libros de los Profetas, David, Salomón, etc. Pero también los del Nuevo Testamento, y entre ellos los referidos al nacimiento y la pasión de Cristo, la parábola del hijo pródigo, el Apocalipsis, el Juicio Final, etc.

Hoy en día, aquella rigidez se ha liberalizado y cada cantor, aun en el sistema de rueda, elige el tema por el que cantará su *verso*, como así ocurrió en el Encuentro de Lourdes de 2010 en que estuve presente. Pero siguen siendo los temas más interpretados los de la creación del mundo, los de la pasión y los del nacimiento de Cristo.

En una noche de canto a lo divino, según la cantidad de cantores, se pueden cantar entre seis y diez *versos*, calcula Fidel Améstica (2009: 128), lo que multiplicado por las 5 décimas de cada *verso* y por una media de 10 cantores resulta la cantidad de ¡500 décimas! Coincidente con el cálculo que hacía el Padre Jordá: «En una sola noche de canto se pueden oír unas 500 décimas» (1978: 305). Y cada una de ellas cargada de fe, de sabiduría, de poesía y de música.

Toda velada de canto a lo divino finaliza con una décima de despedida que cantan al unísono todos los cantores que han intervenido en la *rueda*, incluso

aquellos que han asistido en silencio, con el acompañamiento de un único instrumento, sea guitarra o guitarrón. Es una décima que se ha convertido en clásica (unos dicen que escrita entre varios payadores a comienzos de la década de 1980, otros dicen que de la autoría exclusiva de Pedro Yáñez), una décima verdaderamente afortunada, en todo caso, hecha al estilo *redoblado* (los versos se «doblan» alternativamente, en otros lugares estos versos se llaman «de espejo»), y que generalmente se canta con la melodía llamada «la rosa y romero», por ser estas dos palabras las que aparecen en la especie de estribillo que aparecen al final de las dos redondillas:

Se ordena la despedida
 la despedida se ordena,
 con alegría y sin pena ¡sí, ay que sí!
 sin pena y con alegría. *rosa, romero y el alhelí*
 Nos veremos otro día
 otro día nos veremos.
 Como el aroma crecemos
 crecemos como el aroma,
 cantores chilenos somos ¡sí, ay que sí!
 somos cantores chilenos. *rosa, romero y el alhelí*²⁶

Con todo, encontramos que el sistema de canto «en rueda», cuando los cantores son muchos, tiene sus inconvenientes. Las ventajas pueden ser la interacción y la participación más continuada de cada cantor a lo largo de la velada. Pero el inconveniente de que al cantar cada uno «un verso» y éste ser de fundamentos distintos o ser incluso del mismo fundamento pero de textos distintos, es muy difícil, por no decir imposible, seguir y comprender el discurso continuado de cada verso, con lo cual se pierde lo que de arte tiene el verso. Fidel Améstica me dice que los cantores saben ya todos o casi todos los versos que se cantan. Pero no el público —le respondo yo—. Y tampoco los aprendices que se inician en el canto a lo divino, por lo que no me parece que este método sea el mejor sistema de aprendizaje. Y sin embargo así se configuró la tradición.

8. Poética del canto a lo divino

Podría decirse que la poética del canto a lo divino es el arte de la precariedad, por la limitación de medios que utiliza, pero también el arte de la solidaridad, por la conjunción de elementos que en él se dan, que ya hemos mencionado en apartados precedentes: fe y creencias, religión, saberes acumulados y variadísimos, memoria e inventiva, música y poesía, canto, toque de instrumentos, etnografía y antropología, cultura, intertextualidad, cosmovisión... Analizaremos por separado los elementos que consideramos principales de esa poética.

²⁶ Esta décima es la que se canta como final de los encuentros de payadores, mientras que al finalizar una vigilia de canto a lo divino se entona la décima «Bendita sea tu pureza».

8.1. Poesía memorial e improvisación

Es tópico bien arraigado en la tradición del canto a lo divino de que los *versos* deben ser «aprendidos», por lo que hay una especie de rechazo entre los propios cantores a improvisar en el momento de cantar. Y sin embargo... La memoria tradicional es quien opera más fuertemente, eso es innegable, pero también aparece la improvisación, sobre todo en las décimas de saludo y de despedida. Y hasta se producen *versos* enteros verdaderamente improvisados, si bien pueden haber sido concebidos mentalmente con anterioridad al momento del canto.

Según esto, el canto a lo divino puede basarse en tres tipos de textos:

- a) textos de autor, bien identificados cuando se hallan publicados, o manifestado por el propio autor (o cantor);
- b) textos pertenecientes a un repertorio tradicional; y
- c) textos en que aparece la improvisación.

Lo normal es que estas tres modalidades de textos se den juntas, aunque en distinta proporción. Mas siempre hay un grado de improvisación en el canto a lo divino, bien sea en la décima introductoria en que se contiene la cuarteta de la glosa o, sobre todo, en la décima de despedida, que debe redondear la idea principal. En todo esto hay una infinidad de posibilidades y de realizaciones, de acuerdo con las dotes de cada poeta-cantor.

Yo encuentro que hay una divergencia entre lo que confiesan los propios cantores a lo divino y lo que realmente hacen en sus intervenciones. Hay cantores que manifiestan abiertamente que ellos solo cantan textos de su autoría y sin embargo en sus respectivos libros y documentos sonoros cantan versos de otros autores o pertenecientes a la tradición.

Hay un verdadero celo —y hasta obsesión, diría yo— entre los cantores por atestiguar y manifestar al autor de cada *verso*. Y aquí hay que distinguir entre los *versos* que ya forman parte de la tradición, que son textos de repertorio, con olvido del nombre de su autor, y los *versos* que tienen una autoría conocida y reconocida por todos, o al menos por el propio cantor. Y esta circunstancia se manifiesta a veces en el acto mismo de cantar, citando el nombre del autor. La fórmula general es decirlo en la décima de despedida, como lo hace Santos Rubio al cantar el episodio del Libro de Tobías antes comentado:

para que todos lo crean
de que no soy yo el autor
hoy nombro al compositor:
se llamaba Eloy Cuevas.

Mas no siempre está confirmada la autoría que se supone a los *versos* de repertorio. Algunos están atribuidos a tal cantor, pero no se tiene seguridad de que fueran creados por él, solo que se les oyó cantar a ese tal cantor. Eso es lo que hace, por ejemplo, Domingo Pontigo en los cantos grabados en el casete que acompaña a su libro *Socios para nuestra tradición*: en unos se dice que son propios, en otros que es «original» de tal autor, y en otros que es «verso tradicional cantado por [tal cantor]».

Esta obsesión por la autoría de los textos del canto a lo divino, se casa muy mal con la forma en que ha vivido y se ha transmitido la tradición. La mayoría de los cantores a lo divino no sabían ni leer ni escribir, y si sabían era de una manera muy precaria. Sin embargo, era común que todos tuvieran una libreta con sus *versos* preferidos. Estas libretas eran muy queridas, pues generalmente procedían del padre, del abuelo o de algún cantor famoso que la había dejado en herencia muy preciada a su «discípulo» o cantor seguidor. Así, a partir de la transcripción de los *versos* de estas libretas manuscritas, es como el Padre Jordá ha podido formar el formidable repertorio de cantos a lo divino que figura en sus libros.

De sujetarnos fielmente a este hecho, de que el canto a lo divino consiste solo en reproducir los textos anotados en esas libretas, podríamos llegar a la conclusión de que el canto a lo divino no es más que un canto memorial y puramente ritual: de que los cantores no hacen sino repetir una y otra vez los mismos cantos. Como si de los cantos litúrgicos de la misa se tratara. Y no es así. El hecho de las libretas manuscritas —cierto e indubitable, yo mismo las he visto— se explica muy mal al lado del otro hecho de que la mayoría de los cantores viejos no sabían leer ni escribir. Y al lado de otros dos hechos paralelos: la confesión que hacen muchos cantores de que ellos aprendían los *versos* de oírseles cantar a otros más viejos y el orgullo que manifiestan otros de que ellos solo cantan sus propios *versos*. Y ante el hecho también indubitable de que cada *verso* debe «acomodarse» a una situación determinada mediante una entrada (la décima inicial) y una despedida (la décima final) que se improvisan. Es decir, que estamos ante un fenómeno en que tradición y memoria, oralidad y escritura, creación e improvisación se juntan de una manera sutil para producir textos que resultan siempre nuevos. Lo expresa muy bien Claudio Mercado al describir una velada de canto a lo divino: «Todos cantando sobre la misma historia pero con versos distintos, a veces muy parecidos, a veces con la misma cuarteta, pero distintos. Tejiendo la misma historia una y otra vez, narrando el tejido asombroso de una historia contada por vez primera hace miles de años y a miles de kilómetros» (2007: 58).

Tradición que vive en versiones diferentes, más que en variantes de una misma versión, es el canto a lo divino chileno ¿Cuántas versiones —propiamente *versos*— puede haber de *La creación del mundo*, por ejemplo, o de *El nacimiento de Jesús*, o de *El hijo pródigo*, tres de los temas más apreciados y repetidos por los cantores? Porque, al fin, y en cierto sentido, el *verso* «aprendido» de cada cantor es una versión particular de un «hipertexto» que pertenece a la tradición popular chilena. En este sentido, el canto a lo divino es paralelo a todos los otros géneros de literatura popular de tradición oral, y es aplicable a todos ellos lo que Diego Catalán formuló para el romancero: que «el poema» de que son manifestaciones particulares las distintas versiones que se obtienen en múltiples recitaciones «sólo existe en la memoria colectiva y sólo es recuperable mediante el conocimiento de una pluralidad de los actos orales en que se hace perceptible» (1997: xiii). Y de ahí la afortunada frase del mismo autor de que el romancero tradicional es «un poema sin texto».

La opinión de Fidel Sepúlveda a este respecto es también concluyente: «Estos materiales [el del canto a lo poeta, en general] son simbólicos, arqueológicos y escatológicos a la vez. Traen codificada genéticamente la experiencia de la especie, de una parte, y de otra, desde ella avanzan horizonte al acontecer futuro. Por ambas razones, encarnan en el presente, la estructura esencial de lo humano» (2009: 38).

8.2. La décima

El canto a lo poeta de Chile, tanto sea «a lo humano» como «a lo divino», se hace en décimas. Por eso tiene toda la razón Fidel Sepúlveda cuando dice que «la historia sagrada y profana del pueblo chileno está escrita en décimas» (1994: 21). En esto en Chile se sigue la pauta común de toda Hispanoamérica, y en este caso cabría decir mejor de toda Iberoamérica, pues también en Brasil la décima es la estrofa preferida para el canto popular, y en todas sus manifestaciones, tanto sea en la modalidad de canto improvisado, como es la *paya*, o del canto basado en textos memoriales, como es básicamente el canto a lo divino. Cualidades tan prodigiosas tiene esta estrofa que tanto sirve para la glosa del poeta erudito como para la expresión directa de un sentimiento universal de amor dicha por un campesino, y sobre todo sirve para memorizar y cantar versos, como si fuera «una herramienta hecha a propósito para el poeta analfabeto» (Muñoz 1972: 6).

La décima, identificada como tal, nació en el siglo XVI, pero no tuvo su reconocimiento y éxito hasta el siglo XVII, y no se popularizó —es decir, no se usó para la literatura popular— hasta el siglo XVIII. En esto, nada tiene de particular Chile respecto al resto de los países iberoamericanos, aunque sí respecto de España, en donde la décima puede decirse que se desconoce absolutamente en el cancionero popular, salvo algunas mínimas excepciones, como son las regiones de Las Alpujarras andaluzas y de la comarca de Cartagena y La Unión, en la región de Murcia, y en ellas solo por lo que se refiere a la poesía improvisada, no a la poesía memorial y de tradición oral. Punto y aparte constituyen en este aspecto las Islas Canarias, en donde la décima tiene una presencia efectiva tanto en el cancionero popular y tradicional como, sobre todo, en el canto improvisado, que en Canarias se llama *punto cubano* y que se canta tal como se hace en Cuba, por una mutua relación histórica.

En Chile la décima se introdujo en el período colonial, y seguro que corrió igual suerte que en el resto de los países americanos en cuanto a su transformación como modelo estrófico predilecto para la literatura popular. Pero en Chile fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando adquirió una importancia inusitada, llegando a ser un género de amplia difusión de la poesía en todo el valle central chileno gracias a las *liras populares*.

Lo que tiene de particular la décima en Chile es que la rima no es consonante, sino asonante, y eso en todas las manifestaciones en que se usa, sea escrita u oral, improvisada o tomada de la tradición, sea en el canto a lo divino o a lo humano. No quiere esto decir que no haya décimas con rimas perfectamente consonantes, mucho más en la escritura, pero éstas serán resultado del

estilo y voluntad de un autor particular o de una composición determinada, porque la norma fijada en la tradición popular es la rima asonante.

En esto de la rima, la décima en América se comporta de manera diferente según los países. Es siempre consonante en Cuba, sobre todo en la modalidad del repentismo, en donde se consideraría una falta punible una rima asonante, pero es aceptada como norma de la tradición popular la rima asonante en Chile, como hemos dicho, en Puerto Rico, en México, en Perú, en Panamá, en Colombia y en otros varios países.

Fidel Sepúlveda ha escrito mucho sobre la décima en Chile y la ha definido con los más profundos conceptos y las más hermosas palabras. Ya en su ensayo de 1994, *De la raíz a los frutos*, en que analiza cómo la literatura tradicional es fuente de identidad, dedica a la décima algunas calificaciones definitivas, como que «es una concreción asombrosa de la capacidad creadora de nuestra comunidad» y que en solo diez versos «se dice lo sustantivo de este mundo y del otro, en un encuentro admirable de la profundidad y de la sencillez, de la sensibilidad y de la inteligencia, de respeto a la tradición y de temeridad innovadora» (1994: 21-22). Pero es en su gran libro póstumo *El canto a lo poeta* (2009: 39-40) en donde dedica un capítulo a expresar lo que la décima es en Chile y lo que con ella han sido capaces de decir los poetas populares. Éstas son algunas de sus ideas y palabras principales. La décima es:

- .Sonido con rima y con ritmo, verdadera palabra humana para la comunidad.
- .Voz esencial, en cuanto tiene sentido, más que voz solo instrumental.
- .Culminación de la oralidad: encarnación del proyecto humano de expresión integral.
- .Ejercicio del despliegue del espíritu de los sonidos y del sonido del espíritu.

Esto es la décima para el pueblo chileno. Un pueblo que ama, cultiva, admira la palabra bien dicha y la respeta. Que honra a la persona que es 'hombre o mujer de palabra'. Que valora sobre todo la palabra medida y rimada. Privilegia el decir ritual, formulario... Este es el criterio de valor que está en la base del culto a la décima, pieza clave del *canto a lo poeta*... La décima le ayuda al pueblo chileno a ponerse la voz, a sacar la voz escondida, a presentarse en cuerpo y alma... Esto determina que la décima haya sido elegida por el pueblo chileno para hacer la reescritura de las Sagradas Escrituras en el *canto a lo divino* y para hacer la reescritura de la Historia Civil en el *canto a lo humano*... Solo el ritual instaura el encuentro del hombre con la trascendencia. La décima es la palabra ritual con que el pueblo chileno siente su voz y con su voz, su cuerpo y su alma enteros, su estar en la tierra y en el cielo, aquí y en el más allá... ¿Dónde está el secreto encanto del octosílabo y de la décima? En su limpieza, en su simplicidad. Una décima es una pieza simple y limpia. Cuando no lo es se nota de inmediato y el organismo de la poética tradicional rechaza cualquier cuerpo extraño. La décima, como diría Pablo Neruda, 'es simple como un anillo, clara como una lámpara'. Cualquier disonancia, descompás y desborde se nota, es noticia negativa en el ritual de la décima. La décima es un artefacto 'bien temperado', bien afinado, con todas las partes en su lugar. Es un lugar metonímico, donde el todo es la parte, y la parte es el todo. Nada sobra y nada falta, y cuando algo falta o sobra, se nota... Por eso la décima ha escri-

to el monumento poético más significativo de Chile. Hay en la poesía en décimas, en el *canto a lo poeta*, la presencia de lo contingente y de lo trascendente, indisolublemente imbricados. Por la décima, la identidad se ha dicho. Al decirse se ha dado a luz. El pueblo chileno ha tenido su crisol y su matriz en la décima.

8.3. El verso

Lo que sí es particular de Chile, y lo que le caracteriza, es la estructura poética en que se manifiestan las décimas. El canto a lo divino (como también algunas manifestaciones del canto a lo humano) se somete a una estructura rígida que se ha llegado a fijar como modelo. Este modelo tiene sus propias reglas y su propia terminología: a la composición entera se le llama *verso* y consta básicamente de cuatro décimas (o *pies*) cada una de las cuales acaba con el verso correspondiente a una cuarteta²⁷. Este es el modelo básico, llamado dentro de su argot *décima encuartetada*. A su vez, a los versos se les suele llamar *líneas*, *vocables* o *palabras*. Al fin, es el arte de la glosa, que se desarrolló en América especialmente con la décima y dentro del ámbito de la literatura popular, como ocurre, además de en Chile, en México, Perú, Puerto Rico o Venezuela. Y de eso nada ha quedado en España.

Mas este modelo chileno se practica con algunas variantes. Cuando el *verso* se da por escrito (por ejemplo en las liras populares), esta cuarteta suele extraerse de la composición y ponerse en la cabecera de manera explícita, por lo que el *verso* se compondría de una cuarteta y de sus cuatro décimas glosatorias correspondientes. Pero en el momento de la ejecución, el cantor puede optar por dos fórmulas: o hace una décima introductoria (*décima introduccionada* la llaman) dentro de la cual mete la cuarteta como los últimos cuatro versos de esa décima, o simplemente la elude y solo al final de su intervención sería posible deducir la cuarteta que sustentó toda su composición. Finalmente, el cantor suele añadir una décima de despedida (también llamada *cogollito*) en que hace un resumen del contenido del poema o manifiesta una circunstancia personal pertinente con la situación o el lugar en que se celebra el canto, finalizando con un mensaje firme y claro. Esta décima de despedida suele contener los cuatro versos de la cuarteta glosados, cuando no se han expresado en la décima introduccionada.

O sea, que el *verso* del canto a lo divino puede tener 4 décimas (si solo se canta la décima encuartetada), 5 (si se le añade la de despedida) o 6 (si, además, se hace la décima introduccionada con expresión explícita de la cuarteta glosatoria). Pero a efectos «poéticos» no es igual, ni mucho menos, la elección que el cantor haga de cada una de estas posibilidades, sobre todo para el oyen-

²⁷ La palabra «verso» tiene en nuestro estudio, como se ve, dos acepciones: por una parte, la académica y general de cada una de las «líneas» de un poema y, por otra, la específica chilena de composición poética de cuatro (o cinco o seis décimas) que glosa una cuarteta. Para distinguirlas netamente escribimos esta segunda acepción *verso* en cursiva. Esta homonimia no se produce sin embargo en el lenguaje de los propios poetas populares chilenos, pues para la primera acepción usan los términos *líneas*, *vocables* o *palabras*.

te no iniciado. Si el cantor empieza su *verso* sin la décima introductoria, el oyente no podrá saber cuál es la glosa hasta el momento final de su intervención y por tanto perderá el encanto mayor que tiene el *verso*, el de ser justamente un ejercicio glosatorio. Por el contrario, si en la décima introductoria se manifiestan los versos de la cuarteta, el oyente podrá poner atención especial en ese arte glosatorio que se va tejiendo sutil y lentamente en cada décima. El efecto poético en este segundo caso es el de expansión o «diseminación»; por el contrario, en el caso primero, el efecto es el de la recolección o «acumulación».

La llamada *cuarteta* puede ser propiamente una cuarteta (una estrofa de cuatro versos con rima asonante en los pares: *abcb*) o una redondilla (con rima *abba*). Naturalmente siempre de versos octosílabos, al igual que la décima.

Cuando el *verso* se nos ofrece por escrito, editado por quien conoce bien sus reglas compositivas, no ofrece problema alguno de lectura ni de comprensión, pero sí si el *verso* se oye en una grabación o en una actuación en vivo y no hay una advertencia previa y explícita del total de la composición. Porque no se puede —no se debe— valorar cada décima aisladamente, sino como parte de una unidad superior que es el *verso*; la décima será la unidad estrófica, pero la 'unidad de contenido' en el canto a lo divino, indudablemente, es el *verso*, y con fundamento llamado aquí *fundado* o *fundao*.

Si bien se mira, este modelo implica una verdadera creación poética. Este complejo métrico y poético en que se estructura el canto a lo divino chileno requiere de un gran virtuosismo por parte del autor y del cantor, pues les exige arte para la glosa y gran memoria para recordar los correspondientes pies de la décima encuartetada. Así, como dice Fidel Sepúlveda, «el ajuste de sonido y sentido entre cuarteta y décima es un trabajo métrico sonoro de alta competencia» (2009: 41). Pero lo admirable del canto a lo divino es que, a pesar de estas complejidades técnicas, y a pesar de que quienes lo practican son gentes sin formación académica y menos de preceptiva literaria, «crean con gracia, sabiduría y desenvolturas admirables» —sigue diciendo Fidel Sepúlveda—, crean con absoluta naturalidad —añado yo—.

8.4. La cuarteta de la glosa

Este tema merece comentario aparte por la importancia que tiene en el canto a lo divino. Porque en efecto, no basta con decir que el canto a lo divino chileno se manifiesta en décimas, pues no sería exacto ni reflejaría la verdadera poética que le es característica: se trata de una composición en décimas «encuartetadas», o como dice Antonio Acevedo: en décimas «subordinadas a una cuarteta» (1933: 31).

La cuarteta que sirve para la glosa generalmente pertenece a la tradición, y si se expresa en una décima introductoria ésta —la décima— es improvisada y acomodada al contenido de la cuarteta. Dice el Padre Jordá que esta cuarteta «tiene que dar a entender muy veladamente el tema del verso». La cuarteta encierra lo más profundo del *verso*, de ella se desglosa el *verso* completo. De ahí lo importante que es: propiamente, las décimas se ponen al servicio de la cuarteta, ésta es como la columna vertebral del cuerpo entero que es el *verso*. De ahí que los cantores a lo divino no vean bien la improvisación de la cuarteta y que solo

sean celebradas las nuevas muy acertadas. Y de ahí que la elección de la cuarteta sea el punto en donde mayor presencia toma la tradición en el canto a lo divino.

Este es un tema largo, con muchas variantes y que merece atención especial. Manuel Dannemann me anunció en una carta particular de 1994 que estaba preparando una investigación sobre las cuartetas tradicionales que servían de glosa en el canto a lo divino. No sé si el Profesor Dannemann llegó a terminar ese estudio, que sin duda sería interesantísimo. Pero al menos disponemos de dos amplias colecciones de cuartetas extraídas por el Padre Jordá de los versos por él recopilados, una de «cuartetas a lo divino» en *El Divino Redentor* (1984: 132-143), con indicación de los *fundados* bíblicos a los que pertenecen, y otra más nutrida aún de «coplas de folclor y sabiduría» en *Los mejores versos a lo humano, II* (2005: 105-131), aquí sin clasificación temática alguna. El conjunto es amplísimo y desde el punto de vista literario constituye un verdadero tesoro lírico. Es lógico que el Padre Jordá se haya fijado primordialmente en los valores religiosos que esa poesía contiene, diciendo razones como que «en cada cuarteta hay un reflejo de la sabiduría de Dios», que «estas cuartetas pueden ser un excelente auxiliar para sacerdotes, misioneros y catequistas a la hora de entregar el mensaje cristiano», que en muchas de estas cuartetas hay «profundidad teológica» y en otras «ingenio y hasta la chispa tan típica del huaso chileno», que muchas de ellas son «un reflejo del alma religiosa de nuestro pueblo», etc. Y tiene toda la razón al decir que las cuartetas a lo divino son «un verdadero patrimonio cultural y religioso», pues en ellas «se refleja la sabiduría humana y la sabiduría de Dios» (1984: 132).

En efecto, cabe hablar de cuartetas a lo divino y de cuartetas a lo humano, cuando su temática es, respectivamente, religiosa o profana. Pero es lo cierto que en el canto a lo divino tanto se utilizan cuartetas de temática religiosa como de asunto profano, y quizás de éstas en mayor proporción que de aquéllas, y con mayor mérito, pues las profanas requieren ser «vueltas a lo divino», lo que justifica el nombre que en su origen tuvo toda esta literatura en España y que en la actualidad sigue teniendo el canto a lo divino chileno. Por ejemplo, nadie dudaría en calificar de religiosa a la cuarteta siguiente:

Antes de que nada hubiera
nos amaba el Padre Eterno;
cielo había, mas no infierno,
y todo tinieblas era.

Y de profana a la siguiente:

El arroyo cristalino
nace de la cordillera,
murmuran cuando se acerca
el despertar matutino.

Pues ambas han servido para que dos poetas chilenos actuales, Arnoldo Madariaga López (A) y Juan Carlos Bustamante (B), hayan compuesto sendos versos por un mismo fundamento «Por creación», dos excelentes textos que bien podrían figurar en cualquier antología de los mejores cantos a lo divino:

Verso A: De Arnoldo Madariaga López, de Cartagena (antologado por Fidel Sepúlveda 2009: 130)

Verso B: De Juan Bustamante, de Molina (publicado en el folleto del V Encuentro de Payadores de Casablanca, 1998)

Verso A

*Antes de que nada hubiera
nos amaba el Padre Eterno;
cielo había, mas no infierno,
y todo tinieblas era.*

1

Formó el mundo de la nada
mi Dios con sabiduría,
pero ya tierra existía,
lo que sí que no poblada.
Por el agua encapotada
estaba la faz entera
y el Creador de alta esfera
salió desde su palacio
y *pasó* por el espacio
antes de que nada hubiera.

2

Dicen que el mundo creó
el Hacedor soberano,
con solo extender su mano
a la seca descubrió.
Las aguas las reunió
en un punto sempiterno,
así Dios tiene el gobierno
del humano y del mortal,
desde tiempo inmemorial
nos amaba el Padre eterno.

3

Formó Dios la claridad
con gran lujo y lozanía
y a la luz la llamó día
y a la noche oscuridad.
Con su inmensa potestad
hizo verano e invierno,
con júbilo y amor tierno
hizo los cuerpos brillantes,
y antes de haber habitantes
cielo había, mas no infierno.

Verso B

*El arroyo cristalino
nace de la cordillera,
murmuran cuando se acerca
el despertar matutino.*

1

Primero formó la luz
y después el infinito,
formó los astros toditos
y en una gran multitud.
Giran con exactitud
porque así Dios lo previno;
creó todo el Ser divino,
formó la tierra y el mar,
también dejó en su lugar
el arroyo cristalino.

2

Luego que formó la tierra
y hubo formado los mares
creó peces y animales
pa que habitaran en ella.
Las principales lumbreras
las puso en el firmamento
y separó en un momento
las tinieblas de la luz;
el río en su longitud
nace de la cordillera.

3

Formó cumbres y laderas,
llanos y bosques frondosos,
los insectos más hermosos
y la más temida fiera.
Formó el ave más ligera
que en este mundo se aprecia,
a la diminuta abeja,
creó la lora y el loro,
la paloma y el palomo
murmuran cuando se acerca.

4

Hizo Dios la luz del sol,
 el verano y primavera,
 hizo la brillante esfera
 cielo, nubes y arbol.
 Hizo un precioso farol
 que alumbra la faz entera
 y después le dijo a Eva
 «No caigas en tentación».
 Se apagó la luz del sol
 y *todo tinieblas era*.

Despedida

Santísima cruz bendita,
 macetita de retama,
 en seis días hizo el mundo
 el Redentor soberano.
 Hizo al hombre con sus manos
 y después alma le dio,
 macho y hembra los creó
 para mayor abundancia
 y ese mundo sin tardanza
 a los dos se lo entregó.

4

Formó cerros y montañas,
 las hierbas de cuanto existe
 con que la tierra se viste
 y nace de sus entrañas.
 Todo creó de la nada,
 todo lo formó el Divino
 y lo creó con gran tino;
 por su propia voluntad
 separa la oscuridad
al despertar matutino.

Despedida

En seis días Dios formó
 la tierra, el mar, las estrellas,
 la naturaleza entera
 y al hombre se la donó.
 Por compañera le dio
 a nuestra primera madre;
 el fondo, el cielo y el aire
 todo formó de la nada;
 dice la historia sagrada
 «No hay quien pueda más que Dios».

La cuarteta es una unidad poética (métrica y semántica) que considerada en sí misma funciona como tal unidad, con pleno sentido autónomo. Pero no es esa la funcionalidad que tiene en el canto a lo divino; al contrario, el *verso encuartetado* lo que hace es «deshacer» la cuarteta, desmembrarla, utilizando cada uno de sus miembros —cada uno de sus versos— como remate de otra unidad poética superior que es la décima. Solo que en ese arte poético que es el *verso* del canto a lo divino, es el sentido de la cuarteta, bien que sea metafórico, el que debe impregnar a toda la composición. No es este el único reto que tiene el cantor a lo divino, pero sí el más importante, el que hará que el *verso* sea o no poesía de alta calidad. Hay otro reto no pequeño, aunque menor que el anterior, que es el de la rima: los cuatro versos de la cuarteta condicionan la rima no solo de los últimos versos respectivos de las décimas encuartetadas, sino el sistema de rima de todas ellas, al tener que rimar los versos 6, 7 y 10, según el esquema canónico de la décima espinela: *abba:ac:cddc*. No es pequeña, decimos, esta dificultad métrica, pero es menor que la semántica, sobre todo cuando se pone en manos de los verdaderos poetas populares, que son verdaderos maestros en el «oficio» de expresar su pensamiento en verso y en décimas.

Sin pretender dar una visión ni completa ni panorámica de la problemática que subyace en el papel de la cuarteta en los versos del canto a lo divino de Chile, y basándonos solo en los repertorios que nosotros manejamos, especialmente orales (procedentes de documentos audiovisuales y de nuestras propias grabaciones) encontramos las siguientes características sobresalientes:

a) Cuartetos muy repetidos en versos de distintos fundamentos:

Del tronco nació la rama
y de la rama la flor,
de Ana nació María
y de María el Señor.

Querer por solo querer
es la fineza mayor;
el querer por interés
no es fineza ni es amor.

En un jardín deleitoso
hay una princesa bella,
viven y corren por ella
cuatro galanes hermosos.²⁸

El gallo en su gallinero
abre las alas y canta,
el que duerme en cama ajena
a las cuatro se levanta.

b) Variantes: No son pocas las cuartetos que presentan variaciones de cantor a cantor, algunas superficiales, de tipo léxico o morfológico, pero otras más profundas, que implican «creación». Naturalmente estas variantes operan en las cuartetos más repetidos, que suelen ser, por otra parte, las más antiguas y tradicionales, tal como ocurre en todos los géneros de la poesía de tradición oral:

Del tronco nació la rama
y de la rama la flor,
de Ana nació María
y de María el Señor.

Un hombre salió a buscar
lo que en el mundo no había,
llegó a San Juan y le dio
lo que él tampoco tenía.
(Jordá 1987a: 120).

San Juan a Jesús le dio
lo que en el mundo no había
y después él recibió
lo que él tampoco tenía.
(Jordá 1987a: 119)

Del tronco nació la rama
y la rama da la flor,
de la flor nació María
y de María el Señor²⁹.

Un hombre salió a buscar
lo que en el mundo no había,
y vino el otro y le dio
lo que él tampoco tenía.
(Sepúlveda 2009: 48).

Un pobre joven buscaba
lo que en el mundo no había
y un joven pobre le dio
lo que tampoco él tenía.
(Santos Rubio, entrev. personal)

²⁸ Esta cuarteta se ha configurado para versos de fundamento por la creación del mundo, pues los cantores a lo divino tienen ya asumido por tradición lo que se dice en la Biblia: que el jardín deleitoso es el Edén, y los cuatro galanes hermosos son los cuatro ríos que lo circundan.

²⁹ Como una prueba más de la esencial identidad de las creencias y de la literatura de tradición oral de los distintos pueblos hispanos, traemos aquí dos variantes de esta misma cuarteta, la primera recogida en México como un *alabado* de Navidad (Mendoza 1984: 154) y la segunda en Argentina, en el *Cancionero* de Jujuy de Juan Alfonso Carrizo (1987: 95):

De un tronco nació una rama
y de la rama una flor
y de la flor ha nacido
el Divino Redentor.

Del tronco nació la rama,
de la rama nació la flor,
de la flor nació María,
de María, el Redentor.

c) Síntesis conceptual. Hay cuartetos que son una síntesis conceptual perfecta del tema que se va a glosar en las décimas, unas de fácil lectura y de comprensión inmediata, otras de más sutiles lecturas, por la visión metafórica o simbólica del tema del que tratan. Hay otros cuartetos que, en una primera lectura, nada tienen que ver con el tema que se anuncia en el verso, pero que el cantor, al desarrollarlas, las hace coherentes. Por ejemplo, desde la cuarteta de temática amorosa:

*Debajo de un limón verde
donde el agua no corría
le entregué mi corazón
a quien no lo merecía.*

se ha podido glosar un verso de canto a lo divino que recrea la misión salvadora de Cristo; se inicia con una décima sobre la creación del mundo y concluye con la muerte de Cristo en la cruz. Este último tema es el que ajusta el fundamento y pone de relieve que se cantó en una velada en honor de la Santa Cruz, como sugiere la décima de despedida:

1

Hizo aquel supremo Dios
a Adán y Eva sin tardanza
y a su misma semejanza
con cuidado los creó.
Eva desobedeció
cometiendo culpas crueles,
para que no te condenes
propuso mi Dios pagar
y su sangre derramar
debajo de un limón verde.

2

Estuvo perdido el mundo
engañado de tal suerte
que mi Dios omnipotente
lo encubrió con un diluvio.
Fue Noé el único justo
que Dios encontró aquel día
y al oído le decía
«Solo a ti te salvaré»,
y el arca varó Noé
donde el agua no corría.

3

Después de estas profecías
lo dejó escrito en la ley
que habría de padecer

el Redentor de la vida.
Que al tiempo volvía
a salvar al pecador;
vino a darnos redención
y a enseñarnos su doctrina,
para llevar buena vida
le entregué mi corazón.

4

Cuando el plazo se cumplió
de aquella antigua promesa
Jesucristo con presteza
a este mundo se allegó.
A Dios Padre se ofreció
por cumplir la profecía,
padeció cruel agonía
por salvar al pecador
y le dio todo su amor
a quien no lo merecía.

Despedida

Santísima Cruz bendita,
fuente de dicha y fortuna,
el Señor con su poder
hizo estrellas, sol y luna.
Sin haber duda ninguna
que Adán desobedeció

y el Eterno decretó
redimirnos al momento
y en un madero sangriento
mártir de la cruz murió.
(Jordá 1978: 32).

d) Ajustes afortunados y desafortunados entre cuarteta y glosa. En la mayoría de los casos los buenos cantores a lo divino, logran unas contrafacturas a lo divino admirables, dignas de la escuela que se practicó en la literatura culta española al final del Renacimiento y en el pleno Barroco³⁰. Como el siguiente verso «Por nacimiento»³¹:

*La Tierra Santa tenía
una preciosa doncella,
brillante más que una estrella
que se llamaba María.*

1

Para su vida mortal
el Redentor soberano
escogió desde temprano
una madre virginal.
Daba a luz en el portal
al esperado Mesías
y fue la Virgen María
la elegida del Señor,
un astro de sumo amor
la Tierra Santa tenía.

2

La madre del Sumo Bien
creció llena de dulzura,
antes del parto tan pura,
después del parto también.
En el Portal de Belén

se ve tan radiante y bella,
recibió la gracia ella
del Señor que hizo la luz,
fue la madre de Jesús
una preciosa doncella.

3

A los trece años de edad
un arcángel bajó presto
a anunciarle casamiento
y también maternidad.
Y fue la mayor novedad
y sin la menor querella,
y permaneció doncella
como quien dice hasta el fin,
radiante cual querubín,
brillante más que una estrella.

³⁰ La colección más amplia que se ha hecho de este tipo de poesía «a lo divino» es, sin duda, el *Romancero y cancionero sagrados* que Justo de Sancha preparó para la Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXV, en 1855. Lleva por subtítulo el de *Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, y en verdad lo es, con obras de López de Úbeda, Alonso de Ledesma, Ambrosio de Montesinos, Íñigo de Mendoza, Pedro de Padilla, Lope de Vega y un largo etcétera, y en todo tipo de géneros poéticos y de estrofas.

³¹ Lo tomamos del casete que acompaña al libro *Socios para nuestra tradición* de Domingo Pontigo (2004). Según confiesa Domingo, él lo aprendió de habérselo oído cantar a Sabrino Cerda, de Los Quillayes, lo que no quiere decir que fuera creación de Sabrino, sino más bien verso de repertorio tradicional. Fue también este verso el que me cantó en una entrevista personal que le hice en su casa de la Comuna de San Pedro en febrero de 2010, con algunas variantes.

4

Con un amor placentero
 llena de júbilo y gozo
 se la tomó por esposo
 un anciano carpintero.
 Marido muy placentero,
 San José le prometía
 cuidarle de noche y día
 y al niño de Dios también,
 brilla un lucero en Belén
que se llamaba María.

Despedida

Por fin, madre, he terminado,
 verde cogollo de espino,
 yo te canté a lo divino
 este verso encuartetado.
 Por nacimiento el fundado
 yo te he venido a ofrecer
*y así acaba mi placer,
 mi gloria ya se deshizo,
 el que perdió lo que quiso
 no tiene más que perder.*

La cuarteta es preciosa en sí misma, pero más precioso es el engarce que tiene en las décimas que la glosan. El poema tiene versos formulaicos: «antes del parto tan pura / después del parto también» y datos narrativos originales: «A los trece años de edad». Y la décima de despedida encierra belleza y tradición: las referencias explícitas al canto a lo divino, al verso encuartetado, al fundado por Nacimiento; sus últimos cuatro versos son también tradicionales, y constituyen la cuarteta que deberá glosar el siguiente cantor en la rueda.

Pero no siempre se logra una tan feliz síntesis entre el sentido de la cuarteta y el desarrollo de la glosa en décimas. Un ejemplo de la desarmonía entre tema y glosa es el verso «Por creación» que Honorio Quila canta como corte 2 del CD que acompaña a su libro. Dice su editor Claudio Mercado (2009: 103) que fue cantado en el I Concurso Nacional de Canto a lo Divino y Humano, en San Fernando en 1964, organizado por Juan Uribe Echevarría. La cuarteta elegida fue:

*Un palacio con cien casas,
 cada casa con cien viejos,
 cada viejo con cien bolsas,
 en cada bolsa cien pesos.*

Parece una adivinanza y de tradición vieja, aunque no la hemos podido hallar entre los cancioneros consultados. Una cuarteta así, tan poderosa simbólicamente, difícil encaje parece pueda tener en un canto sobre la creación del mundo, e inevitable es que para ese encaje se requiera de un alto poder creador, pues si no le restará argumento al fundado sobre el que se está tratando. Así ocurre, en efecto, en el verso de Honorio Quila. Cualquier oyente de aquel acto o cualquier lector que vuelva ahora sobre la 4ª décima de aquel canto, se preguntará qué relación tiene el proceso de creación del mundo (las praderas y montañas, las estaciones del año) con los ancianos a quienes Dios dejó «en cada bolsa cien pesos»:

Formó las grandes praderas,
 hizo montañas y prados,
 todo esto lo ha confirmado
 el mismo Dios de la esfera.
 Formó otoño y primavera,
 todo como un embeleso,

formó los inmensos
con su poder soberano
y les dejó a los ancianos
en cada bolsa cien pesos.

Parece como si en esta composición hubiera dos temas: por una parte, el de la creación del mundo, y por otra, el de la cuarteta, sin relación alguna entre sí, sin que lleguen a fundirse, y que ambos compitieran por tener cada uno de ellos presencia fuerte en el poema; hay competencia y no armonía, rivalidad y no síntesis. Y de ahí que en la décima de despedida se repartan casi por igual los versos dedicados al tema de la creación y al tema de los viejos:

Al fin el Omnipotente
formó peces y animales,
formó árboles frutales,
agua, arroyos y vertientes.
Formó cristalinas fuentes
con su poder soberano.
*Ayayay dijo un anciano
mirándose en un espejo,
el que ha sido moro viejo
no puede ser buen cristiano.*

Por otra parte, estos últimos 4 versos deben formar por sí mismos una cuarteta tradicional, vieja también y allegada a Chile desde España ya como «fórmula», pues la situación que plantea es ajena a los «nuevos» países americanos³².

Pero Honorio Quila, como excelente poeta y cantor a lo divino que fue, tiene excelentes ejemplos de lo contrario, de versos excelentes, como el que canta en el corte 9 de su CD y que el editor Claudio Mercado titula como «Verso por Bautismo de Cristo» (2009: 73 y 106), aunque en realidad el *fundado* abarca la primera parte de la vida pública de Jesús, y muy especialmente el milagro de la multiplicación de los panes y los peces. A ese contexto sí que se ajusta bien la cuarteta elegida (muy posiblemente creada por el mismo poeta para este *verso*):

*Aquí te traigo este pan
pa que tomís desayuno,
cada cual se comió uno
y sobró para almorzar.*

1

El Señor se bautizó
a los veinticinco años,
San Juan con un lindo paño
le echó el agua y lo secó.
En el momento salió

destinado a predicar,
entró al templo y fue al altar
donde había un señor cura:
—Pa que su alma sea pura
aquí le traigo este pan.

³² En efecto, es un viejo refrán español, con dos variantes: «Moro viejo no puede ser buen cristiano» o «Moro viejo, mal cristiano».

2

Después de ser bautizado
 predicaba la doctrina,
 de su santa ley divina
 les hablaba el Dios amado.
 Un hombre enfermo ha llegado
 en un momento oportuno:
 —Soy pobre como ninguno
 y no tengo que comer.
 —Yo te doy —le dijo él—,
pa que tomís desayuno.

3

Subió al monte Tabor
 el Señor con sus discípulos,
 vinieron pobres y ricos
 a escucharle su sermón.
 —Ahí —les dijo el Señor—,
 no quede sin parte alguno.
 Los llamó uno por uno
 para darles el manjar
 y dijo antes de empezar:
 —*Cada cual se come uno.*

4

Después de haber predicado
 hizo una misa y tres señas
 pa toda la gente buena
 que lo había acompañado.
 Dijo: —Vengan a mi lado
 pa poderlos perdonar,
 luego voy a consagrar
 un poco de pan bendito—.
 Los llamó y les dio a toditos
y sobró para almorzar.

Despedida

Al fin a todos les dio
 un pan para el desayuno:
 Que no se me quede alguno,
 a todos los convidó.
 De este modo alimentó
 a aquellos fieles cristianos,
 con humildad el Soberano
 de su Padre les habló
 y a todos les enseñó
 que se amaran como hermanos.

8.5. Versos y estrofas formulaicos

Cualquier oyente atento podrá advertir que en una sesión de canto a lo divino se repiten muchos versos a modo de «fórmulas» de expresión fijadas en la tradición. Y esa advertencia se hará más patente aún en la lectura de un amplio repertorio de cantos a lo divino. Por ejemplo, los cantores que participaron en el Encuentro de Lourdes en febrero de 2010, en su décima de salutación a la Virgen empezaban con formas prototípicas como «Te saludo, madre mía» o «Te saludo, Virgen santa», o «Hoy yo vengo a saludarte», o «De —[nombre de lugar]— he venido», etc. Y en la décima de despedida de un verso completo es muy común que el segundo verso gire alrededor de las siguientes fórmulas «varillita de ciprés», o «varillita de ciruelo», o «varillita de sarmiento», o «cogollito de rosal», etc. Estos son ejemplos de los recursos formulaicos más simples, que alcanzan la dimensión de un verso, a veces la de un mínimo sintagma, pero las fórmulas de expresión pueden alcanzar también la categoría de una estrofa y de unidades de expresión mayor, como un poema entero.

Es este un tema del mayor interés y que se manifiesta como característica particular de la literatura de tradición oral, a diferencia de la literatura escrita, si bien cada género (la canción lírica, la canción narrativa, los cuentos, las leyendas, etc.) tiene sus propios repertorios de fórmulas. Baste decir que la nueva teoría de la oralidad, que tanta importancia ha alcanzado en los estudios de narratología, tuvo su fundamento en los estudios que Milman Parry hizo sobre las fórmulas en la poesía de Homero, como recurso poético, y que después él

mismo descubrió en los cantos populares de los *guslaris* de la antigua Yugoslavia, estudios continuados después y elaborados en forma de teoría por su discípulo Albert Lord. Ellos dos marcaron las vías por las que ha discurrido una buena parte de los estudios hechos en el siglo XX sobre la literatura de tradición oral, con una nómina de autores bien conocidos y reconocidos a nivel mundial: McLuhan, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan, Foley..., y que en el campo del romancero hispánico han sido transitadas por la norteamericana Ruth H. Webber y por el español Diego Catalán, principalmente.

Fórmulas o tópicos literarios son los que abundan y caracterizan a la literatura de tradición oral. Un tópico literario —dice Laguna Mariscal— es «un motivo semántico concreto, que se manifiesta literariamente mediante una forma perfectible y definible (en términos de léxico, estructura, retórica, imaginaria literaria, etc.) y que muestra recurrencia en la historia de la literatura» (1999: 201). Las «fórmulas» tanto pueden pertenecer al plano de la expresión como al plano del contenido, si bien las que pertenecen a este segundo plano pueden identificarse con el «motivo». Una fórmula de expresión es un «signo» lexicalizado, que puede corresponderse con una estructura verbal fija o levemente variante con un significado autónomo que es reconocido por los «hablantes» de ese tipo de discurso, pero que no pertenece al lenguaje ordinario, y esto es lo importante, sino que es una expresión poética con significado figurativo. Es, por tanto, una dicción retórica que requiere de un conocimiento previo por parte de los usuarios de ese «lenguaje». Así por ejemplo, en el romancero tradicional, la expresión «donde no cantaban gallos ni menos cantan gallinas», convertida en verso del romance *El caballero burlado* (y de otros varios romances), es fórmula de discurso que significa entrar en un territorio aislado, alejado de toda población y muy probablemente peligroso. Por su parte, el «motivo» es una unidad mínima de contenido que puede expresarse a través de una fórmula de expresión bien simple o muy compleja.

Por ejemplo, por seguir con el ejemplo del gallo, encontramos que en el canto a lo divino de Chile el canto del gallo está indefectiblemente unido al nacimiento de Cristo. Casi podría decirse que cada vez que aparezca un canto del gallo estaremos ante un verso «Por nacimiento». Unas veces se hace de manera explícita en dos simples versos:

Al nacimiento de Cristo
tres cantos el gallo dio...

Nació mi Dios muy contento
cuando el gallo lo anunció...

... y un dulce canto entonaba
el gallo en su nacimiento.

Otras de manera más retórica, abriendo la fórmula a nuevas interpretaciones:

El gallo en su gallinero
abre las alas y canta...

Estas fórmulas las encontramos en infinidad de *versos* del canto a lo divino chileno, y los buenos conocedores del repertorio podrán corroborarlo. Y es curioso, porque en las Escrituras el canto del gallo está vinculado específicamente al pasaje bien conocido de las negaciones de Pedro, por tanto, perteneciente a los fundados «Por padecimiento», pero solo una vez lo hemos encontrado en un *verso* de este tipo, atribuido a Bernardino Guajardo:

Tres veces con juramento
San Pedro a Cristo negó
y cuando el gallo cantó
lloraba de sentimiento.

Dice el Padre Jordá que en un Encuentro de cantores a lo divino que tuvo lugar en La Pintana en la Navidad de 1976 «de los 35 cantores que había, 12 cantaron sus versos con esta cuarteta. Y todos los versos eran distintos» (1997: 112, n.69). La cuarteta era:

*El gallo en su gallinero
abre las alas y canta,
el que duerme en cama ajena
a las cuatro se levanta.*

Que el canto del gallo se identifica en la poesía folclórica de Chile con el nacimiento de Cristo es innegable, pero encontramos que no solo es de Chile, sino de toda la poesía popular hispanoamericana³³, y especialmente de la manifestada en décimas³⁴.

El canto del gallo es motivo inequívoco del nacimiento de Cristo, pero también lo es la presencia de otro pájaro cantor, el canario, manifestado en dos fórmulas versales:

Canta un canario en la gloria,
siete loicas y un pitío,
un picaflor encendido
canta con nueve palomas.
(Quila y Mercado 2009: 70)

En el cielo cantó un gallo,
en Belén un pajarillo,
a la oración cantó un grillo
y en el portal un canario.
(Jordá 1987a: 91)

Otras fórmulas pueden señalarse en el canto a lo divino de Chile, como el verso «feliz noche bendecida», inequívocamente referida a la nochebuena, la noche del nacimiento de Cristo, y repetido en múltiples *versos*:

³³ En el capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro dedicamos el aptdo. 7 a este singular «gallo de la Navidad» que canta en todos los países de Hispanoamérica.

³⁴ Y del nacimiento de Cristo, el canto del gallo pasó a significar también el nacimiento de un poeta cantor. Así, por ejemplo, en el poema que glosa en décimas el nacimiento del poeta decimista peruano Carlos Vásquez Aparicio: «El gallo muy oportuno / con el jilguero cantó, / mi nacimiento anunció / en año noventa y uno» (Santacruz 1982: 393).

Feliz noche bendecida,
yo te adoro y te venero,
de ver que Jesús nació
más hermoso que un lucero.³⁵

Otra fórmula muy repetida en el canto a lo divino chileno es la alusión a la vara de San José, signo que sirvió para la elección del santo varón como futuro esposo de la Virgen frente a los otros pretendientes; esa vara de San José «florece todos los años», dicen los versos del canto a lo divino, y sirve como contraste a una pregunta crítica, ¿cómo es que no lo hace la conciencia del cristiano? Se formula en la siguiente cuarteta (atribuida a Bernardino Guajardo)³⁶:

*La vara de San José
todos los años florece;
la conciencia del cristiano
¿dónde está que no aparece?*

Y muchas más. Este tema de las fórmulas es un campo de investigación abierto, apenas sin explorar, que remarcará sin duda los aspectos de la tradicionalidad del canto a lo divino en Chile.

8.6. El lenguaje

Los cantores a lo divino usan un lenguaje del «Chile puro», suele repetir el Padre Jordá, y añadiríamos nosotros que del Chile campesino, y de ahí las innumerables metáforas e imágenes del campo y de las labores agrarias que aparecen en los versos. Es «el lenguaje común de nuestras clases populares», dice Juan Uribe (1962: 37).

Nada de particular tiene en esto el canto a lo divino, ni el más amplio canto a lo poeta, pues es lo común en todas partes. El canto popular se hace siempre, porque no puede ser de otra forma, con la misma lengua con que se habla a diario. El cantor a lo divino dirá en sus versos las mismas formas dialectales *vido*, *venís*, *estai*, *sabimos*, *despedimento* (por *despedida*), *delen* (por *denle*), *pa* (por *para*), *hey* (por *he*), *vía* (por *vida*), *partía* (por *partida*) o *casá* (por *casada*) que diría en una conversación con el vecino de su casa. Solo que la configuración métrica en que se integran hará que esas palabras resulten «poéticas».

Refiriéndose a este mismo tema, dice Lenz que el lenguaje del cantor popular «es un castellano relativamente correcto, en cuanto esté al alcance de los autores... Lenguaje intencionalmente dialectal se halla casi solo cuando el poeta introduce a una *huaso* típico en oposición a otra clase social» (2003: 58). Y señala determinados rasgos lingüísticos característicos: la pérdida de la *d* intervocálica o la *s* seguida de consonante, el reemplazo de *s* inicial por *h*, una

³⁵ La estrofa la encontramos en el canto de la pista 7 del CD *El nacimiento de Cristo en el canto a lo divino*, y también en Jordá 1987: 87.

³⁶ La encontramos cantada maravillosamente por Domingo Pontigo en la pista 6 del CD *El nacimiento de Cristo en el canto a lo divino*; también en Jordá 1987: 92.

rima guiada por la fonética dialectal y no por la escritura (los fenómenos del seseo, del yeísmo y otros), la segunda persona de plural según el modelo *seguís*, *habís* o *sabís*, etc. Como bien observa Lenz, la diferencia entre el lenguaje que se manifiesta en los textos escritos (bien sea por parte de los propios poetas o por sus exégetas) y el que se puede oír en la propia voz de los cantores a lo divino es tan grande que parecerían procedentes de dos muy distintos niveles sociolingüísticos. Así es, en efecto: quien conozca la poesía del canto a lo divino solo por escrito, «difícilmente se haría, ni aproximadamente, una idea correcta del estado de la pronunciación vulgar», dice Lenz (2003: 58). Y dice bien.

Así, si tuviéramos que transcribir los textos cantados por un cantor a lo divino cualquiera, sobre todo de raíz campesina auténtica, conforme a su pronunciación, habría que poner la mitad de las palabras en cursiva para indicar esa realización, tal como podría hacerse en la décima sobre David y Goliat que me cantó Luis Ortúzar «Chincolito» en una entrevista personal en 2007:

Un cuerpo descomunal
de un gigante muy *grandaso*,
y del verlo tan *guapaso*
Davi' comenzó a *peliar*.
—Yo tengo que *avasayar*
le dijo a su *majestao*—.
Cinco piedras ha *tomao*
con su *surrón* en la mano
pa peliar con los *paganos*,
que a mi pueblo ha *forsao*.

Por su parte, el otro gran estudioso de la poesía popular chilena, Juan Uribe Echevarría dice lo siguiente a este respecto: Los poetas populares «traen una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del hablar popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no había alcanzado los honores del papel impreso» (1974: s.p.).

También es cierto. Podríamos poner muchos ejemplos para ilustrar lo dicho por Uribe, pero hay uno que me parece a mí precioso, un *verso* de Honorio Quila «Por pájaros», un *fundado* que tenía mucha aceptación en épocas antiguas y que daba ocasión al poeta para recrear una naturaleza bien conocida por los asistentes a la velada en que esos versos se cantaran, llena de sonidos hermosos y de especies de aves del todo exóticas para el hombre de la ciudad (mucho más para quien, como yo, ni siquiera es chileno). El *verso*, por otra parte, no se limita a nombrar sin más especies raras de la avifauna del país, sino que se convierte en una prodigiosa algarabía sonora ante el Portal de Belén, festejando el nacimiento del Niño Jesús³⁷:

³⁷ Lo tomo del CD *El Nacimiento de Cristo en el canto a lo divino*, cantado por los hermanos Cristian y Daisy Mardones, aquí con el título «Los animales y el Niño». Aparece también en el libro que sobre Honorio Quila hizo Claudio Mercado (2009: 38 y 70), y hay que añadir que con muchas variantes, lo que ejemplifica, a su vez, la variabilidad de un texto desde el momento en que entra en el proceso de la transmisión oral.

*Canta un canario en la gloria,
siete loicas y un pitío,
y un picaflor encendió
canta con nueve palomas.*

1

Dice la rara en su canto
que bendito sea Dios,
dice: «En la cuna gorjeó
la tortolita en su llanto».
El águila cantó en lo alto
con su música sonora,
María a su hijo adora,
la hija de Santa Ana,
y al repique de campanas
canta un canario en la gloria.

2

La oveja dijo: «En Belén
nació Dios con humildad»,
la cabra con novedad
decía: «Vamos a ver».
Entre la mula y el buey
estaba el recién nacido,
el Mesías prometido
del mundo el mayor tesoro,
ahí le cantan a coro
siete loicas y un pitío.

3

«Jesús —dijo la torcaza—
vino a nacer de lo alto»,
y con su plumaje blanco
fue a visitarle una garza.
Desde el Oriente ya avanzan

tres reyes bien dirigidos
por la estrella protegidos
como la escritura dice,
cantaban tres cuculises
y un picaflor encendió.

4

Un puma también llegó
despacito a ver a Cristo,
el humilde animalito
con temor lo visitó.
Miles de visiones vio
la Virgen nuestra señora,
nunca el ángel abandona
a la Sagrada Familia,
una hermosa golondrina
canta con nueve palomas.

Despedida

Con su trino lo ensalzó
el zorzal que había llegado,
por llegar algo atrasado
su cántico le entregó.
El tordo dijo: «Llegó,
el Niño lo había visto».
*Al nacimiento de Cristo
tres cantos el gallo dio,
de la mano de San Juan
fue el gaula que recibió.*

La décima de despedida no es de Honorio, es del cantor que lo interpreta en el CD para dar entrada al *verso* que le sigue y que se convertirá a su vez en la cuarteta de la siguiente glosa. La décima de despedida original de Honorio Quila es la siguiente:

Al fin vino el chincolito
al pesebre a ver al Niño,
tres diucas y un jilguerillo,
un diucón y un zorzalito.
En aquel portal bendito
está el Cordero Pascual,

con un amor sin igual
 los ángeles lo adoraron
 y también lo visitaron
 un halcón y un gavilán.

No solo son los pájaros los que cantan, gorjean y trinan en el Portal, también hay repique de campanas y música sonora, y también otros animales, nombrado cada uno de ellos con el apelativo autóctono que tiene en Chile, y aun con el local de la zona de Loyca de la que era Honorio Quila³⁸. Hasta 22 especies de pájaros logró reunir el poeta de Loyca para alegrar al Niño recién nacido: la rara, la tortolita, el águila, el canario, siete loicas, un pitío, la torcaza, una garza, tres cuculises, un picaflor, una golondrina, nueve palomas, el zorzal, el tordo, el gallo, un chincolito, tres diucas, un jilguerillo, el diucón, el zorzalito, un halcón y un gavilán. Y a ellos se sumaron cinco animales: la mula y el buey del establo, la cabra y la oveja que los pastores llevan como ofrenda, y hasta un puma que viene a humillarse ante quien será el Cordero Pascual de la concordia entre todos los seres de la tierra, tal cual había profetizado Isaías. Belén no es aquí un remoto y desconocido pueblo de Judea, sino un preciso lugar del campo de Chile, y el acontecimiento bíblico no es solo una leyenda antigua, sino una representación cierta, palpable y sonora. ¿Puede hacerse poesía con elementos tan campestres, y tantos, y con un lenguaje tan popular, tan sin artificio, tan llano? Que juzgue el lector, pero mejor, a ser posible, después de oírlo cantado al son del guitarrón.

Traemos aquí otro buen ejemplo, el *verso* que cierra el CD *Canto a María*, dedicado a la Virgen del Carmen. Se trata de un *verso* entero de despedida «en ruedita». Ha terminado la velada y los cantores que han intervenido en ella se despiden, cada uno con una décima. Para percibir en su plenitud el precioso entramado poético de este *verso* de despedida es necesario haber oído antes todos los que se cantaron en la velada, pues cada cantor va a recordar aquí alguno de los versos o ideas «clave» antes glosados en su turno. Es un ejemplo magnífico del lenguaje y de la poética del canto a lo divino: hay versos tradicionales, pero también improvisación; predomina la maestría del oficio métrico, aunque también asomen algunos defectos de rima; y dicho todo en el lenguaje popular de cada día, con los dialectalismos obligados y los vulgarismos lógicos, con la abundancia de diminutivos que hacen afectivo el discurso (como «válvula de escape de lo afectivo», definió Dámaso Alonso (1966: 292) el uso del diminutivo en poesía); el mismo lenguaje ordinario y común de cada día, solo que metido en verso y acomodado a esa «gramática» particular del *verso* chileno. El primero en intervenir elige la tonada y el instrumento, así como la cuarteta que los demás deberán glosar:

³⁸ Habiendo nacido en un lugar cuyo topónimo *Loyca* es el nombre de un pájaro cantor, ¿cómo no habría de ser él mismo cantor de por vida?

Entrada

Con una inmensa alegría
 desde tu florido altar
 nos vamos a retirar,
 Virgen sagrada María.
 Al acabarse este día
 repetirles necesito:

*Vámonos compañeritos,
 dejemos lugar pa otros,
 que les hagan el cariño
 que nos han hecho a nosotros.*

1

Adiós Virgen soberana,
 hasta luego, ya me voy,
 muy agradecido estoy
 y me voy por la mañana.
 Atracado a tu ventana
 clamándole a Jesucristo
 al momento y ligerito
 con lamentoso suspiro
 tengamos luego el retiro,
vámonos compañeritos.

2

Adiós Virgen celestial,
 adiós a tu compañía,
 hoy se ha llegado tu día,
 adiós al precioso altar.
 Dame alas para volar

a dar cuenta al Poderoso,
 quiero buscar mi reposo,
 yo me creo que es así,
 luego *saldremos* de aquí,
dejemos lugar pa otros.

3

Adiós, infinitas gracias
 al ver todo en este instante,
 adiós a lo' acompañante'
 y a todos los de esta casa.
 Con la mayor arte y gracia
 por orden del Unitrino
 clamándole al Dios divino
 me iré contento y feliz
 que en esta casa de aquí
que les hagan el cariño.

4

Adiós Virgen del Carmelo,
 adiós madre sacrosanta,
 con eco de mi garganta
 te digo adiós sin recelo.
 En vueltas de un año entero
 te saludo portentoso,
 con empeño cariñoso
 adiós la linda mansión,
 hagan la misma atención
que los han hecho a nosotros.

8.7. El arte de la glosa

Los *versos* completos que hemos puesto hasta aquí ejemplifican bien el arte que hay en toda glosa poética. En verdad, en el canto a lo divino se pone a prueba la capacidad glosatoria del cantor, pues, en el fondo, visto desde el punto de vista métrico y estructural, cada intervención de un cantor a lo divino es un ejercicio glosatorio; no solo porque las cuatro décimas centrales deben terminar —y glosar— el contenido de los cuatro últimos versos de la primera décima, sino porque la última décima, la del cierre y despedida, tiene que concluir y «amarrar» las ideas expuestas con anterioridad.

Otra cosa es el logro poético de la glosa. «Hacer un *verso* tiene su ciencia», dice con toda razón Fidel Améstica (2009: 106). Glosar es una acción que requiere de artificio, pero también de arte. De artificio formal, porque la rima de cada verso de la cuarteta condiciona la estructura métrica de cada décima, y de artificio conceptual, porque el contenido de cada verso, por muy leve que sea, exige una cierta coherencia conceptual en cada décima. Pero sobre todo exige arte:

lograr que el conjunto de las cuatro décimas sean la exacta y simbólica expresión por extenso de lo que en la cuarteta solo se insinuaba; las décimas deben ser la «armoniosa paráfrasis» de la estrofa inicial, como bien la definió Efraín Subero (1991: 106). Del artificio al arte hay en este oficio del canto a lo divino de Chile un trecho tan ancho como quiera cada uno considerar, como lo habrá en cualquier otra manifestación poética glosatoria. A los que hacen bien lo primero les podríamos llamar *verseadores* o *rimadores*, pero a los segundos no les queda nada ancho el título de *poetas*. Con razón se dice que nada menos que un Neruda dijo una vez que el arte de la décima encuartetada de los cantores populares chilenos exigía un desafío más difícil que un soneto, y que por eso no se encuentran décimas —ni sueltas ni encuartetadas— entre las miles de estrofas del gran poeta chileno.³⁹

Pero claro está que no todos los versos de los cantores a lo divino resultan ser verdadera «glosa» de la cuarteta elegida para ello; en muchas ocasiones esa cuarteta no resulta ser más que una «ocurrencia», sin que haya ni consecuencia lógica, ni temática ni menos poética. En un amplio repertorio de cantos a lo divino podría apreciarse que abundan más los versos en que los cuatro versos de la cuarteta se «agregan» sin más a su correspondiente décima, sin la necesaria integración temática, que aquellos otros en que las décimas glosan verdaderamente los versos de la cuarteta. Pero los hay que podrían convertirse en auténticos modelos del más alto arte glosatorio de la literatura en lengua española de todos los tiempos. Por ejemplo el verso «Por padecimiento» atribuido a Bernardino Guajardo. Véase que la cuarteta que toma como «tema» es también profana y amorosa, y más me parece a mí antigua y tradicional que obra de un poeta de mitad del siglo XIX⁴⁰:

³⁹ Es cita casi textual que tomo del prólogo que José Miguel Varas dedicó al libro de Hugo González Hernández, *50 sonetos* (2008: 4).

⁴⁰ No hemos podido documentar esta cuarteta como tal en los cancioneros del Siglo de Oro, no obstante ello no quiere decir que no sea «antigua», y menos que no esté concebida según la estética de la lírica antigua y del gusto del Barroco. Lo que sí pueden documentarse son algunos sintagmas de la cuarteta: así, el primer verso *Querer por solo querer* es el título que utilizó Antonio Hurtado de Mendoza para una obra de teatro en 1622, y el sintagma *fineza mayor* fue usado mucho en el Barroco, por Calderón para el amor profano y por Sor Juana Inés de la Cruz para el amor divino. Además, la estructura poética de la cuarteta es de indudable factura barroca: podrían citarse otras varias paralelas, como la siguiente redondilla de Pedro de Padilla, también usada para la glosa: «El querer de mi querer / es querer lo no querido, / que querer lo que querido / ni es querido ni es querer» (*Cancionero autófrago de Pedro de Padilla*; ms. 1579 de la BRM; ed. Labrador y DiFranco, 2007, nº 128). Y Padilla fue un poeta que floreció en los años finales del siglo XVI y que reflejó en su obra el gusto poético de la época como pocos. Y más cercana conceptualmente a la cuarteta chilena es la canción del mismo Padilla: «El amor que verdadero / y no estava en ynterés, / tarde o nunca da al través; / pero el falso lisonjero / presto descubre cuál es...», que tiene como letra de glosa el siguiente trístico: «No quiso bien quien olvida: / que donde amor a cavido / no puede caver olvido» (*Cancionero de Pedro de Padilla*; ms. 1587 de la BRM; ed. Labrador y DiFranco, 2009, nº 82 y 83).

*Querer solo por querer
es la fineza mayor,
el querer por interés
no es fineza ni es amor.*

Pero «vuelta a lo divino» con tal maestría, con tal sutileza poética, que una vez leído el verso completo nadie diría que no fue en su origen concebida para expresar el amor de Dios a los hombres⁴¹:

1

Fíjate y mira la cruz
de este madero sangriento
en que dio su último aliento
nuestro salvador Jesús.
¡Oh sol de divina luz!,
¿quién podrá desconocer
el inmenso padecer
y la humanidad de Cristo?:
El único que se ha visto
querer solo por querer.

2

Antes del padecimiento
en la noche de la cena
el Señor con gracia plena
instituyó el Sacramento.
Su cuerpo y sangre sustento
era para el pecador,
por eso el supremo autor
en la mesa del altar
nos da este rico manjar
que es la fineza mayor.

3

A todo su apostolado
dijo Cristo enternecido:
—Por uno he de ser vendido,
por otro he de ser negado—.
Judas, el traidor malvado,

tuvo la desfachatez
de vender poco después
a Jesús el Nazareno,
por cuya razón no es bueno
el querer por interés.

4

Tres veces con juramento
San Pedro a Cristo negó
y cuando el gallo cantó
lloraba de sentimiento.
En aquel mismo momento
se penetró de dolor
diciendo a su Salvador
lleno de angustia y pesar:
el amar por traicionar
no es fineza ni es amor.

Despedida

*Querer solo por querer
es la fineza mayor,
no es fineza ni es amor
el querer por interés.*
Y te pido en esta vez
por la paz que aquí se encierra
que los hombres de la tierra
aquí o en cualquier lugar
se junten para cantar
y no para hacer la guerra.

El texto que se dice original de Guajardo puede leerse en *La Biblia del pueblo* del Padre Jordá (1978: 192), pero yo lo he oído cantar varias veces y a varios cantores a lo divino. Moisés Chaparro lo repitió en las dos muestras del canto a

⁴¹ Tomo este verso de Bernardino Guajardo desde la versión que cantó Moisés Chaparro en la iglesia de Casablanca en los años 2005 y 2007, grabado por mí en las dos ocasiones.

lo divino a las que yo he asistido en la iglesia de Casablanca con motivo de los Festivales de Payadores que allí se celebran en el mes de febrero. Lo que quiere decir que se ha convertido en un texto de repertorio, y en algunos casos posiblemente con olvido ya del autor, con lo cual cada cantor empieza a introducir pequeñas variantes, que es la manera en que un texto empieza a ser tradicional, es decir, de todos. En el caso de Moisés Chaparro, introdujo ligeras variantes textuales, cambió el orden de las estrofas 3 y 4 y sobre todo fueron totalmente distintas las décimas de despedida. En la primera ocasión de 2005 la inició a la manera acostumbrada de las despedidas: «Se anuncia la despedida, / cogollito de romero...», y la terminó manifestando la satisfacción que sentía al comprobar que en Casablanca se estaba revitalizando el canto del poeta tradicional chileno. Mientras que en la segunda ocasión, en 2007, hizo la despedida agrupando primero los cuatro versos de la glosa y terminando con los versos que había cantado el repentista cubano Luis Paz «Papillo» en el Encuentro de 2005:

*que los hombres de la tierra
aquí o en cualquier lugar
se junten para cantar
y no para hacer la guerra.*

Un bello ejemplo de cómo el payador utiliza la tradición, la improvisación y la memoria: cada una de sus actuaciones se convierte así en una auténtica creación.

Que la cuarteta que sirve para lo glosa no es de Guajardo, y que no nació solo para este verso por padecimiento, lo demuestra el hecho de que también se ha utilizado y utiliza en otros muchos versos del canto a lo divino. La encontramos, por ejemplo, en uno dedicado a la Virgen del Carmelo⁴². En este caso el verso consta de 6 décimas, con la de entrada, en que se incorpora la cuarteta de la glosa, y la de despedida. Otro ejemplo maravilloso en que la cuarteta es una perfecta síntesis conceptual de lo que después se glosará en décimas:

Entrada

Te saludo en este día
purísima soberana,
que naciendo de Santa Ana
fuiste madre del Mesías.
Desde el cielo nos envías
este ejemplo a todo ser:
*querer por solo querer
es la fineza mayor,
el querer por interés
no es fineza ni es amor.*

1

Te saludo Virgen bella
santísima del Carmelo,
que iluminas nuestro anhelo
con el fulgor de tu estrella.
Doncella entre las doncellas,
la más virtuosa mujer,
de ti tuvo que nacer
nuestro Redentor amado
que nos dejó por legado
querer por solo querer.

⁴² El verso aparece como corte 2 del CD *Décimas a María* (como resultado de una velada en honor de la Virgen del Carmen), atribuido a Santiago Varas.

2

Venerada carmelita,
cuando me encuentro a tus plantas
mi corazón se levanta
con alegría infinita.
Sabes escuchar mis cuitas
y mitigarme el dolor,
ayudas al pecador
intercediendo ante el Padre,
darnos tu apoyo de madre
es la fineza mayor.

3

Has sido y siempre serás
de Chile santa patrona
y al país no lo abandonas
ni en la guerra ni en la paz.
Siempre pidiéndole estás
a nuestro supremo juez
que a los que lo aman por fe
los reciba en su mansión,
que es causa de perdición
el querer por interés.

4

Madre pura y virginal,
desde tu trono en el cielo
aboga por nuestro suelo
ante el Padre celestial.
Que mande viento cordial
y aire reconciliador,
que nos conmueva el dolor
de todo el mundo sufriente,
porque el trato indiferente
no es fineza ni es amor.

Despedida

Por fin doy la despedida
varillita de ciruelo,
Virgen santa del Carmelo,
oriente de nuestras vidas.
Eres antorcha encendida
que nos guías con tu luz,
por tu ejemplo de virtud
del espíritu de Dios
como madre te eligió
de nuestro Señor Jesús.

9. La música del canto a lo divino

Ya hemos dicho que el cantor a lo divino, además de tener una fe y una devoción grandes, debe ser poeta y músico. Y además, conocer la tradición y tener dotes de improvisador. Y ser por añadidura teólogo (intérprete de las Escrituras) y misionero (evangelizador de sus creencias). Cada una de estas cualidades se da en medida diferente en cada cantor, pero también hemos dicho que en su condición de músicos tocadores de guitarra o de guitarrón todos o casi todos son unos verdaderos maestros. No puede decirse lo mismo, sin embargo, en su condición de músicos cantores (no muchos son a los que pueda decirse que cantan «bien», y contados los que son excelentes cantores). Pero a esta cualidad no parece que se le dé mucha importancia (como ocurre, por lo general, en el mundo del repentismo). Los propios cantores tienen en más la condición de tocador que la de cantor. De ahí la fama y hasta el culto que le están dando al guitarrón y a los guitarroneros de Pirque.

Desde el punto de vista musical, la percepción que tiene el no especialista en música es que las mismas melodías y *toquíos* del canto a lo divino sirven para todo el «canto a lo poeta», aunque quizás no pueda decirse lo mismo al revés. Los etnomusicólogos y los propios cantores-tocadores podrán ahondar en estos asuntos y decir lo que de verdad tiene esta percepción del simple oyente. Mi percepción es la de estar ante una música en que todas las tonadas tienen algo en común: un ritmo lento, pausado y armonioso; una solemnidad que se acomoda al mensaje; una languidez en la melodía; un fondo de tristeza que no deja indi-

ferente a nadie. Los propios cantores dicen en sus versos: «con mi cantar profundo». Eso es: «profundo»; no creo que haya palabra que lo defina mejor.

Así lo calificaba Uribe Echevarría: «El canto es plañidero, salmodiado, monótono y religioso, con breves arranques (*requiebres*) de extrañero patetismo que se resuelven en lacerante tristeza. Recuerda vagamente el *canto llano* de las catedrales, en los oficios de Semana Santa» (1962: 34). Y Antonio Acevedo había dicho antes que la música del canto a lo divino «adoptaba un aire solemne, emocionado, que era el mismo que usaba en la elegía del *velorio de angelito* en que glosaba el inmenso dolor de la madre que perdía su hijo» (1933: 30).

La música se pone aquí al servicio del texto, no cabe duda, como siempre ocurre en los textos de tradición oral que se cantan, más si éstos son de tipo narrativo, dígame el romancero, como siempre ha ocurrido en toda la tradición musical occidental, desde el gregoriano, y aun antes en el caso de España en el canto mozárabe. Sí, esa es la expresión: canto «salmodiado», silabeado, en donde la voz pone énfasis a la palabra y marca las pausas que el verso requiere para que nada quede sin oír, sin entender, y al ritmo lento que la meditación precisa. Eso es: para que cada palabra del verso sea no solo entendida sino, sobre todo, meditada. Si profundo es el mensaje que el cantor a lo divino quiere transmitir, profunda y honda ha de ser la melodía, y lento y simple hasta el extremo el toquíu del guitarrón. ¡Cómo no resultar todo ello emocionante y único!

Desde un punto de vista técnico, el etnomusicólogo Luis Gastón Soublette define el canto a lo divino con las siguientes características (citadas en Uribe 1962: 35):

a) la melodía del verso es casi siempre salmódica, con todas las características del recitativo;

b) las melodías o entonaciones son relativamente pocas, pero cada cantor las acomoda a su propio estilo, creando con ello versiones que se identifican con cada cantor;

c) la estructura melódica es modal;

d) no existe correspondencia tonal entre melodía y el acompañamiento instrumental: la melodía es modal, pero el acompañamiento busca siempre una estructura armónica tonal.

Al margen del estilo de cada toquíu o melodía, se advierte que los cantores viejos cantan mucho más lento que los cantores modernos. Es lo que se advierte en las grabaciones antiguas hechas por Uribe Echevarría en los años sesenta del siglo XX en las voces de Miguel Galleguillos, Honorio Quila, Manuel Ulloa, Ricardo Gárate, etc. Y lo que se advierte ahora en las voces de los cantores que siguen más fielmente la tradición antigua, como Santos Rubio (con la tonada creada por él mismo y que por eso la llaman «La de Santos»), como canta generalmente Domingo Pontigo con su tonada favorita (la llamada «Doble común») y como cantan también generalmente Chosto Ulloa y Chincolito.

La opinión a este respecto de Luis Ortúzar «Chincolito» (en entrevista personal) es en todo coincidente con nuestras apreciaciones: «El canto a lo divino es más lento, por el recogimiento, no es para divertir, es como una melodía para meditar, palabra por palabra, verso por verso..., como masticando las palabras...

Cantar a lo divino es cantar meditando; el pueblo lo entiende mucho mejor... Así es como el hombre del campo se abrazaba a la religión: hablando a Dios con las mismas palabras de la calle y de casa».

Única es sin duda la música del canto a lo divino de Chile y por extensión del canto a lo poeta, pues ya hemos dicho que la música del primero sirve para casi todos los géneros del canto popular. Muy distinta del resto de las formas musicales con que se canta la décima en Iberoamérica, y muy distinta de la *paya* argentina y uruguaya, a pesar de tener el mismo nombre que en Chile. Incluso muy distinta de la música de la cueca, siendo ésta el canto típico por excelencia de Chile, tan movido y alegre.

El Padre Jordá ha aceptado la opinión del salesiano Teodoro Nieto, que después de presenciar una velada de canto a lo divino llegó a decir que el origen de la música del canto a lo divino chileno es andaluz (de la Baja Andalucía), y que encuentra gran similitud entre la música del canto a lo divino y el cante jondo andaluz, por «su gran tristeza, su gran profundidad de sentimientos y pesadumbre» (Jordá 1984: 9). Yo no hallo punto alguno de comparación, ni en el canto ni menos en el toque de la guitarra. El flamenco, aun generalizando por encima de un sinfín de géneros y «palos», es un canto esencialmente melismático, como posiblemente ningún otro canto popular del mundo, mientras que el canto a lo divino es un canto esencialmente silábico, como han remarcado todos los estudiosos; por otra parte, el arco melódico del flamenco es infinitamente más amplio que el del canto a lo divino, que es salmodiado. Y en cuanto al instrumento, el tañer que predomina en la guitarra flamenca es el rasgueo, mientras que en la guitarra o guitarrón chilenos es el punteo. Nada que ver, pues.

IV

OTROS GÉNEROS DE CANTOS «A LO DIVINO»

Tan solo le pido a Dios
por lo que de amor encierra
que los hombres en la tierra,
sea cual sea el lugar,
se junten para cantar
y no para hacer la guerra.

LUIS PAZ «PAPILLO»

1. Otros géneros de poesía popular «a lo divino»

El canto «a lo divino» no es exclusivo de Chile: se da en otros muchos lugares del mundo hispano, si bien es verdad que en ningún otro país como en Chile tiene una configuración tan definida, tanto en los aspectos poéticos como en los musicales, y sobre todo en lo relativo a su *performance*, en su ejecución y funcionalidad.

La expresión «a lo divino» aparece de continuo en la bibliografía de la poesía folclórica de Venezuela, de México, de Puerto Rico, de República Dominicana, de Perú, de Colombia y en general de toda Hispanoamérica, incluso de Nuevo México. Es la expresión que usa Juan Alfonso Carrizo en sus *Cantares hispano-americanos* (2002) para referirse a los poemas (generalmente en décimas) de temática religiosa, al margen de su manifestación en un rito o celebración religiosa específica o de su expresión en una estructura poética determinada. Por tanto, puede decirse que en el contexto general hispanoamericano la expresión «a lo divino» equivale simplemente a canto de temática religiosa.¹

Históricamente, los *contrafacta* a lo divino se aplicaron en España a todas las combinaciones estróficas imaginables, pero es indudable que una de las formas predilectas para ello fue la glosa, y la combinación de *glosa* y *contrafacta* a lo divino se manifestó especialmente en décimas. Y tuvo su triunfo en América. Y sin embargo, en Chile tienen como creencia colectiva que el canto a lo divino (que es glosa y *contrafacta* en décimas) es exclusivo de su país y que, además, es el origen de todo el canto «a lo poeta» chileno, anterior al canto «a lo humano». A lo primero ya hemos respondido en el capítulo anterior, aunque es verdad

¹ Dice literalmente Manuel Álvarez Nazario: «En la poesía popular de Puerto Rico (y así mismo en Santo Domingo, Nuevo México, Panamá, Colombia, Venezuela, Chile, Argentina y quizás también en otros países hispanoamericanos)... se suele llamar *cantar a lo divino* a las composiciones de tema religioso, en oposición a las que se encasillan bajo la referencia de *cantar a lo humano*, de tema histórico o de la realidad mundana». Y aun propone este investigador puertorriqueño que esta denominación a lo divino pudiera estar «en aparente relación directa» con el calificativo que en Canarias se da a las rondas de *los divinos* que se hacen en Navidad (1972: 202).

que la configuración y la denominación de *canto a lo divino* tal cual se conoce en Chile solo se practica allí. En cuanto a lo segundo, es posible que en Chile se implantara primero y directamente el canto a lo divino, esto es, la configuración del verso típico chileno: una cuarteta glosada en cuatro décimas más una quinta décima de despedida, pero es indudable que los «materiales» poéticos con que se hace ese verso, la cuarteta y las décimas, fueron antes «a lo humano». Y este proceso solo puede ser bien documentado en España.

La expresión «a lo divino» en el cancionero actual de Chile, en cierta medida, sigue teniendo el mismo sentido etimológico y original de 'poesía profana vuelta a lo divino'. Porque, como fenómeno poético, el canto a lo divino chileno no es otra cosa que la glosa que se hace en décimas religiosas de una cuarteta (o redondilla) profana. De hecho, si se hiciera un repertorio de cuartetos usadas en el canto a lo divino, ya fuera entre la documentación antigua o entre la tradición oral moderna, se vería que las más son profanas, pertenecientes además al repertorio del gran cancionero panhispánico de tema amoroso. Por tanto, es «un todo» a lo divino desde el momento en que cada uno de los versos profanos de la cuarteta se convierte en verso sacro al meterse en las décimas; ese es el sentido profundo de la expresión popular *décima encuartetada* que usan para el modelo del canto a lo divino los propios cantores chilenos. Aunque también valdría decir, y quizás con más propiedad, al revés, que se trata de «endecimar una cuarteta».

Una cuarteta prototípica podría ser la siguiente:

*Mis ojos lloran por verte,
mi corazón por amarte,
mis labios por darte un beso,
mis brazos por abrazarte.*

¿Quién puede dudar de que es de temática profana, de un encendido amor humano? Y que, además, puede encontrarse en el repertorio cancioneril de cualquier pueblo hispano. Pues en Chile esta cuarteta se ha usado para un verso «Por padecimiento» (atribuido a Manuel Manzo; Jordá 1978: 204-205). El siguiente:

1
Jesús, divino Señor,
murió en la cruz enclavado,
por salvarnos del pecado
él nos dio todo su amor.
Dijo por el pecador:
«Sufriré muerte inocente».
Le coronaron la frente
al hijo del Eternal
y en la gloria celestial
mis ojos lloran por verte.

2
El Señor cargó la cruz
que lo aflige y atormenta,
así canceló la cuenta
de mi negra ingratitud.
Por salvarme mi Jesús
no vaciló ni un instante,
con tres clavos penetrantes
le dan crucifixión,
despierta con emoción
mi corazón para amarte.

3

Padeció el divino Dios
 como no padecería,
 se volvió la noche día
 cuando ya resucitó.
 Gotas de sangre sudó
 con tres clavos en el cuerpo,
 padeció muy cruel tormento
 el divino Redentor,
 y sufren un gran dolor
mis labios por darte un beso.

4

De espinas lo coronaron
 unos muy crueles canallas
 y dio su última batalla
 cuando en la cruz lo enclavaron.
 Con tres clavos lo colgaron

en aquel santo estandarte.
 «¡Cómo quisiera alcanzarte!
 —dijo la madre de Dios—.
 Padecen tormento atroz
mis brazos por abrazarte».

Despedida

Ángel glorioso y bendito,
 varillita tricolor,
 se sintió un fuerte temblor
 cuando murió Jesucristo.
 Otro dolor no se ha visto,
 no se vio ni se verá,
 la tierra empezó a temblar
 al *d'entrar* en agonía,
 de pena llora María
 sin poderse consolar.

Este ejemplo parte de una cuarteta del cancionero amoroso más «decente», podríamos decir, pero hay otras cuartetas que son declaradamente picarescas, aunque luego en su desarrollo se tornen en suaves y metafóricas alusiones a objetos o creencias religiosas. «Esta curiosa combinación de cuarteta picaresca *a lo humano* y glosa en décimas *a lo divino* es una de las características más notables de la poesía popular chilena», como afirma Uribe Echevarría (1962: 22). Así la siguiente cuarteta:

Una mujer lo tenía
 todo cubierto de pelo,
 a la hora del mediodía
 yo lo probé y era bueno.

que considerada aisladamente resulta del todo irreverente pensada para el canto a lo divino, ha servido tanto para *versos* sobre el nacimiento como sobre la pasión de Cristo. Ello obedece —sigue diciendo Uribe— «a la competencia que surge inevitablemente entre los cantores reunidos en un velorio o novena» (1962: 22). Más aún, como dice el peruano Nicomedes Santacruz: en cuanto más irreverente y procaz sea la cuarteta más se le exige al poeta «una glosa de sublime misticismo», de tal manera que en esos casos la glosa recibía en el Perú «el fastuoso título de *canto a lo divino alto*» (1982: 86). Y pone como ejemplos dos cuartetas «ejemplares»:

Estaba Santa Lucía
 trancando con San Alejo
 y el demonio le decía:
 «¡Ajusta, viejo cangrejo!»

Solo nuestro padre Adán
 vivió libre de los cuernos,
 porque nuestra madre Eva
 no tuvo con quien ponerlos.

para concluir otra vez: «Cuanto más bárbara la glosa, más sublimes los pies, y de ahí el tremendo mérito del decimista que trabajaba *a lo divino alto*» (Santacruz 1971: 13).

En este sentido el uso «a lo divino» es idéntico al que tiene en Chile, solo que en Chile el «canto a lo divino» se convierte en un género particular, en una manifestación folclórica específica, que se diferencia netamente de las otras manifestaciones de poesía popular, mientras que en Venezuela, en México, en Puerto Rico, en el Perú, en Colombia, en Cuba, etc. no hay propiamente un «canto a lo divino», sino solo temas «a lo divino» que se integran con otros tipos de poesía y de cánticos en manifestaciones como los *velorios de la cruz* de Venezuela y Colombia, los *altares de cruz* de Cuba, los *alabados* de México y de otros varios países, los cantos de *velorios de angelitos*, los villancicos, posadas y aguinaldos de Navidad, hasta los romances religiosos son también cantos «a lo divino», pues bien se sabe que muchos de ellos nacieron como *contrafacta* de romances profanos antiguos.

Podrán señalarse todas las diferencias que se quiera, así como las particularidades de cada una de las manifestaciones nacionales y regionales, tanto desde el punto de vista textual y musical como desde el punto de vista de su ejecución y funcionalidad, pero las bases religiosa y conceptual son las mismas.

2. Un ejemplo de canto a lo divino panhispánico

Pondremos un ejemplo que sintetiza lo que queremos decir de una manera palpable y que manifiesta el concepto «a lo divino» que tienen en este momento los propios cantores de varios países hispánicos. No necesitamos para ello atraer y juntar aquí textos y cantos pertenecientes a épocas distintas y procedentes de fuentes diversas, nos bastará con narrar un acontecimiento ocurrido en un día y lugar concretos.

Entre las actividades más atrayentes que se celebran en Casablanca (Chile) con motivo de sus ya famosos *Festivales de Payadores* está la participación de los payadores chilenos en la misa del domingo en la iglesia parroquial, y que tiene por objetivo el mostrar a los repentistas de otros países, a los estudiosos extranjeros y al público en general el «canto a lo divino» de Chile. Para ello, dos o tres cantores a lo divino presentes en el Festival, cantan «una rueda» de versos al finalizar la misa, además de décimas sueltas en otros momentos de la celebración, como a la entrada, en el ofertorio, en la comunión, etc.

En el Festival de 2005, primero en el que yo participé, cantaron al final de la misa dos versos en forma de rueda Moisés Chaparro y Rodrigo Núñez. Moisés cantó un verso «Por padecimiento», mientras que Rodrigo cantó otro «Por hijo pródigo», ambos lo hicieron al modo regular del canto a lo divino chileno, glosando una cuarteta en cuatro décimas más una quinta de despedida, y siguiendo la modalidad de la rueda, alternándose los cantores en cada décima, cada uno con su propio instrumento, Moisés con guitarra y Rodrigo con guitarrón.

El texto del verso que cantó Moisés lo hemos puesto en el apdo. 8. 7. del capítulo anterior «El canto a lo divino en Chile», como ejemplo precioso del ejercicio glosatorio, bien que el texto era de Bernardino Guajardo, pero acomodado por el

propio Moisés al lugar y acontecimiento que se celebraba. El verso que cantó Rodrigo Núñez no es menos precioso y sí quizás más interesante; el texto es de su propia autoría, pero la cuarteta de la glosa (en este caso una redondilla) la tomó de un poema bien conocido de Góngora, «El buen pastor»:

Oveja perdida, ven
sobre mis hombros, que hoy
no solo tu pastor soy
sino tu pasto también.

Rodrigo no cantó entonces la décima de entrada ni hizo explícita la cuarteta sobre la que iba a glosar, por lo que cada oyente debió comprender el sentido de los pies de las cuatro décimas primeras, que solo se juntaron y se hicieron evidentes en la décima de despedida. Recuerdo que la sensación que me produjo entonces el verso cantado por Rodrigo fue una mezcla de admiración y de misterio, por lo mucho que se me ocultaba al oírlo en directo y oír cada una de sus décimas entreverándose con las décimas del verso de Moisés, pero también de una profunda emoción al juntarse el relato bíblico del hijo pródigo con una confesión personal del cantor, y todo ello dicho, cantado, al ritmo lento, solemne, del guitarrón, en una tonada que después me dijo se llamaba «la lazarina», por haber sido creada (o al menos usada frecuentemente) por el legendario poeta popular Lázaro Salgado. Leído ahora el verso de Rodrigo resulta ser un maravilloso ejemplo en donde se juntan lo poético, con un ejercicio glosatorio admirable, y lo doctrinal, al aplicar la parábola del Evangelio a la propia vida personal del cantor. Nada tiene de novedad que un creyente reconozca sus «pecados», sus descuidos con la religión, pero no en público ni cantando. Por otra parte, elegir como en este caso para la glosa una cuarteta de autor tan señalado como Góngora compromete a mucho, pues de inmediato surgirán en el oyente (en el lector aquí) las comparaciones entre el poema del gran poeta cordobés del Barroco y el joven cantor a lo divino chileno de principios del siglo XXI. Pero vale la pena poner los dos textos juntos para comprobar que nada desmerece el de éste junto al de aquél. El poema de Góngora no es propiamente una *glosa*, sino más bien una composición *zejelesca* en donde la cuarteta actúa como estribillo y la rima de ésta marca la de las estrofas. Quien habla no es sino el «buen pastor» (Cristo) a sus ovejas (los hombres); una alegoría, pues:

*Oveja perdida, ven
sobre mis hombros, que hoy
no solo tu pastor soy
sino tu pasto también.*

Por descubrirte mejor
cuando balabas perdida,
dejé en un árbol la vida
donde me subió el amor;
si prendas quieres mayor,
mis obras hoy te la den.

Oveja perdida, ven...

Pasto al fin tuyo hecho,
¿cuál dará mayor asombro,
el traerte yo en el hombro
o traerme tú en el pecho?
Prendas son de amor estrecho
que aún los más ciegos las ven.

Oveja perdida, ven...

El poema de Rodrigo Núñez, como canto a lo divino que es, debe cumplir primero una función informativa, por eso tiene una parte narrativa en la que se recuerda la parábola del Evangelio, y una función ejemplarizante como práctica cristiana, y de ahí la identificación personal del cantor con el hijo pródigo de la parábola. Y queda como evidencia cómo el *verso* entero se pone al servicio de la cuarteta, de cómo Rodrigo Núñez logró una maravillosa *glosa*:

1

Jesucristo se sentó
estando en Cafarnaún;
como era temprano aun
esta historia refirió.
Un hijo al padre pidió
su herencia y todo su bien;
marchó en pos del vaivén
de los placeres mundanos
y en casa llora el anciano:
—*Oveja perdida, ven.*

2

Y la oveja descarriada
despilfarró su heredad
llevando en otra ciudad
una vida disipada.
Esta región fue azotada
por hambre, peste y dolor;
se dijo: —¡Qué solo estoy!,
con justa razón padezco,
este castigo merezco
sobre mis hombros que hoy.

3

Estaba el joven perdido
apacentando unos cerdos
cuando le asalta el recuerdo
de su padre tan querido.
Oye una voz que al oído

le dice: —Mi paz te doy,
porque estás perdido, voy
a dar mi vida otra vez,
vuelve a casa y verás que
no solo tu pastor soy.

4

—Padre mío, yo te alabo
por dar el pan a este pobre
y por preferirme sobre
los entendidos y sabios.
Desde hoy seré tu esclavo
por Dios, por Jerusalén;
acéptame sin desdén
que el hambre es puñal acerbo,
no solo seré tu siervo
sino tu pasto también.

Despedida

Finalmente he de decir
también anduve perdido,
no encontraba ni un sentido
al milagro del vivir.
Pero una voz pude oír
que me entregaba saber:
—*Oveja perdida, ven
sobre mis hombros, que hoy
no solo tu pastor soy
sino tu pasto también.*

Solo un repentista no chileno de los asistentes al Festival de Payadores de Casablanca de 2005 quiso cantar en aquella misa, el cubano Luis Paz «Papi-lllo», que en su estilo de *punto cubano* y acompañado de los instrumentos típicos de guitarra y laúd cantó la siguiente décima «a lo divino»:

Libre de todo lo atroz
quiero en un mágico vuelo
tocar la puerta del cielo
con el alma y con la voz.

Tan solo le pido a Dios
 por lo que de amor encierra
 que los hombres en la tierra,
 sea cual sea el lugar,
 se junten para cantar
 y no para hacer la guerra.

Pero en la misa del domingo de Casablanca del Festival de Payadores del año 2007, a la par que los tres cantores a lo divino chilenos que cantaron sus *versos* en rueda, otros varios poetas y cantores extranjeros quisieron participar en aquel canto «a lo divino» y allí se produjo lo que queremos mostrar como ejemplos de las maneras poéticas y musicales que se encuadran bajo esa denominación en el mundo hispánico.

Los tres cantores chilenos fueron en esta ocasión Luis Ortúzar «Chincolito», Moisés Chaparro y Fidel Améstica; lo hicieron en forma de rueda, la manera más tradicional del canto a lo divino chileno, alternándose las décimas de sus respectivos *versos*: Chincolito cantó un fundamento «Por Apocalipsis», Moisés «Por padecimiento» y Fidel «Por Abel y Caín». Por no alargar innecesariamente el relato haré los comentarios mínimos a los textos respectivos.

Moisés Chaparro repitió el mismo *verso* que había cantado en el Festival de 2005 de Bernardino Guajardo, con ligeras variantes en las estrofas primeras, pero con la importante novedad de hacer totalmente nueva la décima de despedida, juntando los cuatro versos de la cuarteta glosatoria de Bernardo Guajardo con los cuatro últimos versos de la décima que había cantado en el Festival de 2005 el cubano Luis Paz «Papillo»: un verdadero acierto poético propio de los buenos cantores populares, mezclando tradición, improvisación y memoria para hacer que cada una de sus actuaciones sea una auténtica creación. Cantó en la última estrofa:

*Querer solo por querer
 es la fineza mayor,
 no es fineza ni es amor
 el querer por interés.
 Y te pido en esta vez
 por la paz que aquí se encierra
 que los hombres de la tierra
 aquí o en cualquier lugar
 se junten para cantar
 y no para hacer la guerra.*

El *verso* de Luis Ortúzar fue el siguiente:

1

Desde que al mundo nací
 Dios me preparó la gloria
 y leyendo en una historia
 luego encontré lo que vi.
 Al momento prometí

cambiar mi vida completa
 con oraciones secretas
 en busca de paz y calma,
 y a Jesús darle mi alma
subí al cielo con calceta.

2

La Virgen mi protectora
 es muro de gran pilar
 y me tendrá que amparar
 como reina y gran señora.
 Soy un pecador que implora
 el perdón de sus pecados,
 por un Dios crucificado;
 dijo un penitente: —Oré,
 y en la gloria yo entraré
desnudo y a pie pelao.

3

Cuando ya esté al expirar
 la muerte en llegar no tarda
 y el santo ángel de mi guarda
 por mí tendrá que rogar.
 Y después ha de luchar
pa que el infernal que espera;
 como la fiera más fiera
 vendrá el demonio atroz,
 pero yo me voy con Dios
con ojota chacarera.

4

Cuando ya la estrella mía
 me guíe por buen sendero
 daré mi cuenta ligero
 allí mismo en aquel día.
 La más alta jerarquía
 vendrá con su majestad
 todo muy bien *alumbrá*,
 la Virgen en el momento
 vestida de sentimiento
y escarpines colorados.

Despedida

Bendita es la despedida,
 bendita es la santa cruz,
 bendito sea Jesús
 en los brazos de María.
 Bendita la profecía
 que profetizó el profeta:
*subió al cielo con calceta
 desnudo y a pie pelao,
 con ojota chacarera
 y escarpines colorados.*

El fundamento «Por Apocalipsis» elegido por Chincolito para su canto es de los estimados por los viejos cantores (no tanto por los jóvenes), pero es de los más enigmáticos, como enigmático es el texto del original que se glosa². Pero ya se ve que Chincolito, fiel a su condición de campesino ejerciente, llena sus versos de dialectalismos y lo hace más popular. Nos aclara el propio cantor que la *calceta* son las medias de lana rústica del campo chileno, la *ojota chacarera* unas sandalias que se sujetan con largos cordones al tobillo, y los *escarpines* los zapatitos domésticos.

El verso «Por Abel y Caín» que cantó Fidel Améstica me dice que le fue entregado en su día por Chincolito, quien a su vez lo recibió de su maestro don Emiliano Bravo, con una cuarteta glosatoria plenamente barroca³; pero la décima de despedida es propia de Fidel, demostrando también una condición de maestro en el arte de conjugar la tradición recibida con la novedad creadora:

2 El texto pertenece al repertorio tradicional; encontramos una versión paralela (pero no igual) en Jordá 1978: 303.

3 La redondilla «Muerte, si otra muerte hubiera / que de ti me libertara, / yo esa muerte la pagara / pa que a ti muerte te diera» es anónima, o al menos no he encontrado documentación de su autor, pero el uso que de ella hizo también el peruano Nicomedes Santacruz para una glosa en décimas manifiesta que pertenece a la tradición popular de varios países hispanoamericanos. Así dice la primera décima glosada de Nicomedes: «La señora silenciosa, / la verterana infalible, / la muerte, cosa terrible, / la muerte... ¡tremenda cosa! / ¡Qué fuerza tan misteriosa, / implacable, traicionera! / Llegas al que no te espera, / huyes del que te reclama, / ríes del pobre que clama: / ¡Muerte, si otra muerte hubiera...!» (1971: 225).

1

Abel iba muy confiado
 caminando con Caín,
 sin saber que era su fin
 en manos de un ser amado.
 El cordero fue abordado
 por el salto de la fiera;
 machacando su mollera
 el traidor le repetía:
 —Aquí mismo te daría
muerte si otra muerte hubiera.

2

—¿Dónde está tu hermano Abel
 que su sangre me reclama?—
 Caín por respuesta brama:
 —Yo no soy guardia de él.—
 Por este crimen tan cruel
 el Señor marcó su cara,
 y aunque nadie lo matara
 lamentábase errabundo:
 —No hay lugar en este mundo
que de ti me libertara.

3

Fue por causa de la envidia
 que el hombre fue contra el hombre,
 Caín perpetuó su nombre
 en un acto de perfidia.

Con el miedo siempre lidia
 que lo midan con su vara,
 la ciudad que levantara
 lo hizo sentir seguro,
 mas pensaba tras el muro:
 —*Yo esa muerte la pagara.*

4

Aunque pastor era Abel
 como un cordero moría,
 declarando en su agonía:
 —Te perdono, hermano cruel.—
 El crimen del tiempo aquel
 Dios lo guarda a su manera;
 para que el hombre viviera
 le dijo tras su caída:
 —A la muerte le di vida
pa que a ti muerte te diera.

Despedida

Con la despedida entro
 a salir de nuestra rueda,
 y el fuego del canto queda
 alumbrando nuestro encuentro.
 Hay que limpiarse por dentro
 para estar limpio por fuera,
muerte, si otra muerte hubiera
que de ti me libertara,
yo esa muerte la pagara
pa que a ti muerte te diera.

Hasta aquí cinco muestras del «canto a lo divino» chileno, con sus temáticas diversas, con sus músicas también diversas, pero con la estructura uniforme y fija que caracteriza el verso. Y también con las dos características que se combinan para hacer del canto a lo divino una práctica evangelizadora (se predicen las Escrituras) a la vez que moralizante (se predica la práctica de una vida cristiana).

Las intervenciones de los poetas cantores no chilenos se hicieron inmediatamente a continuación de la rueda descrita, sin estar ni programadas ni previstas, surgidas de la iniciativa de cada uno de ellos, incitados sin duda por la maravilla de poesía, de música y de religión que habían creado Chicolito, Moisés y Fidel. Todos cantaron en décimas, la estrofa en la que todos ellos se manifiestan en su ejercicio improvisatorio, todas ellas fueron también improvisadas, cantadas con la entonación propia de cada país y acompañándose de los instrumentos típicos, aunque bien se advierte que el carácter esencialmente narrativo que tiene el canto a lo divino chileno se trueca en los demás cantores en un estilo más lírico de carácter más interpretativo y subjetivo. Fueron éstos: Ernesto da Silva, de Vene-

zuela, Isidro Fernández y Roberto Silva, de Puerto Rico, Yeray Rodríguez, de Canarias, Guillermo Velázquez, de México, y Luis Paz «Papillo», de Cuba.

Cantó primero Roberto Silva, de Puerto Rico, las siguientes dos décimas, con un mismo pie, forma característica del canto de la décima en su país:

Cristo por no ser rehén
del lujo ni del dinero
nació como un pordiosero
en un pesebre en Belén.
Quiso modelar el bien
a través de su existir;
amor supo repartir,
por eso fue tan fecundo
porque Cristo vino al mundo
a enseñarnos a vivir.

Pero en este mundo he visto
injusticias, desengaños,
cumplió más de dos mil años
y aún no entendemos a Cristo.
En esta verdad insisto
y la vuelvo a repetir:
¿por qué tiene que venir
a este mundo tantas veces
un niño de nueve meses
*a enseñarnos a vivir?*⁴

Le siguió Ernesto da Silva, de Isla Margarita (Venezuela) que cantó también dos décimas sobre la melodía del *punto del navegante* pidiendo protección a chilenos y trovadores:

Santa Bárbara bendita,
elevo mis oraciones
pidiéndote bendiciones
por Chile, tierra infinita.
Yo vine de Margarita
a dar mis cantos serenos,
y con sentimientos plenos
de amor pido en mi oración
que les des la protección
hoy a todos los chilenos.

Cuando me vaya de aquí
llevaré en mi corazón
lo grande de esta nación
a mi tierra guaquerí.
De Chile hermoso sentí
su presencia en mil amores;
las bendiciones mejores
me brindas, mi virgencita,
llevándote a Margarita
con todos los payadores.

Cantaron después dos décimas cada uno: Isidro Fernández, de Puerto Rico, y Yeray Rodríguez, de las Islas Canarias, alternándose, y acomodándose Yeray a la tonada del *seís puertorriqueño*. Las décimas de Isidro Fernández acabaron las dos con un mismo pie, conforme a la tradición de su país, y fueron:

Madre del Santo Cordero,
que te hizo nuestra en la cruz,
con tu soberana luz
indícanos el sendero.
Bien sabes que yo te quiero

y tuya es mi poesía.
Tú siempre has sido mi guía
desde que aprendí el rosario,
inspira mi itinerario,
Virgen sagrada María.

⁴ En conversación y correspondencia posteriores, Roberto Silva me dijo que las dos décimas que cantó ese día en la iglesia de Casablanca son la primera y la última de una composición más amplia que él hizo en su día y que lleva por título el mismo que el verso del pie. Se trató, por tanto, de un texto no improvisado en el momento aquel, el único de los que después se sucedieron.

Mamá me enseñó a rezar
cuando era niño el rosario
y eso es algo extraordinario
que jamás podré olvidar.
Mas se tuvo que marchar

al reino del cielo un día,
y ahora que la vieja mía
se encuentra en brazos del Padre,
bendíceme con mi madre,
Virgen sagrada María.

La referencia del cantor a tema tan personal hizo que una profunda emoción le temblara la voz y que se traspasara a todos los asistentes. Las décimas de Yeray Rodríguez fueron:

Jesús, yo sé que te hospedas
hasta en los pobres mendigos
que venden a sus amigos
por unas pocas monedas.
Te pido que les concedas
tu palabra a los ingratos
que firman esos contratos
aunque los maten las dudas:
traidores igual que Judas,
cobardes como Pilatos.

Pilatos le preguntó
al pueblo que a quién soltaba,
y como el pueblo gritaba
¡Barrabás!, él lo soltó.
Cristo el viernes expiró
dejando al mundo sin luz,
acabó muerto en la cruz
porque el mundo quiso más
odiar como Barrabás
que amar igual que Jesús.

Acabada la décima de Yeray, y acomodándose también a la música puertorriqueña, el trovador y poeta mexicano Guillermo Velázquez cantó la siguiente décima:

No puedo entrar en arcanos
pero a ti, Cristo Jesús,
con la más intensa luz
de mis versos más humanos
te desclavaré las manos,
y con mis versos mejores
te aliviaré los dolores,
con el amor que hay en mí
para que bajes aquí
a abrazar los payadores.

A estas alturas, una emoción intensa había invadido ya la iglesia toda. Finalmente el cubano Luis Paz «Papillo», en tonada de *punto cubano* cerró la ronda de décimas:

Señor, tengo una receta
para tomarnos las manos
y construir los humanos
un puente por cada grieta.
Solo borra del planeta

con hechos perseverantes
la plaga de los farsantes,
la sombra de las traiciones,
el mal de las ambiciones
y el odio entre semejantes.

Todos ellos fueron cantos «a lo divino», sin duda, pues fueron cantados en un recinto religioso para manifestar una fe y una devoción cristianas. Y así serían considerados desde la tradición popular de los respectivos países representados, pero bien se ve que ni tienen la estructura del «canto a lo divino» chileno ni se basan en la misma poética.

3. Cantos a lo divino sobre *La creación del mundo*

Los ejemplos que podrían ponerse como muestra incontestable de que la religión de las capas populares del mundo hispánico se manifiesta de muy similares maneras y en verso son muchos, pero nos serviremos de un tema en concreto: la visión que de la creación del mundo se ha dado en las formas métricas principales de la poesía popular panhispánica y en los más diversos países. Naturalmente la fuente no puede ser otra que el capítulo del Génesis de la Biblia, pero en cada relato que se considere hay algo particular: una anécdota original, una visión lírica o una mirada prosaica, una fijación estricta al relato de la creación o una extensión a los episodios subsiguientes, especialmente a la creación del primer hombre y al pecado original, lo que demuestra que el canto popular sobre la religión no es un conjunto textual cerrado e inmutable, como sí lo son los cantos litúrgicos «oficiales», sino que está continuamente abierto a las iniciativas de la creación poética, que es tanto como decir de la interpretación religiosa.

3.1. Un romance de La Gomera

El romancero religioso constituye –ya lo decimos en el capítulo dedicado a él– uno de los grupos más ricos y sobre todo más abundantes en la tradición oral moderna del romancero general, pero son escasísimos los romances referidos al Antiguo Testamento, pudiéndose señalar unos contados temas: *El sacrificio de Isaac*, el de *Tamar* (que pervive más que por la historia antigua por el tema de incesto que se contiene), *David llora a Absalón* y algunos otros procedentes de pliegos dieciochescos.

De esta procedencia debe ser el romance que traemos aquí sobre *La creación del mundo*, aunque no he podido documentar su fuente; desde luego no está en el catálogo del *Romancero popular del siglo XVIII* de Aguilar Piñal (1972), pues ahí solo se catalogan dos romances sobre la creación del mundo, uno de Lucas del Olmo (1.437 a 1.440) y otro sin autor (1.508) que, por el encabezamiento de cada uno de ellos, no coincide con la temática del romance canario, que se centra especialmente en la creación de Adán y Eva. Éste está lleno de anécdotas originales que no encuentro en ningún otro registro de la literatura popular panhispánica. Lo recogí de labios de Eliseo Correa Sanjosé en 1983 en el case-río de La Palmita (mun. Agulo) en una deliciosa tarde de encuesta en la que yo estaba acompañado de mi mujer Helena Hernández y de mi amigo Lothar Siemens, y Eliseo de su mujer y de una pareja de amigos vecinos de La Palmita:

- 2 Dices que bates el mundo, que bates y lo bajas
 con un pelotón de barro que formas sobre la tierra.
 Hizo el mundo, hizo el mundo, animales y la tierra;

- 4 Adán que solo encuentre pidiose una compañera.
Dándole un sueño profundo, diciéndole que se duerma,
- 6 dándole un suelo profundo del dulce sueño recuerda.
Repara de un lado a otro y vido a su compañera.
- 8 —Esta mujer pa ser mía es menester de que sea,
que la lleven bautizada con una encendida vela.—
- 10 Comunicaron los dos el nombre que les pusiera.
Adán fue y le puso Adana y el Señor le *dijera*:
- 12 —Pues si tú la pones Ana, yo te la pongo Eva,
por ser la primer mujer que pisa sobre la tierra.
- 14 En la puerta de tu casa te planto una manzanera
y de *precto* te pongo que no cojas fruto de ella,
16 que si fruto de ella coges pierdes la ley verdadera,
la ley verdadera pierdes de los cielos y la tierra.
- 18 —Coge, mi Adán, la manzana por jodías manzaneras,
porque mi buen Dios bien sabe que es fruto que apeticiera.—
- 20 Adán cogió la manzana y a su esposa se la entrega.
Su esposa cogió un *bocao*, dándole a su esposo media.
- 22 Él no la pudo tragar que en la garganta le *quea*,
que es en la misma manzana que todo el hombre presenta.
- 24 Allí se quedó desnudo de aquellas ropas tan buenas
y se *diba a desconder* debajo de una higuera,
26 que quería hacer la ropa de las hojas de ella *mesma*.
Y Dios que lo está mirando, el Señor lo llama a cuenta:
- 28 —¡Adán, Adán, dónde estás, ven a mí a dar presencia!
—Soy hombre y estoy desnudo, ¿cómo voy a su presencia?
- 30 —De esas ropas que te *ha* dado tú tendrás que darme cuenta.
—¡Qué cuenta le doy, Señor, si ha caído en penitencia,
32 en penitas derramadas para jamás salir de ellas!
—Si pues estás arrepentido
- 34 buscáste un confesor y luego con él confiesa.
—¡Con quién confieso, Señor, si usted no ha formado iglesia!
- 36 —Pues si estás arrepentido ven y conmigo confiesa.—
Cada golpe que se daba abatía la cabeza,
38 como está Cristo delante para hacerle bien la venia.
—Pues si estás arrepentido te echaré de penitencia:
40 pues si te *ha* dado diez hijos de los diez te daré treinta,
treinta mil y cuatro más
- 42 —¿Cómo llamo yo a estos hijos, Señor, pa que me obedezcan?
—Yo te los daré mezclados todos con su diferencia:
- 44 unos blancos y otros negros y otros de color morena,
unos más apasionados, otros llenos de paciencia;
- 46 *pa* el que te saliera malo tengo llaves y cadenas
y el que se saliera bueno gozará la gloria eterna.
(Trapero 2002: n° 97.1)

3.2. Dos *deshechas* de los ranchos de Canarias

Las características de los cantos de los *ranchos* de Canarias en sus dos modalidades *de ánimas* y *de pascua* pueden verse en el capítulo específico que les dedicamos, lo mismo que de los dos subgéneros de *coplas* y *deshechas*, pero debe adelantarse aquí que son cantos corales en los que el segundo verso del *pie* se convierte en estribillo que el coro canta tras cada estrofa. En el enorme repertorio de estos cantos hallamos dos *deshechas* sobre la creación del mundo. La primera, perteneciente al Rancho de Ánimas de Teror (Gran Canaria), me lo dictó oralmente en el año 2007 Simeón Ramos Quintana, uno de sus cantores *de adelante* actuales:

Seis días cabales empleó el Señor
pa formar el mundo y la creación.

Formó el primer día el cielo y la tierra,
vacía y desnuda y envuelta en tinieblas,
y él con su poder todo lo formó.

El segundo día la luz nos mandaba,
luego el tercero separó las aguas,
y así fue avanzando Dios nuestro Señor.

Llegando el cuarto, los peces y aves,
llegando el quinto el resto 'e animales,
luego el sexto día al hombre formó.

Y fue en el séptimo cuando descansaba,
en lo que había hecho él se recreaba,
y de todo aquello nada reformó.

La segunda pertenece al Rancho de Pascua de Teguisse (Lanzarote) y fue recogida en 1948 por el Rvdo. Pablo Artiles de labios de Nicolás Bonilla Morales, natural de Teguisse⁵; en este caso el texto se extiende a la creación de Adán y Eva y a su expulsión del Paraíso:

Formó Dios al hombre de un puño de tierra,
y de una costilla a nuestra madre Eva.

Formó Dios al hombre porque le adorase,
y en el Paraíso le dio sus manjares,
y le vedó el árbol que fue el de la ciencia.

⁵ El texto es inédito y está manuscrito a lápiz en el Archivo «Rvdo. Pablo Artiles» de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

Nuestra madre Eva nunca fue nacida,
solo sí formada fue de una costilla
que Dios quitó a Adán y la formó a ella.

La serpiente astuta le hizo pecar,
nuestra madre Eva se dejó engañar,
y sedujo a Adán para que comiera.

Después que comieron del fruto vedado,
nuestro Adán y Eva desnudos quedaron,
se cubren sus cuerpos con hojas de higuera.

Adán se ocultó en el Paraíso
porque la vergüenza le *traiba* corrido,
al verse desnudo con su compañera.

Dios se paseaba por el Paraíso,
llamó por Adán y él le ha respondido:
—Aquí estoy, Señor, lleno de vergüenza.—

El Señor le dice con el rostro airado:
—Perdiste la gracia, quedas en pecado,
y lo pagarás tú y tu descendencia.—

Y a Eva le dice: —Por tu perdición,
parirás tus hijos todos con dolor;
vivirás por siempre al hombre sujeta.—

Y del Paraíso los mandó a quitar,
para mantenerse han de trabajar,
y con sus sudores cultivan la tierra.

3.3. Chile: Un *fundado* muy frecuente

Los *versos* «Por creación» son de los más abundantes en el canto a lo divino de Chile. ¿Cuántos poetas chilenos habrán hecho una o varias composiciones sobre este tema? Quizás fuera más acertado preguntar qué cantor chileno no ha cantado alguna vez a la creación del mundo. En cualquier antología del canto a lo divino chileno aparecerán sin duda alguna no uno sino varios, y tanto de poetas antiguos como modernos. Sirvan dos ejemplos: en el primer libro del Padre Jordá, *La Biblia del pueblo*, aparecen 25 *versos* completos (1978: 17-43); y en el Encuentro de Poetas Populares Chilenos que para celebrar el año de los derechos humanos convocó el Arzobispado de Santiago en 1978, el primer *fundado* por el que se cantó fue por el de la Creación, siendo cuatro de los mejores cantores a lo divino de entonces quienes lo hicieron: Miguel Peralta, Santos Rubio, Rodemil Jerez y Augusto Cornejo (*Yo alzo muy fuerte mi voz por el derecho y la vida*, 1979: 11-27).

En el capítulo dedicado a «El canto a lo divino en Chile» hemos transcrito y comentado tres versiones: en el aptdo. 4.5. una atribuida a Abelinda Núñez, de Alhué, que lleva el título «Por la creación del mundo y la redención de Cristo»; y en el aptdo. 8.4. dos versiones comparadas, una de Arnoldo Madariaga López y otra de Juan Carlos Bustamante, como ejemplos de glosa de una cuarteta religiosa y otra profana.

3.4. Perú: Una glosa de Nicomedes Santacruz

Nicomedes Santacruz es considerado el mejor decimista peruano del siglo XX, y un fiel intérprete de la tradición más popular, a la que dedicó el mejor estudio que existe sobre la décima en Perú. En este poema glosado (Santacruz 1971: 153) se reproduce el texto bíblico casi con las mismas palabras puestas en verso; pero hay también anécdotas personales e interpretación poética libérrima.

*En la época primera
del Antiguo Testamento
tuvo luz el firmamento
para que el hombre viviera.*

1

Cuando la primera edad
de la formación del mundo
el silencio era profundo
y mucha la oscuridad.
El mar en su inmensidad
cubría la tierra entera;
No existía primavera,
verano, otoño ni invierno,
ni había cielo ni infierno
en la época primera.

2

El espíritu de Dios
sobre las aguas flotaba
y en el eco resonaba
tan solo su propia voz.
En soledad tan atroz
solo Dios con su portento
pudo darle al nacimiento
a lo que Jacobo Usserio
denomina «Gran Misterio
del Antiguo Testamento».

3

Cuatro mil cuatro años antes
de que naciera Jesús
Dios dijo «Hágase la luz»,
y ésta apareció al instante.
Mil estrellas rutilantes
tuvieron florecimiento
y a partir de ese momento,
tras de la noche sombría,
anunciando cada día
tuvo luz el firmamento.

4

Con un signo de su mano
apartó el mar de la tierra
quedando montaña y sierra
separadas del oceano.
Creó pequeño al gusano,
mansa y tranquila a la fiera;
el árbol, la enredadera,
la traicionera serpiente,
y un Paraíso excelente
para que el hombre viviera.

3.5. Venezuela: Una glosa sobre una cuarteta impuesta

Dicen León y Mostacero (1997: 322-323), autores del libro del que lo tomamos, que la cuarteta de la glosa —el *trovo* en Venezuela— la hizo el poeta Ambrosio Márquez Marsella para que la desarrollara Dimas de la Rosa. Y lo hizo de la manera que sigue: el tema no es el de la Creación propiamente, sino el de Adán y Eva; por otra parte, la fuerza de atracción que tiene la cuarteta se impone al desarrollo de la glosa y acaba con una reflexión filosófica:

*Sé que donde estoy, estoy,
que disfruto y no sembré,
¿de dónde vengo?, no sé,
ni sé para dónde voy.*

1

A su imagen hizo el hombre
el Creador del universo,
y con su poder inmenso
Adán le puso por nombre.
No es para que se asombre
lo que a referirle voy:
en la explicación que doy
Eva fue su compañera
y Adán decía por doquiera:
—*Sé que donde estoy, estoy.*

2

Desde nuestra creación
existe el mal y el bien,
Dios los puso en el Edén
para darles salvación.
Con la serpiente en acción
Eva dijo: —Comeré,
Adán, también te daré
de la fruta prohibida.—
Y Luzbel dijo enseguida:
—*¡Que disfruto y no sembré!*

3

Vivían lo más dichosos
en esta bella mansión
pero el mal y la traición
tienen su manto horroroso.
Pero allí el Dios poderoso
observa que ya la fe
se trunca, pero no cree
que aquella pareja miente;
Adán dice de repente:
—*De dónde vengo, no sé.*

4

Tuvo Adán, según la ciencia,
hijos Caín y Abel,
pero Caín fue cruel
con su hermano sin clemencia,
quitándole su existencia
diciendo: —Ya desde hoy
no dejo de ser quien soy,
nada me importa vivir,
no sé si debo existir,
*ni sé para dónde voy.*⁶

3.6. Puerto Rico: Una decimilla

En Puerto Rico existe una modalidad de décima muy particular, de versos hexasílabos, llamada *decimilla*, que si bien al principio se cantaba solo en los *aguinaldos* navideños después se generalizó para todo tipo de temas. Esta ver-

6 Otro ejemplo venezolano de glosa en décimas sobre este mismo tema puede verse en el aptdo. 4.1.3. del capítulo «Los velorios de cruz» de este mismo libro.

sión nos dice su recolectora María Cadilla que le fue «recitada por Román Ríos, de Caguas» (Cadilla 1993: 64), y lleva el *pie fijo* característico de la tradición puerriqueña:

1
 Creó Dios el cielo,
 la tierra y el mar
 y todo animal
 que a vista tenemos.
 Y todos sabemos
 Él hizo también
 [...]
 el sol y la luna
 y sin mancha alguna
todo lo hizo bien.

2
 En el día primero
 hizo Dios la luz
 con grande virtud,
 que así lo creemos.
 Apartó la luz,
 las aguas también,
 hizo sin desdén
 peces a millares
 que habitan los mares,
todo lo hizo bien.

3
 Al segundo día
 hizo la expansión
 y sin dilación
 la noche y el día.
 Y los dividió

con firme sostén
 haciendo también
 separar las aguas,
 la seca y la clara,
todo lo hizo bien.

4
 La seca fue tierra,
 la mojada, mares,
 a partes iguales
 a la orden de guerra.
 Y en estos se aferra
 todo sin desdén,
 porque hizo también
 todas las estrellas
 con gratas querellas,
todo lo hizo bien.

5
 Juntando las aguas
 bajo la expansión,
 hizo la reunión,
 creó la palabra.
 Sacó la mojada
 que aparte se ve.
 Decidme, pues, quién
 el mundo formó.
 No fue sino Dios
 y *todo lo hizo bien.*

3.7. México: Una *poesía* del huapango arribeño

El texto que traemos aquí como ejemplo del canto a lo divino mexicano sobre la creación del mundo es del trovador campesino Francisco Berrones (1988: 97-98), compuesto al estilo de la *poesía* que se canta como primera parte del huapango de la Sierra Gorda, siempre con versos de arte mayor, en este caso decasílabos, y con una cuarteta de *planta* que se repite tras cada una de las décimas:

*Bendito Dios, el Omnipotente,
 bendito sea el que nos da vida,
 porque se duele de ser viviente
 dándole más de lo que le pida.*

1

Hizo el Señor con su gran poder
en los seis días de la creación
portentos dignos de admiración,
que otro ninguno lo puede hacer.
Con eso mismo nos da a entender
de que su obra es providente.
Hizo la luz que es permanente,
de las tinieblas la separó,
el universo en seis días formó.

*Bendito Dios el Omnipotente,
bendito sea el que nos da vida,
porque se duele de ser viviente
dándole más de lo que le pida.*

2

Hizo el Señor el segundo día
el firmamento que llamó cielo,
colocó allá tan precioso velo,
donde lo puso está todavía.
Y por su gran sabiduría
más obras hizo en el día siguiente:
reunió las aguas primeramente,
y ya después que las reunió
con ellas mismas el mar formó.

Bendito Dios, el Omnipotente...

3

El suelo árido apareció
después que el agua se recogía;
todo esto hizo el tercer día
y a la tierra el nombre le dio.
Con muchos árboles la adornó,
también las plantas formó igualmente.
El cuarto día hizo el sol naciente
con otros astros del firmamento
que al cielo sirven de lucimiento.

Bendito Dios, el Omnipotente...

4

El quinto día los peces creó
y creó las aves el mismo día,
después que todo creado había
luego en seguida las bendició.
Y los peces les ordenó
poblar los mares rápidamente,
y a las aves que diariamente

fueran creciendo y multiplicando,
 por eso siempre van gracias dando:
Bendito Dios, el Omnipotente...

5

Creó el día sexto los animales,
 que de la tierra fueron brotando,
 con su palabra los fue formando,
 siendo en parejas de dos iguales,
 para poblar tierras virginales
 porque sabía que era conveniente.
 Formando al hombre últimamente,
 dándole a Eva por compañera
 porque del hombre consuelo fuera.
Bendito Dios, el Omnipotente...

6

Todo esto ha obrado la Providencia
 en los seis días de la Creación,
 porque no tiene comparación,
 ¡quién le compare a su inteligencia!
 Pues Dios es muy grande en excelencia
 y en todas partes está presente;
 démosle gracias eternamente.
 Aunque está oculto en la Eucaristía
 todo está viendo de noche y día.
Bendito Dios, el Omnipotente...

3.8. Cuba: Un ejemplo casi exclusivo del canto religioso

De entre las pocas muestras que del canto religioso pueden citarse de Cuba (aparte los *altares de cruz* que tratamos en el aptdo. 4.6. del capítulo «Los velorios de cruz y otros velorios» en este libro), está esta preciosa composición antologada por Samuel Feijóo en su libro *Cuarteta y décima* (1980: 144-145). Nada dice sobre su procedencia y función, pero tiene el mismo estilo de la décima «a lo divino» de cualquier otro país hispanoamericano, ésta con *pie fijo*. La última décima repite los 4 últimos versos de la segunda, por lo que o hubo descuido en la transcripción o imperfección en la composición. Aunque el tema es el de la Creación del mundo, el poema se titula *La creación de la primera mujer*, porque ese es el desenlace de cada una de las décimas:

1

Hizo Dios la hermosa luna,
 hizo la noche y el día,
 y con mucha simpatía
 la rueda de la fortuna.
 Las estrellas una a una

para guiar al marino,
 y del Jordán cristalino
 donde al hombre bautizó,
 a la mujer la formó
de blancas flores de pino.

2

Hizo Dios el firmamento,
hizo todo lo creado,
hizo el mundo sin pecado
y lo formó en un momento.
Hizo los cuatro elementos,
cada cual con su destino,
hizo para el peregrino
una barca para él,
donde formó una mujer
de blancas flores de pino.

3

Hizo Dios el paraíso
tan solo de una mirada,
todo lo hizo de la nada,
todo de la nada hizo.

Pero luego el Señor quiso,
que a la memoria le vino,
que del Jordán cristalino
formó para su placer
un hombre y una mujer
de blancas flores de pino.

4

En fin, la naturaleza
de la noche la formó,
al hombre mando le dio
para gobernar su pieza.
Hizo con delicadeza
a Salomón adivino,
hizo para el peregrino
una barca para él,
donde formó una mujer
de blancas flores de pino.

3.9. Uruguay: Un canto triste de payador

Uruguay tiene en el cultivo de la décima improvisada —propiamente la *payada*— exactamente la misma tradición que Argentina. Sin embargo desconocemos las manifestaciones de tipo religioso que en este país se cantan en décimas. Un único documento conozco y precisamente sobre el tema de la creación del mundo, recogido por el folclorista Lauro Ayestarán en 1946 del cantor popular José Barrios. El poema es originalísimo y muy hermoso; oyéndolo cantar con la guitarra, al estilo de la milonga de los payadores rioplatenses argentinos y uruguayos, en el *estilo triste* que se dice, no puede menos de transmitir la nostalgia profunda del lamento. Frente a la hermosura de lo creado se ponen en cada décima las penas del hombre, del gaucho solitario en las inmensas llanuras de la pampa; frente a las bellezas de la naturaleza el gaucho payador no puede más que cantar su desconsuelo, su sufrimiento, su desengaño y desventura, su ansiedad y tristeza, su pena; aunque le queda un consuelo: la guitarra «para cantar lo que siento» (**Música 3**)⁷:

⁷ La versión cantada me la proporcionaron los directores del programa «Músicas de Tradición Oral» de Radio Clásica de Radio Nacional de España, mis amigos Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán. El texto completo aparece también en Dannemann 2000: 47-48. El recurso de comparar las cualidades del hombre con las otras cosas creadas es tópico que se repite en muchas composiciones sobre la Creación del mundo, y está también en el Martín Fierro, que es modelo del sentir y del decir del poeta popular. Así, por ejemplo: «Dios formó lindas las flores, / delicadas como son, / les dio toda perfección / y cuanto él era capaz, / pero al hombre le dio más / cuando le dio el corazón» (XIII, vv. 2155-2160).

1

Cuando Dios el mundo hacía
mostró toda su grandeza:
al tigre le dio fiereza
y al hombre sabiduría.
Y con suprema armonía
puso estrellas en el cielo,
agua le dio al arroyuelo,
al río su blanca espuma,
al pájaro hermosa pluma
y a mí me dio desconsuelo.

2

Pasto a los campos les dio
asombrando a los mortales,
con variedad de animales
toda la tierra pobló.
Su gran obra completó
dando a la nieve blancura,
a la mujer hermosura,
a la tierra movimiento,
y a mí me dio sufrimiento,
desengaño y desventura.

3

Hizo ríos y montañas,
creó valles, lagos y montes,
y nubló los horizontes
con dos mil nubes extrañas.
Los desiertos en campaña
con sus dotes todo llena,
por donde requiera resuena
el eco de su bondad,
pero a mí me dio ansiedad,
tristeza, dolor y pena.

4

Dios mío, Dios inmortal,
perdóname si mentí,
pues también me diste a mí
un don grande y sin igual.
Y cuando sufro del mal
la inmensidad de un tormento
y un horrible sufrimiento
que hasta el alma me desgarrar,
a mí me diste guitarra
para cantar lo que siento.

4. Paralelismos y diferencias entre el canto a lo divino de Chile y los ranchos de ánimas de Canarias

Cualquiera que lea los capítulos que dedicamos en este libro al canto a lo divino chileno y a los ranchos de ánimas de Canarias, o que conozca personalmente ambas tradiciones, entenderá mejor lo que pretendemos decir en este apartado. Entenderá que los paralelismos entre ambas manifestaciones religiosas, populares y en verso, a pesar de pertenecer a ámbitos geográficos tan distanciados y de que no parecen haber tenido relación especial nunca en la historia (como sí la tuvieron, y muy intensa, otros países americanos con Canarias, sobre todo los de la zona del Caribe y Venezuela), entenderá —decimos— que a pesar de ello los paralelismos son más y más importantes que las diferencias, porque los primeros afectan a las cuestiones de fondo y las segundas solo a los aspectos exteriores de las formas. Y que incluso esos paralelismos y diferencias podrían extenderse también a otras manifestaciones religiosas y populares en verso hispanoamericanas que se contemplasen, como por ejemplo los velorios de angelitos.

Pero encuentro que el canto a lo divino chileno, por una parte, y el rancho de ánimas de Canarias, por otra, son dos manifestaciones que tienen muchos paralelismos, posiblemente las que más parentesco tienen entre todas las que se practican en la actualidad en el mundo hispánico, como ritual de una cosmovisión religiosa integral.

4.1. Paralelismos

Señalaremos primero los paralelismos que a nosotros nos parecen principales:

1. Ambas manifestaciones están plenamente vivas en la actualidad y realizan sus prácticas según un calendario y un ritual marcados por la tradición, cada una de ellas de manera particular y diferente.

2. Ambas son manifestación de una misma fe en la religión católica, pero también una forma de catequización en las prácticas de esa religión, tal como hicieron las primitivas formas del canto a lo divino. Y los cantores creen a pies juntillas en lo que dicen en sus cantos y procuran practicar en su vida privada lo que en ellos proclaman.

3. Aunque el canto a lo divino de Chile se sujete en cada ocasión a una devoción o conmemoración particular (la Cruz, la Navidad, la Pasión, la Virgen de Lourdes, etc.) y el rancho de ánimas de Canarias tenga por objetivo primero el canto a las ánimas del purgatorio, en su conjunto y desde una visión general ambas manifestaciones tienen como temática de sus cantos la religión entera, y por tanto sus respectivos repertorios abarcan tanto las Escrituras (el Antiguo y el Nuevo Testamento) como la doctrina de la Iglesia y el devocionario popular. Aunque el repertorio chileno es mucho más rico y variado.

4. Ambas tradiciones pertenecen al ámbito civil, al margen de la iglesia y de la jerarquía eclesiástica.

5. Se practican en casas particulares y en veladas nocturnas. El anfitrión de la casa atiende a los cantores y asistentes con una cena o un refrigerio. Y lo tienen como un gran honor; es un privilegio que las familias heredan de padres a hijos.

6. La condición sociológica de los cantores a lo divino de Chile y de los rancheros de Canarias es exactamente la misma: generalmente campesinos o gentes de profesión humilde, mal escolarizados y de costumbres muy enraizadas en la tradición local.

7. Su actuación nada tiene ni de espectáculo ni de exhibicionismo, sino de devoción profunda e íntima. Ningún cantor a lo divino o rancho de ánimas tiene conciencia de ser «artista», aunque sus rituales y cánticos tengan un componente artístico indudable, sino miembro de una tradición anónima y colectiva en la que no existen protagonismos.

8. Hay que destacar los sacrificios personales que deben hacer los cantores para asistir a las veladas o vigiliias del canto a lo divino o a los ranchos de ánimas, sin esperar nada a cambio, porque no existe gratificación dineraria alguna; incluso corriendo personalmente con los gastos de los desplazamientos; pasar la noche en vigilia para en la mayoría de los casos tener que ir a trabajar al día siguiente.

9. Es idéntica en ambos casos la conciencia de estar ejerciendo una actividad como un «destino» marcado, del que no pueden ni deben renunciar: fueron elegidos para ello. He oído decir tanto a cantores chilenos como a rancheros canarios que su dedicación es como un voto de compromiso íntimo que han hecho al

que no pueden renunciar. «El canto a lo divino es lo mejor que hay», he oído decir a Osvaldo «Chosto» Ulloa, de Pirque; «Estaré cantando en el rancho hasta que Dios quiera», me dicen varios rancheros de Teror. Y todos los verdaderos cantores a lo divino de Chile podrían decir lo mismo que dijo Honorio Quila en una décima glosando el primer verso de la cuarteta «Cantando me he de morir...» (que aparece en el último número de su CD), como testimonio de su fe y de su destino:

Estoy con una alegría
y un consuelo tengo yo,
que me ha de perdonar Dios
de mis culpas cometidas.
Estoy alabando a María
por orden de un serafín,
de los cielos ha de venir
de los circos más hermosos,
alabando al Poderoso
cantando me he de morir

10. La palabra «destino» aparece con reiteración en la voz de muchos cantores a lo divino chilenos, pues, en efecto, tienen clara conciencia de que fueron «marcados» o elegidos por Dios para ello, y solo la muerte podrá apartarles de él. Versos como «voy cumpliendo mi destino», «se nos forjó este destino», «ya se cumplió mi destino, / Dios me ha llamado a su casa», etc., se pueden oír en cualquier vigilia del canto a lo divino. O como lo expresó en una ocasión Eduardo Cuevas, cantor de Los Quillayes:

Yo me presento, señores,
con mi canto a lo divino
Dios me ha dado este destino
y lo hago con mil amores.

De la misma manera, los rancheros de Teror y de Valsequillo (Gran Canaria) se consideran a sí mismos «guardianes de una tradición» que heredaron de sus mayores y deben entregar viva a los que les sucedan. Esa es su obligación sagrada: que no muera la tradición. Y la obligación también sagrada de rogar por las ánimas de los difuntos familiares y de la localidad:

Aliviar sus penas nosotros podemos,
haciendo limosna, rogando por ellos.

11. Tanto en el canto a lo divino como en los ranchos de ánimas se dan conjugados los dos modos de poesía: la «memorial», basada en la reactualización de textos pertenecientes a la tradición, y la poesía improvisada; aunque tiene una mayor fuerza y presencia la poesía memorial.

12. Hasta la música de ambas manifestaciones tiene un cierto paralelismo; pueden señalarse muchas diferencias, pero las dos son músicas con un *tempo*

lento, con un aire triste y lánguido que dejan en el oyente atento una común melancolía, y hasta alguien podría decir que tienen un tono lamentoso.

4.2. Diferencias

Las diferencias, como decimos, afectan más a aspectos formales; aun así son importantes.

1. El canto a lo divino chileno es un canto individual, frente a los ranchos de ánimas de Canarias que son siempre canto colectivo, si bien en éstos el relato del texto es también obra de un cantor individual.

2. La instrumentación es también muy diferente. El cantor chileno se acompaña simplemente de guitarra o *guitarrón*, mientras que los ranchos canarios tienen un muy complejo acompañamiento musical: guitarra, timple, laúd, panderos con cascabeles y sonajas, panderetas, triángulos, clavijas y la imprescindible *espadá*, en que predomina el sonido de los instrumentos de percusión y sobre todo los metálicos. El resultado sonoro es muy desigual: la guitarra o guitarrón «acompaña» y sirve de base melódica al canto a lo divino; la instrumentación de los ranchos, por el contrario, «cubre» toda la atmósfera del canto.

3. La métrica en que se expresan los textos es también muy distinta: los ranchos están vinculados a una métrica antigua, probablemente la más antigua que pueda encontrarse en una manifestación de lírica popular en el mundo hispánico: las estrofas zejelescas; por el contrario, el canto a lo divino está basado en una métrica moderna, la estrofa más moderna de la lírica popular panhispánica: la décima. Ambas formas manifiestan dos mundos poéticos bien diferenciados: los ranchos están anclados en el espíritu medieval y de la contrarreforma; el canto a lo divino significan el triunfo del barroco.

4. En la poética de los ranchos hay un elemento que rige todo el poema; este es el estribillo o *pie*, un verso que se repite continuamente, reiterando y reiterando la idea matriz del poema; y hasta condiciona la rima del último verso de las unidades métricas menores del poema, sean en trísticos o en dísticos. Por su parte, el elemento poético que rige el canto a lo divino es la *glosa*: las décimas que han de desarrollar y glosar el contenido de la cuarteta que cada cantor ha elegido para cada uno de sus versos o poemas.

5. En este sentido, es posible comparar la función que hace el estribillo en los ranchos de ánimas con la cuarteta del canto a lo divino, en ambos casos como «pie» métrico y temático que atraviesa todo el texto. Métricamente porque condiciona la rima de cada estrofa: en el caso de los ranchos el tercer verso de cada trístico, en el caso del canto a lo divino el último verso de cada décima. Y temáticamente porque se convierte en la idea central –la columna vertebral– de cada texto.

4.3. Dos ejemplos comparados

Todo ello, paralelismos y diferencias entre el canto a lo divino de Chile y los cantos de los ranchos de ánimas de Canarias podrían mostrarse en infinidad de ejemplos concretos sobre unos mismos temas cantados. Lo haremos sobre dos

fundados: uno del Nuevo Testamento: el bautismo de Cristo en el río Jordán, y otro del Antiguo Testamento: la muerte de Abel.

4.3.1. El bautismo de Cristo en el Jordán

A: *Deshecha*⁸ cantada por Jesús Quintana Quintana, del Rancho de Teror (Gran Canaria), en la Basílica de Teror el 8 de enero de 2005, con motivo de la conmemoración del «Bautizo del Niño» (de una grabación personal):

De la Galilea llegó hasta el Jordán
y fue bautizado allí por San Juan.⁹

Junto al río Jordán San Juan enseñaba,
con agua del río él los bautizaba,
que el reino de Dios se acercaba ya.

—Haced penitencia —les recomendaba—,
preparaos bien de cuerpo y de alma,
el Mesías prometido ha llegado ya.

Está entre nosotros el Manso Cordero
que viene a borrar los pecados del pueblo
a quien sus sandalias no sé desatar—.

Y mientras Jesús se iba acercando
al verlo San Juan alegre ha exclamado:
—Es el enviado que se acerca ya.—

Y Jesús se acerca a que lo bautice.
Con mucho respeto pues San Juan le dice:
—Es a mí a quien tú debes bautizar.

—Sigue tu misión, que ahora es lo que importa,
porque todavía no llegó mi hora,
toda la escritura bien se cumplirá.—

Poniéndole el agua sobre la cabeza,
y la voz del Padre fue del cielo oída,
todos los presentes pudieron escuchar:

«Este viene a ser mi hijo querido,
que yo siempre en él me he complacido,
tenéis que escucharlo si os queréis salvar».

⁸ Para saber de la poética de las deshechas remitimos al aptdo. 5.4. del capítulo dedicado a «Los ranchos de ánimas y de pascua de Canarias».

⁹ Estos dos primeros versos marcan la rima de todo el poema, y el segundo verso se constituye en el pie que el coro cantará como estribillo a lo largo de todo el poema.

Gracias le daremos pues a Jesucristo
que vino a este mundo pues a redimirnos
y en la Eucaristía se quiso quedar.

También damos gracias a esta Señora,
la Virgen del Pino que es nuestra patrona
y siendo sus hijos su gracia nos da.

B: Canto a lo divino cantado por Santos Rubio Morales el 6 de febrero de 2010 en Casablanca, Chile, con motivo del XVI Festival de Payadores, en entrevista personal que le hice¹⁰:

*Un pobre joven buscaba
lo que en el mundo no había
y un joven pobre le dio
lo que tampoco él tenía.*

1

Jesús le pidió a San Juan,
siendo el maestro divino,
de que le allegue el bautismo
a la orilla del Jordán.
Él no le pudo negar
lo que Jesús anhelaba
y San Juan se encaminaba
a ratos muy confundido,
vio que a la orilla del río
un pobre joven buscaba.

2

Contento y regocijado
vio que lo alumbraba una luz;
San Juan le dijo a Jesús
si quiere ser bautizado.
—El sacramento es sagrado
—el buen Jesús le decía.—
Era el hijo de María
el que el agua recibió
y allí en el río encontró
lo que en el mundo no había.

3

Cuando Juan firmó la vista
con dulzura y gratitud
le oyó decir a Jesús:
—Te llamarás Juan Bautista.—
Un coro de voces mixtas
que del cielo se escuchó:
«Jesús, el hijo de Dios».
Siendo de gran poderío
a las orillas del río
un joven pobre le dio.

4

Por la escritura sagrada
lo lindo que aconteció:
Juan a Jesús bautizó
a la orilla del Jordán.
En la pila bautismal
el río se convertía
y el agua quedó bendecida
ante aquel rey soberano;
San Juan le dio por su mano
lo que tampoco él tenía.

¹⁰ No me dijo Santos explícitamente que el verso fuera de su propia creación, pero lo deduzco, pues he revisado los muchísimos versos «Por bautismo» que hay en las antologías disponibles de canto a lo divino y no lo hallo en ninguna. Sin embargo, la cuarteta sí es tradicional; la encuentro en Jordá 1978: 119, en un verso de Manuel Sarmiento, de Ibacache, y en el mismo libro, pág. 75, en un verso de Exequiel Quiroz, de Aculeo. La cuarteta en sí misma es una adivinanza, pero pierde totalmente esa condición cuando se integra en el verso. El deseo de Santos Rubio de agradarme se manifiesta en el último verso de la décima de despedida.

Despedida

Ordeno la despedida
 sin caer en el abismo,
 un verso por el bautismo
 yo quise cantar hoy día.
 Para el hijo de María
 y de un Dios verdadero,
 el buen Jesús fue el primero
 aquel que se bautizó,
 ahora salimos los dos,
 Don Maximiano Trapero.

Ya se ve: el mismo tema, ¡pero con qué tratamiento y qué desarrollo tan diferentes!, motivados sin duda por la métrica y la poética de cada género. Porque cada género tiene su particular y peculiar poética: el rancho es más descriptivo, está más pegado al texto de las escrituras, es más catequístico; el canto a lo divino es más lírico, más alegórico, más misional.

En los dos textos predomina la narración, pero en ambos aparece el diálogo y la intervención directa de los dos personajes protagonistas: Cristo y San Juan; incluso en las dos versiones aparece la voz que baja del cielo para declarar la condición divina de Jesús, en el caso del rancho de Canarias es la voz del mismo Dios Padre, en el canto a lo divino de Chile la voz de un coro de ángeles. Dos interpretaciones particulares de lo que dicen los evangelios que en este episodio son unánimes: los cuatro evangelios canónicos describen que fue el Espíritu en forma de paloma quien bajó del cielo e hizo oír su voz: «Este es mi Hijo amado, escuchadle». En otro *verso* a lo divino chileno encontramos esta preciosa fórmula, que mejora poéticamente el texto de los evangelios:

El Señor se acristianó
 en la orilla del Jordán,
 de las manos de San Juan
 fue el agua que recibió.
 Una linda voz se oyó
 que del cielo descendía:
 «Este es mi Hijo —decía—,
 deben de escuchar su voz,
 es Jesús hijo de Dios,
 el esperado Mesías».
 (Sepúlveda 2009: 163; atribuido a Luis Inda)

Y en los dos textos hay una estrofa de «despedida». En el rancho hay una despedida doble: la primera forma parte del texto, dando la gracias a Cristo por su misión redentora, la segunda es circunstancial, hace referencia al momento en que se ha cantado esa *deshecha* ante la Virgen del Pino, patrona de la isla de Gran Canaria. La décima de despedida del canto a lo divino en este caso está muy condicionada por la intención que tuvo Santos Rubio de dedicarme su *verso*, y apenas si queda lugar para el mensaje evangélico que todo canto a lo divino contiene.

4.3.2. La muerte de Abel

A: La versión canaria de este tema fue recogida en 1929 por el Rvdo. Pablo Artiles del señor José Ramírez Linares, de Juncalillo (Gran Canaria). Tiene de particular este texto que se inicia con unos versos en *coplas* (en versos octosílabos) y se continúa con sus correspondientes *desechas* (versos dodecasilábicos divididos en dos hemistiquios), que fue la forma antigua y más peculiar de los ranchos de ánimas de Canarias.

Copla

*¿Cuál fue aquél que falleció
que su madre no nació?*

*¿Cuál fue aquel que falleció
y está convertido en tierra?*

Que su madre no nació,
su abuela estuvo doncella
hasta que el nieto murió.

Desecha

*El canto del ángel estrenó la tierra
y hasta que él murió estuvo doncella.*

De Adán y de Eva la tierra fue madre,
abuela de Abel debemos llamarle,
porque Abel no tuvo ninguna otra abuela.

Abel fue el primero que murió en el mundo
y estrenó la tierra, cosa que no dudo,
esta fue en el mundo la muerte primera.

Caín mató a Abel, su hermano menor,
pues según el Libro pues lo explico yo:
le ha dado la muerte con aguda piedra.

De pequeña edad Dios le ha destinado
a este buen Abel a guardar ganado,
que según el texto pues era de ovejas.

Como era tan bueno a Dios le ofrecía
de aquel su rebaño las mejores crías,
por estas virtudes el Señor le premia.

Su hermano Caín todo esto observaba
y en todo momento a su hermano envidiaba,
seguro por esto la muerte le diera.

Ya vemos todos, nobles caballeros,
 cómo el Señor premia al cristiano bueno,
 Abel fue premiado a la gloria eterna.

Errante del mundo quedaba Caín,
 por portarse mal este fue su fin,
 y sus semejantes todos le desprecian.

B: El ejemplo chileno en este caso es el verso que cantó Fidel Améstica en la iglesia de Casablanca en 2007 (puesto más arriba en el aptdo. 2 de este mismo capítulo), sobre la cuarteta

*Muerte, si otra muerte hubiera
 que de ti me libertara,
 yo esa muerte la pagara
 pa que a ti muerte te diera.*

Las diferencias entre el canto canario y el chileno son muy evidentes (el comienzo paradójico del rancho formulado como una adivinanza y la atracción que hace en este verso chileno la cuarteta), pero no menos lo son las coincidencias: la continua referencia a las Escrituras como fuente de autoridad sagrada, con la reproducción de las mismas frases del texto bíblico; la función catequística que tiene el relato: «Ya vemos todos, nobles caballeros, / cómo el Señor premia al cristiano bueno» –dice el rancho canario–, y la función de modelo de conducta moral que encierra: «Hay que limpiarse por dentro / para estar limpio por fuera» –concluye el verso chileno–.

Esta es la poesía «a lo divino» que sigue viva en dos de las manifestaciones de religiosidad popular más interesantes del mundo hispánico.

V

CANTANDO A LA MUERTE: CANTOS ENDECHÁSTICOS Y DE DESPEDIMIENTO

Mira que mi Dios te mira,
mira que te está mirando,
mira que te has de morir,
mira que no sabes cuándo.

Muere el pobre, muere el rico,
muere el joven y el anciano,
muere todo ser humano,
sea grande sea chico.

COPLAS POPULARES

1. Culto a la muerte y culturas de la muerte

El Concilio Vaticano II describe la muerte como aquel acontecimiento «frente al cual alcanza su máxima expresión el enigma de la condición humana». Para el hombre la vida tiene la primera palabra, pero la muerte tiene la última. Y esa última palabra, por desconocida, ha inquietado desde siempre de tal manera a la humanidad que en nada han cambiado las preguntas básicas que cada ser individual se ha hecho sobre ella a lo largo y ancho de la historia. Han cambiado las «culturas de la muerte» con cada civilización, con cada cultura, pero en nada básico ha cambiado la actitud que el hombre como ser individual tiene ante ella. Las preguntas que se hace hoy siguen siendo las mismas de siempre: ¿es el final definitivo?, ¿se trata de un tránsito a otra vida?, ¿se acaba definitivamente el vínculo con nuestros semejantes?... Las respuestas que a cada una de estas preguntas, y a otras muchas como éstas, se han dado a lo largo de la historia de la humanidad tienen el valor de ser una creencia personal o de haber alcanzado categoría colectiva, pero no pasan de ser simples «creencias», que en unos casos resultan despreocupadas y en otros trascienden cada momento de la existencia del hombre.

Lo que en el fondo preocupa al hombre no es la muerte en sí, sino el después de la misma. Desde el pensamiento de que «somos parte de la muerte», de que «vivimos para morir» hasta el de «hoy bebamos y comamos que mañana moriremos» hay dos actitudes extremas que no tienen conciliación posible. Desde la creencia de Jorge Manrique de que este mundo bueno es «si bien usamos dél / como debemos, / porque según nuestra fe / es para ganar aquél / que atendemos», hasta la afirmación de Quevedo de que no somos sino «presentes sucesiones de difunto» hay dos maneras de estar en el mundo, dos maneras de vivir, dos maneras de sentir «el sentimiento trágico de la vida».

Vida y muerte caminan cogidas de la mano. Solo cuando hay vida nos olvidamos de la muerte, pero llega ésta a llamar a la puerta de un ser querido, de

un amigo, de un conocido, y la vida se tambalea y se achica ante la estatura formidable de aquélla, y nos invade un miedo cósmico. Una forma de estar en la vida es olvidarse de la muerte; otra, tenerla por presencia obsesiva; y otras muchas intermedias hay que participan de estadios de olvido y de remembranza que pueden hacer más o menos reconfortante la existencia humana.

Puede decirse que, en general, las culturas más antiguas consideraban a la muerte no como un aniquilamiento o ruptura definitiva, sino como un paso a una condición distinta de existencia. Y de ahí que los ritos en torno a los muertos sean en ellas mucho más solemnes y cuantiosos que en las culturas que creen que con la muerte se acaba todo. En el ámbito de las religiones que creen en otra vida, existen varias formas de relacionarse con los muertos:

a) Una relación *ritual* en que se les dirigen mensajes que ellos reciben aunque no pueda escucharse su respuesta. Así se explican, por ejemplo, el hecho de la sepultura para evitar la vida errante del alma en pena; la ofrenda de alimentos para el largo camino al más allá; el enterramiento de la familia y servidumbre junto al gran señor, como en el antiguo Egipto y en algunas culturas prehispánicas de América, o simplemente el recuerdo y la veneración que se les profesa, como en China.

b) Una relación de *comuni3n espiritual*, característica de las iglesias cat3lica y ortodoxa, las cuales creen que los difuntos, desde el momento de su muerte, entran a participar de la bienaventuranza o de la condenaci3n definitivas. La fe de estas iglesias afirma que existe una «comuni3n de los santos» entre los vivos y los muertos.

c) Una *comunicaci3n* con los muertos por medio de pr3cticas secretas que tienen mucho que ver con el mundo de las alucinaciones o con intervenciones demoniacas, propias de sectas religiosas que creen en alguien con poderes sobrenaturales. Sobre este tipo de pr3cticas, la iglesia cat3lica no toma posici3n oficial; acepta y estimula las devociones que surgen en torno a determinados lugares o santuarios donde supuestamente ocurrieron apariciones de Jes3s, de Mar3a o de alg3n santo, pero ello no supone aprobaci3n de dichas apariciones.

En todos los tiempos y en todas las culturas el hombre ha considerado a la muerte como un fen3meno extraño a su propia naturaleza, por lo cual ha buscado una explicaci3n a su existencia en los mitos. El cambio de un supuesto estado inicial de inmortalidad y de felicidad perfecta al estado deficiente de dolor abocado a la muerte se explica en muchos casos como efecto de un pecado original (as3 la religi3n judeo-cristiana), por la contravenci3n de un tab3 establecido en el origen o por alguna otra causa ajena a la voluntad y culpa del hombre.

La muerte es un hecho natural, biol3gico, pero el culto a la muerte es un hecho cultural. El conjunto de creencias y de ritos alrededor de la muerte es, sin duda, uno de los signos antropol3gicos m3s fuertes de una cultura, incluso de una civilizaci3n. As3 por ejemplo el hecho de la momificaci3n, que no solo se practic3 en culturas antiguas (en el antiguo Egipto, en los incas del Per3, entre los guanches de Canarias...), sino que se ha practicaco modernamente en el caso de grandes personalidades (a los Papas, a Lenin...).

2. La cultura cristiana ante la muerte

Para la cultura judeo-cristiana, la muerte es consecuencia del pecado original de nuestros primeros padres: Adán y Eva desobedecieron la orden del Creador y éste los condenó a volver a ser el polvo del que fueron creados. La muerte es, pues, un castigo. Bien que representa esta compleja idea la siguiente décima de Lázaro Salgado, uno de los poetas populares chilenos más famosos de las últimas décadas:

Si de un puñado de lodo
el cuerpo del hombre es hecho,
justo será que deshecho
lo sea del mismo modo.
Por eso, señores, todo
es miseria y aflicción;
consideran un panteón
triste, lúgubre y funesto,
donde reposan los restos
del más grande corazón.
(*Yo alzo muy fuerte mi voz*, 1979: 40)

Pero una cosa es la muerte, como hecho biológico, y otro el culto a los muertos, como hecho cultural, como hemos dicho. Respecto a esto último, existe una tradición que atribuye a Judas Macabeo la institución del culto a los muertos¹. Y también existe una tesis que dice que la palabra *macabro*, asimilada a la muerte y denominación común de las danzas de la muerte o «danzas macabras», deriva de *macabeo*. El texto bíblico dice así:

Al día siguiente, como era necesario, vinieron los de Judas para recoger los cadáveres de los caídos, y con sus parientes depositarlos en los sepulcros de familia. Entonces, bajo las túnicas de los caídos, encontraron objetos consagrados a los ídolos de Jamnia, de los prohibidos por la Ley a los judíos, siendo a todos manifiesto que por aquello habían caído. Todos bendijeron al Señor, justo juez, que descubre las cosas ocultas. Volvieron a la oración, rogando por el pecado cometido les fuese totalmente perdonado; y el noble Judas exhortó a la tropa a conservarse limpios de pecado teniendo a la vista el suceso de los que habían caído, y mandó hacer una colecta en las filas, recogiendo hasta dos mil dracmas, que envió a Jerusalén para ofrecer sacrificios por el pecado; obra digna y noble, inspirada en la esperanza de la resurrección; pues si no hubiera esperado que los muertos resucitarían, superfluo y vano era orar por ellos. Mas creía que a los muertos piadosamente les está reservada una magnífica recompensa. Obra santa y

¹ Y de ahí viene la creencia firme que tienen los componentes del Rancho de Ánimas de Valsequillo (Gran Canaria) de que su rancho viene de tiempos de los macabeos, como explicaremos en su lugar: aptdo. 4 del capítulo «Los ranchos de ánimas...».

piadosa es orar por los muertos. Por eso hizo que fuesen expiados los muertos: para que fuesen absueltos de los pecados (*II Libro de los Macabeos*, 12, 39-46).

Mas un hecho tan trascendental y universal como es el culto a los muertos no puede tener un origen único. En él han de concurrir antecedentes e influencias de todas las culturas anteriores. Y también en los rituales cristianos se han colado determinadas creencias y motivos que provienen de tiempos y de culturas paganas, sobre todo de Roma, y eso a pesar de la resistencia y de las prohibiciones que la Iglesia ha ido mostrando a lo largo de la historia del cristianismo. Costumbre pagana, asumida plenamente por la Iglesia, es, por ejemplo, el recordatorio de los extintos (incluso de los santos) no por el día de su natalicio, sino por el de su defunción; costumbre romana era también el banquete funerario o *refrigerium*, que ha persistido en muchos lugares, aunque con un sentido más de confraternidad entre los familiares del difunto que de «celebración»; etc.

Otro mito bien conocido, por haberse reproducido en multitud de obras literarias y pictóricas, es el de la Laguna Estigia que habían de cruzar los muertos para llegar a la otra vida: los difuntos habían de pagar una moneda al barquero Caronte y para ello en el momento de la mortaja se les ponía una moneda en la boca. El mito no aparece en Homero, pero sí en otros autores clásicos griegos. En la *Eneida*, Virgilio le dedica un canto entero en el descenso de Eneas a los infiernos (el canto VI), y a principios del siglo XVI lo pintó Patinir en uno de sus más famosos cuadros. Pues todavía en algunos lugares de la Cristiandad es costumbre poner una moneda en la boca de los muertos, y en el caso de los niños ponérsela en los ojos.

También el dogma católico del Juicio Final y de la resurrección de la carne tiene antecedentes paganos; en la misma *Eneida* y en el mismo canto VI antes mencionado se dice que «cumplido un período de miel años, un dios las convoca a todas [las almas] en gran muchedumbre, junto al río Leteo, a fin de que retornen a la tierra, olvidadas de lo pasado, y renazca en ellas el deseo de volver nuevamente a habitar en humanos cuerpos».

Pero, sin duda, el culto a los muertos en España y en Europa entera se configuró a lo largo de la Edad Media según los dictados de la iglesia católica. Y ese culto es el que pasó a América y el que se impuso en todos sus territorios, aunque hayan pervivido allí en determinados países ritos y elementos propios de las culturas precolombinas, como ocurre en México, sobre todo, y en algunos lugares de la todavía viva cultura andina.

Son rasgos característicos de la cultura cristiana ante la muerte los siguientes:

a) El «apartamento» de los muertos. Todo lo relacionado con la muerte es tabú, hay que evitarlo, hasta las palabras *muerte* o *muertos* deben sustituirse; así el «día de los muertos» se convierte en día de «los difuntos», «de los ausentes», «de los santos» o «de los finados».

b) Con los muertos no se habla, en todo caso se reza *por* ellos, es decir, se busca una manera indirecta de relación, teniendo como mediadora a la Virgen o a algún santo devoto. La considerada cultura occidental huye de la muerte: hay que evitarla en lo posible.

c) La muerte está vinculada a lo lóbrego, a lo espantoso; así en los cuentos y leyendas y en todas las manifestaciones de la literatura popular; a los niños se les amenaza con apariciones de muertos (noche de muertos); y los *aquejarres*, término marcado negativamente, no son sino ritos del triunfo de la muerte y de los que conviven con los muertos. Muy distinta es también la conducta de los mexicanos en este punto: *viven* con la muerte, juegan con ella (la invitan a bailar, a comer, a convivir) y hasta se burlan de ella.

Pondré dos ejemplos de literatura popular hispánica que manifiestan las dos posiciones antedichas ante la muerte: el primero representativo del mundo hispánico en general, el segundo del mexicano en particular. Y como los dos proceden de Hispanoamérica están en décimas, la estrofa predilecta de la poesía popular de aquel continente. El primero es una composición en cuatro décimas del peruano Nicomedes Santacruz que glosa la cuarteta:

*Muerte, si otra muerte hubiera
que de ti me libertara,
yo esa muerte la pagara
pa que a ti muerte te diera.*

Esta cuarteta es anónima y pertenece a la tradición popular de varios países hispanoamericanos (la hemos encontrado en otras glosas de Chile); las dos primeras décimas de Nicomedes (Santacruz 1971: 225-226) dicen:

La señora silenciosa,
la veterana infalible,
la muerte, cosa terrible,
la muerte... ¡tremenda cosa!
¡Qué fuerza tan misteriosa,
implacable, traicionera!
Llegas al que no te espera,
huyes del que te reclama,
ríes del pobre que clama:
«¡Muerte, si otra muerte hubiera...!».

Quisiera librar al mundo
de tu macabra visión,
quisiera darte prisión
en un abismo profundo.
Quisiera por un segundo
contemplarte cara a cara
y que el Cosmo me dotara
de indestructible poder
conjugando un verbo Ser
que de ti me libertara.

El ejemplo mexicano procede de una actuación que grabé en El Colegio de México el día 1 de noviembre de 1998, precisamente para recrear los rituales mexicanos en torno a la muerte. Fue cantada por Rosario Perea y pertenece a la tradición popular de San Luis Potosí. Estas dos décimas que cantó entonces son la segunda parte o *valona* del conjunto que constituye el *huapango arribero* de la Sierra Gorda²:

² El texto de la primera parte o *poesía* lo transcribimos más abajo en el aptdo. 3.

*¿Dónde estabas, mi querida,
que ayer me quería morir?,
ahora déjame vivir
aunque me cueste la vida.*

Con hartas ocupaciones
la muerte llegó a dormirse;
mi amigo quería morirse
y andabas de vacaciones.
Nunca pones precauciones,
hoy te quedaste dormida,
ya te falló la venida,
mi amigo quería marcharse,
hasta madrugó a bañarse,
¿dónde estabas, mi querida?

Pobrecilla de la muerte,
dicen que ayer no comió
y por eso se enflacó
porque le cambió la suerte.
Yo tenía ganas de verte
y no pudiste venir,
sé que lo vas a sentir,
pero ahora no tengo ganas,
ay, muerte, después me llamas,
ahora déjame vivir.

Ejemplo de la concepción que el cristianismo tiene de la muerte es la secuencia *Dies irae* de la «misa de difuntos», que incluso fuera de la liturgia de la misa ha servido a innumerables músicos para reflejar su propia actitud ante la muerte, todos o casi todos en un tono de tremendismo trágico. No es para menos, porque, aunque sea en latín y no se entienda, se dicen cosas como las siguientes: «Día de la ira, día en que los siglos se volverán ceniza... Rey de tremenda majestad... Líbrame, Señor, de la muerte eterna, en aquel tremendo día, cuando tiemblen los cielos y la tierra, cuando vengas a juzgar al mundo con el fuego... Allí será el lamento y el crujir de dientes...».

Y no menos tenebrosa es la representación que de la muerte hace la iconografía religiosa: el esqueleto con la guadaña y una danza en que van cogidos de la mano reyes, emperadores y papas junto a los «pobres pastores de ganado», guiados todos por la huesa.

Ejemplos son también los textos que se han configurado en la historia de la literatura y del teatro español e hispanoamericano en torno a la muerte. Verdaderamente antológica es la larga y enjundiosa disertación que de la muerte hace Sancho Panza en el capítulo de las bodas de Camacho, y aunque dicha en rústicos términos tan juiciosa es que, en juicio de su señor Don Quijote, ni un buen predicador la pudiera decir mejor:

A buena fe, señor —respondió Sancho—, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres. Tiene esta señora más de poder que de melindre; no es nada asquerosa: de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hincha sus alforjas. No es segador que duerma las siestas; que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde hierba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien bebe un jarro de agua fría (*Quijote*, II, cap. 20).

Mas con todo, incluso en nuestra misma cultura occidental había en tiempos pasados una relación más cercana con la muerte, más natural: a los difuntos se les hacía retratos y fotos para recordarlos y se convertían en objetos constituyentes de la herencia familiar; y en el caso de que fueran niños menores de edad se les fotografiaba como dormidos, con los padres y hermanos, para «prolongarlos» en la vida. Los cementerios son cosa moderna, de finales del XVIII o principios del XVII, en lugares apartados del pueblo, pero antes se enterraba dentro de las iglesias, en ermitas o conventos o en sus alrededores.

Que «el máximo enigma de la vida es la muerte» es apotegma que se ha repetido y se repite desde todos los razonamientos, sean «a lo humano» o «a lo divino», pero desde éste segundo punto de vista se añade además que «la fe en Cristo convierte este enigma en certeza de vida sin fin», pues el cristianismo nos enseña que según las propias palabras de Cristo, Él fue enviado por el Padre «para que todo el que crea en Él no muera, sino que tenga la vida eterna» (*Directorio...* 2007: 207). Todas las manifestaciones en torno al sufragio de los muertos que se celebran dentro de la religión católica y en el ámbito mayoritario del mundo hispánico están sustentadas, pues, sobre esta creencia. Y además, en la creencia de la resurrección de los muertos, que es otro elemento esencial de la revelación cristiana.

3. Cantando a la muerte

Múltiples aspectos son los que intervienen en la configuración de las culturas de la muerte: los hay antropológicos y etnográficos, míticos y religiosos, filosóficos y teológicos, también literarios y musicales... Nosotros nos fijaremos solo en los textos poético-musicales, objetivo de este estudio.

El canto fúnebre está atestiguado en épocas muy remotas y en culturas muy distintas. Célebres son, por ejemplo, las que, en el *Poema de Gilgamesh* de la antigua Mesopotamia, entonaba el héroe protagonista para lamentar la muerte de su entrañable amigo Enkidu:

¡Escuchadme, ancianos de la ciudad,
 escuchadme lamentar personalmente
 a Enkidu, mi amigo!
 ¡Estallad como una plañidera
 en amargas lamentaciones!

Los cantos fúnebres han llegado a ser documentados, a veces con extraordinaria vitalidad, en la tradición oral moderna de numerosas culturas de los cinco continentes, como prueban, por ejemplo, todos los testimonios reunidos en el libro *Chanter la Mort* (1990).

Enorme repertorio de poesía lírica popular es el que se ha configurado en torno a la muerte y sus correspondientes consideraciones morales y religiosas durante la Edad Media por la iglesia católica. Pueden ser ejemplo de ello las siguientes estrofas menores, sobre todo en cuartetos, pero también en quintillas, sextillas, seguidillas, etc.:

Todo cuanto el mundo alaba
para en una sepultura:
no temas mal que no dura,
no quieras bien que se acaba.

Pues el bien tan poco dura
y presto se va el placer,
aumenta, Señor, mi sed
de agua cristalina y pura.

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

Todo lo allana y deslinda
la guadaña de la muerte,
porque no hay flaco ni fuerte
que a su poder no se rinda.

Nada nada permanece,
todo todo se deshace,
apenas el hombre nace
cuando ya en tormentos crece.

Muere el pobre, muere el rico,
muere el joven y el anciano,
muere todo ser humano,
sea grande sea chico.

El hombre es como un alud
que con variada fortuna
rodando va de la cuna
al fondo del ataúd.

En este mundo de olvido
todo cuanto luce y brilla
es espuma que en la orilla
se desvanece sin ruido.

Mira que mi Dios te mira,
mira que te está mirando,
mira que te has de morir,
mira que no sabes cuándo.

Yo de las glorias del mundo
dispuesto estoy a apartarme,
pueden estas vanas glorias
la eterna gloria quitarme.

Como te ves, yo me vi,
como me ves, te verás,
todo esto para aquí,
piénsalo y no pecarás.

Pobre flor, ¡qué mal naciste,
con tan despreciada suerte!,
que al primer paso que diste
tropezaste con la muerte.

Yo no le temo a la muerte,
que morir es natural,
solo le temo a la cuenta
que a mi Dios tengo que dar.

Subí a la torre del puerto
a ver la suerte del hombre:
a cualquiera le recuerdo,
aunque sea de gran renombre,
que la suerte de los hombres
es acabar siendo muerto.

Termina aquí el engrimiento,
la altivez y altanería;
se derriba aquí el cimientto
y se acaba la arquería
de aquella torre del viento.

Y ejemplo de estrofas mayores puede ser la siguiente décima, de origen español y de un autor del siglo XVIII, Manuel Martí (1663-1737):

No bien empieza a vivir
ya encuentra el hombre al nacer
desmayos en el arder,
eclipses en el lucir.

Tan cerca está de morir
 del vivir la primer suerte
 que viene a ser, si se advierte
 con verdad bien conocida,
 la primera luz de vida
 primera sombra de muerte.
 (Anias 2008: 387-388)

No debe verse aquí el famoso tópico literario *carpe diem*, pues no existe, como no aparece tampoco en ninguno de los textos relacionados con la muerte que veremos en este capítulo. El tópico *carpe diem* exige la invitación a disfrutar de la juventud, de la belleza, del sexo, de las cosas terrenales, antes de que la vejez y la muerte lo conviertan todo «en polvo, ceniza y nada», de modo que el tópico literario lo que hace es un correlato simbólico entre los extremos 'vida alegre' y 'final nihilista'. La lírica popular hispana que canta a la muerte, de clara inspiración cristiana, no invita a la vida despreocupada y de placeres, sino al contrario, a una «vida trabajada» merecedora de una vida «más eternal y duradera», como dicen las «Coplas» de Jorge Manrique, y se fija solo en el segundo término del correlato.

4. Una glosa en décimas de origen español extendida por toda Hispanoamérica

Traemos aquí un ejemplo que mostrará de manera contundente cómo la literatura, cuando es verdaderamente popular, se convierte en tradición de cada lugar en que enraíza. Se trata de una glosa en décimas, y que tiene por tema la muerte, que manifiesta, por tanto, por una parte una actitud bien humana, pues reflexiona sobre aspectos que se hicieron tópicos en la cultura de Occidente fraguada en la Edad Media, tales como la brevedad y banalidad de la vida de los hombres y la necesidad que éstos tienen de poner los ojos en bienes más perdurables, y por otra parte advierte al cristiano de lo alerta que ha de vivir, pues «no sabe ni el día ni la hora» de su muerte. Un tema que no solo es poesía sentenciosa «a lo humano» sino también poesía «a lo divino», como así lo dicen todos los antólogos que han recogido estas glosas en sus respectivos cancioneros, y lo demuestran los versos admonitorios que entre las décimas se cuelan con advertencias como ésta: «Abrid los ojos, cristianos, / no pequéis, que esto es locura...»³.

Es composición en forma de glosa, que siendo tan particular y tan compleja desde el punto de vista poético necesita de poetas de indudable talento para su creación o recreación. Y aun así, la hemos encontrado rodando en la tradición de, al menos, ocho países hispanoamericanos (además de las Islas Canarias): de manera efectiva y textual en Argentina, Perú, Venezuela, Puerto Rico y México, y solo por referencias en Ecuador, en Panamá y en República Dominicana. Su origen español es indudable, pues está recogida en el *Romancero y cancionero sa-*

³ Hice un acercamiento a este tema en mi artículo «El romancero y la décima juntos y enfrentados» (Trapero 1994: 147-151), muy provisional entonces, pues no conocía la difusión formidable que ha llegado a tener esta composición glosatoria en Hispanoamérica.

grados de la BAE, una *colección de poesías cristianas, morales y divinas* –así reza el subtítulo– que, sin tener fechas concretas, están «sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles» –sigue diciendo el subtítulo de su colector Justo de Sancha–; y éstos son todos de los siglos XVI y XVII. La glosa figura en el nº 912 del citado *Romancero y cancionero* (págs. 391-392), junto a otras tres anteriores que nada tienen que ver con ella, y bajo el título genérico de «Finezas de amor y misericordia de nuestro Buen Jesús para con el Hombre»; es anónima y procede de un pliego suelto impreso en Valladolid por Fernando Santaren, sin fecha de impresión. Dice así:

*Nada en este mundo dura
fenecen bienes y males
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.*

1

Se acaba la variedad,
la avaricia y la largueza,
la lujuria y la grandeza,
la pompa y la vanidad.
Se acaba la falsedad,
el adorno y compostura,
no hay permanente hermosura
de cuantas el mundo alaba
y pues que todo se acaba
nada en este mundo dura.

2

Muere el general constante
muere el grande y muere el chico,
muere el pobre y muere el rico,
el esclavo y su señor.
Y muere el mundano amor,
gustos, honores, caudales,
los traidores y leales
y cuanto el discurso advierte,
pero en llegando a la muerte
fenecen bienes y males.

3

Muere el súbdito, el prelado,
mueren reyes y oidores,
alcaldes, corregidores,
obispos y prebendados.
Mueren solteros, casados,
frailes, papas, cardenales,
los soldados y oficiales,
y entre siete pies de tierra
toda medida se encierra
y a todos nos hace iguales.

4

Al fin, mueren escribanos,
alguaciles y soplones,
comisarios y ladrones,
médicos y cirujanos.
Abrid los ojos, mundanos,
no pequéis, que es gran locura,
y haced una conjetura:
que nos hemos de morir
y que nos ha de cubrir
una triste sepultura.

Como se ve, es un texto que repite todos los tópicos configurados como la «doctrina cristiana ante la muerte», idénticos a los que aparecen en las *Coplas* de Jorge Manrique. La novedad, la originalidad de esta composición es la forma de glosa que toma. Por otra parte, la cuarteta que sirve de cabeza para la glosa es también manifestación poética particular del repertorio muy general del Siglo de Oro que vimos anteriormente.

Esta composición glosatoria española no era desconocida en los estudios sobre poesía popular «a lo divino» en Hispanoamérica, pues es citada, al menos

que yo sepa, y de manera independiente, por el argentino Juan Alfonso Carrizo (1987: 97-99) y por el chileno Padre Miguel Jordá (1984: 12), aunque la versión de este último contiene versos y términos distintos a los de la edición que nosotros seguimos, por lo que es posible que la composición circulara en otros registros. Por ejemplo, en la versión del Padre Jordá el primer y tercer versos de la primera décima dicen, respectivamente: «Todo se acaba, en verdad» y «la lujuria y la grandeza»; y el primer verso de la tercera décima dice «Por querer del Criador», que es más coherente que la versión nuestra, pues ésta rompe la rima de la redondilla; y otras variantes de menor importancia. La versión que ofrece Carrizo es idéntica a la nuestra, salvo que falta un verso en la última décima.

Pero lo más interesante no es que esta composición haya logrado una difusión tan extraordinaria en territorios tan extensos, sino que sobre el original español los poetas nacionales hispanoamericanos hayan hecho tal serie de reelaboraciones como vamos a ver a continuación, hasta convertirla en un ejemplo de verdadera literatura popular «que vive en variantes».

4.1. Argentina

La versión argentina procede de Jujuy y fue recogida en 1927 por Juan Alfonso Carrizo (1987: 97-99); en ella hay un cambio de orden de los versos 3 y 4 de la cuarteta inicial, que obliga a un cambio en el orden de las décimas, y hay además un sinfín de variantes menores:

*Nada en esta vida dura
fallecen bienes y males,
una triste sepultura
a todos nos cubre iguales.*

1

Ya se acaban la lealtad,
la avaricia y la riqueza,
la soberbia y la grandeza,
la pompa y la vanidad.
Se acaba toda maldad,
el garbo y la compostura;
no hay permanente hermosura
de cuantas el mundo halaga;
al fin la muerte lo acaba,
nada de esta vida dura.

2

Muere el justo, el pecador,
muere el grande, muere el chico,
muere el pobre, muere el rico,
el esclavo y su señor.
Y todo mundano amor,

gustos, honores, caudales;
mueren bienes temporales,
todos por la misma suerte,
porque, en llegando a la muerte,
fallecen bienes y males.

3

Muere el galán más ufano,
la dama más reluciente,
muere el joven más valiente,
muere el corazón más sano.
Abrid los ojos, cristianos,
no pequéis, que esto es locura;
ésta es clara conjetura
que todos han de morir
y que nos ha de cubrir
una triste sepultura.

4

Al fin muere el abogado,
 alguaciles y soplones,
 comisarios y ladrones,
 alcaldes y prebendados.
 Mueren solteros, casados,

papas, reyes, cardenales,
 arzobispos, generales;
 todos de morir no yerran,
 y bajo un manto la tierra
a todos nos cubre iguales.

La versión recogida por Carrizo no es la única registrada en Argentina. Otro poeta popular argentino de finales del XIX vuelve sobre el mismo tema tópico, aunque sobre una cuarteta distinta, pero con las mismas figuras retóricas y los mismos personajes ejemplares que caducan inexorablemente ante la muerte, lo que demuestra cuán arraigado está en el folclore de aquel país. Así dice la última décima:

Muere el pobre, muere el rico,
 muere el noble y el plebeyo,
 también muere el sexo bello,
 muere el grande, muere el chico,
 y si a probar me dedico
 me basta sólo el decir
 que bien lo enseña el vivir:
 ya sea tarde o temprano,
 por decreto soberano
nadie podrá resistir.
 (Fernández Latour 1963: 209)

4.2. Venezuela

Efraín Subero recogió la glosa en la isla Margarita de Venezuela de labios de Felipe Velázquez, aunque la letra se le atribuye «al famoso poeta popular margariteño Julián Guevara» (Subero 1991: 81, 196-197 y 566). Bien se verá que la glosa de este poeta venezolano se aparta del tenor general de la tradición hispánica⁴:

*Nada en este mundo dura,
 fenecen bienes y males
 y viene a hacernos iguales
 una triste sepultura.*

1

Por infinito poder
 del Hacedor producimos
 idénticos organismos
 engendrados del placer.
 El derecho de nacer

tiene toda criatura
 de fealdad y hermosura
 sin saber de porvenir,
 siendo lo cierto morir:
nada en este mundo dura.

⁴ Además, tiene la transcripción de esta glosa venezolana una serie de irregularidades métricas y textuales: la cuarteta se transcribe tal cual la ponemos aquí en la pág. 81, pero en la pág. 196 se cambia el verso segundo por «fenecen buenos y malos», y las dos últimas décimas claramente no pertenecen a esta glosa, razón por la que no las ponemos.

2

Por la tradición vital
de existencia trayectoria,
cada ser tiene su historia
en el terreno natal.
Y por este original

seremos todos mortales;
dos extremos materiales,
masculino y femenino,
perseguidos del destino
fenecen bienes y males...

4.3. Puerto Rico

Ivette Jiménez de Báez en su trabajo pionero sobre *La décima en Puerto Rico* (1964: 257-259) constata también la presencia del poema glosado en la voz popular y anónima de la isla, cuya última décima ofrece «una realidad doliente mucho más cercana a la sensibilidad actual del pueblo» (ibid.: 259):

Muere el rico, muere el pobre,
el mendigo, el pordiosero,
el mudo, el cojo y el ciego;
si la muerte viene y no escoge.
¿Para qué le valen dones
a esos hombres más formales
orgullosos sin fundamento
si todas son ausencias?
Allá arriba en la Omnipotencia
totitos somos iguales.

4.4. Perú

La versión del Perú es de un autor culto, Nicomedes Santacruz, aunque toda su cultura decimística procede de la tradición popular del país (1971: 227-228). Así es su cuarteta y la primera y última décimas de la glosa:

*Nada en este mundo dura
fenecen bienes y males,
una triste sepultura
a todos nos hace iguales.*

1

Los minutos se hacen horas,
la flor se vuelve semilla,
la madera se apolilla
y el mismo mar se evapora.
La niña pronto es señora,
si era virgen, ya no es pura,
el pelo con su blancura
deja la niñez ausente
porque desgraciadamente
nada en este mundo dura.

2

El tiempo no se detiene
con amor ni con dinero,
la muerte es su mensajero
y muy tarde nos previene.
Basta que su mano frene
nuestros órganos vitales,
después de los funerales
nos convierte en calavera
y de esta triste manera
a todos nos hace iguales.

4.5. México

Todo lo referido a la muerte tiene en México una dimensión y una variedad incomparables, también desde el punto de vista literario. Y en el asunto que estamos tratando del desarrollo en Hispanoamérica de la glosa española del Barroco a la cuarteta «Nada en este mundo dura», encontramos en México dos manifestaciones poéticas muy distintas entre sí, pero plenamente representativas las dos de las formas tradicionales en que la décima vive allí: por una parte, en forma de *glosa* igual a la de cualquier otro país hispanoamericano, y por otra en forma de *valona*, característica de los estados colindantes a la Sierra Gorda: Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro.

Una versión de la primera forma la recogió Vicente Mendoza de la tradición oral, sin procedencia especificada (1972: 108-110), con la misma cuarteta de *planta*, pero con una nueva orientación en las décimas glosatorias: aquí ya no son ejemplos de mortandad los oficios comunes y las dignidades sociales que aparecen en las composiciones anteriores, sino que los ejemplos se individualizan a personajes concretos preguntando sobre ellos el tópico *¿ubi sunt?*, tal como Jorge Manrique hizo en las *Coplas a la muerte de su padre*, y ello no solo requiere saber histórico sino destreza grande en la composición poética:

*Nada en este mundo dura
se acaban bienes y males
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.*

1

¿Qué hay del persa? Se acabó.
¿Quedó del frigio memoria?
Apenas hay en la historia
un rasgo de que existió.
¿Qué hay de Nínive? Se hundió.
¿Qué de Israel? Ni figura.
¿Todo Egipto, por ventura,
en qué paró? En tierra, en lodo,
que como caduco todo
nada en este mundo dura.

2

¿A dónde está Constantino,
Galba, Julio, Maximiano,
Celso, Zenón, Vespasiano,
Vitelio, Claudio, Valbino?
Todos por mortal destino
en sus ruinas sepulcrales
ven los laureles triunfales
arrancados de sus sientes,

porque haya males o bienes
se acaban bienes y males.

3

¿Qué se hizo el voraz tesón
de Lucinio, de Galerio?
¿Qué aquel orgulloso imperio
de Pericles, de Nerón?
No hay de éstos otra razón
que el haber sido mortales
y que en circunstancias tales
no ha de envanecer la suerte,
pues viene después la muerte
y a todos nos hace iguales.

4

Luego que la vida para,
¿qué habitación se le dona
a la mitra, a la corona,
a la púrpura, a la tiara?

Una triste sepultura.
 ¿Cuál mansión se le prepara
 tan baja como segura
 a la fealdad, la hermosura,
 a la sangre principal,
 a la más plebeya? ¿Cuál?
*¡Una simple sepultura!*⁵

El segundo modelo mexicano, en estructura de *huapango arribeño* y en décimas decasilábicas, se lo recogí personalmente a Rosario Perea, excelente recopiladora de la décima en San Luis Potosí, en una sesión académica celebrada en El Colegio de México el 1 de noviembre de 1998, precisamente para recrear los rituales mexicanos en torno a la muerte⁶. El texto es plenamente tradicional, y si bien la planta es particular, las décimas desarrollan los mismos tópicos que hemos visto en el original español. Rosario Perea estuvo acompañada en aquella ocasión por un grupo musical huapanguero, e hicieron su actuación conforme a la más auténtica tradición de la Sierra Gorda: primero la *poesía*, con la recitación de las décimas de arte mayor y el canto coral de la planta tras cada décima, con baile zapateado; después la *valona*, con el canto de las cuatro décimas octosilábicas glosando una cuarteta; y finalmente el canto del *son* o del *jarabe*, que es una cuarteta del repertorio tradicional:

*Todos marchamos pa la estación,
 a donde marchan los que se mueren
 unos queremos, otros no quieren
 dejar de gusto la diversión.*

1

Se muere el pobre y el millonario,
 el pordiosero, también el rico,
 se muere el grande, se muere el chico,
 se muere el bueno y el perdulario,
 el hacendado, el arrendatario,
 se muere el amo, se muere el pión,
 todos nos vamos al panteón
 a ver la muerte que nos espera,
 unos al paso o a la carrera,
todos marchamos pa la estación...

2

Muere el soldado y el general,
 el secretario y el presidente,
 muere el cobarde, muere el valiente,
 muere el vaquero y el caporal,
 para la muerte todo es igual,
 a todos lleva sin distinción,
 se muere el bueno, muere el ladrón,
 mueren obispos y confesores,
 todos los justos y pecadores,
todos marchamos pa la estación...

⁵ El propio Vicente Mendoza (1947: 28) da noticia de otra décima suelta que pertenecería a una composición imitadora de la glosa originaria española. Tiene de particular esta décima la aparición en el penúltimo verso de un personaje Parián, desconocido para mí: «Muere el rico, el potentado, / muere el rey o emperador, / muere el esclavo, el señor, / muere el valiente soldado. / Muere el soltero, el casado, / muere la doncella y viuda, / muere fealdad y hermosura, / muere el lego, el sacristán / y murió en fin el Parián. / *Nada en este mundo dura*».

⁶ Las dos décimas de la segunda parte o *valona* que cantó en aquella ocasión Rosario Perea aparecen más arriba en el aptdo. 2 anterior.

3

Muere el casado, muere el soltero,
muere el bonito, también el feo,
para la muerte no vale empleo,
la muerte llega echando rocero
viene y se lleva al zapatero,
al talabardero con más razón,
a unos en [...], otros en cajón,
se muere el débil, se muere el fuerte,
porque en la hora de nuestra muerte
todos marchamos pa la estación...

4

Al fin del mundo las alegrías
todas se acaban en esta vida,
porque al llegar de nuestra partida
allí terminan tribulaciones,
de los vecinos las emociones
todas se acaban sin distinción
y siempre todos en un rincón
allí nos vamos acomodando
mientras la muerte nos va llegando,
todos marchamos a la estación...

Hasta aquí la constatación textual. Pero además, Juan Alfonso Carrizo (1987: 99) confirma la existencia de la cuarteta «Nada en este mundo dura» en Ecuador. E Yvette Jiménez de Báez (1964: 258, n.50), por su parte, asegura la existencia de la glosa entera en Panamá y Santo Domingo.

5. Otros ejemplos concurrentes

Los tópicos literarios que se desarrollan en las glosas que hemos visto sobre la cuarteta «Nada en esta vida dura» no son exclusivos de ella, obviamente, pues pertenecen al ideario cristiano que sobre la muerte estableció la iglesia católica en Europa durante la Edad Media y que posteriormente los misioneros trasladaron íntegramente a América. Pero la creatividad de los poetas populares volvió una y otra vez sobre esos mismos tópicos y los fijaron en modelos poéticos particulares, si bien la décima es el modelo estrófico preferido por la inmensa mayoría.

5.1. Chile

Así ocurre, por ejemplo, en Chile, país en donde el canto a lo divino tiene una implantación y un fuerza tan grandes que nos sorprende no llegara a arraigar la glosa de la cuarteta prototípica. A cambio, sin embargo, el repertorio de *versos a lo divino* (en terminología chilena) que trata el mismo asunto y con los mismos tópicos es extenso. El Padre Miguel Jordá, que ha recogido muchos de ellos, los agrupa bajo el título de «Vanidad del mundo» (1984: 76-78). Uno de ellos es el siguiente:

*Nada nada permanece,
todo todo se deshace,
apenas el hombre nace
cuando ya en tormentos crece.*

1

La verdad que hoy o mañana,
no les quepa ni una duda,
que la más grande fortuna
se convierte en gloria vana.
Aun la vida más ufana

muy luego desaparece,
todo algún día fenece
y al final todo se acaba;
en verdad en la tierra nada,
nada nada permanece.

2

Del más encumbrado imperio
de que se tenga memoria
hoy yace toda su gloria
en el triste cementerio.
El más alto magisterio
de la más sublime clase
no tiene seguras bases
porque está hecho de lodo,
y en verdad en la tierra todo,
todo todo se deshace.

3

El que hoy tiene en sus sienes
una corona o un cetro,
está mañana en un féretro
olvidado de sus bienes.
Por tan variados vaivenes
conviene que el hombre pase
y el meditar bien le hace
al mortal en su destino,
y empieza a llorar el niño
apenas el hombre nace.

4

El hombre más precavido
que de los placeres goza,
mañana duerme y reposa
en la mansión del olvido.
El bien más apetecido
muy luego desaparece,
todo en la tierra fenece
y es todo vana ilusión,
y sufre sin excepción
cuando ya en tormentos crece.

Despedida

Los placeres de este mundo
llenos de cruces están,
quien los busca con afán
le aguarda un dolor profundo.
Hay un espíritu inmundo
que da vueltas por doquier
y aquel que busca el placer
sufrirá la consecuencia
y la santa Omnipotencia
lo destina a padecer.

5.2. Venezuela

De Venezuela, Efraín Subero (1991: 213-214 y 567) trae una preciosa glosa en décimas sobre el tópico «todo pasa en esta vida», original del poeta popular margariteño Juan Cancio Rodríguez:

*Todo pasa en esta vida
como sombra aterradora,
todo pasa hora tras hora
como la ilusión perdida.*

1

Pasan los primeros años
de inocencia y de virtud,
pasa nuestra juventud
entre halagos y engaños.
Pasan recuerdos extraños
y la ilusión más querida,
pasa la fe más sentida,
la sonrisa y el amor;
con la duda y el dolor
todo pasa en esta vida.

2

Pasa la franca amistad
entre blancos cortinajes,
ocultando en su ropaje
la inmaculada verdad.
Pasa la fea oscuridad
al aparecer la aurora,
con la voz suspiradora
pasa la dulce esperanza,
pasa el deseo de venganza
como sombra aterradora.

3

Pasa fugaz la alegría
dejado el duelo latente,
quedando todo en silente
pasa la melancolía.
Y la mala fe impía
con su voz suspiradora
pasa cual ave que implora
piedad en su raudo vuelo;
sin poder hallar consuelo
todo pasa hora tras hora.

4

Por injustos pensamientos
pasan negros nubarrones,
cual pasan los aquilones
dejando luto y lamentos.
También los dulces acentos
pasan del alma que anida
en su ser la más florida
edad, que encontró a su paso;
nada es igual al fracaso
como la ilusión perdida.

5.3. Colombia

También de Colombia contamos con un testimonio textual. En la exploración de materiales folclóricos que José Peñín hizo en 1974 por la costa atlántica de Colombia, en una pequeña localidad del Departamento de Magdalena, en el mismo escenario bananero de la inspiración literaria de García Márquez, recogió de labios del poeta popular Antonio Conrado Muñoz una composición en décimas, de propia creación, en que se parodia a la miseria humana ante la llegada inevitable de la muerte que todo lo iguala y lo convierte en cenizas, en décimas como las siguientes:

El lugar de la verdad
llega a todo poderío
y queda el cráneo vacío
convertido en humedad.
Allí se ve la realidad
en un serio camposanto
donde se termina el llanto,
el lamento y la oración,
donde el húmedo corazón
determina su quebranto.

¿De qué le sirve el dinero
si se tiene que morir
y que ha de convenir
con la ley graciosa del cielo?
Morir no causa consuelo,
esperanza, eso no es nada,
la vida es una charada
que se acaba en un momento,
y quedamos tan contentos
vueltos polvo entre la nada.
(Peñín 1997: 66-68)

5.4. ¿Cuba? – Canarias

Pues también hay ecos de aquella glosa española del Barroco en la tradición oral de Canarias. La cuarteta de la glosa la recogió de labios de Eulalio Marrero, de Tuineje (Fuerteventura):

Nadie en este mundo dura,
fenecen bienes y males
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.

Y aun otra del mismo tema y tono:

Oh cementerio sagrado
 donde va el grande y el chico,
 donde no se afrenta el rico
 que el pobre quede a su lado.

Y las mismas o similares décimas glosadoras, aunque ahora sobre un único *pie*: el verso «en polvo, ceniza y nada». Dos excelentes composiciones conocemos con este *pie*, una de Gran Canaria y otra de Lanzarote. Una duda sobre el origen de estas composiciones se nos plantea al saber que los dos informantes canarios estuvieron en Cuba, en el caso del campesino grancanario a principios del siglo XX haciendo la zafra de la caña, y en el caso del lanzaroteño a finales del siglo XIX destinado como soldado en Cuba luchando contra los independentistas cubanos. Es bastante común en Canarias que los aficionados a la décima hayan estado en Cuba o tenido estrecha relación con quienes han estado, lo que no excluye que haya composiciones en décimas nacidas efectivamente en las Islas, y con tanto mérito y valores poéticos como puedan tener las cubanas. Pero en este caso nos extraña que no hayamos encontrado ninguna referencia de la composición, ni siquiera del tema de que trata, ni en los numerosos «decimarios» cubanos ni en la tradición oral de la Isla. Solo hemos encontrado la cuarteta de la glosa «Nada en este mundo dura» entre los papeles del «Archivo Carolina Poncet», depositado en el Centro de Lingüística y Literatura de La Habana, en papel manuscrito suelto sin referencia a ninguna composición poética más extensa.

En cualquier caso, nos parece que las dos composiciones canarias proceden de la glosa barroca española analizada más arriba; y si propiamente no proceden, al menos imitan o desarrollan un tópico literario y de creencia moral y religiosa paralelo.

El *pie* «en polvo, ceniza o nada» nos trae a la memoria de inmediato el último verso «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» del espléndido soneto de Góngora *Gozad de la hermosa juventud*. Pero no creo que el verso octosílabo de la poesía popular proceda del endecasílabo del poeta cordobés, sino que se configuraron independientemente, cosa nada extraordinaria, pues los elementos todos de que se componen los dos versos estaban «sonando» en la tradición; Góngora los adoptó a la métrica del soneto y un poeta anónimo los pudo acomodar a la de la décima. Tan famoso es el soneto de Góngora y tan contundente el último verso que se ha convertido en una de las piezas poéticas que mayor atención crítica ha merecido de la literatura española, también en la génesis del tópico literario de ese verso final⁷. Pero, en su humildad, también el verso octosílabo de la décima ha podido crear obras poéticas admirables, como podremos ver en el apartado siguiente «El *pie* forzado *en polvo, ceniza y nada*».

⁷ El profesor Gabriel Laguna Mariscal (1999) ha realizado una minuciosa y fructífera búsqueda a lo largo de toda la producción literaria de Occidente, desde la Biblia y de Homero hasta la actualidad, tratando de hallar las fuentes de esa sarta ordenada y graduada de sustantivos del último verso de Góngora. Eruditísimo y convincente es su estudio. Mas no creo que Góngora tuviera que ir tan lejos en la búsqueda de esos tópicos para finalizar su soneto (aunque tal maestría tiene, tan estructuradas están todas sus partes, que no es de extrañar que ese verso final

La composición de Gran Canaria fue recogida por Oriol Prunés (1995: 373-383) de labios del campesino Pedro Ortega, natural de Valleseco. La elección que toma esta composición en sus primeras estrofas de la mujer como «personaje» a quien dirigir las preguntas retóricas es original, pues ejemplares son los atributos y dedicaciones que tópicamente se atribuyen a la mujer y que según la moral que subyace en el poema conviene evitar y abandonar. Dice así:

1

¿Para qué quieres, mujer,
esa pompa, esa grandeza
si cuando menos lo piensas
la vida vas a perder?
¿Para qué quieres, mujer,
esa riqueza elevada,
esa casa dibujada
y orgullosa en el vestir,
si te vas a convertir
en polvo, ceniza y nada?

2

¿Para qué quieres talento
y grande sabiduría,
si ha de llegar ese día
que pierdas el conocimiento?
¿Para qué ese mandamiento,
esas gentiles veladas,
esas prendas esmaltadas
que adornan a tu figura,
si en la triste sepultura
son polvo, ceniza y nada?

3

¿Para qué lucir en coche
en tan grande galardón,
si todo eso a lo mejor
se *desparece* de noche?
¿Para qué ese gran derroche

de oro y plata dibujada,
si en esta vida matada
todos gozamos al reír
y nos vamos a convertir
en polvo, ceniza y nada?

4

No me quejo de mi suerte
porque desnudo nací
y todo lo que adquirí
se acabará con la muerte.
Y verán mi cuerpo inerte
y mi piel descuartizada
bajo una fosa tapada
pa más volver a existir,
y *los* vamos a convertir
a polvo, ceniza y nada.

5

Desparece el general,
el rey y el emperador,
el juez y el gobernador,
el cura y el cardenal,
hasta la princesa real,
la soltera y la casada,
la *menestriz* y la honrada:
todo el mundo a sucumbir,
y *los* vamos a convertir
a polvo, ceniza y nada.

fuera lo que primero viniera a la mente del poeta cordobés y que actuara como *pie* en la composición del soneto, exactamente igual a como hacen los repentistas de ahora, que construyen sus décimas de *pie forzado* de abajo a arriba, como ha mostrado y ejemplificado incontestablemente Alexis Díaz-Pimienta en su magistral libro *Teoría de la improvisación* (1998: 493-503). La tierra, el humo, el polvo, la sombra, la nada en que se convierte el hombre al morir estaba a la vista de cualquiera que conociera la tradición literaria acumulada a base de repeticiones desde los orígenes de nuestra cultura, aunque claro queda que nadie lo había hecho con tanta intensidad, con tal maestría y contundencia como Góngora.

La versión de Lanzarote procede de un cuadernillo dejado por José Perdomo, soldado que sirvió en Cuba en la Guerra de la Independencia de la Isla, y que la familia Perdomo-Placeres proporcionó al recolector del romancero y de los saberes populares de Lanzarote Jesús M. Godoy (1987: 213-4):

1

¿De qué te sirve tener
esa pompa, esa grandeza,
si cuando menos lo piensas
la vida vas a perder?
¿De qué te sirve querer
esa riqueza elevada,
y la casa tan floreada,
orgullosa en el vestir,
si te vas a convertir
en polvo, ceniza y nada?

2

¿Para qué quieres talento,
tan grande sabiduría,
si ha de llegar ese día
que pierdas conocimiento?
¿Para qué ese mandamiento,
esas gentiles veladas,
esas prendas esmeradas
con que adornas tu figura,
si en la triste sepultura
son polvo, ceniza y nada?

3

¿Para qué llevas brillantes,
vistes la ropa de moda,
si al fin todas las personas
irán con pies por delante?
¿El andar siempre elegante
con la juventud dorada,
gozar y tener criada
que te ayude en el vestir,
si te vas a reducir
a polvo, ceniza y nada?

4

No me quejo de mi suerte
porque desnudo nací
y todo lo que adquirí
se acabará con la muerte.
Se verá mi cuerpo inerte
y mi persona olvidada,
al viento irán mis trovadas,
se cerrará el porvenir
y me vendré a resumir
en polvo, ceniza y nada.

Que las dos composiciones canarias son «versiones» de un mismo poema no nos cabe duda, por mucho que haya versos y aun décimas enteras distintas, lo que explicaría la libertad recreadora de los poetas populares canarios (o de aquellos de quienes éstos las tomaran), pero de la «unidad» poética de ambas versiones hablan el mismo pie «en polvo, ceniza y nada», la misma básica décima 4 de las dos composiciones y sobre todo el tema tópico de la brevedad de la vida y la igualdad que en la muerte a todos alcanza. Más aún: que algunas de sus décimas se salieron de la composición cerrada y circularon libres y sueltas en la tradición oral de las Islas; ello puede explicar la información que nos proporcionó Bernardo Gutiérrez, excelente decimista de Mazo (isla de La Palma) y conocedor absoluto de la tradición decimística de su isla (pero que desconocía la existencia de este poema), al referirnos la anécdota que se contaba de la respuesta que un muchacho dio a una chica que lo desairaba:

¿Para qué quieres tener
tantas pompas y grandezas
si cuando menos lo piensas
la vida vas a perder?

¿Para qué quieres hacer
 esa riqueza elevada,
 tu casa tan arreglada
 y lujosa en el vestir
 si te vas a convertir
 en polvo, ceniza y nada?

6. Una controversia sobre la muerte

No es nada común que en una controversia poética se suscite el tema de la muerte, y no porque en las controversias no puedan aparecer asuntos de tono serio y de reflexión profunda, sino porque más propios son del público que asiste a estos acontecimientos los asuntos festivos, o incluso temas que trasciendan lo momentáneo, pero no la muerte. A lo más, puede aparecer una alusión a ella, circunstancial y de pasada. Lo excepcional, lo asombroso es que en una controversia programada se les impusiera a los dos contendientes poetas que disertaran en décimas improvisadas sobre la muerte. Este acontecimiento, convertido ya en histórico, ocurrió en Cuba en el mes de junio de 1955.

Si en acontecimiento histórico se ha convertido, y en uno de los hitos de la improvisación poética de los tiempos modernos, es por la feliz conjunción de una serie de circunstancias excepcionales. Primero, se celebraba en Cuba, en un tiempo en que la improvisación poética era «tema» de actualidad nacional; estaba en las emisoras de radio, y a todas las horas; estaba en los guateques campesinos, y casi todos los días; y estaba entre las ocupaciones preferidas de una gran masa de la población. Segundo, los poetas repentistas que se enfrentaban eran dos de los más famosos del país, si no los más: Jesús Orta Ruiz (de seudónimo más conocido «El Indio Naborí») y Ángel Valiente. Tercero, la controversia había sido anunciada con antelación y con reiteración, por lo cual más de dos mil personas abarrotaron el Teatro Español de San Antonio de los Baños. Y cuarto, los temas que el jurado propuso a los dos contendientes eran de verdad para lucirse: *el amor, la libertad y la muerte*.

Diez décimas debía improvisar cada repentista, de manera alternativa, por cada uno de los temas. Los textos de aquella controversia se salvaron gracias a la presencia de una taquígrafa entre los miembros del jurado, María de los Refugios Segón, pero nunca habían sido editados convenientemente. Y menos junto a los textos de la segunda parte de la controversia. Pues, en efecto hubo una segunda parte, que sirvió de desempate de la controversia de San Antonio de los Baños que el jurado había dejado en tablas. En esta ocasión, la expectativa que había levantado la controversia hizo que el escenario se trasladara al Estadio de Campo Armada (reparto Lucero, La Habana), capaz de acoger a los 14.000 espectadores que asistieron; los temas propuestos aquí fueron *el campesino y la esperanza*, con las mismas diez décimas por cada repentista y tema.

Gracias a que el Indio Naborí había conservado las transcripciones de las décimas improvisadas, y con su beneplácito y el de la familia de Ángel Valiente (que ya había muerto), pude yo editarlas completas en 1997 con un título que creo hace justicia a lo que fueron y a lo que han significado en la historia del repentismo del siglo XX: *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado*.

De los cinco temas que el jurado impuso a los contendientes en las dos controversias, solo uno fue concreto, *el campesino*; los otros cuatro, *el amor, la muerte, la libertad y la esperanza*, se enmarcan entre los universales abstractos de la poesía universal y que han sido frecuentados por los más importantes autores de la literatura hispánica. ¿De qué otra forma podría nutrirse el numen de un poeta repentista sino del pensamiento poético de los grandes? Mas la métrica no podría haber sido sino la décima, la estrofa que ha ganado en toda Iberoamérica, y más en Cuba, casi absolutamente, los privilegios de la poesía improvisada.

Y en cuanto al tema de la muerte, el lector que no conozca la controversia completa podrá juzgar por las décimas que a continuación selecciono el asombro que tuvieron que sentir quienes las oyeron en directo, al ritmo pausado y melodioso que les imponía el canto y el laúd, pero gozará como ellos de la misma emoción que produce siempre la poesía verdadera.

LA MUERTE

Naborí

La Muerte es desconocida
maga de tierra o de cielo,
que con tijeras de hielo
corta el hilo de la vida.
Ni la más enternecida
voz humana la conmueve;
trepas por la vida breve
como una invisible hiedra,
con sus oídos de piedra
y sus entrañas de nieve.

Valiente

Para hablar de las mañanas
y las tardes que se van,
la vida y la muerte están
juntas como dos hermanas.
Las inquietudes humanas
no tienen razón de ser,
si aceptamos que nacer
es la acción que nos convierte
en más hijos de la muerte
que de la propia mujer.

Naborí

Como un alfiler de frío
la muerte, callada, viene
desde un palacio que tiene
forma de cráneo vacío.
Viene por un ancho río

de aguas negras y plomizas;
y después que ha vuelto trizas
la vida que le molesta,
vuelve a su casa, y se acuesta
en su cama de cenizas.

Valiente

Los que aceptan que morir
es pasar a mejor vida,
que solo hay carne vencida
y no el derecho a vivir,
ésos, con un sonreír
de niños, la muerte esperan;
y nunca se consideran
íntegramente vencidos,
como si extraños fluidos
de otras vidas recibieran.

Naborí

Acaso tal diosa helada,
más sorda que la sordera,
es pérfida mensajera
al servicio de la Nada.
Acaso empuña su espada
en donde nadie la ve
y deja bajo su pie
suicidio, enfermedad, guerra...
por devolverle a la Tierra
lo que de la Tierra fue.

Valiente

Los que niegan la existencia
del eterno «Más Allá»,
y entienden que todo está
del mismo cuerpo en la esencia,
ésos, con una impaciencia
triste que los desanima,
quieren que el tiempo se exprima,
que dé más de lo que puede,
y el tiempo no retrocede,
y les pasa por encima.

Naborí

La muerte es Emperadora
que nos impone su estigma,
y en la noche de su enigma
no se vislumbra la aurora.
No le responde a quien llora

el dolor de un hijo muerto,
ni supieron nada cierto
en torno suyo los sabios...
Es como el dedo en los labios
de la Esfinge del desierto.

Valiente

La muerte, enorme gigante,
invisible, puesto en pie;
no se siente, no se ve
y en todo está vigilante.
Nadie adivina el instante
de su exacta aparición;
brota de la confusión,
porque se proyecta igual
en la punta de un puñal
que en brazos de una pasión.

7. El desarrollo del pie forzado «en polvo, ceniza y nada»

Como ejemplo de la etapa de creatividad en que está hoy mismo la poesía popular en el mundo hispánico, cuando todo parece indicar que vivimos en tiempos de prosa, y como testimonio de que los temas poéticos se recrean y se recrean con nuevas voces sin dejar que el río de la tradición siga sonando, traigo a este apartado el resultado de una iniciativa que puse en práctica hace unos 18 años con el propósito de procurarme determinadas claves en la interpretación de la poesía improvisada. Se trataba de someter a improvisadores de distintos países y regiones del mundo hispánico a que desarrollaran el pie forzado «en polvo, ceniza y nada» en el metro de sus respectivas formas de improvisación natural. El *pie* lo tomé de la tradición canaria, según hemos visto anteriormente. Y se lo propuse a poetas improvisadores de Cuba, México, Puerto Rico, Panamá, Colombia, Venezuela, Chile, Argentina y Uruguay, y dentro de España a bertolaris del País Vasco, a glosadores de las Islas Baleares, a troveros de la Región de Murcia y de las Alpujarras y a verseadores de las Islas Canarias. Siempre o casi siempre en público y en medio de una actuación, como verdadero pie forzado improvisado, de manera individual, de tal manera que cada uno lo desarrolló a su particular manera, sin posible influencia de otro u otros.

Sería mucho decir que de las décimas seleccionadas para esta muestra cada una de ellas es distinta de las demás por representar una idea distinta de la vida y de la muerte, pues el *pie* forzado impuesto da pocas salidas diferentes a esos dos enfoques, pero se verá cómo aun así el ingenio y la originalidad de cada poeta abren unas posibilidades de enfoques temáticos variadísimos. Nuestra intención en un principio buscaba más la originalidad y la variabilidad de los recursos métricos y poéticos que los repentistas pudieran poner en acción, pero pronto me convencí de que el desarrollo temático podía alcanzar tanta variabilidad como los recursos métricos, si no más. Se verá que la última palabra del pie

forzado *nada* lleva a varios poetas a rimar los versos 6 y 7 con *alborada* (6 casos), *mirada* (4 casos), *tonada* (4 casos), *jornada* (3 casos) y *almohada* (2 casos), pero se verá también como en el «diccionario» de rimas interno que todo repentista tiene allegaron de improviso nuevas y originales palabras: *morada*, *llamarada*, *andanada*, *estocada*, *manada*, *enamorada*, *carcajada*, *liberada*, *versada* ('manifestación en versos'), *cascada*, *amada*, etc. Pero se verá, sobre todo, la versatilidad de los enfoques temáticos.

Es de plena aplicación aquí el concepto de «apertura» que con tanta maestría aplicó y desarrolló Diego Catalán en el tema del romancero panhispánico (1997: 159-186). En efecto, un texto que es tradicional, que cada cantor o recitador siente como tradicional, se abre a la interpretación de quien lo canta o lo recita en cada ocasión. Y esta apertura afecta a todos los niveles en que se estructura el relato, en primer lugar en los aspectos que afectan al significante (fónico y léxico), en segundo lugar en los aspectos que afectan al significado (semántico y comunicacional) y finalmente en lo que afecta a la estructura del relato, a la *intriga*. No son las décimas (y otras estrofas) que los poetas preguntados han dado como respuesta al pie forzado «en polvo, ceniza y nada» propiamente poesía tradicional, sino obra individual de un autor, pero se verá cómo las respuestas todas se acomodan al estilo propio de la poesía de tipo tradicional, pues no en vano todos los poetas interrogados son practicantes de un arte que vive dentro de los parámetros de una tradición poética.

No hay tema a lo divino en estos versos, ni siquiera dimensión religiosa, y ello pudiera explicarse porque entre los repentistas seleccionados no hay ninguno que sea específicamente «cantor a lo divino», pero también, quizás, porque los repentistas del mundo hispano actuales participan del laicismo que impera en la cultura actual.

Dejo a la interpretación de cada lector la valoración que pueda hacer de cada una de estas composiciones poéticas, pues en verdad son eso, aunque insistiendo en que todas ellas fueron improvisadas, como respuesta inmediata a una propuesta ocasional, dentro de una actuación pública y la mayor parte de ellas cantadas en la forma musical propia de la tradición repentística de cada improvisador.

Al primero que propuse el *pie* fue al trovador puertorriqueño Roberto Silva en su actuación en el I Encuentro-Festival de la Décima que celebramos en Las Palmas de Gran Canaria en 1992, y su respuesta inmediata fue esta:

Ahora el amigo Trapero
aquí hasta mí me ha brindado
un bonito pie forzado
y desarrollarlo quiero.
Me daré como trovero
en mi típica tonada;
yo cantaré en la jornada
en forma bonita, alerta,
hasta que yo me convierta
en polvo, ceniza y nada.
(ROBERTO SILVA, Puerto Rico, 1992)

El tema de esta décima podría formularse como 'nacemos para morir'. Este fue también el enfoque que hicieron el chileno Manuel Sánchez, los cubanos Juan Antonio Díaz y Alexis Díaz-Pimienta, el mexicano de Michoacán Honorio Rivera y el español de Murcia José Martínez Sánchez:

Digo una verdad en verso
y ante ustedes la enarboló:
creemos que estamos solos
en este gran universo.
Mas yo en el arte que ejerzo
siempre busco una alborada;
con estas cuerdas templadas,
el hombre corre igual suerte:
cuando muere se convierte
en polvo ceniza y nada.
(MANUEL SÁNCHEZ, Chile, 2005)

Como el tiempo me aprisiona
con una mano plomiza,
entre el polvo y la ceniza
yo soy la nada en persona.
No sé qué mano ladrona
me roba sien y tonada,
porque sé que una manada
de gusanos estarán
esperándome y me harán
en polvo, ceniza y nada.
(JUAN ANTONIO DÍAZ, Cuba, 1997)

¿De qué vale haber nacido,
tener un carnet y un nombre
si el final de todo hombre
es ser polvo comprimido?
Nace de un largo gemido
y estrena una carcajada,

mas no sirve la andanada
de voz para redimirse
si luego va a convertirse
en polvo, en ceniza, en nada.
(ALEXIS DÍAZ PIMIENTA, Cuba, 1997)

Me pusiste la plantilla,
estudioso versador;
te contesto con valor
en Michoacán o Sevilla.
Mi verso será semilla
que estará siempre impregnada
de rocío en la alborada,
y yo proclamo sencillo:
pronto acabaré sin brillo
en polvo, ceniza y nada.
(HONORIO RIVERA, México, 1996)

Parece bastante fuerte
el verso del pie forzado,
porque se va encaminando
a terminar en la muerte.
Espero que bien acierte
sobre esa senda marcada
a la muerte encaminada,
que más tarde o más temprano
queda todo ser humano
en polvo, ceniza y nada.
(JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Murcia, 2001)

Otro grupo temático sobre el tópico literario 'nada en este mundo dura' formarían las décimas siguientes:

Yo no sé para qué hay guerras
si de la tierra nacemos
pero más tarde volvemos
a descansar bajo tierra.
La tierra es quien nos entierra,
la que nos sirve de almohada;

nacemos con la mirada,
respiramos y reímos
y al morir nos convertimos
en polvo, ceniza y nada.
(TOMASITA QUIALA, Cuba, 1995)

Con gemidos y llorando
 todos nacemos al mundo,
 buscando el dolor profundo
 que se viene avvicinando.
 Todos seguimos penando
 en esta triste morada
 y al final de la jornada
 que pronto suele llegar
 el hombre viene a quedar
en polvo, ceniza y nada.
 (MIGUEL GARCÍA «CANDIOTA»,
 Las Alpujarras, 1996)

¡De qué me vale expresar
 lo que añoro y lo que siento
 si nunca llega el momento
 de poderme consolar!
 Quiere mi alma soñar
 que se siente liberada,
 pero sigue encarcelada,
 prisionera del sufrir,
 ¡Yo me voy a convertir
en polvo, ceniza y nada!
 (NIEVES CLEMENTE, La Palma, 1995)

Qué bonita que es la vida
 de quien la sabe vivir
 y sus pasos dirigir
 a no perder la partida.
 Cuando sea conseguida
 a la luz de la alborada,

como palabra versada
 queda en el aire y se pierde:
 siempre queda el que se muere
en polvo, ceniza y nada.
 (JUAN SANTOS «EL BARANDA»,
 Murcia, 2000)

Quizá el viejo de bastón
 sepa envidiar la fortuna
 con la que sueña en la cuna
 el dueño del biberón.
 Es así. Los años son
 una incesante cascada,
 y una vida ya avanzada
 de interrogantes y achaques
 convierte los almanaques
en polvo, ceniza y nada.
 (YERAY RODRÍGUEZ QUINTANA,
 Gran Canaria, 2010)

La vida es una fortuna,
 si nuestra madre querida
 un día nos trajo a la vida
 y la vida fue una cuna.
 La existencia es como una
 radiante y bella alborada
 y con esa enamorada
 bastante nos divertimos,
 y después nos convertimos
en polvo, ceniza y nada.
 (LUIS GÓMEZ, Cuba, 1999)

Téngase en cuenta que esta última décima del legendario poeta popular cubano Luis Gómez, famoso por su bohemia y optimismo irreductibles, la improvisó en un guateque que sus amigos de Cienfuegos le organizaron para que yo lo conociera, a los pocos meses de haber muerto su esposa.

Otro grupo temático lo forman cuatro décimas que se fijaron en el amargo recuerdo que deja un amor perdido:

Yo fui santo y fui devoto
 de una mujer consentida
 pero abandonó mi vida
 y solo dejó una foto.
 Pero aquel retrato ignoto
 que me agrietó la mirada

en la triste llamarada
 del olvido se quemó
 hasta que se convirtió
en polvo, ceniza y nada.
 (LUIS PAZ «PAPILLO», Cuba, 1997)

Yo tuve un amor un día,
 digo que la vez primera,
 que lo mismo que una hoguera
 dentro de mi pecho ardía.
 Con el fuego que esparcía
 me quemó hasta la mirada,
 y después que de mi almohada
 ese amor se me alejó
 su recuerdo convirtió
en polvo, ceniza y nada.
 (JUAN ANTONIO DÍAZ, Cuba, 1997)

¡De qué me vale pensar
 en un hombre que me quiera
 si es encender una hoguera
 que nadie la va a apagar!
 Yo no puedo imaginar
 que me encuentre trastornada,

con la mente muy gastada
 en la fuente del sufrir.
 Yo me voy a convertir
en polvo, ceniza y nada.
 (NIEVES CLEMENTE, La Palma, 1995)

Una niña apasionada
 mucho cariño ofreció
 pero todo se quedó
en polvo ceniza y nada.
 Voy buscando una alborada
 y hacer del amor derroche:
 que me mezcen en un coche
 y así levantar mi fe;
 para volver a creer
 preciso amor esta noche.
 (JORGE CÉSPEDES «EL MANGUERA»,
 Chile, 2005)

Un enfoque verdaderamente original y sorprendente fue el que dio el gran repentista cubano Adolfo Alfonso al pie forzado, sobre todo porque se lo propuso en una actuación que se celebraba en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, repleto de estudiantes, al poco tiempo de morir su esposa. El enfoque temático aquí es 'el amor es más poderoso que la muerte', un tópico literario, sin duda, pero que el poeta cubano quiso aplicarse a sí mismo:

El hombre que sabe amar
 no puede solo vivir
 sin la flor del porvenir
 que le perfume su hogar.
 Si no se puede encontrar
 se vacía la mirada,
 y a veces es deseada
 hasta la propia muerte,
 pues la vida se convierte
en polvo, ceniza y nada.
 (ADOLFO ALFONSO, Cuba, 1997)

Una variante del anterior tópico literario es el que desarrolló el joven cubano Irán Caballero: 'la poesía es más poderosa que la muerte', formulado en esos dos hermosos versos: «mi verso se quedará / como el eco de mi nombre»:

Cuando mi cuerpo de hombre
 haga el viaje al más allá
 mi verso se quedará
 como el eco de mi nombre.
 No importa que se descombre

el brillo de mi alborada,
 se quedará mi tonada
 mucho más viva que muerta
 el día que me convierta
en polvo, ceniza y nada.
 (IRÁN CABALLERO, Cuba, 1999)

La originalidad de un repentista se manifiesta allí donde menos se la espera. Y así ocurrió, por ejemplo, en Emiliano Sardiñas, el repentista cubano que pasa por ser el más original del panorama actual. Nada trascendente le inspiró a Emiliano el pie forzado «en polvo, ceniza y nada», sino su deseo de participar en el VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado que por entonces estaba yo preparando en Las Palmas de Gran Canaria en 1998, aunque quizás para él la trascendencia del momento fuera esa:

Yo también lucho genial
 para con el corazón
 ganarme la invitación
 al próximo Festival.
 Contento o sentimental
 hago brillar mi tonada
 y si al final de la jornada
 alguien me roba la suerte
 mi esperanza se convierte
en polvo, ceniza y nada.
 (EMILIANO SARDIÑAS, Cuba, 1997)

Otro enfoque aparentemente menos trascendente es el que desarrolló Raúl Herrera, recurriendo al tópico de 'la levedad del tiempo pasado', en la última actuación que hacía en Las Palmas de Gran Canaria de su gira veraniega por las Islas en 1996:

Dos meses y veinte días
 aquí en Canarias pasamos
 y en las Islas desgranamos
 mazorcas de poesías.
 Entre penas y alegrías
 la gira fue balanceada
 pero ahora ya terminada
 porque se nos concluyó
 la gira se convirtió
en polvo, ceniza y nada.
 (RAÚL HERRERA, Cuba, 1996)

Y enfoque personalísimo y patriótico fue el que le dio el veterano improvisador cubano y veterano luchador de la Revolución Cubana Panchito Díaz (hermano del famoso «Jilguero de Cienfuegos»):

Yo digo como cubano
 que estoy presto a combatir
 y si es preciso morir
 con el machete en la mano.
 Y si es que piensa el tirano
 vencerme en una estocada
 en la lucha enmascarada
 que me venga en pos de guerra
 yo convertiré a mi tierra
en polvo, ceniza y nada.
 (PANCHITO DÍAZ, Cuba, 1999)

Finalmente, la originalidad del improvisador, cuando éste es un verdadero poeta, puede manifestarse en contradecir lo que el pie forzado aparenta decir, y aquí se verá claramente proclamando el gozo de la vida: 'el cielo descansa en este mundo'. La primera muestra no es una décima, pues no podría serlo, sino el desarrollo que el campeón de *bertsolaris* Andoni Egaña hizo en una de las múltiples formas métricas en que se manifiesta el bertsolarismo vasco, aquí en tres estrofas, en sintonía con las tres palabras que constituyen el pie forzado:

Tres palabras constituyen una trinidad,
 trinidad bonita y hermosa.
 ¿A quién se le ocurre pensar
 lo que puede haber tras de la muerte?
 Y sin embargo yo pienso
 que el precio de la muerte es el vacío,
 aunque siempre abriré un resquicio
 a la esperanza.

Somos diferentes las personas
 en el devenir de la vida:
 uno puede ser áspero
 y el otro tierno;
 para todos llegará el día
 en que nos den tierra
 y entonces lo importante habrá sido
 lo que hayamos dejado en el mundo.

Difícil pregunta, tres rudas palabras,
 y con esto he de acabar:
 nos esfumamos del todo
 al convertirse la tierra en tierra;
 no esperéis de mí
 ningún rasgo de nihilismo,
 porque sin duda alguna
 el cielo descansa en este mundo.
 (ANDONI EGAÑA, País Vasco, 1996)

Y la última muestra es una simple redondilla que resume mejor que pudiera hacerlo ninguna otra estrofa mayor lo que el gran poeta Jesús Orta Ruiz pensaba de la muerte.

Aunque nos parece helada,
no hay que temer a la muerte,
porque nada se convierte
en polvo, ceniza y nada.

(JESÚS ORTA RUIZ «INDIO NABORÍ», Cuba, 1996)

8. La creencia en el Purgatorio

Construcción teológica fundamental del cristianismo en torno al culto a los muertos es la creencia de que existe un tercer estadio en que las almas pueden purificarse antes de entrar en el cielo: es el *Purgatorio*, un lugar de paso, intermedio entre el cielo y el infierno, que el hombre que ha muerto sin pecado, pero no en la plena gracia de Dios, debe asumir si no ha satisfecho plenamente el débito de sus culpas. Se explica porque el perdón de los pecados no lleva consigo necesariamente la total remisión del castigo merecido. Redimida la culpa del pecado que aleja de Dios, que roba la gracia de la caridad, por la recepción del sacramento de la penitencia, permanece todavía una deuda, la de la satisfacción; si la muerte llega antes de haber satisfecho los pecados plenamente el alma deberá ser purificada. Eso es el Purgatorio: etimológicamente procede de *purgar* 'limpiar impurezas'.

La existencia del Purgatorio se convirtió en dogma de fe de la Iglesia a partir del Concilio de Trento (1545-1563), cosa que negaba la reforma protestante. Así que el culto a las ánimas fue una de las prácticas en que mayor interés puso la iglesia de la Contrarreforma, arraigando con fuerza en toda España y posteriormente en toda Iberoamérica. Pero la creencia en el Purgatorio tiene antecedentes mucho más antiguos; éstos están en la Biblia (en el segundo libro de los Macabeos citado más arriba), en los Hechos de los Apóstoles y en la doctrina de los Santos Padres (San Gregorio Nacianceno, San Juan Crisóstomo y San Gregorio Magno). Es en la Edad Media cuando se configura la idea del Purgatorio y empieza a divulgarse el valor de la oración de los vivos por los que purgan en él. En la llamada «Portada de la Majestad» de la Colegiata de Toro (Zamora), sin duda la joya de la Colegiata, de finales del siglo XII o quizás de principios del XIII, entre las múltiples figuras escultóricas que aparecen en honor a la coronación de la Virgen hay una representación que se ha identificado con el Purgatorio; está en la parte baja izquierda de la archivolta más exterior.

La sesión XXV del Concilio de Trento (acabada en 1563) está dedicada al «decreto» sobre el Purgatorio. En él se dice:

Puesto que la iglesia católica [...] ha enseñado en los sagrados Concilios y últimamente en este ecuménico Concilio que existe el Purgatorio, y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles, y particularmente por el aceptable sacrificio del altar, manda el santo Concilio a los obispos que diligentemente se esfuercen para que la sana doctrina sobre el Purgatorio, enseñada

da por los Santos Padres y sagrados Concilios sea creída, mantenida, enseñada y en todas partes predicada por los fieles de Cristo.

O sea: se establece como dogma su existencia y se dice que «las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa»; se manda a obispos y clérigos que «cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio, recibida de los santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos»; se establece que los sufragios de los fieles, a saber, «los sacrificios de las misas, las oraciones, las limosnas y otras obras de piedad, que se acostumbran hacer por otros fieles difuntos, se ejecuten piadosa y devotamente según lo establecido por la Iglesia».

Es uniforme en el cristianismo la creencia de que el Purgatorio representa un estadio de sufrimiento purificador. Eso es exactamente lo que se expresa en los textos de los ranchos de ánimas de Canarias:

Es el Purgatorio una cárcel real
donde van las almas a purificar
los pecados leves que del mundo llevan.

Lo que no es uniforme es la concepción de la naturaleza de ese sufrimiento, ni tampoco la iglesia católica tiene una postura definitiva sobre ello, si bien las iconografías religiosas se han encargado de reflejar el sufrimiento del Purgatorio por medio de un fuego real y sin fin. Aunque pueda interpretarse que ese fuego es metafórico y representa solo el mito de su efecto purificador. También la literatura popular basa el sufrimiento del Purgatorio en el fuego real, como en estos versos tremendistas que recogí en la tradición oral de la isla canaria de La Palma, procedentes sin duda de un pliego del siglo XIX:

Oigan todos los mortales, porque a todos los convido,
oigan los tristes lamentos los ayes y los suspiros,
las voces tan lamentosas, los dolores y gemidos
que las ánimas nos dan desde el Purgatorio mismo,
expresándonos sus penas, sus lamentos y martirios,
que de continuo están dando estos lamentables gritos:
—¡Ay qué lamento y martirio!, ¡que nos abrasamos vivos!
¡En fuego estamos ardiendo, en un fuego de continuo!
¿Quién nos sacará de aquí?, ¡con lágrimas lo pedimos!
¡Misericordia, cristianos, piedad, parientes y amigos!
¡Acordaos de nosotros, por amor a Jesucristo!⁸

⁸ He localizado otra versión de este texto en un pliego impreso en Murcia (sin fecha) con el título de «Oración a San Jerónimo por las Benditas Ánimas del Purgatorio» (González Castaño y Martín-Consuegra 2004: 148-149). Esta advocación a San Jerónimo que con tanta frecuencia aparece en las oraciones por las ánimas y en las advertencias al cristiano sobre el Juicio Final se debe a aquel «santo libriello que fizo San Jerónimo» sobre estas cuestiones y que Berceo tomó como fuente para sus *Signos que aparecerán antes del Juicio*.

En la *Eneida*, dentro del canto dedicado a los Campos Elíseos (el territorio de los justos) se describe un lugar que puede ser el antecedente pagano del Purgatorio cristiano: «Otras [almas] lavan en el profundo abismo las manchas de que están infestadas, o se purifican en el fuego. Todos los manes padecemos algún castigo, después de lo cual se nos envía a los espaciosos Campos Elíseos, mansión feliz, que alcanzamos pocos, y a que no se llega hasta que un larguísimo período, cumplido el orden de los tiempos, ha borrado las manchas inherentes al alma y dejándola reducida solo a su etérea esencia y al puro fuego de su primitivo origen».⁹

Intermedio entre la concepción pagana de los Campos Elíseos y el Purgatorio cristiano es la concepción de «segundo reino» que Dante hace del Purgatorio en su *Divina Comedia*:

Y de cantar aquel reino segundo
donde el humano espíritu se purga
y de subir al cielo se hace digno.
(Canto I, vv. 4-6)

En fin, la creencia en el Purgatorio conlleva en la doctrina de la iglesia católica una serie de otras creencias vinculadas; implica la creencia en la inmortalidad del alma y en la resurrección de la carne, pero también en la «comunión de los santos», y en el poder redentor de la oración: el que ha muerto ya nada puede merecer por sí mismo, deben merecerlo para él los deudos que le quedan en vida; de ahí la «obligación» a que quedan sujetos los familiares de los difuntos por medio de la oración y de las obras de caridad. Esto representa en lo fundamental la teología de la iglesia católica sobre la muerte: por los muertos hay que rezar, la oración puede intervenir para lavar sus culpas y que pasen lo antes posible del purgatorio al cielo. De nuevo, los textos de los *ranchos de ánimas* de Canarias manifiestan fielmente esta creencia:

Aliviar sus penas nosotros podemos
haciendo limosna, rogando por ellos,
en su beneficio Dios bien lo aceptaba.

La «comunión de los santos» es una de las afirmaciones que se contienen y que se repiten cada vez que se reza el «Credo», que es el catálogo de creencias del cristiano católico. Los «santos» son todos los discípulos de Jesucristo: los que peregrinan por este mundo, los que se purifican en el Purgatorio y los que ya han alcanzado la gloria; es decir: «la iglesia militante, la iglesia purgante y la iglesia triunfante» (Sánchez Rodríguez 2008: 186).

⁹ Como canario, me es grato recordar aquí que el mito grecorromano de los Campos Elíseos como mansión feliz en donde moraban los bienaventurados se identificó en el Renacimiento con las Islas Canarias, por ser entonces la tierra más occidental conocida y por estar bendecida con un clima de eterna primavera.

Y en torno a esta creencia, el Concilio de Trento instauró el culto a las «benditas ánimas del Purgatorio», que se desarrolló en España mediante un sinfín de prácticas y rituales, que estudiaremos en el apartado siguiente.

9. Rituales del culto a los muertos en tierras españolas

«El español tiene algunas peculiaridades respecto al europeo que se basan, en general, en su hondo sentido religioso», eso dice una investigadora mexicana que ha estudiado muy a fondo los usos y costumbres funerarios en la Nueva España, comparándolos con los del Viejo Mundo. Y sigue: «El español es el guardián de la fe y, como tal, debe resguardarla, reforzándola constantemente a través del rito. Ahí está quizá su diferencia; mientras que para los demás pueblos es solo un rito, para el español es su razón y justificación social, su control ideológico y, por tanto, tiene que rodearlo de un aparato escenográfico espectacular» (Rodríguez Álvarez 2001: 45).

En efecto, uno de los fundamentos en la conciencia de los católicos españoles (y por extensión de todos los hispanos) sobre la muerte es que ésta puede llegar en cualquier momento, y esa incertidumbre exige el vivir vigilantes, debiendo estar siempre preparados para el «buen morir». De ahí la copla y la iconografía del cuadro «El árbol de la vida» de Ignacio de Ríos, de 1653, que está en la catedral de Segovia: Aparece un árbol en cuya copa se celebra un banquete con gentes alborozadas que están a lo que están; por debajo, a la izquierda, la muerte con su guadaña está talando el tronco del árbol, mientras que Cristo, a la derecha, da las señales de aviso en una campana. Y en la parte alta, divididos en dos versos en cada extremo, la siguiente cuarteta:

Mira que has de morir,
mira que no sabes cuándo;
mira que te mira Dios,
mira que te está mirando.¹⁰

Veremos aquí los rituales que sobre los muertos se celebran en España, especialmente aquellos en los que tiene presencia la lírica popular. Estos rituales se concentran en uno de estos tres «momentos»:

- a) preparación al «buen morir»: confesión, viático y extremaunción;
- b) momento de la muerte: mortaja, velatorio y entierro;
- c) culto a las ánimas, sufragios, novenarios, etc.

De estos tres momentos, por lo que a nuestro objetivo cumple, interesan los dos últimos, ya que el primero queda reservado a la jerarquía eclesiástica, única que puede imponer los sacramentos, y lo que de liturgia puede haber en ese

¹⁰ La cuarteta es popular y pertenece a la tradición panhispánica. Y sobre esta iconografía y su traspaso a tierras americanas, concretamente al Virreinato de Perú, hablamos en el Estudio introductorio de este libro, aptdo. 3.2.3.

momento no es en absoluto popular. Del segundo momento tratamos de manera especial en los capítulos dedicados a los *velorios* de cruz y de angelitos, respectivamente, y en el apartado 9.1. de este mismo capítulo dedicado a los *despedimentos*. Así que trataremos aquí del culto a las ánimas.

9.1. El culto a las ánimas benditas del Purgatorio

Muchas de las creencias y rituales que en torno a los muertos nos han llegado proceden del mundo pagano, ya lo hemos dicho, pero esencial es en los rituales de culto a las ánimas la creencia en el Purgatorio; de hecho la denominación de las «ánimas benditas» se completa con «del Purgatorio».

Ya dijimos también que el culto a las ánimas había tenido un impulso definitivo a partir del Concilio de Trento. Instrumento poderoso para el asentamiento de esta devoción fue la creación de cofradías y hermandades de seglares. Por pequeño que fuera el pueblo español, en él había una Cofradía de Ánimas. La última de las siete obras de misericordia es la de enterrar a los muertos. De ahí que las cofradías de ánimas tuvieran como objeto el culto a los difuntos de los hermanos cofrades, pero también el de enterrar a todos los que morían en el pueblo, cuando no tuvieran ni recursos económicos ni familiares cercanos, incluso a los pobres transeúntes que vagaban de pueblo en pueblo pidiendo limosna, cuando les sucedía la muerte en uno de ellos; y además la celebración de las misas «de cabodeaño», las novenas y los ritos oracionales.

Otro ejemplo de la extraordinaria implantación que tuvo en España la devoción a las ánimas del Purgatorio lo testimonian los cuadros y retablos de ánimas. Difícil será que haya una iglesia en España que no tenga un cuadro de ánimas, o que no lo tuviera en su tiempo. «Los cuadros de ánimas —dice Manuel Hernández— vislumbran, con claridad, la corporeidad del sufrimiento humano, con la representación de hombres y mujeres sufriendo el azote de las llamas» (1990: 164). Y queda en esos cuadros la constatación de que el Purgatorio es un lugar de llamas eternas que queman y no se agotan, para advertencia de los fieles que los contemplan.

Mas hay en esos cuadros de horror (y también horrorosos, sobre todo en las iglesias de pueblo en que los autores no pasaban de ser unos simples aficionados locales a la pintura) una lección añadida: la redención que reciben las almas por medio de la oración. Hay dos tipos de cuadros que representan dos épocas sucesivas en esta devoción: los más viejos están presididos por el arcángel San Miguel que equilibra en su balanza los méritos de los penados y los saca del Purgatorio; y los más modernos en que la figura angélica es sustituida por la Virgen del Carmen (o del Carmelo) con el Niño en los brazos y el escapulario colgando como talismán de salvación para los penados¹¹.

¹¹ El escapulario era signo de redención para las almas del Purgatorio y de protección contra el mal para los vivos. Y de ahí la copla tan popular extendida por todo el ámbito hispano dirigida a la Virgen del Carmen: «Es tu escapulario / la cadena grande / con que se aprisiona / al dragón infame».

En los más antiguos, San Miguel aparece vestido de guerrero, con su espada flamígera, como vencedor del mal, representado éste por la serpiente que aparece vencida a sus pies. En otros muchos cuadros, San Miguel mantiene una balanza: en un platillo aparece un alma desnuda, en el otro los símbolos de su redención: el rosario, las disciplinas y los santos mediadores. La devoción a la Virgen del Carmen y al escapulario, como mediadora de las almas del Purgatorio, se introdujo en el siglo XVIII, y es de este siglo y de esta concepción la gran mayoría de los cuadros de ánimas que quedan en las iglesias españolas.

9.2. El Día de Difuntos

Tan importante es el culto a los muertos en España que la Iglesia ha consagrado un día del calendario litúrgico a su celebración, el 2 de noviembre, y la sociedad civil lo considera como día festivo no laborable. Sin embargo, de las innumerables costumbres y rituales que se celebraban en toda España ese día, y sobre todo en la noche del día 1, poco queda; sí es general la visita a los cementerios llevando flores a las tumbas de los familiares difuntos.

Durante la noche del día anterior a los Difuntos en tiempos pasados y en el mundo rural era costumbre el «doblar» de las campanas durante toda la noche¹², tener una vela o candil encendidos, tapar el ojo de las cerraduras de las puertas para que no entraran las ánimas, velar y rezar por las ánimas en las iglesias y en las casas, contar relatos fantásticos y sobrecogedores relacionados con las ánimas que esa noche andaban sueltas (de ahí el dicho canario «El día de los *finaos* andan los muertos por el *tejao*»), etc. Y se constituyó también en una tradición nacional en esa «noche de difuntos» la representación del *Tenorio*; hoy esa hermosa costumbre cultural ha salido a las calles de muchas ciudades españolas que tienen cascos antiguos y que ofrecen un marco natural adecuado a las escenas de la inmortal obra de Zorrilla.

Era también una costumbre muy extendida por muchos pueblos de España en la noche de difuntos recorrer las calles con hisopo y agua bendita salpicando las casas y diciendo «Las ánimas benditas os bendigan», mientras las campanas tañían a muerto (por ejemplo, en el pueblo onubense de Alosno; Garrido 1992: 267). El ejemplo más conocido de estas rondas de ánimas es el que pervive todavía en el pueblo salmantino de La Alberca, solo que allí se repite no solo la noche de difuntos sino todos los días del año al momento del anochecer. Se llama «la moza de ánimas», pues es una mujer (ya no precisamente «moza») la que recorre el pueblo con una campana de mano pidiendo rezar por las ánimas con el siguiente sonsonete: «Todo fiel cristiano, acordémonos de las benditas ánimas del Purgatorio con un padrenuestro y un avemaría para que su Majestad Santísima las saque de tan miserable estado»¹³.

¹² Es creencia general en los pueblos de España que el toque lento y lastimero de las campanas por el fallecimiento de un adulto quiere decir: «Ven. Ven. Tú, ven. Ven...». Mientras que el repique-teo ligero y alegre cuando la muerte de un niño –al que se llama *toque de gloria*– quiere decir: «Volarán. Volarán. Al cielo volarán. Y allí quedarán. Volarán. Volarán...».

¹³ Yo mismo lo he visto en varias ocasiones y he grabado su sonsonete y fotografiado la escena.

El ejemplo más impresionante que conozco de estos cantos de ánimas de la noche de difuntos es el que se celebraba en el pueblo zamorano de Codesal (ay. Manzanal de Arriba). Lo que allí se cantaba era un romance que tenía que ver precisamente con la muerte y que se conoce como *Ronda de Ánimas*: es el romance de «La muerte de Felipe III»; lo cantaba un solista, acompañado por los vecinos en ronda por las calles del pueblo, mientras a cada dos versos sonaba lastimera una campana de mano (**Música 4**¹⁴):

- En casa del rey Felipe del rey Felipe Tercero
 2 entró una mujer cansada pidiendo el alojamiento.
 –¿Como has entrado, mujer, en mi sala y aposento,
 4 que en solo verte la cara me estoy muriendo de miedo?
 –Aunque te parezco fea, aunque fea te parezco,
 6 ninguno irá a ver a Dios sin a ver a mí primero,
 que por licencia de Dios a todos los hombres vengo.
 8 Con esta forma guadaña le voy cortando el pescuezo,
 yo soy la Muerte, Felipe, la Muerte que por ti vengo.
 10 –Por Dios te lo pido, Muerte, por Dios te pido y te ruego,
 que me des de alarga un año para castigar mi cuerpo.
 12 –Un año no puedo darte, que darte un año no puedo,
 de alarga te doy tres horas que más licencia no tengo.

En algunos lugares el «Día de Difuntos» se convertía en el mes entero de noviembre, así en la provincia de Madrid. José Manuel Fraile Gil, que ha estudiado el cancionero tradicional de esta provincia, dedica un capítulo al ciclo de este «mes de las ánimas» (2007: 591-603). Uno de los textos que se recitaban en el pueblo de Robledondo era este de los *Clamores del Purgatorio*, que incitaba a los fieles a rezar y dar limosnas por las ánimas:

- Señores, en este mundo se pasan *mu* pocas penas,
 2 para las benditas ánimas todas a la puerta llegan.
 No encuentran por donde entrar sino por debajo tierra,
 4 todo el plomo derretido por adentro y por afuera,
 y las pobrecitas ánimas de la manera que penan.
 6 Unas penan de los pies, otras de pies a cabeza,
 otras en pozos de nieve, que son diferentes penas.
 8 El tío llama a la tía, el pariente a la parienta,
 el marido a la mujer le dice de esta manera:

El toque y rezo de «la moza de ánimas» de La Alberca se ha hecho muy famoso y por eso aparece registrado en varios discos, que yo conozca, en *Páginas inéditas del folklore español* (Disco 2, cara B, pista 25); en el CD *Los Trabajos* de J.Díaz y C.Porro (nº 43); en el CD *El calendario del pueblo* de J.Díaz y varios (nº 8); y en la producción videográfica «Adivina, adivinanza» del programa de TVE *Raíces* de Manuel Garrido Palacios.

¹⁴ Esta versión la canta Argimiro Crespo y aparece en el vol. II, pista 33, del álbum *La música tradicional en Castilla y León* recogida por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán.

- 10 –Esposa del corazón, ¿cómo de mí no te acuerdas?,
decirme misas cantadas, limosnas y penitencias,
12 y al toque de la oración decirme con reverencia,
que lo estamos aguardando como vosotros la cena.

Hay muchos versos de tipo popular en España, generalmente en forma de romances o en series de coplas, que se cantaban o se recitaban precisamente en la noche de difuntos, y eran los que se referían al Purgatorio, a las ánimas benditas o a cualquier otro tema que llamaba a la meditación para estar preparado a «la buena muerte». Ejemplos de todos ellos son estos dos cánticos de ánimas recogidos en la comarca de Silos, en la provincia de Burgos (Represa Fernández 2000: 23 y 25, respectivamente):

EL RELOJ DEL PURGATORIO

- Estad atentos, mortales, para poder explicar
2 el reloj del Purgatorio cuando las doce va a dar.
A la una entre llamas dicen con grandes tormentos:
4 «Por favor de Dios, siquiera recemos un padrenuestro».
A las dos todos rogamos a la Reina celestial
6 porque dos ánimas saca el sábado cuando dan.
A las tres entre tormentos dicen con ayes profundos:
8 «Por aquellas tres Marías, rogad a Dios por el mundo».
Cuando el reloj se prepara para las cuatro tocar
10 a los cuatro evangelistas por las ánimas rogad.
A las cinco contemplando de Jesús las cinco llagas,
12 a la Virgen van rogando que las saques de las llamas.
A las seis por las velas que alumbraron al Señor
14 le piden a Jesucristo les saque de aquel ardor.
A las siete contemplando de María los dolores,
16 a la Virgen van rogando les saque de esos ardores.
A las ocho están metidas las pobres en hondos pozos
18 pidiéndole a Jesucristo por aquellos ocho gozos.
A las nueve todas piden a María con decoro
20 les saque de aquel incendio por aquellos nueve coros.
A las diez todas padecen grandes penas y tormentos
22 solo por no haber guardado de Dios los diez mandamientos.
Once mil vírgenes fueron coronadas de laurel,
24 a las once las pedían las saquen del padecer.
A las doce todas piden al divino apostolado
26 rueguen los doce por ellas a Cristo crucificado.
Todo cristiano piadoso ha de tener en memoria
28 el reloj del Purgatorio pidiéndole a Dios la gloria.

LAMENTO DE ÁNIMAS

Romped mis cadenas,
alcanzadme libertad.
¡Cuán terribles son mis penas!
Piedad, cristianos, piedad.

Una chispa que saliera
de este fuego tenebroso

montes y mares, furioso
en un punto consumiera.

Ya que podéis estas llamas,
compasivos apagad.
¡Cuán terribles son mis penas!
Piedad, cristianos, piedad.

9.3. Cantos colectivos de ánimas

Mucho más interesantes que los cantos individuales del Día de Difuntos son los cantos colectivos que siguen cantándose por determinadas regiones de la mitad sur de España, y no en un solo día sino durante el «ciclo de ánimas». Las agrupaciones tienen nombres de *cuadrillas*, *animeros*, *auroros*, *aguinaldos*, *cofradías*, *ánimas benditas*, *campanilleros*, etc. Son estas regiones: el Levante español (Alicante, Murcia, Albacete), la Andalucía oriental (Málaga, Almería, Jaén, Granada) y Extremadura. Además, hay que añadir a Canarias, en donde pervive un tipo de agrupación animeras muy particular, con cantos también muy particulares y únicos, que se llaman *ranchos de ánimas*, a los que dedicamos un capítulo aparte en este libro.

En cada región las agrupaciones españolas peninsulares de ánimas tienen características particulares por lo que se refiere a su denominación, al repertorio de cánticos, a la música e instrumentación que utilizan, a las fechas de su actuación, etc.; pero todas ellas tienen también unas características comunes. Estas son:

1. *Culto a las ánimas*. Ese es el objetivo principal: rezar cantando («quien reza cantando reza dos veces», dice el refrán popular) por las ánimas de los fieles difuntos, en la firme creencia de «la comunión de los santos». Todas las agrupaciones tienen algún signo que les distingue como tales cofradías o hermandades «de ánimas»: un estandarte, una imagen, un retablo, un cuadro, un portapaz, etc. De ahí las coplas alusivas:

A las ánimas traemos
pintadas en este cuadro,
Jesús y la Magdalena
y la Virgen del Rosario.

A las ánimas traemos
pintadas en este cuadro,
a Jesús el Nazareno
y a la Virgen del Rosario.

Y aquí tienes en tu puerta
el soberano estandarte
de las ánimas benditas
que han venido a visitarte.

La Virgen del Carmen es
la que va en nuestra compañía
caminando a deshora
pidiendo para las almas.

2. *Creencia firme en el Purgatorio*. La creencia en el Purgatorio por parte de las capas populares españolas sigue siendo muy firme, aun a pesar del creciente laicismo de los tiempos modernos. Pero tampoco la Iglesia ha cejado en la doctrina de su existencia; al contrario, fue reafirmada por el Papa Juan Pablo II en 1992:

Los que mueren en la gracia y en la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su eterna salvación, sufren después de su muerte una purificación, a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en la alegría del cielo [...] Desde los primeros tiempos, la Iglesia ha honrado la memoria de los difuntos y ha ofrecido sufragios en su favor, en particular el sacrificio eucarístico, para que, una vez purificados, puedan llegar a la visión beatífica de Dios. La Iglesia también recomienda las limosnas, las indulgencias y las obras de penitencia a favor de los difuntos.

Las coplas hacen constante alusión a las ánimas del Purgatorio, y recalcan la obligación que todos tenemos de rezar por ellas y de ofrecer limosnas para su culto, pues todos tenemos un deudo difunto por quien rezar:

En el Purgatorio están
todas las almas pobres
esperando una limosna
de todos los bienhechores.

Que están en el Purgatorio
dadle limosna al cristiano,
¡cuál será aquel que no tenga
padre, pariente o hermano!

3. *Ciclo de ánimas*. Antiguamente, el ciclo de ánimas empezaba el día 2 de noviembre, Día de los Difuntos, y finalizaba el día 2 de febrero, Día de la Candelaria, lo que da idea cabal de la importancia que en España tenía el culto a las ánimas del Purgatorio. Hoy se ha reducido ese ciclo a unos pocos días del tiempo de la Navidad. La explicación puede estar motivada por el hecho de ser los días del invierno los más inhábiles para las labores del campo y por tanto los de mayor disponibilidad para los miembros de las agrupaciones. Pero este cambio de ciclo ha motivado también cambios en los repertorios de cantos. La mayoría de las agrupaciones animeras en la actualidad empiezan sus rondas con coplas alusivas a la Navidad:

Tenga usted felices Pascuas
con contento y alegría,
como las tuvo José
en el Portal con María.

Y cambian después a las coplas propias de los cantos de ánimas. Y de ahí también la denominación de algunas de estas agrupaciones como *aguinalderos*.

Caso extremo de las consecuencias de este cambio de ciclo es el que se da en Canarias: del único género «de ánimas» que definían a los *ranchos* canarios antiguamente, ahora en la isla de Lanzarote se han especializado en los repertorios navideños y se denominan *ranchos de pascua*.

4. *Cantos petitorios*. Son cofradías o hermandades «petitorias» que van por las calles y de casa en casa pidiendo limosna para el culto de las ánimas:

Las ánimas a tu puerta
llaman con gran devoción,
dadle limosna si puedes
para alcanzar el perdón.

Las ánimas se despiden
y muy gustosos se van
y a casa de otros devotos
que esperándolos están.

No todos los vecinos, sin embargo, estaban prontos a conceder limosnas, a juzgar por lo que dicen coplas como las siguientes:

A las ánimas benditas
no les cerréis la puerta,
que diciendo que perdonen
ellas se van contentas.

A las ánimas benditas
no hay que cerrarles la puerta,
que en diciéndoles perdona
ellas se van tan contentas.

5. *Destino de lo recaudado*. Lo recaudado generalmente se entregaba al cura párroco de la localidad, que lo empleaba en misas, cera y prácticas religiosas en favor de las ánimas. Cierta desconfianza, sin embargo, debía de haber en la población sobre el destino de lo recaudado, ya que los animeros tenían que asegurar en sus cánticos que

La limosna que pedimos
para las ánimas es,
para nosotros no es nada
si aquí no sabéis tener.

Esta limosna que dais
para las ánimas son,
para nosotros no es nada,
de balde trabajo yo.

6. *Cantos responsoriales*. Los cantos son generalmente responsoriales, en alternancia entre un solista que canta las coplas y el resto de la agrupación que canta el estribillo (o repite cada copla) en coro. Además, es común en la mayoría de ellos que los cantos sean lentos y de ritmo muy marcado, para que el texto de las canciones sea bien entendido.

7. *Instrumentos musicales*. La base de la instrumentación la constituyen los instrumentos de cuerda (guitarras, bandurrias y laúdes), pero tienen una presencia muy destaca los de metal (clavijas golpeadas con un hierro, triángulos, platillos, almireces, collares de campanillas, etc.) y un protagonismo sobresaliente los de percusión (panderos y panderetas).¹⁵

8. *Actuaciones nocturnas*. Las salidas de las agrupaciones animeras son prioritariamente nocturnas, desde el atardecer hasta altas horas de la madrugada. Y alternaban la ronda por las calles con la entrada en las casas de particulares que solicitaban la actuación de la agrupación para que cantara en favor de un familiar fallecido recientemente. Estas actuaciones nocturnas, en el frío del invierno, al son triste de los instrumentos principales, al ritmo lento de las canciones y con letras que hablaban sobre la muerte y de muertos producían una impresión lúgubre en quienes las presenciaban. Y ese es el recuerdo que ha quedado generalmente en ellos.

9. *Textos en forma de coplas*. Los cantos de ánimas españoles peninsulares son generalmente coplas sueltas (cuartetos populares), inconexas, que no

¹⁵ Lo más llamativo que he visto en esto es el Grupo «Campanilleros de Vilches» (Jaén), en que un hombre lleva un gran cántaro de barro al que golpea con fuerza en la boca con una alpargata de esparto, produciendo un sonido contundente, sordo y rítmico hasta el extremo.

forman relato y que por tanto pueden alargarse o acortarse según convenga a la actuación. Solo en algunos casos los cánticos son oraciones romanceadas, como *El reloj del Purgatorio* que se canta en Jódar (Jaén). Caso muy distinto son los textos de los *ranchos de ánimas* de Canarias en donde los textos están constituidos en verdaderos poemas narrativos, aparte de que la métrica es también totalmente distinta.

10. *Cantos improvisados y de repertorio*. En el canto de ánimas de las agrupaciones españolas peninsulares se combinan las coplas de repertorio con aquellas otras que son improvisadas, acomodándose al lugar y a las circunstancias de cada actuación. En este caso, el cantor solista debe poseer las dotes improvisatorias mínimas para hacerlo con soltura y dignidad, aunque el metro y las fórmulas repetitivas, por simples, le ayudan a cualquiera.

11. *Solo de hombres*. En el pasado, las agrupaciones animeras estaban formadas solo por hombres, sin embargo en la actualidad son ya muchas las mujeres que se han integrado en ellas y le han dado una vitalidad y un colorido de voz que antes no tenían.

9.3.1. Región de Murcia

De todas las regiones peninsulares en donde siguen vigentes las cuadrillas de ánimas es en la Región de Murcia donde mayor vitalidad tienen, sin duda. El ciclo de ánimas se extendía antes desde el Día de Difuntos al «Día de las Candelas», aunque modernamente las rondas de las cuadrillas se acortan y se centran en las fechas de la Navidad.

El nombre más general que reciben en Murcia estas agrupaciones musicales es el de *cuadrillas*, pero también el de *aguinalderos* y *animeros*. Cada uno de estos nombres podría explicar las características de sus repertorios, el primero de *cuadrillas* por el de la agrupación y el canto de los temas más folclóricos de la región: malagueñas, seguidillas, fandangos y jotas; el segundo de *aguinalderos* por el de villancicos y cantos petitorios de aguinaldos, y el tercero de *animeros* por su condición de cofradía o hermandad de ánimas. Pero es lo cierto que todas las agrupaciones mezclan en su repertorio canciones de los tres géneros: folclóricas regionales, villancicos y aguinaldos y cantos de ánimas.

Existe una producción discográfica con el título de *Las cuadrillas de Murcia* que contiene tres CD y un amplio libreto escrito por Manuel Luna Samperio y que fue editado por el Gobierno de la Comunidad de Murcia como representativo de su cultura para el Pabellón de Murcia en la Exposición Universal de Sevilla de 1992, lo que habla de la importancia que tienen allí las *cuadrillas*. Según esta producción discográfica, las cuadrillas son representativas de tres comarcas de la Región:

1. De la comarca del noroeste (Barranda, Caravaca, Mazuza, Benizar, Campo de San Juan, etc.);

2. De la comarca del Guadalentín (Puerto Lumbreras, Totana, Raiguero, Zarcilla, etc.); y
3. De la Vega Media al Campo de Cartagena y Aledo.¹⁶

Los cantos contenidos en estos tres CD son la mayoría de ellos villancicos populares con música de cuadrilla, aunque tengan nombres como *seguidillas*, *malagueñas*, *auroras*, *manchegas* o *pardicas* y más declaradamente *aguinaldos*, *reyes*, *marchas de pascua* o *coplas de pascua*. Tres únicos cantos se anuncian como *animeras*, y en verdad son cantos de ánimas: uno de la Cuadrilla de la Encarnación (CD 1, pista 24), otro de la Cuadrilla de Ánimas de Blanca (CD 3, pista 12: **Música 5**) y el tercero de la Cuadrilla de Abanilla (CD 3, pista 13).

Una buena selección de las coplas de ánimas cantadas por estas cuadrillas es la siguiente:

A las ánimas benditas
dadle dinero, devotos,
que puede ser a otro año
las pidan para nosotros.

Todos los años venimos
pidiendo como es notorio
para las ánimas pobres
que están en el Purgatorio.

Que están en el Purgatorio,
¡ay qué dolor y qué pena!,
estarán las pobres almas
entre gritos y cadenas.

En el Purgatorio están
todas las almas pobres
esperando una limosna
de todos los bienhechores.

De todos los bienhechores
venimos con alegría
a pedir una limosna
en el nombre de María.

Madre de Dios que ha nacido
para remedio de todos,
alborada de las almas
que están en el Purgatorio.

Que están en el Purgatorio
dadle limosna al cristiano,
¡cuál será aquel que no tenga
padre, pariente o hermano!

Dadle limosna a las almas
que Dios te lo premiará
cuando vayas al otro mundo
a gozar la eterna paz.

Y aquí tienes en tu puerta
el soberano estandarte
de las ánimas benditas
que han venido a visitarte.

Las ánimas se despiden
y muy gustosos se van
y a casa de otros devotos
que esperándolos están.

Las *cuadrillas* de Murcia, además de cantar en sus salidas y rondas particulares, tienen por costumbre hacer Encuentros regionales, con participación de muchas de las cuadrillas locales de la provincia, con invitación expresa a otras

¹⁶ En otras publicaciones regionales murcianas se reseña una cuarta comarca de gran tradición *cuadrillera*: La Vega Baja, y se nombra las localidades de Albaterra, Benijófar, Algorfa, Bigastro, Granja de Rocamora, Catral, Callosa de Segura, Cox, Jacarilla, Rafal y Redován como poseedoras de sus particulares cuadrillas de *auroros*.

cuadrillas o agrupaciones similares de las provincias vecinas de Albacete, Granada, Almería o Málaga. El 27 de enero de 2008 se celebró en Caravaca de la Cruz el XXX Encuentro de Cuadrillas de Murcia. Y con tal motivo se editó un álbum titulado *La fiesta de las Cuadrillas de Barranda*, que contiene 2 CD con actuaciones de las cuadrillas participantes en ese Encuentro y un amplio libro de 195 págs. con estudios históricos, musicales, literarios y religiosos concernientes a los aspectos más sobresalientes de esas cuadrillas. Es de destacar que de las 7 agrupaciones de las que contiene actuaciones el primer CD y de las 9 del segundo CD, 11 se denominan *cuadrillas*, 3 se llaman *animeros*, una *aguinalderos* y otra *panda de verdiales*. Pero ninguno de los 42 cánticos reunidos en los dos CD es canto de ánimas, ni siquiera los que pertenecen a las agrupaciones llamadas *animeros* y al género titulado *animeras*. En éstas lo que los grupos cantan son coplas navideñas comunes como las siguientes:

Todos los años venimos
a cantar por este tiempo
a darle la bienvenida
al divino Nacimiento.

En el Portal de Belén
hay estrellas, sol y luna,
la Virgen y San José
y el Niño que está en la cuna.

La Virgen está lavando
y tendiendo en el romero,
los angelitos cantando
y el romero floreciendo.

La Virgen y San José
juntos pasaron el río
y en una cuna de flores
llevan al Niño metido.

El libro sin embargo sí da noticias interesantes sobre las agrupaciones «de ánimas» y su funcionamiento antiguo, como lo hace de los Animeros de Caravaca de la Cruz (págs. 84-86), de su historia como «Hermandad de ánimas», de sus actuaciones en Navidad pidiendo por las ánimas por las calles tocando una campanilla e inquiriendo «Ánimas benditas: ¿se canta o se reza?» (igual que se hace en el rancho de ánimas de Tiscamanita, en la isla canaria de Fuerteventura). Y por la noticia que se da de la Hermandad de las Benditas Ánimas de San Benito (págs. 177-180) conocemos de la existencia de un canto de *angelito* y de una foto en el cementerio que parece ser también del entierro de un *angelito* (de ello tratamos en el capítulo dedicado a los velorios de *angelito*).

9.3.2. Castilla-La Mancha

Las agrupaciones de *animeros* de Castilla-La Mancha solo perviven en la parte sureste de la provincia de Albacete, lindando con la región de Murcia, y concretamente en los pueblos de Nerpio y de Yeste. En todo son iguales a las *cuadrillas* de la comarca del noroeste de Murcia (Barranda, Caravaca, Mazuza, Benizar, Campo de San Juan, etc.); de hecho participan en los Encuentros que cada año celebran estas agrupaciones murcianas, como dijimos antes, y se llaman asimismo *cuadrillas*. Tienen estas cuadrillas manchegas muchos paralelismos con los *ranchos de ánimas* de Canarias, como en su lugar se verá.

Antiguamente su ciclo de ánimas abarcaba desde vísperas de Navidad hasta el día de San Antón, el 17 de enero («Hasta San Antón, Pascuas son», dice el refrán). Empezaban con la participación en las llamadas «misas de gozo», nueve días antes de la Navidad, donde cantaban villancicos y otros cánticos religiosos vinculados al tiempo de Adviento¹⁷. En la actualidad la actuación de las cuadrillas de Yeste y de Nerpio se ha reducido a varios días del centro de la Navidad, siendo muy tradicional además su actuación en la misa del gallo de la Nochebuena. Las cuadrillas recorrían las aldeas y los cortijos pidiendo para las ánimas. El ritual era igual en cualquier caso: llamaban a una casa preguntando «¿Se reza o se canta?»; en la cabecera de la cuadrillas iba quien portaba el estandarte de la Virgen del Carmen o del Sagrado Corazón de Jesús o cuadro de ánimas; las cuadrillas estaban dirigidas por un *mayordomo*, un *mochilero* (encargado de recoger y administrar la colecta) y los *cuadrilleros* que cantaban y tocaban instrumentos de cuerda (guitarras, laúdes y bandurrias, requintos), panderetas, platillos y campanillas.

Una particularidad de estas cuadrillas albacetenses era el llamado «baile de ánimas» que se celebraba en un local cerrado, en donde los hombres debían pagar una cuota a la entrada, que iría también destinada al culto de las ánimas (González Casarrubios 1985: 14-16)¹⁸.

9.3.3. Andalucía

En Andalucía las agrupaciones musicales que tienen en su repertorio cantos de ánimas pertenecen a las provincias de la Andalucía oriental: Almería, Jaén, Granada y Málaga, y tienen un parentesco muy afín con las cuadrillas de Murcia. Estas agrupaciones, si bien pueden ser Hermandades o Cofradías de la Aurora o de las Ánimas, en la práctica cumplen las dos funciones y tanto cantan por la mañana el rosario de la aurora como por la noche las rondas de ánimas. En las provincias andaluzas reciben más bien los nombres de *hermandades de ánimas*, *aguinalderos* y *campanilleros*, aunque en Almería y Jaén también el de *cuadrillas de ánimas*.

¹⁷ La denominación de *misas de gozo* y el número de nueve están vinculados a la celebración del Adviento, como tiempo de preparación para la Navidad: nueve para recordar los nueve meses de gestación de la Virgen, y *de gozo* como los misterios del rosario. Existe un paralelismo exacto en esto con lo que hacían los *ranchos de ánimas* de Canarias que también participaban en las nueve *misas de la luz* anteriores al día de la Navidad; aquí la denominación *de la luz* motivada por celebrarse a la hora del amanecer, o mejor: porque empezaba a amanecer al salir de misa, para ir después al trabajo.

¹⁸ También en Andalucía, concretamente en la provincia de Granada, existía la tradición de estos bailes de ánimas, que se celebraban el día 28 de diciembre (día «de los inocentes», pero también «de las ánimas»), con las mismas características de recaudar dinero para las cofradías de ánimas. Incluso tenían su propia «danza de ánimas», ejecutada exclusivamente con tambor y dulzaina, según hemos podido oír en el programa «Músicas de tradición oral» de Radio Clásica de Radio Nacional de España, procedentes de unas grabaciones realizadas en su día por Arcadio Larrea.

En el pueblo de VILCHES (en las estribaciones de Sierra Morena) existe un Grupo muy representativo de la tradición local de los cantos de ánimas y en general de las rondas navideñas. Se llama *Campanilleros de Vilches*. Tienen a mucho orgullo decir que es una Hermandad centenaria (hablan de su existencia desde el siglo XV) y que sus cantos y músicas nunca han pasado al papel ni a las partituras, que se transmiten de boca a boca y de padres a hijos según la más estricta tradición oral. Yo los vi actuar con motivo de unas Jornadas de estudio de la cultura tradicional en Jaén, en noviembre de 2004, y en efecto su música es originalísima e impresionante: ritmo lento, repetitivo, pero muy marcado y entrecortado. La instrumentación es rica y variada: guitarras, laúdes, bandurrias, collares de campanillas de caballerías, almireces, una *reja* (propriadamente una clavija larga, especie de «espada» corta, tocada con un hierro), triángulos, platillos y lo más llamativo: un gran cántaro de barro golpeado rítmicamente en la boca con una alpargata de esparto.

El grupo está formado solo por hombres. Su ciclo de actuaciones iba en tiempos pasados desde el día de difuntos hasta el de San Antón, pero ahora lo hacen solo en la Navidad. Salen por las calles del pueblo pidiendo el aguinaldo; los vecinos abren los balcones y les ofrecen mantecados, polvorones, coñac, anís y cosas por el estilo. Los cantos son responsoriales: el solista que canta las estrofas tiene muy buena voz y habilidades canoras para hacer variaciones en la melodía, mientras que el coro repite el estribillo correspondiente a cada canto. Las estrofas son cuartetas populares, sin embargo en la interpretación se hacen variaciones muy originales resultando formas musicales muy vistosas. Una selección de sus textos es la siguiente:

Bien pudo el Niño nacer
en un canasto de flores
y ha nacido en un pesebre
lleno de paja y granzones.

Detrás de aquella lomita
sentí un borrego balar,
recogedlo, Virgen pura,
que lo van a degollar.

Bien pudo el Niño de Dios
nacer en la primavera
y no nacer en diciembre
cuando más escarcha y hiela.

Cuando los pastores vieron
que el Niño quería mamar
hasta a la burra del ható
la querían ordeñar.

Esta noche le ponen al Niño
mantillas, pañales, fajas y faldellín,
porque vienen los fríos de enero
y el Rey de los Cielos está sin vestir.

Cuatrocientos pastores andaban,
andaban sin poder parar,
y otros tantos haciendo las migas
para a la *paría* darle de almorzar.

Tres reyes buscan a un rey
y una estrella los guió
a la puerta de la choza
donde la Virgen parió.

Parir y quedar doncella,
Virgen, ¿cómo pudo ser?
Vino Dios y encarnó en ti
como el sol por la vidriera.

Bien se ve que todas ellas son de temática navideña y que por ello reciben el nombre de *aguinaldos*. Pero me aseguró el director de los *Campanilleros de Vilches* que en su repertorio también hay canciones «de ánimas», como las siguientes:

Allí arriba en el Monte Calvario
la Virgen del Carmen se me apareció
con un niño chiquito en los brazos
y el escapulario en gracia de Dios.

El socorro se tarda, no viene,
¿el pobre soldado de qué comerá?
Hace cruces y mira al cielo
a ver si algún santo socorro le da.

En el álbum discográfico del Grupo folclórico de Jaén *Andaraje* (2002) se recogen varios cantos de ánimas de la provincia de Jaén, concretamente de Jódar y de Vélez-Blanco (además de otros dos de Albacete y Murcia, coincidentes con los ya comentados anteriormente), y que son en todo coincidentes con los de la Región de Murcia.

El de VÉLEZ-BLANCO contiene solo cuatro estrofas, que los comentaristas del libreto que acompaña al CD interpretan prototípicas de los cuatro momentos de cada actuación de la cuadrilla de ánimas: saludo, lisonja a los anfitriones, petición de limosna y despedida:

Hemos llegado a esta casa
con muchísimo placer
a dar la Navidad
al Manuel y su mujer.

Acabo de saludaros
siempre teniendo en memoria,
pero tampoco olvidando
de pedir una limosna.

Hemos llegado a esta casa
que las ánimas decían,
éste es el mejor devoto
que mi carrera tenía.

Y con esta me despido,
que no queremos tardar,
que en casa de otros amigos
esperándonos están.

(*Andaraje*, CD II, pista 14)

Por su parte, así se explica el funcionamiento de la cuadrilla de ánimas de JÓDAR (en el folleto que acompaña al CD III, pág. 82): «Tras la llegada a la puerta de una casa y después de haber preguntado: '¿Se canta o se reza?', por si había luto reciente, las munidas (pues así se denomina tanto a los cantores como a la música que ejecutaban) eran entonadas tanto por los cantores y músicos de la Hermandad como por el vecindario que se iba acumulando a ellos a lo largo de la noche».

Dos cosas interesantes manifiestan los cánticos de ánimas de Jódar: el nombre de *alabados* que se les da y el que uno de ellos sea un romance (propriadamente una oración romanceada): *El reloj de las ánimas* (o *del Purgatorio*, como también se le llama), un texto seriado que va relatando las penas que pasan las almas del Purgatorio al ritmo de las doce horas del reloj.

El nombre de *alabados* aparecerá en varios países de América con referencia principal a cantos religiosos del ciclo de la Pasión. En Jódar se da ese nombre a los cantos que la Hermandad de Ánimas del pueblo entona el día de Nochebuena delante del altar de las Ánimas en la iglesia de la Asunción:

Los hermanos de la aurora
cuando van por Andaraje,
llegan casa la Rebeca
que les dan un buen potaje.

En un dornillo de palo
les sacan el alfajor,

en un cuerno el aguardiente,
mira qué cumplidos son.

Si en este mundo no hubiera
tanto ruido ni trastorno
se oirían gritar las almas
que están en el Purgatorio.
(Andaraje, CD II, pista 5)

El segundo texto es el ya referido EL RELOJ DE LAS ÁNIMAS¹⁹:

*Danos limosna, por Dios, limosna por caridad,
que es María concebida sin pecado original.*

1 Cuando el reloj da la una en la mansión del tormento
2 ya les parece a las ánimas que llevan un siglo entero.
3 Cuando repiten las dos en aquel reloj divino
4 no hay alma que no suplique al cielo y tierra un alivio.
5 Con la pena del sentido y del gusano roedor
6 juntan la pena del daño, ya dio las tres el reloj.
7 En los cuatro continentes llaman la mano de Dios
8 alivio para las almas, ya dio las cuatro el reloj.
9 Cuando el reloj da las cinco las almas gritan y lloran:
10 «Socórrenos, Jesús mío, por aquellas cinco llagas».
11 Cuando da el reloj las seis rezar estación mayor:
12 seis padrenuestros y glorias calmarán nuestro dolor.
13 A las siete los dolores de la madre del amor
14 cesarán nuestros pesares si los rezáis con fervor.
15 También las ocho recuerdan el día de la Concepción
16 de María Inmaculada, nuestra esperanza y amor.
17 Las nueve caras del cielo alivian nuestro dolor
18 cuando suspiran los hombres que nos tengan devoción.
19 Al dar el reloj las diez recordar la ley de Dios
20 aquellos diez mandamientos nos libran nuestro dolor.
21 Y si el reloj da las once sin las ánimas aliviar
22 nunca jamás olvidéis que nos tienen caridad.
23 Cuando da el reloj las doce en aquella oscuridad

¹⁹ Ya vimos antes cómo en la Comarca de Silos (Burgos) utilizaban también este romance como rezo (no cántico) individual en la noche de difuntos. Aquí en Jódar es objeto de cántico coral, colectivo y con estribillo. Las dos versiones manifiestan dos modelos poéticos muy distintos, aunque basados en una misma idea: la necesidad que tienen los cristianos de rezar por las almas del Purgatorio las doce horas del día, es decir, a todas las horas, siempre. Cada una de las horas del reloj se va comparando con un motivo religioso; sin embargo las dos versiones expuestas de Silos y de Jódar solo coinciden en tres: a las 5 se recuerda las cinco llagas de Cristo, a las 7 los siete dolores de la Virgen, y a las 10 los diez mandamientos de la Iglesia.

- 24 haced que se les acaba a las ánimas el penar.
 (*Andaraje* CD III, pista 12)

En el CD *Música tradicional de Almería: La Alpujarra y Los Vélez* (1995, pista 1) hay también un auténtico canto de ánimas con el título de «La tambora». Lo interpreta el Grupo Folkórico El Galayo de ALBOLODUY, que pertenece a la comarca del Medio Andarax. El caso es que en su interpretación empiezan cantando coplas navideñas y pasan de inmediato a las coplas de ánimas. Eso es lo que ocurre por lo general en todos los grupos de cantos de ánimas del sureste español, al haberse desplazado el ciclo de ánimas al ciclo de la Navidad, como hemos dicho en las características generales. Algunas de las coplas que cantan son las siguientes:

Tenga usted felices Pascuas
 con contento y alegría,
 como las tuvo José
 en el Portal con María.

A las ánimas benditas
 no les cerréis la puerta,
 que diciendo que perdonen
 ellas se van contentas.

Cuando nació el Niño hermoso
 el campo se iluminó,
 ángeles al día vinieron,
 la Gloria se presentó.

A las ánimas benditas
 limosna les habéis de dar
 que son unas pobrecitas
 y no lo pueden negar.

A las ánimas benditas
 en la puerta las tenéis,
 que vienen necesitadas
 a que limosna les deis.

A las ánimas benditas
 dadles limosna con celo
 porque nos han de librar
 de las penas del infierno.

Finalmente, de la localidad de VÉLEZ-MÁLAGA (provincia de Málaga) poseo amplia información suministrada por mi amigo Juan Fernández Olmo. La Cofradía de Ánimas de la localidad salía por las fechas de Navidad a pedir limosna para el culto a las «ánimas benditas». En sus pasacalles se alternaban los cantos propios de ánimas con los de la Navidad:

En esta noche que nace
 el Divino Redentor,
 las almas del Purgatorio
 piden limosna por Dios.

Además, si queréis gozar
 del divino consistorio,
 dadle limosna a las almas
 que están en el Purgatorio.

Ya que las almas no pueden
 salir ellas en persona
 se valen de sus hermanos
 para pedir la limosna.

Por las barandas del cielo
 se pasea una doncella
 vestida de Encarnación
 porque Cristo encarnó en ella.

La Cofradía tenía su indumentaria particular, con capa negra por fuera y con forro rojo en el interior, sombrero y bastón largo al estilo peregrino. Así salían en sus rondas callejeras a pedir por las ánimas, pero también cuando acompañaban al cura a dar la extremaunción a un moribundo. Siempre iban guiados por un farol

y una campanilla que anunciaba su paso. Otras letras *de ánimas* de Vélez-Málaga son las siguientes:

Cuando a tu puerta lleguen
las ánimas a cantar
no les niegues tu limosna
que Dios te lo premiará.

Las ánimas a tu puerta
hoy te vienen a cantar,
en busca de una limosna
que esperan de tu bondad.

Estos que a tu puerta llegan
y piden tu caridad
son Hermanos de la Virgen
Santa de la Soledad.

Todo mortal que le cierra
a las ánimas la puerta
no espere encontrar abiertas
las de arriba cuando muera.

9.3.4. Extremadura

También en Extremadura existieron cofradías de ánimas que salían por las calles de los pueblos cantando y pidiendo limosnas para el culto a las ánimas. Las noticias que hemos podido recoger corresponden solo a la provincia de Cáceres y han llegado hasta la actualidad.

De la comarca de LAS HURDES, Félix Barroso (2006: 75-86) nos da noticia de un cántico de ánimas tradicional, dicho por un hombre que es transmisor de la tradición más vieja de aquellas tierras:

Las ánimas a tu puerta
llaman con gran devoción,
dadle limosna si puedes
para alcanzar el perdón,

(estribillo)
*Hacedle bien,
que si vos las compadece,
ánima seréis también.*

Y si sois caritativos
les habréis de dar limosna,

centeno, aceite o castañas
o también cualquier cosa.

A los viudos les pedimos
limosna por caridad,
pa que tenga su esposito
una santa eternidad.

A las viudas les pedimos
que nos den el indultorio,
pa sacar a su esposito
del fuego del Purgatorio.

Por su parte, Timón Tiemblo (1980: 26-27) habla de la «Fiesta de Animeros» de MADROÑERA (Cáceres) en que un grupo de 4 o 5 hombres salían en los días de Nochebuena y Año Nuevo por el pueblo con un cuadro de ánimas, al son triste de un pandero y un tambor. La noche, el sonido de sus instrumentos y sus cánticos daban a los «animeros» un aspecto lúgubre. Al pasar por una casa que tuviera un deudo difunto reciente, paraban, rezaban o cantaban, mientras los de adentro les daban una limosna y besaban el cuadro de ánimas:

En nombre de Dios trino y uno
pidamos limosna con gran voluntad
por aquellas afligidas almas
que en el Purgatorio padeciendo están.

A tus puertas están las tristes almas,
atiende, cristiana, ¡qué suspiros dan!,
con suspiros y ayes lastimeras
piden socorro para descansar.

Pero el pueblo de Extremadura en que con más arraigado ha estado el culto a las ánimas es CASAR DE CÁCERES. Allí existe una Cofradía de Ánimas cuyos orígenes se remontan a 1610 y que pervive hasta la actualidad, con sus ordenanzas, vara, estandarte, faroles y demás utensilios necesarios para sus funciones petitorias, siendo una de las señales de identidad que con más orgullo muestran sus vecinos. Además, conservan su indumentaria característica: sombrero negro de ala ancha y capa de paño negro con esclavina. El ritual de ánimas es en Casar muy completo. El último domingo de noviembre, denominado *domingo de ánimas*, se renueva la presidencia de la Cofradía; se celebran las misas *de sufragio* en favor de los difuntos de la localidad; el primer domingo de septiembre se celebra *el ramo*, una fiesta muy concurrida para recaudar fondos para la Cofradía; el día 1 de noviembre, víspera de los Difuntos, al atardecer y con el fondo del tañer a muerto de las campanas, se reparte a los niños un pan pequeño y redondo con granos de anís llamado *la bolla*, que en sus inicios tuvo un carácter caritativo²⁰; y en los días de la Navidad el mayordomo y demás miembros de la Cofradía, seguidos por muchas gentes del pueblo, al anochecer, recorren las calles del pueblo rezando y cantando por las ánimas del Purgatorio, anteceditos por *el animero* que hace sonar una esquila anunciando la ronda; estas salidas terminan el día de Reyes con la llamada *ronda de Reyes o de Ánimas*, la más nutrida de público y la más festiva de todas. El ritual es igual que en todas partes: cantan y tocan por la calle y al llegar a una casa tocan y preguntan: «¿Se canta o se reza?». Según la contestación, el mayordomo reza un padrenuestro y un avemaría y después, si ha lugar al canto, entonan las típicas coplas de ánimas.

La Universidad Popular de Casar de Cáceres en 1996 editó un folleto en que se recogen «coplas de ánimas» cantadas en el año 1858 y otras «que se cantan en la actualidad». Algunas de las antiguas dicen:

Las ánimas afligidas
vienen pidiendo remedio,
para salir de las penas
las limosnas son el medio.

Compadeceros, cristianos,
de nuestro grande penar,
favorecednos piadosos
con mano muy liberal.

Las penas que padecemos
no podemos explicar,
solo podemos decir
es que ardemos sin cesar.

Allí claman y suspiran
metidas en aquel fuego,
pidiéndoles a los mortales
las saquen de aquel incendio.

²⁰ Yo recuerdo que en mi pueblo de la provincia de León, allá por los años 40 y 50 del siglo XX, también existía una tradición parecida y que era muy antigua: en la misa del día de difuntos se repartía a los niños de la escuela un pan pequeño, bien entero o en trozos, que llamábamos *picacho* y que nos sabía a gloria, pero nunca supe la simbología de aquel rito.

Bien se ve que todas ellas tienen un carácter petitorio, y que todas tienen un tono imprecatorio. En eso no han cambiado nada las que se cantan actualmente, como:

La cárcel del Purgatorio
es terrible y espantosa,
las almas que allí padecen
suspiran y no reposan.

A ti, viudita, esta noche
de parte de Dios venimos,
que nos des una limosna
en nombre de tu marido.

A las almas de esta casa
quién las pudiera llevar
volando como palomas
a la corte celestial.

Por las ánimas benditas
todos debemos rogar,
que Dios las saque de penas
y las lleve a descansar.

Incluso se da noticia de un certamen literario organizado en el pueblo para incrementar el repertorio de coplas para las rondas de ánimas, dos de las cuales son:

Un farol se ve a lo lejos
y se oye una campanita,
no eches la tranca a la puerta
que tu nombre está en la lista.

Un alma llora de rabia
a solas en un rincón,
porque a quien ella quería
no le reza una oración.

9.3.5. Canarias

En Canarias las manifestaciones poético-musicales más características del culto a las ánimas son, sin duda, los llamados *ranchos de ánimas*, constituyéndose en uno de los géneros más antiguos e interesantes del folclore canario y de difícil parangón con otras modalidades de este tipo en la Península y en Hispanoamérica. Tan particulares y únicos son que les dedicamos un capítulo aparte, pues se lo merecen.

No obstante, tienen muchos paralelismos con las *cuadrillas de animeros* de la Región de Murcia-Albacete y del Levante y sur de España. Esos paralelismos afectan sobre todo a la composición de las agrupaciones folclóricas y a los instrumentos musicales que utilizan, a la organización del grupo (un *mayordomo* o *ranchero mayor*, un *mochilero* o *limosnero* encargado de recoger y administrar la colecta y los *cuadrilleros* o *rancheros* que cantan y tocan los instrumentos), a su participación en las nueve misas anteriores a la Navidad que se hacían en las horas primeras de la mañana (llamadas *de gozo* o *de la luz*), el canto de villancicos en las fechas de la Navidad, etc.

10. Cantos endechásticos y de *despedimento*

10.1. Plañideras y endechadoras

La actitud más generalizada hoy ante la muerte es la del silencio: un respetuoso mutismo y un ánimo recogido y grave es lo que predomina en cualquier escena de duelo en la casi totalidad de las sociedades modernas. Pero esto no siem-

pre fue así; al contrario, los rituales funerarios fueron en tiempos pasados manifestaciones de música, ruido, exclamaciones poéticas lastimeras, cantos e incluso bailes, y naturalmente también de llanto y de dolor silencioso.

Los duelos en la antigüedad estaban presididos por unas figuras que hoy llaman poderosamente nuestra atención: las *plañideras*. No son personajes creados por el cristianismo, sino que son pervivencia de culturas paganas muy antiguas. Ya en el canto XI de la *Eneida* hay una escena de plañideras con motivo del duelo por la muerte del joven Palante:

En torno estaban toda su servidumbre, multitud de troyanos y las mujeres de Ilion con gran duelo y destrozando el cabello según la usanza. Apenas entró Eneas por el alto pórtico, cuando alzaron sus alaridos hasta las estrellas, golpeándose el pecho y haciendo crujir la estancia con sus lamentos...

Los lamentos exagerados, las voces desgarradas, los retorcimientos del cuerpo, el tirarse de los cabellos... Estos eran los gestos. Pero había más: había el canto de un panegírico sobre la persona muerta, eran las *endechas*, también en un principio en boca de mujeres. Pueden ser éstas también ancestrales secuelas de los antiguos cantos mortuorios que las mujeres dedicaban a los guerreros cuando éstos eran devueltos extintos después de sus acciones bélicas. Pero las *endechas* como tales tienen su origen en los *plantos* medievales.

El gran humanista sevillano del siglo XVI Juan de Mal Lara nos ha dejado un testimonio impresionante de la época. Describe la tradición como proveniente de Grecia y de Roma. Se llamaban *préficas* o *endechaderas*, «que eran ciertas mujeres que tenían este oficio de llorar los muertos, en unas como canciones a medio tono, y en ellas cantaban la vida, las hazañas, el suceso de la muerte, las virtudes grandes que habían en el periculado. Y ciertas partes acababan con alaridos muy altos, con que movían la gente a conmiseración. Metían también en esto unos mimos o representantes, que si hablan hiciesen matachines representando las personas de tal manera, que por los gestos se entendía lo que había hecho y dicho el difunto» (1996: 817-818).

Los *plantos* mortuorios tuvieron especial implantación en Galicia y duraron hasta fechas relativamente recientes. Nada de extrañar tiene que haya sido en el noroeste peninsular si se tiene en cuenta el pasado mítico y etnorreligioso de la región: el mitraísmo constituyó en los siglos II y III de nuestra era un poderoso rival del cristianismo. Restos arqueológicos esparcidos por su geografía hablan de la implantación que tuvo en esta religión en tiempos pasados: las representaciones esculpidas sobre piedras de reptiles hacen pensar en la simbología que el culto a la espiral en general y a la serpiente en particular tenía en las regiones del norte y noroeste peninsular sobre ciertas corrientes matriarcales. Son las representaciones relacionadas con el laberinto y el camino tortuoso que conduce al reino de los muertos.

El *planto* funerario tenía en Galicia como protagonistas a las *chorodeiras*, que eran plañideras profesionales a sueldo. El *planto* consistía en un llanto tumultuoso que acompañaba al cadáver durante su velatorio y que alcanzaba sus momentos culminantes en la salida del féretro de la casa mortuoria y al depositarlo en la

tumba. «Anteriormente –dice Crivillé (1983: 108)–, y previo un ligero almuerzo, los deudos afectados entraban en la sala mortuoria cogidos de las manos y empezaban a dar vueltas alrededor del difunto imitando con la boca el zumbido del abejorro. Había la superstición de que si alguno paraba de zumbir o de dar vueltas era señal de que pronto habría entre los presentes una nueva defunción».

La costumbre de las lloronas en los entierros era algo instituido en las prácticas mortuorias de toda España. A este respecto dice Crivillé: «Era una usanza muy extendida en toda la península el manifestar el dolor ante la pérdida de un ser querido mediante la improvisación de un canto panegírico, el cual solía ser ejecutado ante el mismo féretro por una voz solista, femenina de preferencia» (1983: 108). En Galicia –como vimos– el *pranto* lo hacían mujeres próximas al difunto o plañideras asalariadas, lo mismo que en la zona cántabro-pirenaica o en la región de Sanabria (Zamora); en la región de Benicarló (Castellón) las lloronas se alquilaban, como en muchos otros sitios de Castilla-La Mancha y Andalucía; en algunos pueblos alpujarreños las mujeres iban a visitar al muerto y lo alumbraban con una candileja, y antes de dejarle como tributo la lucecilla encendida plañían sus virtudes y méritos; y a mediados del siglo XIX había pueblos de Vizcaya en que existían famosas plañideras pagadas: las había de varias clases, unas simplemente lloraban y se lamentaban de modo espectacular, pero otras entonaban elegías, según testimonió Julio Caro Baroja.

Todo ello enlaza con costumbres muy antiguas, que trascienden el cristianismo; de ahí que en el Concilio de Toledo del año 589 se prohibiera cantar en los funerales de clérigos y personas vinculadas a la Iglesia otros cantos que no fueren salmos religiosos. Mas los *plantos* funerarios, al estilo de la antigüedad y al margen de las recomendaciones de la Iglesia, continuaron durante siglos, casi hasta nuestros propios días, sobre todo en las regiones en que estaban más arraigados. De ahí que en 1621, el obispo de Calahorra y La Calzada tuviera que volver a decretar:

Que no se hagan llantos excesivos tales que perturben a los clérigos en los divinos oficios; y si el cura de la tal iglesia viere que el oficio divino se inquieta assi en la Iglesia como en la calle al tiempo que se trae a enterrar el difunto, mande que cese hasta que se tenga la quietud y sosiego conveniente...

En la isla de Mallorca –sigue diciendo Crivillé– era hábito frecuente al morir un joven o una doncella que el prometido del difunto entonase un canto laudatorio como último homenaje a la persona amada y como sublimación de sus sentimientos. Arraigo tal tenía esta costumbre que «si las circunstancias motivaban la ausencia de este requisito por parte de la persona vinculada con dichos lazos afectivos al finado, aquél debía buscar, en voz de uno de los cantores o cantoras de la localidad, sustitución a su defecto» (Crivillé 1983: 108).

Un descripción insuperable de lo que debieron ser los plantos funerarios en la España medieval y de comienzos del Renacimiento se la debemos también a Juan de Mal Lara, quien en su *Philosophia Vulgar* (1568), describe el entierro de un hombre principal de la ciudad:

Assí desta manera quedó en nuestro tiempo la manera de enterrar los caballeros, que los llebaban en sus andas descubiertos, vestidos de las armas que tuvieron, y puesto el capellar de grana, y calzadas las espuelas, su espada al lado y delante las banderas que había ganado y otras muchas cosas de gentiles. A ciertas partes de la ciudad se paraba, quebrando los paveses y escudos de la casa. Llebaban una ternera que bramasse, los caballos torciendo los hocicos, y a los galgos y lebreles que había tenido daban de golpes para que aullasen. Tras de ellos iban las endecheras, cantando en una manera de romances lo que había hecho y cómo se había muerto (Mal Lara 1996: 818).

10.2. Danzas mortuorias

Mas en los rituales funerarios en la antigüedad no solo había plantos, lloronas y endechaderas, también había música y danzas. «A la música y a los sonidos en general –seguimos con Crivillé (1983: 110)– se les atribuye desde antaño el poder de conducir a las ánimas hacia lugares de reposo y no faltan ideas supersticiosas que confieren al factor acústico el logro de que el alma escapada del difunto no se reencarne en otro ser. De ahí pueden partir muchos de los nexos existentes aún entre ritual funerario y sistemas de expresión oral y acústica».

Costumbres vinculadas a los ritos funerarios en donde tienen presencia la música y los cánticos perviven en toda España, desde el «doblar» de las campanas hasta los pregones que se hacen por algunos pueblos acompañados de un cencerro para dar noticia de un fallecimiento. Y los cantos de ánimas, como hemos visto, siguen siendo costumbre y tradición viva en el Levante español, en provincias de Castilla-La Mancha, en Andalucía, en Extremadura y en Canarias, aquí con los específicos *ranchos de ánimas*. Mediante su práctica se obtienen los emolumentos necesarios para dedicar misas a las ánimas del Purgatorio. Igualmente en Riosca, Asturias, era costumbre que varias mujeres postulasen de puerta en puerta la víspera de Todos los Santos cantando; iban cubiertas con mantos negros desde la cabeza hasta los pies y delante del coro marchaban dos mujeres llevando un farol encendido y una campanilla con la que señalaban rítmicamente las terminaciones de las frases melódicas que entonaban.

Costumbre muy arraigada había en Cataluña y en las Baleares de cantar de manera improvisada a los muertos, como queda de manifiesto en el sorprendente libro de Antoni Serra *Els glosats de tristor* (2005) en el que se recogen multitud de textos pertenecientes a los siglos XIX y XX, todos ellos en catalán.

Y respecto a las danzas funerarias, el baile como «un conjuro ante la muerte» es la tesis que mantienen Francesc Massip y Lenke Kovács en un libro del mismo título.

La expresión coreográfica funeraria en España –dice Crivillé (1983: 109)– se manifestaba en la danza «deis albat» de Jijona, en las danzas de ánimas o de inocentes de Murcia, en la «dansa de la mort» de Verges y en las numerosas representaciones de espadas, manifestación plástica del dolor ante la pérdida irremediable que depara el hecho de la muerte. A ellas habría que añadir el «baile del tambor» que se practicaba en la isla canaria de La Gomera en los velorios de angelito, como tratamos por extenso en el capítulo dedicado al *velorio de angelitos*.

11. Cantos sobre el Juicio Final y las señales que aparecerán en el fin del mundo

La religión católica concibió un final del mundo en el que Dios en toda su Omnipotencia bajará de los cielos a juzgar a los vivos y a los muertos y dará a cada uno, según sus merecimientos, la gloria o el castigo eternos. Lo concibió y lo convirtió en dogma de fe, dogma que repiten los creyentes cada vez que rezan el *Credo*. Es la creencia en el Juicio Final y en la resurrección de la carne. Es el misterio de la Reencarnación. Pero no es creación teológica cristiana original. Ya apuntamos en el aptdo. 2 de este mismo capítulo que también esta creencia tiene antecedentes paganos, en el canto VI de la *Eneida*.

Lo que sí es original de la cultura judeo-cristiana es la concepción de que ese final del mundo será antecedido por una serie de señales que lo anunciarán inequívocamente. No hay un único lugar en la Biblia, sin embargo, en donde se diga cuáles serán esas señales. Son muchos los libros y episodios bíblicos en donde se habla de ellas, desde el Antiguo Testamento hasta el Apocalipsis, en los libros proféticos, en los Hechos de los Apóstoles y hasta en los mismos Evangelios: Vendrán muchos falsos profetas, aparecerán grandes guerras, el hambre se extenderá por el mundo entero y habrá grandes terremotos, los seguidores de Cristo sufrirán persecución por su fe, a la vez que la religión se irá apagando, etc.

Pero no son estas las señales que han pasado a la lírica popular española y sobre todo hispanoamericana, sino otras mucho más tremedistas y evidentes a los ojos de los mortales, que tienen que ver con una convulsión general y total de la naturaleza: El sol se eclipsará, la luna y las estrellas perderán su rumbo, los mares y los ríos se secarán y sus aguas inundarán la tierra, los peces saldrán bramando del fondo del mar, los vientos aullarán lastimeros, las aves enmudecerán y los animales todos vagarán desquiciados sin rumbo, hasta las flores se secarán y todo signo de vida se apagará, las serpientes silbarán revueltas con los mortales, etc. Allí será el clamar y el rechinar de dientes. Y todo ello empezará cuando los ángeles hagan sonar la trompeta del último día: la temible y terrible trompeta que anunciará el final de todas las cosas. Lo expresa sencillamente una cuarteta del repertorio del canto a lo divino chileno:

Cuando oigamos la trompeta
anunciando el último día
se acabará la alegría
de nuestro hermoso planeta.

Todo ello ha sido materia poética de la literatura religiosa española²¹ y ha pasado íntegro, yo diría que aumentado, al canto a lo divino que se ha practicado durante siglos (y que todavía se practica) en América y que ha dejado algu-

²¹ Y en todas las manifestaciones del arte. También en la música. ¿Quién no tiene presente el momento del final de *El Mesías* de Haendel en que una trompeta toma el protagonismo de la orquesta y anuncia el final del mundo? «La trompeta sonará y los muertos se levantarán incorruptos...», así dice el texto que Haendel tomó de la Epístola a los Corintios (XV, 52-53).

nos testimonios aislados en España²², concretamente en las Islas Canarias, como después veremos. En América lo encontramos vivo y recurrente en países como Chile, Argentina, Perú, Colombia, Puerto Rico y México, por lo menos. Y característica general es allí que, por lo común, se expresa en décimas y se desarrolla en la forma de glosa. Característico es también el doble contenido de estas décimas: primero, la expresión de las catástrofes que aparecerán antes del día del Juicio Final, y después, la recomendación a la conversión y a la vida de gracia.

Pueden señalarse multitud de antecedentes de este tema en la literatura española (y en la pintura, desde los *Comentarios* de Beato de Liébana). El primero y más importante, *Los signos que aparecerán antes del Juicio* de Berceo. Una narración detallada y secuenciada de esos signos, puesta en 77 estrofas de cuaderna vía, que tiene el objetivo declarado de aleccionar a los campesinos y hombres sencillos de la España de los siglos XII y XIII para su conversión a una vida cristiana: «mejore en costumbres, faga a Dios pagado». La fuente principal de Berceo es la doctrina de la Iglesia acumulada durante toda la Edad Media, y concretamente «un santo libriello que fizo San Jerónimo». Las catástrofes aparecerán, una a una, en los catorce días anteriores al Juicio Final: primero habrá un fiero temporal, las aguas del mar pujarán con las nubes y cubrirán sierras y collados; los peces, las aves y los animales de todas las especies andarán espantados y ni por la noche podrán hallar reposo; las hierbas y árboles y toda clase de verduras manarán sangre; no quedará construcción alguna sobre sus cimientos, todo será destruido; las piedras se quebrarán unas contra otras, como si estuvieran en guerra, hasta quedar convertidas como en granos de sal; se aplanarán las sierras, y oteros y collados serán compañeros de los valles; se abrirán todas las fosas y de ellas saldrán los muertos; las estrellas caerán del cielo como los higos maduros de la higuera y finalmente morirán todos los vivos. Será en el «postretero día» cuando el ángel pregonero hará sonar la trompeta y todos, los muertos y los vivos, serán juntados y puestos ante la presencia del Dios Omnipotente: los justos a la diestra, los malos al lado siniestro; etc. Para concluir con esta advertencia recomendatoria:

Todos los christianos que en Cristo creemos,
si estas visiones excusar queremos,
mejoremos las vidas, penitencias tomemos,
ganaremos la gloria, el mal excusaremos.

²² El testimonio literario y musical más admirable que queda en España es el *Canto de la Sibila* que sigue representándose (pues verdadera «presentación» es, aunque muy elemental) la noche de Navidad en varias iglesias de la isla de Mallorca, y sobre todo en la Catedral de Palma. Tan hermoso es y tanto mérito histórico tiene su supervivencia que ha merecido el reconocimiento de «Patrimonio de la Humanidad» concedido por la UNESCO en 2010 en la modalidad de «cultura inmaterial». El *Canto de la Sibila* se hace en la lengua dialectal de la isla, el mallorquín, pero ha quedado constancia histórica suficiente de que fue canto que se hacía también en castellano y en varias catedrales de la España peninsular desde el siglo XIII, entre ellas las de Toledo y de León. Empezaba así: «Quantos aquí somos juntados, / ruego os por Dios verdadero / que oigáis el día postrimero / quando seamos juzgados. / Del cielo de las alturas / un Rey vendrá perdurable / con poder muy espantable / a juzgar las criaturas».

No puede ser Berceo, sin embargo, la fuente inmediata y directa de los cantos populares hispanoamericanos sobre el Juicio Final, puestos generalmente en décimas y en forma de glosa. Mucho más cercano es, por ejemplo, el modelo de la «redondilla» de Fr. Íñigo de Mendoza en su «Lamentación a la quinta angustia de María»:

Todos los cuatro elementos
de tristes hagan mudanza,
arda el fuego sin templanza,
de dolor bramen los vientos
en muy áspera tardanza.
La tierra y sus fundamentos
tiemblen por los daños míos,
ábranse los movimientos
y queden secos y exentos
de agua todos los ríos.

Así que a América debieron llegar, ya compuestas en versos decimales y en forma de glosa, versiones varias y hasta múltiples de estos temas, hechas por frailes y clérigos buenos conocedores de la poesía a lo divino practicada en la España de los siglos XVI y XVII. Y allí enraizaron entre el pueblo criollo y se hicieron tradición que se rehízo después en incontables ocasiones por obra de incontables poetas populares.

En Hispanoamérica no hay un género poético específico que tenga por objeto el glosar este tema del Juicio Final, ni existe un día o momento concreto del calendario litúrgico en que se manifiesten estos cantos, sino que aparecen en momentos muy diversos de las conmemoraciones religiosas y en determinados acontecimientos sociales. Son momentos propicios para que aparezca este tipo de cantos, por ejemplo, las novenas de la Semana Santa y en los versos «Por padecimiento» del canto a lo divino de Chile. Violeta Parra tiene un verso «Por padecimiento» dedicado a la muerte de Cristo que es bien representativo de la tradición chilena (1988: 127-128):

No ha habido sobre la tierra
ni bajo la más fecunda,
siniestra más iracunda,
estruendo con tanto duelo.
Se oscurecieron los cielos
con todos sus elementos,
bramaron los cuatro vientos,
se alborotaron los mares,
once resuellan pesares,
el doce vendió al Maestro.

Pero debe añadirse que este verso, que sin duda está basado en una tradición popular muy chilena, lo cantó Violeta en un *velorio de angelito* (remitimos al apartado 5.4. del capítulo «El velorio de angelito» en donde se transcribe íntegro). Porque en efecto, especialmente propicios son estos cánticos sobre el Juicio Final y las señales que vendrán al final del mundo para los velo-

rios de muerto. Apropiado es el tremendismo universal que se anuncia en los versos de estos cánticos con el drama personal y ambiental que envuelve siempre el duelo de un ser querido, de un familiar, de un amigo, de un vecino, de un simple conocido. El duelo personal de los afligidos deudos se transforma mediante el canto de los poetas en el duelo cósmico que sufrirá el mundo en el último día.

Sin duda estos ejemplos de décimas hispanoamericanas referidas al Juicio Final y a las señales del fin del mundo enlazan directamente con los cantos endechásticos antiguos en que se revierte el orden natural del cosmos y de las cosas.

11.1. Chile

Los versos por temas del Apocalipsis y del Juicio Final son muy apreciados entre los cantores a lo divino chileno y están siempre presentes en una reunión o celebración del canto a lo divino, especialmente, como decimos, en los velorios de muerto, tanto sea de adultos como de niños. Tienen títulos como «Señales del fin del mundo», «Cuando oigamos la trompeta», «El libro de los siete sellos», etc.

En los libros del Padre Jordá y especialmente en *La Biblia del pueblo* (1978: 292-299) se recogen muchos de estos versos. Las décimas repiten una y otra vez los mismos tópicos literarios, pero manifestados de manera originalísima en cada caso.

11.1.1. Un verso «Por el fin del mundo»

Hay un verso «Por fin del mundo» que refleja muy bien la tradición chilena en este tema. Forma parte del repertorio más querido y repetido de Santos Rubio, que lo canta de una forma y con una tonada que no pueden sino impresionar vivamente al oyente. Yo se lo he oído tres veces. La primera en vivo en Valdivia, en 1993, con motivo de un Congreso sobre literatura popular; la segunda, fragmentado, en el CD *Melodías del canto a lo poeta* (pista 4) como una muestra de «melodías apoetizadas» en una grabación efectuada por la Universidad de Chile en la década de 1960; y la tercera, completo, en el CD *Canto tradicional chileno en décimas* (pista 20). En todas estas tres versiones Santos introduce variaciones, unas justificadas por las décimas de entrada y de despedida que en cada actuación debe acomodar al lugar y circunstancias del momento, pero otras que afectan al cuerpo central de la glosa, lo que pone a las claras la variabilidad que tienen los textos del canto a lo divino de Chile. Pero no solo lo canta Santos Rubio. En *La Biblia del pueblo* del Padre Jordá (1978: 295) hay otra versión de este mismo verso, aquí atribuido a Joaquín Cantillana, de Puente Alto, lo que no quiere decir que sea de su creación, sino solo que el Padre Jordá lo recogió de la voz de ese cantor. La versión más completa de Santos Rubio es la siguiente:

Entrada

Voy a echar la *introducción*
con mi corto memorial,
un verso voy a cantar
al compás del guitarrón.
Escuchen con atención

lo que l'estoy relatando:
El mundo se irá acabando
con un gran desasosiego,
ha de estar lloviendo fuego
y yo siempre improvisando.

1

Cuando oigamos la trompeta
anunciando el último día
se acabará la alegría
de nuestro hermoso planeta.
También un falso profeta
ha de bajar predicando
y cuando siga temblando
se estremecerá el infierno,
por permisión del Eterno
el mundo se irá acabando.

2

Las embravecidas fieras
se humillarán de repente
y se unirán con la gente
aunque sean altaneras.
Por toda la faz entera
buscará el hombre su apego,
convencidas por el fuego
de que no hallarán quehacer
y han 'e empricipiar a arder
con un gran desasosiego.

3

El tercer día veremos
el sol su luz apagar
que al enfurecerse el mar
a dónde nos ganaremos.
Ay qué infelices seremos
ese día no lo niego,
se oirán solo reniegos
en los seres racionales,
cuarenta días cabales
ha de estar lloviendo fuego.

4

En los últimos momentos
que a mí me queden de vida
escribiré mi partida,
mi más triste sufrimiento.
Mi más terribles tormentos
todo lo iré apuntando
el fuego me irá agobiando
por uno y otro costado
por el eterno *mandao*
y yo siempre improvisando.

11.1.2. Un verso «Por el libro de siete sellos»

Entre los cantores a lo divino de Chile se tiene a los *versos* «Por Apocalipsis» como de los de más alto fundamento (y además los temas sobre astronomía, sobre la naturaleza del mundo, sobre la muerte, etc.), por cuanto exigen del cantor y del poeta la veta más inspirada. Dentro de ellos hay un *verso* titulado «Por el libro de los siete sellos» que solo lo cantan los cantores más avezados y los que más adentrados están en el canto a lo divino. Aquí vamos a ofrecer dos versiones en forma comparada, de dos cantores que pertenecen a dos generaciones diferentes, la de los mayores, representada por Osvaldo *Chosto* Ulloa, y la de los de mediana edad, por Alfonso Morales Rubio. Y aunque los dos son de la misma región de Pirque, las versiones que cada uno de ellos canta son muy distintas. La de Alfonso dice que le fue «entregada» por Joaquín Cantillana, poeta ya fallecido de la misma región de Pirque, pero eso no debe tomarse como que fuera creación original suya, pues de ser así no podrían explicarse las variantes de la versión de *Chosto* Ulloa que alcanzan niveles que van más allá de lo puramente fonético o léxico. Más bien debe entenderse que el texto es tradicional y que se desconoce el nombre de su autor²³. Y bien puede decirse también que en esa tradicionalización han dejado su huella creativa todos los que lo han tenido en su

²³ En el libro *La Biblia del pueblo* del Padre Jordá (1978: 267-273) aparecen otras 9 versiones de este tema «Por Apocalipsis», todas distintas entre sí.

repertorio. Si confuso y altamente enigmático es el original del que el verso chileno procede, el Apocalipsis de San Juan, más lo son las versiones que por tradición oral interpretan los cantores campesinos, y de ahí que algunas expresiones sean deformaciones disparatadas de otras originales ininteligibles por el cantor moderno.

Versión A. Canta Alfonso Rubio Morales (CD *El guitarrón chileno*: 2000, pistas 23 a 25).

Versión B. Canta Osvaldo Chosto Ulloa (CD *Guitarroneros de Pirque*: 2007, pista 8).

Versión A

Entrada

Voy a echar la introducción
al compás del *encordao*
de fundamento *sagrao*
por divina permisión.
Se larga mi alabación
para todo ser cristiano:
Vieron veinticuatro ancianos
cuatro animales que hablaban,
sin descanso pronunciaban:
«Santo, santo al soberano».

1

Fue anunciado el Mesías,
según dice la escritura,
anunció buena ventura
la celestial profecía.
La divina jerarquía
dijo un concílico anciano
pasándole por su mano
el libro de siete sellos
y entre medio 'e todos ellos
vieron veinticuatro ancianos.

2

Juan *vío* por primero
adornao de un arco de oro
y los ancianos en coro
adoraban al Cordero.
A nombre del Verdadero
dulce cántico entonaban
de rodillas se postraban
adorando al Poderoso,
Juan observó con reposo
cuatro animales que hablaban.

Versión B

1

Cuenta la teología
de la sagrada escritura
escribió buena ventura
el libro de profecía.
En las arcas *sumergías*
dijo el concilio de ancianos
muéstrale a Juan por sus manos
el libro de siete sellos
y en medio de todo aquello
Juan vio veinticuatro ancianos.

2

Un mar de vidrio veía
como los finos cristales
y vio a los cuatro animales
en plena escenografía.
Mucha gente *entristecía*
que amargamente lloraba
al Cordero inmaculaban
los millones y millones
y cuando en esas regiones
cuatro animales que hablaban.

3

Varias luces se veían,
 San Juan observó de luego
 siete lámparas de fuego
 que al lado del trono *habían*.
 Varios truenos se oían
 que a la tierra se lanzaban
 lámparas de oro brillaban
 cuando el libro fue mostrado:
 «Gloria al Cordero humanado»
sin descanso pronunciaban.

4

Aquél que estaba *sentao*
 como de finos cristales
 y vio los cuatro animales
 oyendo su profecía.
 Los misterios del Mesías
 los practicaba un anciano
 pasándole por su mano
 aquel libro celestial
 ahí se vio pronunciar:
 «*Santo, santo al soberano*».

Despedida

Por fin el libro *sellao*
 gloria del eterno Padre
 no pudo abrirlo nadie,
 el único su Hijo amado.
 Aquel Cordero *humanao*
 abre el libro celestial,
 era el libro paternal
 para que el hombre creyese
 y a Juan mandó que escribiese
 con su pluma angelical.

Una tercera versión de este mismo fundamento nos cantó en el año 2007, en entrevista particular, Luis Ortúzar *Chincolito*, aunque solo las dos primeras estrofas:

1

Predicaba un ángel bello
 sin poderse resistir.
 Decía: –¿Quién puede abrir
 el libro de siete sellos?–
 Todo un misterio era aquello

3

Siete candelabros de oro
 es lo que aquel trono ilumina
 yo oigo voces latinas
 de los ángeles en coro.
 El libro del gran tesoro
 al abrirlo esperaban
 los ángeles predicaban
 a todas las criaturas:
 «Gloria a Dios en las alturas»
sin descanso pronunciaban.

4

Aquél que estaba *sentao*
 en sus manos ya tenía
 el libro de la gran vida
 por dentro y fuera *sellao*.
 Cuando luego fue *sacao*
 por el poder de su mano
 por más que lo hacía en vano
 ninguno lo pudo abrir
 solo se oía decir:
 «*Santo, santo, soberano*».

que San Juan se conmovió;
 cuando el santo libro vio
 dispuesto pa recibirlo
 ninguno se atrevió a abrirlo,
 solo el Cordero lo abrió.

2

En un trono se encontraba
a un sabio predicando;
San Juan se quedó observando
lo que el ángel predicaba.
En alta voz les hablaba

aquel siervo venturoso,
de rodillas presuroso
anunciaba a los ancianos:
«Les presento al Soberano
de aquel libro misterioso».

11.2. Perú

La presencia de la décima en Perú y las diversas funciones que cumplió las conocemos gracias a Nicomedes Santacruz que escribió un libro sobre estos temas (Santacruz 1982) y otro con sus propias creaciones en décimas (Santacruz 1971). En el primero de estos libros aparece una glosa en décimas con el título «Mil señales hará el mundo», procedente de Lima y de una hoja manuscrita perteneciente a la colección de Juan Quiñones. Todo habla aquí en el sentido de que la composición poética limeña es representativa de una tradición peruana en todo igual a la que se extendió por toda Hispanoamérica:

*Mil señales hará el mundo
cuando se quisiera acabar,
cuarenta codos el mar
saltará de lo profundo.*

1

Saldrán los peces bramando
del centro del mar afuera,
y por el campo las fieras
mil rugidos irán dando.
Se oirán los hombres llorando
con un dolor sin segundo
de ver el destino y rumbo
que depara el firmamento,
y de fuego, mar y viento
mil señales hará el mundo.

3

San Juan el Evangelista
dice que de cada estrella
descenderá una centella
que a todos el valor quita.
Y todo sabio acredita
que esto debemos mirar;
verán las fieras temblar
y dar traquidos de piedras,
subiendo sobre las sierras
cuarenta codos el mar.

2

Caerán de los altos cielos
las estrellas de una en una,
se eclipsa el sol y la luna
y cubre el aire en su velo.
Se verá temblar el suelo
mucho tiempo sin parar,
esto se debe escuchar,
el resto es pompa y placer
y no esperar para ver
cuando se quiera acabar.

4

Y San Miguel dando avisos
con su trompeta vendrá,
a todos nos llamará
vivos y muertos a juicio.
A nadie dará permiso
en la redondez del mundo,
pues con solo oír el retumbo
de que esta trompeta encierra
¡hasta el polvo de la tierra
saltará de lo profundo!
(Santacruz 1982: 227)

11.3. Puerto Rico

De Puerto Rico conocemos varios textos referidos al Juicio Final y a las señales que habrá sobre el final del mundo.

El primero lo dio a conocer el gran investigador de la literatura oral argentina e hispanoamericana Juan Alfonso Carrizo (2002: 350-352): no dice su procedencia ni función, solo que es «tradicional». Es una perfecta glosa, con su cuarteta y sus cuatro décimas glosatorias; en cada décima se juntan una parte de narración de la Escritura y otra de catequesis casi en la misma proporción; por ello, más que de autor popular parece de un autor religioso, de un clérigo que cumple con su papel misionero. Tiene además esta glosa puertorriqueña la originalidad de resaltar en este tema la devoción a la Virgen María, la única criatura que podrá librarse de los efectos del terrible último día, reconviendo a los hombres a la conversión y la vida de gracia:

*El día del Juicio Final,
¡Jesús, qué terrible día!,
temblarán los santos todos
menos la Virgen María.*

1

Se ha de formar una estrella
de muy grandes dimensiones,
se eclipsará el sol, la luna,
caerán rayos, centellas.
Se ha de ver temblar la tierra
mucho tiempo y sin parar;
allí debemos estar;
y con rostro muy severo
bajará mi Dios del cielo
el día del Juicio Final.

2

Bajarán los elementos
que tienen su libertad,
al mismo tiempo verán
salir la mar de su centro.
Y ahora el Santo Sacramento
que es lo primero que había,
vuestra madre concebida
anegada en triste llanto;
baja el Espíritu Santo,
¡Jesús, qué terrible día!

3

Este Juicio ha de venir
por todo el género humano,
y también ha de venir
el Anti-Cristo a engañarnos.
Deja los vicios mundanos
por aquel Dios que te adora;
las almas del Purgatorio
te canten con alegría,
porque en este propicio día
temblarán los santos todos.

4

Allí sabrás lo que has sido
en tus pensamientos leves,
allí pagarás lo que debes,
las culpas que has cometido.
Vivías muy engrandecido,
cantabas de que no había
un verdadero Mesías
que juzgará el pensamiento;
tiembla todo el firmamento
menos la Virgen María.

Por su parte, Jiménez de Báez le dedica un apartado al Juicio Final en su obra *La décima popular en Puerto Rico* (1964: 313-318). «Por revelación» dice esta auto-

ra que llaman los trovadores puertorriqueños a los cantos de esta temática, pues de la revelación de Jesucristo tratan. Y cantan décimas como las siguientes:

Yo soy el alfa y la omega,
soy el principio y el fin,
el ángel y el serafín,
soy el espíritu en materia.
Soy el Dios de cielo y tierra
y toda la creación,
escribí sin dilación
al mundo esta gran verdad:
que todo se cumplirá
según mi revelación.

Un domingo será este día,
según nos dijo el profeta:
se oyó una voz de trompeta
resonar con alegría.
Y mi espíritu seguía
en alta meditación,
mirando la creación
que ante mi vida se hallaba,
un ángel allí me hablaba
según mi revelación.

Que estas dos décimas forman parte de un mismo poema lo revela el pie forzado común, según la más genuina tradición de Puerto Rico. La primera —escribe Jiménez de Báez— se reparte entre la profecía de San Juan y la palabra de Dios revelada por Él mismo, mientras que la segunda corresponde a lo que sucederá el último día. Pero los hechos apocalípticos —sigue comentando Ivette— «que impresionan sobremanera a la mentalidad colectiva son: los fenómenos de la Naturaleza desencadenados, la figura del Anticristo y el Juicio Final propiamente», manifestados en décimas como la siguiente:

También los océanos
hoy sin movimiento
saldrán de su centro
todos desbordados.
Temblarán los mares
cual si fuera tierra,
el sol en su carrera
cortará los polos,
quedará este globo
pedras sobre pedras.

Se habrá advertido en la décima anterior que, además de una anomalía en la rima, los versos son hexasilábicos, conforme también a la más genuina tradición de la isla, propiamente llamada *decimilla*; como la siguiente, centrada en la aparición del Anticristo:

Según está escrito
en la Santa Biblia,
toda fiel familia
irá a lo infinito.
Y un Anticristo

se verá bajar,
al verificar
así se verá:
Dios nos llevará
al Juicio Final.

11.4. Argentina

Otra glosa en décimas conocemos de Argentina, recogida en 1928 por Juan Alfonso Carrizo en la provincia de Jujuy (1987: 30-32). Tiene de particularidad esta composición el de advertir que el Juicio Final está llegando y que de ello son presagios las catástrofes que se suceden por todas partes. Ha sido bastante recurrente a lo largo de la historia la interpretación del final del mundo por la ocurrencia efectiva de algunas de las señales de las que habla el Apocalipsis, pero no la habíamos encontrado formulada en verso en la lírica popular. De ahí que esta glosa argentina se titule «El Juicio quiere llegar». No sabemos en qué años pudo hacerse ni a qué guerra concreta se refiere la décima 4, pero tal cual apunta Carrizo el autor debía ser español por esa expresión de «estas Indias», denominación que no es americana. Y además de español, el autor debió ser clérigo, por esa carga doctrinal que tiene toda la glosa:

*El Juicio quiere llegar
pues hay señales de veras:
pestes, temblores y guerras;
el mundo se ha de acabar.²⁴*

1

De obras muy prevenidos
a este Juicio llegaremos,
entonces sí lloraremos
el tiempo que hemos perdido.
Allá serán los gemidos
y en vano será llorar:
la ira de Dios no ha *i* cesar,
fallecerá toda paciencia,
y así miro en mi conciencia
que el Juicio quiere llegar.

2

Poco pensamos en Dios
y en que de morir tenemos;
todo el tiempo lo perdemos
cuantas horas da el reloj.
Así pongo enmienda yo,
también en tanta manera;
no así el cristiano que espera
y no piensa en prepararse:
el mundo quiere acabarse
pues da señales de veras.

3

Estamos viendo señales
en las que de ver tenemos,
ser preciso que ganemos
los campos como animales.
Llegarán los tiempos tales
que nos apure la tierra
y den bramidos las fieras;
ese tiempo va llegando,
por eso Dios va mandando
pestes, temblores y guerras.

4

Quisiera certificarme
de hombres discretos y ancianos:
si alguno ha visto en sus años
en estas Indias tal guerra.
Por el mal y por la tierra
el Juicio nos quiere dar;
pienso y no puedo acabar
de aquello que escaparemos.
¿Dónde nos sepultaremos?
¡El mundo se ha de acabar!

²⁴ Jiménez de Baéz (1964: 318) cita esta cuarteta como recogida por Carrizo en Tucumán pero con importantes variaciones, incluso de rima: «El Juicio se va acercando, / pues hay señales de veras: / pestes, hambrunas y guerras / que Dios nos está mandando».

11.5. Venezuela y Colombia

Dice Efraín Subero (1991: 76) que las décimas sobre los signos del día del Juicio Final son también tradicionales en Venezuela, y que se han recogido versiones varias en Estados varios del país, y pone como ejemplo una versión del Estado de Cojedes, recogida de la tradición oral, en comparación con otra recogida por Carrizo en el Valle de Catamarca y en Tucumán, también de la tradición oral. Los paralelismos son asombrosos, solo explicables desde un fuerte arraigo en la tradición, en este caso no panhispánica sino solo panamericana. Porque ese mismo texto, con otras variantes particulares, fue también recogido por Ramón y Rivera (1988: 216-217) en otro lugar de Venezuela, sin señalar procedencia. Esta última versión dice así:

*Mil señales hará el mundo
cuando se quiera acabar,
elevará lo profundo
cuarenta codos el mar.*

1

Saldrán los peces bramando
del centro del mar afuera
y de los campos las fieras
mil gemidos saldrán dando.
Saldrán los hombres llorando
con un dolor sin segundo
en ver el destino y rumbo
que señala el firmamento;
entre fuego, mar y viento
mil señales hará el mundo.

2

Saldrán del octavo cielo
las estrellas una a una,
se eclipsarán sol y luna,
turbará el aire su vuelo.
Mirarán temblar el suelo
treinta días sin cesar,
casas se han de derribar
con su pompa y su placer;
así este mundo ha de ser
cuando se quiera acabar.

3

San Jerónimo que avisa
con su trompeta vendrá,
a todos nos llamará,
vivos y muertos a juicio,
y no quedará resquicio
por la redoma del mundo.
Será tan fuerte el retumbo
que esta trompeta encierra
que hasta el polvo de la tierra
elevará lo profundo.

4

Un San Juan Evangelista
dice que de cada estrella
descenderá una centella
que todo valor nos quita.
Él como sabio acredita,
dice que hemos de mirar
hasta la gloria temblar,
dará un traquido la tierra,
subirá sobre las piedras
cuarenta codos el mar

Y por si fuera poco, el mismo poema está también en la tradición de Colombia, según nos informa Consuelo Posada (1998: 104), glosando la misma cuarteta y en dos formas poéticas diferentes: en décimas y en romance, en ambos casos con un fuerte dialectalismo del léxico. Las décimas proceden de la región de Santander y dice la primera:

Los peces saldrán *gramando*
 del centro del mar *ajuera*
 y de los montes las *jieras*
 mil rugidos saldrán dando.
 Los hombres saldrán llorando
 con un temor sin segundo,
cairán del octavo cielo
 las estrellas *dí* una en una,
 se eclipsará sol y luna
 y se echará a temblar el mundo.

El romance procede de la tradición de la región del Chocó y dicen los primeros versos:

Mil señales dará el mundo cuando se quiera acabar,
 se ha de elevar de los profundos cuarenta codos el mar.
 Del centro del mar afuera vienen los peces *sartando*
 y en los montes las fieras mil señales vendrán dando...

11.6. México y Canarias

Socorro Perea, la extraordinaria compiladora de la décima en el Estado de San Luis Potosí (México), recogió en 2002 un glosa en décimas «sobre la muerte» atribuida al poeta popular Antonio Escalante, de quien procede una buena parte de la cosecha que Socorro logró recolectar (Perea-Jiménez 2005: 339-340). El poema contiene 6 décimas y la cuarteta glosatoria siguiente:

*Despierta, si estás dormido,
 pecador, si estás soñando,
 pecador, ¿qué estás pensando?,
 ¿por qué estás tan pensativo?*

Pero hete aquí que yo había recogido en la tradición popular de Canarias (de una mujer de Gran Canaria) dos décimas que son las mismas dos primeras del poema atribuido a Antonio Escalante de San Luis Potosí. Vistas ahora las dos versiones comparadas, y considerando como texto más primigenio el grancañario, podemos advertir la intervención que el poeta popular mexicano tuvo en el poema tradicional. En primer lugar, convertirlo en glosa; en segundo lugar, cambiar la segunda mitad de las décimas para acomodarlas a la rima que la cuarteta glosatoria le obliga; y en tercer lugar, alargar el poema no sabemos cuantas décimas, por carecer del anterior texto canario.

A. Canarias

Piensa que te has de morir,
 piensa que hay cielo e infierno,
 bien y mal y todo eterno
 y que a juicio has de venir.
 Ponte luego a descubrir

B. México

Piensa que te has de morir,
 piensa que hay gloria e infierno,
 bien o mal, y todo eterno,
 y que a juicio has de venir.
 Ponte luego a discurrir

tu vida y modo de obrar,
pues si ahora, sin pensar,
tuvieras un accidente
y murieras de repente,
¿dónde irías a parar?

Mira bien lo que te digo,
trata de enmendarte fiel,
mira que en este papel
serás justicia y testigo.
A que no olvides te obligo:
muerte, juicio, infierno y gloria.
Deja toda vanagloria
y con cristiano talento
no hagas loco pensamiento
de una tan cuerda memoria.

o te muestras prostituido,
si te muestras ofensivo,
modera siempre tu voz;
que allá te dirá mi Dios
despierta, si estás dormido...

Piensa bien lo que te digo,
trata de enmendarte fiel,
que en el infierno Luzbel
será contra ti testigo.
A que no olvides te obligo
muerte, juicio, infierno y gloria,
deja toda vanagloria
para que seas convertido,
pon activa tu memoria,
despierta, si estás dormido...

En tal riesgo te pondrá
que será tan importante,
estarás para un instante
que no hay otro si se va. Etc.

12. De las «endechas» medievales...

Uno de los *ritos* más universales sobre la muerte es el de «llorar a los muertos», el más elemental y el más universal de todos. Pero en algunos lugares y en tiempos pasados, el sentimiento personal de pena y de desgarró que todo individuo siente ante la desaparición de un ser querido, el rito del llorar a los muertos se convirtió en una especie de profesión, a la que estaban asignadas principalmente unas mujeres con nombre de *plañideras*.

Mas su «oficio» no consistía solo en llorar y gritar desconsolada y desproporcionadamente, sino en manifestar el dolor por la pérdida del ser querido por medio de cantos y de poemas rimados. Y de ello dejó un precioso testimonio el sevillano Juan de Mal Lara, en la España del siglo XVI, diciendo que entonaban unas como canciones «a medio tono» en las que ensalzaban las hazañas y la virtudes del finado, según reseñamos más arriba.

Así, en la cultura española, las simples *plañideras* llegaron a ser *endechadoras*. En *El Quijote* hay dos episodios que lo ponen de manifiesto. El primero corresponde a la decisión que toma Don Quijote de salir de nuevo al campo en busca de aventuras. Al ver que la resolución de su señor no tiene vuelta atrás: «Las maldiciones que las dos, ama y sobrina, echaron al bachiller no tuvieron cuento; mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las *endechadoras* que se usaban, lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor» (II, cap. 7; el subrayado es mío). El segundo pertenece al episodio de la Cueva de Montesinos: lo que Don Quijote ve en ella es a los sirvientes de Durandarte y de Belerma que «cantaban o, por mejor decir, *lloraban endechas* sobre el cuerpo y sobre el alma del corazón de su primo» (II, cap. 23).

Y así quedó fijado en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias que las *endechas* eran «canciones tristes y lamentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente o en su sepultura o cenotaphio». Las *endechas*, pues, designan, básicamente, los cantos que acompañan los ritos funerarios de una persona, entonados o por sus familiares, allegados y amigos o por *plañideras* y *endechadoras*. El contenido poético de las *endechas* suele hacer alusión a las virtudes y cualidades del finado, exponer reflexiones de tipo moral sobre la fugacidad de la vida y lo inevitable de la muerte, y expresar dolor, frustración y llanto por la partida de la persona querida y por la soledad en que, sin ella, se quedan los vivos.

Los lamentos fúnebres convertidos en textos *endechásticos* tienen en España una muy antigua documentación. Menéndez Pidal (1968: 110-111) da noticia de una escena de la *Chronica Imperatoris* en que el valiente capitán Munio Alfonso, muerto por los almorávides hacia 1143, es enterrado en la catedral de Toledo envuelto en los llantos y los versos de las viudas toledanas. La costumbre de «*endechar* a los muertos» –sigue diciendo Menéndez Pidal– era muy antigua, y de nada sirvieron las prohibiciones que sobre ella hicieron las *Partidas*, los acuerdos de Cortes, las constituciones sinodales y la Inquisición en el curso de toda la Edad Media y del Renacimiento.

No nos han quedado, sin embargo, los textos concretos de aquella secular costumbre de *endechar* a los muertos. Menéndez Pidal presume con toda razón que aquellos cantos eran improvisados, «escritos en el momento, sin propósito literario de perduración» (1968: 118). Así debieron ser, sin duda, pues el dolor por la muerte de un ser querido o admirado, por encima y por debajo del dolor universal por la muerte, produce sentimientos particulares que requieren expresiones también particulares y momentáneas. Y si dudáramos de la pervivencia de estos gestos y esos rituales de dolor, ahí tenemos las «*endechas*» que en determinados lugares siguen cantando en la actualidad los poetas improvisadores cuando el finado ha sido también poeta improvisador, como veremos en un apartado posterior.

Algunos textos *endechásticos* antiguos han quedado, sin embargo, encubiertos en las obras principales de nuestra literatura medieval y renacentista, entre otros, en el *Cancionero de Baena*, en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en Torres Naharro, etc. En *La Celestina*, en un diálogo entre Sempronio y Pármeno, haciendo alusión a la facultad improvisadora de Calixto, aparece una coplilla que tiene todos los visos de haber sido una *endecha*:

Corazón, bien se te emplea
que penes y vivas triste,
pues tan presto te venciste
del amor de Melibea.

Y en las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel aparece otra que lo es sin duda:

¡Ay fortuna ciega!
si no eres segura,
¿cómo el daño dura,
y el favor no llega?

Pero hay un texto de Torres Naharro que es modélico del género: es la elegía en romance que escribió para la muerte de Fernando el Católico:

Haced llanto, caballeros, que será bien empleado;
 dejad las barbas crecer, más de lo qu'él ha mandado;
 no se enjuguen vuestros ojos, ni cesen por vuestro grado;
 ni dejéis cabello entero, los que honor habéis buscado;
 ni sepáis poner silencio a dolor tan señalado.
 Rompan los gritos las nubes, tengan el cielo espantado;
 haced pedazos las lanzas, no quede escudo arrimado...
 (cit. por Alvar 1969: 23)

La costumbre de endechar a los muertos, dentro del ámbito hispano, estuvo vinculada especialmente a la cultura de los judíos. Y fue la Inquisición la que se encargó de prohibirla. Estas dos cosas quedan bien de manifiesto en el testimonio de Mal Lara:

Esto quitó la Santa Inquisición por ser color de gentiles y judíos, y negocio que aprovechaba poco al alma, aunque en derredor de algunas sepulturas antiguas, en Salamanca y en otras partes, se puede ver esta pompa, y las mismas endechaderas, hecho todo de mármol. Pues tales como éstas alquiladas, y volvían a su casa con el dinero, y riendo después de haber llorado por quien no era su hermano ni su primo. Así dice Tulio en las *Particiones* no hay cosa que más presto se seque que la lágrima, principalmente en males ajenos (1996: 818-819).

Así que si en algún lugar quedó algún testimonio de la costumbre antigua de endechar a los muertos, sería porque hicieron burla del Santo Tribunal o porque huyeron de él, como los judíos de Marruecos. De ahí que la mayor colección de endechas modernas se hayan recogido precisamente entre los judeo-sefardíes de las comunidades de norte de Marruecos: Tánger, Tetuán, Larache, Alcazalquivir, etc. Manuel Alvar, en un libro providencial sobre las *endechas judeo-españolas* (1969)²⁵, nos da noticia de todo esto, de las endechas como textos literarios, pero también de la costumbre de endechar, cómo se hacía, los llantos y desgarros de las mujeres, el tiempo que duraba el planto, etc. Una vieja judía de Larache le cantó a Manuel Alvar este lamento desgarrado de una madre que había perdido a un hijo:

¡Quién me diera las uñas
 de un gavilane!,
 desde que se me ha muerto mi hijo,
 yo viviendo en pesare.

Son textos simples, monótonos, pero impresionantes; no solo por el tema de que tratan y por el momento en que se producen, sino sobre todo por la misma parque-

²⁵ Providencial por cuanto pudo recoger posiblemente la que sería la última manifestación verdaderamente endechástica de la tradición oral hispánica.

dad y violencia de sus recursos poéticos, a veces estragados, pero cargados de auténtico y verdadero dolor.

La ausencia de este tipo de textos en cancioneros y antologías de poesía lírica popular se explica por la dificultad que los estudiosos y recolectores han tenido para llegar a ellos. Los textos son los verdaderos llantos de muerte cantados, bien por ser tradicionales bien por haber sido improvisados en cada ocasión, por lo que los ocasionales «informantes» se han negado a cantarlos en otros contextos que no fueran los de los estrictos rituales funerarios, en la creencia de que su canto atraería la desgracia sobre quienes los entonaran fuera de su ámbito.

12.1. Las endechas de Canarias

Ejemplo literario del género endecha en la literatura española y texto poético de primer orden son las llamadas «Endechas por la muerte de Guillén Peraza», el joven hijo del Señor de la isla de La Gomera que halló la muerte a manos de los indígenas guanches de La Palma cuando intentaba su conquista en 1447:

¡Llorad las damas, sí Dios os vala!
 Guillén Peraza quedó en La Palma
 la flor marchita de la su cara.

No eres palma, eres retama,
 eres ciprés de triste rama,
 eres desdicha, desdicha mala.

Tus campos rompan tristes volcanes,
 no vean placeres sino pesares,
 cubran tus flores los arenales.

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
 ¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?
 Todo lo acaba la malandanza.

Tal poema tiene la importancia añadida de ser el primer documento conocido de la literatura canaria. Pero el texto está lleno de interrogantes, y por ello ha sido objeto de múltiples estudios, también por nuestra parte, y a él remitimos (Trapero 2000b: 51-113). A nosotros nos interesa especialmente lo que de tradición literaria pueden tener estas endechas, porque, en efecto, no es un texto único y aislado. Al contrario, durante los siglos XVI y XVII las endechas ocuparon lugar principal en los cancioneros de los músicos españoles y se convirtieron en tópico literario vinculado a las Islas Canarias. Y nos interesa, además, conforme al objetivo de los estudios reunidos aquí, lo que de aquellas endechas de Canarias han quedado o el eco que de ellas sigue sonando en la tradición poética popular de las Islas.

En efecto, las llamadas *endechas de Canarias* constituyeron un auténtico fenómeno social en la España de los siglos de oro. Su fama fue extraordinaria en aquel período, hasta el extremo de poder ser consideradas como uno de los repertorios líricos tradicionales más «de moda» de su tiempo. Ciertamente es que las endechas del XVI y XVII dejaron de ser específicamente cantos fúnebres para con-

vertirse en genéricos cantos lastimeros, bien por la ausencia de la amada, por la ausencia de la patria, por un desengaño amoroso o por el sentimiento trágico de la vida. Tales como:

Si los delfines mueren de amores,
¡triste de mí! ¿qué harán los hombres
que tienen tiernos los corazones?

Mis penas son como ondas del mar
qu'unas se vienen y otras se van:
de día y de noche guerra me dan.

Si cuando viene el pesar durase,
no habría mármol que no quebrase:
¿qué me hará el corazón de carne?

Aunque me veys en tierra agena
allá en Canaria tengo una prenda,
no la olvidaré hasta que muera.

La identificación de tales textos lastimeros con las Islas Canarias, que acababan de ser conquistadas e incorporadas a la Corona de Castilla, tuvo su motivo al crearlas originales de los pobladores indígenas de las Islas, los guanches. También sobre esto nos es fundamental el testimonio de Mal Lara en su *Philosophía Vulgar*, a mitad del siglo XVI:

Tuvieron [los insulanos] juntamente otra cosa, que no teniendo otra ciencia de música más de la que naturaleza les enseñaba, inventaron cierto género de cantar tan apazible, que en Castilla lo usan como una de las mejores sonadas que en ella han sido recibidas, y llámanla por este nombre endechas de Canaria, y juntamente con ser la sonada graciosa y suave, la letra destas endechas sin tener artificio trae consigo una gracia y un peso de gran admiración, y aunque algunos en Castilla han probado a contrahazer aquéllas, no ygulan en ninguna manera a las que son propias y nativas de las islas (1996: 828).

Y pone a continuación una endecha como modelo «por su gravedad, y la verdadera letra»:

Quien tiene hijo en tierra agena
muerto lo tiene y vivo lo espera,
hasta que venga la triste nueva.

Estas noticias y estos textos endechásticos, aunque se llamen «de Canarias» (propiamente, entonces «de Canaria»), proceden y están hechos fuera de Canarias, en la España peninsular. Mas también en las Islas existió y se practicó el duelo de las plañideras y el canto de las endechas. Por ejemplo, en la isla de El Hierro, la más pequeña del archipiélago, yo he recogido entre los estribillos romancescos que quedan en la tradición oral uno que dice:

Llórámelo bien llorado, que yo te lo daré colmado.

y la correspondiente leyenda que remite a un caso cierto en que una mujer encargaba a otra mujer el planto de su marido a cambio de medio almud de cebada. Y José Antonio Urtusuástegui, un militar de Tenerife que realizó una visita a esta misma isla a finales del siglo XVIII, al objeto de informar sobre su defensa y estado militares, relata la forma en que hacían los entierros los insulares herreños y el luto que guardaban después por el difunto, lo que le llamó poderosamente la atención:

Acompañan al cadáver sus más inmediatos parientes y a gritos exponen al público no solamente sus acciones loables, sino así mismo todo lo que pasaba con el difunto en particular y secreto: he oído en estas oraciones, ciertas lamentaciones o endechas, interpoladas con llantos y acciones lastimosas, que me parecieron algunas de ellas estudiadas. Todo el camino lo entretienen de este modo, y en el entierro e interín dura el año, los doloridos se presentan embozados en la iglesia; y las mujeres usan encima de sus mantellinas negras las sayas a modo de capotillos. Es costumbre llevar luto riguroso el año entero, y estar medio luto en tanto que se tienen cartas de los parientes o conocidos que se han embarcado a la América u otras partes, en que guardan las mujeres una ley muy pesada, pues dejan de asistir a sus huelgas y danzas (Urtusuástegui 1983: 68-69).

En este relato del militar tinerfeño hay una referencia que nos interesa especialmente y a la que damos total crédito, conociendo la fidelidad con que Urtusuástegui anotó todas las circunstancias que vio en la isla: la de las lamentaciones o *endechas* que decían en los entierros y que le parecieron «estudiadas». «Estudiadas» aquí equivale a 'aprendidas', es decir, como formando parte de una tradición, lo que nos llevaría a considerar la tradicionalidad de las endechas canarias que tanta fama dieron a las Islas en España en los siglos XVI y XVII. Lo que, bien mirado, tampoco sería tan extraño, pues en otros lugares de la Hispanidad, concretamente entre los judíos españoles del norte de Marruecos, la costumbre de «endechar» a los muertos quedó viva hasta pasada la mitad del siglo XX, como acabamos de ver en el testimonio rescatado por Manuel Alvar en Larache.

No solo se hacía un duelo tan riguroso en la pequeña isla de El Hierro, sino en todo el archipiélago canario. Prácticas similares a las herreñas las encontramos reseñadas en el libro que Bethencourt Alfonso dedicó a las *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte* (1985), recogidas a finales del siglo XIX, y en el libro de Manuel Hernández *La muerte en Canarias en el siglo XVIII* (1990: 150-152). Este segundo autor relata que en una encuesta sobre costumbres populares dirigida a curas rurales de Gran Canaria se hacía constar en las respuestas que, apenas había una muerte, «levantan todos un llanto ruidoso que dura hasta que enrojecen, sin separarse de él hasta que se lo llevan a enterrar, redoblando entonces sus llantos, acompañándolo hasta que lo entierran» (1990: 151). Y en la isla de Lanzarote era costumbre que las plañideras se sentaran en una estera en un rincón de la habitación en que se velaba el cadáver, de tal manera —dice un cronista anónimo— que «hablando cierta mujer de la enfermedad de su madre, dijo, con la mayor naturalidad que había, que estaba tan grave que ya tenían sus hijas la estera y el rincón arreglado y dispuesto para plañirla» (ibidem.). Y en fin, otro autor,

Padrón de Espinosa, relata cómo una madre del Puerto de la Cruz, en Tenerife, lloraba a gritos en ronca voz, en el entierro de su hija: «¡Ay, mi querida hija del alma, que por el amor de aquel pícaro que te descoronó no llevas tu corona y tu ramo! ¡Mi alma, el Juaco te lo quitó! ¡Quítenme delante los testers de esta venta, que no quiero yo heredar lo que tú adquiristes por p...!» (Hernández 1990: 152).

Las *endechas de Canarias*, tal como se configuraron en los siglos XVI y XVII, han desaparecido de la literatura y de la tradición oral, pero han perdurado sus «ecos» en otro género de poesía popular característico de Canarias, cuales son los estribillos con que se acompaña el canto de los romances en algunas de las islas occidentales, concretamente en La Gomera, en La Palma y en El Hierro: son los llamados *responderes* o estribillos romancescos (Trapero 2003c: 245-259). Dos son los grupos temáticos en los que cabría clasificarlos: los que manifiestan un sentimiento de ausencia de la patria (caracterizados por el *topos* 'la tierra ajena'):

Forastero en tierra ajena por bien que le vaya pena.
 El galán en tierra ajena por bien que le vaya pena.
 Caminando voy con pena porque voy por tierra ajena.
 Vengan aires de mi tierra, que los de aquí me dan pena.
 ¡Dichoso aquel que navega para volver a su tierra!
 Quisiera pero no puedo librarte del cautiverio.

y los que manifiestan un sentimiento de ausencia de la persona amada:

Aunque me voy no te dejo, en mi corazón te llevo.
 Los suspiros de mi dama, vengan para que yo vaya.
 Cuando de mí falten penas faltará del mar arena.
 Quien tiene amor tiene pena: ¡amor, quién no te tuviera!
 Traigo de luto vestido el triste corazón mío.
 ¿Por qué no le das con regla a mi corazón la pena?
 No hay corazón que no tenga dolor, sentimiento y pena.

Dos son los grupos temáticos, pero uno solo el sentimiento que los inspira: la pena. Tales estribillos suelen tener un contenido o un tono elegíaco y triste, como sucedía con las viejas *endechas de Canarias*. Entre la *endecha* antigua:

A mi corazón no le deis penas,
 ni desterréis por tierras ajenas,
 porque no está para pasar por ellas.

y el responder moderno:

Forastero en tierra ajena por bien que le vaya pena.

no hay más que diferencias métricas, pero semejanzas temáticas e igualdad de sentimientos.

Incluso hemos podido recoger en la tradición oral de la isla de La Palma en los últimos años del siglo XX un mínimo texto lírico que interpretamos como pervivencia real de las antiguas endechas:

Quien de lo suyo se desaneja,
tarde lo encuentra como lo deja.

Lo recogimos entre los estribillos romancescos, pero es evidente que nunca pudo funcionar como «responder» en La Palma, pues sus versos no son octosílabos, sino decasílabos, incluso divididos en dos períodos pentasilábicos perfectos, como las endechas clásicas. Y lo mismo podemos decir de su asunto, en este caso moralizante sobre el tema de la ausencia. Y Pérez Vidal recogió otro perfecto ejemplo de endecha rematando el romance *El alma de Tacande*, un romance palmero de temática local que narra las apariciones de un ánima en pena (1987: nº 103, 380-386):

Corazón mío, ¿por qué estás triste?
2 Cautivo te tengo y libre naciste;
por el mal que apercibiste,
4 cautivo te tengo y libre naciste.
Llora y siente lo que ofendiste,
6 cautivo te tengo y libre naciste.
Si penas tienes, tú las quisiste,
8 sufre con paciencia lo que tú quisiste.
Cautivo te tengo y libre naciste;
10 si penas tienes, tú las quisiste.

Así transcritos los versos, todos seguidos y sin formar estrofas, más parecen el resultado de un ejercicio glosatorio que verdaderas endechas; desde luego muy lejanos del tipo de unidad estrófica mínima, con su contenido poético pleno, que tienen las «endechas de Canarias» y totalmente extraños a la 'esencialidad' del género. Pero si hiciéramos una «limpieza» de la hojarasca glosatoria, tras estos versos hay dos endechas en dísticos, bastante irregulares en su medida, pero que andan en la órbita del modelo del decasílabo. La primera formada por los dos versos iniciales:

Corazón mío, ¿por qué estás triste?
Cautivo te tengo y libre naciste;

al que, en ese ejercicio glosatorio del que hablamos, se le añadió un tercer verso totalmente innecesario y que no solo desmerece de los dos anteriores (hasta se queda en octosílabo), sino que rebaja la intensidad poética de toda la endecha:

por el mal que apercibiste.

Y la segunda formada por los versos 7 y 8:

Si penas tienes, tú las quisiste,
sufre con paciencia lo que tú quisiste.

a la que, seguramente, le correspondería, para formar el tríptico el verso 5:

Llora y siente lo que ofendiste.

que en la redacción transcrita aparece como un verso suelto, sin hilación alguna, y que nos parece que encuentra su pleno sentido como tercer verso de esta endecha segunda. Los demás versos, el 4, 6 y 9, por una parte, y el 10, por otra, son repetición del 2 y el 7, respectivamente.

¿Cómo y cuándo se produjo el trasvase del género 'endecha' al género 'estribillo romancesco'? No tenemos constancia fehaciente de que las endechas hayan sobrepasado el siglo XVII ni que los responderes se hubieran convertido en la norma del romancero canario antes de ese mismo siglo²⁶. Y mucho menos que éstos, los estribillos romancescos, fueran el nuevo metro al que sistemáticamente se vaciaran las viejas endechas. Solo que la actualidad nos presenta un panorama de indudable relación. Por medio ha habido siglos de silencio, aunque de vida latente; primero en convivencia y después en sustitución de géneros, trasvasándose la materia poética, como suele ocurrir en todo aquello que está marcado por la tradición.

Otras modalidades de cantos vinculados con los muertos pueden ser considerados como endechas, como, por ejemplo, los cantos de *angelito*. Pero si éstos son «una especie de endechas», como algunos autores los han juzgado, lo son con características particulares: el difunto es siempre un niño, los que lloran son siempre familiares, pero hay una cierta conformidad, impera más el destino del cielo al que va, que el abandono de la tierra, mientras que en las propiamente *endechas* hay siempre queja y lamento, no se contempla el destino sino el abandono que deja; manifiestan un dolor cósmico, desgarrado, sin consuelo, capaz de alterar el orden de la naturaleza. Otro ejemplo podría ser el de los ranchos de ánimas de Canarias, y con ellos todos los cánticos *de ánimas* de la geografía española, pero ellos son cantos petitorios por las «ánimas de los difuntos» y no manifestaciones de dolor ante una muerte presente.

13. ...Al «despedimiento» de poetas en décimas

La persistencia del tono endechástico en los estribillos romancescos de Canarias no es el único testimonio que queda de aquel ritual de llorar a los muertos con «poesías». En varios países de Hispanoamérica pervive la costumbre de que cuando muere un poeta popular, en el mismo cementerio y ante su féretro, se reúnan cuantos otros poetas populares puedan y despidan al muerto con una décima improvisada o una composición en décimas. Las mujeres han sido sustituidas por hombres, y los trísticos de las endechas y los romances por décimas. Ya no son plañideras anónimas, sino bardos famosos, al menos localmente, los encargados del planto funerario.

Es tradición que existe, al menos, en Argentina, Chile, Puerto Rico, México y Cuba, con variantes locales de forma, música, lugar y ocasión. Las décimas que cumplen esta función de duelo y de despedida no hay que juzgarlas por la calidad poética que contengan (que como todo producto artístico podrá ser valorado subjetivamente), sino por lo que es más importante, por la plena integración que

²⁶ De finales del siglo XVII, concretamente de 1692, es un «Villancico representado y cantado con chirimías entre Ángeles y Pastores» del maestro de capilla de la Catedral de Las Palmas Diego Durón (1653-1731) en el que se incorporan 4 estribillos romancescos y se cita el comienzo de un romance: «En una noche lluviosa / a cazar va el caballero» (Siemens 1987: 556). Estos cuatro responderes son la primera documentación del género en Canarias.

muestran tener con la antiquísima tradición endechástica; es decir, como ritual que se mueve en una serie de convenciones conceptuales y literarias, aunque naturalmente el sentimiento que inspire cada caso particular no tenga nada de repetitivo ni de convencional, sino que es personal y primigenio, porque personal e irreplicable es el dolor que causa cada muerte.

A este acto se le denomina *despedimento*, y las décimas que allí se recitan o se cantan tienen el mismo sentido y tono que tenían las antiguas endechas en la definición que de ellas dio Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro*. Y el contenido poético de estas décimas se refiere a las virtudes y cualidades del finado, procuran reflexiones de tipo moral sobre la fugacidad de la vida y lo inevitable de la muerte, y expresan el dolor, la frustración y el llanto por la partida de la persona querida y por la soledad en que se quedan los vivos.

Género intermedio entre la endecha y la elegía es este del *despedimento*, porque, por una parte, se llora la muerte de una persona y se dimensiona el dolor a esferas desmesuradas, y, por otra, se elogia como irrepetibles las virtudes del fallecido, y el gran desconsuelo que deja en los vivos su marcha. Podría decirse por ello que, en realidad, no son cantos «a lo divino», sino «a lo humano», pero siempre hay alguna referencia religiosa, aunque sea muy ocasional, y en todo manifiestan plenamente la concepción cristiana ante la muerte. Caso distinto son los cantos de *angelito*, que siendo también «de despedimento» tienen un fundamento religioso, de fe, de creencia en la vida celeste: el velorio de angelitos es una ceremonia de tránsito.

El primer conocimiento que tuve de este tipo de cantos o recitaciones *de despedimento* en décimas fue ocasional, en 1998. En el pueblo cubano de Güines (provincia de La Habana), uno de los de mayor tradición decimística del país conocí a un joven poeta, Gualberto Valdés, que venía del entierro de un primo hermano suyo, de nombre Mario Lorenzo Quiñones, conocido popularmente por «Maíto»; había fallecido de repente, siendo joven aún. A Gualberto le habían pedido unos momentos antes que dijera algunos versos en la despedida del campo-santo, y él, camino del cementerio, pensó en las décimas que debía decir, por supuesto sin papel ni escritura alguna. Pensó decir tres décimas, pero puesto en el trance, ante la solemnidad del momento, solo pudo decir dos, las siguientes:

Con la ausencia de Maíto
en mil lágrimas me pierdo
y hay un triste desacuerdo
entre el mármol y el granito.
La tarde, de un solo grito,
le avisó a los palmerales:
se abrieron los manantiales
del impacto que causó,
y la tierra se quedó
escasa de minerales.

A la playa del Rosario
se le salieron los peces.
¡Y cuántos potros y reses
corren por el vecindario!
El mundo gira contrario
y hasta el reloj se adelanta,
y yo, que beso su planta
desde la raíz al fruto,
me atravieso en un minuto
la boca de la garganta.

Gualberto era entonces un muchacho de 23 años, con mucho futuro por delante como repentista, sin duda, pero un joven cubano normal y corriente, que vive en

una zona rural, no en la ciudad, que no ha ido a la Universidad y que nunca había oído mencionar la palabra *endecha*. Además era la primera vez que decía versos a un muerto. Sus dos décimas se escriben ahora por vez primera; las he transcrito yo, desde la grabación que le hice. ¿Quién podría decir al leer ahora estas décimas de Gualberto Valdés que éste no conocía el romance que Torres Naharro compuso para la muerte del Rey Católico? Más aún, ¿quién podrá decir que estas décimas no están inspiradas en los mismos tópicos literarios de desmesura, en el dolor desgarrado, sin límite, en el mundo vuelto al revés, en el deseo de las uñas del gavilán de la *endecha* sefardí de Marruecos, en la maldición pedida para la tierra palmera en que cayó mortal el joven Guillén Peraza?:

Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres sino pesares,
cubran tus flores los arenales.

Después de este conocimiento fortuito me he puesto a la tarea de buscar y preguntar por ello en todas partes, hasta el punto de haber logrado una colección de poesía *endechástica* moderna que en nada envidiaría a la que se hacía en los tiempos medievales y renacentistas, en caso de que se hubiera recogido y pudiéramos compararla con ésta de ahora.

13.1. Cuba

Cuba es, creo yo, el país del mundo hispánico en que la décima está más arraigada en la cultura popular. Y lo está en todas sus manifestaciones, como poesía popular tradicional, como estrofa de la poesía improvisada y como estrofa de la poesía escrita, culta. Por algo se la ha proclamado «la estrofa nacional». Y si la décima acompaña al campesino cubano en todas sus labores, si en décimas se han manifestado todos los cantares, saberes, sentires y deseos del pueblo cubano, y si Cuba es el país que tiene, sin duda, el mayor número de decimistas improvisadores del mundo, nada de extraño hay en que la décima haya llegado también a los cementerios, que en décimas cantadas o recitadas se le digan las últimas razones a quien definitivamente se despide de este mundo y va a ocupar la tierra.

En Cuba a los *despedimentos* se les llama «despedida de duelos». Y en el campo cubano es bastante común que haya una persona en cada pueblo o comarca «especializada» en las despedidas de los cementerios. Pero cuando el fallecido es un poeta popular, la función de «despedidor» la toma otro poeta compañero y amigo del fallecido, quien ordena y coordina la intervención de los poetas que quieren participar en el duelo. Por ejemplo, me dice Alexis Díaz-Pimienta que él lo fue, en sus días respectivos, en la despedida de los hermanos Fernando y Manolito García, dos miembros de la familia *repentística* más famosa de Matanzas²⁷. Y que en el entierro de Justo Vega, en vez de cantarle una décima, él le dedicó un soneto (improvisado y con rima asonante), el siguiente:

²⁷ El *despedimento* de Manolito (en 2007) se grabó íntegro y las décimas que allí se dijeron están esperando una edición impresa, pues son muestra de una impresionante poesía luctuosa viva y palpitante.

¡Justo, si vieras!: aquí estamos todos,
 mar de ojeras, resaca de pañuelos,
 tú acompañado y nosotros qué solos,
 mirando cerca lo que está tan lejos.

¡Justo, si oyeras!: comentarios hondos,
 referencias, anécdotas, silencios;
 los pésames con voz de vidrio roto
 salpicando las toses y los peros.

La gente me ha parado en las esquinas,
 han silbado tu nombre los gorriones,
 los árboles no creen las noticias.

¡Justo, si vieras cómo están las flores
 llorando a tallo roto tu partida
 al dar las dos en todos los relojes!

Las noticias que hemos podido recabar sobre *despedimentos* a decimistas improvisadores famosos de la isla no van más atrás de la segunda mitad del siglo XX: Patricio Lastra (1966), Francisco Riberón (1975), Gustavo Tacoronte (1980), Chanito Isidrón (1987), Justo Vega (1993) y otros. Pero de ellos no hubo nadie que las recogiera (o al menos no ha llegado a mi conocimiento). No era entonces costumbre grabar los acontecimientos de la vida diaria, y menos los relacionados con la muerte, aparte de que no existían medios fáciles para ello, en contra de lo que ahora ocurre, que se graba todo. Así que los testimonios más antiguos que tenemos de este tipo de poesía luctuosa es porque han pasado a la tradición oral.

Y así han quedado en la memoria colectiva algunas de las décimas que se le dijeron a otros decimistas no menos importantes, como a Pedro Guerra. De su entierro he podido recoger dos, de dos poetas distintos y transmitidas ambas por mi amigo Juan Antonio Díaz, que a sus dotes improvisatorias excepcionales junta también una memoria excepcional. La décima que Ángel Valiente dedicó a Pedro Guerra hace referencia al día lluvioso que hacía pero eleva la circunstancia climatológica a metáfora de duelo cósmico por la muerte de un sol de la poesía²⁸:

¡Qué persistencia de gotas!
 Es lógico este gotear:
 el cielo quiere llorar
 su dolor de nubes rotas.
 El agua junta sus notas
 de una manera aflictiva,
 si por la ley relativa
 que va de raíz a gajo:
 cuando hay un eclipse abajo

²⁸ Advértase que todas las décimas cubanas, también las improvisadas, tienen rima consonante, como una de las normas de insoslayable cumplimiento.

las nubes lloran arriba.
(ÁNGEL VALIENTE, San Antonio de los Baños)

La segunda fue del llamado «Indio Taíno» y hace referencia a la coincidencia del entierro de Pedro Guerra con el cumpleaños de la muerte de su madre:

Pedro, por estar aquí,
donde está el hombre y no está,
a la tumba de mamá
hoy día ocho me fui.
Para ella y para ti
traje un corazón de hierro,
cuando salgas de este encierro
vete y cuéntame estrellas
que me voy a vestir con ellas
para asistir a tu entierro.
(INDIO TAÍNO)

De la muerte del propio Ángel Valiente, ocurrida en su pueblo natal de San Antonio de los Baños en 1987, hemos recabado la décima que le dijo Roberto Alemán, admirador y discípulo de Valiente, descendientes los dos de canarios:

Duerme tranquilo, Valiente,
que en medio de este universo,
donde se improvise un verso
no estará tu nombre ausente.
Tu voz seguirá presente
en eterna primavera
y al pie de tu jardinera
tendrás, además de flores,
sinsontes y ruiseñores
trinando en tu cabecera.
(ROBERTO ALEMÁN, San Antonio de los Baños)

No sabemos de las décimas que pudieron cantarle a Pablo Luis Álvarez *Wicho* en su entierro en su pueblo de Bolondrón, pero a los pocos días se le hizo un homenaje en Limonar y allí los más famosos repentistas de Cuba le cantaron como si su cuerpo estuviera presente:

Tú no te marchaste, Wicho,
tú sigues de pie y derecho,
a ti no te aprieta el pecho
la camiseta del nicho.
A ti el oscuro capricho
de una negra te llamó;
tú no te marchaste, no,
tú estás vivo y oportuno

mirando por cada uno
que el evento terminó.
(LUIS QUINTANA, Matanzas)

No pudo decirme el nicho
para consolar mi suerte
qué cara puso la muerte
el día que se fue Wicho.
Nadie sabe, nadie ha dicho
cuál fue en verdad la razón,
yo solo sé que al panteón
en aquel triste minuto
el estandarte del luto
le hizo un traje en Bolondrón.
(IRÁN CABALLERO, Triunvirato, Matanzas)

En la muerte en 2009 de Rigoberto Rizo, que tenía por apodo «El Sultán de Madruga», el notable poeta cubano Francisco Henríquez, residente en Miami, le dedicó la siguiente décima:

Acaba de alzar el vuelo
«El Sultán de Madruga»;
la patria entera se arruga,
de la ceiba al arroyuelo.
Llorar es más que desvelo
y más que canción y trino,
más que cruzar un camino
de espinas de maribú...
¡Bardo, lo mismo que tú
yo también soy campesino!
(FRANCISCO HENRÍQUEZ, Matanzas)

En la muerte del Profesor Espinosa, también en 2009, un repentista que se había hecho famoso en Cuba por sus décimas humorísticas, el maravilloso repentista que es Luis Paz «Papillo» eleva el tono endechástico y se lamenta por la muerte de todos los poetas:

Dice adiós otra leyenda
de la décima guajira,
y otra vez sabe a mentira
una realidad tremenda.
¡Cómo se alarga la ofrenda
que la muerte nos exige!,
pero aunque mata y aflige
en ciega convocatoria,
no podrá apagar la gloria
de los poetas que elige.
(LUIS PAZ «PAPILLO», Güines)

La noticia de la muerte del Profesor Espinosa llegó a Argentina, y de inmediato Marta Suint, extraordinaria payadora rioplatense, le dedicó la siguiente décima en que el dolor no tiene fronteras cuando de la muerte de un poeta hermano se trata:

¡Rodó una flor al abismo!
 Todo es pesar y lamento.
 ¡Otra vez sacude el viento
 el árbol del repentismo!
 Lejos..., sentimos el mismo
 dolor que el pueblo cubano.
 Desde los Andes al llano
 mi guitarra payadora
 entre sus arpegios llora
 por la muerte de un hermano.
 (MARTA SUINT, Argentina)

En el intento de coleccionar una muestra abundante de este tipo de poesía lucuosa, hemos recogido testimonios de autores bien conocidos sobre poetas muertos anónimos o de nombre desconocido para nosotros, como las que le dedicó el entonces joven Irán Caballero, de Triunvirato, a un amigo de nombre Roberto en 1999:

¡Cómo quisiera, Roberto,
 no despedirte, pensar
 que estás en otro lugar,
 que no eres tú el que se ha muerto!
 Ojalá no fuera cierto,
 que hay una madre angulosa,
 que una guitarra solloza
 porque perdió sus clavijas,
 que están huérfanas tus hijas
 y solitaria tu esposa.

¡Cómo volveré a La Palma,
 si cuando a tu casa entre,
 la revise y no te encuentre,
 se me pondrá mustia el alma!
 ¡Cómo quedarnos en calma
 si es nuestro el dolor ajeno!
 Protege tú, Nazareno,
 a esas niñas que dejaron
 heridas, porque arrancaron
 la vida de un hombre bueno.
 (IRÁN CABALLERO, Triunvirato)

O la atribuida a Nono García (miembro de la famosa familia de repentistas García, de Matanzas), en la muerte de un poeta, en un día lluvioso:

Sobre la piel de becerro
 de mis zapatos caían
 lágrimas que no querían
 ver la pena de un entierro.
 Hombres con pecho de hierro
 llevaban la frente baja
 y vieron en la mortaja
 lo que nunca se había visto:
 las manos de Jesucristo
 queriendo romper la caja.
 (NONO GARCÍA, Matanzas)

Y también décimas de autores anónimos sobre personajes también anónimos, como la que improvisó un repentista de Batabanó en el entierro de su madre, en 1985 (procedente de los archivos del Centro Juan Marinello):

Murió mi madre querida:
la parca con gran violencia
arrebato su existencia,
cortó el hilo de su vida.
Su guadaña enfurecida,
siempre iracunda y severa,
exterminadora y fiera,
cayó sobre ella inhumana,
sin respetar a mi hermana
que estaba en su cabecera.

Ocasión excepcional para una magna manifestación de duelo y de poesía luctuosa pudo ser el entierro de Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, el poeta más famoso del universo repentístico cubano y el hombre más querido por todo el país (también por mí). Ocurrió su muerte el penúltimo día del año 2005 y en el cementerio Colón de La Habana le estaba esperando la mayor concentración de poetas de la historia de Cuba; pero no hubo décimas, se cree que por expreso deseo anterior de Naborí para no hacer sufrir en el acto a Eloína su mujer.

Pero el fruto más granado de poesía luctuosa de despedimiento publicada que puede hoy encontrarse en el mundo hispánico es el libro que le dedicamos al poeta cubano Francisco Pereira «Chanchito» con el título *Desde la voz del viento* (Trapero y Díaz Pérez 2000). *Chanchito* era un poeta muy querido y estaba considerado como el mejor poeta improvisador del momento en Cuba, continuador y digno descendiente de la línea poética creada por el gran Naborí. Y murió de repente, inesperadamente, a los 51 años, una mañana de enero de 1999. La noticia de su muerte corrió como la pólvora, no solo por Cuba, sino que llegó a todos los lugares del mundo a donde hubiera cubanos amantes de la poesía y de la décima: Miami, Madrid, Canarias... Su entierro fue una verdadera manifestación de duelo y de poesía; superando mil obstáculos, hasta el camposanto de Los Palos, su pueblo natal, llegaron, amén de más de mil quinientas personas, amigos del poeta y amantes de la poesía en general, los más de entre los repentistas cubanos. Y frente a su féretro, cumpliendo una tradición antigua de despedir con una décima a quien en vida fue decimista, los poetas cubanos dedicaron cien décimas a quien unánimemente reconocieron como el mejor repentista actual de Cuba.

Nunca antes, que se recuerde, había habido una manifestación tal en Cuba, ni nunca un acto de *despedimiento* mortuario había alcanzado tal dimensión poética. La historia de la literatura aporta testimonios abundantes de funerales famosos de fervor popular: Lope de Vega, Zorrilla, el Duque de Rivas, Larra, Galdós... Incluso en alguno se llega a decir que «hubo versos» en su tumba por parte de algún poeta famoso. La singularidad del funeral de Francisco Pereira es que los versos que se le dedicaron, además de ser muchos, además de ser, no de autores famosos, sino de sus propios compañeros, no de poetas de la escritura, sino de repentistas, y no

de cualquier clase de versos, sino solo décimas, además de todo eso, podemos saber qué versos fueron, porque se grabaron. Una grabación pobre y defectuosa, pero que ha podido salvar para la historia el testimonio cierto y verdadero de un acontecimiento poético singular, como nunca antes se había hecho.

Cien son, en términos redondos, las décimas que se le dedicaron a *Chanchito* Pereira en su entierro y las que aparecen en el libro (algunas de ellas llegadas con posterioridad de poetas que estaban fuera de Cuba o que no pudieron asistir al entierro, pero que son también endechásticas). De ellas traemos aquí las siguientes, sin criterio alguno de selección, pero representativas todas ellas del estilo y tono de las décimas *de despedimento* (poniendo al final y entre paréntesis los nombres de sus autores correspondientes):

Por tu muerte la bandera
está en el asta nerviosa,
lloran tus hijos, tu esposa
y la República entera.
Hay luto en la cordillera
y tristeza en el cantero,
y será el día primero
que con garra fría y fuerte
por primera vez la muerte
lleva a la tumba un lucero.
(ARCADIO PÉREZ, Madruga)

¿Cómo es que te has caído?,
¿qué mano te ha derribado?,
¿qué recio empujón te han dado
que te hallas como aturdido?
¡Levántate haciendo ruido
antes que termine el día!
¡En esa lápida fría
no te dejes enterrar,
que tenemos que cantar
muchas cosas todavía!
(JOSÉ ENRIQUE PAZ, Güines)

Te vas, *Chanchito*, en un vuelo
de sinsonte enamorado,
como si hubieras soñado
una invitación al cielo.
Por el eterno arroyuelo
de tu rima desvelada,
te verá la luna anclada
para siempre en tus mejillas
tarareando en las orillas
de la muerte una tonada.
(LUIS PAZ «PAPILLO», Güines)

Aquí estoy, amigo mío,
frente a tu tumba parado,
con todo el cuerpo sudado
pero muriendo de frío.
Siento que un dolor impío
el corazón me traspasa,
y un gran dolor que me abrasa
venido de tantos puntos,
porque no podemos juntos
regresar para tu casa.
(TUTO MELIÁN)

Regresó la parca impía
hasta el corazón de *Chancho*,
el río más largo y ancho
que tuvo la poesía.
El repentismo este día
flechas de dolor recibe
porque el Caimán de Mendibe
viste ropa oscura y noble
al ver derribado el roble
más frondoso del Caribe.
(OCTAVIO COSTA, Güines)

La muerte, siempre servil,
como una serpiente prieta,
vino a llevarse al poeta
del más criollo pensil.
¿No siente quien movió el alfil
de este ajedrez homicida?
No se perdió la partida,
porque el rey no se halla muerto,
sino viajando en el puerto
transitorio de la vida.
(ALFONSO GONZÁLEZ LEMUS, Jatibonico)

La muerte ha sido capaz
 –atrevida como es ella–
 de secuestrarle una estrella
 al cielo de Nueva Paz.
 Lo supimos por el haz
 de luz que dejó en el cielo,
 pero ahora, ¿con qué pañuelo
 vamos a cubrir la cruz
 de tanta siembra de luz
 que dejamos en el suelo?
 (RENÉ FUENTES, Güira de Melena)

Chancho, ¿qué arquero en acecho,
 con un flechazo sin ruido,
 te paralizó el latido
 sin haberte roto el pecho?
 ¡La muerte! ¿Con qué derecho
 dejó tus ojos inertes?
 Usando sus drogas fuertes
 que lo paralizan todo,
 te ha puesto a dormir de modo
 que más nunca te despiertes.
 (RAÚL HERRERA, Cabaiguán)

13.2. Argentina

En Argentina también existe la tradición del *despedimiento*, sobre todo cuando el difunto ha sido un poeta. Lo trata Abel Zabala en su comunicación al VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria: «*Función de despedimiento*: es norma que, cuando fallece un payador, sus pares lo despidan con una décima: en la capilla ardiente (antes de cerrar el féretro) o en el cementerio antes de inhumarlo. Este homenaje también suelen tributarlo los payadores a otros poetas o personalidades del ambiente nativista» (2000: 281). Y pone como ejemplo la décima que un hijo dedicó a su padre:

Una décima de amor
 te está aromando la boca:
 la muerte entera ya es poca
 para tu música en flor.
 Tu guitarra, payador
 –gracia y espejo del canto–,
 después de quererte tanto,
 abrazará, compañera,
 el sueño de su madera
 junto al de tu palo santo.

Este mismo texto y ejemplo lo vuela a repetir en su libro *Al son de rústica cuerda* (Zabala 2007: 211). Y añade que el payador oriental José Curbelo, el día 11 de febrero de 2005, despidió a su colega y amigo Víctor di Santo, en el cementerio de Boulogne. Lo hizo, después de llevar a hombros su féretro bajo la llovizna, con la siguiente décima:

Al despedirte este día,
 compañero, te confieso
 que transportaba tu peso
 y en el alma lo sentía.
 Y garuaba o llovía,
 que de esto nadie se asombre,
 como artista, como hombre
 merecías el cielo éste:
 que una lágrima celeste

esté besando tu nombre.
(ZABALA 2007: 211-212)

13.3. Chile

Siendo Chile el país en que más vivo está el canto a lo divino de todo Hispanoamérica, no podían faltar los cantos a lo divino en los rituales funerarios. Forman parte esencial de los velorios de angelito, como estudiaremos en su capítulo correspondiente. Pero también en los velorios de los mayores hay canto a lo divino, con especial predilección de los temas «Por padecimiento» o «Por Juicio Final», y sobre todo hay canto *de despedimento* en el momento del entierro. Y no es de extrañar que muchos cantos y expresiones rituales de los velorios de niños pasaran a los despedimientos de adultos.

Mi amigo Santiago Morales me ha proporcionado varias grabaciones de cantos *de despedimento* en vivo en las que él mismo ha participado, solo y con otros cantores, como Santos Rubio, y gracias a ellas me he podido hacer una idea de lo que esos cantos significan. Solo excepcionalmente aparece algún canto de despedimiento en grabaciones de cantos «a lo poeta» chileno, como es el caso del casete que acompaña al libro *Socios para nuestra tradición* de Domingo Pontigo (2004), pues es lo normal que estos cantos se queden en la ocasionalidad del momento, como es lógico suponer. Otra cosa es que los textos sí se recojan en alguna publicación o que formen parte de un repertorio tradicional.

El canto es impresionante. El cantor debe asumir la voz y la personalidad del fallecido y despedirse de sus familiares y amigos consolándolos, incluso debe aludir a las posibles rencillas que hubiera podido dejar tras su muerte y olvidarlas en momento tan solemne, debe, en fin, dejar a todos «abuenados» —en expresión del abuelo de Santiago Morales—. Los cantores suelen acompañarse de guitarra o guitarrón, según la especialidad instrumental de cada cantor, y utilizan para el canto las melodías más lentas, serias y solemnes del amplio repertorio del canto a lo divino. Las décimas en que se manifiestan son, por lo general improvisadas, aunque en ellas aparecen muchos de los tópicos y de las «fórmulas» que se han hecho tradicionales, tales como la que se encierra en la cuarteta

*No me llamen por mi nombre,
ya mi nombre se acabó,
llámenme la flor marchita
que en el árbol se secó.*

que Santos Rubio toma como *pie* de su intervención en el canto de despedida que veremos después. Por otra parte, esta cuarteta, tristemente tan ajustada a cualquier muerte, la vemos utilizada por el propio Santos Rubio en el canto de angelitos (aptdo. 5.3.3.). Las circunstancias particulares de cada muerte hacen que el texto tradicional, cuando lo es, se adapte al momento concreto, pues deben hacerse alusiones directas al muerto y a su familia. Predominan en estos textos los valores «a lo humano», pero siempre subyace la creencia cristiana de una vida sobrenatural con Cristo. La filosofía de los despedimientos es la misma que se refleja en las *Coplas* de Jorge Manrique: estamos en esta vida de paso, la muer-

te del cristiano significa ir a gozar con Dios de la gloria eterna, su nombre permanecerá vivo mientras dure su memoria.

Aquí veremos tres cantos de despedimento, aunque el simple texto no pueda dar idea ni siquiera lejana de la hondura y dramatismo, pero también del consuelo, que estos cantos producen a los oyentes en el momento en el que se cantan. Aquí sí que los valores literarios de las décimas se ponen muy por debajo del valor de su función.

1. DESPEDIMIENTO DE HUMBERTO GALINDO CARRILLO, de 76 años, ocurrido en una iglesia de Santiago en 1992. Canta Santiago Morales Inostroza en la iglesia a los pies del ataúd²⁹:

1

Ya parto hacia los cielos
de mis colinas lejanas,
adiós, mis hijos y hermanas,
por vuestro dulce consuelo.
Nací en el chileno suelo
y hacia el infinito me voy,
quise entregar el amor
que ofrecí con anhelo
mientras estuve en el suelo
por la bendición de Dios.

2

Adiós digo a mi esposa,
pues le di mi compañía,
compartimos la alegría
de mañanas presurosas.
Fue la vida venturosa
de la forma más sencilla,
buscando la maravilla
de silenciosos amores
al nacer mis cuatro flores
que hoy día son mi semilla.

3

A Raúl, Liliana y Ariela,
la vida no se vive sola,
te digo pequeña Viola,
mírame a la luz de la vela.
Las carahuinas³⁰ estelas
enmuden con dolor,
tal vez por dejarlas hoy
donde encontré alegría,
deja desde hoy la vida
vuestro padre que os amó.

4

Me despido finalmente
de mis amigos pasados,
de mis nietos y cuñados,
de mis amigos presentes.
Y si un día de repente
me recuerdan en mi suelo
yo cuidaré sus desvelos
junto al Supremo Hacedor;
hoy les dejo aquí mi amor,
marcho tranquilo a los cielos.

2. DESPEDIMIENTO DE LA SEÑORA GUADITA por parte de Santos Rubio y Santiago Morales; ocurrió en Yumbel, pueblo situado a 600 km al sur de Santiago, área de Concepción, el 21 de junio de 1995³¹.

²⁹ Humberto había nacido en Carahue, el mismo lugar de nacimiento de Santiago, y habían sido amigos desde la infancia.

³⁰ De *Carahue*, lugar de nacimiento del fallecido.

³¹ Santos y Santiago eran amigos de la familia, fueron avisados del fallecimiento de Guadita y viajaron para cantarle el despedimento.

Santos

Adiós le digo, Guadita,
hoy día a usted me dirijo,
en nombre 'e sus cuatro hijos:
adiós le dicen, mamita.
Tu nieto: adiós abuelita;
de esto que nadie se asombre:
sea un rico o sea pobre
también partirán de aquí,
cuando se acuerden de mí
no me llamen por mi nombre.

Chago

Ya partes hacia los cielos
de tu pueblo yumbelino,
te espera allí Marcelino
pa seguir junto' el camino.
Amargo será el destino
sin tu presencia sencilla,
mas viste la maravilla,
la misma que tu alma encierra,
al dejar en esta tierra
creciendo cuatro semillas.

Santos

La despiden hoy sus plantas
las que usted les daba vida,
la casa que usted tenía,
lasavecillas que cantan.
Su grandeza que fue tanta
iluminada por Dios:

su vida no se truncó,
porque está en la eterna gloria,
no he 'e borrar de mi memoria,
su nombre no se acabó.

Chago

Te despide nuestro canto
por tu amistad verdadera,
porque fuiste primavera
aun en tiempos de llanto.
Protegeste con el manto
de una tan pura verdad
y entregaste la humildad
aún sufriendo el dolor:
en el nombre del folclor,
Guadita, marcha hoy en paz.

Santos³²

Vine a encerrar un misterio,
esta fue la *despedida*,

Chago

y quedan aquí en la vida
Lucha, Sergio y Desiderio.

Santos

Al cielo se va con ellos
y allá por ellos despegue,

Chago

y María el llanto pliegue
dando gracias a los cielos.

Santos

Guadita dejó ya el suelo,
y muy pronto al cielo llegue.

3. DESPEDIIMIENTO DE BERNABÉ ARCE, original de Domingo Pontigo que aparece grabado en el casete adjunto a su libro *Socios para nuestra tradición* (2004: A-3: **Música 6**). El canto de Domingo Pontigo se ajusta aquí estrictamente al verso chileno:

*Ya se volaron los gansos,
ya se volaron pa'l cielo,
me queda el grato consuelo
que yo de atrás los alcanzo.*

³² Llegados a este punto, los dos cantores hacen la despedida final, alternativamente, en una décima a dos razones.

1

Adiós mi tierra natal,
 Quelentaro de mis sueños,
 hoy tu cantor halagüeño
 ya se marchó a descansar.
 Dios lo llamó a su lugar
 para el eterno descanso;
 la vida es como un remanso,
 que estamos solo de paso:
 a unir los eternos lazos
ya se volaron los gansos

2

Adiós cantores y amigos,
 primo', hermanos y parientes,
 adiós a toda la gente,
 yo en mi nombre los bendigo.
 Más los que fueron testigos
 de su vida y su desvelo,
 por eso busquen consuelo
 el que sienta pena y pesares;
 don Berna con sus mortales
ya se volaron pa'l cielo.

3

Don Bernabé no está muerto,
 solo ha cambiado de vida,
 su imagen seguirá viva
 hasta los fines del tiempo.

Él ya está allá en el portento,
 cobijado allá en el cielo,
 en tan repentino vuelo
 que su muerte fue testigo;
 que yo haya sido su amigo
me queda el grato consuelo.

4

Adiós su hijo y esposa,
 perdón si los he dejado,
 y los habrá perdonado
 en su muerte dolorosa.
 Que el cielo derrame rosas
 pido yo en su descanso
 ya que en la senda que avanzo
 camino para la gloria;
 que coseche sus victorias,
que yo de atrás los alcanzo.

Despedida

Por fin a todos doy gracias,
 cantores a lo divino;
 ya se cumplió mi destino,
 Dios me ha llamado a su casa.
 Adiós santa democracia,
 de todo que me ha dejado;
 adiós Quelentaro amado
 me voy al eterno cielo;
 me queda el grato consuelo
 que a todos he perdonado.

Últimamente, facilitado por Internet, que lo está universalizando todo, se empieza a practicar en Chile la misma costumbre cubana de dedicar una décima al poeta repentista fallecido, si ya no en el cementerio, desde el momento mismo de su conocimiento. Y así con motivo de la muerte del contundente payador y cantor «a lo poeta» chileno que fue Sergio Cerpa, «el Puma de Teno», le dedicaron sus versos endechásticos Moisés Chaparro, Marcelo Moncada, Marcelo Vidal, Leonel Sánchez, José Pablo Catalán Guajardo, Guillermo Villalobos y Fernando Yáñez, al menos que yo sepa. La décima de Moisés Chaparro ensalzaba las virtudes excepcionales del payador combativo que fue Sergio Cerpa:

Ha muerto el Puma de Teno,
 gran payador, gran amigo,
 su verso fue como el trigo
 que crece en suelo chileno.
 Nacido para ser bueno
 fue grande en cada batalla;

nadie alcanzará su talla
ni podrá escribir su historia,
porque el Puma es la memoria
más gloriosa de la paya.

mientras que la de Marcelo Moncada, más acorde con la tradición endechástica de los *despedimentos*, se lamentaba airadamente del infortunio de una muerte inoportuna:

Se ha quebrado la espinela,
se ha roto el cáliz del canto,
se quebró el madero santo,
la rueda se quedó en vela.
El misterio se revela
ante su mente fugaz,
sé que le improvisarás
una endecha de alto vuelo
mientras que yo miro al cielo
diciendo descansa en paz.

Pero no faltó quien, más acorde con la tradición de la décima en Chile, le dedicara un *verso* entero, es decir, una glosa en décimas, como fue José Pablo Catalán Guajardo.

13.4. Venezuela y Colombia

También en Venezuela se practican los cantos *de despedimento*, aunque más bien durante el velatorio que en el momento del cementerio. Eso es lo que se desprende de las grabaciones que nos hizo llegar nuestro amigo José Peñín, recogidas por él mismo en el Estado de Guárico entre 1974 y 1975. Los cantos pertenecen a los llamados «Tonos de Velorio de Finados» de Venezuela.

En la amplísima región de Los Llanos colombo-venezolanos, José Peñín (1993: reiterado en págs. 2064, 2065 y 2071) distingue tres tipos de *velorios*: los «de cruz», los «de santo» y los «de finados», y dentro de éstos, los de adultos y los de *angelitos*. Y en todos ellos se cantan romances. Una descripción más detallada de esta tradición venezolana la hacemos en el capítulo dedicado a «Los velorios de cruz», apdo. 4.1.4.

Los textos de estos cantos de velorio «de finados» son romances (*Conde Olinos*, *El pobre y el rico*, *Las señas del marido*), pero el canto es coral y las músicas muy lastimeras y descompasadas, una de las pocas manifestaciones musicales populares en que aparece la polifonía. La impresión que causan es la de las antiguas plañideras: canta un solista los versos del romance, de manera muy aleatoria, y le contesta el grupo al final de cada verso, o repitiendo el mismo texto o simplemente alarareando, cada uno en el tono que quiere; se acompañan solo de un guitarrillo.

Esta misma tradición de los *tonos* venezolanos, para la misma función de los velorios de adultos y con unas similares formas musicales, existe también en el Departamento colombiano del Chocó, según constató Andrés Pardo Tovar (1960)³³.

13.5. Perú

Nicomedes Santacruz tiene una glosa en décimas titulada «Velorio de un negro criollo» (1971: 57), pero no tiene el tono endechástico característico de los *despedimientos* ni expresa el dolor directo que supone la presencia del difunto; es más bien el poema descriptivo de un poeta que conoce la tradición. Y ese es el valor que tiene para nosotros aquí: que es prueba de la existencia también en Perú de los cánticos en décimas en los velorios de muertos. Así dicen la cuarteta de la glosa y la primera décima:

*Negra la capilla ardiente,
negro el muerto y su ataúd,
adentro llora la gente,
afuera dicen «Salud».*

Alguien pasó a mejor vida.
La mala noticia vuela,
y preguntan –¿Quién lo vela,
su mujer? –¡No, la querida!
Cae la noche rendida
sobre el murmullo de gente:
Negro en la puerta: un pariente;
negras con manta: vecinas;
negros con negras chalinas;
negra la capilla ardiente.

13.6. México

A pesar de ser México el país que mayor culto le dedica a la muerte de todo el mundo hispánico, no hemos encontrado que haya allí tradición de despedir a los muertos con cánticos específicos, salvo a los *angelitos*. Los complejos rituales que en México se celebran el día de los difuntos nada tienen que ver con los *despedimientos* de que estamos tratando aquí. Y la infinidad de coplas y de toda clase de versos que los mexicanos dedican a los muertos en realidad se dirigen a la figura personificada de la Muerte, con una especial y particularísima consideración, eso sí, tratándola de tú a tú, sin complejos ni distancias, incluso con un trato irónico y burlesco³⁴. Nunca una consideración así pudo tener una raíz cultural española, en donde la muerte es tema tabú e impone una distancia entre el respeto y el temor.

³³ Pueden oírse ahora dos romances cantados con esta funcionalidad en la *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II* de José Manuel Fraile Gil 2010: el romance de *El Conde Niño* (nº 53) y *El robo de la gallina* (nº 129).

³⁴ De uno de los innumerables tipos de folletos y de papeles que se publican en todo el país el Día de los Difuntos llenos de calaveras y de esqueletos, entresaco estas dos relaciones que expresan

«En mi casa los muertos eran más que los vivos», recordaba Octavio Paz. Y en *Pedro Páramo* son más los personajes muertos que los vivos, hasta el punto de que Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo que va a Comala al encuentro de su padre, se encuentra con un pueblo habitado solo por las ánimas y los ecos de quienes antes ocuparon sus casas y sus calles. En cuanto oscurecía comenzaban a salir; tantas eran las ánimas y tan pocos los vivos «que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada», dice una habitante de Comala.

La muerte en México –dice Elena Poniatowxka (2005)– es fiesta, risa, azúcar, cempasúchil –esa flor amarilla que cubre el campo en noviembre–, veladoras y ofrendas. Aunque muchas culturas del mundo celebran a los muertos con diferentes ritos, en ningún país sucede lo que en México: Somos los únicos –sigue diciendo Poniatowxka– que transformamos nuestros huesos en azúcar, los únicos que hacemos de nuestro cráneo una cabecita de dulce a la que le ponemos nuestro nombre, los únicos que abrimos grande la boca para comernos a nosotros mismos y chuparnos los dedos con las clavículas, las tibias y los peronés convertidos en pan de muerto.

Y las coplas y versos que se le dedican a la muerte han dejado el tono severo y la voz grave que vimos predominaban en el resto del mundo hispánico y se tornan aquí en un contrapunto de humor, de sátira y de burla:

Cuando Dios se determina
a matar a los mortales
ya no bastan los cordiales
ni los caldos de gallina.

¡Ay muerte, no vengas hora
porque estoy enfandangado!,
vendrás la semana que entra
que ya estoy desocupado.³⁵

En México los días 1 y 2 de noviembre pertenecen a los muertos. Los rituales que se celebran en recuerdo y honor a los muertos constituyen los más trascendentes del año en el calendario de las festividades populares, quizás únicamente superados por los de la Navidad.

la relación irónica que los mexicanos tienen con la muerte. Se le llama *La Catrina*, y dice: «La muerte, vestida catrina y de sonrisa amplia, es el personaje principal de la celebración de Día de Muertos. No tiene mucho tiempo..., menos de un siglo, que se posesionó de un lugar en el altar de muertos. Antes sólo se veían flores de cempasúchil, velas, incienso, etc., pero se fue metiendo poco a poco hasta que se dio a querer!!!».

Primera relación: Nombres que se le dan a la muerte: *La segadora, la igualadora, la llorona, la china, la impía, la apestosa, la chicharra, la blanca, la güera, la novia de azúcar, la calaca, le pelona, la catrina, la dientona, la huesuda, la flaca, la descarnada, la filica, la pachona, la pálida, la democrática...*

Segunda relación: Nombres que se dan al acto de morir: *pelarse pal otro mundo, darse de baja, ir al país de las calacas, comer tierra, pelar gallo, entregar la zalea, colgar los tenis, acompañar a la flaca, bajarse al panteón, meterse de minero, estirar la pata...*

³⁵ El *Cancionero Folklórico de México* ofrece una nutrida selección de este tipo de "coplas humorísticas sobre la muerte" (1982: vol. 4, 65-76).

Tal identificación gráfica se ha hecho en México de la muerte en forma de calavera y de esqueleto que las coplas todas (cuartetas, sextillas, quintillas...), las décimas y los versos de todo tipo que se usan ese día para burlarse de la muerte se llaman también *Calaveras* o *Calacas*, hasta haberse convertido en todo un género poético-musical. En cualquier colección de poesía popular de México aparecerá un apartado o capítulo dedicado a las *calaveras* como las siguientes, ésta en forma de *valona*, de la que transcribimos solo las dos primeras décimas:

*Calavera, calavera,
este mundo ya no es tuyo,
porque perdiste el orgullo
por andar a la carrera.*

1

Pobre flaco huesamento,
de veras das compasión,
pues te echaron del panteón
porque estabas repulgando.
Aunque estabas muy contento
en un cajón de madera,
pero te dio la loquera
tocando con tu guitarra;
ya cantas como chicharra
calavera, calavera...

2

¿Dime de dónde viniste,
calaca tan aventada?,
¿si ya estabas sepultada,
a qué demonios saliste?
Hoy dime hasta donde fuiste,
que venías a la carrera,
hasta te pusiste güera,
¿dónde venías trasudando?,
ya el panteón te está esperando,
calavera, calavera...

(Perea-Jiménez 2005: 352-353)

Pero estas composiciones con el nombre de *calacas* han derivado modernamente en coplas o décimas dedicadas también a los vivos para satirizar y burlarse el día de los difuntos de los personajes públicos. Y así ese día se publican en México infinidad de folletos, revistas, periódicos, láminas, etc., llenos de calaveras y de esqueletos y de *calacas*. Y entre todas las formas métricas que se usan para estas *calaveras* o *calacas*, la décima es la que alcanza el mayor prestigio entre los versificadores³⁶.

Tan populares se han hecho estas calaveras o calacas en México que el gran trovador de la Sierra Gorda Guillermo Velázquez en sus actuaciones en directo por todo el país se ve casi obligado a dedicar una de sus canciones a las *calacas*, poniendo en jaque a todas las figuras nacionales e internacionales famosas por alguna de las actuaciones que les han dejado en entredicho, con el responder coral de toda la concurrencia tras cada una de las décimas: ¡¡*Calaca!*!

³⁶ Así, por ejemplo, en el *Decimario de Campeche* de Brígido Redondo (1999: 572-579); y en *Voces y cantos de la tradición* su editora Jiménez de Báez transcribe una composición de «calaveras» que una mujer de Tlacotalpan dedicada a todos los vecinos de su calle, y acaba diciendo que el año próximo seguirá con el «deshuesadero / con los que logren vivir» (1998: 87-89).

13.7. Ecuador

Del Ecuador, la única noticia que tenemos de los cantos mortuorios de adultos es la que figura en el libro de Laura Hidalgo. En la región de Esmeraldas –dice–, «en la muerte de un adulto celebran el *alabado*. Esta manifestación se parece al *chigualo*, pero los cantos son más lentos, varía el ritmo y la entonación, y no tienen acompañamiento de instrumentos musicales. Cantan el *alabado* mientras realizan los ritos del velorio, y si el difunto es importante, a los nueve días de la muerte repiten la ceremonia en el *último alabado o novenario*» (2000: 37).

13.8. España

No conocía yo que en España se practicara el *despedimento* con versos cantados, pero Alberto del Campo en su extraordinaria investigación sobre el trovo en las Alpujarras constató que también allí existió la tradición generalizada de que los troveros llorasen la muerte de un ser querido «en quintillas o décimas repentizadas en el mismo entierro». Y deja constancia de que en el funeral del famoso actor español Paco Rabal en el año 2000 «varios troveros murcianos, visiblemente consternados debido a la amistad que les unía a este aficionado al repentismo, improvisaron algunas quintillas y décimas que el cámara de televisión recogió estupefacto» (2006: 222, n.344).

No ha existido esa tradición en Canarias, o al menos no ha llegado a mi conocimiento, pero en la muerte de uno de sus *verseadores* más famosos (nombre que reciben en las Islas los decimistas improvisadores), Bernardo Gutiérrez, de la isla de La Palma, en 2007, el gran repentista cubano Orlando Laguardia le dedicó una serie de décimas, la primera de las cuales es:

Bernardo, hermano querido,
no te has ido de La Palma,
no te has ido de mi alma,
ni de Victoria te has ido.
Tan solo se fue el latido
dado por tu corazón.
Por eso en cada rincón
donde la décima esté
habrá un Bernardo de pie
en cada improvisación.

VI

LOS VELORIOS DE ANGELITO

La muerte de un pequeñuelo es,
acaso por inexplicable,
la encarnación del dolor mismo,
la flor pisada o el nido roto
sobrecogen el ánimo, turban los sentidos...;
la cuna vacía, el espeso silencio, un juguete sin amo,
¿no son la viva imagen de la vida truncada?

JOSÉ MANUEL FRAILE GIL

1. Qué es un velorio de angelito

El *velorio de angelito* es el ritual que se le hace durante una noche de vela a un niño muerto menor de edad.

La denominación tradicional que recibe ese ritual es bastante uniforme en todos los territorios hispánicos. La más común en los países de América es la de *velorio de angelito* u otras similares; *vela del angelito* se llamó en Canarias y *velatorio de angelito* en otras partes de España; *velatori del albaet* o *danza del velatori* se usaba en el área del dominio del valenciano; y en determinada bibliografía encontramos denominaciones como *canciones de vela de niños muertos*, *canciones de angelitos* o *bailes de angelitos*.

Aunque el término general es el de *velorio*, la realidad designada en este caso se corresponde mejor con el significado del término *velatorio*, es decir «el acto de velar a un difunto», tal como dice el DRAE, pues *velar* es, siguiendo también al Diccionario académico, 'estar una noche sin dormir al cuidado de un difunto'; por otra parte, el término *angelito* se refiere a la condición de un niño menor edad que por su inocencia total es semejante en pureza a un ángel.

Condición esencial para el rito del velorio y para considerarlo *angelito* es que el niño esté bautizado, pues no de otra forma, según las creencias religiosas católicas, podría volar al cielo. Para los niños muertos no bautizados, que al fin eran también del todo inocentes, la Iglesia concibió un espacio ultraterrenal llamado *limbo*, en el que no se sufría, pero tampoco se gozaba, pues no se tenía la presencia de Dios, y apartó un espacio en los cementerios para enterrar a estas criaturas sin bautizar. Esta ha sido la doctrina y la práctica de la iglesia católica hasta fechas muy recientes en que ha suprimido de su código de creencias la existencia del limbo, pero en las mentalidades populares de muchas comunidades americanas, un niño muerto no bautizado se convertía en una especie de duende, en un espíritu que vagaba libre en la atmósfera próxima a su lugar de fallecimiento y que podía aparecerse a la manera de los fantasmas en cualquier momento¹.

¹ *Aucas* se llama a estos niños entre las comunidades indígenas de los países andinos, según Héctor Rodríguez (1992: 39-41).

La edad del niño para que sea considerado *angelito* es variante, según autores y regiones. En general, es *angelito* el niño que muere siendo 'menor de edad', o 'antes de tener uso de razón', porque se supone que vive en la inocencia más pura y por tanto no tiene conciencia del pecado; otros lo fijan antes de los 7 u 8 años; los cantores de Aculeo, en Chile, lo precisan más: es 'el menor de 5 años', porque «de 5 a 8 años se le llama *angeloro*, y ya no se le canta. Fallecido después de los 8 años adquiere la categoría de *ánima*» (Uribe 1962: 25, n.36).

Otra cuestión inicial. En las variadísimas informaciones que encontramos sobre los velorios de angelitos en Hispanoamérica, hay algunas que le atribuyen un origen africano, sobre todo en los países en que estos rituales se han fijado con especial preferencia entre las poblaciones negras (Colombia, Ecuador, Puerto Rico, República Dominicana), y otras le atribuyen un origen prehispánico, sobre todo en los países en que aún quedan firmes prácticas indígenas (México, Guatemala, Ecuador, Bolivia y Perú), creyendo en el primer caso que fue costumbre traída por los esclavos negros, y en el segundo que es un substrato de las culturas mesoamericanas e incas. Como diremos en sus lugares correspondientes, es cierto que en algunos de estos países los rituales de los velorios de angelitos han adoptado algunas prácticas propias de las culturas de los negros o de los indígenas, como la música, algunos estribillos y hasta el nombre de los velorios (*baquiné* en Puerto Rico y República Dominicana, *chigualo*, *bunde* o *gualí* en Colombia, *chigualo* en Ecuador, etc.), pero el origen del fenómeno, como después se argumentará por extenso, es indudablemente español, y totalmente hispánicos son los textos que se cantan durante el ritual del velorio.

Otro tópico muy repetido en las informaciones que aparecen en Internet provenientes de los países hispanoamericanos es que, aceptando el origen español del velorio de angelitos, éste procede de la influencia que la cultura que los árabes dejaron en la Península (así lo dice expresamente Pelegrín 2005). Este origen árabe se suele extender por demás, de una manera generalizada y obviamente exagerada, a todo lo que tenga que ver con la música y la poesía (como hace Rafael Salazar con la música popular venezolana de raíz hispánica). En el caso de los velorios de angelitos, y en general con todo lo relacionado con el culto a los muertos, el origen procede sin duda de las antiguas culturas mediterráneas, adaptadas a los ritos de Roma y posteriormente cristianizadas.

1.1. Fundamentos históricos, culturales y religiosos

En el caso de los *angelitos*, la creencia cristiana deriva sin duda de la propia palabra de Cristo: «En verdad os digo que quien no reciba el reino de Dios como un niño, no entrará en él» (*Marcos* 10, 13-16).

En realidad, los velorios de angelito pueden considerarse como un caso particular «de despedimento», pero el de los mayores apenas si tiene algo de religioso en lo referido a los textos y cantos que se practican. Como ya dije en el aptdo. 13 del capítulo anterior, los cantos de *despedimento* de personas adultas son más bien cantos «a lo humano» que se fijan en conceptos universales como la brevedad de la vida, el dolor de la despida, etc., aunque obviamente haya alguna referencia religiosa, muy ocasional. Sin embargo, los velorios de angelitos tienen un

fundamento verdaderamente religioso; es una manifestación de una profunda fe: la creencia en la vida celeste; el velorio de angelitos es pues una ceremonia de tránsito. Por eso en Chile están a medio camino entre «lo humano» y «lo divino», y se clasifican en uno u otro grupo según cada autor; por ejemplo, el Padre Miguel Jordá (1978: 305) los pone en los cantos a lo divino, aunque no entre los «biblicos»; por su parte, Maximiliano Salinas (2005) los incluye dentro del apartado «de santos y creencias».

También es posible considerar las velas del angelito como una especie de endechas, aunque con características particulares: el difunto es siempre un niño, los que lloran son siempre familiares, pero hay una cierta conformidad, impera más el destino del cielo al que va, que el abandono de la tierra, mientras que en las endechas hay siempre queja y lamento, no se contempla el destino, sino el abandono que deja. Así lo hace, por ejemplo, Germán de Granda al analizar dos rituales de velorios de angelitos en tierras de población negra en Colombia: una manifestación lírica —dice— que «enlaza formal y semánticamente con una lejanísima tradición medieval peninsular, hoy casi inexistente en la propia España pero todavía floreciente, como hemos visto, entre los afroamericanos: la *endecha*» (1977: 294-295).

Los niños fueron objeto de rituales funerarios distintos a los de los mayores en todas las culturas, por lo que nada tiene de extraño que en la tradición cultural hispánica se haya configurado un ritual también diferenciado del funeral de adultos. Esta diferencia se manifestaba desde el momento mismo de la defunción. Costumbre fue en todos los pueblos de España tañer las campanas para dar la noticia de un fallecimiento a toda la población: si era de mayores las campanas *doblaban a muerto*, con toques lentos y lúgubres, mientras que si era de un niño las campanas *repicaban*, rápidas y alegres. Y esta costumbre se traspasó tal cual a América.

La consideración además de *angelito* es antigua y general, pues ya en la Edad Media se colocaban epitafios en las sepulturas de niños con frases como ésta: «Ve, toma tu lugar en el coro celestial. Dios te llama. Necesita otro *ángel*». Y es común todavía en muchos lugares oír decir a un padre «Tengo un *angelito* en el cielo», cuando ha tenido la desgracia de tal infortunio.

Costumbre bárbara parece ese ritual de «festejar» la muerte, y mucho más cuando se trata de un niño, de un angelito, pero tiene sus fundamentos bien anclados en creencias y tradiciones antiguas, religiosas y profanas.

Cedemos la palabra y las razones en este punto a Fidel Sepúlveda, el antropólogo y teórico de la estética del folclore chileno que, desde mi punto de vista, mejor ha entendido y explicado este fenómeno cultural, y que sirve tanto para el caso particular de Chile del que él habla en particular como para el general de todos los países hispanoamericanos²:

El canto por angelito se inserta en la cosmovisión de un contexto cristiano. La muerte de un niño y su posterior velatorio proyecta luz sobre el sentido de la existencia humana. Este acontecimiento, trágico desde lo humano, se celebra como fausto

² Tomo estas ideas de sus varios libros dedicados al canto a lo divino y en especial a los velorios de angelitos, pero también de las varias conversaciones que tuve con él y de la correspondencia que mantuvimos.

desde lo divino. Factores nucleares de esta ambitalidad simbólica son el contexto espacial en que se celebra: la casa, el portal, la sala, la mesa que sirve de altar: la casa es restituida a su sacralidad originaria; el altar, por sinécdoque, resemantiza el mundo, lo integra a su centro. El *canto del angelito* invita a una lectura vertical, espiral del mundo y del hombre, en su inmanencia y en su trascendencia.

Naturalmente la celebración de un angelito supone la creencia en otra vida después de la muerte, una nueva vida que será eterna y celestial. Y supone la creencia en el cielo, como lugar y estado de perfección, de gozo eterno. Y supone la creencia en «la comunión de los santos», esto es, en la transferencia a terceros del ruego del niño muerto, de ahí que al dolor físico por la muerte de un angelito deba sobreponerse la alegría y la esperanza de tener un mediador seguro en el cielo, que de continuo se pone de manifiesto en los cánticos. Y de ahí el constante ruego del niño «no llore, madre mía» puesto en boca de los cantores. Que el niño se convierte en intermediario y valedor de su familia ante Dios es también una de las creencias más arraigadas en todas partes y sustento esencial de la tradición.

Todas estas creencias constituyen un fondo antropológico de la identidad del pueblo chileno en cuanto a la relación vida-muerte, que es común, por otra parte, a la de todos los países del mundo occidental en donde la religión católica se implantó en los niveles más populares. La muerte no es el final de la existencia, sino el tránsito a la vida definitiva. Es exactamente la filosofía honda que subyace en las *Coplas* de Jorge Manrique y que tanto han reafirmado las creencias de los hispanos. «Esta concepción —concluye Fidel Sepúlveda— permea toda la vida del pueblo chileno» (2009: 106).

Vale la pena poner aquí íntegra una entrevista que le hicieron a Fidel Sepúlveda sobre el tema concreto de los velorios de angelitos en Chile, convertida después en pieza textual con el título de *Angelitos, sueños y animitas*. Dice así:

A diferencia de la negación que opera en la cultura occidental, en la religiosidad tradicional campesina la muerte es concebida como un evento relevante de la vida, cuyo signo puede ser positivo y tener, por tanto, un carácter festivo. La estrecha relación afectiva con los muertos se expresa en el ritual del angelito, cuando muere un niño, y también en la función de los sueños y en la devoción por las animitas. Tres facetas a través de las cuales Fidel Sepúlveda, uno de los más profundos conocedores de las raíces populares en nuestro país, revela la eficiencia con que la psicología campesina integra la muerte en la vida.

*Adiós delicia quien canta
al más verde y fértil prado,
sefirillo embalsamado,
refréscame la garganta.*

*Saludo conjuntamente
los pájaros y sus voces
que te conducen veloces
por esos mares ausentes.*

Es antigua tradición campesina que cuando muere un niño de corta edad el velorio sea una fiesta con abundante música, comida y bebida, presidida por el difunto vestido de angelito. Una tradición que, salvo excepciones, se mantiene sólo en lugares aislados de la urbe y la modernidad.

—Describamos, para empezar, el ritual del angelito.

—Es un rito de paso que tiene su origen en España pero que se va chilениzando. Una concreción muy limpia de una creencia que se objetiva en un ritual. El rito explicita lo que dice el mito. Se inserta en el marco de la creencia cristiana sobre la supervivencia del alma. La muerte tiene dos desenlaces posibles: el premio o el castigo, el cielo o el infierno, con una fase intermedia que es el purgatorio. Con la muerte no termina todo, sino que hay un cambio, que puede ser para mejor o para peor. En el caso de la muerte de un niño de corta edad, no hay nada que llorar, nada que lamentar.

—¿Y nadie puede llorar?

—Hay una prohibición de llorar. Sólo la madre tiene permiso. Se dice que si tú lloras al angelito, con tu llanto le mojas las alas, y por lo tanto no puede volar y subir al cielo. Llorar es contradictorio. Es una muerte con signo positivo, porque el niño no ha pecado, no tiene culpa, por lo tanto no puede ir al infierno ni al purgatorio, se va derecho al cielo, a la felicidad eterna. La muerte lo libera para siempre del calvario de la vida. Por lo tanto hay motivo para celebrar, porque este muerto, que es miembro de la familia y de la comunidad ha logrado lo que nadie tiene seguro, y además es un intercesor, que estando en el cielo va a velar por su familia y su comunidad. Por eso se le canta, se le baila, se le festeja. Se le viste con todo el atuendo de un ángel, de blanco, se le ponen alitas, se le pintan los labios y las mejillas con carmín para que parezca vivo, los ojos se le abren con palitos de fósforos y se lo sienta en un tronito, desde el cual, él preside la fiesta. Hay cantores y cantoras. En algunos casos hay bailes. Desde la cuarta a la séptima región hay mucho *canto a lo divino*. De la séptima al sur hay más *tonadas*. Pero el sentido es el mismo.

—Y también la abundancia de comida y trago...

—Sí, esto está dentro de una lógica campesina y urbana con ancestro campesino, en la que todo funeral y toda fiesta, tiene que tener mucha comida y bebida. Esa es la ofrenda al difunto, que no se vea pobreza. En un funeral que fui hace poco de un pariente mío en Cobquecura mataron tres vacunos para atender a la gente, y llegó toda la gente del lugar. Es la última despedida, toda la persona que ha tenido un vínculo con el muerto, se siente naturalmente obligada a estar ahí compartiendo con él, a quedarse toda la noche con él, por lo tanto la familia tiene que atenderlo bien, para que el alma del difunto se sienta bien acogiendo a la gente que viene a despedirlo. En el ritual del angelito es igual. Se toma y se come abundantemente, no sólo en la casa, sino también en el cementerio, la gente lleva comida y bebida para el cementerio, y después del entierro comen a la salida del cementerio y después se despiden. Es todo un ritual que tiene mucho sentido. La muerte no es un foso, en el que tú te caes a la nada. El muerto está vivo y está sabiendo lo que está pasando. Los muertos continúan con uno, y cuando uno se muera se va a reunir con ellos. Esto se sustenta en la fortaleza de la fe religiosa en la supervivencia del alma. Además hay que festejar porque la persona ha dejado el calvario de la vida.

—Esto tiene relación con la condición de pobreza y opresión que ha marcado la historia del campesinado, en el sentido de que la vida es concebida como una carga.

—Sí, en ese sentido, para muchos pueblos mestizos e indígenas la muerte es una liberación, una esperanza de un cambio para mejor.

—¿Qué es lo que caracteriza al canto a lo divino en el ritual del angelito?

—Son cantos enormemente valiosos desde el punto de vista estético y antropológico. En estos casos se le pide al angelito que se acuerde de sus padres, de sus parientes, incluso de su patria y de la madre tierra, y los proteja desde el cielo. Algunos hablan desde la comunidad, en otros casos el poeta toma la voz del angelito, expresa el sentimiento del angelito que se va, y las cosas que recuerda. El angelito se transforma en un representante de la comunidad en el cielo.

—¿Y cómo se mantiene esta embajada del angelito en la tierra?

—Después del funeral, se traduce en un culto familiar. En la tradición mapuche, y en otros pueblos, el niño muerto sigue rondando la casa, incluso puede quedarse por algunos años.

1.2. Características comunes

Los velorios de angelitos se practican de una manera particular en cada lugar, pero hay una serie de elementos que son comunes en el ritual, y estos son la presencia de rezos, de cantos y de bailes. Los rezos pueden ser los comunes de la religión católica, como el rosario y otras oraciones piadosas del devocionario hispánico, pero los cánticos son específicos de este ritual y están basados en el repertorio del cancionero tradicional de cada lugar, lo mismo que los bailes son los típicos de cada región folclórica.

En La Gomera se cantaban romances y se bailaba el baile del tambor, mientras que en Chile y en toda Hispanoamérica se cantan fundamentalmente décimas y coplas, y se baila —cuando se hace— el baile típico de la región, sin que pueda decirse que haya una danza ritual para este solo momento; por ejemplo, en Chile la cueca, pero sin zapateado, en Argentina las chacareras y zambas, etc.

También es general y común el ritual de la vestimenta del niño y de su exposición en el velorio. Predomina en toda la escena el color blanco, símbolo de la inocencia: blanca ha de ser la mortaja, cubierta con una sábana blanca la mesa en que se expondrá el cadáver, blanca la pared delantera que se constituirá en altar y hasta blanca la caja que le servirá de féretro. Común es también llenar la estancia de adornos florales, predominantemente blancos, flores por todas partes, hasta una flor en la boca y otra entre los dedos. Y poner velas alrededor del niño. Bastante común es también la costumbre de poner unas alitas al infante para que aparezca como un verdadero angelito, y ponerle una corona de flores, y colorearle los labios y las mejillas, y hacer que aparezca con los ojos abiertos. El niño queda expuesto acostado sobre una mesa o sentado en la silla que usó en vida, siempre fuera de la caja mortuoria.

Común es también en todas partes el protagonismo que tienen a lo largo de todo el ritual los padrinos, sobre todo la madrina, pues serán los encargados de organizar el velorio, de amortajar el cadáver y generalmente también de correr con los gastos de su celebración. Ello demuestra la importancia que tenía el padrino en tiempos pasados en las sociedades rurales. El compradazgo se convirtió en Hispanoamérica en una verdadera institución, porque cumplía «la función de fortalecer el tejido social» (Marzal 2002: 330).

Y es fundamental y común en todas partes el sentido de ritual festivo que tienen los velorios de angelitos; un rito «de celebración».

Comunes son también la comida y la bebida. La presencia de estos dos elementos parecen del todo naturales, puesto que se trata de una noche entera de vela, y los anfitriones deben recompensar de esta única forma a los presentes el sacrificio que hacen en favor del pequeño muerto y de la condolencia a los padres. Sin embargo, es creencia bastante generalizada de que la presencia de esa comida y sobre todo de la bebida ha desembocado en juergas y jolgorios del todo opuestos a la naturaleza de esta celebración funeraria; más aún, que la asistencia a los velorios de angelitos se debía precisamente a la presencia de la abundancia de comida y bebida. Y que porque los jolgorios llegaban a veces a niveles de irreverencia y de escándalo es porque la jerarquía eclesiástica actuó para prohibir esos rituales.

La «celebración» del tránsito del niño muerto con cánticos y baile y con comida y bebida, que sin duda tiene unas raíces antiguas paganas, bien puede entenderse y explicarse hoy por razones sociológicas y aun religiosas. Pero la conjunción de todas ellas, y sin medida, ha podido producir los excesos que tanto se han denunciado y que, sacados de contexto, tanto se resaltan en determinados informes y estudios superficiales. Extraídos esos excesos del valor simbólico que tienen los velorios de angelito y de las creencias religiosas que los sustentan, pueden haberse dados escenas verdaderamente impropias del acto celebrado, acciones escandalosas que muchos han juzgado de bárbaras. Si de verdad los velorios de angelitos se convirtieron en algún tiempo y lugar en algo semejante a lo que aparece en la película chilena *Largo viaje*, tendríamos que condenarlo sin paliativos.

Algunos informes leemos en Internet en que se da cuenta de hechos verdaderamente bárbaros. Por ejemplo, una mujer de Venezuela (María Teresa Fuenmayor Tovar, referido a la región de Barlovento, publicado el 29 de junio de 2010) dice que para que la fiesta del velorio durara tres días «sancochaban» el cadáver del niño «para que resistiera más tiempo sin descomponerse y así tener asegurados los tres días de baile». Otro informe de Chile, referido al rito de los velorios de angelito que hacían los emigrados chilenos en la región argentina del Neuquén, habla de la «explotación comercial» que a veces se hacía de los niños muertos, entregándolos a dueños de cantinas, que se convertían así en «empresarios de pompas fúnebres», pues mientras más tiempo estuviera expuesto el «finadito» más bebida podían expender (Cerutti y Pita 1999: 49-50).

También en Canarias se destacaba del ritual de angelitos su celebración «con jolgorios, bailes y banquetes», según expresó Bethencourt Alfonso (1985: 261). Pero no es esa, ni mucho menos, la opinión generalizada que tienen, por ejemplo, los cantores a lo divino chilenos que han asistido a decenas de velorios de angelitos, ni el recuerdo que de ello ha quedado en La Gomera entre quienes asistieron a ellos u oyeron el comentario de sus antepasados asistentes.

Un último rasgo característico y común en todas partes de los velorios de angelitos es que es un rito al margen de la Iglesia y que se celebra sin presencia alguna de curas o frailes, es decir, de la jerarquía eclesiástica. Ésta aparece en todo caso solo en el momento del enterramiento. Y como hemos venido repitiendo, este es un rasgo común a todas las manifestaciones religiosas auténticamente populares.

1.3. Los textos que se cantan

Como es lógico, en cada lugar es particular el repertorio de cantos utilizados en el ritual del velorio, como lo es la música con que se cantan, los instrumentos con que se acompañan y los bailes, si es que éstos existen. Pero una característica común tienen estos textos: el fuerte estilo formulaico. La mayoría de ellos son improvisados, se acomodan a cada situación en particular pero siguiendo unos modelos tradicionales. Por ejemplo, en los cantos iniciales de saludo es muy común la sucesión de coplas que van señalando a las personas presentes y mencionando las cosas que tuvieron especial vinculación con el niño muerto, según fórmulas como las siguientes:

Saludo primeramente
a tu dulcísimo padre,
también saludo a tu madre
que te sostuvo en el vientre.

Saludo si están presentes
la madrina y el padrino,
y al altar diamantino
a donde está el angelito.

... la cuna donde pasó
el ángel su santa infancia.

... también saludo al cajón
donde lo van a llevar.

... también saludo a las rosas
con sus pétalos tan finos.

Y si el canto es en décimas, las siguientes dos serían prototípicas:

Primero pido permiso
a todos en general
para este verso cantar
celebrando el angelito.
Saludo al altar bendito
y a toda la noble gente,
saludo primeramente
a toda la vecindad,
saludo con amistad
a los padres y parientes.

Saludo primeramente
al angelito glorioso,
saludo al altar precioso
y a toda la noble gente.
Las luces resplandecientes
que te alumbran el altar,
también voy a saludar
esta maceta de flores,
saludaré a los cantores
que te vienen a cantar.

Y en los cantos finales de despedida es común la fórmula siguiente (recogidos por mí en Chiloé):

Bienhaya la madre
que a mí me nació
y la señorita
que a mí me cargó.

Benhaya mi padre
que me hizo ufano,
benhaiga el padrino
que me hizo cristiano.

Ay madre, no llores,
más vale cantar,
porque si me lloras
me verás penar.

Ay padre, padre,
no llores por mí
que yo voy al cielo
rogando por ti.

Adiós, pues, señores,
que ya me retiro,
yo me voy al cielo
por ser mi destino.

Adiós, pues, señores,
adiós, pues, adiós,
yo me voy al cielo,
quédense con Dios.

Estos cantos o son desconocidos del todo en la bibliografía folclórica más general de España o se creen del todo extinguidos. Sin embargo, como veremos, constituyen un capítulo muy importante y del todo característico del cancionero general panhispánico y en algunas partes todavía vivos.

2. Qué sabemos de él en Canarias

2.1. Testimonios antiguos

La única información que tenemos de los velorios de angelitos en Canarias se la debemos al médico y antropólogo tinerfeño Juan Bethencourt Alfonso, quien a finales del siglo XIX se convirtió en corresponsal de las Islas del gran proyecto nacional promovido por el Ateneo de Madrid sobre las costumbres populares de nacimiento, matrimonio y muerte existentes en España. A su vez, Bethencourt Alfonso se auxilió de otros muchos corresponsales en las Islas hasta conformar una auténtica mina de noticias y informaciones interesantísimas. Todo ello había permanecido inédito hasta 1985 en que Manuel Fariña González lo publicó con el título *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*.

En cuatro lugares de este libro se dan noticias sobre el velorio de angelito. La primera referida a Valle Gran Rey, de La Gomera, y bien parece que con redacción ajena a Bethencourt. Dice lo siguiente:

Cuando muere un niño, bailan y cantan por la seguridad de que va al cielo. Si los padres y familia lloran —antes de los siete años, es decir cuando aún no se dobla— les hacen cargos porque dicen 'que le quitan (al niño) la carrera de salvación' (1985: 71).

La redacción es un poco confusa. Asegura que cantan y bailan porque tienen la seguridad de que va al cielo, y por tanto no es un velatorio de tristeza y de llanto como suelen ser los velatorios de los mayores. Se dice también —o mejor, interpretamos nosotros— que los padres y familiares no pueden llorar, pues si lo hacen 'le quitan al niño la carrera de la salvación', es decir, interrumpen la subida del niño a los cielos. Y los siete años parecen referirse a la edad máxima para considerar *angelito* a un niño muerto; no sabemos a qué pueda referirse la expresión «cuando aún no se dobla».

La segunda noticia se refiere a la isla de Lanzarote, sin especificación alguna ni de lugar, ni de tiempo —salvo que era «antiguamente»—, ni de ritual alguno, salvo que había baile. Pero este dato es muy informativo, pues con el baile debe suponerse la música y los cantos. La información dice escuetamente:

Hay la tradición de que antiguamente cuando moría un niño, celebraban el acontecimiento con bailes en las casas (1985: 259).

La tercera es mucho más explícita y tiene un valor informativo mucho mayor pues aunque está localizada en Santa Cruz de Tenerife parece afectar a todo el archipiélago. Además es en su mayor parte muy verdadera y muy ajustada a la realidad, según los testimonios que nosotros hemos allegado en la actualidad. Por ello la copiamos íntegra:

Por los antecedentes que he recogido se puede asegurar que antiguamente se celebraban en casi todo el Archipiélago los funerales de los angelitos con jolgorios, bailes y banquetes. Como resto de esta costumbre podemos citar en la actualidad «el baile de los muertos», en Valle Gran Rey, de La Gomera que al presente celebran a puerta cerrada por la propaganda en contra que se hace. Amortajado el niño y colocado sobre una mesa en la habitación más espaciosa de la casa, se reúnen en el referido local los padres, padrinos, familiares y vecinos para festejar el suceso con el *baile de los muertos* y algún «canecaso» de aguardiente o de vino de cuando en cuando.

Al son del tambor, las chácaras (castañuelas) y la flauta rompe el baile (el tajaraste) el padrino llevando en brazos el cadáver del ahijado y después de dar un par de vueltas por la sala lo entrega a la madrina para que haga lo mismo.

Seguidamente depositan de nuevo al angelito sobre la mesa y se da comienzo a la juerga general que dura algunas horas. Al dar por terminado el baile empiezan los *recados*, unos después de otros se acercan al cadáver y le prenden con alfileres a las ropas alguna flor o bien un trocito de cinta o trapito como señal para que el Ángel recuerde el encargo, a la vez que envían recados a las personas queridas que moran en el cielo; quienes a los padres y hermanos, quien a los parientes y amigos; cuyos recados consisten unos en las intenciones y otros para que sirvan de intermediarios con Dios para que la cosecha sea buena, para recobrar la salud, etc. (1985: 261).

La noticia reúne muchos aspectos que merecen comentario.

1. Se habla de «antecedentes» reunidos de antiguo, es decir, de noticias de una actividad no presente ni presenciada directamente por el autor, salvo el relato de La Gomera que dice es «actual» (finales del s. XIX) y que parece redactado por alguien que efectivamente conocía el ritual personalmente.

2. Se dice también que era común a casi todo el archipiélago, sin embargo las encuestas realizadas con motivo del proyecto de Ateneo de Madrid, solo lo atestiguan en Lanzarote y La Gomera.

3. La denominación que usa Bethencourt para esta costumbre es la de «funerales de los angelitos» o la más áspera de «baile de los muertos», nunca la de «velorios de angelitos», que es la denominación general que se registra en la bibliografía general y la que pervive en la tradición oral de La Gomera hasta hoy, como después veremos.

4. Que se celebraba en la sala más espaciosa de la casa del infortunado niño, lo cual es lógico, pues debía dar cabida a una multitud que, por poco, no bajaría de 20 personas, y en la que, además, se iba a bailar.

5. Se dice expresamente que se celebraba a puerta cerrada por la propaganda contraria que los velorios tenían en esa época. Esa «propaganda» debía estar basada, sin duda, en los desmanes que debían producir los «banquetes, bailes y jolgorios» que dice acompañaban a todo velorio. En este punto parece que Bethencourt Alfonso toma partido por la propaganda, pues carga las tintas en la calificación de «banquetes» y «jolgorios», incluso con los «canecasos» de aguardiente o de vino que de cuando en cuando se echaban los asistentes. No creemos, sinceramente, que esa fuera la norma del ritual; ni las familias campesinas de las zonas de Valle Gran Rey de donde procede esa noticia tenían una economía como para «banquetes» ni las circunstancias de la reunión eran las propicias para «jolgorios». En cualquier caso, esta noticia de los excesos es bastante común en todas partes.

6. Los asistentes fijos son los padres y padrinos, a los que se suman los familiares más cercanos de la localidad y de la isla y los vecinos más allegados. En definitiva, personas muy vinculadas a la familia de los desafortunados padres, por lo que parece del todo impropio concebir en un ambiente así «jolgorios» de escándalo.

7. Se amortaja al niño y se le expone en la sala en que se va a celebrar la vela. No se dice nada aquí ni de la vestimenta blanca que llevará, ni de las alitas de ángel que en otros lugares es aditamento esencial —acorde con la denominación que recibe de *angelito*—, ni de los elementos florales con que se adorna la cuna o la caja en la que estará el niño. Y sin embargo la tradición oral ha dejado testimonios más detallados a este respecto.

8. Se atestigua la presencia de la música y del baile, como elementos fundamentales del velorio. Aquí se llama *tajaraste* al baile que popularmente se conoce en toda la isla por la denominación de *baile del tambor*, y eso por ser el instrumento principal, acompañado de las chácaras (unas castañuelas gigantes), que forman parte integrante también de la música, y de una flauta que para nosotros es del todo desconocida en el baile del tambor. No se menciona, sin embargo, el canto con que se acompaña el baile, que en La Gomera ha sido siempre, antes y ahora, el canto de romances (Trapero 2002 y 2003b).

9. La descripción del baile es muy realista e impresionante. Lo inicia el padrino, quien con el cuerpo del niño en los brazos da dos vueltas a la sala bailando al son del tambor y de las chácaras y conforme a la coreografía del baile. Le sigue después la madrina, que hace lo mismo. No se dice nada del padre y la madre, que no lo hacen, pues se les respeta en el dolor. Pero sí lo hace el resto de los asistentes al velorio, y así durante la mayor parte de la noche, con los descansos lógicos, en uno de los cuales, en horas avanzadas, es cuando se reparte comida y bebida a los asistentes. «Juerga general» llama Bethencourt a esta parte del velorio, pero no lo vemos nosotros como tal. Consideremos aquí dos hechos destacables: primero, la preeminencia que toman los padrinos en este ritual, que propiamente vienen a sustituir a los padres en la celebración, y después el protagonismo que en el velatorio tiene el baile, como manifestación que aglutina todos los elementos de la fiesta. Pues una «fiesta» en sentido teológico-

co y antropológico es lo que se está celebrando: la subida de un alma al cielo que será desde entonces valedor ante el Supremo de los que quedan en este mundo, tal como se expresará en el paso siguiente.

10. La descripción —e interpretación— que hace Bethencourt Alfonso de la parte final de la ceremonia es minuciosa y perfecta, tal cual nosotros la hemos visto en una reconstrucción. La parte de los *recados* la llama él, y así podemos considerarla, aunque nunca oí yo esa denominación en la tradición oral de La Gomera. En efecto, acabado el baile empieza la otra parte fundamental del velorio, la que da sentido teológico a toda la celebración. Llega la hora de la despedida: con el alba se acaba el velorio y empiezan los preparativos para el entierro. Pero antes de despedirse, cada asistente dejará una encomienda al niño, al angelito, que la llevará al cielo para interceder en su cumplimiento. El niño toma entonces el papel de mediador entre la tierra y el cielo, entre la vida mortal y la eterna. Hay que ser muy cristiano, y muy católico, para participar en una ceremonia así. O incluso participar de una religión que va más allá del credo de la iglesia católica, pero que asume la existencia de una vida superior. Cada uno de los asistentes, uno por uno y en orden, se acerca al niño, le hace su «pedido» y le prende en el vestido una cintita de color o una flor, para que no se olvide de su *recado* y para que identifique bien quién se lo pidió. De tal manera que al acabar esta parte petitoria el niño aparece totalmente cubierto de cintas y de flores multicolores. Las peticiones, como dice el relato de Bethencourt, son de lo más variado: se pide por la salud, por las cosechas, por el bienestar económico, por el marido y la mujer, por los hijos, se manda recados a los familiares ya muertos diciéndoles que tal ya se casó, que tal sanó de la enfermedad que tenía, etc.

Hay una cuarta noticia en el libro de Bethencourt Alfonso referente a Canarias que aunque no pertenece explícitamente a los velorios de angelitos, es concomitante con ellos, pues se refiere a la muerte de los niños sin bautizar. Nuevamente está localizada en La Gomera y aparece inmediatamente a continuación de la anterior. Dice así:

Todo niño que muere sin haber «mamado leche pecadora» será un serafín; es decir, que no pasa por el Purgatorio sino la punta del dedo margaro. Si llega aunque sea una sola vez a mamar «leche pecadora» pasa por el Purgatorio. Los niños que mueren sin ser bautizados van al limbo, donde siempre están diciendo *fin, fin*. Porque para salvarse necesitan que venga la fin del mundo. Los entierran en punto no sagrado (1985: 262).

Como se ve, se trata de la muerte de los recién nacidos, antes incluso de haber mamado, y por tanto a ellos no se les puede velar como a los *angelitos*, pues no están bautizados. Hay cosas en esta información cuyo sentido e interpretación se nos esconden, como que pasan el dedo margaro por el Purgatorio, o lo de la expresión *fin, fin* a que están condenados a decir hasta «la fin del mundo». Otras sí son bien conocidas, como que van al limbo y que no los entierran en sagrado. El dedo *margaro* o *margarito* es el meñique, el más pequeño de la mano, y la leche pecadora es la leche de la madre, tremenda concepción ésta que en La Gomera ha

pasado también a la letra de alguno de sus romances, por ejemplo en *La esposa de San Alejo*:

Al cabo los quince días le da su madre a la contra
 leche de sus claros pechos, *mantención* en su persona.
 Le dice el niño a su madre: —Tente en ella, pecadora,
 que esa leche la enturbiaste para venir a mi boca.—
 (Trapero 2002: 59.1)

Se sabe también que al niño que muere sin bautizar en Canarias se le llama *moro* o *morito*, y hay un dicho que dicen las madrinas a las madres después del bautizo de un niño: «morito me lo entregaste y cristiano te lo devuelvo». Este uso es general en todo el ámbito del español, también en América³, al menos en Chile, en donde lo encontramos en una de las décimas que Violeta Parra (1988: 187) compuso a la muerte de su hija Rosita Clara:

La bauticé en la capilla
 p'a que no quedara mora...

2.2. La memoria que ha quedado

Ya indicamos antes que solo en La Gomera ha quedado noticia de la existencia del baile de angelitos en Canarias. Nada hemos encontrado sobre ello en la bibliografía general de las Islas, salvo lo reseñado por Bethencourt Alfonso; ni una sola mención aparece en el minucioso repertorio que sobre los estudios del folclore canario publicó Pérez Vidal en 1982, y que comprendía un siglo entero, desde 1880 a 1980 (en él no podía aparecer el libro de Bethencourt porque en esas fechas continuaba inédito). Ni nada he encontrado yo en las encuestas de campo que durante más de 30 años he realizado por todas las islas del archipiélago. Nada salvo en La Gomera. Varios de nuestros informantes más viejos nos hablaron de los velorios de angelitos, y nos los describieron con detalles muy minuciosos, mas ninguno de ellos confesó haber participado directamente en ellos, solo que lo habían oído contar a sus padres y abuelos. Así que la práctica de los velorios de angelitos en La Gomera debió llegar hasta los primeros años del siglo XX o últimos del XIX, justo en la época en que fueron recogidos los testimonios reunidos por Bethencourt Alfonso. He oído decir a alguien que el último velorio de angelito que se celebró en La Gomera fue en Valle Gran Rey en 1896. Y todos ellos afirmaron que la tradición de los velorios era exclusiva del centro y sur de la isla, en la zona de Chipude y de Valle Gran Rey.

Testimonios indirectos de los velorios sí quedan en el folclore gomero, por ejemplo en los estribillos romancescos que siguen cantándose todavía, aunque ya descontextualizados del rito del velorio, tales como

³ Dice Manuel Marsal (2002: 330) que es creencia popular en toda Hispanoamérica que el niño *moro* sin bautizar corre muchos riesgos de que sobre él caigan desgracias como que se enferme, que le crezca la cabeza o le persiga el rayo.

Traigo de luto vestido el triste corazón mío.

No hay corazón que no tenga dolor, sentimiento y pena.

El primero lo recogí como pie de romance de *Sebastiana del Castillo*, con la variante «Traigo de negro vestido...» (Trapero 2002: 45.2), y el segundo como pie de *El indiano burlado* (Trapero 2002: 9.5). Además encontré una alusión directa, no al velorio, pero sí a la denominación de *angelito*, en otro romance gomero que, aunque es de pliego dieciochesco, *El cortante de Cádiz*, está bien adaptado a la realidad y mentalidad gomera. Dicen así los versos:

Bien pudiera contemplar el dolor y el sentimiento,
 congoja, pena y dolor que aquella noche tuvieron
 los padres del angelito sin saber si ya había muerto.
 (Trapero 2002: 118.1)

A todo ello vino a sumarse la reconstrucción en vivo que el grupo folclórico de La Gomera «Los Magos de Chipude» hizo de un velorio de angelito en uno de los programas de *Tenderete* de Televisión Española en Canarias, el 23 de marzo de 1987 (al que asistí como invitado y «comentarista»). Es casi seguro que ninguno de los componentes de ese Grupo conociera directamente un velorio, pero todos, sin duda, oyeron hablar abundantemente de ello y tenían elementos de juicio suficientes como para que la representación fuera lo más cercana a la realidad pasada. Un grupo que estaba integrado entonces por cantores, tocadores y bailadores viejos, «naturales», de los que se reúnen para celebrar cada ocasión, sin necesidad de público espectador y menos de escenarios, y que por tanto conocían la tradición por ser ellos parte integrante de ella. Queremos decir que fue una recreación auténtica, sin añadidos para gustar ni mermas para no ofender.

La representación se centró en los dos momentos principales del velorio: el del baile y el de los recados o encargos. Aparecían en primer lugar el padre y la madre a cada lado del angelito —en este caso una niña llamada Mari Pino—, llorando y doliéndose de su desgracia; la madre con lamentos reiterados y profundos y el padre tratando de consolarla, con alusiones a su condición de *angelito* y a los favores que desde el cielo les iba a hacer. Llegan primero los padrinos y después familiares y amigos que les dan el pésame y tratan de consolarlos. Los padres se retiran a un lado y ocupan su puesto los padrinos. Los cantadores cogen sus tambores y chácaras y empiezan el ritmo del tajaraste. Uno de ellos empieza a cantar un pie de romance; lo repite varias veces y el coro le responde, cada vez con mayor unanimidad, y empieza el romance que dura largos minutos... Pero mejor será ceder la palabra a Isidro Ortiz que lo explicará mucho mejor que yo pueda hacerlo.

El relato de Isidro sobre los velorios de angelitos en La Gomera está extraído de su intervención en el Congreso Internacional que sobre el romancero de La Gomera y el romancero general en el umbral del siglo XXI organicé en 2001 (Ortiz 2003: 133-136). Isidro Ortiz era el director del grupo «Los Magos de Chipude» que reconstruyó la vela del angelito en la televisión canaria y es un profundo conocedor de las tradiciones populares gomeras; naturalmente él, por su edad (nacido en 1930), no conoció directamente la tradición, pero vive en el lugar de la isla en que

sí se practicaba y seguro que llegó a tener información de quienes sí lo hicieron, además de la de su propio padre, Antonio Ortiz, extraordinario romanceador y relator de las costumbres viejas de la isla, de quien yo también me beneficié en abundancia. El relato de Isidro se encuadra dentro de las muy diversas funciones que llegó a tener el baile del tambor en La Gomera. Lo referido a los *angelitos* dice así:

Cuando al niño se le llevaba a bautizar también el tambor estaba presente, acompañando al niño y familiares desde la casa a la iglesia cantando romances. Y lo mismo cuando salían de la iglesia. Recuerdo que una vez fueron a bautizar a una niña llamada Iloria, de un lugar llamado Erquito, y que la apadrinaron unos señores bien acomodados, y al salir de la iglesia le cantaron:

¡Qué buenos padrinos tienes, Iloria, si no te mueres!

Y miren por dónde a esta niña, por aquella mortalidad infantil tan tremenda que hubo en la isla, el mismo traje que llevó al bautizo le sirvió de mortaja. Y al salir para el entierro, el propio padre le cantó:

Quiero y me guardes, Iloria, un sitio pa mí en la gloria.

Y es que cuando «un angelito» menor de siete años moría en La Gomera, hasta finales del siglo XIX y principios del XX, se le cantaba y se le bailaba al son del toque del tambor, pensando que de esta manera llegaba más rápidamente a Dios. Cuando un niño se moría, quien primero estaba obligado a cantar era el padre, después lo agarraba el padrino del lecho de muerte y daba una vuelta al salón donde se iba a velar con el niño en brazos, acompañado de la madrina, y mientras se tocaba el tambor y se cantaban romances, y los presentes bailaban. Terminada la vuelta el padrino ponía al niño en su lecho, y lo tomaba entonces la madrina, y de la misma forma daba otra vuelta al salón. Así pasaban la noche, cantando y bailando. Hubo una vez que un padre, con las amarguras que tenía, no podía cantar, y decía «No puedo cantar», y lloraba la muerte de su niño. Pero entonces le decían «Pero, compadre, es que usted tiene que romper eso, tiene que empezar a cantar ya». Y el padre empezó a cantar con este *pie* de romance:

Muere el niño, canta el padre, ¡Dios qué ingratitud más grande!

Y así pasaban la noche en el velorio, tocando y cantando romances y bailando, y cuando ya se acercaba la hora de llevar a enterrar al niño, se le acercaban todos los vecinos y toda la gente y poniéndole lacitos en el traje del niño le hacían encargos para el más allá. Quienes tuvieran unos familiares ya muertos, pues le decían «Luisito o Iloria, si ves a mi papá, que murió en tal tiempo, dile que yo ya crecí, ya soy una mujer, o ya soy un hombre, y para que te acuerdes te pongo esta cinta verde, o esta cinta roja, o te pongo esta flor azul». De forma que cuando el niño salía para el cementerio iba todo cubierto de cintas y de flores.

El relato de Isidro Ortiz es extraordinario, además de encantador, si no fuera por el tema de que trata. Ya vemos que en lo básico coincide exactamente con lo transmitido por Bethencourt Alfonso. Hay, sin embargo, unas notas añadidas que

interesan mucho a nuestro tema, cuales son los textos que se cantan durante el velorio. Se dice expresamente que se cantaban romances, lo cual es lógico, porque romances son las canciones propias del baile del tambor gomero. No nos dice Isidro qué tipo de romances eran los que se cantaban, pero podemos aventurar que cualquiera, fueran del tipo que fueran, religiosos, históricos, novelescos, locales, etc., tal como se hace hoy día en cualquier ocasión en que se manifieste el baile del tambor, incluso en las procesiones delante de la Virgen o del Santo patrono (ver Trapero 2003b: especialmente 32-35). A decir verdad, lo que del romance ata al momento en que se canta no es el texto del romance en sí, que canta un solista, sino el pie de romance, que es lo que canta el grupo que acompaña al baile. Ese pie de romance, que por su reiteración como estribillo a lo largo de todo el canto, es lo que marca el momento de la ejecución. Y ahí sí que no puede haber sino *pies* del tipo que señalamos antes o los que aparecen en el relato de Isidro, referidos al velorio concreto que se está celebrando o a un estado de ánimo vinculado al dolor y al luto. En el caso de la representación en el programa Tenderete se cantaron dos romances con sus correspondientes *pies*:

Desde el cielo, Mari Pino, ruega a Dios por tu padrino.

Yo mandé un ángel pa'l cielo y si no canto me muero.

Los cantores fueron, respectivamente, Antonio Ortiz (el padre de Isidro, nacido en 1910), de Chipude, y Francisco «Pancho» Cruz Correa (nacido en 1913), de Valle Gran Rey. Y los romances que cantaron: el primero *Sebastiana del Castillo*, con el siguiente fragmento:

Desde el cielo Marí Pino ruega a Dios por tu padrino.

- Vivía Alonso Gutiérrez en la ciudad de Rodrigo,
 2 vivía Alonso Gutiérrez con una hija y dos hijos.
 Los dos hijos se casaron con fiestas y regocijos,
 4 quedó sola con sus padres Sebastiana del Castillo.
 Más de un año en una sala encerrada la han tenido,
 6 su padre y sus dos hermanos la castigan de continuo.
 Tuvo lugar una tarde de escribir un papelillo
 8 para que se lo llevaran a Juan González del Pino.
 A un chiquillo se lo entrega, el cual era su sobrino,
 10 para que se lo llevara a Juan González del Pino,
 para que mañana a las doce viniera bien prevenido
 12 con un cuchillo, una espada y un machete de tres filos...

Y el segundo: *El cortante de Cádiz*, con el siguiente fragmento:

Yo mandé un ángel pa el cielo y si no canto me muero.

- ¡Oh buen Dios de la verdad!, creador de tierra y cielo,
 2 monarca de amor invicto, Dios piadoso y verdadero,
 son tus secretos, Señor, tan grandes y tan suspensos,
 4 ni aun vuestra Madre amada jamás pudo comprenderlos,

- fin y principio de todo y agraciado en todo tiempo.
 6 Así lo firmó la historia para que sirva de ejemplo,
 lo cual sucedió a un cortante y es como aquí lo refiero.
 8 En la gran ciudad de Cádiz, de España famoso puerto,
 donde habita un mercader de mucha hacienda y dinero,
 10 vivía frente a su casa un cortante, y en efecto
 como los dos eran ricos se guardaban el respeto.
 12 La mujer del mercader un día estando comiendo...

Ya se ve que nada hay en los romances que tenga relación con la circunstancia representada, salvo los *pies* elegidos: en el caso de Antonio Ortiz, en función de padrino, en el de Pancho Cruz, en función de padre de la triste criatura finada. Ni siquiera los romances son especialmente dignos de la gran tradición romancística antigua de La Gomera, pues son de pliego dieciochescos, prosaicos y poco poéticos. Pero lo importante ahí es el estribillo coreado por toda la concurrencia.

Es estremecedor el episodio del relato de Isidro en que se cuenta cómo un padre no podía cantar, aunque la tradición le obligaba a ello, y se arrancó con este pie de romance:

Muere el niño, canta el padre, ¡Dios qué ingratitud más grande!

Ello demuestra cómo los estribillos romancescos de La Gomera pueden nacer al momento, improvisados, para acomodarse a la ocasión del canto, con la condición, eso sí, de respetar las leyes métricas del dístico octosilábico y la rima acorde con el romance que se vaya a cantar.

Novedad es también en el relato de Isidro Ortiz que quien iniciaba el canto del velorio era el padre, aunque no el baile, mientras que a la madre se la dejaba ensimismada en su dolor. Y también el traje blanco con que se amortajaba a la infeliz criatura, en el caso de la niña lloria con el mismo traje que llevó en su bautizo.

Y coincidente es en todo el relato de Isidro con el de Bethencourt Alfonso en lo relativo a las encomiendas que los asistentes al velorio hacen al angelito. En la representación televisiva canaria pidieron por la paz del mundo, por el buen tiempo y las abundantes cosechas, porque una madre supiera que no la olvidaban, por la salud de una niña enferma, etc., y le pusieron cintas de color azul, rojo, amarillo, verde y de todos los colores.

Especial importancia tiene este episodio de los *encargos* o *recados* en el ritual canario, pues no lo encontramos en ningún otro lugar de los estudiados. El gesto de que al angelito se le hagan encomiendas de llevar mensajes a los familiares muertos es característico, y no sé si exclusivo, de la tradición de La Gomera. ¿Procederá de la cultura guanche? Según las noticias que el portugués Diego Gómez de Sintra da de las Islas Canarias en el último tercio del siglo XV referidas a determinados rituales de los guanches, y que parecen del todo fidedignas, cuando moría uno de sus reyes, extraían las vísceras y un voluntario de entre los jóvenes valientes las cogía y se precipitaba al mar desde un acantilado y los demás le decían: «Te encomiendo al rey; otros dicen: 'Te encomiendo al padre'; otros 'al hijo'; otros: 'a su amigo muerto'; y dile que sus cabras están muy gordas, o flacas, o si han muerto, o no'. Y

todas las noticias que saben de sus reyes y parientes las envían por medio de aquel que se arroja al mar a sus reyes y parientes muertos» (1998: 95).

Cuando se conoce una manifestación tan rara y tan atípica para los tiempos modernos, a la vez que tan impresionante, como es el velorio de angelito por las referencias de un único lugar, digamos el caso expuesto de Canarias, puede que se llegue a pensar que es manifestación autóctona y única de ese lugar, y si así se piensa no es extraño que se llegue a postular para ella un origen prehispánico, guanche. Así lo hace Antonio Gaspar, estudioso reconocido en los rituales de los aborígenes gomeros. Después de dar a conocer en 1996 la pervivencia del velorio de los angelitos en La Gomera, por la narración que le hizo el mismo Isidro Ortiz, y de citar también el pasaje de Gómez de Sintra, concluye: «No sé si los fenómenos de La Gomera pueden ser compatibles a éstos, porque la información ha pervivido aquí a través del folklore, y no alcanzo a saber si tiene un origen antiguo para emparentarlo con la cosmovisión de los gomeros, o si se trataría de una manifestación posterior introducida con la cultura castellana, aunque no es de sorprender que hechos pertenecientes al mundo prehispánico hayan podido pervivir en la memoria de las gentes de la isla, como ha sucedido en otro tipo de tradiciones» (Tejera 1996: 131).

No es descabellada la duda, porque no hay antecedentes bibliográficos conocidos en el folklore español, queremos decir bien conocidos.

3. Cuáles pudieron ser sus orígenes en España

De las danzas sobre el velorio de angelitos nada se dice, absolutamente nada, en una de las obras colectivas más actuales de España: *Tradición y danza en España* (1992), escrita por un especialista por cada Comunidad Autónoma. Y nada se dice tampoco, ni encontramos una sola mención, en el libro último y mejor que se ha escrito sobre los bailes y danzas populares españoles, el de Miguel Manzano (2006). Solo cuando se profundiza en una bibliografía más especializada o más antigua es cuando las referencias empiezan a aflorar y a multiplicarse. Eso sin hablar todavía del mundo hispanoamericano, que en el caso de los velorios de angelito se manifiestan como un verdadero «otro mundo», no porque la tradición allí sea muy distinta de la canaria o de la española, sino por la expansión que logró y por la vitalidad con la que ha llegado hasta hoy mismo.

3.1. Testimonios de la región levantina

La primera referencia que encontramos sobre la costumbre de la vela de niños muertos en un libro de folklore español es en el amplio capítulo que sobre el baile y la danza escribió Aurelio Capmany en el tomo II del clásico *Folklore y Costumbres de España* de la Editorial Alberto Martín de Barcelona (1934). Es en las págs. 320-322 en las que habla de este asunto. Es en la región valenciana en la que existe —dice Capmany— «la singular costumbre» de que cuando muere una criatura de corta edad, que en lengua valenciana se le llama *albaet*, se reúne la familia y amigos en la casa mortuoria «con el fin de pasar alegremente la noche entregados al baile, entonando coplas al compás de la clásica guitarra: ocupación que sólo se interrumpe para apurar un vaso de rico vino añejo» (pág. 320). Dicho esto así

y sin más explicación, quien lo lea sin conocer el complejo ritual que se celebra, se sumará a la creencia muy difundida de que es acto primitivo, irracional y bárbaro, una noche de fiesta en la que solo hay baile, canciones y alcohol.

Es en este mismo lugar donde Capmany da cuenta de que la tradición levantina ya había sido recogida y descrita por el francés Charles Davillier en su libro *L'Espagne*, fruto de su recorrido por nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX recogiendo las escenas folclóricas que más llamaron su atención. Al valor de la minuciosa descripción de una escena de *albaet* que Davillier presencié en Jijona (provincia de Alicante), se suma aquí el prodigioso dibujo que sobre ella hizo Gustavo Doré, de forma que entre texto e imagen tenemos una representación del hecho casi real. Capmany fue además el primero que tradujo el texto del francés al español. Por su valor documental, lo transcribimos íntegro:

En Jijona fuimos testigos de una ceremonia fúnebre que nos sorprendió. Pasábamos por una calle cuando oímos los rasgueos de una guitarra, acompañados del son agudo de la bandurria y del repique de las castañuelas. Vimos entreabierta la puerta de una casa de labradores, y creímos que estaban festejando una boda; mas no era así: el obsequio iba dedicado a un difunto.

En el fondo de la estancia estaba tendida en una mesa cubierta con un cubrecama, una niña de cinco o seis años, en traje de fiesta; la cabeza, con una corona de flores, reposaba en una almohada. De momento creíamos que dormía; pero al ver junto a ella un gran vaso con agua bendita y sendos grandes cirios encendidos en sus respectivos candeleros, en los cuatro ángulos de la mesa, nos dimos cuenta de que la pobrecita era cadáver. El resto del cuadro contrastaba singularmente con aquella escena fúnebre: un hombre joven y una muchacha, vistiendo el traje de fiesta de los labradores valencianos, danzaban una *Jota* acompañándose con las castañuelas, mientras los músicos e invitados, formando corro alrededor de los danzantes, les excitaban cantando y palmeteano.

No sabíamos cómo armonizar estas alegrías con el dolor. Está con los ángeles, nos dijo uno de la familia. En efecto, tan arraigada tienen aquellos naturales la creencia de que los seres que mueren en la infancia van derechamente al Paraíso, «angelitos del cielo», que se alegran, en lugar de afligirse, al verlos gozar eternamente en la mansión divina (Capmany 1934: 321-322).

Una selección de los textos del libro de Davillier —los referidos a la danza— ha sido publicada modernamente en español por la Fundación Machado de Sevilla con el título *Danzas españolas* (1988), también aquí con los dibujos de Doré. El episodio de Jijona se reproduce íntegro, pero en versión bastante distinta a la que nos había dado Capmany. Nos interesa especialmente el final de esta segunda versión:

Nos costaba trabajo comprender estos regocijos al lado del duelo.

—*Está con los ángeles* —nos dijo uno de los parientes.

En efecto, en España se considera que los niños que mueren van derechos al paraíso. *Angelitos al cielo*, se dice. Y por eso, al verlos partir hacia Dios, se regocijan en vez de afligirse. Así, después de la danza, oímos las campanas tocar a gloria en lugar de tocar a muerto, como en los entierros ordinarios» (Davillier 1988: 110; el dibujo de Doré aparece en pág. 122).

Lo excepcional de la descripción de esta escena mortuoria por parte de Davillier, añadida por el no menor excepcional dibujo de Doré, y aumentado todo por las circunstancias de ser un niño el difunto y de «celebrarlo» con bailes, ha hecho que últimamente aparezca muy repetida en Internet. Pero ya antes estaba en libros que vinculaban el tema de la muerte con la danza (caso de Crivillé 2004: 130-134 y de Massip y Kovács 2004: 130-131).

La impresión que nos queda de esta lectura es ya muy distinta de la primera valoración de Capmany. Hay aquí realismo descriptivo, pero hay también explicación que justifica el cuadro. Además, en el dibujo de Doré, tan o más realista que la descripción de Davillier, hay compostura y dolor, baile y música, sí, pero ritual, y una pena que envuelve toda la atmósfera de la sala en la que la mesa con la niña amortajada se convierte en el centro que congrega a todos los asistentes.

Tras la descripción de la escena del angelito de Jijona, dice Aurelio Capmany que esa práctica no había desaparecido de la región valenciana, pues vivía en su tiempo (década de 1930) en el distrito de Denia. Y añade después que tiene noticias de otras «danzas de ánimas o de inocentes» en algunos pueblos de la provincia de Murcia y en el pueblo de Perelló, cercano a Tortosa, en la provincia de Tarragona (pág. 322).

Algunas investigaciones de campo se han llevado a cabo en la región valenciana después de lo apuntado por Capmany, y la conclusión general es que se trata, efectivamente, de una tradición totalmente desaparecida y casi olvidada ya del todo. Eso es lo que se deduce del estudio de García Latorre, publicado en 1978: «Casi no hemos encontrado a nadie entre los más viejos que lo conociera; y aún, los que nos lo han narrado, muchos han basado sus relato en lo que oyeron contar a sus abuelos» (pág. 4).

Pero algunas observaciones y notas añadidas pueden hacerse al relato de Davillier, basados en las investigaciones últimas, para comprender la tradición levantina. Unas notas se refieren a los nombres y otras al ritual. *Albaet* dice Capmany que se llamaban en la región valenciana, pero Davillier solo habla de *angelitos*. Y es que «la región valenciana», entendida aquí en el sentido que hoy tiene la Comunidad Autónoma de Valencia (que comprende las tres provincias de Valencia, Castellón y Alicante), es bilingüe, con predominio del valenciano («lengua» o «dialecto» derivado del catalán) en las regiones del norte y costeras y del castellano en las del sur y del poniente. La diversidad de nombres, según el lugar, es notoria: al niño se le llama, según sea el predominio del valenciano o del castellano: *albaet*, *albadet*, *albat*, *aubat*, *morticholet* o *mortichuelo*; y al acto de la vela, *velatori* o *velatorio*. Debe decirse que *albaet* es diminutivo de *albat*. Por otra parte, la *jota* que dice Davillier que era lo que danzaban en el velatorio de Jijona, en realidad era un *fandango*, según apreciación de Enric Martí (1994: 314), quien me comunica personalmente que esta «Danza del velatori» se ha convertido en un número de repertorio de varios grupos folclóricos de la Comunidad Valenciana.

La danza era por parejas, y se mantenía durante toda la noche, desde la puesta del sol hasta el amanecer del día siguiente, alternándose las parejas asistentes y reponiendo fuerzas tomando algún dulce y alguna bebida. «Esta danza ceremoniosa —dice García Latorre— de movimientos lentos, suaves y cadenciosos era una forma de expresar el dolor; pero no el dolor acerbo que produce la pérdida de

un ser querido, ya que el dolor está mitigado por la esperanza de la salvación eterna del niño, que aún no ha tenido tiempo de perder la gracia divina por el pecado» (1978: 5).

Los textos que se cantaban durante el velatorio eran del tipo siguiente, en valenciano y su traducción al español:

La dansa del Vetlatori,
vingau dones a ballar
que és dansa que sempre es dansa
quan es mor algunt albat.

Es un ball que es balla,
en molta pau y armonía,
menjant cacau i tramús
i brindant ab alegría.

En este poble s'ha mort
un albaet molt polit,
pero no ploreu per ell
que ja ha acabat de patir.

La mare i el pare ploreu,
no ploreu per el xic, no,
que s'ha mort la criatura
sense saber lo que és món.

¡Quin goig més gran que deu tindre
la mare d'este xiquet,
perquè s'ha pujat al cel
i s'ha tornat angelet!

La dansa del Vetlatori,
senyores, ja va a acabar,
que és dansa que sempre es dansa
quan es mor algunt albat.

La danza del velatorio
venid mujeres a bailar,
que es dansa que siempre se baila
cuando se muere un angelito.

Es un baile que se baila
con mucha paz y armonía,
comiendo cacahuets y altramuces
y brindando con alegría.

En este pueblo se ha muerto
un angelito muy pulido,
pero no lloréis por él
que ya acabó de sufrir.

La madre y el padre lloran,
no lloran por el pequeño, no,
que se ha muerto la criatura
sin saber lo que es el mundo.

¡Qué gozo más grande debe tener
la madre de este niño
porque ha subido al cielo
y se ha convertido en angelito!

La danza del velatorio,
señores, ya va a acabar,
que es dansa que siempre se baila
cuando se muere un angelito.

o en castellano dialectal:

Aunque la madre *yora*
y con *ná* encuentra consuelo
é la pobre muy dichosa
porque el hijo está en el *sielo*

Estos textos proceden de las investigaciones hechas por García Latorre (1978: 5-6) y Massip y Kovács (2004: 131-132), quienes confiesan que los obtuvieron de la memoria de sus informantes más viejos que habían asistido a velatorios en su niñez o que los habían aprendido por oírseles a sus mayores. Son los únicos textos que hemos logrado conocer del ritual del *velatori del albaet* valenciano, muy

similares, como se verá después, a los que se cantan en muchos países de Hispanoamérica: son coplas populares en forma de cuartetos con rima asonante en los versos pares, la forma más sencilla y extendida de la lírica popular hispánica. Dice García Latorre que eran improvisados y que surgían «de la inspiración de los *versaors*» (1978: 5), naturalmente, porque tenían que acomodarse a unas circunstancias concretas, pero la estructura de las coplas estaba sometida a unas fórmulas muy tradicionales, y por tanto cualquier cantador con mediano oficio podía convertirse en *versaor*.

Por el estudio de García Latorre (1978: 8-9) nos enteramos de que no solo había sido el francés Davillier el que había dado noticia de los *velatori de albaet*, sino que también un escritor valenciano muy famoso en su época, Vicente Blasco Ibáñez, había dejado constancia de esta costumbre en su novela *La Barraca* (publicada en 1898), recreando una estampa muy realista, triste pero florida, y que será básicamente la misma que se reproduzca en cualquier otro lugar de España o de Hispanoamérica en que arraigara la tradición de los angelitos. Es el tema central del capítulo VIII de la novela. Lo reproducimos aquí por su valor documental y porque es narración desconocida en los estudios sobre este tema.

Ha muerto el niño Pascualet a consecuencia de la mortal enfermedad contraída al haberse caído en la acequia. La noticia de la muerte del *albaet* corre por toda la huerta con la velocidad de todas las malas noticias, «saltando de barraca en barraca en alas del chismorreio, el más rápido de los telégrafos». Pronto se llena de gente la barraca en que yace Pascualet «blanco y luminoso como un ángel». Y llega Pepeta, la mujer que se encargará de amortajar al niño; llega con «un enorme haz de flores y joyas que esparció sobre el lecho», y manda salir a todas las mujeres, «había que acicalar al *albat* para su último viaje, vestirle de blanco, puro y resplandeciente como el alba, de la que llevaba el nombre»; y ordena que busquen a los músicos para la tarde.

Pepeta comenzó el arreglo con fúnebre pompa. Colocó en el centro de la entrada la mesita blanca de pino en que comía la familia y la cubrió con una sábana, clavando los extremos con alfileres. Encima colocaron una colcha de almidonadas randas, y sobre ella el pequeño ataúd traído de Valencia, una monada que admiraban las vecinas: un estuche blanco galonado de oro, mullido en su interior como una cuna.

Pepeta sacó de un envoltorio las últimas galas del muertecito: la mortaja de gasa tejida con hebras de plata, las sandalias, la guirnalda de flores, todo blanco, de rizada nieve, como la luz del alba, cuya pureza simbolizaba el pobrecito *albaet*.

Lentamente, con mimo maternal, iba Pepeta amortajando el cadáver [...] Introducía en la mortaja los rígidos bracitos con escrupuloso cuidado, como fragmentos de vidrio que podían quebrarse al menor golpe [...] Sobre sus brazos, como una paloma blanca yerta de frío, trasladó al pobre Pascualet a la caja, a aquel altar levantado en medio de la barraca, ante el cual había de pasar toda la huerta atraída por la curiosidad.

Aún no estaba todo: faltaba lo mejor, la guirnalda, un bonete de flores blancas con colgantes que pendían sobre las orejas [...] Tiñó las pálidas mejillas con rosa de colorete; su boca, ennegrecida por la muerte, reanimóse con una

capa de encendido bermellón [...] ¡Si parecía dormido! ¡Tan hermoso! ¡Tan sonrosado! Jamás se había visto un *albaet* como aquél.

Y llenaban de flores los huecos de su caja: flores sobre la blanca vestidura, esparcidas en la mesa, apiladas formando ramos en los extremos; era la vega entera abrazando el cuerpo de aquel niño que tantas veces había visto correr por sus senderos como un pájaro, extendiendo sobre su frío cuerpo una oleada de perfumes y colores...⁴

Falta en esta estampa de Blasco Ibáñez toda mención al canto y a la danza; la música se hace presente en la comitiva del entierro, pero no en el velatorio. Y sin embargo las danzas, acompañadas del canto, eran elementos esenciales del ritual también en el Levante español. Un documento aportado también por García Latorre (1978: 16-19) nos habla del arraigo que tenían los velatorios en la Huerta Valenciana y de los despropósitos a los que habían llegado, hasta el punto de que el Obispo de Orihuela, Don Josef Tormo, hubo de dictar un *auto* en 1775 prohibiéndolos. Dice el meollo del auto lo siguiente:

En número considerable de estos pueblos se ha introducido la bárbara costumbre de los bayles nocturnos con motivo de los niños que se mueren, llamados vulgarmente *mortichuelos*, no habiendo bastado para exterminar los daños espirituales y temporales que de ello resultan, el desvelo de mis Antecesores y mío, y excomuniones fulminadas para desterrarlo. Por dos, y aun por tres noches, y hasta que tal vez el hedor del cadáver les obliga a avisar al Cura, suelen juntarse hombres y mugeres, la mayor parte mozos y doncellas de las casas de los padres de los difuntos, y contra las leyes de la humanidad se gastan chanzas, invectivas y bufonadas contrarias a la modestia, y consideraciones cristianas que presentan la muerte de un hijo; y después se bayla hasta las dos o tres de la mañana, en que se retiran, alborotando las calles con gritería, relinchos y carcajadas; y muchas veces no dejando fruta en los campos, con no pocas quejas y sentimiento de sus dueños. La grande población de aquel territorio hace mui frecuentes estas funciones, por los muchos niños que se mueren, lo que ocasiona que se pierdan muchos jornales, pues como el retirarse a sus casas es a hora en que es muy difícil logren el descanso correspondiente de la noche para trabajar entre el día, se aumenta su infelicidad y miseria y se perjudican los expresados fines.

Sobre la implantación del ritual del *velatori* nos dicen Massip y Kovács (2004: 131-132) que todavía en la mitad del siglo XX «se recogían testimonios que habían presenciado este ceremonial tanto en Barx (La Safor), como en Xàtiva, Alfàs del Pi (Marina Baixa) o La Llosa de Ranes (La Costera), aunque habían caído en desuso a la par que la caída de la mortalidad infantil». Más explícita es en este punto Pilar García Latorre (1978: 11-14), quien concluye que el rito tuvo su gran centro en las

⁴ Tomo el texto de *La Barraca* de la edición de José Mas y M^a Teresa Mateu, de la editorial Cátedra, págs. 176-188.

comarcas costeras centrales de la región levantina (provincia de Valencia), para decrecer tanto hacia el norte (provincia de Castellón) como hacia el sur (provincia de Alicante) e interior de esta zona. Y añade que por el norte hubo una ligera penetración de rito en la provincia de Tarragona, por su vecindad a Castellón, y que por el sur tuvo un centro de importancia en la provincia de Alicante, desde el que extendió a Almería y algunas otras zonas limítrofes de Andalucía.

Finalmente, en cuanto a la cronología, atestiguada su gran vitalidad en el siglo XVIII por el auto citado del Obispo de Orihuela, García Latorre (1978: 15) lo remonta a la época de Germanías; dice que la palabra *albat* aplicada a un niño muerto no aparece hasta 1609, pero que ya en 1520 existía el rito del *velatori*, según consta en los archivos de Llosa.

No hay por qué preocuparse tanto por una fecha documental en cuestiones de folclore: que el rito era antiguo (muy antiguo y de raíces culturales varias) es cosa que pertenece al saber general, y ahí quedan para atestiguarlo las historias del arte y del pensamiento de las culturas antiguas de las que nosotros somos herederos. Otra cosa es que la configuración del ritual de los velatorios de angelitos se fuera configurando en cada época y lugar según el conjunto de creencias imperantes, y que los cantos y textos «a lo divino» que finalmente se han constituido en propios de esta manifestación partieran del espíritu reformador (mejor sería decir contrarreformador) del Concilio de Trento, y que esta fuera la esencia del ritual que se traspasó a América.

3.2. Noticias del resto de España

Pocas son las noticias que nos quedan de que la muerte de un niño siguió celebrándose en España con velorios rituales en los que tenían presencia la música y la lírica populares de temática religiosa, pero suficientes como para asegurar que su práctica traspasó la mitad del siglo XX. Sin embargo esas noticias parecen limitarse a la mitad sur de España y especialmente a la parte del Levante y de la Andalucía oriental, con alguna mínima excepción.

3.2.1. Región de Murcia

En la región de Murcia son muy comunes y populares las *cuadrillas*, que son agrupaciones musicales especialmente vinculadas al culto de las ánimas. De ahí que muchas de ellas se llamen «Cuadrillas de ánimas» o «Animeros». Pero también se reúnen y cantan en el tiempo de la Navidad, y de ahí que también se llamen «Cuadrillas de aguinaldos» o «Aguinalderos». Una u otra denominación, en la práctica, no los distingue, pues sus músicas e instrumentos forman parte de un mismo género musical, lo mismo que su repertorio de cantos, si bien en el caso de los *animeros* predominan los cantos de ánimas, y en el de los *aguinalderos* los cantos petitorios y navideños. Desde el punto de vista religioso y sobre todo del ideológico, los textos de las *cuadrillas* murcianas se vinculan más con los *ranchos de ánimas* de Canarias, por ejemplo, que con los velorios de angelito. Sin embargo, también en el repertorio de alguna de estas cuadrillas encontramos algún canto *de angelito*.

Por ejemplo, en el repertorio de cantos de la Hermandad de las Benditas Ánimas de San Benito (Murcia), hay un canto titulado *Salve de ángel* y una *copla* que pertenecen ambos sin duda al ritual de *angelitos*. (Nicolás Fructuoso 2007: 178-179). La *salve* es un conjunto de cuartetos populares en que se solicita la mediación de la Virgen para que el niño vuele al cielo sin pasar por el Purgatorio. Así es:

Dios te salve Real Princesa,
trono de los serafines,
adornan vuestra presencia
postrados los querubines.

Coronada fuisteis Virgen
de la general suprema,
abogada de los hombres
y de ángeles medianera.

Aquí está este *angelito*
quien a Dios piden y ruegan
sus padres enternecidos
suplican vuestra presencia.

Por el pecado de Adán,
que fue la culpa primera,
intercede que no pase
del Purgatorio las penas.

Sacratísima María,
título de Aurora bella,
suplicarle a vuestro Hijo
que lo tenga en su derecha.

Ruégale a Jesús su Hijo
por tu gran misericordia
que con Él vayamos todos
a gozar la eterna gloria.

Sin embargo la llamada *copla* es una composición anómala, con una versificación rota u olvidada, que se aparta de las formas poéticas tradicionales de esta manifestación:

Este niño que yace y espera
de tu amado Hijo y la Trinidad
colocarlo con los serafines
en excelso trono de tu Majestad.

Ángeles bajad
a ayudar a subir a este niño
que os acompañe en la eternidad.

3.2.2. Andalucía

En Jaén también se constata la práctica de los velorios de angelitos hasta la mitad de siglo XX. Sobre ello dice Manuel Urbano Pérez Ortega: «Más que conocida es la secular costumbre en la ciudad de Jaén que perduraría hasta bien adentrado este siglo que concluye, de celebrar —acéptese el verbo— la muerte de los niños con un baile por todo lo alto, ante la perplejidad de todos cuanto nos visitan, cuando el cadáver de la criatura aún no había recibido sepultura. Era algo que venía impuesto por antiquísima costumbre a las familias de los niños fallecidos y cuyos padres pertenecían a las capas populares y campesinas. Con ello se pretendía mostrar la alegría que produce el conocimiento cierto de que un alma pura había ascendido al cielo; lo que, inequívocamente, debía ser motivo de satisfacción entre familiares y amigos» (1999: 179).

Por su parte, el antropólogo Emilio Luis Lara López (2005) ha publicado un interesantísimo artículo sobre los retratos y fotografías que era costumbre hacer a los muertos en la misma provincia de Jaén y provincias colindantes, y entre ellos también a los niños. Dejar recuerdo gráfico de los muertos es costumbre antiquísima, nos recuerda Lara López. En la Roma antigua se hacían estatuas sin busto, y éste se ponía con el

muerto⁵. «La costumbre —dice Lara— de recordar a los muertos a través de una imagen lo más fidedigna posible arranca de la Roma republicana, y ésta atraviesa como un venablo la historia de la humanidad hasta hodierno, reelaborándose en el siglo XIX dicha práctica merced a la fotografía» (2005: 67). Y continúa: «Los retratos de difuntos fueron una modalidad muy en boga en la España del siglo XIX... [mas] la fotografía mortuoria no se limitó a adultos, sino que también, y muy especialmente, se enfocó hacia la infancia, pues las aún elevadas tasas de mortalidad infantil motivaban que, tras el óbito de un hijo, sus familiares quisieran disponer con celeridad de un retrato suyo... [los fotógrafos los retrataban] de manera que los cadáveres aparentaban dormir» (ibid.: 81). Y para ilustrar sus comentarios incorpora en su artículo una impactante (y preciosa, si cupiera esta expresión en el tema de que se trata) colección de fotos de niños muertos, unos solos, otros en brazos del padre o de la madre, o rodeado de sus hermanitos. Sin embargo, nada nos dice del ritual del velatorio.

Un lugar a propósito para el velatorio de los niños muertos, como en general para todo tipo de velatorios, con abundancia de música y de canciones, fue la región de las Alpujarras, que comparte su territorio en las provincias de Granada y Almería. Y eso porque allí ha existido desde tiempo inmemorial la tradición del *trovo*, la forma peculiar de la improvisación en verso del sur de España, compartida también con la región de Murcia. Y bien se sabe que donde esté un trovero, y más si se juntan varios, no hay momento para el silencio.

En su espléndido libro sobre el trovo alpujarreño⁶, Alberto del Campo nos da la noticia de una expedición antropológica a la Alpujarra en 1894 en cuya memoria se da cuenta de velatorios en los que tenía presencia el trovo, y entre ellos habla de *velatorios de niños*, y que decía: «En el velatorio de los niños hay verdadera fiesta y si el sitio es poco a propósito se ha dado el caso de cargar con la criatura y llevársela a local amplio para poder bailar» (Del Campo 2006: 222).

No pudo recoger Alberto del Campo testimonios de velorios de angelitos en la Alpujarra en el siglo XX, pero sí de otro tipo de velorios dedicados a los santos (2006: 219-224), de los que hablamos en otro lugar (aptdo. 2 del capítulo «Los velorios de cruz...» de este libro).

3.2.3. Madrid

Dos noticias hemos recabado de la provincia de Madrid sobre los rituales en los funerales de niños, una antigua y otra moderna, y aunque ninguna de ellas se refiere específicamente al momento del velorio, tiene interés traerlas aquí. La primera se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, la moderna es de hoy mismo.

En el libro *Indumentaria, música y danza popular en la Comunidad de Madrid* dirigido por González Casarrubios (2003: 228-229) se describe el entierro de una

⁵ Yo mismo he visto una de estas estatuas descabezadas de la época romana en el Museo del Bardo de Túnez.

⁶ Que antes fue su tesis doctoral en la Facultad de Antropología de la Universidad de Sevilla, cuyo tribunal tuvo la suerte de presidir, pues fue un acontecimiento en que se juntaron la altura científica de la investigación universitaria con la espontaneidad y arte de los troveros populares, presentes en aquel acto memorable.

niña en el Madrid de 1860, donde hay cánticos y baile. Son los niños los que llevan el féretro y los que acompañan el cortejo con flores blancas. Así dice el texto antiguo: «El entierro se detiene en medio de la calle. Las niñas que conducen el féretro lo dejan en el suelo, y formando parejas con los demás del acompañamiento, principian a cantar y a danzar en torno a la muerta, al son de pandeetas y alegres castañuelas. Esta costumbre, que todavía existe, aunque va cayendo en desuso [...] y que más que cristiana parece un resto, una reminiscencia de las ceremonias con que se celebraban los funerales en algunos pueblos paganos, no deja de tener su filosofía, y la iglesia misma saluda con júbilo la ascensión del alma de los niños al cielo, puesto que previene que en sus exequias no se toquen campanas, y si se tocan no sea en son lúgubre, sino de fiesta» (2003: 229).

No se dice qué baile era y menos los textos de los cánticos, pero claro queda en el comentario final que «la filosofía» del rito era la misma que la que hemos visto en todas partes: la celebración de un nuevo *angelito*.

Coincidente totalmente con esta noticia del siglo XIX es la que José Manuel Fraile Gil ha logrado recabar en un pueblo de la provincia de Madrid, Algete, en los últimos años del siglo XX (1994: 352-353; y en el CD *Cancionero tradicional de Algete*, 2002: pista 10). Aquí son dos mujeres del pueblo quienes recuerdan el entierro de los *angelitos* y las canciones que en ellos se cantaban. Los textos cantados los introduce una de ellas diciendo que cuando moría un niño en el pueblo, «pues de hasta siete añitos o así, que entonces se morían muchos niños», eran los niños de la escuela los encargados de llevar la cajita blanca al cementerio con el niño vestido de blanco. No especifica en qué momento se cantaban las coplas, pero por lo que ellas dicen tanto podía ser en el velatorio, camino del cementerio o en el momento del enterramiento. Cantaban:

No lloréis padre ni madre
que tenéis un hijo menos,
que se lo ha llevado Dios
con los ángeles al cielo.

¿Qué es aquello que reluce
debajo el altar mayor?
Son los ojos de María
que están alumbrando a Dios.

Agua menudita llueve,
cómo corren las canales,
ábreme la puerta, cielo,
que soy aquél que tú sabes.

Ábrenos padre guardián
las puertas del cementerio
que venimos a enterrar
a este niño que se ha muerto.

Pocas coplas son, pero testimonio inequívoco de ser cantos *de angelito*. En ellos se manifiestan también los tópicos repetidos en todas partes: la condición de angelito del niño muerto, el ruego que se les hace a los padres de que no lloren, etc. En cuanto al velorio, comenta Fraile Gil: «Colocado en una mesa, y rodeado de flores, recibía las visitas y la admiración de las gentes, como si de un minúsculo altarcillo se tratara. Colocábasele, además, en ciertas localidades un vistoso arco de pañuelos, flores y otros mil perifollos de papel y tela que llamaban *las palmas...*». Y en cuanto al entierro, sigue Fraile Gil: «Alineados en dos filas, eran los niños de escuela quienes transportaban tan ligera carga camino del camposanto. La escena debía ser pintoresca por demás: los niños alegres —siempre alegres— a pesar de su cometido; el maestro mirando las briznas, restallantes de verde surgir de entre las

losas, pensaría cabizbajo del devenir de la vida, intentando conjugar cierto ateo científismo con la cristiana resignación del cura que en su traje preto, representaba; los padres, en fin, ahogarían un sollozo al notar que otro niño, el chiquitín de la prole, jugueteaba con la cinta que del ataúd de su hermano alguien puso entre sus dedos, y es que, ajena a la muerte, la vida, su eterna compañera, caminaba risueña, fija la mirada en la espiral descrita por el vuelo de una mariposa» (1994: 352).

3.2.4. Castilla y León

También en el *Cancionero popular de Burgos* (Manzano 2001-2005: VI, nº 1680, pág. 741) aparece una canción «en la muerte de un niño», que cantaban los niños de la escuela cuando iban a enterrar a otro niño, sin más comentario. La estructura métrica es la de dísticos octosilábicos:

A la gloria caminamos, para ver a Dios nacimos.
 Los cristianos que habitamos en la tierra peregrinos.
 Este reino nos ganó con su sangre Jesucristo.
 Murió para darnos vida, por siempre sea bendito.
 Démosle mil alabanzas en las escuelas los niños.

Finalmente, yo mismo tengo entre mis primeros recuerdos de infancia, en los primeros años de la década de los 50 del siglo XX, la memoria del entierro de una niña de mi pueblo, en la provincia de León; no recuerdo que se le cantara nada especial, pero sí el ceremonial parecido al descrito en los lugares anteriores: el ataúd blanco, el vestido albo de la niña, los repiques alegres de las campanas llamados *de gloria* y los niños de la escuela que marcaban el camino del camposanto...⁷

4. Su desplazamiento y supervivencia en América

Ya hemos visto que en España se ha perdido del todo la práctica de los velorios de angelitos y que apenas si queda una mínima memoria de ellos. Ni en la Península ni en las Islas Canarias. Pero la memoria está del todo viva en muchos países de Hispanoamérica, y hasta puede decirse que todavía se practican en algunos lugares, como se verá más abajo. Según el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se atestigua en Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Venezuela, Puerto Rico, República Dominicana y hasta en Uruguay y Paraguay, pero falta nombrar a México y Nicaragua, en donde tan importante son. Las descripciones que se hacen del ritual son prácticamente las mismas en todos los países, aunque la denominación del velorio y del ritual es variable: *velorio de angelito* en la generalidad, pero también *fiesta del angelito* en República Dominicana, *bunde*, *gualí* y *chingualo* en Colombia, también *chingualo* en Ecuador, *baquiné* en Puerto Rico y Dominicana, *angelito purahéi* en Paraguay y otros.

⁷ Prácticas parecidas se hacían en toda España en la muerte de los niños. Un relato minucioso del toque de las campanas en estos tristes acontecimientos puede leerse en Vallejo Cisneros (1990: 342) referido a un pueblo de Castilla-La Mancha.

No cabe la menor duda de que la tradición en América procede de España, y que hay que descartar el origen indígena prehispánico o africano que algunos autores han señalado, aunque no pueda descartarse alguna influencia en el ritual y en sus cánticos, pero el espíritu religioso cristiano originario sigue incólume en todos ellos. Se trata una vez más de la pervivencia de un arcaísmo que al implantarse en tierras de la periferia arraiga con fuerza y logra permanecer por más tiempo que en el lugar de donde es originario. Esta es la ley que opera de manera general en muchas de las manifestaciones culturales, y que en el mundo hispánico se concreta en muchos aspectos de la lengua, de la música y de la poesía popular.

5. Chile

Chile es, de todos los países de Hispanoamérica, donde el velorio de angelitos ha tenido una implantación mayor y, en consecuencia, el país que cuenta con una bibliografía más abundante. Puede decirse que no hay autor que haya tratado el canto a lo divino, y aun el más general canto a lo poeta, que no incluya dentro de su estudio un capítulo entero o un simple apartado dedicado al *velorio de angelitos*, que así se llama generalmente en todo el país. Y es también el país en donde la poesía y la música tienen una mayor presencia en el ritual funerario.

Como «el evento de mayor intensidad emocional del ejercicio juglaresco» de Chile, lo califica Dannemann (2000: 42), y tiene razón, pues los velorios de angelitos son (habría que empezar a decir mejor que eran) las principales instancias del *canto a lo divino*. Por su parte, Rodolfo Lenz a principios del siglo XX se limitaba a decir que era «una de las ocasiones oficiales en que el poeta i cantor puede lucir sus dotes es el *velorio del anjelito*, con que se solemniza la muerte de una criatura, una *huahua* o niño de pocos años que todavía no sabe rezar solo» (2003: 53)⁸.

Tan importante es y tan común en la cultura campesina chilena que incluso hay una película, *Largo viaje*, de Patricio Kaulen y Javier Rojas, que tiene como temática central un velorio de angelito, y que está considerada como un verdadero patrimonio cultural nacional al haber sido distinguida por importantes premios.

En la actualidad los velorios en Chile han disminuido mucho hasta el punto de que algunos dicen que han desaparecido. Y por varias causas: la primera y más importante, porque afortunadamente ha descendido drásticamente la mortalidad infantil, después porque la Iglesia nunca los ha visto con buenos ojos, y también por motivos de higiene, dicen algunos. Pero no han desaparecido del todo, todavía he podido recabar noticias de cantores a lo divino que han asistido en estos últimos años a algún *velorio*. Lo que sí se han incrementado son los actos de *despedimento* de personas mayores, sobre todo cuando el difunto era un poeta popular; no es el mismo ritual que el de angelitos, pero tienen también un ritual en que se hacen presentes la música y sobre todo el canto «a lo poeta», y en muchos aspectos éstos de adultos se nutren de los versos de los de angelitos.

⁸ Cómo se nota que Lenz, como extranjero, escribía fonéticamente: *huahua* en vez de *gagua*, que es la voz cariñosa que todos los chilenos usan para referirse a un niño pequeño.

La tradición de los velorios de angelito es común en todo el país, con las variantes y particularidades lógicas de cada región, aunque como dice Marcela Orellana (1992: 2), la tradición es más fuerte en el Chile Central.

5.1. El ritual

Descripciones del ritual del velorio de angelito que se practica en Chile lo hallamos en muchas fuentes bibliográficas, y desde finales del siglo XIX, empezando por el libro de Rodolfo Lenz (2003: 53-54). Y textos propios de velorios de angelitos, sobre todo en los típicos versos del canto «a lo poeta», los encontramos en todas las colecciones de *liras populares* del siglo XIX y principios del XX publicados, de autores como Bernardino Guajardo e Hipólito Cordero (Lenz 2003: 55-56), Rosa Araneda (1998), Daniel Meneses (2008) y Juan Bautista Peralta (2006). Y comentarios y textos de *angelitos* pueden hallarse en autores como Acevedo Hernández (1939 y 1953), Dannemann (1998), Dölz Henry (1976), Orellana (1992), Violeta Parra (1970), Pereira Salas (1962), Rojas Navarro (2000), Salinas (2005), Uribe (1962) y sobre todo Fidel Sepúlveda (s.a., 1994 y 2009), a quien ya mencionamos al principio. Pero es en los libros del Padre Jordá en donde mayor número de cantos de angelitos podemos encontrar, sobre todo en *La Biblia del pueblo* (1978: 307-333) y en *Jesús Nazareno* (1991: 329-340 y 390-392), la mayor parte de ellos tomados de actuaciones en vivo o de los cuadernos de los cantores populares. Como se ve, la bibliografía no es escasa, en contra de lo que dice Marcela Orellana (1992: 4), aunque sí es verdad que en los últimos años ha crecido cualitativa y cuantitativamente.

El repertorio de *cantos de angelitos* de que hemos dispuesto es, pues, muy grande, pero debo decir que una gran parte procede de mis propias encuestas. Especialmente fructíferas fueron las recolecciones hechas en la isla de Chiloé, en donde los velorios de angelito seguían vigentes en el tiempo en que yo estuve, 1993, si bien allí los textos cantados no pertenecen al modelo del canto «a lo poeta», es decir, una cuarteta glosada en décimas, sino que son fundamentalmente coplas, llamadas «tonadas». Y noticias y muchos textos obtuve de mis entrevistas con cantores que han participado en ese ritual durante toda la vida, como Santos Rubio, Luis Ortúzar «Chincolito», Domingo Pontigo, Alfonso Rubio y Santiago Morales, principalmente.

Del Padre Jordá tomamos la descripción de un velorio de angelito, extrayendo informaciones varias:

Se trata de un verdadero rito religioso. Se coloca al angelito (guagua fallecido de menos de 2 años) encimada de un altar improvisado, adornado con velas y flores, y en un clima de religioso silencio principia el canto de los poetas populares. Los poetas del lugar, en número de dos o tres (a veces hasta 8 o 10) acuden con verdadero espíritu de fe y de solidaridad. Entre ellos hay conciencia de que 'es malo negarse a ir a cantarle a un angelito', no se puede negar a ello, y aunque cueste sacrificio lo hacen con gusto. la finalidad principal del canto es consolar a la mamá, y despedirse a nombre del angelito. El velorio principia a la noche y termina al amanecer. El canto, si son varios poetas, tiene que ser seguido, y solamente por fundado a lo divino (1978: 307).

Los cantores principian siempre con un 'verso de *salutación*'. Se saluda al altar precioso, la cuna, la pila del agua bendita donde el ángel fue bautizado, al cajón donde lo van a llevar, las cuatro luces prendidas, la corona, la puerta del cielo, el arco de toronjil, etc. También se saluda a toda la concurrencia que asiste y escucha con un silencio impresionante. Con frecuencia el cantor improvisa algún saludo a los presentes para dar a entender que es capaz de improvisar o a veces saluda a los demás cantores, nombrándolos por su nombre. Después sigue el canto por cualquier fundado a lo divino, generalmente 'por padrenuestro', 'hijo pródigo', 'doctrina', etc. (1978: 307-308).

Cuando el día ya va a aclarar empiezan los versos 'por *despedimento*', que son verdadero reflejo del cariño, de la ternura y de la sensibilidad del alma de los cantores a lo divino. Son una verdadera joya de sentimiento. El poeta habla en nombre de la guaguaita. Le presta su voz. De esta forma el angelito se despide de 'mi madre terrenal', de 'la leche que mamé', de 'la clara luz del día', de 'la mesa donde estoy', de 'mi padrino y madrina', etc. La idea de que la mamá no lllore es una nota constante en el velorio de angelitos. La tarea del cantor es consolar a la mamá. Y el motivo del gozo, que todos deben tener, es 'porque yo me voy al cielo'. La concurrencia espera impaciente los versos por despedida porque los hay maravillosos. El cantor es consciente de que sus décimas son bálsamo para la afligida madre. Palabra, canto y acompañamiento forman un conjunto armonioso difícil de imaginar. De la conciencia sacerdotal del cantor brota un himno maravilloso de alabanza a Dios, de consuelo para la mamá (raras veces se nombra al papá) y de esperanza en la otra vida que hace de los velorios de angelitos un culto y un rito de una vitalidad exuberante. Las despedidas empiezan al aclarar el día («Asómese qué hora son, a ver si viene la aurora»); a veces el cantor deja constancia de que le seguiría cantando, pero tiene que ir a trabajar porque es un pobre peón gañán. El angelito parte feliz a la eternidad, porque deja este mundo engañoso, y a veces pide que no se demoren en la despedida (1978: 308).

Por su parte, Oreste Plath relata el ceremonial del entierro del angelito:

En el cortejo de un *angelito* camina adelante un niño llevando una cruz en alto y en ella una corona de papel. Varios niños le siguen. Después dos adultos portan la caja mortuoria y detrás van las mujeres, por lo general éstas con criaturas en los brazos o con niños que apenas andan (1991: 168).

Como se ve, en Chile, el ceremonial del velatorio se centra más en el ritual de la casa que en el entierro, a diferencia de otros países, por ejemplo México, que lo hacen al revés.

Calcula Miguel Jordá que a lo largo de todo Chile puede haber uno o dos velorios de angelitos cada día, lo que manifiesta una riqueza literaria sin comparación en el mundo: «¿Qué otro país tiene una literatura como ésta?» (1978: 309). La decadencia de este rito en Chile se debió al toque de queda durante la dictadura de Pinochet y al decrecimiento de la mortalidad infantil. La Iglesia oficial está totalmente al margen de este rito, ni siquiera lo conoce, nunca participan en ellos los curas, y sin embargo en ellos se difunde la doctrina de la iglesia; los curas pensarían que «es la de ellos» (1978: 309).

5.2. Las creencias que lo sustentan

Se insiste mucho en las informaciones orales en que para que el niño sea velado tiene que estar bautizado, pues de lo contrario no se convierte en angelito, y que al niño que se muere sin bautizar se le llama «morito». En Chiloé nos dijeron que en los velorios lo que había eran versos religiosos y cánticos, pero no rezos, porque los niños no los necesitaban, porque ellos iban «puros al cielo». Los que cantan en los velorios son los vecinos y familiares que asisten, «menos los dolientes, los dueños de la casa, esos no cantaban». Siempre hay una persona en el pueblo encargada de dirigir estos rituales, incluida la mortaja del niño. Así nos lo relató Marta Oyarzun, de Chiloé, que durante toda su vida se desempeñó como «rezadora»: «Se le amortajaba hermoso, con blanco, un vestido de seda blanco, las manitas juntas, y se le ponían alitas, muy bonito se le amortajaba, lindo».

Para cada una de las ideas que sustentan el rito de los velorios de angelito podríamos encontrar un texto que la explicara; por ejemplo, la «suerte» que tienen los padres de un angelito (la estrofa es de Bernardino Guajardo y está en Jordá 1978: 325):

Gran placer y regocijo
debe tener aquel padre
y la afortunada madre
que manda a la gloria un hijo.
En esta verdad de fijo
pueden los cristianos creer
pues vamos a renacer
exentos de todo mal
y a la mansión celestial
ya voy a resplandecer.

O para los preparativos del ritual del velorio, habilitando el vestido del niño y su corona, o la colocación en la sala de los cantores que habrán de actuar, con la enumeración de los *fundamentos* que se sucederán, tal como lo hizo Violeta Parra (1988:123) en las siguientes dos décimas:

Comadre, venga a cortar
el *alba* 'e su ahijadito,
aquí está el lienzo nuevito,
tijeras recién *comprá*'.
Las mangas bien *picoteá*,
la coronita y la falda,
y el papel de la guirnalda
aquí le tengo plateado;
altar de lindos *lucero*'
que brille como esmeralda.

La rueda de los cantores
a la derecha del ángel,
en nombre de los *arcángel*'
que canten en los bordones.
Si afligen los corazones
la voz de los fundamentos
cantando *padecimientos*,
saludo y *sabiduría*,
que sigan por *despedida*
del mundo y sus elementos.

Algunos autores, como Vicuña Cifuentes, han dicho que en la vela del angelito se dicen coplas irrespetuosas y burlescas, como:

Qué glorioso el angelito
que está sentado en lo alto,
no se descuiden con él
y vaya a pegar el salto.

Qué glorioso el angelito
que se va para los cielos,
atrás va el padre y la madre
a atajarle con los perros.

A ello contesta Antonio Acevedo: «Es cierto que el pueblo chileno es burlesco, pero es cristiano, más que cristiano, católico, el más grande demagogo del pueblo teme a las ánimas y reza cuando se ve en apuros. En cuanto a las coplas que están en su *Discurso* [de Vicuña Cifuentes], son parodias de las verdaderas, parodias que se cantan en las tabernas y no en los velorios» (1933: 39).

El propio Antonio Acevedo, en un texto posterior (de 1953) y con ánimo de recrear el verdadero ambiente que se vive en el velorio, usando además el lenguaje dialectal de los personajes protagonistas, pone en boca de Mágina (la comadre que dirige el ritual, por ser «el oráculo del poblado»), la encargada de estas ceremonias, además de ser una mujer buena, que sabe) las siguientes palabras dirigidas a la desconsolada madre de la criatura muerta, y que encierra el verdadero sentido del ritual:

Dios es el dueño; Dios, que *los* tiene la vida emprestá, se ha llevado al niño pa mejor pa él. Si hubiera seguido viviendo habríó sío fatal. Dios sabe lo que hace. Un niño inocente que no ha pecao puee vele el rostro al Señor. ¿Y qué cosa más grande puee aspirar una maire. Arroillese, Carme, y dele gracias a Dios por el servicio que le hace, y cante porque su niño está glorioso y le acompañaré siempre. Cuando usted sufra, encontrará en la conformiá que su hijito le dará. Él la llevará de la mano al trono del Señor.

Y si con esto no bastara, en el mismo relato de Antonio Acevedo se ponen los versos que se cantaron realmente en tal velorio. Unos versos que reflejan también las creencias firmes de los cantores a lo divino, y con ellos la de todos los campesinos chilenos. Uno de los cantores asistentes al duelo, el tenido por más *poeta*, empieza una cuarteta cantando en una de las muchas melodías lastimeras que tiene el canto a lo divino chileno, tomando la voz del niño que se despide:

*Adiós, madre, ya me voy
pa los reinos de los cielos,
suplico quede contenta
y por mi alma no haga duelo.*

Y el resto de los cantores asistentes se verán obligados a ir glosándola, improvisando cada uno de ellos una décima que concluya con el pie de cada uno de estos versos, obligándose pues a tomar la voz del niño que se despide de todas las cosas terrenas que hasta ayer le acompañaban. Y cantan sucesivamente sobre la misma melodía y toquío de guitarra propuesto por el poeta *encuartetador*.

1

Adiós, pues, mi padre primero,
 en primer lugar, señor,
 sin duda tiene un dolor
 acerbo porque me muero.
 Este es el altar postrero
 desde el sitio donde estoy,
 ya sabe de que yo soy
 su hijo amante, y estoy por cierto;
 lo digo después de muerto:
adiós, madre, ya me voy.

2

Adiós, parientes y hermanos,
 adiós seres que me han criado,
 el trabajo que yo he dado
 discúlpenme como hermanos.
 Vuestros corazones sanos
 compadezcan mis desvelos,
 mis llantos y desconsuelos
 me los agotó la muerte;
 vuelo en alas de la suerte
pa los reinos de los cielos.

3

Adiós, pechos amorosos
 de mi madre acongojada,
 quedas en llanto anegada,
 en suspiros y sollozos.
 Adiós, padrinos dichosos,
 vuestro ahijado dio la cuenta,
 pero lo que me atormenta,
 madre, y me quita la gloria,
 que lloren por mi memoria,
suplico quede contenta.

4

Adiós, mundo engañador,
 ya no te acompaño más,
 quédense todos en paz,
 quiero ir a ver al Señor.
 Mi niñez me fue a favor,
 mi partida es sin recelo,
 la concurrencia es consuelo
 al pulsar el instrumento,
 que sea esto de contento
y por mi alma no haga duelo.

Finalmente, para cerrar el verso, el poeta encuartetador canta la despedida:

Al fin, adiós, me despido,
 ya está la aurora blanqueando,
 y a los que me están cantando
 jamás los pondré en olvido.
 Adiós, en otro sentido,
 aunque lejos quedaremos,
 tan seguros estaremos
 que será mejor consuelo,
 y espero en Dios que en el cielo
 algún día nos veremos.

Interesante es el estudio que hace Marcela Orellana (1992) sobre los cantos de angelito en el contexto de la poesía popular chilena, centrado en los textos que se cantan y en la poética que los sustenta, a diferencia —dice ella misma— del estudio de Salinas (2005) que se centra en los aspectos antropológicos. Pero no podemos estar de acuerdo en su interpretación de que el velorio es un rito propiciatorio para que el niño muerto «se convierta» en angelito, como si esa condición pudiera ganarla solo por los cantos y rezos de los presentes. Dice ella que «el niño deberá transformarse en angelito» (1992: 23); «buscando provocar metafóricamente el cambio de niño en ángel» (pág. 23); «es así como la palabra poética ejerce su poder de acción en el niño muerto a fin de lograr su transformación en ángel»

(pág. 24). Nosotros entendemos —y nos avalan en esto los propios textos cantados— que la condición de *angelito* la adquiere por el hecho mismo de la muerte en edad en la que no ha podido cometer falta alguna: el niño muere ya angelito; es por eso que el velorio se convierte entonces no en un acto propiciatorio, sino en un acto «de celebración».

5.3. Los textos que se cantan

El velorio de angelitos en Chile tiene su ritual bien marcado, y para cada momento existen cantares específicos. No son iguales estos cantos en todo el país, pero puede generalizarse diciendo que, desde el punto de vista formal, se componen de coplas (cuartetos o redondillas), décimas sueltas y *versos* (el típico canto «a lo poeta» constituido por una cuarteta glosada en cuatro décimas más una quinta de despedida). Pero más importante que esto es la funcionalidad de cada uno de estos cantos dentro del ritual seguido durante la noche de vela. Me parece acertada la triple clasificación que Marcela Orellana hace de los cantos de angelito, que se corresponden —dice— «a las diferentes etapas del ritual: Los versos *por saludo* al principio, diversos versos *a lo divino* durante la noche y, finalmente, al alba, los versos *por despedida*, antes de llevar al niño difunto al camposanto» (1992: 18). Veámoslos.

5.3.1. Cantos *por saludo*

El velorio comienza con los cantos «por saludo»: se cantan coplas o décimas, sueltas o en forma de glosa, tradicionales o improvisadas, en cualquier caso acomodadas al lugar y las circunstancias. En Chiloé se solía empezar con estos versos que allí se llamaban «el rosario»:

Buenas noches nos deis, Madre,
hija del eterno Padre.

Cubridnos con vuestro manto,
esposa del Espíritu Santo.

Yo mucho me regocijo
que tengáis a Dios por hijo.

Hasta que el dichoso día
que dura una eternidad.

En otros lugares, lo primero que se hacía era rezar el rosario y algunos otros rezos piadosos. Y después venía el baile de la cueca, en los lugares en los que se hacía baile⁹, pero en cualquier caso ésta tenía que ser sin zapateo, «valseada», y los bailarines procurando no dar nunca la espalda al altar en que estaba colocado el niño. En el baile de la cueca se cantaba el «Qué glorioso el angelito», en una retahíla numerativa que iba desde el 1 al 33 (la edad de Cristo) y vuelta atrás, de la manera siguiente:

Qué glorioso el angelito
que pa los cielos partió,
que pa los cielos partió, allá va, llevamos una.

⁹ Según el *Diccionario de música española e hispanoamericana*, en la zona del Río Quilimarí, en la IV Región, el baile típico para estos velorios era el *balambo*; lo mismo dice Marcela Orellana.

Qué glorioso el angelito
que pa los cielos partió
que pa los cielos partió, allá va, llevamos dos. Etc.

Estas coplas, cantadas en un rito lento y en un tono lastimero, pueden oírse en la voz de Gabriela Pizarro en su grabación en casete *20 Tonadas religiosas*:

Qué glorioso el angelito
que se va para los cielos
rogando por padre y madre
y también por sus abuelos.

Tronco de toda tu mata,
ya se va tu hijo querido,
ya se va tu hijo querido
nacido de tus entrañas.

Qué glorioso el angelito
que pa los cielos se fue
con una rosa en las manos
y un clavel en cada pie.

Mamasita no me llore
por remediar tu memoria
que estoy en tanta grandeza
que estoy gozando en la gloria.

También tenían presencia las décimas en este momento del saludo. Hace notar Marcela Orellana la reiteración que tienen las décimas *de angelito* de versos como «ángel glorioso y bendito», «yo te saludo, angelito», y las hermosas imágenes florales y vegetales con que se le compara: «matita de arrayán florido», «cogollito de cedrón», «verde cogollo de olivo», o de peral, o lucero de la mañana, o fuente de agua cristalina, o clavelito colorado, etc., que indican la vinculación de esta tradición al mundo rural de Chile. Las siguientes me las cantó Santiago Morales:

Primero pido permiso
a todos en general
para este verso cantar
celebrando el angelito.
Saludo al altar bendito
y a toda la noble gente,
saludo primeramente
a toda la vecindad,
saludo con amistad
a los padres y parientes.

también va mi corazón,
cuando estés en la mansión
téngame la puerta abierta,
recuerda que yo soy *pueta*
y te di celebración.

Ángel glorioso y bendito,
cogollito de un peral,
ya te vas al inmortal
donde está Dios infinito.
Con este ramo bendito

En esta dichosa hora,
madre, le voy a decir
de que no llore por mí
porque me quita la gloria.
Pediré a Nuestra Señora
que de todo mal la guarde,
me voy al Eterno Padre,
a la celestial mansión,
y en tan solemne ocasión
adiós padre y adiós madre.

Luis Ortúzar «Chincolito» me cantó estas otras dos décimas pertenecientes también a este primer momento del saludo:

Saludo a la santa imagen,
el hijo 'e la Virgen pura,

saludo a esta criatura,
también los padres del ángel.

Dijo San Miguel arcángel
por medio de su grandeza
que se *haiga* muerto en tristeza,
llorar ya no nos conviene,
donde sus piesitos tiene
saludo a ese linda mesa.

La cuna donde pasó
el niño toda su infancia

por cuya perseverancia
también la saludo yo.
Y a la madre que le dio
ese ser tan temeroso
con ese altar tan gracioso
que marcha para la gloria
saludo por mi memoria
al angelito glorioso.

5.3.2. Cantos a lo divino

Durante la mayor parte de la noche en el velorio de angelitos se cantan *versos* «a lo divino». Este tipo de canto tiene su propia estructura y a él le hemos dedicado un largo capítulo por ser, sin duda, la manifestación de religiosidad popular más importante y característica de Chile. Pero claro está que la presencia de estos cantos a lo divino en los velorios de angelitos solo pueden tener lugar en las regiones en las que existe la tradición y solo cuando asisten al velorio varios cantores a lo divino. Esto es en las regiones del centro del país, desde La Serena al norte hasta Curicó al sur, o sea, entre las regiones IV y VIII.

Esta es una de esas «ocasiones oficiales», que decía Rodolfo Lenz (2003: 53) que tenían los cantores a lo divino de Chile para ejercitar sus dotes de poetas y de cantores, y también de guitarreros, en definitiva, uno de los momentos principales para el canto a lo divino.

Los fundamentos que suelen cantarse en los velorios de angelitos son «Por nacimiento» y «Por padecimiento», referidos a la temática del nacimiento y de la pasión de Cristo, pero también por otros motivos piadosos y bíblicos; en realidad, por cualquiera. Por ello podría servir de ejemplo aquí cualquiera de los *versos* que hemos puesto en el capítulo del canto a lo divino. Y muy especialmente apropiado es el verso «Por el fin del mundo» que con tanta frecuencia suele cantar Santos Rubio y que hemos transcrito íntegro en el aptdo. 11.1.1. del capítulo anterior «Cantando a la muerte», a donde remitimos.

5.3.3. Cantos por despedida

Al aclarar el alba empiezan los cantos «por despedida», que pueden ser en coplas o en décimas, tradicionales o improvisadas, y las décimas sueltas o en forma de glosa. En este punto no hay una referencia especial ni al lugar ni a las circunstancias particulares, sino que son comunes. Lo que sí es particular y característico de estos cantos es el protagonismo que toma el angelito. Hasta ahora eran los asistentes quienes le cantaban a él, ahora es él quien toma la voz por medio del cantor y se despide en primera persona.

Hay cantos que anuncian el alba:

Asómese qué hora son,
a ver si viene la aurora,
que va llegando la hora
que lo lleven al cajón.

Ángel, ya quiere aclarar
y aún todos aquí estamos,
es preciso que nos vamos
todo en marcha especial.

Y con ella llega el momento de la despedida. En Chiloé se cantaban coplas como las siguientes, intercaladas con el estribillo:

*Ay con el sí sí sí,
ay con el no no no,
Niño llévame al cielo
y al infierno no.*

Permiso, señores,
yo quiero arbitrarne,
quiero despedirme
de mi triste madre.

Licencia, señores,
licencia y favor,
que mi madre llora,
por amor de Dios.

Bienhaya la madre
que a mí me nació (o parió)
y la señorita
que a mí me cargó.

Benhaiga mi padre
que me hizo ufano,
benhaiga el padrino
que me hizo cristiano.

Ay madre, no llores,
más vale cantar,
porque si me lloras
me verás penar.

Ay madre no llores,
madre de mi alma,
porque si me lloras
me verás en l'agua.

Ay madre no llores,
madre de mi vida,
que estoy en el cielo
con Dios y María.

No llores, madre,
no llores por mí,
yo me voy al cielo,
rogaré por ti.

No llores, madre,
no llores, por Dios,
yo me voy al cielo
rogando por vos.

No me llores madre,
no llores por mí,
que yo estoy en el cielo
rogando por ti.

Ay padre, padre,
no llores por mí
que yo voy al cielo
rogando por ti.

Adiós, pues, señores,
que ya me retiro,
yo me voy al cielo
por ser mi destino.

Adiós, pues, señores,
adiós, pues, adiós,
yo me voy al cielo,
quédense con Dios.

Te doy las gracias,
padrino querido,
por tus caridades
yo me voy al cielo.

Mi padre y mi madre
que ajunto los dos,
yo me voy al cielo
rogando a los dos.

Y si lo que se cantan son décimas, pueden servir de ejemplo las siguientes:

Adiós maire terrenal,
ya me despido de usted
advirtiéndole de que
por mí no vaya a llorar.
Adiós compañía igual,
que me dan paz y alegría,
adiós mi Virgen María,
adiós quien todo ha criado,
y antes de ser sepultado
adiós, pues, maire querida.

Adiós sagrados conventos
donde yo fui bautizado,
adiós cura que me ha dado
el mi primer sacramento.
Adiós mi humilde aposento
de onde hago mi partida,
al irme a la otra vida
hoy me despido de ti
antes de salir de aquí
adiós, pues, maire querida.

Adiós mi cuna de flores
donde me estaban criando,
hoy me despido cantando
de todos los moradores.
Adiós los blancos albores
que me alumbraron en vida,
ya que emprendo mi partida
échenme la bendición
parto hoy con aflicción
adiós, pues, maire querida.

Bendito sea mi paire
a quien yo veo presente
y bendito sea el vientre
de mi purísima maire.
Será la dicha tan grande
que este ángel irá a gozar
en el Santo Tribunal,
por eso bendición le echo:
benditos sean los pechos
que me dieron de mamar.

Adiós les digo, padrinos,
porque me hicieron cristiano,
adiós cura y a su mano,
que fue el que me dio el bautismo.
Yo me retiro ahora mismo,
para el cielo yo nací,
si Dios me ha llamado a mí
la cuenta le voy a dar,
porque esta vida mortal
no se ha hecho para mí.

Adiós, madre, no me llores,
mira que me hace fatal,
usted aumenta mi mal
con esos tiernos clamores.
Aunque mis dulces amores
la dejarán afligida,
en un pesar sumergida
por este trance inmortal,
para el panteón general
yo voy a hacer mi partida.

Madrinita, ya llegó
esta hora de partir,
le pido antes de salir
Dios consuele su dolor.
Yo le pido por favor
a todos mis hermanitos
y a mi buena madrecita
que no lloren por mi alma,
conserven la paz, la calma,
al cielo va estaavecilla.

Adiós padre y adiós madre,
adiós todos mis hermanos,
adiós todos los cristianos
los que me han acompañado.
Con gusto me han celebrado
en esta linda ocasión,
feliz me hallo donde estoy
porque ya los despedía,
de nuevo quiero decir
adiós, adiós, ya me voy.

Y como ejemplo de *verso a lo divino*, con su estructura de glosa, traemos aquí un hermoso poema «Por muerte» que nos cantó Santos Rubio en encuesta personal en Valdivia en 1993 y que dice es propio de la tradición de la zona de Pirque de la que él es natural. El poema encierra un tópico de la literatura universal: la muerte acaba con el nombre propio de la persona, bien remarcado en la cuarteta y que será glosado en las sucesivas décimas:

*No me llamen por mi nombre,
ya mi nombre se acabó,
llámenme la flor marchita
que en el árbol se secó.*¹⁰

1

Pa recordar mi memoria
está mi mamita aquí (?),
de que no llores por mí
porque me quitas la gloria.
Se acabó mi triste historia,
de esto que nadie se asombre,
sea rico o sea pobre
se allanará en la partida:
que ya estoy en la otra vida,
no me llames por mi nombre.

2

Solo me queda un pesar
de los que quedan viviendo
a mi Dios está' ofendiendo
en este mundo fatal.
Ya se ha acabado mi mal,
ahora me despido yo,
a todos les digo adiós
con un dolor tan profundo,
y yo al irme de este mundo
ya mi nombre se acabó.

3

Adiós padrino y madrina,
adiós pila bautismal
que me vino a cristianar
y adiós toda mi familia.
Adiós noche de vigilia
yo que abandono esta pista
me voy (?)
porque mi Dios 'stá esperando,
si me siguen recordando
llámenme la flor marchita.

4

Adiós leche que mamé,
digo triste y pensativo,
que cuando yo estuve vivo
con ella me alimenté.
Adiós pa todo' otra vez,
ahora me despido yo;
mi *maire* que me crió,
yo sé que usted fue muy buena,
por su flor no sienta pena
que en el árbol se secó.

5.4. El velorio del angelito de Violeta Parra

Violeta Parra ha sido sin duda la mujer, la persona, que mayor proyección internacional ha dado al folclore chileno. Ella fue poeta y cantora de todos los géneros, también del canto a lo divino, y tocadora de guitarrón. Los conocía desde niña, pero los llegó a dominar por haberlos estudiado al lado de los cantores populares más auténticos del país, yendo a las raíces, hasta lograr encarnar la tradi-

¹⁰ La cuarteta es tradicional y forma parte del repertorio del canto a lo divino de Chile; la encuentre por ejemplo en *La Biblia del pueblo* de Miguel Jordá (1978: 218).

ción en su más exacto sentido. Su autobiografía en décimas demuestra hasta qué punto dominaba el verso para ponerlo al servicio de sus intenciones.

También el canto de angelitos. Lo conocía bien y debió participar directamente en más de un velorio. Hasta pintó un cuadro sobre el tema con el título exacto de *Velorio de angelito*. Hasta tubo la desgracia de tener su propio *angelito*: la muerte de su hija Rosa Clara en 1954, a los dos años de edad, estando ella fuera de Chile, en París, y el no poder asistir a su velorio y enterramiento le dejó en el alma una angustia que nunca pudo curar. Las décimas que Violeta dedicó a su hijita Rosa Clara son de las elegías más tristes y conmovedoras de la literatura popular escrita en lengua española. Son dos las composiciones dedicadas a Rosita. La primera empieza *Rosita se fue a los cielos* y a la vez que un dolor infinito manifiesta también una cierta resignación (1988: 185-189). Sin embargo en la segunda, que empieza *Cuando yo salí de aquí*, cambia totalmente el registro; es un «Verso por confesión», un tremendo desgarró afectivo mezclado con un sentimiento de culpa que ni puede tener consuelo:

Cuando yo salí de aquí
dejé mi guagua en la cuna,
creí que mamita Luna
me la iba a cuidar a mí.
Pero como no fue así
me lo dice en una carta
pa que el alma se me parta
por no tenerla conmigo:
el mundo será testigo
qu'hei de pagar esta falta.

La bauticé en la capilla
pa que no quedara mora,
cuando llegaba la aurora
le enjugaba las mejillas
con agua de candelillas
que dicen que es milagrosa.
Mas se deshojó la rosa,
muy triste quedó la planta,
así como la que canta
su pena más dolorosa.

Llorando de noche y día
se terminarán mis horas,
perdóname, gran Señora,
digo a la Virgen María.
No ha sido por culpa mía,
yo me declaro inocente,
lo sabe toda la gente
de que no soy mala madre,
nunca pa ella faltó el aire
ni el agua de la virtiente.

Ahora no tengo consuelo,
vivo en pecado mortal,
y amargas como la sal
mis noches son un desvelo.
Es contar y no creerlo,
parece que la estoy viendo,
y más cuando estoy durmiendo
se me viene a la memoria;
ha de quedar en la historia
mi pena y mi sufrimiento.

No son éstas décimas las tradicionales de un velorio de angelito, sino las de un autor (en este caso una madre) de fuerte personalidad que llora la muerte de su propia hija desde dentro y desde su propia circunstancia, pero que manifiestan los mismos tópicos literarios y sobre todo las mismas creencias que los cantos a lo divino de angelitos. Violeta Parra tenía fe, creía en el ritual del velorio y en toda la simbología cristiana que hay detrás de cada gesto, de cada canto del velorio. Y, por si esto no bastara, entre las décimas que constituyen su autobiografía en verso hay cuatro composiciones de verdaderos cantos de angelito que pueden

ponerse como ejemplo paradigmático de toda la tradición chilena del *velorio del angelito*, que así es como la propia Violeta los llama (1988: 125-132).

La primera es un VERSO POR SALUDO, compuesto de cinco décimas, sin glosa, en que se saluda a la madre, a los padrinos, al altar en que está depositado el angelito, al día venturoso en que sube a la gloria; es un canto de alabanza, no de padecimiento. Así dicen la primera y la última décima de esta composición:

Saludo con reverencia
a tu sagrada mamita,
que por ti sufre contrita
cumpliendo su penitencia.
Por tus pasadas dolencias
y reparar tus pesares,
vas a preciosos lugares
donde te espera un jardín,
bonito es el querubín
que te está haciendo señales.

Saludo conjuntamente
los pájaros y sus voces
que te conducen veloces
por esos mares ausentes.
La luna primeramente
será invitada de honor
a ver ese galardón
que te va' hacer competente,
con una estrella en la frente
del trono de Salomón.

La segunda es un VERSO POR PADECIMIENTO, compuesto también de cinco 5 décimas, pero aquí al estilo tradicional del verso «a lo poeta», es decir, las cuatro primeras glosando una cuarteta y la quinta de despedida, que en este caso termina con los cuatro versos que servirán de cuarteta glosatoria para el siguiente verso por el Rey Asuero. En esta composición, basada en el tema del padecimiento de Cristo, se recrea el sentido endechástico de la muerte: la reversión de los elementos. Es un verdadero «canto a lo divino», bien apropiado para un velorio:

*El Doce vendió al Maestro
gozando de su crueldad,
qué triste la realidad:
mataron al Padre nuestro.*

1

No 'habido sobre la tierra,
ni bajo la más fecunda,
siniestra más iracunda,
destruyendo con tanto duelo.
S'escurecieron los cielos
con todos sus elementos,
bramaron los cuatro vientos,
se alborotaron los mares,
once resuellan pesares,
el Doce vendió al Maestro.

2

Dolores y humillaciones,
espinas, hiel y vinagre,
se conmovieron los mares

juntando sus corazones.
Judíos como lairones
ungieron a Barrabás,
con tan crecida maldad
que dieron vuelta a Pilatos;
¡malhaya de los ingratos
que gozan de su crueldad!

3

Lo llevan por el Calvario
cargado con una cruz,
le niegan hasta la luz,
lo ciegan con su sudario.
repican los campanarios
a fuego por la impiedad,

la Virgen con humildad
 cierra sus ojos con llanto,
 padece con su quebranto
del ver esta realidad.

4

Estando María al frente,
 le ofenden con una lanza,
 la sangre se le abalanza
 por esta herida inocente.
 Judíos más indecentes
 no se retiran tan presto,
 se irrita el cielo por esto
 y ordena la tempestad;

pregona la inmensidad:
mataron al Padre nuestro.

Despedida

Por fin, d'esta mala acción
 llegamos al tercer día,
 goza la Virgen María
 del ver la resurrección.
 El mundo con devoción
 reza misterios gozosos;
El rey Asuero famoso,
feliz por el cuncunato,
iluminó su reinato
porque se siente dichoso.

La tercera es un VERSO POR SABIDURÍA, con la misma estructura del anterior, basado en un episodio bíblico del *Libro de Ester*. Es de advertir que la cuarteta (la redondilla) que servirá de glosa aparecía en los últimos versos de la composición anterior, conforme a la más ortodoxa tradición del canto a lo divino en rueda. Mayor comentario merece el tema que canta aquí Violeta Parra. Ya dijimos en el capítulo dedicado al canto a lo divino en Chile que los cantores a lo divino conocían la Biblia en una dimensión muy superior a la que puede tener cualquier cristiano practicante, y que visto el repertorio general de temas que cantan con razón puede decirse que la Biblia entera la han convertido en verso y en décimas. Mas de los muchos episodios bíblicos «raros» que hemos visto recreados en el canto a lo divino chileno, ninguno tan raro como este verso que canta Violeta Parra sobre «El rey Asuero y Ester». Y no puede ser un canto original suyo, sino un canto que Violeta tomó de la tradición chilena, pues no de otra forma puede explicarse la fragmentación con que aparece versificada la historia que en él se cuenta, la síntesis de «motivos» narratológicos y el lenguaje usado. Muy bien debe conocerse la Biblia, y en este caso el *Libro de Ester*, para poder entender lo que en el verso se cuenta, mejor dicho se insinúa, pues propiamente no hay una narración organizada siguiendo las pautas de la «intriga» que gobierna la poesía narrativa popular; dicho de otra manera; quien entienda lo que dice este verso de Violeta Parra es porque previamente conoce el original de la Biblia, pero comprobará que lo que se dice en las décimas del canto a lo divino es una «recreación» poética del episodio bíblico, no una pura versificación de los capítulos 11 y 12 del *Libro de Ester*. Y asombra cómo con tanta exactitud aparecen los nombres de los protagonistas principales, el rey Asuero (confundido en la Biblia con Xerxes I de Persia) y la judía Ester, pero también los secundarios de Mardoqueo (tío de Ester y consejero del rey Asuero) y la reina Vasti (esposa de Asuero): el verso se centra en el enamoramiento súbito que Asuero tuvo de Ester y en el gran banquete que el rey prepara para celebrarlo: un «banquetazo» que duró medio año, dice el verso chileno, un «gran festín» que duró 180 días, dice la Biblia.

*El rey Asuero famoso,
feliz por el cuncunato,
iluminó su reinato
porque se siente dichoso.*

1

Estaba Asuero una tarde
tomando el sol pensativo,
Mardoqueo llegó altivo
a presentarle un alarde.
—Preciosa, que Dios te guarde,
responde Asuero afanoso,
contempla el rostro gracioso
de la sobrina de aquél;
flechado fue por Ester
el rey Asuero famoso.

2

Latiéndole el corazón
de amor y de sentimiento
le dijo: —Yo te consiento
en el portal de mi amor;
repósat'en mi sillón,
te garantizo en un rato,
mío será tu retrato
—dijo acercándose a ella—.
Bendice trueno y centella
feliz por el cuncunato.

3

Celosa y muy confundida,
Vasti dejó la mansión
al ver en aquel sillón
la bella desconocida.
Dijo: —Me siento aburrida
con este rey tan ingrato.
Pronuncia mil garabatos,
y al penetrar al jardín
vio preparado un festín
que iluminó su reinato.

4

Se ve que está medio loco
Asuero, el galante rey,
diciendo: —Al diablo la ley
si a mi lado la coloco;
medio año lo encuentro poco
pa mi festín deleitoso.—
Va y viene muy tembloroso,
declara pomposamente
un banquetazo ferviente
porque se siente dichoso.

Despedida

Ciento ochenta es que duró
la fiesta de noche y día,
los invitados gemían
cuando el momento llegó.
No quieren decir adiós,
se pegan como una lapa,
Asuero les da la llapa
brindando por Mardoqueo
y este feliz pololeo
que oculta bajo su capa.

La cuarta composición es un VERSO POR DESPEDIDA en cinco décimas sin glosa, típico de cualquier velorio de angelito: la voz la toma ahora el angelito que se despide de todos los presentes y de las cosas que hasta ahora habían constituido su mundo. Es un canto verdaderamente enternecedor, que conmueve «hasta a las piedras», como suele decirse.

Maire mía, no me llores
 porque me voy d'este mundo,
 con sentimiento profundo
 te dejo mil sinsabores.
 Resuenan ya los tambores
 y la música del cielo,
 recibe como un consuelo
 la gloria que me ha llamado,
 por no tener ni un pecado
 me saca del triste suelo.

Adiós a la pobre tierra
 que aflige con sus pesares,
 adiós las saladas mares
 y a las silenciosas piedras.
 Adiós a la verde hiedra
 que crece en los manantiales
 donde lavó los pañales
 el día que vine a daros
 lamentos y desamparos,
 espinas, hiel y vinagre.

No mojes más mis alitas
 con tu llorar lisonjero:
 detienes la entrada al cielo
 de tu blanca palomita.
 Compréndeme, pues, mamita,

ya estoy cruzando la puerta,
 San Pedro la dejó abierta
 para dejarme la entrada:
 detiene, maire adorada,
 las aguas de tus compuertas.

Adiós, padrinos queridos,
 que fueron a acristianarme,
 las sales a colocarme
 y el nombre del escogido.
 Hoy, siendo el más bendecido
 por vos, le pido licencia
 para que tengan paciencia
 mientras los llama el Vicario;
 ya tienen intermediario
 que les consigue indulgencia.

Adiós también al pecado
 de todos original,
 adiós fuente natural
 en donde fui alimentado.
 Los aires embalsamados
 me llevan a los confines,
 m'esperan los serafines
 con vuestra Maire Santísima.
 Ave María Purísima,
 responden los querubines.

El editor de estas *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra (1988: 215) señala en el Glosario que estas cuatro composiciones se corresponden con las cuatro «partes» de un velorio de angelito, cosa que manifiesta la propia Violeta Parra en la cabecera de cada una de ellas. Estas cuatro «partes» de Violeta no contradicen las tres «etapas» del ritual que señalaba Marcela Orellana, pues los versos segundo y tercero de la primera propiamente pertenecen a una misma y única «parte», la del *canto a lo divino*, en la que pueden cantarse versos por distintos *fundamentos*, como aquí se hace «Por padecimiento» y «Por sabiduría». Y tiene razón el editor al comentar que estas dos composiciones «pertenecen estructuralmente a los cantos a lo divino, en los que el *poeta* o cantor improvisa sus décimas a partir de un tema en forma de cuarteta, propuesto por algún asistente o por él mismo, y donde cada décima debe acabar con un verso del tema». Y aunque todas estas composiciones de Violeta Parra están concebidas conforme a la tradición popular más auténtica, tanto en la forma como en el contenido, solo una de ellas es tradicional, la del rey Asuero.

En el verso *por despedida* aparecen todos los tópicos del momento de la despedida en un velorio de angelito, pero hay una décima, quizás la más lograda poéticamente, la que empieza «Adiós a la pobre tierra» que se ha indepen-

dizado del resto de la composición y se ha tradicionalizado hasta el punto de ser citada y reproducida ya sin el nombre de su autora y hasta con ligeras variantes que por ahora no alcanzan más que a los elementos morfológicos. La encontramos, por ejemplo, en Sepúlveda («Notas para un perfil antropológico...», pág. 89) y en otras fuentes que nos han allegado oralmente.

5.5. El velorio de angelitos de Chile fuera de Chile

Como prueba de lo arraigada que ha estado en Chile la celebración de este ritual fúnebre de los niños muertos, merece señalarse cómo es uno de los elementos que los emigrantes de este país se llevaron consigo al territorio argentino del Neuquén a mitad del siglo XIX y lo mantienen hasta el día de hoy como signo de su identidad (Cerutti y Pita 1999). En el territorio del Neuquén, dicen Cerutti y Pita, «esta celebración es de origen chileno» (1999: 49). El ritual es en todo similar al del resto de Chile, si bien aquí los autores ponen el acento en las desviaciones que esta celebración solía tener por causa de las bebidas que circulaban durante el velorio. No prestan los citados autores mucha atención a los textos y músicas que en los velorios tenían lugar, solo transcriben dos cuartetas (1999: 50), iguales a las que se cantan en todas partes:

Qué glorioso el angelito
que se va por buen camino,
rogando por sus padres
y también por sus padrinos.

Bien haiga mi padre,
por él soy ufano;
bien haiga el padrino
que me hizo cristiano.

El ritual de esta celebración es muy similar a la que se celebra en la «Costa del Carbón» estudiada por Oreste Plath (1991), con unos mismos o similares cánticos, y que sirven para «reforzar la identidad étnico-nacional [chilena] en una región donde la 'cultura argentina' es prácticamente inexistente», según confiesan los autores citados (1999: 47). Incluso hablan de la «explotación comercial» que a veces se hacía del niño muerto, entregándolo a dueños de cantinas, que se convertían así en «empresarios de pompas fúnebres», pues mientras más tiempo estuviera expuesto el «finadito» más bebidas podían expender (1999: 49-50).

6. México

Es México un país tan inmenso y tiene una diversidad de culturas tan grande, que hallar una tradición popular sea del tipo que sea, incluso folclórica, que viva de manera uniforme en todo su territorio es imposible. Sin embargo, podemos decir que también existe (mejor sería decir existió) el velorio de angelitos en varios de sus Estados y que se le llama asimismo comúnmente *velorio de angelitos*, con una segunda denominación nacional que a mí se me antoja poética: *la muerte niña*. No podía ser de otra forma en un país en que el culto a los muertos se celebra de una manera tan intensa y tan característica que es asombro del resto de los países del mundo hispánico.

La información recogida por nosotros afecta, al menos, a los estados de Jalisco, Guanajuato, San Luis Potosí, Querétaro, Guerrero, México D.F., Puebla, Veracruz y Oaxaca.

Algunos autores han creído y dicho que esta costumbre es de ascendencia pre-hispánica, quizás porque se practica en comunidades con fuerte presencia de población indígena y entre familias de etnias indígenas. Es posible que en las prácticas aparezca algún rasgo característico de esas culturas, pero en lo esencial se realizan las mismas prácticas que en el resto del mundo hispánico, se rezan iguales o parecidas oraciones cristianas, se cantan similares textos líricos, con la fuerte carga de dolor y de *despedimento* que tienen, y se celebra una misma creencia: la subida del infante directamente a la gloria donde se convertirá en un *angelito* intermediario de su familia y deudos ante Dios. Y todo ello es creencia y cultura cristiana.

Una noticia extraída de la Revista *Contenido* de México (de 1 de noviembre de 1996), nos puede abrir el tema:

El 25 de abril de 1993, el matrimonio formado por Juan López Reyes y Francisca Moreno (ambos originarios de Zacualpan, pequeño poblado mexiquense colindante con Morelos) perdió a su pequeña hija, quien murió víctima de una pequeña infección. Cabizbajos pero contentos, marido y mujer ataviaron a la niña como a Virgen del santoral: la cubrieron con una manta satinada adornada con estrellas, la tocaron con una coronita de papel dorado, le tomaron una fotografía y apenas entonces empezaron a velarla (noticia extraída de Internet).

La información que puede hallarse sobre el culto a los niños muertos no la encontramos, sin embargo, en libros en los que se esperaríamos encontrarla con suficiencia. Por ejemplo, en el libro de María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, todo él dedicado a los usos y costumbres funerarias de la Nueva España, solo se dedica a los *angelitos* una breve entrada y fijada únicamente en los «entierros de angelitos» (2001: 94-95), sin referir nada sobre el ritual del velorio. Se dice que eran enterrados en lugares separados de los cementerios; que el sacerdote usaba vestiduras blancas y podía entonar el *Gloria*, cosa que no podía hacer en los funerales de los mayores; que las campanas en vez de doblar, repicaban; que a los angelitos se les vestía de blanco y se les ponía una guirnalda de flores en la cabeza en señal de virginidad. Y concluye: «Esta es una de las costumbres funerarias que con mayor fuerza se ha conservado en México, donde persiste, hasta la actualidad, la característica de alegría, color y música en los entierros de niños, sobre todo en el ámbito rural» (2001: 95). Pero ni un solo texto popular de los que se cantaban en esos funerales aparece en todo el libro, que es magnífico por otra parte.

Tampoco la encontramos en los varios libros de Vicente Mendoza dedicados a la décima, a las glosas y a la música folclórica de México cuando ellos son fuente imprescindible para los temas que se anuncian en los títulos. Y muy poco hallamos en el también extraordinario *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk (1975-1985), espigando aquí y allá en las páginas de sus cinco volúmenes, porque ningún epígrafe hay en todo él dedicado a las canciones de angelitos, y bien que podría haberse hecho, porque, como veremos, hay materia más que suficiente.

Así que la información la hemos hallado allá donde menos podía esperarse, en artículos sueltos, en la consideración que de este fenómeno hacen desde la literatura determinados autores, como Elena Poniatowska, en los libros dedicados monográficamente a poetas populares que entre sus versos dedicaron muchos de ellos a los velorios de angelitos, como fueron Francisco Berrones (1988) y Guadalupe

Reyes (2000), en encuestas de campo directas, en grabaciones musicales, en informaciones personales y últimamente en Internet.

Dos personas me han ayudado extraordinariamente en esta búsqueda de años y me han proporcionado preciosos materiales desperdigados en revistas regionales, grabaciones discográficas y encuestas a gentes que han estado vinculadas de alguna manera a estas prácticas, bien como músicos, bien como cantantes y poetas populares, bien como funerarios. Estas dos personas son Guillermo Velázquez, el extraordinario trovero y huapanguero de la Sierra Gorda, y David Manuel Carracedo, un inteligente y entusiasta observador de la poesía y de la música populares mexicanas. Una información de primera calidad sobre la práctica de los velorios de angelitos en el estado de Guanajuato se la debo precisamente a David Manuel que hizo una larga e intensa entrevista, expresamente para este trabajo, al Sr. Noé Ortega, funerario del pueblo de Comonfort, con más de 20 años en la profesión, y por tanto tras haber vivido personalmente todo tipo de experiencias funerarias, también de los velorios de angelitos. Debe entenderse aquí «funerario» como empresario encargado de las pompas fúnebres.

Con todo, estas informaciones y relatos sobre el velorio de angelitos en México se han fijado más y le han prestado más atención al ritual que a los cantos, a la ceremonia de la mortaja y al entierro que al velorio propiamente dicho. Y buen ejemplo es de ello el número especial que la Revistas *Artes de México* dedicó al ritual de los niños muertos con el título *El arte ritual de la muerte niña*: excelente conjunto de artículos que muestran visiones distintas sobre esta costumbre en México, espléndida edición, colección impresionante de cuadros, retratos y fotografías de niños muertos revestidos de ceremonial, descripción minuciosa de los distintos momentos del ritual, pero que nada dicen sobre la música, casi nada sobre los cánticos y rezos que se suceden durante el velorio y unos pocos textos de los que se cantan en el momento del *despedimento*.

6.1. El ritual característico

El velorio de angelitos tiene en México algunas características diferenciales respecto de otros países hispanoamericanos. Las más notables son las siguientes:

1. *La mortaja*. La decoración del lugar del velorio está presidida por el color blanco: el ataúd, el mantel de la mesa donde se coloca el féretro, los floreros, las flores, todo blanco. Así lo describe Gutierre Aceves: «El cadáver se coloca sobre una mesa cubierta con una sábana o mantel blanco y se cubre con rosas, madroños, grandujes, margaritas, nubes y otras flores que llevan de sus casas los vecinos y familiares. Además, en torno a la mesa se colocan floreros y macetas con begonias, belesnes y otras plantas» (*El arte ritual...* 1998: 28).

Hasta aquí, nada de particular. Sin embargo, a los niños se les amortaja con atuendos celestiales: a imitación de la Virgen, si son niñas, con predominio del color azul, y de San José, si son varones, con predominio del color verde. «Así —sigue Gutierre Aceves—, la mortaja se convierte en vestidura sagrada acorde con el estado de santidad en el cual muere este ser lleno de pureza e inocencia» (*ibidem.*).

Precisa sobre esto Noé Ortega, funerario de Comonfort, que en su región del Estado de Guanajuato los muertos se visten del santo de su devoción, y tanto los

niños como los mayores solteros, y que para los niños, los preferidos son los de San José, del Sagrado Corazón, del Señor de la Columna...; y para las niñas, el de la Purísima, la Virgen del Carmen, la Dolorosa, Santa Teresita de Jesús... Y María de Jesús Domínguez, una toluqueña dedicada a confeccionar mortajas infantiles, precisa: «Las hago de diferentes personajes santos, pero las que más me piden son de la Virgen y del Sagrado Corazón. Casi siempre son de raso, mientras que las coronitas las fabrico con papel metálico. En total el atuendo les cuesta a los dolientes 60 pesos».

2. *La coronación.* Además de la túnica, se les pone a los niños una corona, hecha de papel con adornos de listones dorados; también se usa una corona más pequeña para las manos, aunque debe precisarse que este gesto se hace en un momento posterior del velorio, como uno de los momentos más solemnes del ritual, momento que se llama *de la coronación* y en el que comienzan los cánticos llamados *parabienes*. Detrás de esta costumbre particular puede que esté como modelo la dormición de la Virgen, con los símbolos de la palma y la corona con que ascenderá al cielo.

3. *Los padrinos.* Son los padrinos los encargados de amortajar al niño y de correr con los gastos del velorio y del entierro. Y sobre esto dice un informante de El Pichón, Tepic: «Cuando se muere un niño, la gente se apreviene con lo que se necesita: el tequila, los cohetes, el panecito, canelita con alcohol, café pa'l pan, un caldito de pollo pa alivianarse al amanecer».

4. *Retratos y fotografías.* Es costumbre de pintar o retratar a los niños amortajados con todas las galas, que se conservan después en la casa como testimonio permanente. Dice Elena Poniatowska (2005: 1): «Con el invento de la fotografía, personas como Juan de Dios Machain retrataron velorios de niños, especialmente en Oaxaca. La costumbre permanece sobre todo en el campo. Colocan a su criatura inerte en una cama de flores y la coronan con azahares... Aunque parezca extraño, son fotos de álbum de familia. El niño difunto es celebrado aunque ya no forme parte de este mundo».

También lo atestigua Noé Ortega, del estado de Guanajuato: «Antiguamente era común llevar al fotógrafo del pueblo a retratar al angelito tendido, ya coronado. Ahora la gente suele filmar toda la celebración, incluso el momento de la sepultura, pues es muy común que los deudos tengan parientes en el Norte [Estados Unidos] que no pueden venir porque no tienen recursos o porque no tienen documentos para regresar, y entonces les mandan el video».

Crean determinados estudiosos mexicanos que esta es una costumbre típicamente mexicana. Y a ella le dedica Gutierre Aceves la mayor parte de su estudio en *El arte ritual...* (1998: 33-48). Entre los nombres conocidos del arte mexicano que han dedicado alguno de sus cuadros a los niños muertos están Jesús López, Alfaro Siqueiros, Gabriel Fernández Ledesma, Olga Costa, Jesús Reyes Ferreira y Frida Kahlo. Pero la fotografía de muertos y especialmente la de *angelitos* no es exclusiva de México. Está bien documentada en España, en la región levantina (en las provincias de Alicante, Murcia y Jaén, al menos), como ha atestiguado Lara López en un estudio muy documentado (2005: 65-94). Y estuvo muy presente en Perú, como

han demostrado Daniel Contreras y Sophia Durand Fernández en una impresionante exposición de fotografías en la Alianza Francesa de Lima entre agosto y septiembre de 2009 con el título de *Santos Inocentes* (Contreras y Durand Fernández 2009).

5. *Los cohetes*. Otro rasgo distintivo en México es la presencia de cohetes, de muchos cohetes, «que deben estar tronando durante todo el tiempo que dure el velorio, desde el fallecimiento hasta la sepultura —dice el funerario de Comonfort—, aunque se hacen estallar en mayor número al momento de la coronación y al momento de depositarlo en el sepulcro». Otras informaciones dicen que los cohetes empiezan a sonar en el momento de la coronación del niño, lo que sirve de señal para comunicar a la vecindad la muerte del niño; a la vez que también se dice que en algunas localidades se sustituyen los cohetes por el repique de las campanas.

En el estado de Querétaro el cortejo era así: «Salía el cortejo del domicilio del angelito, encabezado por niñas con ramos de flores; enseguida, los niños que cargaban el angelito y atrás de ellos la mamá acompañada de la madrina; después seguía el papá acompañado por el padrino, que era el encargado de tirar los cohetes, y al final los músicos» (*Caite Cadáver* 2000: 15).

6. *La música*. Los músicos tocaban y cantaban no solo durante el velorio, sino sobre todo en el cortejo fúnebre y en el panteón¹¹. Más de 40 sones «se ofrecen al difunto durante su velación» en Pajapan, en el estado de Veracruz, según confiesa el director del Grupo San Juan de Dios, quien añade que las melodías de estos sones «se asemejan a la música renacentista europea»¹².

Los músicos cobraban por su actuación. Así se lo relataba Noé Ortega a David Manuel Carracedo: «Lo que es más frecuente es el uso de cantos religiosos que se interpretan en el velorio; entre los rezos se reza un misterio del rosario y se entona un canto; estos cantos los encabezan personas que reciben un pago por hacerlo; también rezan y van cantando camino al panteón». Es decir, que había grupos profesionales o semiprofesionales de músicos que tenían los velorios de angelitos entre los «encargos» de repertorio, o al menos gentes individuales que se juntaban para los velorios y cobraban por ello. En relación a esto, contamos con varias informaciones directas de los propios músicos y poetas populares de velorios, en todo coincidentes aunque procedentes de lugares muy distintos.

Dice un informante de El Pichón, Tepic: «Los músicos tocamos de gratis cuando velamos a un niño del mismo lugar de uno, si es de otro lugar nos mandan a buscar y sí nos pagan... Nosotros empezamos a tocar los *minuetes* más o menos a las ocho de la noche, cuando me canso de tocar *minuetes*, entonces toco *valsecitos* para descansar. Y así le vamos revolviendo. Los *minuetes*¹³ son duros, no tienen descanso, desde que se entra hasta que se sale; los *valeses* sí tienen descanso... Cuando llega

¹¹ En México y en otros varios países de Hispanoamérica se usa más el término *panteón* como sinónimo exacto de cementerio.

¹² También se tocaba y cantaba el *son jarocho*, pero no era esa la norma, según informa Gilberto Gutiérrez, director del Grupo musical *Monoblanco* de San Andrés de Tuxtla.

¹³ *Vinuetes* se llaman en el estado de San Luis Potosí, según aparece en el CD *Tamazunchale* del «Trío Los Seguidores de la Huasteca».

el momento de coronar al niño se tocan los *parabienes* y el chotis «Amor de madre»... Los *parabienes* son la única pieza cantada en los velorios de angelitos. El angelito se despidió literalmente, por boca del mariachi, de sus familiares y dolientes; el tono lastimero es incrementado sensiblemente por la melodía del violín. Se logra así una expresión que conjunta sabiduría, candor y oficio».

Termina el testimonio de este informante de El Pichón diciendo que «para estas cositas [el canto y la música] casi todos entienden algo de música y en las veladas se prestan instrumentos». Esto es plenamente coincidente con varios testimonios de otros tantos poetas y juglares populares de los estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro, recogidos en el hermoso libro que Eliazar Velázquez dedicó a los *Poetas y juglares de la Sierra Gorda* (2004). Confiesan que ellos se iniciaron en el canto de la décima y en la improvisación precisamente asistiendo a los velorios de angelitos. Así lo cuenta un poeta muy destacado de la región, Don Guadalupe Reyes: «Por ese entonces empecé a oír a los poetas. En los velorios venían a tocar unos señores que vivían por donde pastaba con mis animales. Les preguntaba cómo lo hacían. Después me gustó el canto, y como mi tía no sabía letra y yo podía tantico, dijo que estaba bueno que fuera a decirle las *alabanzas*. Entonces cuando me enteraba de que había un *velorio*, me ponía ansioso, entraba y salía de la cocina a ver si ya se iban a acostar para zafarme. Al llegar les decía las *alabanzas*, y ellos cantando. Antes que amaneciera me venía a echar de comer a los animales...» (Velázquez 2004: 209). Y lo mismo declaraba Don Francisco Berrones: «Y de poco ya salimos a tocar a los *angelitos* que se morían aquí en los ranchos vecinos» (1988: 24). Es decir, que los velorios de angelitos no requerían de cantores especializados, sino de los cantores populares ordinarios, aunque sí deberían tener un repertorio de cantos específicos y dotes para la improvisación, pues había que adaptarse a las circunstancias concretas del momento.

El tipo de instrumentos musicales es particular de cada región, pero es común el trío formado por violín, jarana y guitarra huapanguera. Aunque según precisa el informante de Comonfort, en el estado de Guanajuato tanto en los velorios como en el cortejo fúnebre en los últimos años se está utilizando el mariachi, mientras que «antiguamente había músicos que tocaban el acordeón o la guitarra».¹⁴

7. *Ausencia de baile*. En ningún documento o fuente encontramos que en los velorios de angelito de México se bailara, ni menos que se cometieran los excesos que hemos visto denunciados en otras partes, lo que no quiere decir que no fuera una «celebración». El final de la entrevista que David Manuel Carracedo hizo al funerario Noé Ortega resume el verdadero sentido de duelo que tenían estos ritos; concluía con estas palabras: «La tristeza es la misma que cuando fallece un adulto, la celebración no es menos triste, incluso yo creo que el dolor es mucho mayor, yo lo noto, me doy cuenta, sobre todo en las madres, porque son las más apegadas a las criaturas, les cuesta mucho sepa-

¹⁴ En el libro *Voces y cantos de la tradición* (Jiménez de Báez 1998: 90) aparece una fotografía del entierro de un *angelito* camino de la iglesia antes del cementerio, de febrero de 1998; en ella aparecen en primer lugar, tras el féretro, la madre y el padre, y tras ellos los músicos: dos violines, una vihuela y el trovador.

rarse de ellas, quisieran no depositarlas en el ataúd. Yo tengo muchos años de esto y me conmuevo, me contagio de su dolor»¹⁵.

8. *Enterramiento*. Eran enterrados en lugares apartados en los cementerios, quiere decirse en lugares o rincones diferenciados del resto.

9. *El olvido*. Terminado el entierro los familiares y acompañante regresaban a la casa, donde tenía lugar una ceremonia llamada «el olvido», en la que se mezclaban los gestos de dolor con comidas y bailes.

6.2. Los cánticos

Gutierre Aceves (*El arte ritual...* 1998: 32) dice que durante el velorio las únicas oraciones que se cantan son las *alabanzas*, que son plegarias de devoción destinadas a exaltar las virtudes y cualidades de la Virgen, a quien son encomendados los difuntitos. Y son del siguiente tenor:

Buenos días, Paloma blanca,
hoy te vengo a saludar
admirando tu belleza
en tu reino celestial.

Niña linda, niña santa,
tu dulce nombre alabado,

porque eres tan sacrosanta
yo te vengo a saludar.

Reluciente como el alba,
pura, sencilla y sin mancha,
qué gusto recibe mi alma,
buenos días, Paloma blanca.

Estas *alabanzas* constituyen un repertorio «que todos los cantores conocen», según afirma el director del Grupo musical «Monoblanco» de San Andrés de Tuxtla, quien añade que en el caso de velorios de niños también se llaman «de los Santos Inocentes». Pero no son los únicos cánticos del velorio de angelito mexicano, ni mucho menos. Como veremos, son más los momentos en que se canta y más las formas poéticas que sirven para el canto *de angelito*. El mismo Gutierre Aceves transcribe unas páginas antes (*El arte ritual...*, 1998: 28) dos conjuntos de *parabienes* especificando que se cantan antes de salir el cortejo de la casa o al terminar el funeral:

I
Dichoso de ti, ángel bello,
y la hora en que naciste,
dichoso de padre y madre
y padrinos que tuviste.

Dichoso de ti, ángel bello,
que a la gloria vas a entrar
con tu palma y tu corona
y vestido de cristal.

Coronita me has pedido,
coronita te he de dar,
todo te lo he concedido,
todo tuviste en tu altar.

Ya me separo del mundo,
ya no quiero ser mundano,
ya los ángeles del cielo
ya me llevan de la mano.

¹⁵ No es este nuestro amigo Noé Ortega –sería imposible serlo– como el sepulturero indiferente de *Hamlet* que León Felipe rememora en su poema *Ser en la vida romero*: «Para enterrar a los muertos / como debemos / cualquiera sirve, cualquiera..., / menos un sepulturero».

Ya se murió el angelito,
 válgame Dios qué alegría,
 que lo reciben los ángeles
 para cantarle a María.

II

Ángel, te vas para el cielo
 con tu azucena en la mano,
 pide a María santísima
 perdón para tus hermanos.

Del Eterno las riquezas
 ahora las vas a gozar,
 de la Virgen las finezas
 mil y mil siglos cantar.

Adiós mis queridos padres,
 adiós perla milagrosa,
 adiós sagrada María,
 adiós mi madre amorosa.

Adiós adiós, madre mía,
 adiós adiós mi consuelo,
 adiós sagrada María,
 nos veremos en el cielo.

Adiós antorcha lucida,
 madre de consolación,
 ya se llegó mi partida,
 échame tu bendición.

Parabienes se llaman en algunos estados de México los cánticos que se entonan en el momento de la coronación del angelito, mientras que en el estado de Guerrero se llaman *despedimentos*. En las fuentes en que encontramos estos cantos no hay distinción entre ellos ni por la función que cumplen ni menos por su forma poética. Se dan todos juntos y todos son coplas o cuartetos populares, aunque sí es cierto que unas estrofas elogian al niño muerto, que son las del momento de la coronación, y otras se ponen en boca del angelito en el momento de la despedida del velorio para ir ya a la eterna morada.

En el libro de Jesús Jáuregui *El Mariachi, símbolo musical de México* (2007) aparecen los siguientes *parabienes*, grabados en El Pichón, Tepic, el 10 de abril de 1983:

Me despido tristemente
 de la casa donde estoy,
 adiós, adiós, adiós,
 padres, ya me voy.

No llores, madre querida,
 ¡qué dolor tan grande tienes!,
 oigan todos mis dolientes
 estos tristes parabienes.

No llores, madre querida,
 que ya voy en el camino
 adiós, adiós, adiós,
 que Dios me dio este destino.

No llores, madre querida,
 que tú siempre estás llorando,
 adiós, adiós, adiós,
 la tierra me está llamando.

No llores, madre querida,
 fuente de toda la rama,
 se va una prenda preciosa
 nacida de tus entrañas.

Yo ya me voy de mi casa
 con grande gusto y consuelo,
 mi madrina y mi padrino
 me dieron los sacramentos.

Del mismo tipo son los cánticos que aparecen en la revista *Caite Cadáver* (2000: 58):

Adiós mi padre y mi madre,
 yo los llevo en mi memoria,

ya no lloren por mí tanto
 porque me quitan la gloria.

Ya se está llegando la hora
de ponerme en el camino,
de recibir la corona
que me puso mi padrino.

Y también la flor de mano
que a la gloria me destina,
al otro lado la palma
que me puso mi madrina.

Adiós presentes y ausentes
que me están acompañando,

adiós todos mis dolientes,
sabe Dios hasta cuándo.

Adiós, mi padre querido,
madre de mi corazón,
ya me llevan al sepulcro,
échenme su bendición.

Adiós casa en que vivía,
adiós padrinito fiel,
adiós madrinita mía,
pagaré el Dios de Israel.

En la pág. 70 de esta misma revista *Caite Cadáver* (2000) aparecen unas coplas que se apartan de los tópicos de los cantos *de angelito* y que aun habiendo sido cantadas en un velorio manifiestan más una circunstancia particular y el sentimiento de un autor o un cantor individual que el sentido de la tradición; éstas son coplas de protesta por la muerte del inocente a causa «del sistema social»; poesía «social», pues.

La muerte de este angelito
no fue muerte natural,
fue del sistema social
que nos mata de a poquito.

Ya se nos fue este angelito,
quizás cuántos más se irán
a causa del maldito mal
de haber pobres y haber ricos.

Otras muy distintas letras encontramos en las grabaciones discográficas que incluyen cantos *de angelito*, aunque éstas sean muy raras. Por ejemplo, la copla que al ritmo del son huasteco del *aguanieves* canta el Grupo *Monoblanco* de San Andrés de Tuxtla:

Hermosa flor que naciste,
qué triste ha sido tu suerte,
que al primer paso que diste
te topaste con la muerte.

Hasta aquí los cantos de velorio de angelito en México que como hemos visto no tienen otra métrica que la de la simple cuarteta. Pero siendo México un país en donde la décima está plenamente instalada en su folclore musical, y además en múltiples formas, también en la forma de glosa, no podía no aparecer en los velorios. Y así es. En el libro que dedicaron al poeta y trovador de Querétaro Guadalupe Reyes se destina un apartado precisamente a los cantos *de angelitos* (2000: 101-112), y éstos están todos en décimas, todas ellas glosadas al estilo del huapango arribeño, unas octosilábicas y otras en metros mayores, unas dedicadas específicamente al niño muerto, pero también a otros temas «a lo divino» (por ejemplo, el juicio final), por lo que se da a entender que en los velorios mexicanos también podía aparecer el canto «a lo divino», al estilo de Chile, aunque sin llegar, ni mucho menos, a la dimensión que este canto tiene allí.

El primer poema *de angelito* del libro de Guadalupe Reyes (2000: 101) contiene las mismas creencias que vemos repetidas en todos los países hispanos en relación a la muerte de un niño:

*Ah qué canto tan hermoso
de ángeles y serafines,
patriarcas y querubines
con grande placer y gozo.*

1

Cuando al cielo un ángel des
no llorarás, padre y madre:
aunque esto a nadie le cuadre
es una dicha a la vez.
Y lo manda el justo Juez
desde aquel reino precioso,
y en un candor primoroso
la oración es meritoria,
dice Dios allá en la gloria:
«Ah, qué canto tan hermoso»...

2

Con regocijo en el cielo
serán bienaventurados
los niños ya coronados
que allá llegan de este suelo.
Volando con grande anhelo
es prodigioso misterio,
allá en su trono gustoso
en una grande armonía
dice la Virgen María:
«Ah, qué canto tan hermoso»...

3

El padrino y la madrina
mereciendo el firmamento
le dieron el sacramento
que es una gracia divina.
La Iglesia lo determina

y firma el acto dichoso
hasta este día venturoso
que para él es un consuelo,
con una alegría en el cielo:
«Ah, qué canto tan hermoso»...

4

Hoy es la última memoria
que deja esta criaturita
se va como palomita
con los coros a la gloria.
Allá cantará victoria
por Dios todopoderoso
entre un jardín delicioso
en medio de muchas flores
con todos sus moradores:
«Ah, qué canto tan hermoso»...

5

Al fin, padres y padrinos,
hoy nos dice San Miguel
que un día estaremos con él
toditos los peregrinos.
Dejaremos los destinos
que hay en el suelo afanoso,
ya nos vendrá presuroso
aquel momento final
de oír en el trono real:
«Ah, qué canto tan hermoso»...

También en el libro de *Glosas en décimas* de Socorro Perea e Ivette Jiménez de Báez (2005) se recogen tres composiciones de «angelitos» en décimas: los números 175, 244 y 245. Las tres manifiestan la misma filosofía, idéntica a la de Chile: que los padres no deben llorar, pues el niño va derecho al cielo y podrá interceder ante Dios por los que quedan en la tierra, el protagonismo de los padrinos, la corona que se le pone al angelito, etc. Sin embargo las dos primeras parecen hechas fuera de contexto y por ello carentes de la emotividad intensa de los cantos de angelito de Chile. Son

muy reiterativas, como si cada texto se fijara en un único motivo y le diera vueltas y vueltas: el primero en el regocijo que deben sentir los padres de enviar un ángel al cielo; el segundo en la corona con que lo coronaron los padrinos; el tercero manifiesta expresamente que es cantado en el mismo velatorio y que la criatura difunta es una niña; se fija este tercero en el encargo que le hacen al angelito de que debe interceder ante Dios por padres y padrinos y «por todos los pecadores». También la forma métrica es diferente en ellos: el primero tiene la estructura de la *poesía* del huapango arribeño, aunque octosilábica, repitiendo al final de cada décima íntegramente la cuarteta de la glosa; el segundo y tercero son puras *valonas*. Pero advertimos que el primer texto es el mismo anterior de Guadalupe Reyes, aquí en el libro de Perea-Jiménez de Báez sin indicación alguna de su autoría.

El segundo (Perea-Jiménez de Báez 2005: n° 244) está atribuido a Antonio Escalante, de Corcovado, San Luis Potosí, con la indicación de que fue recogido en 1985:

*Ángel que vas para el cielo
de tus sienas coronado,
que tus padrinos amados
la corona te pusieron.*

1

Tú eres el ángel divino
que de este mundo te vas,
por tus padres rogarás
y tus padrinos amados.
Que nunca sean olvidados
en donde está el Padre eterno,
te coloquen, ángel bello,
donde están los angelitos,
les harás allí un campito,
ángel que vas para el cielo.

2

Con tu corona imperial
que llevas, ángel dichoso,
que allá en el reino glorioso
por ellos has de rogar.
En el reino celestial
allí serás colocado,
en aquel trono sagrado
en donde está el Padre eterno,
ángel te vas para el cielo
de tus sienas coronado.

3

Abre las puertas San Pedro
para que puedas entrar
en el reino celestial
adonde está el Padre eterno.
Te coloquen, ángel bello,
en el lugar más sagrado,
donde está Dios colocado,
les harás allí un campito,
ruega por tus padrecitos
y tus padrinos amados.

4

Purísima Concepción,
inmaculada María,
ella te sirva de guía
allá en la gloria sagrada.
Donde ella está colocada
te coloquen, ángel bello,
y te perdonen el yerro
en aquel trono divino:
la madrina y el padrino
la corona te pusieron.

Y el tercero (Perea-Jiménez de Báez 2005: n° 245) está atribuido al mismo Antonio Escalante anterior, y recogido también en 1985:

*Ángel que vas para el cielo
entre angelitos rodeado,
allá serás colocado
a la diestra del Eterno.*

1

A mi Dios tú le dirás
que vas cubierto de flores,
por tus padres rogarás,
por todos los pecadores,
que te piden con rigores
en tan crecido desvelo.
A mí perdóname el yerro,
por la Virgen sacrosanta,
ruega por el que te canta,
ángel que vas para el cielo.

2

Qué corona tan lucida
que en el cielo se pregona,
y como ahijada querida
tus padrinos te la endonan.
Tu madrina te corona,
ya de Dios estás juzgado,
y yo a tus plantas postrado
en este mundo veloz:
anda a presencia de Dios
entre angelitos rodeado.

3

Pues ya la Virgen María
a su gloria te convida,
por toda la eterna vida
tus pasos ella nos guía.
Porque Dios así te envía
y tu plazo se ha llegado,
de tus sienes coronado
por mano de tu padrino,
para aquel trono divino
allá serás colocado.

4

El cuerpo se va a la fosa
con palma, cetro y corona,
y el alma se va gloriosa
para el reino de la gloria.
Así lo dice la historia,
cuando el alma sube al cielo,
al momento llega luego
con dote de agilidad,
colocada allá será
a la diestra del Eterno.

Finalmente, en el librito que el Frente de Afirmación Hispanista dedicó a la *Noche de muertos en Michoacán* hay un soneto de autor culto dedicado a un «angelito» (2000: 60), cuyo primer cuarteto dice:

¿Por qué me abandonaste, hija mía?
Dios lo quiso, es verdad y me consuelo,
al pensar que en la vida hay pena impía
y está mejor un *ángel* en el cielo.

Y en la página siguiente de este mismo librito se ponen unos «Epitafios para unos niños» en verso, el último de los cuales sintetiza perfectamente la creencia cristiana que sustenta el ritual de los velorios de angelitos:

Cada ángel más en gloria
es del mundo un ángel menos
que al tiempo que aquí lo entierran
lo bautizan en el cielo.

7. Argentina

El caso de Argentina es prototípico de lo que ocurre con el conocimiento que se suele tener de los velorios de angelitos en la mayoría de los países de Hispanoamérica: ausencia total de estudios monográficos, mínimas referencias en la bibliografía general referida al folclore, a la música y a la poesía populares, y ninguna información directa de colegas investigadores en estos campos, con la excepción bien notoria que ya hemos visto de Chile.

En el caso de Argentina, mi primer acercamiento fue por la información directa que tuve de dos colegas muy queridas, Olga Fernández Latour y Ercilia Moreno Cha, dos de las grandes estudiosas del folclore argentino y conocedoras a fondo de su poesía popular. Ercilia me informó de que, en efecto, los velorios de angelitos se conocieron en Argentina, y con este mismo nombre, pero que se consideraban extintos, al menos desde la mitad del siglo XX. Y de otro colega y amigo argentino, Abel Zabala, ninguna información obtuve sobre este tema, ni noticia alguna da en su excelente libro *Al son de rústica cuerda*, dedicado al estudio del verso improvisado en el Río de la Plata, quizás porque, aun teniendo presencia el canto improvisado en los velorios de angelitos, no es tradición en la región en que el libro se centra. Sí da noticia, sin embargo, de los *despedimientos* en décimas que se hacen cuando muere un poeta improvisador (Zabala 2007: 211-212).

Más provechosa fue la información facilitada por Olga Fernández Latour, pues ella misma se había encargado del tema, aunque de forma tangencial. En su *Atlas de la cultura tradicional argentina* (1986: 47) transcribe la cuarteta siguiente:

Se hizo el silencio un momento.
—Un ángel pasa—, pensaron.
Se sacaron los sombreros
y uno o dos se santiguaron.

Y le añade el siguiente comentario: «*Ángel*: es creencia popular en todo el país que cuando muere un niño pequeño va directamente al cielo y se convierte en ángel. De allí el carácter festivo de los famosos *velorios de angelito*. Cuando de pronto, en una reunión, se produce un súbito y total silencio, se cree que es porque en ese preciso momento 'pasa' o 'muere' un angelito».

Y antes, en su *Folklore y poesía argentina* (1969: 90), la misma autora había dado a conocer unas coplas de *velorios de angelitos* procedentes de Pampa del Chañar, San Juan, como resultado de una encuesta nacional hecha en 1921 y depositada en el Archivo del Instituto Nacional de Antropología:

Desde mi casa he salido
con una cruz a mi lado
a velar este angelito
que el Señor se lo ha llevado.

Dichoso de este angelito
con ramo y cruz en la mano,
en el cielo ha de rogar
por padre, madre y hermanos.

—Dios se lo pague a mi madre
por la leche que me ha dado,
la sangre que ha derramado
y los dolores que ha pasado.

—Adiós, madre de mi vida,
tronco de toda la rama,
ya se va su hijo querido
nacido de sus entrañas.

Y en el *glosario* de esta obra (1969: 345) hace Olga la siguiente referencia a la voz *angelito*: «Llámase así al niño de leche, muerto. El *velorio de angelito* posee, en la provincia de Santiago del Estero, todas las galas de una teatralidad elegiaca, tocante».

No quedó ahí la información facilitada por Olga Fernández Latour. En 1998 me regaló una cinta casete con grabaciones de campo procedente del noroeste argentino con una selección de cantos populares con funciones muy diferentes. Entre ellos hay una serie de coplas cantadas por un viejito de manera muy sentida, con acompañamiento muy simple de guitarra. Las siguientes:

Soy el ángel soberano,
ya me voy a la otra vida,
adiós digo a mi madrina,
adiós todos mis hermanos.

Que si mi padrino siente
de verme así amortajado
puede quedar consolado
en la gloria permitida.

Ya no soy de los vivientes
me voy para la otra vida,
adiós digo a mi madrina,
y adiós todos mis parientes.

Puede quedar consolado
en la gloria permitida.
y por la gracia divina
soy el ángel soberano.

E inmediatamente después canta una mujer acompañándose de una guitarra destemplada:

El gran Salomón lloró
la ausencia de su querida,
Marco Antonio dio la vida
a los pies de la que amó.
Qué extraño es que llore yo

en la cruel separación,
tal vez a mi corazón
no le cabe lamentarse,
¿de qué sirve que cante
cuando le sobra razón?

Los textos del viejito son coplas y pertenecen, sin duda, a un velorio de angelito, más concretamente al momento de su despedida; el texto de la mujer es una décima, pero no estamos seguros de que pertenezca a un velorio de angelito, pues tanto podría ser un lamento de mal de amores.

Además, en el libro colectivo *Ser y no ser de los argentinos* (1979: 498-499), sin autoría expresa, encontramos una información breve aunque inequívoca sobre los angelitos:

Hasta nuestro siglo, en toda la Argentina, incluyendo la propia ciudad de Buenos Aires, se celebraba el *bautismo* y también el *velatorio del angelito*. En este último, el niño muerto era puesto de pie, en un altarcillo, rodeado de flores y velas. Se rezaba, bailaba y libaba. Más de una vez el niño muerto se cayó y el recinto se incendió. Se parte, con acierto, de la idea feliz de que el niño está exento de pecado, excusa suprema para reunirse y que, al contrario, plasmó la frase... ¡Ni que niño muerto!:

Angelito de mi vida
llevas un ramo en las manos
en el cielo y en la gloria
rogarás por tus hermanos.

Y se seguía monótonamente la letanía:

La madre de este angelito
cuán dichosa no será
pues en el cielo tendrá
el alma de este angelito.

Que el conocimiento de la práctica del velorio de angelitos en Argentina traspasa el ámbito popular, lo demuestra el hecho de que un poeta culto, Leopoldo Marechal, dedicó un poema «A un angelito». En él se refleja todo el ritual y creencias acostumbrados en todas partes: hay que alegrarse porque un ángel sube al cielo, puro y sin mancha, se le viste de tal y se bebe y se baila para celebrarlo. Este es uno de los pocos ejemplos que conocemos de un poema dedicado «a un angelito», desde el exterior al rito y al margen de la ceremonia:

Solo tocó el umbral
de este mundo y se fue.
Con vino y aguardiente
nos alegramos todos,
porque no se llevaba de la tierra
ni una palabra dura,
ni una gota de hiel,
sino un trébol pegado
a su talón de un día.

Le pusimos dos alas
de papel en los hombros:
rosas del sur ardían
en su traje de cielo.

Su madre lo lloraba
y nosotros bailábamos.
(Fernández Latour 1969: 219)

Poco era todo ello para un país como Argentina, tan rica en folclore y tan conservadora de tradiciones antiguas populares, sobre todo de las provincias del noroeste vinculadas antiguamente a Tucumán. Y de ellas nos ha venido la información mayor sobre el velorio de angelitos. Y gracias a Internet. Hemos localizado dos artículos, uno de Mercedes Falcón y otro de Maricel Pelegrín, que confirman «la plena vigencia» de la tradición en la provincia de Santiago del Estero, y la describen con mucho detalle, sobre todo la última autora citada. Pelegrín trata el velorio de Argentina como correlato del de Valencia. Pero mayores similitudes tiene, según nuestro criterio, con los velorios del resto de los países hispanoamericanos, sobre todo con los del sur de Chile, tanto en el ritual como en los cantos que se entonan durante el velorio.

De particular tienen estos velorios de Santiago del Estero la presencia de *rezadoras*, mujeres «especializadas» en dirigir los rezos y todo el ritual del funeral, hasta el entierro¹⁶. Tradición era también en Santiago del Estero el obsequiar a los asistentes al velorio en el amanecer con «el asado y la sopa».

De estos dos artículos de Mercedes Falcón y de Maricel Pelegrín tomamos los textos siguientes, que coinciden básicamente entre sí por pertenecer a la misma provincia de Santiago del Estero, pero que son también prácticamente iguales a los que recogió en 1938 Juan Alfonso Carrizo en su *Cancionero Popular de la Rioja* (tomo II, texto n° 415), lo que quiere decir que el ritual era el mismo en todas las provincias del

¹⁶ Este tipo de personajes es paralelo al de los *fiscales* que encontramos en el archipiélago de Chiloé.

noroeste argentino, y que todavía sigue viva la memoria de esos cánticos, pues Maricel Pelegrín nos dice que los recogió personalmente de la tradición oral en años muy recientes. Los reproducimos aquí sin distinción expresa de su fuente, y según el orden que nosotros estimamos, tratando de mostrar el curso del velorio:

Desde mi casa he salido
con una luz encendida
a velar a este angelito
que el Señor lo ha recogido.

De mi casa me he venido
con una luz a mi lado
a celebrar este ángel
que el Señor se lo ha llevado.

La madre de este angelito
se me da que está de duelo,
voy a cantarle este verso
que le sirva de consuelo.

La madre de este angelito
qué dichosa no será,
que el Señor lo ha recogido
a su hijito en buena edad.

Del tronco nació la rama,
de la rama el arbolito,
¡cómo lo ha de estar sintiendo
la madre de este angelito!

Angelito del Señor,
llorando gotas de sangre,
en el cielo y en la gloria
rogarás por padre y madre¹⁷.

Angelito que te vas
con una cruz en las manos,
en el cielo y en la gloria
rogarís por tus hermanos.

Angelito de la gloria,
llevás un ramo de pata,
en el cielo y en la gloria
has de rogar por tu *tata*.

Angelito de la gloria,
llorarás gotas de vino,
en el cielo y en la gloria
rogarás por tus padrinos.

Angelito de la gloria,
llevás un ramo en la frente,
rogarás por tus hermanos,
rogarás por tus parientes.

Angelito del Señor,
confieso en la cabecera
en el cielo y en la gloria
rogarás por quien te vela.

La madre de este angelito
debe de tener consuelo
porque ha sido la dichosa
que ha echado un ángel al cielo.

La madre de este angelito
debe dejar de llorar,
no le moje las alitas
para que pueda volar.

Señores dueños de casa,
no lloren a su angelito
que el Señor se lo ha llevado
a la gloria derecho.

Madrecita de mi vida,
no llores ni tengas penas,
se va tu hijito querido
salido de sus cadenas.

Madrecita de mi vida,
no me hagas tanto llanto
que has de mojar mis alitas
y no he de poder volar.

¹⁷ Esta copla tiene otra versión: «Angelito que te vas / con una gota de sangre, / en el cielo y en la gloria / *rogarís* por padre y madre».

Dios se lo pague, mi madre,
Dios se lo ha de pagar,
por la leche que me has dado
con tan fina voluntad.

Dios se lo pague, mi madre,
por la leche que me ha dado
y los tremendos dolores
que por mí los has pasado.

Adiós padre y adiós madre,
mi padrino y mi madrina,
échenme sus bendiciones,
voy a la gloria divina.

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

Estos cantos son en todo iguales a los de la mayoría de los países hispanoamericanos, divididos en dos secciones: los que los cantores dirigen a los presentes ofreciéndoles consuelo, sobre todo a los padres y padrinos, y los que se ponen en boca del angelito en el momento de la despedida. Y reflejan todos ellos de una manera muy firme y uniforme el conjunto de creencias que se tiene sobre la muerte de un niño menor de edad, que se resumen en considerarlo un mediador de la familia y de los miembros más allegados de la comunidad en la vida celeste.

¿Solo se cantaban coplas en los velorios de angelitos argentinos? Muy probablemente no. Las coplas serían los cantos más comunes, por cuanto forman un repertorio tradicional que todos podrían cantar; incluso los menos dotados para la improvisación, pero adictos al canto, podrían «crear» sus coplas, acomodándolas a sus peticiones particulares siguiendo los esquemas formulaicos sobre los que se basan. Las décimas, sin embargo, necesitan de un talento creativo mucho mayor, y quizás no siempre hubiera entre las *rezadoras* de esos lugares las que poseyeran ese don repentístico. Y sin embargo, entre los materiales de la *Colección de Folklore* del Instituto Nacional de Antropología de Buenos Aires hay muestras de décimas cantadas en los velorios de angelitos. Olga Fernández Latour (1969: 107) nos ofrece el ejemplo precioso de una *glosa* en décimas recogida en Catamarca:

*Yo soy ángel soberano,
ya me voy a la otra vida,
¡adiós, mi madre querida!,
¡adiós, mi padre estimado!*

1

Ya no soy de los vivientes,
ya no soy yo de esta vida,
adiós, mi madre querida,
adiós, todos mis parientes.
Y si mis padrinos sienten
el tenerme amortajado
ya deben ser consolados
si la gloria es permitida,
hoy con la ciencia divina
yo soy ángel soberano.

2

Si más me hubiera criado
tal vez me hubiera perdido,
por eso Dios ha querido
recogerme en este estado.
Yo hubiera *sí* desgraciado
mientras durase mi vida,
si por culpas cometidas,
por eso yo lo detesto,
y hoy para librarme de esto
ya me voy a la otra vida.

3

El cristiano ha de morir,
son cosas muy necesarias,
el alma se me ha arrancado
de mi cuerpo sin sentir.
Precisamente m'he de ir,
la obediencia es permitida,
mi alma será recibida
en el reino de los cielos,
con esto levanto el vuelo:
¡Adiós, mi madre querida!

4

Ya me voy a retirar
de este valle miserable,
ustedes, mis hermanos,
a servir a nuestros padres.
Llegará tiempo que vayan
también en el mismo estado,
de Dios serán perdonados
si lo llegan a ofender.
¿Cuándo lo volveré a ver?
¡Adiós, mi padre estimado!

Esta muestra excelente de poesía popular argentina es comparable a las mejores que se cantan en Chile también en los velorios de angelitos y en general en todo el canto a lo divino. En ella se manifiestan además todos los tópicos que la tradición panhispánica ha ido acumulando sobre la muerte de los niños bautizados, y se añade una idea si no original sí muy repetida en la tradición argentina: el niño se marcha feliz de este mundo porque es del todo inocente; si hubiera vivido más, quizás se hubiera perdido. Por otra parte, la seguridad de que también en Argentina se cantaban décimas en los velorios de angelito, como demuestra esta glosa, nos inclina a considerar que también la décima cantada por la mujer de la grabación que nos regaló Olga Fernández Latour también pertenece a este ritual, la que empezaba

El gran Salomón lloró
la ausencia de su querida...

8. Colombia

La existencia de los velorios de los niños muertos convertida en tradición también se constata en Colombia. Fue con motivo de uno de esos velorios como se conocieron los padres de Gabriel García Márquez. Lo cuenta él mismo en el primer libro de sus memorias *Vivir para contarla*: «De acuerdo con la versión de mi madre se habían encontrado por primera vez en el velorio de un niño que ni él ni ella lograron precisarme. Ella estaba cantando en el patio con sus amigas, de acuerdo con la costumbre popular de sortear con canciones de amor las nueve noches de los inocentes...» (2002: 59).

La noticia del gran escritor colombiano es demasiado breve, pero contiene suficientes indicios de la pervivencia de esa costumbre en el tiempo en que sitúa la acción.

Más noticias sobre Colombia encontramos en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y sobre todo en dos artículos de Germán de Granda referidos específicamente a esta costumbre y centrados en dos áreas del país de población negra predominante, el primero en las tierras bajas occidentales, en el Departamento de Nariño (1977: 249-257), y el segundo en la región noroccidental del Departamento de Chocó, limitando con Panamá (1977: 279-295).

8.1. El *chigualo*

En las tierras bajas del Departamento de Nariño, al velorio de angelito se le llama allí *chigualo*. El relato que de él nos ofrece Germán de Granda nos proporciona las claves para poder emparentarlo con el de los otros países americanos en que subsiste. «Se trata —nos dice De Granda— de la ceremonia que tiene lugar en la noche anterior al día en que se va a enterrar a un niño o niña que no haya cumplido aún los siete años. Las diferencias entre el *chigualo*, suscitado por la muerte de un niño, y el *velorio de muerto* o *pasión*, realizado por la muerte de un adulto, son profundas. En el primer caso todo es alegría, 'porque el angelito va a la gloria'; en el segundo, el ambiente dominante es triste y melancólico (lo que no quiere decir que no existan también en él motivos de diversión en forma de bromas, chascarrillos, bebida y oportunidades de jugueteos amorosos entre los jóvenes)» (1977: 251-252).

Las diferencias rituales entre estos dos tipos de velorios conllevan a la vez dos tipos de canciones tradicionales: las de los *chigualos* de angelitos se llaman *arrullos* (término que no debe confundirse con los *arrullaos*, que son los cantos de cuna), mientras que las canciones de los velorios de adultos se llaman *alabaos* (Granda 1977: 243).

Las notas características del ritual del *chigualo* colombiano son las siguientes:

1. El niño aparece sobre una mesa revestido de telas blancas y una flor en la boca, símbolo de la pureza, rodeado de velas encendidas, y en su cabecera se instala una especie de altar con una imagen de la Virgen. (A todo el conjunto se le llama *tumba*).

2. El velorio empieza a la puesta del sol. A él acuden los familiares, amigos y vecinos de la infortunada criatura; las mujeres se sientan en la sala en que está el angelito, mientras que los hombres se quedan fuera de la casa, charlando, fumando y bebiendo de vez en cuando.

3. Los cantos específicos del *chigualo* se llaman, como hemos dicho, *arrullos*, y son composiciones orales acompañadas por instrumentos de percusión. Son cantos corales y responsoriales, a los que a las coplas de un solista responde toda la concurrencia con estribillos como los siguientes:

Chingualito chingualeando,
abano abaniqueando.

Chingualito, chingualón,
quiero amar un corazón.

Chingualito, chingualón,
qué dolor de corazón.

Mientras que las coplas son del tipo siguiente:

La yerbita de este patio
qué verdecita que está,
ya se fue quien la pisaba,
ya no se marchita más.

Levántate de ese suelo,
rama de limón florido,
acostáte en estos brazos
que para vos han nacido.

Con *ve* se escribe victoria,
el corazón es con *zeta*,
amor se escribe con *a*
y la amistad se respeta.

Si del mar se hiciera tinta,
el cielo papelería,
con qué gusto me sentara
a escribirte, vida mía.

Nunca sabio puede ser
aquél que estudios no tiene,
ninguno se ha de meter
en lo que no le conviene.

Con la vara del desprecio
habís medido el amor,
con *é*sa has de ser medido,
mirá que el mundo es traidor.

¿Para qué dijiste sí,
traidora, teniendo dueño,
sabiendo que no se goza
con gusto lo que es ajeno?

También se sabe gozar
con gusto lo que es ajeno,
sabiendo sobrellevar
se goza más que su dueño.

Como se ve, son cuartetos octosilábicos de temática muy variada; las hay con referencia a la muerte del niño, impregnadas de un delicado lirismo y de una honda tristeza; las hay de tipo sentencioso y las hay de tipo amoroso, tanto en su cara feliz como en su contracara de incertidumbre y de desamor, como en cualquier repertorio. Estas canciones amorosas debían de ser las que estaba cantando la madre de *Gabo* y sus amigas cuando apareció en el patio quien habría de ser su marido.

Advertimos una doble naturaleza entre los estribillos y las coplas: El propio nombre de *chigualo* nos parece de origen africano, y también los estribillos, fundamentados en un folclore de raíz africana, jugando con las sonoridades del nombre del ritual y el ritmo de la percusión; pero las coplas son totalmente hispánicas, equivalentes a las de cualquier país americano o de España. Un ejemplo de sincretismo cultural en lo musical y en lo literario, porque en el resto del ritual del velorio todo nos parece de raíz hispana, similar al de los otros países americanos y a los dos descritos de España, el de la región valenciana y el de la isla canaria de La Gomera.

4. La celebración del *chigualo* dura hasta el amanecer, en que se prepara el cadáver del niño para el entierro. Como despedida se le cantan coplas como la siguiente:

Buen viaje, buen viaje,
a la gloria se va,
se va el angelito,
a la gloria se va.

8.2. El *gualí*

En las tierras altas colombianas del Chocó, al velorio de angelito se le llama *canto de gualí*¹⁸. Según la descripción que de él hace Germán de Granda, el ritual es muy similar al del *chigualo* del departamento de Nariño (y por ende al de cualquier velorio de angelito), salvo en las siguientes particularidades.

1. Vuelve el autor a poner el acento en las diferencias entre los rituales fúnebres de los infantes y de los adultos, y de los cantos de cada uno de ellos, el de los adultos llamados *alabaos*.

2. El canto típico en el *gualí* son «romances», con un ritmo rápido y alegre. «Los *romances* son entonados por una de las cantadoras (o, en ocasiones, cantadores) y le sigue el conjunto o coro, acompañándose con palmas y, en algunas zonas, también con tambores y maracas» (Granda 1977: 292)

3. Se le llama «romance», pero en realidad no lo es, sino un simple conjunto de coplas hexasilábicas. El texto que Granda pone como ejemplo, en realidad son dos textos: el primero formado por coplas no referidas específicamente al ritual que se está celebrando, y el segundo de coplas de despedida del niño a todos los presentes en su velatorio, muy al estilo de lo que ocurre en cualquier lugar: sobre una misma forma poética se van nombrando a todos los asistentes, resultando un canto que por su reiteración y las circunstancias que se están viviendo resulta obviamente dramático y muy emotivo.

Me acuesto a dormir
mis sueños profundos,
vine a recordar
en el otro mundo.

Adiós, padrecito,
padrecito, adiós,
solito te dejo,
solito con Dios.

Me acuesto a dormir
a los arrabales,
me acuesto y me duermo
al vuelo las aves.

Adiós, madrecita,
madrecita, adiós,
solita te dejo,
solita con Dios.

Me acuesto en la cama,
no puedo dormir,
porque los pesares
solo son pa mí.

Adiós, hermanito,
hermanito, adiós,
solito te dejo,
solito con Dios.

¹⁸ Especifica Germán de Granda (1977: 291, n.60) que en esta misma región hacen una distinción si la criatura muerta es menor de tres meses, en cuyo caso se le llama *florón*, y a su ritual *buluca*, «consistente en levantar el cadáver del niño de la mesa donde está colocado y pasarlo a los parientes y amigos (salvo a los padres), comenzando por la madrina, mientras se canta: «*Ya se fue la buluca, / pericoandé, / por aquí la despacho / y por aquí se fue*». Más información sobre este rito lo encontramos en el estudio que Pardo Tovar (1960) hizo en El Baudó, en el Chocó colombiano. Aquí el repertorio se basaba en tres tipos de textos: romances, *alabaos* de temática religiosa y entonados en forma responsorial y *salves*.

Adiós, primo hermano,
primo hermano, adiós,
me voy y los dejo,
solitos con Dios.

El que está llorando
déjenlo llorar,

que esos son los golpes
que mi Dios nos da.

Mi padre y mi madre,
no lloréis por mí,
que estoy en los brazos
de la Emperatriz.

Al finalizar el velorio, al tiempo del amanecer, se le hace el canto de despedida, que recibe el nombre de *monos*:

Allá van los monos
por el palo arriba,
el mono más viejo
va de boca arriba.

Allá van los monos
por el palo abajo,
el mono más viejo
va de boca abajo.

4. Como en el caso del *chigualo*, advertimos aquí en el ritual del *gualí* un sincretismo cultural: la tradición y el ritual, así como los textos que se cantan, son de indudable origen hispánico, pero el nombre del ritual, *gualí* y la música con que se cantan las coplas son de raíz africana.

Encontramos más noticias sobre los velorios de angelitos en Colombia en Rogelio Velázquez (1961: 9-76); en Pardo Tovar (1960); en Héctor Rodríguez (1992: 38-41); en Fraile Gil (2010: n° 53 y 129); y en varios textos de Internet (entre ellos el de Mercedes Falcón), que no añaden nada sustancial a la aportación de Germán de Granda, salvo un nuevo nombre con que se conoce el velorio de angelitos en el Departamento de Cauca, el de *bunde*, que nos parece también de origen africano, como lo confirma el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. En el Departamento de Cauca se confirma también su persistencia especialmente entre la población negra, y tienen allí por creencia que es de origen africano, aunque contradictoriamente solo esté vinculado a la religión católica. El término *bunde* se aplica tanto al niño muerto como al velorio, incluso se ha creado el verbo *bundear* para todo lo referido al rito del velatorio y lo usan en todas las formas conjugables.

9. Puerto Rico

Muy poca información encontramos sobre el velorio de angelitos en la bibliografía disponible de Puerto Rico, pero la suficiente como para asegurar que también en esta isla existió esta tradición hasta mediado el siglo XX, si bien aquí vinculado especialmente a la cultura de los negros. Y de ahí el nombre de *baquiné* o *baquiní* (o *quinibán*, por metátesis) con que se conoce, de indudable raíz africana¹⁹, igual que en Colombia y Ecuador con el término *chigualo*. Pero no debe creerse, en contra de lo que algunos autores han sugerido, que el rito del velorio de angelitos sea entre la población negra

¹⁹ Así lo interpreta también Álvarez Nazario (1961: 276-280), quien documenta así mismo el término *baquiné* en la República Dominicana, lo mismo que hace el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

de estos países una herencia de sus ascendientes africanos, sino que su indudable origen hispano se contagió de las formas lingüísticas, culturales y folclóricas de los negros en donde éstos constituían población mayoritaria, de la misma manera que ocurrió en los velorios de cruz en Venezuela y Cuba, por ejemplo.

Sobre la existencia de los velorios de angelito en Puerto Rico informa Germán de Granda en sus estudios sobre Colombia (1977: 251, n.10). Tuve también información personal por parte de los componentes del Grupo folklórico puertorriqueño *Mapeyé* y la completé con una anécdota que me contó mi amigo Isidro Ortiz, de La Gomera. Me comenta éste que un cura amigo suyo, después de haber visto la representación que los Magos de Chipude hicieron en la Televisión Española en Canarias del velorio de angelito, al estar su amigo de cura en Puerto Rico presencié allí ritos de velatorio de niños difuntos casi idénticos al de La Gomera, y que en Puerto Rico se cree que ese ritual procedía de las Islas Canarias.

Una mínima atención presta María Cadilla de Martínez a esta celebración en su excelente libro *La poesía popular en Puerto Rico*. Un solo párrafo dedica a su conocimiento y apenas unas mínimas coplas (1953: 335-336):

Adiós, angelito, adiós,
adiós para nunca más;
no lo llores, madre,
no lo llores más,
que tu hijo se ha ido
y no volverá.

Ángel, si te fueres
al cielo estrellado,
ruega por tus padres
y por tus hermanos.

Comenta María Cadilla: «La creencia popular es que todo niño que muere va al cielo y allí es el ángel tutelar de la familia. Por ello tratan en los cantos y rezos de celebrar el suceso y de consolar a los padres con esa esperanza» (1953: 335). Y en las págs. 339-340 recoge otras coplas circunstanciadas a la muerte de una niña a causa de la explosión de un petardo:

Reventó un petardo
a las diez del día
y mató a una niña
de cuarenta días.

No la llores, madre,
no la llores más,
que sería su sino
el morir quemá.

No la llores, madre,
no la llores más,
mira que le tienes
las alas mojás.

Las reses bramaban
dentro de un solar,
eso daba pena,
ganas de llorar.²⁰

Un poco más de atención dedica al *baquiné* Francisco López Cruz en su libro sobre *La música folklórica de Puerto Rico* (1967: 164-174), enriquecida con las partituras de los cantos del velorio. Encuadra este autor el *baquiné* dentro de los «rosarios cantaos», de los que es una modalidad particular, y siendo ellos lo que

²⁰ Esta copla, con ese bramido destemplado de las reses, está en consonancia con la reversión violenta de la naturaleza ante una muerte inesperada que se reflejaba en las antiguas endechas.

en el resto de Hispanoamérica se llaman *velorios*, distinguiéndose en Puerto Rico los «de promesas», los «de difuntos» y los «de la Cruz de mayo». Y distingue el *baquiné*, que es velorio para los niños negros, del *florón*, que lo es para los niños blancos. Describe la ambientación de la sala en que se vela al cadáver, coincidente en todo con la general hispanoamericana, con la particularidad de que al niño se le pone siempre una flor en la boca y de que en toda comunidad existe un grupo de *baquineros* encargados de la música durante el velorio. El *baquiné* —nos dice— se celebra «en un ambiente que tiene más de fiesta que de tristeza» y que las canciones son dialogadas entre un solista y un coro, de la manera siguiente:

Coro

Adiós, angelito, adiós,
adiós para no volver.

Solista

Su madre le daba
un té de curía
a ver si su hijo
no se le moría.

Su madre lloraba,
no tiene consuelo,
y el niño está alegre
porque va pa el cielo.

Los ángeles llegan
y agitan pañuelos
avisando el padre
que van para el cielo.

Se murió ese niño
y nos dejó pensando,
el padre afligido,
la madre llorando.

Cojan ese niño
pónganlo en la mesa
para que su madre
no tenga tristeza.

Cojan ese niño
pónganlo en el suelo
para que su madre
tenga algún consuelo.

Cojan ese niño
pónganlo en un banco
para que su madre
tenga algún descanso. Etc.

Naturalmente la intervención del coro se repite como estribillo tras cada estrofa del solista. Esta forma alternativa y coral de los cantos del *baquiné* puertorriqueño ofrece evidentes similitudes con los velorios de Venezuela, de Colombia y de Cuba de influencia africana, más si tienen presencia los instrumentos de percusión. Destacable es también la métrica de las coplas, hexasilábicas, prototípicas del cancionero popular puertorriqueño, aunque sin embargo, los versos del estribillo que canta el coro son octosílabos.

Finalmente, López Cruz señala que durante el velorio se hace un baile llamado *quinimán* que se baila dando saltos y vueltas (se supone que alrededor del cadáver del niño), mientras se canta:

El quinimán está sentao,
chinita bea, bea, ba;
le zapateo al quinimán,
chinita bea, bea, ba.

Ahora, en Internet puede encontrarse más información sobre esta manifestación ritual de los *angelitos* en Puerto Rico. De la página <<http://www.encyclopediapr.oer/esp/arti->

de.cfm?ref=09021301>, con el título «La religiosidad popular en Puerto Rico y la herencia africana», por ejemplo, obtenemos la siguiente información complementaria. A finales del siglo XIX el pintor puertorriqueño Francisco Oller Cestero pintó un gran lienzo con el título *El Velorio* (hoy conservado en el museo de la Universidad de Río Piedras de Puerto Rico), que reflejaba muy fielmente las escenas que suelen darse en estas circunstancias de los velorios, con la figura destacada de un negro anciano que mira reflexivo y triste a la criatura muerta, mientras otras gentes, negros y blancos, hombres y mujeres, incluso niños y perros, llenan el cuadro, unos tocando instrumentos musicales, otros bailando, otros comiendo y bebiendo... El cuadro fue exhibido en la Exposición Internacional de Puerto Rico, en Santurce, en 1893, y suscitó críticas muy negativas por parte de algunos sectores de la sociedad urbana y culta de la isla, como signo del atraso y primitivismo en que vivían las clases campesinas, sobre todo las de población negra. El parentesco que este cuadro tiene con el que dibujó Gustavo Doré de la escena de la niña muerta en Jijona es asombroso, siendo los dos casi contemporáneos. El de Doré es más ritual y más austero, a ello ayuda el ser solo un dibujo, aunque preciosista como todos los suyos; el de Oller es una explosión de color y de vida, a pesar de representar una escena fúnebre.

También se dice que el término *baquiné* alterna en algunos lugares de Puerto Rico con el de *florón*, sobre todo cuando el niño es de raza blanca, y eso porque los niños que asistían al velorio hacían girar entre sus manos una gran guirnalda de flores, mientras daban vueltas a la caja en que estaba depositado el angelito, cantando:

El florón está en la mano,
en la mano está el florón.

El florón pasó por aquí,
yo lo vi y no lo cogí.

Y decía el coro de niños:

Que pase, que pase,
que pase el florón.²¹

Como se ve, todos los textos de los velorios de angelito puertorriqueños se limitan a estrofas menores, propiamente coplas. Solo en la página de Internet reseñada encontramos cuatro décimas (aunque imperfectas, por mal recordadas) recogidas de la tradición oral en la localidad de Vieques en 1950:

Cuatro velas lentamente
al instante estando encendidas
dándonos tu despedida
tenaz y gloriosamente.
Dios nuestro Padre clemente
tan tierna tu alma ha llamado
para que goce a su lado
de la dicha que él encierra.

Quién tuviera la suerte
y antes que la vida cruce
por esa inocencia dulce
te sorprendería la muerte.
Mueres sin la prueba fuerte,
sin saber qué son dolores,
tu espiritualmente vives
que dulcemente percibes
en ese jardín de flores.

²¹ Esto explica una estrofa que aparece en el libro de María Cadilla (1953: 336) y que allí carece de explicación: «El florón pasó por aquí, / yo no lo vi, yo no lo vi; / ¡que pase, que pase, / que pase el florón!».

Te miro sobre esa mesa
y me conmueve tu suerte,
gloria tendrás con tu muerte,
nosotros solo tristezas.
Ningún pecado te pesa,
tu vida fue paz y amores,
nosotros quebranto y dolores,
de la ley somos culpables,
mas tú cuando con Dios hables
ruega por los pecadores.

Di a tu madre que no llore,
aunque es eterno tu sueño...
Tú entre nosotros risueño,
entre tan hermosas flores.
Tú comprendes sus dolores,
sus angustias y pesares,
pero que allá en los altares
que Dios te llame, ¡oh, sí!,
recuérdate, ángel, de mí
si a la gloria tú entrases.

10. Venezuela

Grandes dificultades encontrará el estudioso que quiera saber de los velorios de angelito en Venezuela acudiendo a la bibliografía más general referida a la poesía y músicas populares, al folclore o a la religiosidad popular, como nos ha ocurrido a nosotros. Y eso que Venezuela cuenta con magníficos estudios dedicados a su música y poesía populares. Mas no hemos encontrado ni un libro, ni un artículo, ni siquiera un apartado dentro de un artículo, dedicado al tema, como si en Venezuela no existieran o no hubieran existido tales velorios. Pero sí existen, o mejor dicho, existieron, y algunas mínimas referencias hemos encontrado tras mucho escudriñar.

Por Internet me entero de la existencia de un librito de Luis Arturo Domínguez con el título de *Velorio del angelito* (Trujillo: Biblioteca Trujillana de Cultura, 1960), que no he podido llegar a él, pero del que se citan tres coplas:

Ya va siendo hora, la madre,
que principies a llorar,
un hijo de tus entrañas
se lo llevan a enterrar.

un hijo de tus entrañas
se va para el camposanto.

Ya va siendo hora, la madre,
que principies con tu llanto,

Adiós mis padres queridos,
con todos mis hermanitos,
que ya yo estoy en el cielo
con los otros angelitos.

Determinadas informaciones hemos acumulado de consultas y conversaciones sobre el tema con amigos y colegas venezolanos. Rafael Salazar me dice que todavía sigue vivo en la región de los Andes Venezolanos, especialmente en la provincia de Mérida, donde él pudo presenciar uno en los años 80 del pasado siglo. Mi amigo Isidro Ortiz, de la isla de La Gomera, me comentó personalmente que en el tiempo en que estuvo en Venezuela asistió al velatorio de un niño muerto en la ciudad de Bachaguero, en el Estado Zulia, y que el verdadero ritual para el niño era por el camino al cementerio, donde se bailaba y se cantaban textos específicos para la ocasión, mientras que en la vela nocturna se cantaba cualquier cosa, «como en una noche de parranda», cualquier tipo de música popular.

Algunos informes leemos en Internet que confirman también la existencia de los velorios de angelitos en Venezuela, aunque de ellos solo se da aquello que resulta más escabroso y menos religioso, la utilización del velorio para la fiesta y para los

excesos, como el caso mencionado al principio de este capítulo por una mujer de la región de Barlovento.

Por su parte, el excelente etnomusicólogo e investigador de la música venezolana que fue José Peñín, en un interesantísimo artículo sobre los *tonos* de velorio en los Llanos colombo-venezolanos, distingue los siguientes tipos de *velorios*: «de cruz», «de santo» y «de finados», y dentro de éstos, los de adultos y los «de angelito» (1993: reiterado en págs. 2064, 2065, 2071). Y en todos ellos se cantan romances.

11. Ecuador

En Ecuador, «cuando muere un niño bailan también y dan comidas, pero solo por una noche, y ya no se presta el cadáver para diversión de otras casas, como dicen que sucedía antes. Se baila ahora, según cuentan, por la muerte de un niño, porque se considera como un ángel, y se hace así coro a los del cielo que lo reciban tan pronto como muere...», dice Héctor Rodríguez en *Mitos-Ritos y simbolismos funerarios* (1992: 38).

Mayor información encontramos en el libro de Laura Hidalgo, aunque esté limitado a la región de Esmeraldas (2000: 34-37). La tradición de los velorios de niños muertos en esta región ecuatoriana es idéntica a la descrita por Germán de Granda para el Departamento de Nariño de Colombia: al niño y al velorio se le llama *chigualo*, se cantan coplas y se fija especialmente entre la población negra. Dice Hidalgo: «El grupo no lamenta el fallecimiento de un *angelito*: al contrario, celebra su partida a los cielos. Si el niño que ha muerto es un recién nacido denominan *chigualo* al rito... Las coplas que entonan las cantadoras van acompañadas de sus instrumentos de percusión». Sin embargo, los textos que pone como ejemplos, aparte el estribillo, que sí hace referencia al acto, son las que se cantan en la Navidad en otros sitios:

*Que se duerma el niño,
que se duerma.
Ay, que se duerma el niño,
que se duerma.*

Todos le llevan al niño,
yo no tengo qué llevarle,
le llevaré el corazón
que le sirva de pañales.

Qué quiere este niño
que no le dan, que no le dan,
en el Portal de Belén
allá sí hay, allá si hay.

Aquí vamos cuatro,
cinco con la guía,
y en medio llevamos
la Virgen María.

Finalmente, en Internet hemos localizado una *Antología del Folklore Ecuatoriano* (1994, 2ª ed.) que dedica un capítulo al «Velorio de angelitos, solteros y adultos» (págs. 193-195) y en el que se da noticia de la existencia de los *angelitos*, pero no contiene ningún texto.

12. República Dominicana

No hemos encontrado información particular de la República Dominicana, solo referencias generales en el artículo de Mercedes Falcón diciendo que se celebra igual que en Puerto Rico, incluso con el nombre de *baquiné* o *baquiní*, y en el que se can-

tan himnos acompañados de acordeón y tambores, y entre ellos la *Salve*, «una de las expresiones más extendidas de la música popular dominicana». Igualmente encontramos una referencia mínima, pero que confirma su existencia, en el libro de Ivette Jiménez *La décima popular en Puerto Rico* (1964: 36): «Aldeanos y analfabetos — dice— cantan décimas con motivo de muchas de las festividades colectivas tanto religiosas como tradicionales», y entre ellas en los *velorios de niños*. También el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* lo atestigua en la Dominicana y dice que se le conoce también por la expresión *fiesta del angelito*, en que las protagonistas del velorio eran las mujeres, que cantaban salves seculares acompañadas de panderos, con la intención principal de consolar a la madre de la criatura.

13. Perú

Ni la menor referencia a los velorios de angelitos hemos encontrado en la bibliografía sobre folclore y literatura popular en el Perú, tan escasa en todos los sentidos, salvo en el estudio de la décima, por obra en este caso de Nicomedes Santacruz. Pero ni siquiera en toda la obra de este autor encontramos la más mínima alusión a que existiera en Perú el ritual de los niños muertos y que en su velorio se les cantaran décimas. Y sin embargo sí existieron, y a los niños se les llamó también *angelitos*, como en todas partes. Nos enteramos de ello por un librito que acompañó una impresionante exposición de fotografías precisamente de niños muertos con el título de *Santos Inocentes* celebrada en la Alianza Francesa de Lima entre agosto y septiembre de 2009. Y de los comisarios y autores del libro de esta exposición (Contreras y Durand Fernández 2009) tomamos los datos que siguen.

Como ocurrió en el Levante Español y en México, también en el Perú fue muy común desde la invención del daguerrotipo el fotografiar a las personas muertas, y entre ellas a los niños, tan desgraciadamente frecuentes, con el propósito de conservar intacta su memoria. Los fotógrafos se anunciaban con avisos como éste: «De aquellos a quienes amamos con tanto cariño, preservamos la sombra antes que la sustancia perezca» (2009: 10). Dicen los autores del librito de la exposición que «por aquella extraña aureola que ostentan, los retratos de los menores fallecidos son los más impresionantes, capturados ya durante el velatorio *de angelitos* o cargados por los padres o cargados por las amas negras de leche» (2009: 14).

Nada dicen estos autores sobre los textos que se cantaban en el ritual de estos velorios —no era su cometido—, pero por su testimonio sabemos que el lugar destinado para los niños en el cementerio de Lima se le llamaba *angelorio*, por «la creencia religiosa de que los párvulos muertos, sin posibilidad de pecado mortal, tenían el viaje asegurado al cielo» (2009: 25). Y continúan: «La doctrina de evangelización difundía a su manera esta norma. Cuando un niño muere no se le debe llorar, para no enlodar el camino por el cual habrá de transitar, también se afirma que las lágrimas podrían mojar sus alas nuevas», y aportan un mínimo pero valioso testimonio de 1792 en que un fraile predicaba que a los difuntos mayores había que llevarlos «con la mayor decencia y solemnidad», mientras que en el caso de los párvulos debía hacerse «con fiesta y guirnaldas» (2009: 26).

Que la costumbre de los velatorios de angelitos estuvo extendida por todo el país nos lo confirman los testimonios de varios viajeros extranjeros que recorrieron el país en el siglo XIX y dejaron escritas sus impresiones asombradas y algunos dibu-

jos, curiosamente igual que en España hicieron los franceses Charles Davillier y Gustavo Doré.

El inglés Heinrich Witt fue testigo en 1842 en el pueblo de Chota, Cajamarca, de uno de estos velorios en que los padres celebraban la admisión de su hijo muerto «al coro de los ángeles». Y dice: «En la habitación habían colocado una mesa sobre otra para representar el altar, en la más alta estaba el cuerpo vestido de blanco y adornado de flores, en una caja abierta... Cerca de allí estaban sentados los músicos con violín, clarinete y guitarra. La habitación estaba llena de espectadores sentados en unas bancas colocadas cerca de las paredes y en el piso, de manera que quedaba sólo un estrecho espacio. Al centro bailaban dos parejas que pertenecían a una clase más alta» (2009: 26).

Y el francés Charles Wiener fue testigo en 1876 del entierro «de un negrito» en las cercanías de la ciudad de Trujillo, del que hizo un dibujo muy ilustrativo. Asombrado cuenta lo que le dijeron, que «la muerte transforma al pobre pequeño en ángel del cielo que va a rogar al pie de su santo patrono por los que han quedado en la tierra». Y espantado relata la práctica «aberrante» del ritual: «Se amarra el cuerpo [del niño] sobre una silla, se colocan sobre su espalda dos alas de papel armadas a veces sobre alas de lechuga, se le pone una corona de flores sobre la cabeza, y se le instala encima de una mesa en torno a la cual se baila y se canta; en los intermedios se bebe y se devoran platos muy picantes que excitan más la sed». Y sigue después con el cortejo fúnebre, en que los acompañantes no dejaban de bailar zamacuecas (2009: 26-27).

Los autores de estos informes peruanos, dicen que aún hoy, en el sur del país, en el área de Chanka-Pokra, se sigue celebrando los funerales de los niños de manera similar a como los contaron los viajeros extranjeros en el siglo XIX: «Son dos días de velorio y de fiesta en casa de los deudos donde participan los padrinos proporcionando el ajuar y los gastos del entierro del ahijado». Y dicen que también la tradición andina quechua es coincidente con el ritual peruano cristiano: Cuando muere un *angelito* (niño menor de dos años), «no hay por qué entristecerse, al contrario, hay que enterrarlo con alegría. El padrino lleva el ataúd al hombro, acompañado de un arpa y un violín» (Contreras y Durand Fernández 2009: 27-28).

Y también en Perú, como en Puerto Rico, México o Chile, ha habido pintores que han dejado reflejadas en sus cuadros escenas del velorio y del cortejo fúnebre de *angelitos*. Así José Effio en un óleo sobre lienzo de 1907 titulado «El velorio», en que en un cuarto a medio iluminar se vela a un niño mientras una pareja baila «marinera» formando el marco en cuyo interior se ve a la madre siendo consolada por un hombre. Y Primitivo Evanán Poma, artista artesano de Ayacucho, ha pintado sobre una tabla con estilo muy autóctono el entierro de un niño con las mismas muestras de dolor (llanto de una mujer) y de alegría (bailes de una parte del cortejo) que hemos visto en todas partes (Contreras y Durand Fernández 2009: 28-29).

Y concluyen los autores de estos valiosos informes con la siguiente reflexión: «La muerte de un niño es la subversión de los hechos. Un choque de fuerzas interiores que combina el dolor y la esperanza detrás del mal suceso. La *ascensión* de un menor rompe las apreciaciones habituales sobre la vida: el lógico y establecido nacer, *vivir*, morir. Morir sin haber cumplido ese camino turba la existencia de las sociedades, pues es un hecho ingrato que no debiera ocurrir» (Contreras y Durand Fernández 2009: 28).

14. Nicaragua

Ninguna información teníamos de la tradición de los angelitos en Nicaragua hasta conocer el libro de Pablo Antonio Cuadra en que dedica a los «parabienes del angelito» —así los llama— una atención especial dentro del capítulo de *Costumbres* (Cuadra 2005: 392–404).

El nombre de *parabienes* para los cantos de los velorios de angelito en Nicaragua los vincula inequívocamente con la tradición de México, como ocurre generalmente con todas las manifestaciones populares religiosas de todos los países de Centroamérica que tuvieron en la Nueva España desde el comienzo de la Colonia el centro del que irradió todo lo que llegó de la metrópoli. *Parabienes* se llaman porque esa es la palabra más repetida y la primera que aparece en los cantos:

Parabienes vengo a darte
en lugar de sentimiento,
que este niño va a gozar
del Divino Sacramento.

Aquí he venido a tus puertas,
porque no he sido invitado,
a cantarle parabienes
a este ángel mortajado.

A tus puertas he venido
a que licencia me des,
vengo a darle parabienes
a vuestro hijo que muerto es.

Y si acaso lo llorares,
llóralo con alegría,
que este niño está gozando
de tan alta jerarquía.

«El canto de los *parabienes* —dice Cuadra— hay padres que no lo soportan, por la tristeza, pero a otros les encanta, y a falta de cantores ellos mismos los cantan» (2005: 396)

Igual que en México, al niño muerto son los padrinos quienes lo coronan con una guirnalda de flores y le colocan una hoja de palma en señal de triunfo. Y le cantan:

Con la palma y la guirnalda
que vos tenés ahí presente,
angelito de mi vida,
de tus padres vas ausente.

Ángel que compuesto estás
de rositas y guirnaldas,
por el aire vas diciendo:
adiós, mamita del alma.

En Nicaragua también bailan en el velorio, y a este baile le llaman *de la flor* o *de la palma*, los dos elementos principales del sentido profundo del rito. «La muerte de un niño bautizado —concluye Cuadra resumiendo el sentir de sus informantes— es triste por lo que tiene de apartamiento terreno, pero es alegre, según la fe, por lo que tiene de suerte eterna, pues el alma de ese niño bautizado, muerto antes del uso de la razón, va derecha al cielo» (2005: 404).

VII

LOS RANCHOS DE ÁNIMAS Y DE PASCUA DE CANARIAS

Es el purgatorio una cárcel real
donde van las almas a purificar
los pecados leves que del mundo llevan.

De las pobres almas somos mensajeros,
pedimos limosna para su remedio.

(DESHECHAS DE UN RANCHO DE ÁNIMAS)

1. ¿Qué son?

Los *ranchos de ánimas* y *de pascua* son dos de las manifestaciones más características del folclore canario. No son las más antiguas, pero sí las más peculiares e interesantes, por lo que de historia, de religión, de poesía y de música, todo ello reunido, representan. Son un exponente de primera categoría de la cultura popular canaria. Y por ello en 2006 recibieron con todo merecimiento la Medalla de Oro del Gobierno de Canarias «por su papel primordial en la historia de este archipiélago».

El carácter principal que los define es el religioso. Son agrupaciones musicales que tienen por objeto, las *de ánimas*, cantar y rezar por las almas de los difuntos, y las *de pascua*, cantar y alegrar la Navidad. Dos son, pues, los aspectos principales que los sustentan: el de la religiosidad popular y el folclórico (en lo poético-musical); pero otros varios aspectos secundarios interesan a su conocimiento: el antropológico, el sociológico, el histórico y el geográfico, al menos.

En los ranchos de Canarias es mucho más lo que hay oculto que lo que se muestra. Lo que se muestra puede parecer muy simple: una agrupación en la que predominan los viejos, sin vestimenta especial, que se reúnen en los días del ciclo de su funcionamiento para cantar durante horas y horas o por las calles de barrios y pagos o en el interior de una casa en favor de las ánimas de los vecinos recientemente fallecidos. Lo que aparenta es muy anodino: una monotonía de canto, una instrumentación que produce un efecto de desasosiego, unos textos que los oyentes apenas si entienden y un ambiente de recogimiento que impone silencio y meditación. No hay protagonismos, no hay grandes voces que sobresalgan por encima del grupo, nada destacable desde el punto de vista de los cantadores y menos de los instrumentos, con sonido que alguien podría calificar de destemplado. Pero lo que subyace tras lo que se muestra es mucho y muy complejo: es un rito de fe que tiene siglos de tradición, que manifiesta unas creencias firmes en la existencia del Purgatorio y en el poder salvador de la oración, es un testimonio vivo de la creencia en la «comunidad de los santos», contiene elementos folclóricos musicales muy remotos y casi únicos y se expresa en unas formas poéticas que no tienen

parangón en el panorama de la lírica popular española desde el punto de vista de su antigüedad.¹

1.1. Un arcaísmo cultural

Los ranchos de ánimas y de pascua son, pues, un verdadero «arcaísmo» cultural de Canarias en el terreno de las tradiciones orales, solo comparable con el canto de los romances en La Gomera, por ejemplo, o con la pervivencia de las endechas en los estribillos romancescos. Si no han sido valorados en la medida que se merecen es, quizás, porque solo se ha reparado en lo que se muestra y no en lo que subyace en ellos. Como ha dicho Lothar Siemens (2001), «nos encontramos ante verdaderas joyas de nuestra antigua cultura popular que, a pesar de la fortísima presión de los medios modernos, han sobrevivido gracias al pueblo y se prestan a seguir viviendo al entrar en el siglo XXI».

Y conteniendo tan interesantes aspectos culturales apenas si han contado hasta ahora con estudios serios y suficientes para su comprensión cabal. Sí ha habido intentos que pretendían ahondar en la investigación de los aspectos antropológicos, de los sociológicos, de los poéticos y de los musicales, pero fueron abandonados y apenas si quedaron en resúmenes o artículos de periódicos. De este carácter es la generalidad de la bibliografía que puede encontrarse sobre los *ranchos* (Alzola 1982: 19-26; Bethencourt Alfonso 1985: 243-245 y 310-311; Cruz Domínguez 1989; Díaz Cutillas 1981, Fariña 1984; Hernández 1990; Hernández Jiménez y Sánchez Rodríguez 1995: 62-69; Jiménez Sánchez 1951 y 1955; Navarro 1971: 96; Peñate Suárez 1999; Santana Godoy 1987: 221-227; Siemens Hernández 1977: 43-44; Suárez 1983; Suárez Espino y Sánchez González 1996; Suárez Miranda 1943; y yo mismo: Trapero 1990: 172-190), que no pretenden sino acercamientos superficiales o puntuales. Solo en los últimos años se han hecho estudios más detenidos sobre el conjunto de la tradición (Álvarez y Siemens 2005) o sobre un rancho en particular (Suárez Moreno 1998 sobre el de La Aldea, y Trapero 2008a y 2008b sobre el de Teror), se han editado en registros sonoros muestras muy representativas de los ranchos de Valsequillo, de La Aldea y de Tiscamanita; y de los ranchos de pascua cuentan con su particular registro sonoro los de Teguiise, San Bartolomé y Tinajo. Pero la publicación más completa que existe en Canarias es sobre el Rancho de Ánimas de Teror, con una producción en formato libro, con estudios multidisciplinarios que dan una visión de conjunto al fenómeno del rancho, y en formato multimedia, con imágenes y cánticos muy variados.

Requieren una explicación detenida los nombres de *rancho*, de *ánimas* y de *pascua* (o de *pascuas* o de *navidad*) que reciben estas agrupaciones en contraste con otras manifestaciones folclóricas que existen en Canarias con pare-

¹ Es muy ilustrativa la valoración que del Rancho de Teror me dio una vez uno de sus principales cantores *de alante*, Simeón Ramos, y por tanto uno de los que mejor conoce los entresijos de la tradición: «El rancho de ánimas, el que lo conoce, sabe lo que es, pero al que no lo conoce le cuesta trabajo saber lo que es».

cidas características, y requiere también una explicación detenida la diferencia que existe entre los *ranchos de ánimas* y los *ranchos de pascua*, pero ello se hará en el apartado siguiente. Importa ahora señalar las características que les son comunes.

Se trata de una expresión de religiosidad popular, manifestada ésta a través de una asociación de seglares, al margen de la jerarquía eclesiástica y fuera de los recintos religiosos. No tiene, pues, carácter litúrgico, si por litúrgico se entiende el conjunto de ceremonias que se celebran en tono a una acto religioso dentro de la iglesia. Los *ranchos* están concebidos esencialmente para actuar fuera de la iglesia y al margen de la autoridad eclesiástica. En las iglesias entran y actúan solo de manera excepcional, en la misa del gallo de Nochebuena y el día de Navidad, pero sin dejar ni siquiera entonces los hábitos y ritos que les son comunes. Es una práctica seglar, ciudadana, callejera y doméstica, de creencia religiosa popular, sin duda conforme a la «doctrina» de la iglesia, y hasta es posible que los textos fueran hechos en un primero momento por curas o frailes, pero que se vincula con la iglesia solo al final de cada ciclo anual entregando lo recaudado para misas, cera y obligaciones contraídas.

Mas el carácter laico de los ranchos no quiere decir que estén «en contra» de la jerarquía eclesiástica y menos de la doctrina de la Iglesia. Al contrario, los ranchos han de verse como verdaderos colaboradores de la Iglesia en cuando a la función catequística-doctrinal: enseñan a los fieles de la localidad en la que actúan la doctrina entera de la religión católica, desde los episodios más sobresalientes del Antiguo Testamento hasta los relatos más divulgados de los Evangelios, pero también las prácticas de la devoción cristiana: los mandamientos de la ley de Dios y los sacramentos de la Iglesia, las obras de misericordia y sobre todo la obligación que todos los hombres tienen de rezar por las ánimas de sus deudos difuntos.

Un ejemplo paradigmático de la función catequística de los ranchos de Canarias es el siguiente texto en forma de *deshecha*² sobre las distintas clases y categorías de ángeles que hay en el cielo. El propio texto confiesa tener como fuente al Profeta Isaías, pero su contenido va más allá de ese libro bíblico y reúne informaciones repartidas por toda la Biblia, y especialmente por los textos tardíos que la Iglesia convirtió en doctrina devocional. Se inicia con la rebelión de Luzbel, quien lleno de soberbia quiere ser como Dios y que es derrotado y enviado a los infiernos convertido en Lucifer. Se relata después las nueve clases de ángeles que existen, con sus nombres y jerarquía: *ángeles*, *arcángeles*, *serafines*, *querubines*, *tronos*, *potestades*, *dominaciones*, *principados* y *espíritus*. Y se acaba con la relación de la categoría más alta, los siete arcángeles, con sus nombres, sus particulares funciones y el significado que cada uno de sus nombres tiene: *Miguel*, *Gabriel*, *Rafael*, *Uriel*, *Haudiel*, *Sealtiel* y *Barachel*. En ningún lugar he visto yo reu-

² Más adelante se explicará con detenimiento el significado y la forma métrica de las *deshechas* en los *ranchos* de Canarias, único género poético-musical en que aparece. Su estructura poética es simple, pero su forma de ejecución es muy compleja, como se verá. Baste saber aquí que es un canto responsorial entre un solista que canta el texto en versos dodecasilábicos agrupados en trísticos y el coro que canta el *pie* que se pone a la cabecera.

nida tanta doctrina sobre la jerarquía celestial. Con la añadidura de que son los ángeles los intercesores de los hombres ante Dios, razón por la que han de acrecentarse la creencia y la devoción hacia ellos:

Los ángeles son nuestros medianeros,
 presentan a Dios todos nuestros ruegos,
 cada hombre tiene ángel guardador.

El texto perteneció al Rancho de Ánimas de Ingenio (Gran Canaria)³. Lleva por título MISTERIO DE LOS SIETE ARCÁNGELES:

Pie

En este desierto de llanto y dolor
necesita el hombre tener protección ⁴.

Todos a cual más lo necesitamos,
 ya ricos, ya pobres, y aunque rey seamos,
 nos hace falta un ayudador.

En lo corporal esto comprendemos,
 pero en lo espiritual también carecemos.
 Por eso nos pone guardias el Señor.

Al crear el cielo, espíritus creó,
 y en el Paraíso su asiento les dio,
 de ángeles el nombre les dio el Hacedor.

Esa multitud bienaventurada
 la hizo innumerable Dios, por él guardada,
 y a unos más belleza que a otros les dio.

Luzbel, entre todos, era el más hermoso,
 pues lo quiso así el Dios poderoso,
 y junto a su trono el de aquél plantó.

Todos le adoraban como a un Dios segundo,
 pero él no adoró al autor del mundo,
 ni al Hijo del Padre, nuestro Redentor.

³ Conozco dos versiones de este texto. Uno de ellos lo recogió Sebastián Jiménez Sánchez de la tradición oral en 1955; dice de él que «es muy antiguo, que se calcula en más de 200 años» (Archivo Sebastián Jiménez Sánchez, depositado en El Museo Canario de Las Palmas, Caja 99, carpeta 2). La otra versión figuraba escrita, con su partitura musical, en el Archivo de la Sección Femenina de Las Palmas, idéntica a la de SJS con algunas variantes de poca monta.

⁴ En la versión de la Sección Femenina se dice *tener protector*.

Pues como creía que fuese bajeza,
adorar a un hombre por naturaleza,
siendo él un bello ángel, por eso pecó.

Lleno de soberbia, quiso el poderío
de cielos y tierra y cuanto ha nacido,
pero esa soberbia cara le costó.

Había reunido un partido vil
y al punto al Eterno se declaró hostil,
pero llegó al caso de irritar a Dios.

El Omnipotente, por esto enojado,
quiso castigar a los rebelados,
y creó el infierno, eterna prisión.

San Miguel Arcángel, como capitán
de todas las huestes que en el cielo están,
tomando su espada de este modo habló.

—¿Quién cómo Dios? —dijo, con temible acento—.
Id a vivas llamas a sufrir tormento.
¿Quién como el eterno y sumo Hacedor?—

Y en el mismo instante blandiendo su acero
fue arrojando a todos del ínclito cielo,
para sepultarles en negra prisión.

Y bajo los pies del Arcángel santo
quedó hecho Luzbel fiera del espanto,
de hermoso trocose en monstruo feroz.

Unos al infierno al punto bajaron,
y otros en los aires al par se quedaron,
cada uno de éstos es un tentador.

Desde que se nace hasta que se muere,
do quiera que el hombre está y estuviere,
lleva en su compañía a este malhechor.

Le induce al pecado con las tentaciones,
hasta que pervierte tantos corazones,
les pinta bellezas, siendo todo horror.

Pero permitidme los deje sufriendo,
y en terribles llamas para siempre ardiendo,
hablemos del ángel que es ayudador.

En la gloria santa hay tres jerarquías,
según nos confirma el santo Isaías,
haré de las tres la definición.

La primera es, compuesta a la par,
de los *Serafines*, en primer lugar,
inflamados se hallan en amor de Dios.

Entra el *Querubín* en lugar segundo,
significa el hombre un saber profundo,
en todas las cosas que creó el Señor.

En tercer lugar, los *Tronos* se nombran,
en donde descansa Dios, como alfombra,
esta jerarquía es la superior.

Entremos ahora ya con la segunda:
las *Dominaciones*, virtudes profundas,
y las *Potestades* están en unión.

Viene la tercera con los *Principados*,
Ángeles y *Arcángeles*, todos separados,
pero al par disfrutan la gloria de Dios.

Entre ángeles tantos, solo conocemos
reducidos nombres que ahora explicaremos,
de los siete *Espíritus* que están junto a Dios.

Miguel es cabeza de tan gran milicia;
Dios le comunica cualquier noticia,
y es entre Dios y ellos el fiel mediador.

Luego esa embajada la lleva Miguel
a su compañero arcángel Gabriel,
por eso le llaman «el Embajador».

Al punto Gabriel le habla al tercero,
que es San Rafael, celestial viajero,
Tobías y Sara bien le conoció.

Rafael al punto se lo dice a Uriel,
que es el cuarto arcángel del Dios de Israel,
y éste es el que nombra la gran comisión.

Baja un angelito a dar la embajada,
lleva la respuesta y a Haudiel le es dada,
que es el quinto arcángel del Sumo Hacedor.

Haudiel se lo dice al tercero Uriel;
éste la traslada a San Rafael,
a Gabriel éste habla, y Miguel a Dios.

Este es un resumen de ellos el trabajo,
vamos con los otros dos que se han quedado,
veamos sus nombres y su ocupación.

Es el sexto arcángel el gran Sealtiel
y al séptimo llaman al par Barachel,
conocido el nombre, vamos a su honor.

Sealtiel se ocupa en estar mandando
a los angelitos que se hallan cantando
la gloria continua a nuestro Señor.

Barachel nos nombra nuestro ángel guardián,
y todas custodias a su curia están,
estos son los nombres y la ocupación.

Según es probado por sabios Doctores,
vienen a anunciar ángeles menores,
menos a no ser nuevas de valor.

Como la embajada del ángel Gabriel,
que vino a anunciar al Dios de Israel,
tan dichosa nueva requirió el mayor.

De Gabriel el nombre nos quiere decir
«de Dios fortaleza», para resistir,
aprendamos de él a tener valor.

El de Rafael a entender nos da
«de Dios medicina», que nos curará,
y el de Miguel dice «Quién como el Señor».

Los ángeles son nuestros medianeros,
presentan a Dios todos nuestros ruegos,
cada hombre tiene ángel guardador.

Son espíritus puros que cuerpo no tienen;
y son impasibles, y al par intervienen
con la sutileza y ágil resplandor.

Con ciencia divina les dotó el Eterno,
y a muchos libertan de ir al infierno,
pidámosles todos de estar en su unión.

Estamos ante un texto cuya autoría, casi con total seguridad, debió ser de un fraile o clérigo ilustrado, pero que lo hizo al modo y manera en que ya estaban constituidos los cánticos de los ranchos de Canarias. Y que fue cantado, casi también con seguridad, por hombres campesinos normales y corrientes, sin estudios ni escolásticas especiales, durante generaciones, colaborando así con la jerarquía eclesiástica en la propagación de creencias y devociones cristianas.

1.2. Su relación con otras manifestaciones españolas

Mas siendo tan particulares, los *ranchos* de Canarias no son una manifestación única, sin paralelos en el resto de España. Es una manifestación folclórico-religiosa de culto a las ánimas y por tanto hay que ponerla en relación con las otras muchas manifestaciones de este tipo existentes en la Península, sobre todo con las del Levante y del Sureste, como en el capítulo dedicado a «El culto a la muerte» se adelantó. Son muchas las diferencias, como se verá, sobre todo descendiendo a los aspectos textuales, poéticos y musicales, pero los fundamentos religiosos son los mismos y las prácticas rituales muy parecidas. Pueden señalarse las siguientes, entre las principales:

1. El primero y principal: el ser un rito de culto a las ánimas exige la creencia firme en el purgatorio. En los *ranchos* de Canarias se canta:

Es el purgatorio una cárcel real
donde van las almas a purificar
los pecados leves que del mundo llevan.

mientras que en las *cuadrillas* de Murcia y Albacete se dice:

En el purgatorio están
todas las almas pobres
esperando una limosna
de todos los bienhechores.

2. Se practican en el tiempo del ciclo de ánimas, desde la noche del 1 de noviembre, día de Todos los Santos, hasta el día 2 de febrero, día de la Candelaria, si bien ese ciclo se ha reducido en la actualidad a las fechas de la Navidad, con alargamientos o acortamientos, según cada *ranchito* o *cuadrilla* en particular. De ahí que en los repertorios de todas estas agrupaciones figuren cantos navideños.

3. Son agrupaciones musicales de laicos, sin intervención alguna de la jerarquía eclesiástica, si bien el dinero y los otros bienes recaudados se entregan al cura de la parroquia para que los administre y dedique a misas en sufragio de las «benditas ánimas del Purgatorio» y en otras obras benéficas.

4. Son cantos petitorios de limosna que se realizan por las calles de los pueblos o en las casas particulares a donde son invitados a entrar. En esos cánticos

se dice expresamente que los bienes recaudados son para el culto a las ánimas. En Canarias dicen:

Aliviar sus penas nosotros podemos
haciendo limosna, rogando por ellos,
en su beneficio Dios bien lo aceptaba.

mientras que en Murcia y Albacete cantan:

La limosna que pedimos
para las ánimas es,
para nosotros no es nada
si aquí no sabéis tener.

Esa fue principal y primitiva misión: recaudar limosnas para decir misas por las almas del Purgatorio. Pero a la vez se constituyeron en un instrumento divulgador del Evangelio y de las devociones de la Iglesia que llegaba a las zonas más recónditas de la geografía nacional. La confluencia, por otra parte, con los días de la Navidad hizo que en muchos lugares las salidas de petición para las ánimas se convirtieran en pasacalles aguinalderos en que lo que se pedía era el aguinaldo navideño.

5. Se practica en actuaciones nocturnas, desde el momento del atardecer hasta altas horas de la madrugada en que se acaban las rondas.

6. Los cantos básicos son corales y responsoriales. A cada una de las estrofas que canta un solista le contesta el coro de instrumentistas con el estribillo correspondiente de cada cántico.

7. Los textos que se cantan son la mayoría de repertorio, pero siempre aparece la improvisación, por parte del solista, para acomodar el canto a la circunstancia del lugar y del momento.

8. Los instrumentos mayoritarios son de cuerda (guitarras, laúdes y bandurrias; en Canarias también el timple), pero también tienen presencia y mucho protagonismo los instrumentos de percusión (panderos y panderetas) y los metálicos (campanillas, triángulos, clavijas; y en Canarias la típica «espada»), y eso por la creencia muy antigua que existe de que el sonido metálico tiene un efecto protector⁵.

9. Los nombres que reciben estas agrupaciones son particulares de cada región: *rondallas* o *cuadrillas* o *aguinalderos* o *campanilleros* o *animeros* o *auroros*, etc., en

⁵ De ahí el toque de las campanas para prevenir las tormentas, conocido en muchos sitios de España como el *cínguile zángala* o *tente nublo*. Se cree que el repiqueteo de las campanas en este toque específico quiere decir: «Tente nublo. / Tente tú. / Que más puede / Dios que tú. / Tente nublado. / No vengas al sembrado. / Que más puede / Dios que tú».

la Península, mientras que en Canarias siempre se llaman *ranchos*. Pero la organización interna es muy similar: hay un director (llamado *mayordomo* o *ranchero mayor*), un encargado de recoger y administrar la colecta que lleva una especie de mochila o alforjas al hombro (llamado *mochilero* o *mochiller*), el conjunto de tocadores y cantores (llamados simplemente *cuadrilleros* o *rancheros*) y el cantor solista principal (llamado *solista* o *cantor de alante* o *copliador*).

10. Era muy característico de estas agrupaciones animeras su participación en las nueve misas que anteceden a la Navidad. En lugares de la Península se llamaban *misas de gozo* (por recordar los 9 meses de gestación de la Virgen y los gozos del misterio del rosario) o *misas de la O*⁶, mientras que en Canarias se denominaban *misas de la luz*⁷.

11. Las mayores particularidades de los ranchos de Canarias están en los aspectos métricos y musicales, como hemos dicho y como después desarrollaremos. Generalmente en la Península se manifiestan en forma de cuartetos populares, mientras que en Canarias toman la forma de *coplas* y *deshechas*, que son denominaciones que conllevan una poética muy particular. Lo más cercano que hemos encontrado a estas formas poéticas canarias son unas canciones castellanenses llamadas *albaes* e interpretadas por un grupo denominado *De rondes i bureos* y que es una música representativa dels Valencians de Seca. Nada tiene que ver el contenido de esas canciones, que son de ronda y de tema amoroso, con los cánticos de ánimas de los ranchos canarios, pero sí la estructura musical, la melodía, el «tempo» y la instrumentación.

La pervivencia de estos ranchos es muy desigual en las Islas. Desde una supuesta existencia en todo el archipiélago y en casi todos los pueblos de cada una de las islas, hemos llegado a una situación actual muy precaria. Han desaparecido completamente de las islas occidentales (Tenerife, La Palma, La Gomera y El Hierro), en Lanzarote se especializaron en la modalidad de *ranchos de Pascua*, y en Fuerteventura solo vive (después de una época de silencio) el rancho de una única localidad: Tiscamanita. Solo en Gran Canaria sobreviven con plena vigencia y sin haber sufrido interrupción alguna dos: el de Arbejales-Terror y el de Valsequillo; un tercero, el de La Aldea de San Nicolás ha resurgido en la última década del siglo XX tras haber desaparecido en la década de los 50 anterior.

⁶ Esta denominación de «misas de la O» deriva de una secuencia latina que se entonaba en las misas de este tiempo de Adviento en que todas las advocaciones exclamativas dirigidas a la Virgen empezaban por *Oh...*

⁷ No hay una única explicación para esta denominación. La mayoría se inclina por interpretar que la motivación se la daba la hora en que se celebraban, a la primera luz del día, al amanecer, o mejor, que empezaba a amanecer al salir de misa, para ir después al trabajo; pero también hay quien interpreta que esa denominación es metafórica, aludiendo al *alumbramiento* de la Virgen, o al Nacimiento, como fiesta de la luz.

2. El nombre de *rancho* y su terminología

El término *rancho* es un canarismo con múltiples acepciones, según recogen los diccionarios dialectales canarios. Por ejemplo, el *Diccionario Diferencial del Español de Canarias* (DDECAN, para nosotros el mejor entre los ya muchos que existen) recoge no menos de 8 acepciones, si bien no todas ellas están repartidas por igual en el archipiélago. Es común el nombre de *rancho* para un plato típico de la gastronomía canaria «a base de papas, garbanzos, fideos gruesos o macarrones, y otros ingredientes según las zonas, sazonada con un refrito o fritura», lo mismo que también es común el uso de *rancho* en Canarias para designar un grupo numeroso de personas («un rancho de gente» o «¿Cómo tiene usted el rancho?», preguntando por la familia). Otros sentidos más particulares son los que recibe el término *rancho* en El Hierro (también convertido en topónimo) para designar ciertas cuevas naturales que existen en la costa y que son utilizadas ocasionalmente por pescadores y hombres de la mar, o en esta misma isla el de 'banco de pescado', o en Lanzarote y Tenerife el de 'abundancia, gran cantidad'; además de *ranchería* en Lanzarote y El Hierro para el habitáculo rudimentario y ocasional que se hace en lugares alejados para pescar o mariscar. Pero *rancho* tiene también un uso específico en todas las islas para las rondallas o parrandas que en tiempos de Navidad cantan por las calles pidiendo el aguinaldo, recibiendo en este caso la denominación de *rancho de ánimas*, *rancho de pascuas* o *rancho de Navidad*, todo ello según el DDECAN.

Decimos que *rancho* es un canarismo porque ninguno de los sentidos que tiene en Canarias se corresponde con los que da el DRAE para este término en el español general, si bien alguno de ellos puede tener alguna concomitancia, como el de 'unión familiar de personas que se juntan para hablar de algo en común'. En opinión de Corominas y Pascual (DCECH), el término *rancho* entró en el español procedente del fránico HRÍNG con el significado de 'círculo de gente' y se documenta por vez primera hacia 1535, en Fernández de Oviedo (falta, sin embargo, en el *Tesoro* de Covarrubias). En los siglos XVI y XVII fue palabra usada en todos los territorios del castellano para designar el lugar habilitado en las afueras de los poblados para viviendas provisionales, especialmente para la gente de la milicia. Y con tal uso se extendió rápidamente por toda Hispanoamérica, con aplicación especial a los habitáculos pobres y desaliñados de los indios (y de ahí el nombre de *rancho* que todavía se da en Venezuela y otros países americanos a los barrios encaramados en las laderas de los cerros con condiciones de habitabilidad muy precarias). Del uso primero en el español de habitáculo para la milicia pasó a significar la propia comida de soldados y marineros, hecha a base de un solo plato de ingredientes múltiples (de donde deriva el uso que *rancho* tiene en la cocina canaria).

Sin duda, el significado originario de *rancho* como 'multitud de gentes' es el que está detrás del uso específico del rancho en la especificación que aquí nos interesa, si bien esa agrupación de personas lo es para cantar al son de unos instrumentos característicos y con una función muy concreta. No sabemos desde cuándo se usó en Canarias este término con esta acepción específica, pero al decir de Álvarez Rixo (a mitad del siglo XIX) «en los pueblos de la isla de Lanzarote, lo mismo que en todas las demás de las Canarias, era uso inmemorial los *ranchos* de gente

común que por Pascuas y año nuevo, iban de casa en casa tañendo panderos y asadores, cantando coplas en honor de cuanto les parecía».

Los diccionarios históricos del español de Canarias no atestiguan ningún texto anterior al siglo XVIII, pero creemos que su uso debe venir de más atrás, de tiempo «inmemorial» como dice Álvarez Rixo. Pero es lo cierto que desde mitad del siglo XIX son numerosos los testimonios que nos aseguran tanto el uso del término como la costumbre de las parrandas callejeras cantando y tocando sus instrumentos, especialmente por Navidad. Del *Diccionario Histórico del Español de Canarias* (DHECAN) extraemos las siguientes citas: «En toda la temporada de Pascua —escribe Domingo Navarro de Las Palmas (*Memorias de un noventón*, 1895)— estaba la ciudad día y noche atormentada con los *ranchos* de cantadores que cantaban romances con panderos, repique-teo de asadores, sonajas y cascabeles, bajo el pretexto de pedir para las ánimas benditas». Y respecto a la ciudad de La Laguna y su vega, dice Rodríguez Moure que un *rancho de lo divino* «recorría a la prima noche las calles de la villa de arriba cantando coplas y el 'estribillo' con que la gente joven de las llanuras de Agüere suelen anunciar el aniversario del Nacimiento del Niño-Dios». Y Ángel Guerra en su novela *El justiciero del llano* (1908) describe a un tal Chano, que era un «cantador sin par entre los compañeros y en el pueblo, requerido siempre para coplear en los *ranchos de ánimas y de Pascuas*, ya salmodiando a los difuntos, ya entonando villancicos navideños».

De estas (y otras) citas antiguas extraemos que los ranchos solían actuar en tiempos de la Navidad, y tanto para cantar villancicos como para cantar a las ánimas, cosa que podemos constatar aún hoy en día, como más adelante diremos. Lo que no quiere decir que en todas las islas de Canarias se llame *ranchos* a todas las rondallas navideñas que en esos días salen a la calle a cantar villancicos y se detienen en la casas a pedir el aguinaldo, pues en La Palma se llaman «a lo divino», y en La Gomera «años nuevos».

La organización interna de los ranchos es bastante similar en todo el archipiélago. El conjunto del rancho está formado en la actualidad por entre 15 y 20 personas, aunque en tiempos pasados eran agrupaciones menores (y eso puede constatarse en las fotografías antiguas). Se les denomina *ranchos de ánimas* o *de pascua* (o de *pascuas*) según su condición y según el repertorio de cantos que ejecutan. Además, localmente, a los de ánimas se les llamó en Teror *Fiesta de los cantadores*, en Valsequillo *El canto de la victoria*, en La Aldea *Los panderos* y en Artenara *Los hermanos del Señor*.

Al director del rancho se le llama *ranchero mayor* y es quien coordina todas las acciones del grupo, quien administra los fondos recaudados, quien recibe los encargos y peticiones de los vecinos y quien decide cada año el calendario de visitas a los distintos barrios del municipio en que el rancho actúa. Al *ranchero mayor* lo elige el rancho al completo, por asentimiento (nunca hay votación), y se confirma o se renueva cada año (en el caso de Arbejales-Terror el último domingo de octubre, a la salida de misa de Arbejales, que es la fecha en que se fija el calendario de salidas de cada año). Antiguamente, el *ranchero mayor* llevaba colgado del cuello una tabla con la imagen pintada del patrono del lugar o de un cuadro de ánimas; lo llevaba como un portapaz sobre un paño de hombro, lo que podía darle un

carácter semilitúrgico. El rancho mayor es una personalidad muy distinguida en el pueblo, por su honradez y saber.

El *mochiller* o *mochilero* es quien lleva una especie de mochila o de alforja al hombro con viandas y bebidas para la caminata, y quien recoge lo que le dan. También es el encargado de custodiar los instrumentos del rancho que no son particulares, sino de la agrupación. *Mochiller* es denominación antigua, que ya apenas si se usa, siendo coincidente con la de director o Rancho mayor.

Se llama *cantador de alante* o *copliador* al solista del grupo, y suelen ser varios, los que mejor conocen el repertorio tradicional del rancho y los que son capaces de improvisar cuando las circunstancias lo requieren. Y se llama *cantadores* o *respondedores* o *tocadores* al resto de los componentes del rancho que forman el coro en los cánticos (en su función de «responder») y tocan los instrumentos.

Es necesario decir que la pertenencia al rancho se tiene por un gran honor, y esa condición se hereda generalmente de padres a hijos. Pero no será necesario decir que la dedicación de todos los rancheros es totalmente voluntaria y gratuita, y que su dedicación exige constancia y sacrificios, aunque se hagan con la mejor voluntad⁸. Solo en alguna época pasada el *guitarrero* principal pudo llegar a cobrar una pequeña cantidad, pero no en concepto de sueldo sino como compensación económica a la jornada de trabajo del día siguiente, a la que no podía acudir por tener la obligación de estar tocando hasta finalizar el rancho en horas de la madrugada.

En Valsequillo se llamaba *ranchos alevantiscos* cuando se actuaba fuera de temporada, por una promesa o deuda con las ánimas, o por un compromiso festivo en su propia localidad o fuera de ella.

Antiguamente, se llamaba *pedir la fisca* a los cantos petitorios que los solteros hacían la noche antes de Reyes y los casados en la mañana de Reyes, cantando textos del repertorio de ánimas, de villancicos o improvisados, según la ocasión. La *fisca* era una moneda que circuló por las islas, de escaso valor⁹.

Una témpora se llamaba antiguamente al período de funcionamiento de los ranchos de ánimas, desde el Día de Difuntos hasta el de la Candelaria; hoy ese ciclo se ha acortado y acomodado a las circunstancias de visitas que se hacen a los distintos núcleos del municipio en que los ranchos actúan, y ya no se le llama *témpora* sino simplemente *salidas*, que suelen ser los sábados. Por su parte, la actuación de los ranchos *de pascua* suele limitarse a unos pocos días centrales de la Navidad.

⁸ Es muy ilustrativo y verdadero el comentario que me hizo Simeón Ramos, uno de los cantores *de alante* del Rancho de Teror, sobre lo que conllevaba pertenecer a un rancho: «Nadie se cree que *hayan* personas todavía en los tiempos actuales que se *peguen* tres meses sin interés de ninguna especie pasando fríos y tormentas, rompiendo coches para ir por esos caminos malos, *p'arriba* y *p'abajo*, solo por rezar y por cantar por las ánimas, hoy en la actualidad que nadie cree en los curas ni en misas ni en nada de eso. Esto es muy grande».

⁹ La *fisca* es lo que según el texto de Bethencourt Alfonso daban al rancho de Tenerife como limosna. Y muy posiblemente de este término procede la expresión canaria de «un fisquito» o «dar un fisquito», con el sentido de 'poquito'.

La hora de salida del rancho suele ser al atardecer, y a ese momento se le llamaba antiguamente *en la prima*; siendo la duración de cada salida hasta bien entrada la noche, hasta la 1 o las 2 de la mañana.

El repertorio de cánticos de los ranchos es muy variado y muy particular, pues cada rancho tiene el suyo propio, y en cada rancho hay distintos géneros tradicionales, como se dirá en cada caso. Por lo general, los ranchos *de ánimas* tienen como principales géneros las *deshechas* y las *coplas*, mientras que en los *de pascua* los géneros más comunes son *corridos*, *pascuas*, *santodomingos* y *deshechas*. En los de ánimas cuando los cantos son de tema bíblico o evangélico se les llama *misterios*.

La terminología de los cánticos tiene variaciones según el lugar, pero generalmente llaman *copla* a cada una de las canciones (a cada unidad poética), *palabra* a cada uno de los versos y *redoble* a cada estrofa. *Pie* se llama al estribillo que canta el coro en alternancia con el solista o *copliador* que canta las estrofas. El *pie*, primero cantado por el solista y después repetido por el coro, inicia y termina siempre cada canto, pues en él se tiene que condensar 'el tema' de la copla.

3. Dos clases de ranchos: *de ánimas* y *de pascua*

Existen en Canarias dos clases de ranchos: los *de ánimas* y los *de pascua*. En la actualidad esa diferenciación está bien marcada, incluso geográficamente en el ámbito del archipiélago: los *de ánimas* perviven en Gran Canaria y Fuerteventura, y los *de pascua* solo en Lanzarote. En el resto de las islas han desaparecido, así que con fundamento puede decirse que los ranchos de Canarias hoy solo viven en las islas orientales, en la provincia de Las Palmas.

Como decía Álvarez Rixo a mitad del siglo XIX, es de suponer que los *ranchos* fueran una cosa común en todas las islas del archipiélago canario, aunque no tengamos constancia documental de ello (sí de Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote). Pero es lo cierto que solo unos pocos han llegado hasta la actualidad sin interrupción alguna en su tradición: de entre los *de ánimas*, solo los de Teror y Valsequillo, en Gran Canaria; y de entre los *de pascua*, los de Teguiise, San Bartolomé, Tías, Tinajo y Haría, en Lanzarote. En los últimos años, debido al entusiasmo de algunas personas por hacer resurgir algunas de las tradiciones de sus respectivos pueblos, han vuelto a constituirse, restaurados, los ranchos de ánimas de la Aldea de San Nicolás, en Gran Canaria, los de Tetir y Tiscamanita, en Fuerteventura, y los de Mácher y Yaisa en Lanzarote.

La diferenciación entre los *de ánimas* y *de pascua*, aparte la denominación, se basa en dos hechos fundamentales: en la función que cumplen y en el repertorio de cantos que tienen. Los *de ánimas* tienen por función principal la de cantar (rezar cantando) por las ánimas de los difuntos de cuyos familiares reciben el encargo, y los *de pascua* la de cantar la alegría de la Navidad. Acorde con cada una de estas funciones, el repertorio de cantos de los *de ánimas* tiene por asunto la doctrina sobre el Purgatorio y la doctrina entera de la Iglesia (el Antiguo Testamento, los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, y todo el devocionario de la religión católica), mientras que el repertorio de los *de pascua* se reduce a los episodios del ciclo del nacimiento de Jesús, desde la Anunciación hasta la pérdida de Jesús en el templo.

Hay autores, como José Miguel Alzola (1982: 19), que han dicho que desde su origen fueron dos ranchos distintos, que nacieron con su particular y diferenciada función. Yo creo que no, que los *de pascua* son una derivación de los primigenios *ranchos*, que fueron los de ánimas. Y eso como resultado, primero, de una «especialización» del repertorio de cánticos y, después, de su función. Y es fácilmente explicable. El ciclo de ánimas tenía como tiempo central la Navidad, y llegado este tiempo los cantos de los rancheros se centraron en la conmemoración del Nacimiento. Cada rancho buscó en la tradición los textos más cercanos que tenía referidos a la Navidad, o los que más le gustaron, o los creó a su propósito, hasta fijar un repertorio que desplazó e hizo olvidar a los de ánimas. Así que no tuvo más que darle un nuevo nombre, más acorde a la nueva condición que adquirió, y se llamó *rancho de pascua*. Pero siguió conservando músicas, instrumentación y ritos idénticos a los anteriores *ranchos de ánimas*. Y de ahí que todos los ranchos de Lanzarote, que todos son *de pascua*, sigan conservando la «espada» como instrumento más característico, además de panderos con cascabeles y campanillas, y que entre los géneros de canto que practican nunca falten las *deshechas*, y, en fin, que todos ellos recuerden que en tiempos pasados también salían por las calles a pedir «por las ánimas».

4. Creencias tópicas y repetidas sobre el origen y carácter de los ranchos

Sobre el origen y carácter de los ranchos de Canarias, especialmente de los de ánimas, existe una serie de creencias que se repiten una y otra vez hasta haberse convertido en «doctrina» que se da por buena, tanto en el ámbito del público general conocedor de los ranchos, como entre los mismos rancheros y entre los que escriben sobre ellos. Unas se basan en intuiciones bien fundadas, otras en impresiones bien orientadas, pero otras en mitos y tópicos que no tienen fundamento alguno. Y ello se debe, por una parte, a la ausencia de estudios serios y rigurosos, pero, por otra, al propio carácter de los ranchos, que han vivido reclusos en sí mismos, al margen de toda atención ajena y muy alejados de los fenómenos folclóricos de masas. De hecho, en Canarias la inmensa mayoría de sus gentes no saben qué cosa sea esa de los *ranchos*, y menos que los hayan oído alguna vez, o que sepan decir en qué consisten y cuáles son sus características religiosas y folclóricas. Y por parte de quienes han escrito sobre ellos, como antes dijimos, sus razonamientos se basaban hasta hace muy poco en meras descripciones de su carácter, con algunos apuntes sobre sus funciones, y unas mínimas aproximaciones intuitivas de sus textos y músicas, que no pasaban de la extensión y carácter de un artículo periodístico o de un mínimo apartado en un libro. Y de esas apreciaciones provisionales se han nutrido todos los aficionados. Éstas son algunas de esas creencias:

1. *Que son exclusivos de Canarias*. A esta creencia ha podido ayudar la falta de bibliografía divulgativa con que han contado también las agrupaciones animeras de la Península. Puede decirse que, en efecto, los ranchos de Canarias tienen características propias muy marcadas, pero en absoluto son exclusivos de las Islas. Su vinculación con otros ritos y cultos de ánimas españoles es indudable,

especialmente con los que siguen practicándose en regiones del Levante y del sureste peninsular. Y de allí, con toda probabilidad, deben proceder.

2. *Que tienen unos orígenes legendarios.* De uno que fue ranchero muy destacado del Rancho de Teror, Fermín Cárdenes, residente en Valleseco, obtuve la siguiente información en una entrevista que le hice en diciembre de 1984, cuando él tenía 86 años, y que transcribo literalmente:

El rancho nace en el siglo XVI, cuando las Canarias eran de África, porque allí cantan de la misma manera que en el rancho, y cuando llegaron los españoles se los encontraron, pero se terminó olvidando. Luego en el siglo XVII ó XVIII se formó la Guerra de La Habana y un canario que estaba en La Habana dijo: «Si yo logro salir de esto voy pa Canarias y formo el rancho». Y vino p'acá y formó el Rancho tal cual está ahora. Esto nació de cantos morunos: canta uno en mitad de la jaima y luego repiten lo mismo todos; luego nosotros lo adaptamos a lo cristiano. Había ranchos en Valleseco, Artenara, Gáldar, Guía, San Nicolás, Valsequillo, en todos los pueblos. Los de Valsequillo no *ajuntan* (piden dinero) pa las ánimas, sino pa enfermos, incluso el tono de su rancho es distinto, es como especie de *parranda*, pero lo nuestro de Teror es *serio*. El rancho de Teror trabaja pa comer.

Aparte la valoración comparativa que hace entre los ranchos de Teror y de Valsequillo, naturalmente a favor del suyo, y además de la información que da de la existencia de otros ranchos antiguos hoy desaparecidos, tres son las creencias que se contienen en ese alegato de Fermín Cárdenes:

- a) que proceden de África, porque allí los moros cantan de la misma manera,
- b) que son anteriores a la llegada de los españoles a las Islas, y
- c) que después de ser olvidados fueron restaurados por un indiano emigrante retornado a las Islas en el siglo XVIII.

Esta tercera información debe proceder de alguna leyenda local que no he podido constatar en su origen, pero las dos primeras son creencias asumidas por casi todos los vinculados al Rancho de Teror.

Por su parte, los de Valsequillo creen que los ranchos vienen de la época de los Macabeos, porque en su repertorio hay un cántico que así lo dice. Así me lo relató Miguel Calderín, quien era el ranchero mayor en 1984 y fue baluarte del rancho de su pueblo durante toda su vida:

Los siete hermanos Macabeos no tenían qué comer, entonces tomaron las espadas, las guitarras y salieron a pedir limosna. Al tiempo ya les sobraba lo recaudado y entonces dijeron que para qué querían tanto y se lo dieron a las ánimas. Y de ahí salió el Rancho.

Otras versiones de rancheros de Valsequillo dicen que fue Judas Macabeo el que creó los ranchos, que tras la victoria en una decisiva batalla, quiso rendir honores a las almas de los soldados muertos en combate, haciendo una colecta entre los supervivientes y celebrándose después un acto similar al de

los Ranchos. El canto del repertorio de Valsequillo referido a los Macabeos es la siguiente *deshecha* (**Música 7**)¹⁰:

El Segundo Libro de los Macabeos,
Judas capitán expresó un deseo.

En grandes batallas y en lucha feroz
Judas Macabeo a dos mil mató,
como de costumbre fue su gran deseo.

De los enemigos las prendas mejores
cogieron e hicieron con grandes honores,
según en el libro, señores, yo leo.

Eran dos mil *dramas* la gran recompensa
y los victoriosos llevaban la cuenta,
de ahí salió el Rancho, según yo lo creo.

Allá al terminar la celebración
sobraba dinero, según leo yo,
y uno decía: —Esto no lo creo.

—¿Pa dónde lo echamos? —otro le decía.—
Otro le contesta con mucha alegría:
—Pa las fieles almas, es lo que yo creo.—

Dándoles las gracias a toda esta gente.
pa que sigan el Rancho y tengan presente
el gran luchador Judas Macabeo.

En efecto, dentro de la tradición judeo-cristiana se tiene a Judas Macabeo como el introductor del culto a los muertos, de acuerdo al relato bíblico que ya transcribimos en el aptdo. 2 del capítulo «Cantando a la muerte». Pero de ahí a que fuera el creador de los ranchos de Canarias va el abismo temporal e histórico en que viven muchas de las leyendas populares.

3. *Que existen desde siempre*, desde que Canarias es Canarias. Dejando aparte por fantásica la creencia manifestada por Fermín Cárdenes de que los ranchos ya estaban en las Islas cuando a ellas llegaron los españoles, hay otra creencia más general de que los ranchos son «la manifestación popular más antigua de Canarias». Y se suele decir que «hablar de los ranchos es hablar de un fenómeno cultural y social que se pierde en los albores de los tiempos».

¹⁰ Es un canto que he oído muchas veces al Rancho de Valsequillo, la última el día 14 de enero de 2011 en la iglesia de Valsequillo con motivo del Encuentro de Ranchos de Gran Canaria, en esta ocasión siendo el solista Francisco Sánchez Melián. Otros cantadores lo hacen con ligeras variantes, como Agustín Calderín, actual director del Rancho.

Hay que precisar: es muy antiguo, sí, pero ni se pierde en los albores del tiempo ni siquiera es el fenómeno más antiguo de Canarias, antes están el romancero, la lírica popular y las endechas (aparte las huellas que pueden quedar de la cultura prehispánica); pero sí es de los más interesantes. Los ranchos son consecuencia de las nuevas directrices catequísticas emanadas del Concilio de Trento, con la creación de cofradías y hermandades en favor de las ánimas del Purgatorio, por tanto no pueden ser anteriores a la segunda mitad del siglo XVI. Y es lo más probable que a Canarias no llegaran esas prácticas hasta el siglo XVII. Desde luego, no hay ninguna referencia escrita sobre los ranchos anterior al siglo XVIII, lo que no quiere decir, obviamente, que no existieran antes.

4. *Que son de origen medieval.* La palabra *medieval* se repite mucho en las noticias que cada año se publican en la prensa local para dar cuenta de «la salida» de un rancho en particular o del encuentro regional de ranchos que se viene celebrando en los últimos años. Así, el periodista Luis León Barreto en entrevista al investigador José Ramón Santana Godoy dice: Los ranchos «son un ritual mozárabe introducido por los carmelitas en el siglo XIII y traído a las Islas por los franciscanos en los finales del siglo XV» (*La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27.11.1986). En párrafos como el anterior se mezclan muchas cosas imposibles. Los carmelitas no existían en el siglo XIII y es muy difícil que la práctica de los ranchos fuera introducida en Canarias en el siglo XV, cuando es lo más seguro que surgieron tras el Concilio de Trento, a finales del siglo XVI. Además, una cosa es que sean de origen medieval («enraizados en la Edad Media», se dice también) y otra cosa que tengan algunos componentes de raíz medieval, como la métrica. En efecto, la métrica de algunos de los textos de los ranchos de ánimas, concretamente las *deshechas*, se basa en la estructura zejelesca, métrica característica de la primitiva lírica castellana. Pero una cosa es que los ranchos tengan una métrica basada en el zéjel y otra que sean «un ritual mozárabe».

5. *Que se parecen a los cantos morunos.* Esta creencia es bastante común, y ello porque —dicen— es un canto monótono y repetitivo, que no se entiende nada, y porque la forma de cantar es responsorial. Las razones esgrimidas pueden ser verdad, pues dependen de apreciaciones personales, lo curioso es que por ello se asimilen a los cantos morunos, de los que se tiene la idea de que son monótonos y repetitivos y además no se entiende nada. Y esa apreciación es posible que esté en el origen del aserto manifestado más arriba por Fermín Cárdenas de que procedían de África. Que son repetitivos es verdad, y que se fundamentan en una alternancia responsorial también lo es. La calificación de monótonos les vendrá de quienes solo atienden a la música, que en efecto es una melodía simple que repiten por igual solista y coro, pero no quienes atiendan al texto que se canta, pues de ser así habría que calificar igualmente de «monótonos» a todos los cantos basados en una narración, a todos los cantos épicos, y con ellos a todo el romancero panhispánico.

Verdad puede ser también la impresión formulada de que no se entiende nada, y eso por dos razones: primera, por la potencia de los instrumentos de

percusión que tapan la voz del solista, y, segunda, por la extraña y característica vocalización que tienen todos los cantadores *de alante* de los ranchos: pronuncian deformando la fonética normal, abriendo mucho las vocales, con lo cual se entiende muy mal (o nada) lo que dicen, sobre todo en el caso del solista¹¹. Yo mismo he «padecido» esta característica cuando he tenido que transcribir horas y horas de grabaciones y cuando éstas no habían sido hechas en las mejores condiciones. En efecto, para poder entender el texto cantado por el solista es preciso estar muy cerca de él. Muchas veces me he preguntado cómo los del coro saben en cada momento el responder que deben cantar (que no es el mismo a lo largo de cada canción, como después se dirá), cuando tan mal se entiende al solista; y la razón está en que o conocen el repertorio o se guían los unos por los otros.

6. *Que el coro repite siempre el mismo estribillo.* Eso parece, pero no es cierto. Cuando simplemente se oye una sesión de un rancho de ánimas, incluso con la mayor atención, llama la atención la extraña combinación que se hace de las intervenciones de solista y coro, pues no siempre es igual. Parece que el solista una vez canta un solo verso y otras veces dos; y el coro que una vez repite un estribillo y otras veces otro. Y no hay manera de percibir así —yo no lo pude lograr a pesar de haberlo oído muchas veces— cuál es la estructura sobre la que se basa esa combinación entre solista y coro, porque debe haberla, pues esa combinatoria no puede ser caprichosa. Tiene que haber un modelo fijado y fijo que permita cantar cuantos cánticos se quiera siempre de la misma manera. Esa es la tradición. En mi caso particular, solo pude comprender esa estructura cuando puse por escrito varias de las canciones de los ranchos de Teror y de Valsequillo, en su integridad, con la transcripción íntegra de todo lo cantado, y con todas las combinatorias entre solista y coro. Y es muy complejo. Muy difícil de comprender y muy difícil de explicar, cosa que intentaremos más adelante.

7. *Que son cánticos lamentosos, lánguidos y dolientes.* Verdad son también estas apreciaciones, sobre todo en los ranchos de ánimas, no tanto en los *de pascua*. Pero nada de extraño tiene ese carácter, al contrario, se acomoda exactamente a su naturaleza de cantos de ánimas¹².

8. *Que las letras son siempre improvisadas.* Eso parece, pero no es del todo cierto. Es cierto que existe la improvisación, pero no todos los cantos de ánimas son improvisados. La improvisación aparece sobre todo cuando el rancho ha de cantar por el alma de un fallecido en particular o por los deudos de un

¹¹ Así calificaba el canto de los ranchos un periodista en una noticia de prensa: «El ritmo es lento, monótono, cadencioso. La sílabas se prolongan y se enroscan sobre sí mismas» (*Canarias*7, Las Palmas de Gran Canaria 25 de agosto de 2002).

¹² Valgan las apreciaciones personales de dos estudiosos de los ranchos: la de Sebastián Jiménez Sánchez (1955): «Tienen cadencias lánguidas, quejumbrosas y dolientes con un fondo de monotonía de canto moruno», y la de Orlando Hernández (1989): «Es una melodía monótona, primitiva, con cadencia moruna».

difunto. En esos casos el cantador *de alante* debe crear un *pie* para la ocasión y mencionar los nombres propios a quienes se dirige, con todas las circunstancias a que hubiera lugar, y eso exige dotes improvisatorias acomodadas a las estructuras de los géneros en que vaya a cantar, o por *coplas* o por *deshechas*. Pero el mayor número de cánticos que un rancho puede entonar en una noche «de salida» son textos de repertorio. Claro está que memorizados y dichos sin apuntes ni apoyaturas escritas, pues eso está mal visto. Y en estas recreaciones el solista siempre puede producir variaciones; como en todo texto de naturaleza oral que vive en la tradición, es muy difícil que se repita dos veces exactamente igual.

A diferencia de los de ánimas de Gran Canaria, los textos de los de pascua de Lanzarote pertenecen a un repertorio tradicional, distinto y particular de cada rancho local.

9. *Que fueron traídos a Canarias por los franciscanos* (algunos añaden que también por los dominicos). No existen pruebas fehacientes de ello, pero es lo más probable. Los franciscanos fueron, de entre las órdenes religiosas, los que con mayor fervor se dedicaron al culto a las ánimas, y los franciscanos tuvieron muchos conventos en Canarias, en donde muy posiblemente nacieran los primeros textos de ánimas y se difundieran después por las parroquias locales.

10. *Que los ranchos desarrollan una labor catequística y pastoral por delegación de la Iglesia.* Lo primero es cierto: los ranchos todos, tanto los de ánimas como los de pascua, aun siendo agrupaciones de seglares, son auténticos promulgadores de prácticas, creencias y devociones religiosas, y colaboran con las parroquias entregando a sus párrocos los bienes recaudados en su ciclo anual. Pero no existe, al menos en los tiempos modernos, un acto o un acuerdo o un mandato que diga que su práctica sea «por delegación» de la Iglesia. Al contrario, los ranchos, como tantas otras manifestaciones de religiosidad popular, viven al margen de la jerarquía eclesiástica, incluso a veces en contra de una actitud poco comprensiva de esas prácticas por parte de algunos párrocos. De ahí que no se ajuste a la realidad quien dice que los ranchos son una práctica potenciada por la iglesia para obtener dinero los curas. Desde luego, no es esa la norma común y general.

5. Lo que tienen de particular los ranchos de Canarias

Ya dijimos en el apartado primero lo que era común entre los rituales de ánimas de la Península y los ranchos de Canarias. Trataremos aquí y ahora de lo que es particular y característico de los ranchos, por encima de las diferencias de géneros y de estilos que pueden encontrarse en cada uno de los ranchos locales, y más entre los ranchos de ánimas y de pascua, que de ello se tratará más abajo y en apartados dedicados a cada uno de ellos.

Cada rancho tiene sus características particulares, sea de música, de repertorio, de función, etc. Desde un mismo origen se han diversificado tanto que solo una larga tradición (y autónoma en cada caso) puede explicar esa evolución. Pero tienen todos ellos rasgos que siguen siendo comunes.

Como del género más «peculiar» del folclore canario lo calificaría yo, solo comparable con el canto de los romances en la isla de La Gomera (y también, aunque en menor medida, de La Palma y de El Hierro). Todo lo que rodea a los ranchos es peculiar y diferente: la métrica de sus textos, el repertorio que tienen, la música, los instrumentos que usan, la manera de tocarlos, la combinación de tradición e improvisación en los cantos, la antropología que les define, los aspectos sociológicos, la función que cumplen, etc., pero por encima de todo ello el ser una manifestación de religiosidad popular que desafía el tiempo en que vivimos.

Una manifestación folclórica pero también religiosa, con más fuerza en la faceta religiosa que en la folclórica. En una encuesta que se hizo entre vecinos del municipio de Teror conocedores del rancho de su localidad, el 7% dijo que le parecía una manifestación folclórica, el 23% que religiosa, y el 70% que «algo muy profundo que no se puede explicar». Quien oiga con atención una sesión entera del rancho no podrá olvidarlo nunca, aunque no haya llegado a entenderlo en todas sus dimensiones, y le quedará el recuerdo de una música extraña y sobrecogedora, pero extraña —dice acertadamente Lothar Siemens (2001)— «no por lo ajena, sino más bien por lo remota». Y esa impresión le quedará tanto oiga un rancho de ánimas como de pascua, pues tienen un «estilo» común que los identifica a pesar de las diferencias. Le quedará como una experiencia única, profunda e inolvidable.

Más en el caso de los ranchos de ánimas. Ese estilo puede definirse como «la estética de los ranchos». Con una sola vez que se oiga, aunque no se haya entendido ni la letra ni la estructura musical, la impresión es inequívoca: es «un rancho de ánimas». Hablamos aquí solo de impresiones: parece una especie de lamento en que lo menos importante es el texto; lo que predomina es el musiqueo monótono, largo, repetitivo, sin apenas variaciones: verdadero lamento, y tanto en las voces como en los instrumentos.

La música es modal, no tonal, con lo cual cada cantor puede hacerlo en su modo particular produciendo una especie de «algarabía» polifónica que le es muy característica y que no hay que confundir con la desafinación.

Los instrumentos que predominan son los de percusión, y entre ellos los metálicos, marcando un ritmo seco y entrecortado, y una sonoridad fuerte que cubre las voces de los solistas si éstos no tienen una voz potente, razón por la que muchas veces es difícil entender la letra que cantan. Los instrumentos de cuerda son ahora mayoritarios, pero eso es un añadido moderno. Las fotografías antiguas de los ranchos de ánimas demuestran que antes solo aparecía una guitarra, y que el guitarrista era el único tocador «especializado» del grupo, y al único que se le pagaba una pequeña remuneración, como compensación a la jornada de trabajo del día siguiente, pues era su obligación permanecer tocando hasta que finalizara el rancho, a veces hasta aclarar el alba.

El canto de los ranchos se fundamenta en la estructura del canto responsorial: a un solista que canta el texto de cada relato le responde un coro con un estribillo que se intercala en cada una de las unidades versales de la pieza. Se trata, por tanto, de una música coral. Los solistas se alternan a lo largo de una sesión del rancho, y los del coro suelen intercambiarse los instrumentos a lo largo de la noche. Cada uno de los cánticos puede durar entre 7 y 10 minutos, y se suceden

casi sin interrupción. Las sesiones nocturnas pueden durar entre 6 y 8 horas, aunque naturalmente no en todas ellas se está cantando, pues hay que desplazarse de lugar y hay también descansos, uno de ellos largo, para la cena, que es ritual. En una salida de un rancho de ánimas se pueden llegar a cantar entre 20 y 30 cánticos, y naturalmente los solistas procuran no repetirse en los temas cantados, mezclándose los cantos del repertorio tradicional y los improvisados circunstanciales.

Todo ello, así conjuntado, debió formalizarse en Canarias, pues no hay nada igual en la Península¹³, pero imitando otra forma musical ya existente en las islas, cual era (y todavía sigue siendo) el canto de los romances en las islas más occidentales de La Gomera, La Palma y El Hierro: canto colectivo y responsorial (alternancia entre un solista y un coro), presencia del estribillo, ritmo muy marcado por los instrumentos de percusión, etc.

5.1. Dos géneros poéticos y musicales principales: coplas y deshechas

Desde el punto de vista poético-musical, las formas más características de los ranchos son las llamadas *coplas* y *deshechas* y las únicas que se practican en los de ánimas. En los de pascua, además, se practican otros géneros, como los *corridos* (en realidad, romances), las *pascuas*, los *santodomingos*, los *divinos* y otros, que estudiaremos en cada rancho en particular.

Coplas y *deshechas* son, pues, los dos géneros característicos de los ranchos de Canarias. Cada uno tiene acentos musicales distintos y métrica también diferente pero ambos son perfectamente identificables como pertenecientes a un mismo fenómeno poético-musical llamado *rancho*, de tal forma que esas diferencias son difícilmente advertibles por el no especialista. Como diferencia de base hay que decir que las *coplas* se basan en versos octosilábicos y las *deshechas* en versos hexasilábicos, si bien en ambos casos esa medida es la hemistiquial, pues la unidad versal es bimembre: en el caso de las *coplas* 8+8, y en las *deshechas* 6+6. Pero después viene el sistema de agrupación de esos versos en estrofas, el sistema de rimas y la estructura que toman en el canto responsorial.

La denominación de *coplas* y de *deshechas* que reciben los cánticos de los ranchos de Canarias requiere una aclaración, pues ni estas *coplas* se corresponden con lo que en la poesía popular y en el folclore español se llaman así, ni menos existe la palabra *deshecha* fuera del género de los ranchos de Canarias. Lo único que las *coplas* de los ranchos tienen de común con la «copla» del folclore español es la medida octosilábica del verso, pero no la estructura estrófica: cuatro versos en la copla general, y solo dos (en el pie) o tres (en los redobles) en el rancho. Mayor particularidad y enigma tiene la denominación del otro género, el de las *deshechas* (escrito muchas veces

¹³ Lo más próximo que conozco, como dije más arriba, son las llamadas *albaes* de Castellón, que es una música representativa dels Valencians de Seca; pero solo desde el punto de vista musical, porque desde el punto de vista literario las *albaes* son canciones de ronda amorosas.

como *desecha* y dicho otras como *endecha*). A su consideración dedicaremos un apartado particular más abajo.

La distinción entre estos dos géneros es nítida y fácil de hacer entre los propios rancheros, pero muy difícil de percibir por el oyente o el simple iniciado en estos cánticos. Y más difícil es identificar cada uno de ellos de manera independiente, debido sobre todo al juego de intervenciones alternativas que se establecen en el sistema de canto entre el solista y el coro del rancho. Cualquiera que haya oído una sola vez un rancho de ánimas, recordará su música como algo diferente, distinto a todo el resto del folclore canario. Y esa impresión le quedará incólume tanto hayan sido *coplas* como *deshechas*, pero será incapaz de identificar el género oído desde el punto de vista literario, a no ser que el oyente sea un avezado especialista en métrica o se haya dedicado a anotar con minuciosidad los ritmos y pies de los textos mientras oía cantar al rancho. Tanto la música de las coplas como de las deshechas suena igual: triste, lánguida, lamentosa, repetitiva (mucho más melismática la de las coplas), a veces desdibujada y arrastrada, como si hubiera perdido sus perfiles melódicos originarios. A todo ello hay que añadir una dificultad añadida, no menor: la nula o muy defectuosa comprensión que el oyente ajeno al rancho obtiene de lo que cantan.

Los miembros de los ranchos dicen que la *copla* es «más sentida», «más sentimental», y más difícil de cantar, por la melodía alargada que tiene y los juegos melismáticos de su fraseo; por el contrario, la *deshecha* «va más a su aire», es más medida, está más sujeta al texto que se canta, y en ella «se pueden decir más cosas».¹⁴

5.2. La métrica

La métrica de los textos de los ranchos es «antigua», muy anterior a la copla en que están formalizados los cantos de ánimas del resto de España, básicamente en cuartetos populares. Incluso es anterior al romance. Si no el único, debe ser uno de los pocos testimonios vivos que quedan en el folclore español de la estructura poética más antigua de la lírica castellana: el zéjel, una estructura poética en que un estribillo va gobernando el poema entero, a base de repetirse o de glosarse y de marcar la rima del último verso de cuantas estrofas compongan el poema.

Se tiene al zéjel en las historias de la literatura española como el invento prodigioso de un poeta hispanomusulmán de Córdoba, Mucáddam ben Muafa, «el Ciego de Cabra», fallecido hacia 920. En palabras de Navarro Tomás, el zéjel originario «constaba de un breve estribillo inicial, de un terceto monorrímo que constituía la *mudanza*, cuyo consonante cambiaba en cada estrofa, y de un verso final llamado *vuelta*, el cual recogía la misma rima del estribillo, y servía para hacer recordar y repetir esta primera parte de la canción» (1972: 50). La estructura métri-

¹⁴ Quizás por ello en el repertorio de textos que hemos podido reunir de los ranchos de ánimas hay una gran desproporción entre *coplas* y *deshechas*, siendo las primeras una tercera parte de las segundas, y esa desproporción parece ser fiel reflejo de lo que se canta efectivamente en la actualidad.

ca y de rima sería pues la siguiente: *aa:bbba:ccca:ddda* etc., con versos generalmente octosílabos. A pesar de tan complicada combinatoria, desde el descubrimiento poético del Ciego de Cabra, el zéjel no ha dejado de estar presente en la lírica española de todos los tiempos.

Adquirió tal popularidad el zéjel que se convirtió en la forma preferida de toda la lírica de tipo popular en la Edad Media, con presencia muy destacada en las *Cantigas* del Rey Sabio y en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, por ejemplo. Y traspasó la época medieval: pervivió en la poesía de *Cancionero* del Renacimiento, se hizo prototípica de la lírica devota del Barroco y continuó siendo el modelo más repetido en villancicos y en todo tipo de poesía popular de los siglos XVI y XVII. Teniendo usos tan repetidos y diversos no es de extrañar que el modelo del zéjel evolucionara y se manifestara en múltiples maneras *zejelescas*. Una de esas variantes métricas es la que reduce el número de versos de las mudanzas a tres, de la siguiente manera: *aa:bba:cca:dda*., etc., que aparece por vez primera, según Navarro Tomás (ibid.: 170-171), en el *Cancionero Musical de Palacio* (finales del siglo XV). Pues ese es el modelo exacto que tienen los ranchos de ánimas de Canarias y el modelo en que fueron compuestas las *Coplas* a la Virgen de la Peña de Fuerteventura y a la Virgen de los Reyes de El Hierro. Con una precisión importante: ese modelo coincide exactamente con el género de las *coplas* de los ranchos de ánimas, que tienen versos octosílabos, pues el otro género de las *deshechas* y las dos composiciones marianas tienen versos dodecasílabos con cesura hemistiquial.

Un ejemplo de zéjel es la famosísima canción de *Las tres morillas*, que aparece por vez primera en el *Cancionero musical de Palacio* y que se recreará infinitas veces hasta llegar a García Lorca, transformándose también «a lo divino» en el siglo XVII, y que incluso sus ecos han llegado hasta el folclore actual de Asturias y Portugal (Frenk 2003: 16B):

Estribillo

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan lozanas
iban a coger manzanas,
y hallábanlas tomadas
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.

Estrofas

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas,
y tornaban desvaídas
y las colores perdidas
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.

Y un ejemplo de una *copla* del Rancho de Ánimas de Teror basada en el tema del Nacimiento¹⁵ es la siguiente, en la que hay que tener en cuenta la

¹⁵ Este texto se conoce entre los rancheros de Teror como «La fiesta del Niño», y lo cantan invariablemente en el Basílica de Teror el primer domingo de enero, tras el día de Reyes. La versión que aquí se transcribe fue cantada por Pedro Ortega Domínguez el 6 de enero de 1985.

rima asonante consustancial de casi toda la poesía popular hispana actual, y la incorporación de un *encabezamiento* y una *mudanza*. El segundo verso del *pie* es el que se convertirá en estribillo de todo el canto:

Pie

¡Qué misterio de grandeza
celebra la santa Iglesia!

Encabezamiento

¡Qué misterio de grandeza
la dulce fiesta del Niño!

Mudanza

Celebra la santa Iglesia
con tan grande regocijo
que todo el mundo se alegra.

Celebra la santa Iglesia.

Estrofas

Él vino al mundo a borrar
aquel pecado de Adán
y de Eva su compañera.

Enviado del Padre eterno
a este mundo terreno
la salvación nos trajera.

Oh dulce Jesús divino,
ahora todos te pedimos
un puesto en la gloria eterna.

Etc.

Por su parte, el sistema de canto responsorial, en el que un solista canta los versos principales del poema y el coro responde periódicamente el último verso del solista a modo de estribillo, «es el metro más usado en los cantos populares hasta el siglo XVI —dice Menéndez Pidal—, la forma típica castellana anterior a la popularización de las seguidillas y coplas que en el XVII privaron». Y sigue diciendo el gran maestro de la filología española que esta forma es «muy apropiada para la poesía popular, para el canto coreado» (1969: 149).

Si el ejemplo anterior servía para poner las *coplas* de los ranchos de Canarias en relación con la estructura del zéjel más simple de versos octosílabos, el siguiente ejemplo servirá para relacionar las *deshechas* de los ranchos con los zéjeles de versos bimembres sobre la combinación 6+6. El ejemplo de zéjel antiguo más cercano que conozco a la métrica de las *deshechas* de los ranchos de Canarias son las Cantigas de la Pasión del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita (1989: 1046-1066):

A *Umillo me, Reina, Madre del Salvador,*
A *Virgen santa e dina, oye a mí pecador.*

B Mi alma en ti cuida e en tu alabança;
B de ti non se muda la mi esperança;
B Virgen, tú me ayuda, e sin detardança
A rruega por mi a Dios, tu fijo, mi señor.

C Por que en grand gloria estás, e con plazer,
C yo en tu memoria algo quiero fazer:
C la triste estoria que a Jesú yazer
A fizo en presiones en penas e en dolor.

Etc.

El editor del *Libro del Arcipreste* de la edición que seguimos aquí, Gybbon-Monypenny, transcribe los versos en líneas cortas, pero bien puede hacerse en versos largos, con dos hemistiquios, como hizo por ejemplo Brey Mariño en su edición de *Castalia*, y así la cesura permite apreciar la rima interna de los hemistiquios. Por otra parte, la agrupación estrófica de cuatro versos, permite ver la rima particular de los tres primeros y la rima del verso de vuelta igual a la del estribillo.

Y ahora una *deshecha* del Rancho de Teror sobre el tema de la *Anunciación*. Los versos son dodecasilábicos y se agrupan en trísticos, cuyo último verso rima con el estribillo del *pie* y las estrofas son de tres versos, pero el tipo métrico zejelesco es idéntico al de la *cantiga* del Arcipreste:

Pie

- A Virgen y casada hay una mujer,
A esa es la que tiene la luna a sus pies.

Estrofas

- B Virgen y casada y también fue madre,
B a pedir permiso ha bajado un ángel:
A Si madre de Cristo ella quiere ser.
A Esa es la que tiene la luna a sus pies.
C Ella le ha pedido una explicación:
C —Porque no conozco a ningún varón,
A ¿eso de ser madre cómo puede ser?
A Esa es la que tiene la luna a sus pies.
D —En nombre de Dios yo sí te lo explico:
D en ti obrará de Dios el espíritu,
A con la gracia del Padre madre puedes ser.—
A Esa es la que tiene la luna a sus pies.
E Entonces María así exclamaba:
E —Que se haga en mí según tu palabra.
A Si así Dios lo quiere su esclava será.—
A Esa es la que tiene la luna a sus pies.
F Desde aquel momento encarnó en María
F el Hijo de Dios, el santo Mesías.
A La salvación del mundo él vino a traer.
A Esa es la que tiene la luna a sus pies.¹⁶

¹⁶ Es verdad lo que dice Virgilio López Lemus en su libro sobre métrica española: que «la costumbre estableció que los versos del estribillo, al escribirse la composición, no fueran repetidos detrás de cada estrofa, porque se daban por supuestos y todos sabían que allí debían repetirlos» (2008: 144). Es también una práctica que nosotros seguimos en este libro cuando de estructuras zejelescas se trata.

5.3. La música

Ya hemos visto la calificación que desde todas partes se hace de la música de los ranchos: lamentosa, triste, lánguida, repetitiva, monótona, primitiva, lúgubre... Lothar Siemens dice de ellos: «Son cantos monótonos y tristes, acompañados de un lento y rítmico sonsonete metálico, producido por triángulos, espadas, panderos de sacudir, etc.» (1977: 43).

Los cantadores entonan sus melodías con la vista baja y el semblante serio: con los ojos semicerrados y una expresión de lejanía. La guitarra se toca sin afinar, rasgueando¹⁷; los instrumentos de percusión golpean y marcan un ritmo seco y bien marcado; y los instrumentos de metal parece que protegen a la vez que ahuyentan. Nada hay igual a esto en el folclore canario. Y eso que la incorporación moderna de varios instrumentos de cuerda han amenguado el efecto de los golpes de la percusión y el tono metálico de *espadas* y triángulos. Se llaman *espadas*, pero en realidad son largas barras de acero muy finas, que alcanzan en la parte más ancha unos 3 cms y terminan en punta, y de largo miden un metro aproximadamente. Se sostienen con una cuerda atada a su parte alta lo que permite su sonoridad máxima y se golpean con una clavija también de acero. El toque es siempre percutido a tiempos muy marcados. El sonido que produce es agudo y sobresale por encima del resto de los instrumentos del rancho marcando su carácter personalísimo.

Coplas y *deshechas* se distinguen no solo por la métrica, sino también por la música. Sin duda las diferencias son mayores en la métrica, pero también son diferentes desde el punto de vista musical. Las «unidades» musicales son más simples que las métricas. Resulta relativamente fácil advertir la estructura de la música al poco de oír un canto, por mucho que la especial manera de salmodiar los textos parezca todo igual. Pero no lo es.

En lo instrumental, tanto las *deshechas* como las *coplas* se basan en una estructura rítmica de períodos de seis pies uniformes: cinco golpes de la instrumentación muy marcados (x x x x x) y el sexto al aire (0). Los rancheros de Teror lo explican diciendo: «cuatro y uno, cuatro y uno» (sin señalar el sexto al aire). Tan son iguales los ritmos y períodos instrumentales, que en sus actuaciones pasan del canto de una *copla* al de una *deshecha* sin interrupción y sin cambio alguno. Lo que sí cambia es la melodía del canto y la acomodación de la métrica a cada género, de la manera siguiente (I = Instrumentos; S = Solo; C = Coro):

En las **deshechas** cada hemistiquio de 6 sílabas se realiza con dos períodos musicales; y el verso completo con cuatro períodos:

¹⁷ A este respecto, Jesús Quintana, el principal cantor *de alante* actual del Rancho de Teror, me contó una anécdota simpática que le ocurrió a él mismo. Cierta día, ante la ausencia del guitarrista habitual, le pidieron que la tocara él, sin saber nada de guitarras, y la tocó durante toda la noche. Al final le dijeron: «Tú no sacas sino dos notas». Y él contestó: «Pues mira, yo pensé que sólo sacaba una».

ESQUEMA MUSICAL DE LAS DESHECHAS

I	x	x	x	x	x	0	x	x	x	x	x	0	x	x	x	x	0	x	x	x	x	x	0	
S	P	d	m		l		m	n	a	a	-		p	a	m	-	d	D	-	-	-	-	-	
C	P	d	-	m	l		m	-	-	n	-		p	a	m	-	d	D	-	-	-	-	-	
	e	i	o	s	i		o	a	a	a			o	o	o		e	o	-	-	-	-	-	
	s	s	s	s	s		s	-	-	a	-		r	r	r		e	s	-	-	-	-	-	

El coro, cuando repite el estribillo de cada deshecha hace el primer hemistiquio distinto al del solista, pero igual el segundo hemistiquio.

En las **coplas** cada octosílabo ocupa cuatro períodos musicales. Por lo tanto, es mucho más lento y monótono el canto de la copla:

ESQUEMA MUSICAL DE LAS COPLAS

I	x	x	x	x	x	0	x	x	x	x	x	0	x	x	x	x	x	0	x	x	x	x	x	0
S	M	-	-	-	t		g	-	b	n	d		c	-	-	-	-		l	-	-	-	-	
C	M	-	-	-	t		g	-	b	n	d		c	-	-	-	-		l	-	-	-	-	
1	u	e	r	r	o	y	o	-	er	a	o		i	-	-	-	-		o	-	-	-	-	
C	N	-	-	-	v		C	-	to	u	m		d	-	-	-	-		-	r	-	-	-	
2	o	-	-	-	e	s	r	-	en	n	a		e	-	-	-	-		o	-	-	-	-	
	s				s		s		n	a			e											

Solista y *coro1* cantan de la misma manera, y tanto en el primer octosílabo como en el segundo. No así el *coro 2*, que en el primer octosílabo del pie (al comienzo y al final del canto) sube la nota de manera muy notoria.

La *copla* la definen los propios rancheros como «un juego de dos y una palabra», mientras que la *deshecha* «es un juego de cuatro y dos palabras», entendiendo por *palabra* cada uno de los versos (en el caso de la copla) o de los hemistiquios (en el caso de la deshecha) y en ambos casos siempre alternando el solista y el coro:

Deshecha

cuatro palabras

Quando Jesucristo por el mundo andaba
llevó doce hombres que le acompañaban.

dos palabras

San Juan y San Pedro Santiago el Mayor

Copla

dos palabras

Dando las doce el reloj
puso la cena el Señor.

una palabra

Y entró en el huerto a las diez

Pero esa es una explicación muy simple para comprender en su integridad la complejidad de estos cantos.

5.4. Estructura de las deshechas

Si pudiéramos por escrito, íntegro, el texto de una *deshecha* tal cual lo canta, por ejemplo, el Rancho de Ánimas de Teror, con las intervenciones alternantes del solista y del coro, en un canto *de ánimas* que representa muy bien la esencia del canto y de la teología de los ranchos, obtendríamos lo siguiente:

Solista:

- 1a De las pobres almas somos mensajeros,
2a *pedimos limosna para su remedio.*

Coro:

- 1a De las pobres almas somos mensajeros,
2a *pedimos limosna para su remedio.*

Solista

- 3b Pedimos limosna por amor de Dios

Coro

- 3b Pedimos limosna por amor de Dios

Solista:

- 4b Para liberarlas de aquella prisión,
5a donde están metidas ahora sufriendo.

Coro:

- 2a *pedimos limosna para su remedio.*

Solista:

- 6c A nuestro Señor yo le suplicaba

Coro:

- 6c A Nuestro Señor yo le suplicaba

Solista:

- 7c Que con su limosna a todas sus almas
8a hoy en este día se las lleve al cielo.

Coro:

- 2a *pedimos limosna para su remedio.*

Solista:

- 9d Pablita Santana me vino a encargar

Coro:

- 9d Pablita Santana me vino a encargar

Solista:

- 10d Que ruegue al Señor ahora por Tomás,
11a el su amado esposo, en estos momentos.

Coro:

- 2a *pedimos limosna para su remedio.*

Etc.

El modelo métrico que subyace en el canto de las *deshechas* del Rancho de Ánimas de Teror es, pues, el siguiente, con su terminología específica:

ESTRUCTURA MÉTRICA DE LAS DESHECHAS

	SOLO		CORO
PIE	1 a-2 a		1 a-2 a
REDOBLES	La media	3b	3b
	La entera	4b-5a	2a
ETC.	Id.		Id.
PIE FINAL	Todos: 1 a-2 a		

Las características métricas de las *deshechas* son las siguientes:

a) Los versos son siempre y regularmente dodecasílabos, divididos en dos hemistiquios de 6+6.

b) La rima es asonante.

c) La estructura estrófica es compleja y cambiante. Compleja porque al intercalarse el solista y el coro, queda disimulada, encubierta, la verdadera agrupación métrica, que es siempre la del solista. Y cambiante porque empieza con un dístico, llamado *pie* (12a + 12a), que repite idéntico el coro, y sigue después en agrupaciones estróficas de trísticos, llamados *redobles* (12b + 12b + 12a / 12c + 12c + 12a / 12d + 12d + 12a / etc.), siendo la rima de los dos primeros versos cambiante en cada trístico y la del tercer verso igual a la del dístico inicial.

d) Esta agrupación del trístico queda rota por la intervención del coro, que repite el primer verso del solista (la *media*), y vuelve al segundo verso del dístico al finalizar el solista el tercer verso del trístico, igualándose, pues, siempre en la rima.

e) El *pie* está formado por dos versos: al primero se le llama *palabra de entrada* y al segundo *pie de copla*, que se convierte en el verdadero estribillo de la *deshecha*. El *pie* inicia y termina siempre cada canto, y a voluntad del solista o *copliador*.

f) Al finalizar los *redobles* propios de cada *deshecha*, el solista inicia el canto del primer hemistiquio del *pie*, y le sigue todo el coro, alterando aquí la melodía, como remate final de la *deshecha*.

g) La unidad versicular coincide siempre con un período sintáctico oracional, a la vez que la unidad estrófica desarrolla un mensaje de pensamiento completo. Se da aquí, por tanto, una acomodación perfecta entre métrica y gramática, en donde apenas si hay alguna licencia que rompa la simetría y la regularidad de esos dos componentes. El primer verso del trístico parece que queda suelto, al ser interrumpido por el coro, pero si se lee el trístico en su conjunto forma un período oracional único. El que sí tiene un cierto valor autónomo en muchos casos es el tercer verso del trístico.

h) Las letras parecen simples, pero su estructura requiere de una gran maestría en la ejecución, tanto por parte del solista como del coro, pero especialmente del solista, que debe elegir los versos del dístico inicial muy cuidadosamente, para hacer de ellos, sobre todo del segundo, un verso «proverbial», que tenga sentido

por sí mismo, al convertirse en estribillo, y que contenga la carga semántica esencial de todo el canto.

i) Los versos son bastante autónomos y el lenguaje de las *deshechas* está muy ritualizado, con formas muy anquilosadas. Prueba todo ello de que se trata de un modelo métrico y poético antiguo, no autónomo, sino hecho para ser cantado, y en las formas musicales propias y específicas del rancho.

Atendiendo, pues, solo al texto, la *deshecha* que venimos analizando quedaría así:

Pie

De las pobres almas somos mensajeros,
pedimos limosna para su remedio.

Redobles

Pedimos limosna por amor de Dios,
para liberarlas de aquella prisión,
donde están metidas ahora sufriendo.

A nuestro Señor yo le suplicaba
que con su limosna a todas sus almas
hoy en este día se las lleve al cielo.

Pablita Santana me vino a encargar
que ruegue al Señor ahora por Tomás,
el su amado esposo, en estos momentos.

Etc.

Pie final

De las pobres almas somos mensajeros,
pedimos limosna para su remedio.

Ningún otro cántico del folclore español actual conocemos nosotros que tenga esta estructura métrica de los ranchos de ánimas.¹⁸ Ni siquiera en las *cuadrillas* de ánimas del Levante español, que son el paralelo más cercano a los *ranchos* canarios, pues en ellos la métrica absolutamente predominante, cuando no única, es la copla popular (como vimos en el aptdo. 9.3. del capítulo «Cantando a la muerte»). Lo que corrobora lo advertido por Navarro Tomás (1972: 546): el olvido total del zéjel en la lírica popular moderna española e hispánica. Nada hay salvo el canto navideño comentado en la nota anterior y dos composiciones canarias

¹⁸ Solo un canto encontramos con estas características métricas, perteneciente al folclore de Navidad y que aparece en manifestaciones diversas de múltiples lugares, como en *Las Jomaditas* del pueblo de Alosno (ver aptdo. 6.1.2. del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro), en muchas versiones de las *pastoradas* leonesas (Trapero y Siemens 1982: 122-123) y en los mismos repertorios navideños de los ranchos de Gran Canaria (ver más abajo aptdo. 8.4.4.). El canto navideño es el que tiene por estribillo «*Antes de las doce a Belén llegar*» y por primera estrofa la siguiente: «Pa dónde camina, quisiera saber, / un hombre de noche con una mujer, / si la lleva hurtada o yo pienso mal».

dedicadas a sendas devociones marianas: las *Coplas a la Virgen de la Peña*, patrona de Fuerteventura (Trapero 1991: 289-299) y las *Coplas sobre la aparición de la Virgen de los Reyes*, patrona de El Hierro (Trapero 2005: 296-299). Estas dos tienen idéntica estructura métrica entre sí e idéntica a las *deshechas* de los Ranchos, tanto por lo que se refiere a la medida de sus versos dodecasílabos hemistiquiales, como a la agrupación estrófica de éstos en trísticos, como a su sistema de rima. Incluso en la presencia de un *pie* formado por un dístico que da rima a los versos finales de cada estrofa.

Ha sido Lothar Siemens (Álvarez y Siemens 2005: 130-132 y 201-204) el primero en advertir este paralelismo métrico entre los ranchos y las *coplas* a la Virgen de la Peña, cuya implantación en Canarias lo atribuye él a la influencia de los franciscanos, quienes fueron los responsables de las primeras evangelizaciones habidas en Canarias y los verdaderos impulsores del culto a las ánimas. Dice Siemens:

Lo interesante es que estas Cofradías de las Ánimas, que arraigan en la Península y también con fuerza en Canarias en el último tercio del siglo XVI, aglutinan en la organización de sus *ranchos* de cantores mendicantes una serie de tradiciones muy arcaicas, practicadas sin duda con anterioridad, a las que se impregna de un sesgo religioso: las marzas, aguinaldos y campanilleros de la Península, se verán contaminadas de la nueva advocación por las ánimas. Y se aglutinarán también en Canarias en una acción colectiva en la que subsisten y conviven varias tradiciones: cantos por las ánimas, loas fúnebres de personas fallecidas (refugio del popular *plantus* medieval, tan denostado por la Iglesia), milagros inspirados en los textos bíblicos y en la vida de los santos, cantos alusivos a la Navidad, etc. (ibid.: 202).

La particularidad del sistema métrico de las *deshechas* de los ranchos y de los dos poemas marianos canarios es indudable, así como su arcaísmo, desde luego, en ningún caso contemporáneos a las épocas correspondientes de los acontecimientos que en ellos se narran. Más arcaicos nos parecen algunos textos de los ranchos. Pero esto solo quiere decir que en ambos casos —ranchos y coplas marianas—, el sistema métrico es el mismo y que éste pertenece a una verdadera «tradición» de las Islas, que se actualiza de continuo, aunque esta tradición esté reservada a unas pocas manifestaciones literario-musicales. Y hasta es posible que ese sistema métrico haya sido creado por los franciscanos, responsables de la implantación del culto a la Virgen de la Peña en Fuerteventura y primeros divulgadores del culto a las «ánimas benditas» en Canarias.

Dice Siemens que las *Coplas* de la Virgen de la Peña se cantan hoy todavía «en coplas tradicionales, cuya melodía puede haber sido tal vez sustituida varias veces en el correr de los tiempos» (Álvarez y Siemens 2005: 132). Pero esos cánticos de Fuerteventura en nada se parecen a los cantos de los ranchos de ánimas.

Con todo, la estructura métrica de las *deshechas* es mucho más simple que la de las coplas, como veremos a continuación.

5.5. Estructura de las coplas

Procediendo de igual manera que en las *deshechas*, transcribiendo íntegro el canto de una *copla*, con las intervenciones alternantes del solista y del coro, resulta lo siguiente, en un canto de ánimas:

Solista

- 1a ¡No ves Cristo en un madero,
2a *muerto y gobernando el cielo!*

Coro

- 1a ¡No ves Cristo en un madero,
2a *muerto y gobernando el cielo!*

Solista

- 1a No ves Cristo en un madero,
3b sosteniendo los tres clavos.

Coro

- 1a No ves Cristo en un madero,
3b sosteniendo los tres clavos.

Solista

- 2a Muerto y gobernando el cielo,
4b y de espinas coronado
5a que traspasan su cerebro.

Coro

- 2a *¡Muerto y gobernando el cielo!*

Solista

- 4b Y de espinas coronado

Coro

- 4b Y de espinas coronado

Solista

- 6b También está *too* llagado,
7a su santo y divino cuerpo.

Coro

- 2a *¡Muerto y gobernando el cielo!*

Solista

- 8c Ógame, señor Francisco,

Coro

- 8c Ógame, señor Francisco,

- Solista
 9c A Dios Padre le pedimos
 10a por los que la cría dieron¹⁹.
- Coro
 2a ¡Muerto y gobernando el cielo!
- Solista
 11d Ruego por su padre y madre
- Coro
 11d Ruego por su padre y madre
- Solista
 12d A Dios nuestro Padre,
 13a también por su suegra y suegro. Etc.

El modelo métrico que subyace, por tanto, en el canto de las *coplas* del Rancho de Ánimas de Teror es el siguiente, con su terminología específica:

ESTRUCTURA MÉTRICA DE LAS COPLAS

	SOLO		CORO
PIE	1a-2a		1a-2a
ENCABEZAMIENTO	1a-3b		1a-3b
*TRIPLE	2a-4c-5a		2a
REDOBLES	La media	4c	4c
	La entera	6c-7a	2a
ETC.	Id.		Id.
PIE FINAL	Todos: 1a-2a		

Las características de este modelo métrico y musical son las siguientes:

a) Los versos son octosílabos.

b) La rima es asonante.

c) La estructura estrófica de las coplas es básicamente la misma que la de las deshechas en cuanto a la alternancia de solista y coro en el *pie* y en los sucesivos *redobles*, pero mientras que las deshechas no tienen sino estos dos elementos, las coplas introducen tras el pie dos nuevos «tipos» estróficos: el *encabezamiento* y el que nosotros llamamos **triple*²⁰.

¹⁹ El sentido literal de este verso es que rezan por 'los que lo criaron', es decir, por sus padres y abuelos, que se especificará en las estrofas siguientes.

²⁰ Y lo pongo con * porque es denominación provisional que yo le doy, ya que no la tiene en la tradición de Teror; todos los rancheros son conscientes de este nuevo «tipo» estrófico pero reconocen que no tiene un nombre específico.

d) Tanto el *pie* como los *redobles* se constituyen estróficamente igual que en las deshechas; es decir, el pie está formado por un dístico de igual rima (*aa*) y cuyo segundo verso se convierte en el verdadero «estribillo» del canto; y cada redoble está formado por un trístico, cuyos dos primeros versos riman entre sí y el tercero con el pie (*bba / cca / dda / etc.*).

e) El *encabezamiento* es un dístico de rima varia (*ab*), cuyo primer verso repite siempre el primero del pie y el segundo abre el texto al contenido temático de la copla.

f) El *triple*, a su vez, está formado por un trístico de rima también varia, cuyo primer verso repite siempre el segundo del pie, el segundo verso queda libre y el tercero vuelve a rimar con el dístico del pie (*aca*).

g) Estos dos nuevos «tipos» estróficos de las coplas, el *encabezamiento* y el *triple*, se constituyen, pues, en una especie de «variaciones» que quedan a la improvisación del solista, en que, por una parte, se refuerza el mensaje del pie y, por otra, se inicia una apertura a los contenidos temáticos del canto en cuestión.

h) El *triple* se convierte así en el elemento estrófico más raro y peculiar de las coplas, por cuanto aparece una única vez en cada canto y en él la rima se hace anómala respecto al resto del canto. Además, es el único punto del rancho en que el solista canta tres versos seguidos, sin interrupción del coro.

i) En cuanto a los «responderes» del coro, éste repite los dos versos del *encabezamiento*, pero al *triple* del solista responde solo con el estribillo del pie.

Atendiendo, pues, al texto solo, la copla que venimos analizando quedaría así:

Pie

¡No ves Cristo en un madero,
muerto y gobernando el cielo!

Óigame, señor Francisco,
a Dios Padre le pedimos
por los que la cría dieron.

Encabezamiento

No ves Cristo en un madero,
sosteniendo los tres clavos.

Ruego por su padre y madre
a Dios nuestro Padre,
también por su suegra y suegro.

Triple

Muerto gobernando el cielo,
y de espinas coronado
que traspasan su cerebro.

Etc.

Redobles

Y de espinas coronado,
también está too llagado,
su santo y divino cuerpo.

Pie final

¡No ves Cristo en un madero,
muerto y gobernando el cielo!

La característica del canto «responsorial» de las *coplas* de los ranchos coincide efectivamente con la forma alternante (entre un solista y un coro) del canto de los romances en las islas occidentales del Archipiélago (La Palma, La Gomera y El Hierro), siendo los versos octosílabos en ambos casos; pero son muy distintos el sistema de agrupación de los versos (en los romances, una simple serie; en los

ranchos, estrofas de tres versos) y la utilización que de ese sistema hacen solista y coro en el canto responsorial (un solo «responder» en los romances; dos «responderes» alternantes en los ranchos).

5.6. *Deshechas, desechas o endechas*

Deshecha es el término más general que se usa para denominar uno de los dos géneros principales de los ranchos de Canarias, tanto en los *de ánimas* como en los *de pascua*. Suele escribirse este término también como *desecha* (sin *h*), y a veces los propios cantores de los ranchos lo llaman *endecha*.

¿De dónde puede proceder este término y estar aplicado a un género poético y folclórico popular? Que yo sepa, no se registra sino en Canarias y solo vinculado con los ranchos. ¿Tendrá algo que ver con el género de las *endechas*?

A la pregunta que se le haga a cualquiera de los pertenecientes a un rancho del por qué de ese nombre, responderá simplemente que siempre se le ha llamado así²¹. Los del Rancho de Teror dirán que el nombre verdadero es *deshecha*; alguien podrá decir que también se le llama *endechas*, pero que ese nombre se lo dan los de afuera del rancho, los «estudiados» —dicen ellos²²—. Y hasta un miembro destacado del mismo se atrevió a explicarme «popularmente» su etimología: «*Deshecha* es algo que está deshecho y que hay que reconstruirlo; es una cosa que está deshecha y hay que rehacerla. En el canto del rancho hay un montón de palabras que hay que juntarlas para que vayan al mismo fin, a rematarlas, por eso *deshecha* es una palabra bien dicha».

Sin embargo, los rancheros de Lanzarote también hablan de *endechas*; unos afirman que se les puede llamar de las dos formas: *endechas* y *deshechas* (o «canto por *deshechas*») y otros especifican que en la actualidad se usa más el nombre de *deshechas* pero que anteriormente los viejos preferían el de *endechas*.

El término *endecha* tiene un especial significado en Canarias, hasta el punto de que en los siglos XVI y XVII al género poético entero de las *endechas* se le conocía en España como «*endechas de Canaria*» (Trapero 2000). Y aún se han vinculado las *endechas* con determinados cánticos que hacían los canarios aborígenes. Y no sin motivo. Por una parte, porque, al decir de la *Crónica Matritense* de la conquista de Gran Canaria, refiriéndose a los indígenas de la isla de El Hierro:

Hera gente afable y sus cantares muy lastimeros, cortos, a manera de *endechas*, y muy sentidos, y aora los cantan en rromanze castellano, que mueven a compasión a los oyentes (Morales Padrón 1993: 232).

²¹ Excepto en Valsequillo, que como se dirá en su lugar desconocen (propriadamente no usan) el término *deshecha*, a pesar de que el género poético-musical en que están compuestos todos los cánticos de su repertorio es el de las *deshechas* y solo el de las *deshechas*. Ellos los llaman «coplas», sin que este término tenga en Valsequillo el sentido particular de le hemos dado más arriba como subgénero de los ranchos, sino que más bien tiene el sentido general de 'textos cantados'.

²² De hecho al primer libro publicado sobre el Rancho de Teror, su editor le dio el subtítulo de «Recopilación de coplas y *endechas*» (Suárez Ojeda 2002).

Impresión que repetirá Abreu Galindo, franciscano de Las Palmas que escribió su *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria* a finales del siglo XVI, diciendo que la gente de El Hierro era «muy triste» y «de mediana estatura», y que «cantaban de manera de endechas tristes en el tono y cortas» (1977: 87). Y por otra parte, porque otro historiador de las antigüedades de Canarias, el italiano Leonardo Torriani dice haber recogido de la tradición oral de las islas dos «endechas» en lengua guanche, una en El Hierro y la otra en Gran Canaria, además de atestiguar que también los gomeros «cantaban versos de lamentación, de ocho, nueve y diez sílabas, y con tanta tristeza, que lloraban ellos mismos, como se ve que todavía hacen hoy día los que descienden de los últimos habitantes» (Torriani 1978: 201). Si a esto le unimos, en el otro plano de la comparación, la música y el tono lastimeros que tienen los actuales cantos de los ranchos y los textos fúnebres que en ellos se cantan, no extrañará que haya una cierta creencia en que la música de los ranchos de ánimas viene de la época guanche. No digo eso yo. Pero sí digo que el tono lastimero y triste que los españoles recién llegados a las islas advirtieron en los cantos de los indígenas es lo que caracteriza también a los *ranchos* de ahora; y que, en efecto, los cantos de los ranchos de Canarias mueven a la compasión y a la devoción a todos los fieles oyentes.

Los dos términos, *endecha* y *deshecha*, fueron en su origen denominaciones técnicas de preceptiva literaria para referir dos géneros poéticos diferentes, los dos ya desaparecidos, si bien es posible que haya quedado algún eco de ellos en alguna manifestación literaria de tipo popular y tradicional. Las endechas fueron primero, en el siglo XV, género poético luctuoso, de planto funerario (recuérdese la famosa «endecha a la muerte de Guillén Peraza»), y posteriormente, en los siglos XVI y XVII, se convirtieron en canto lamentoso, fundamentalmente «de ausencias» (de la amada, de la patria, de la libertad, etc.). Por su parte, el término *deshecha* (de donde debe proceder *deshecha*) se refiere a un tipo de estrofa que, según Navarro Tomás (1972: 162-163), fue usada en España en el siglo XV, dentro del arte de la *Gaya ciencia*, y que se extinguió sin dejar rastro en la lírica posterior al Renacimiento. Consistía en un villancico o cancioncilla, que o bien remataba una poesía, condensando su contenido y sirviendo de conclusión, o bien se presentaba aislada, pero con la mismas características de ser resumen y conclusión de otro poema. Por otra parte, la *deshecha* fue siempre una composición lírica culta, de cancionero, y de estructura métrica varia, generalmente compleja (tanto en el número de sílabas del verso como en el número de versos de la estrofa, como los villancicos); y nunca fue popular, ni propia de la lírica popular. Debía equivaler a 'despedida'. Por eso «cantar por deshechas» equivalía a 'cantar por despedida'. Con razón López Lemus en su práctico libro de métrica pone en relación la *deshecha* con la *finida*, diferenciándose en que la primera, además de ser remate y final de una composición, «implica un resumen temático» (2008: 163).

La proximidad fonética entre los términos *endecha* y *deshecha*, tratándose además, en el caso de Canarias, de denominaciones populares, ha podido resolverse en uno de los tres fenómenos lingüísticos siguientes:

a) que se haya mantenido la distinción léxica de origen, como denominaciones que se corresponden con dos referencias poéticas diferentes e independientes;

b) que haya habido una confluencia fonética, por una falsa homonimia, hasta llegar a designar lo mismo; y

c) que sobre la posible homonimia anterior predomine el uso de uno u otro término, según la tradición local (*deshecha* en los ranchos de ánimas de Gran Canaria, pero *endecha* en los ranchos de pascua de Lanzarote).

En fin, la palabra *deshecha* es problemática hasta en la escritura. ¿Cómo debe escribirse, *deshecha* o *desecha*? Con *h* si realmente derivara del término de la métrica medieval *desfecha*, pero las *deshechas* de los ranchos de Canarias nada tienen que ver con las *desfechas* de la lírica castellana ni en la temática ni en la métrica. A no ser que se extrajera de la función que tenía de «rematar una poesía, condensando su contenido y sirviendo de conclusión», según la definición anterior de Navarro Tomás, pues, en efecto, en los ranchos de ánimas de Canarias las *deshechas* van siempre después de las *coplas*, pero no para condensar su contenido, sino, al contrario, para amplificarlo. Muchos ejemplos podría poner, pero con el siguiente bastará. Pertenece al Rancho de Ánimas de Teror y lleva por título *La última cena (Música 8)*²³; la *copla* se centra en la instauración de la Eucaristía y solo al final aparece el tema del lavatorio de los pies:

LA ÚLTIMA CENA

Copla

Una cena dio el Señor
al comenzar su Pasión.

Una cena dio el Señor
a todos sus compañeros.

Al comenzar su Pasión:
había carne de cordero
en aquella reunión.

Estaban los doce apóstoles
que le seguían entonces
acompañando al Señor.

Comían en esta cena
el cordero con las hierbas
que Dios les manifestó.

Aquello representaba
lo que a Cristo le costaba
redimir al pecador.

También los pies les lavaba;
así a todos demostraba
que a servir vino el Señor.

En el vino y en el pan
a todos iba a entregar
su cuerpo y sangre el Señor.

La *deshecha* que le sigue empieza justamente con el episodio del lavatorio de los pies, y lo recrea ampliamente, para terminar con el ritual del doblar del paño del rancho por parte de cuatro muchachas («doncellas») asistentes al acto:

²³ El texto es de los más repetidos en el repertorio de Teror, pues en cada salida del rancho hay un acto central, que se realiza después de la cena, en que cuatro mujeres deben doblar un paño según un ritual establecido y mientras el rancho recrea *La última cena del Señor*. La *copla* y la *deshecha* que aquí transcribo proceden de sendas grabaciones personales en días distintos. La grabación de la *deshecha* la hice el 6 de enero de 1985 en la Basílica de Teror; canta como solista Ramón Cárdenes Estévez.

Deshecha

La cena legal Cristo celebró
y a sus *compañeros* los pies les lavó.

Él tomaba el agua, la echó en un *vasijo*,
los pies les lavaba con mucho cariño,
con una toalla se los *enjugó*.

—Mis pies no se lavan —le dijo San Pedro—.
—Si no te los lavo no entras en el reino
de mi amado Padre —le manifestó—.

Y entonces San Pedro a decir empieza:
—No solo los pies, sino la cabeza,
y también mis manos y aquí están, Señor.

—Aquí no se lava si no son los pies
—le dijo Jesús por segunda vez—.
Uno estaba sucio y sucio quedó.

Judas Iscariote, que así se llamaba,
estando a la mesa comía y callaba,
porque había vendido a su Redentor.

Si fuéramos buenos como fue San Pablo
viéramos el ángel postrado en el paño
como en casa Marco la cena que dio.

Vengan cuatro niñas, levanten el paño,
del reino del cielo que les venga el pago
y a tod' estas cuatro por este favor.

Denle un *dóblez*²⁴ con mucho cuidado,
un avemaría salga de sus labios,
recen todas cuatro por las de prisión.

Denle otro *dóblez*, se pueden marchar,
pa toditas cuatro voy a desear,
y atiendan, mis niñas, santa protección.

Mas, por encima de los puros nombres, si quisiéramos buscar similitudes de los textos de los ranchos con el de las antiguas endechas y deshechas, también las hallaríamos. Hasta cierto punto, el *pie* de los ranchos canarios viene a ser la condensación y el resumen del texto que se canta; empero, no es al pie a lo que se refiere la denominación de la *deshecha*, sino al modo de alternancias y de combinaciones que se producen entre solista y coro en esos cantos del rancho, por lo que vemos difícil que el término canario proceda del tecnicismo métrico.

²⁴ En la grabación, el cantor acentúa /*dóblez*/.

Además, las *desfechas* medievales eran poesía culta, medida al gusto de los Cancioneros cortesanos, mientras que las *deshechas* canarias son un tipo de poesía improvisada de ingenios rústicos y sobre temas circunstanciales. Siendo esto así, ¿de qué manera pudo llegar a una manifestación popular actual, como son los ranchos de Canarias, un tecnicismo reservado a la retórica antigua?

Por su parte, si relacionamos el «canto por deshechas» de los ranchos canarios con las «endechas de Canarias», también hallaremos concomitancias. Por ejemplo, en la métrica sigue predominando la agrupación de versos en dísticos (en el estribillo o *pie*) y en trísticos (en las estrofas o *redobles*), los versos siguen siendo largos (por encima del típico octosílabo), y se presentan rígidamente divididos en dos hemistiquios, si bien la medida de las deshechas es de 6+6 y la de las endechas era de 5+5.

Y es también coincidente el punto de vista musical y la función que cumplen: los cantos de los ranchos son tristes, secos, desesperadamente monótonos, aplicados a un rito fúnebre en sufragio de las ánimas, que mueven a la compasión y a la devoción a todos los fieles creyentes; como las endechas fueron el planto funerario con que se solía «llorar a los muertos, en unas como canciones a medio tono, y en ellas cantaban la vida, las hazañas, el suceso de la muerte, las virtudes grandes que habían en el pericido... que movían la gente a conmiseración», según las describió Juan de Mal Lara (1996: 81) en el siglo XVI.

Un elemento potente y caracterizador tienen las *deshechas* de los ranchos canarios y que falta tanto en las *desfechas* medievales como en las *endechas* antiguas: el estribillo. Es ese elemento el que le da el carácter peculiar que tienen los ranchos y sobre el que se basa el juego alternante entre el solista y el coro, y el que hace de las *deshechas* un género literario que se configura como tal únicamente en el canto de los ranchos.

6. La poética de los textos de los ranchos

Todo género de literatura popular que viva dentro de una tradición contiene una poética determinada, algunos de cuyos elementos son comunes a otros géneros próximos o afines, pero otros son particulares y específicos.

Por lo que respecta a los ranchos, se trata, en primer lugar, de una manifestación literario-musical (además de religiosa, folclórica, cultural, etc.) que adquiere su plenitud en la *performance*. Los textos de su repertorio no son para «leerlos», sino para cantarlos, y dentro, además, del contexto musical del rancho, cantados por un solista y respondidos por un coro, con toda la instrumentación específica que le es propia y justo en el «tempo» que le es característico. Leídos los textos fuera de ese contexto, solo muestran un pálido aspecto literario seco, simple y desazonador. Una *deshecha* de solo cuatro redobles, por ejemplo, se lee en 30 segundos, pero en la interpretación puede durar alrededor de 6 minutos. Y un tiempo aproximado se puede calcular para una *copla* también de cuatro redobles.

Esta manifestación literario-musical vive en el ámbito de la oralidad, no de la escritura, y por tanto le son características las «leyes» de todo género de poesía y de música orales, no sujetos a la fijación de la escritura; que se rige, sí, por unos esquemas predeterminados, pero cuyos «textos» son interpreta-

dos en cada momento con toda la variabilidad que le es propia a un producto tradicional y patrimonial.

Los cánticos de los ranchos de Canarias se configuran no como una sucesión indeterminada de coplas inconexas, como ocurre en las *cuadrillas* y *auroros* del Levante español, sino como un «texto» unitario, y perteneciente además al género narrativo, con su estructura interna de relato en donde se cuenta una historia y existen unos personajes que dramatizan la acción, tal cual en los romances, si bien los textos de los ranchos poseen un mayor número de elementos líricos que los romances, y entre otros el *pie* que actúa como estribillo.

El estilo poético de esos textos es antiguo, basado en oraciones cortas, con períodos sintácticos entrecortados, con muy pocos elementos de relación entre ellos, como si la gramática se hubiera de acomodar a la métrica, y hubiera de apearse más al verso que a la estrofa. Por ejemplo:

Formó el primer día el cielo y la tierra,
vacía y desnuda y envuelta en tinieblas,
y él con su poder todo lo formó.
(Deshecha sobre *La Creación*)

Se forma un negocio detrás de Vicente,
venden cadenitas, cilicios hirientes,
que lleva la gente con santa paciencia.
(Deshecha sobre la vida de San Vicente Ferrer)

Es muy raro el fenómeno del encabalgamiento entre versos, incluso el encabalgamiento interno entre hemistiquios. Las estructuras sintácticas son más acumulativas que subordinadas, y más sintéticas que analíticas.

A veces la métrica y la rima imponen una gramática forzada, anómala si se atiende a toda la estrofa, pero correcta en cada hemistiquio. Por ejemplo:

Se fue a aquel sitio y nada encontré,
y volviendo a Isidro con muy mal humor,
porque lo ha engañado, así lo creía.
(Deshecha sobre la vida de San Isidro)

Un desfiladero tenían que pasar,
para donde estaban los moros llegar,
allí perdería muchos de sus hombres.
(Deshecha sobre la vida de San Isidro)

Sin embargo, el léxico es moderno, diríase que actual, y no tiene tanta carga dialectal como la tienen otras manifestaciones canarias de la literatura tradicional, como los romances o la lírica popular. Como si los textos hubieran sido hechos por «poetas» letrados, buenos conocedores de la tradición, eso sí, y hubieran sido asumidos por los cantores del rancho, pertenecientes éstos a un nivel sociocultural diferente al de los hipotéticos autores. Decimos que no tienen tanta carga dialectal como los

romances, no que no tengan ninguna: es lo normal el uso del *usted* y del *ustedes* canarios por 'tú' y 'vosotros', incluso el canarismo *los* por 'nos' («los veamos todos en la gloria eterna»); expresiones como *pegar a 'empezar a'* («entonces los moros *pegan* a temblar»); formas propias de la oralidad, como *pa*, *nenguno*, *prociación*, algún leísmo (anómalo en el uso antiguo del canario), formas verbales anticuadas como «los que a él le acompañemos», concordancias anómalas por el sentido («medios extenuados», «vio aquel matrimonio juntos en su cama»), etc.

Pero junto a estas marcas dialectales, también pueden hallarse otras que denotan autorías foráneas, con la presencia de temas y léxico ajenos a la tradición canaria, como por ejemplo la historia de San Julián, que no tiene en Gran Canaria ninguna parroquia bajo su advocación, y el término *carambanadas* 'carámbanos' que aparece en una de sus estrofas: «en noches de frío / y carambanadas».

A este uso de la lengua, hay que añadir el uso de una métrica muy peculiar, exclusiva y antigua, que se aparta por completo del sistema simple del romance y de la lírica romanceada (basado en el octosílabo y en la rima asonante uniforme) y que parece muy anterior al «imperio» con que se ha constituido la copla (la cuarteta) en todos los registros de la literatura popular española en verso.

La rima de los ranchos sigue siendo asonante, pero no uniforme. Su sistema (tanto en las *coplas* como en las *deshechas*) responde a un esquema aparentemente simple, pero que no es libre, sino muy rígido y encadenado, como hemos explicado más arriba. Las rimas que se utilizan son generalmente pobres, incluso en algunos cantos, por impericia del cantor-improvisador, se repite la rima del *pie* en alguna de las estrofas de los *redobles*, lo que hace monorrima esa estrofa.

Y por lo que respecta a los versos, ya hemos visto que se alternan dos métricas distintas: la del octosílabo en las *coplas* y la del dodecasílabo (dividido en dos hemistiquios hexasílabos regulares) en las *deshechas*. Pero no es infrecuente que la medida de los versos quede rota, por impericia del cantor, sobre todo en los textos improvisados.

Aunque no sea un recurso común, no es extraña en los textos de los ranchos la presencia del diálogo directo, al estilo de los romances más tradicionales; por ejemplo en una *deshecha* de San Isidro:

Dice un compañero que iba con él:
—Tu cabeza, Isidro, no funciona bien
cuando así derramas por el suelo el trigo.—

—Estos pajaritos criaturas son,
que los ha criado pues el mismo Dios
y él para todos ha criado el trigo.—

Pero de ninguna manera el diálogo directo puede considerarse característico de los ranchos.

Tampoco es recurso común la presencia del diálogo indirecto, aunque puedan citarse ejemplos como los siguientes:

El ángel de Dios dijo a Zacarías
que su esposa Isabel un hijo tendría.

También Simeón le dijo a María
que por aquel hijo mucho sufriría,
estaría presente en su gran pasión.

Sí es característico de los ranchos, sin embargo, el fragmentarismo de la historia que se cuenta en cada cántico, propiamente «una escena» (al estilo de lo que Menéndez Pidal distinguió en el romancero viejo como «romance-esce-na»). Con excepciones limitadas en las que se cuenta una historia completa²⁵, los textos de los ranchos constituyen una colección de fragmentos de vida verdaderamente ejemplares, tanto sea considerando los episodios bíblicos, los de la vida pública de Jesús, los de la Virgen o los de los santos. Por ejemplo, en el ciclo dedicado a San Isidro, que es sin duda el más amplio de todo el repertorio del Rancho de Ánimas de Teror²⁶, cada texto se limita a ilustrar un episodio mínimo de su santa y ejemplar vida: su nacimiento e infancia, su casamiento con María de la Cabeza, el salvamento que hace del hijo de su dueño sacándolo de un pozo, el milagro de hacer brotar agua de una roca, el episodio en que da de comer a unos pajarillos, etc.

Unas marcas lingüísticas y poéticas muy características de los ranchos son las «fórmulas» que en ellos se repiten de continuo, como en toda manifestación literaria verdaderamente popular. Por ejemplo, los sintagmas *gloria santa* y *santa Iglesia*; la expresión *este caballero* para referirse a alguien de los asistentes al rancho; la muletilla *como es natural*, a efectos solos de la rima; el término *también* con valor meramente copulativo («Año mil trescientos / y también cincuenta», «En mil seiscientos / también veintidós», «a Cristo Jesús, / también a María», etc.); la reiteración de los pronombres personales *él* y *tú* aun en contextos no necesarios («Y pidió enseguida / él ser bautizado», «—Si hubieras estado / tú aquí en Betania», «A aquel buen ladrón / él así le dijo», «a su esposa / él le contaba, // lo que él allí / había visto», etc.); el uso frecuentísimo de la conjunción *pues* como muletilla sin valor significativo alguno, para garantizar la regularidad del verso en algunos casos («así lo declaran / pues los santos libros», «su madre creía / pues que desconfiaba», «Votaron entonces / pues entre los dos», «Hasta que interviene / pues la jerarquía», etc.), pero como añadidura mecánica que rompe en otros casos la medida del verso («Allí le decía / pues Dios a Moisés», «pues me escogió / a mí tan pobre y sencilla»); etc.

Algunos textos, sobre todo en el subgénero de las *coplas*, manifiestan un alto grado de la poética de la «variación», con la repetición de ideas y de expresiones que parecen buscar en las distintas formulaciones métricas la reafirma-

²⁵ En dos únicos casos del repertorio del Rancho de Ánimas de Teror encontramos textos que relatan la historia entera del personaje protagonista: la vida de San Julián y la aparición de la Virgen de Coromoto. Pero justamente esos dos textos son de factura moderna (en el caso de la Virgen de Coromoto conocemos incluso a su autor: Jesús Quintana), que se apartan de la tradición más típica del rancho.

²⁶ Implantado allí -creemos- por existir en su término municipal un barrio llamado San Isidro y por ser este santo el patrono de la agricultura y de los agricultores, actividad ésta principal de los habitantes de esta zona de la isla de Gran Canaria.

ción de las creencias en las que se basa ideológicamente el rancho. Por ejemplo, en la *copla* siguiente:

Si el Purgatorio se viera,
¡cuántos de pesar murieran!

Si el Purgatorio se viera
donde están las pobres almas.

¡Cuántos de pesar murieran
viendo las horribles llamas
donde metidas se encuentran!
Allí están purificando
las faltas de sus pecados
que llevaron de la tierra. Etc.

6.1. El repertorio y las formas de transmisión

6.1.1. Repertorio

Según sea el repertorio de textos de los ranchos así será su peculiar y principal forma de transmisión. En los *de ánimas* alternan casi por igual los que forman parte de un repertorio ya fijado en cada tradición local y los que son improvisados en cada circunstancia, mientras que en los *de pascua* de Lanzarote predominan absolutamente los textos fijados en la tradición.

Además, los ranchos de ánimas tienen un repertorio abierto, extensísimo, que abarca la religión entera, y que incluye los episodios más relevantes del Antiguo Testamento (la creación del mundo, el arca de Noé, la historia de Moisés, la descendencia de Abrahán, etc.), del Nuevo Testamento (sobre todo los dos ciclos del Nacimiento y de la Pasión de Cristo), la vida de santos y la práctica de las devociones católicas. En esto los ranchos de ánimas de Canarias son comparables a los cantos a lo divino de Chile, y ellos dos son incomparables en este aspecto respecto del resto de las manifestaciones de religiosidad popular que perviven y se practican en el mundo hispánico.

Hasta ahora no se ha hecho un «inventario» de textos de repertorio más que en el Rancho de Teror y éste resulta abrumador. Y debe decirse que la mayor parte procede de la memoria oral de algunos de sus miembros más activos. Lo mismo debería resultar en Valsequillo si se emprendiera esa búsqueda, pues la tradición ha permanecido sin interrupción hasta ahora. No sé lo que ocurriría en las otras localidades en que todavía existen ranchos, como es el caso de La Aldea de San Nicolás y de Tiscamanita, pues al haberse interrumpido su práctica durante años debieron de morir ya los hombres que fueron «depositarios» de ese repertorio. Lo cierto es que ahora, estos dos últimos ranchos citados se limitan en sus actuaciones públicas a cantar siempre los mismos textos, y éstos son muy pocos. Y con respecto a los ranchos desaparecidos, que son muchos, en la mayoría de los casos no nos queda otra memoria que la de su propia existencia (como son los de Gáldar, Mogán, Temisas, Fataga, San Mateo, Santa Brígida, Telde y otros

lugares de Gran Canaria) o algún texto rescatado por algún investigador benemérito del pasado, por ejemplo, Sebastián Jiménez Sánchez (en el caso de los ranchos de Ingenio y de Agüimes en Gran Canaria); el Rvdo. Pablo Artilles en los ranchos de Lanzarote y de varios de los pueblos cumberos y del sur de Gran Canaria (Juncalillo, Artenara y El Carrizal de Tejeda, en la cumbre, y Sardina, en el sur); Bethencourt Alfonso en dos pueblos del sur de Tenerife (Candelaria y Barranco Hondo) y Víctor Fernández en Lanzarote; estos dos últimos en los años finales del siglo XIX.

Tomando como modelo la clasificación que yo mismo hice sobre el repertorio de Teror (Trapero 2008b) puede generalizarse diciendo que el repertorio de textos de los ranchos de Canarias abarca los siguientes grupos:

1. *De ánimas*. Naturalmente los de esta temática solo aparecen en los ranchos de ánimas, y no ya en los de pascua de Lanzarote. Dentro de este grupo, pueden distinguirse, a su vez, dos tipos de textos: a) los referidos en general a las ánimas del Purgatorio, advirtiendo de las penas que allí pasan y el poder de sufragio de la limosna y de la oración, y b) los dedicados a una persona o personas concretas. Estos segundos suelen empezar con unos redobles de textos tradicionales (de las ánimas en general o de algún canto de temática religiosa, por ejemplo, la creación del mundo) y continúan después mencionando los nombres de las personas a quienes van dirigidos los cantos, a la vez que se nombra a la persona que hizo el encargo y ofreció la limosna.

2. *Del Antiguo Testamento*. No son muchos los textos de este grupo, pero los suficientes como para mostrar la que fue, posiblemente, la temática más vieja de los ranchos. En Teror se cantan textos sobre la creación del mundo, sobre la historia de Moisés, sobre la instauración de la pascua judía y sobre la descendencia de Abrahán. En Valsequillo se canta la historia de los Macabeos. Del Rancho de Ingenio ha quedado un texto precioso sobre la jerarquía de los siete arcángeles, que ya vimos a comienzo de este capítulo. Y en un rancho de la Cumbre de Gran Canaria la historia de Caín y Abel.

3. *De la Virgen María*. El ciclo del Adviento tiene una presencia muy destacada en los repertorios de los ranchos, y aquí por igual en los de ánimas y en los de pascua, pues en este tiempo se uniformaba la temática de los cantos. Y es la Virgen María la protagonista de este ciclo con los tres episodios principales de la anunciación del ángel, la concepción virginal y la visita a su prima Santa Isabel.

4. *De la vida de Cristo*. Este es el tema que ha generado mayor número de textos, como es natural. El grupo se divide, a su vez, en tres apartados, correspondientes al nacimiento e infancia de Jesús, a su vida pública y a su pasión y muerte. En los ranchos de pascua de Lanzarote son todos del primer apartado, con una riquísima diversidad textual según sea el género poético-musical al que el texto deba acomodarse, y con una admirable poesía en todos los casos. También son muy abundantes los textos del nacimiento en los ranchos de ánimas, pero en ellos predominan los de la vida pública y sobre todo los referidos a la pasión y muerte de Cristo, y en éstos muy particularmente los referidos a la última cena.

5. *De vírgenes y santos*. Los textos hagiográficos de los repertorios de los ranchos están especialmente vinculados a las advocaciones que cada pueblo o barrio tiene como patrón o patrona. Así, en Teror se canta a la Virgen del Pino, en el pago de San Isidro, obviamente a San Isidro, en El Palmar a la Virgen de las Nieves, en Madrelagua (de Valleseco) a San Vicente Ferrer, en Firgas a San Roque, en Artenara a San Matías, en Valsequillo a San Miguel, en Tiscamanita a San Marcos y a la Inmaculada, en Sardina del Sur (mun. Santa Lucía de Tirajana) se cantaba a Santa Lucía, etc. Aunque eso no quiere decir que cada pueblo se limite a una sola advocación santoral, pues es el caso que en Teror se canta al apóstol Santiago, a San Julián o a la Virgen de Coromoto; en Valsequillo se canta también a la Virgen del Pino; en Tiscamanita a la Virgen de la Peña, etc. En todos ellos se narra de una manera muy sintética la vida de estos santos o las particularidades de la advocación mariana de que se trate, tratando siempre de despertar la devoción de los fieles.

6. *De oraciones devotas*. Constituyen los textos de este grupo una especie de devocionario sobre alguno de los ritos de la liturgia de la Iglesia, con el propósito de despertar la fe y la devoción en los fieles oyentes, tales como el padrenuestro, la salve, el ofertorio de la misa o la comunión.

7. *Profanos y de circunstancias*. Los temas esporádicos y profanos, a veces jocosos y festivos, eran muy frecuentes en las actuaciones de todos los ranchos, bien cuando se iba de pasacalle o cuando se terminaba la sesión «seria» de cada salida. Es en estas circunstancias cuando más aparecía la improvisación. En los tiempos actuales son ocasionales estos cantos, pero no raros, y en cualquier caso se hacen conforme a la poética y a la música tradicional de los ranchos de ánimas o de pascua.

6.1.2. Versiones y variantes

Todo género de literatura verdaderamente oral «vive en variantes». Es ésta una expresión que se debe a Menéndez Pidal, y yo no encuentro otra que defina mejor el proceso de transmisión que le es característico. La expresión la aplicó Menéndez Pidal al género romancero, pero puede extenderse sin menoscabo alguno a todos los demás géneros, tanto sean en verso como en prosa.

Los ranchos de Canarias son también un género poético que vive en la oralidad, aunque en este caso deba hacerse alguna restricción a esta cualidad. Y nos referimos aquí a los «textos» tradicionales, no a los que son improvisados en cada ocasión, pues aquéllos son orales en toda su dimensión, tanto en cuanto a la ejecución como al de su creación, fundiéndose ambos momentos en un mismo acto.

Tres son los «momentos» principales que pueden individualizarse en el proceso de recreación de todo texto oral: el de la creación, el de la memorización y el de su ejecución. Desde luego, la ejecución de un canto tradicional en los ranchos se hace siempre reproduciendo oralmente un «texto» previamente memorizado, hasta el punto de que estaría muy mal visto que un cantor tuviera un papel delante en el momento de interpretar un cántico.

Respecto al proceso de la transmisión, los rancheros actuales nos dicen categóricos que el repertorio se aprendía de oír cantar a los viejos, «arrimándose a los cantores *de adelante*», porque nunca había nada por escrito. Cada uno de los cantores solistas de ranchos de Canarias puede contar su experiencia personal de cómo se inició en el canto, pero resultarán todas coincidentes: siendo muchachos, poniéndose al lado de los rancheros viejos, que les incitaban a que cantaran dos o tres estrofas, y así fueron introduciéndose, con mucho miedo al principio, hasta lograr la seguridad de un estilo personal.

Otro procedimiento debe tener el momento de la creación de un texto del rancho. Si en verdad, los textos primitivos de los ranchos fueron elaborados por frailes y religiosos, éstos debieron ser creados por escrito, y debieron ser reproducidos luego en copias manuscritas para los que habían de cantarlos. Los rancheros actuales hablan de algunas de estas copias, cada uno de los cuales tiene las suyas, pues los cantadores eran muy celosos de sus textos, «y nunca nadie daba nada a nadie».

El repertorio de textos que ha sido posible recuperar en Teror no es muy rico en versiones varias de un mismo canto, pero sí tiene las suficientes como para poder asegurar la verdadera naturaleza oral de esta tradición. Entiéndase por «versión» cada una de las actualizaciones que de un «texto» tradicional puede hacerse. Una versión es, pues, el resultado de una concreta actualización (de una *performance*), con independencia del cantor que la haga, siendo incluso posible que, tratándose de un texto tradicional, un mismo sujeto haga dos «versiones» distintas en dos momentos distintos. Pero más interesante es la «duplicidad» que se hace en los ranchos de ánimas de un mismo tema, con unos mismos motivos narrativos y casi sobre unas mismas palabras según se utilice uno de los dos géneros poéticos descritos de *coplas* o de *deshechas*. Bastará con poner el *pie* de tres ejemplos concretos para advertir lo que decimos:

LA INSTAURACIÓN DE LA PASCUA JUDÍA

Deshecha

Con el sacrificio de la ley de gracia
dispuso Moisés la fiesta de Pascua.

Copla

Una cena dio Moisés
a todo el pueblo de Israel.

EL NACIMIENTO

Deshecha

Encarnó a María el hijo de Dios,
a los nueve meses el Niño nació.

Copla

¡Qué misterio de grandeza
celebra la santa Iglesia!

LOS REYES MAGOS

Deshecha

De Persia, Arabia y Sabia los Reyes vinieron,
traían regalos al divino Verbo.

Copla

Un astro del firmamento
anunciaba el nacimiento.

Las variantes que se producen en todos estos casos son la garantía del pleno funcionamiento de las versiones, como realidad en la que vive la tradición, en la oralidad. Estas variantes son de varios tipos:

a) Las meramente «de ejecución», responsabilidad del cantor y de las circunstancias del momento en que se cantan, y que suelen reducirse a aspectos fonéticos o léxicos, o a pequeños cambios en las combinaciones sintácticas, tal como puede verse, por ejemplo, en la primera estrofa de EL LAVATORIO DE LOS PIES:

Primer verso

Él tomando el agua la echó en un vasijo,
Él tomaba el agua, la echó en un vasijo,
El agua la echó dentro de un vasijo,

Segundo verso

les lavó los pies con mucho cariño,
los pies les lavaba con mucho cariño,

Tercer verso

con una toalla se los enjuagó.
con una toalla se los *enjugó*.

b) Las variantes que son de origen, por proceder de fuentes distintas, bien sean escritas u orales, y éstas son más importantes que las primeras, pues afectan a la presencia o ausencia de estrofas enteras (y con ello de motivos temáticos), o al cambio de orden de éstas, por ejemplo entre las versiones A y B del mismo texto anterior:

Versión A

Entonces San Pedro a decir empieza:
—No solo los pies sino la cabeza,
y también mis manos que aquí están, Señor.

—Aquel que está limpio no ha de lavarse,
tan solo los pies para purificarse.—
Uno estaba sucio y sucio quedó.

Judas Iscariote, que así se llamaba,
estando a la mesa comía y callaba
porque había vendido a su Redentor.

Dándoles el pan les dijo otra vez:
—Tomen, que es mi cuerpo, partid y comed
—con mucho cariño les dijo el Señor.—

Y tomó la copa dándoles el vino:
—Tomen que es mi sangre —el Señor les dijo—,
que de los pecados es la remisión.—

Versión B

Y entonces San Pedro a decir empieza:
—No solo mis pies, también mi cabeza,
y también mis manos, y aquí están, Señor.

—Y aquel que está limpio —le dijo otra vez,—
y el que no se lave si no son los pies.—
Y uno estaba sucio, sucio se quedó.

Y el que estaba sucio es Judas malvado,
como debe ser y está condenado
por lo que ha hecho y va y se ahorcó.

En su conjunto, estas variantes son del mismo tipo de las que pueden analizarse en el romancero o en el cancionero tradicionales, si bien las de los ranchos parecen ser cuantitativamente menores, lo que podría explicarse: a) por la fuerte ritualización de los textos del rancho; b) porque éstos se memorizan muy firmemente; c) porque estos textos están en la boca de muy pocas personas, las solistas del rancho, y éstos son pocos en cada generación; y d) porque la antigüedad que puede atribuirse a los textos del rancho no es comparable tampoco a la de los romances viejos y a las de la lírica tradicional. Y en este último caso sí es discernible la capacidad de variación entre los textos del rancho antiguos y los modernos.

Un caso concreto hay en el repertorio del Rancho de Teror que puede ejemplificar lo que decimos, y es la *copla* y su correspondiente *deshecha* del Bautizo de Jesús en el río Jordán, textos que se cantan ritualmente cada año el primer domingo después de Reyes en la Basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror. En este caso, *copla* y *deshecha* recrean los mismos episodios evangélicos, con la añadidura final de la despedida en la *deshecha*²⁷:

BAUTISMO DE CRISTO EN EL JORDÁN

Copla

Hoy vamos a contemplar
a Jesús en el Jordán.

Hoy vamos a contemplar
el día de su bautizo.

A Jesús en el Jordán.
Se acercaba Jesucristo
a que lo bautice Juan.

Jesús se iba acercando
y al verlo Juan ha exclamado:
—El Señor se acerca ya.

Este es el Manso Cordero
que viene a salvar al pueblo
—así le dice San Juan.—

Se acerca a que lo bautice,
con respeto Juan le dice:
—Es a mí a quien has de bautizar.—

San Juan le dice a Jesús:
—Bautízame a mí tú,
ante ti yo no soy ná.—

Responde Jesús así:
—Ahora te toca a ti
y tú me bautizarás.—

Le echa el agua en la cabeza
y la voz del Padre llega,
todos la van a escucha

«Este es mi Hijo amado,
si es de todos escuchado
el mundo se salvará».

Deshecha

Celebra la Iglesia hoy en este día
la fiesta del Niño con mucha alegría.

²⁷ En este caso, tanto la *copla* como la *deshecha* pertenecen a un misma actuación: la que hizo el rancho en la Basílica de Teror el 8 de enero de 2005 conmemorando el Bautismo de Jesús. La *copla* la cantó Ramón Cárdenes y la *deshecha* Jesús Quintana, dos de los solistas principales del rancho.

También celebramos con mucho cariño
del Hijo de Dios el santo bautizo,
como todo hombre, él se sometía.

San Juan se encontraba junto al río Jordán,
y a todos con agua bautizando está
para preparar la santa venida.

A todos predicaba: —Hagan penitencia,
que el reino de Dios se halla muy cerca,
está entre nosotros el santo Mesías.—

Él estaba hablando y hasta allí llegó
el santo Mesías, el Hijo de Dios,
pues pa bautizarse él también venía.

Yo quiero pedirle ahora una gracia
al divino Niño que presente está,
que nos la conceda yo lo esperaría.

Que venga a nosotros su reino de paz,
donde resplandezca siempre la verdad,
su reino de amor, también de justicia.

6.2. La improvisación

El repertorio de textos que hemos podido reunir del Rancho de Teror, en su gran mayoría, es un corpus tradicional, patrimonial, heredado de tiempos pasados y puesto a disposición de cualquier rancharo que quiera actualizarlo en cualquier momento, dependiendo únicamente del conocimiento que ese cantor tenga de esa tradición. Muy pocos son los textos que dentro del repertorio reunido nacieron de manera improvisada, y éstos pertenecen con exclusividad a los cantos de ánimas. Y sin embargo, en la práctica de una «sesión» ordinaria de este Rancho en un día cualquiera de sus actuaciones en las casas particulares del municipio a las que es invitado, la mayor parte de los textos son improvisados. O mejor dicho, se cantan textos en donde una parte es improvisada: aquella en la que se hace mención a la persona muerta por quien se canta, y en la que se cita a la persona que ha hecho el encargo del canto, y en que se extiende la petición de gracia para todos los deudos del difunto: abuelos, padres, hijos, suegros, etc. Y en todos los casos debe mencionarse a las personas concretas, con nombre y apellido.

Esa disparidad entre el repertorio recolectado y el que realmente se canta puede explicarse porque el improvisado (o las partes improvisadas) pocas veces se memoriza y pasa a la escritura, mientras que el repertorio tradicional es propiamente el que ha sido memorizado y (solo en algunos casos) transcrito por la mano de algún rancharo. Y el corpus recolectado lo ha sido a base de la recreación de los textos memorizados por los rancharos más implicados en la tradición.

En una sesión ordinaria del rancho, dentro de una casa particular, tanto pueden cantarse textos de la tradición como textos improvisados para la ocasión.

Estos segundos son del todo obligados, aunque no todas sus partes sean necesariamente improvisadas. Normalmente el *copliador* o solista empieza cantando un *pie* y algún *redoble* perteneciente a un texto tradicional y sigue después, sin interrupción, con *redobles* dedicados a las personas, al lugar y al momento en que se encuentran. Y esto tanto pueden hacerlo en deshechas (que es lo más normal en la actualidad) como en coplas.

El nivel de improvisación que se usa en los ranchos de ánimas de Canarias es muy simple y esquemático, lleno de tópicos repetitivos y no ausente de algunos ripios; contiene fallos de versificación y hasta de rima, pero es improvisación versificada. De ninguna manera puede compararse a la otra tradición de versificación improvisada canaria, la de la décima y el «punto cubano», que alcanza niveles poéticos verdaderamente admirables. No disponemos de un número de textos suficientes improvisados que nos permita hacer una valoración más ajustada y certera, pero por mi propia experiencia de asistente ocasional (aunque frecuente) a los ranchos de ánimas, puedo decir que el nivel de improvisación aquí puede compararse al de otras manifestaciones populares y folclóricas canarias en verso en las que también hace acto de presencia la improvisación, como es el canto de «la meda» y la recitación de «loas» en la isla de El Hierro (dedicadas especialmente a su patrona la Virgen de los Reyes) y la «polca mayorera» de Fuerteventura (que tiene una función esencialmente jocosa y «de maldecir»).

Obviamente ese nivel «poético» (o simplemente versificador) de la improvisación en los ranchos va a depender de las cualidades personales del cantor-improvisador. Y en la memoria oral de los ranchos de Canarias siempre queda el recuerdo de uno o varios nombres propios destacados, que por lo general habían estado en Cuba o que tuvieron estrecha relación con emigrantes indios que habían adquirido las facultades improvisatorias que con tanta normalidad se practican en la isla caribeña.

Una observación final nos hacen los propios rancheros: para el simple cantor es más «fácil» la *deshecha* que la *copla*, por el carácter melismático que ésta tiene, pero para el cantor-improvisador es más «fácil» la *copla*. Y se entenderá que lo es por el tipo de verso que le es característico: el octosílabo.

6.3. La autoría de los textos

Cuestión principal es conocer la autoría de los textos que se cantan en los ranchos. De los improvisados ya hemos hablado, y en estos casos el autor es el mismo cantor. El resto, los textos de repertorio pertenecen a la tradición, y por tanto son anónimos. Sin embargo, podemos acercarnos al procedimiento creativo de un cántico de los ranchos por medio de alguno de los rancheros vivos que tiene la capacidad de «hacer letras» para determinadas ocasiones y con los que hemos hablado largamente a este propósito.

El autor de un texto de rancho de ánimas o de pascua debe conocer muy bien la tradición, y ésta entendida no solo en cuanto a las formas poéticas y musicales sino también a las ideológicas y religiosas más ortodoxas. Y debe saber también que cada uno de los géneros poéticos y musicales del rancho del que forma parte implica un estilo y una poética peculiares y diferentes.

Si el texto que va a crear se refiere al culto de las ánimas, deberá crear a pies juntillas en el dogma de «la comunión de los santos» para hacer saber a los fieles oyentes del rancho que los rezos y limosnas de los vivos tienen su repercusión directa en las almas que penan en el Purgatorio, y deberá decir con toda claridad que la estancia de un alma en el Purgatorio dependerá de las buenas obras que en su remisión ofrezcan sus deudos vivos. Si tratare sobre las Escrituras, deberá conocerlas muy bien y además toda la doctrina que sobre ellas ha establecido la Iglesia a lo largo de la historia. Si se refiriere a las vidas de santos, deberá tener a su alcance las fuentes más amplias y fidedignas para ilustrar los hechos más sobresalientes y ejemplares de sus vidas. Si de las devociones religiosas, deberá poseer una fe firme fuera de toda duda, etc.

Son constantes las referencias que se hacen en los textos de los ranchos a las Santas Escrituras, como fuente de autoridad y de fe: «Así bien lo explica la historia sagrada», «en el Evangelio escrito quedó», «y lo declara la escritura», «así lo declaran pues los santos libros», etc. son frases y expresiones que aparecen de continuo en las letras de los ranchos.

Las fuentes de las que se sirven los autores de las letras son de lo más variadas: por supuesto los evangelios y las historias sagradas, los libros de historia en general, las enciclopedias, las vidas de santos, los antiguos «calendarios zaragozanos» que dedicaban gran atención a los asuntos de la religión popular, los relatos orales de algún vecino o conocido, y todo ello dentro de un nivel divulgativo y popular. Últimamente hasta de Internet obtienen información para sus textos, según nos confiesan ellos mismos. Es interesante señalar, a este respecto, que generalmente se dice expresamente en el texto la fuente de la que se ha tomado; así, por ejemplo, en una deshecha dedicada a San Isidro en el Rancho de Teror se dice que «el gran cronista» de la vida del santo fue Lope de Vega, lo que debe entenderse en su sentido literal, lo que es verdad, pero también en el sentido de que esa fue la fuente de la que se sirvió el autor de todo el ciclo dedicado al santo madrileño en el Rancho de Ánimas de Teror. Pero no siempre es así. Hay textos que manifiestan motivos narrativos originales y del todo inéditos, sin que sepamos (ni nos digan) de dónde proceden, porque ni están en las Escrituras ni en las fuentes devocionales comunes.

El autor de un texto del rancho deberá ser, pues, un hombre «culto», al menos a su manera, y desde luego «leído», y conocedor de las más elementales reglas de la preceptiva literaria. Pero, a la vez, debe ser un hombre «de pueblo», conocedor y practicante del habla local, pues su discurso deberá estar hecho a la altura de los receptores de ese discurso, la gente más común del pueblo. El autor de un texto del rancho no es, desde luego, el mismo tipo de «poeta local» autor de los típicos romances de sucesos locales, llenos de truculencia y de circunstancia menuda; tiene que ser algo más, alguien que establezca doctrina en materia de religión.

Finalmente, el autor de un texto del rancho tiene que ser profundamente creyente en la fe católica y sobre todo en la doctrina de la Iglesia. Por eso no se debe descartar que en la autoría de muchos de los cánticos de los ranchos, sobre todo en los más antiguos, en los que forjaron el estilo de esta tradición, estuvieran las manos de clérigos y de monjes.

6.4. Los pies

Ya hemos dicho que el cántico de los ranchos de ánimas se basa en un sistema «responsorial» alternante entre el canto de un solista y el responder de un coro, bastante similar al canto de los romances en las islas occidentales de La Gomera, La Palma y El Hierro, si bien en éstos el «pie de romance» o «responder» es el estribillo que se repite a lo largo de todo el cántico, mientras que en los ranchos de ánimas hay propiamente dos «responderes»: uno es el primer verso de cada *redoble* («la media») y otro el segundo verso del *pie* (o «pie de copla») al cantar el solista los dos versos finales de cada *redoble* («la entera»), siendo, pues, este segundo el verdadero estribillo del rancho.

Pero el *pie* de cada copla o deshecha merece un tratamiento aparte, pues tiene una relevancia singular. Sin duda es el elemento más importante de cada cántico, y por ello los cantores *de alante* lo primero que han de afirmar bien serán los dos versos del pie. El pie marcará la rima dominante de cada cántico, deberá tener valor por sí mismo, ser autónomo, y, a la vez, deberá condensar 'el tema' de cada cántico. De ahí que en cada repetición del segundo verso del pie por parte del coro, al final de cada redoble, no haya desviación temática alguna, sino reafirmación machacona de un único pensamiento.

Naturalmente el *pie* puede improvisarse, acomodándose a la situación particular en que se canta, pero lo más común es que pertenezca al repertorio tradicional. Hasta tal punto los pies representan la quintaesencia de la tradición de los ranchos que bastaría reunir una nutrida colección de ellos para manifestar a su través la filosofía entera que subyace en los ranchos. Por ejemplo, en los temas *de ánimas*:

Deshechas

El Purgatorio es un mar de leva,
las almas son lanchas que dentro navegan.

En el Purgatorio donde están las almas
podemos estar nosotros mañana.

El mayor dolor que sufren las almas
es no ver a Dios su bendita cara.

De la otra vida a voces nos llaman
con mucho dolor las benditas almas.

De las pobres almas somos mensajeros,
pedimos limosna para su remedio.

Nosotros pedimos limosna cantando
y las pobres almas la piden llorando.

En el Purgatorio donde van las almas
podemos entrar nosotros mañana.

Coplas

Ánimas que están en penas,
el Señor las saque de ellas.

Las ánimas se lamentan:
unas salen y otras entran.

¡Si el Purgatorio se viera
cuántos de pesar murieran!

Las almas en la otra vida
lloran de noche y de día.

Por ejemplo, en los repertorios de la vida de Jesús o de los santos y sobre la religión en general:

Deshechas

Muy grande es la luna, más grande es el sol,
pero es mucho más el poder de Dios.

Seis días cabales empleó el Señor
pa formar el mundo y la creación.

Cuando Jesucristo por el mundo andaba
llevó doce hombres que le acompañaban.

La cena legal Cristo celebró
y a sus compañeros los pies les lavó.

Virgen y casada hay una mujer,
esa es la que tiene la luna a sus pies.

A borrar la mancha de Adán y de Eva
este hermoso Niño nos vino a la tierra.

Dentro de una cueva San José y María
trajeron al mundo al dulce Mesías.

Una ley llamada purificación
siendo pura y limpia la Virgen cumplió.

Celebra la Iglesia hoy en este día
la fiesta del Niño con mucha alegría.

Como San Isidro más ninguno habrá,
primero fue a misa luego a trabajar.

Dios te salve, reina, tierna y dulce madre,
de la misericordia, salve salve y salve.

Se encarnó en María y vuelve a encarnar
en las propias manos de usted en el altar.²⁸

²⁸ El pie está dedicado a un sacerdote (no sabemos de qué lugar y en qué circunstancia fue dicha), que renueva el misterio de la encarnación en cada consagración de la misa.

Coplas

¡Qué misterio de grandeza
celebra la santa Iglesia!

Fueron San José y María
a una fiesta que había.

Un astro del firmamento
anunciaba el nacimiento.

Dando las siete el reloj
puso la mesa el Señor.

Pero también los hay jocosos y ocasionales, y en estos casos solo en deshechas, como

Yo soy de La Aldea de San Nicolás,
no le tengo miedo ni a Pedro ni a Juan.

Don [Fulano de Tal], pague su atención,
la correspondencia pronto le llegó.

Por eso a Dios pido, sin beber invoco,
lo que tengo miedo es coger un coco.

Estos pies de ranchos, sobre todo los pertenecientes al género de las *coplas*, coinciden en todo con los «responderes» del romancero canario de las islas occidentales. Y no es raro encontrar un mismo dístico que tanto sirve de «pie de romance» como de «pie de rancho», de tal forma que, aparte de basarse en una misma técnica compositiva cuando han de ser improvisados, todos ellos pueden formar un repertorio tradicional común para los cantos responsoriales de Canarias.

7. Su estado actual

Juzgamos aquí el panorama que presentan los ranchos todos de Canarias, pues ahora más que nunca se ha tomado conciencia de que constituyen una misma unidad folclórica, incluso entre los distintos ranchos, sean de ánimas o de pascuas, de una isla o de otra, y a pesar de sus diferencias. De que todos tienen los mismos componentes religiosos, poéticos y folclóricos básicos. Y ello ha sido debido a que se han conocido entre sí.

Gran cosa es esto de «conocerse entre sí». Las manifestaciones folclóricas han vivido generalmente aisladas, cada pueblo o región tenía las suyas, y cada uno creía que lo suyo no solo era diferente sino en muchos casos único. Y así vivieron esas manifestaciones durante décadas y siglos, haciéndose cada vez más particulares. Hasta que la fortuna del encuentro, del conocimiento mutuo, desveló que los parecidos eran más que las diferencias y las identidades más fuertes que lo particular.²⁹

²⁹ Yo he sido testigo, en cierto punto privilegiado, desde Canarias, de uno de esos «desvelamientos» que tienen dimensión panhispánica: el de la décima como forma mayoritaria en el fenómeno de improvisación poética. Cuando en 1992 organicé en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria un I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado poco o nada sabíamos de lo que los grupos participantes de México, Venezuela, Puerto Rico y Venezuela nos enseñaron; ni ellos sabían que en Canarias también se improvisaba en décimas; ni los mexicanos sabían de los venezolanos, ni éstos de lo que había en Puerto Rico, etc.

En el caso de los ranchos tuvo lugar primero con encuentros insulares: los ranchos de ánimas de Gran Canaria reuniéndose en Teror, Valsequillo o La Aldea de San Nicolás; los de pascua de Lanzarote juntándose en Teguiise. Después vinieron los encuentros regionales, juntándose los ranchos de ánimas con los de pascua, y sumándose el de Tiscamanita, etc. Cada año, y desde hace al menos 15 o 20 años, en fechas alrededor de la Navidad, cuando todos los ranchos están en funcionamiento, se reúnen un día y muestra cada uno su tradición al público de la localidad que los convoca, dándoles a conocer una manifestación hasta entonces desconocida; y lo que quizás es más importante: se muestran los ranchos y se dan a conocer entre sí.

Estos encuentros regionales se han celebrado en Teror, en Valsequillo, en La Aldea de San Nicolás, en Teguiise, en Tiscamanita, en todos los pueblos que tienen ranchos en activo.

Este buen momento que viven en la actualidad los ranchos debe ponerse en relación con el creciente aprecio que están teniendo todas las modalidades culturales canarias, y más las que tienen un marcado carácter local y hasta cierto punto autóctono. Y este interés no solo se advierte en las instituciones públicas sino sobre todo en el tejido social del archipiélago. En gran parte este cambio de actitud sociológica se debe a la creación del Estado de las Autonomías, que ha potenciado los valores identitarios de cada región española. En Canarias ese interés se ha manifestado especialmente en aquellos «bienes» (patrimoniales, históricos, arqueológicos, geológicos, naturales, culturales, etc.) considerados «en peligro de extinción»: una especie vegetal, un endemismo canario, los lagartos gigantes de El Hierro y de La Gomera, los yacimientos guanches, etc.; pero también los «bienes» del patrimonio inmaterial, como es el silbo gomero, declarado por la UNESCO «Patrimonio de la Humanidad» por el empeño que en ello puso el Gobierno de Canarias.

No han llegado a tan alto reconocimiento los ranchos, pero los premios y los homenajes institucionales les han llegado también en los últimos años, ocupando en las páginas de los medios informativos del archipiélago una atención que nunca antes habían tenido. En 2006 recibieron con todo merecimiento la Medalla de Oro del Gobierno de Canarias «por su papel primordial en la historia de este archipiélago». En 2007 el Cabildo de Gran Canaria entregó su distinción insular más alta, el «Roque Nublo», a «la tradición etnográfica de los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria (Teror, Valsequillo y La Aldea)». Y en el 2006 la sociedad cultural de la Orden del Cachorro Canario le otorgó al Rancho de Teror el «Cachorro de Oro».

Gracias también al apoyo del Gobierno de Canarias, de los Cabildos insulares y de los propios Ayuntamientos de los que son nativos, los ranchos han podido grabar sus discos y publicar algún libro, cuando había una investigación que lo justificara.

He podido asistir a varios de estos encuentros insulares y regionales y he podido percibir la evolución de los ranchos desde los tiempos en que vivían totalmente aislados y actuaban dentro de su único ámbito territorial. No es que estos encuentros los haya hecho «mejores», pues son ahora lo mismo que eran antes, pero han mejorado mucho sus actuaciones. Se han rejuvenecido; han crecido como «ranchos» (en el sentido primigenio que tiene esta palabra en Canarias, es decir, en el

número de sus componentes); se han renovado generacional y sociológicamente con la entrada de jóvenes y de mujeres, incluso de niños; han afinado las voces y mejorado los instrumentos; en definitiva, tienen ahora más prestancia musical.

Por encima de las diferencias que puedan señalarse entre ellos, que las hay, y de todos los tipos, sobresalen las cosas comunes principales que dejan la sensación de pertenecer a un género único: son conjuntos corales e instrumentales; tienen una misma y básica instrumentación, son cantos responsoriales; tienen una música básicamente igual o parecida y un repertorio similar; y sobre todo son una manifestación de religiosidad popular.

8. Los ranchos de ánimas

8.1. La creencia en el Purgatorio como fundamento de su existencia

La «teología» que contienen los ranchos de ánimas de Canarias coincide y refleja con exactitud la doctrina de la Iglesia sobre la muerte y el Purgatorio, y ésta es la clave de su existencia. Por los muertos hay que rezar, la oración puede intervenir para lavar las culpas que hayan podido llevarles al Purgatorio para que pasen lo antes posible al Cielo.

La estrofa que cantan en el Rancho de Ánimas de Teror:

Es el Purgatorio una cárcel real
donde van las almas a purificar
los pecados leves que del mundo llevan.

sintetiza perfectamente el núcleo de esa creencia, que la Iglesia convirtió en materia de fe a partir del Concilio de Trento (1545-1563).

La creencia en el Purgatorio, sin embargo, no nace en Trento, pues es muy anterior (es materia de la que tratan durante toda la Edad Media los llamados «Padres de la Iglesia», aparece perfectamente simbolizado en frisos y portadas de catedrales y colegiats románicas y es «lugar» bien definido en la literatura del primer Renacimiento (por ejemplo en la *Divina Comedia* de Dante), pero es en el Concilio de Trento cuando la Iglesia lo promulga como un dogma de fe. Es el tiempo de la Contrarreforma, en donde la iglesia católica asienta muy firmemente determinadas creencias y prácticas religiosas para contener y contrarrestar la reforma protestante. Se reafirma la existencia del Purgatorio y la legitimidad de las indulgencias. Y nace el culto a las «ánimas benditas».

Dice otra estrofa del Rancho de Teror:

Si al morir llevamos de aquí alguna mancha
tenemos que ir a purificarla,
pues nada manchado en el Cielo entraba.

Nada manchado puede entrar en el Cielo. Y ningún mérito puede hacer por sí y para sí mismo el hombre después de muerto. Pero un cristiano que muere en pecado venial (en «pecado leve») no merece el castigo eterno del Infierno. Y para remediar el tránsito del Purgatorio al Cielo, la Iglesia instituye la creen-

cia en la «comunidad de los santos» (que es artículo del «credo» católico), basado en la solidaridad entre vivos y muertos: el poder de la oración y de las obras piadosas se reparte entre todos los fieles creyentes. Pero más cuando esas oraciones van destinadas a una persona en concreto:

Aliviar sus penas nosotros podemos
haciendo limosna, rogando por ellos,
en su beneficio Dios bien lo aceptaba.

Y ese es el motivo del nacimiento de las «cofradías» y «hermandades de ánimas», especialmente difundidas por los franciscanos y los carmelitas por toda la geografía española desde las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, y que son agrupaciones de seglares que se autoimponen la obligación de rezar por las «ánimas benditas» de los fallecidos y de atender las necesidades de los difuntos cofrades (entre otras, la conducción de los cadáveres al cementerio), así como atender a su propio desarrollo espiritual. Y una especie de «cofradía» son también los *ranchos de ánimas*.

Las almas en pena esperan perdones,
súplicas aguardan del rancho a los sonos.

dice el *pie* de *deshecha* extendido por toda la isla de Gran Canaria y que cantan o han cantado todos los ranchos de ánimas que en la isla han existido. Pero además dicen los del Rancho de Teror en dos estrofas de *deshecha*:

Están esperando de todos nosotros
las benditas almas de aquel Purgatorio
a ver si a la Gloria muy pronto llegaban.

Esperando están una limosnita
aunque solo sea para una misa,
y por ella ir a la gloria santa.

Los ranchos de Canarias pueden entenderse, pues, como una «sección» particular de las cofradías de ánimas que existían en la mayor parte de los pueblos del archipiélago (como del resto de España). Y quizás por ello los ranchos no tuvieron 'contabilidad' propia de su actividad, razón por lo que no aparecen como tales en los libros de cuentas de las cofradías.

Empiezan a aparecer con su nombre específico de *rancho* hacia mitad del XIX, cuando ya las cofradías o estaban en decadencia o habían desaparecido. Por tanto, los ranchos en Canarias pueden considerarse como los últimos testimonios de las cofradías de ánimas.

Si los ranchos fueran paralelos a los cuadros de ánimas, habría que situar su nacimiento a finales del XVII o principios del XVIII. Desde luego de los textos que se cantan en la actualidad ninguno habla de tiempos tan antiguos como el XVI o el XVII, aunque los modelos métricos en los que están formalizados sí son antiguos.

Su pervivencia, pues, como la de las cofradías y hermandades de ánimas, es un verdadero arcaísmo, como ya dijimos. Lo es, desde luego, desde el punto de

vista folclórico, en cuanto que manifiestan una tradición literaria-musical peculiar, configurada regionalmente a lo largo de siglos, sin parangón alguno en el panorama del folclore canario y español en general, pero es también un arcaísmo desde el punto de vista de las creencias religiosas: sorprende sobremanera que ante una sociedad tan descreída y escéptica como la actual haya todavía grupos de hombres que crean a pies juntillas en las «ánimas benditas», y que en sufragio de la redención de sus penas se reúnan cada año en un ciclo que dura alrededor de dos meses para cantar cada tarde y noche de los sábados y rezar por las ánimas de sus familiares y vecinos y por las de todos aquellos por quienes reciben petición. Y eso teniendo que sobrepasar contratiempos, fríos y madrugadas, abandonando muchas veces el trabajo propio y supliendo siempre el descanso y recreo personales por el cumplimiento de una obligación que ellos creen sagrada. A eso se le llama fe.

Aunque hay que decir a continuación que la teología que subyace debajo de los ranchos no es compartida en su integridad ni por los curas ni siquiera por todos los componentes de esas agrupaciones. La no creencia (o al menos la falta de fervor) de los curas párrocos en la teología de los ranchos de los lugares en que perviven en poco afecta al propio rancho, pues siempre ha funcionado al margen de la autoridad eclesiástica, y la no creencia o el cierto escepticismo que tienen algunos miembros del rancho en cuanto a su fundamento teológico poco importa también, pues su dedicación al rancho y el entusiasmo que ponen en todas sus actuaciones más tienen que ver con la pertenencia a una herencia cultural e identitaria y a una práctica folclórica. El que no tiene (no puede tener) la menor duda en su fe ni la menor tibieza en sus creencias es el canto *de alante* que en cada actuación ha de dejar bien asentada y firme la doctrina del gran valor que el rancho tiene en favor de las almas de los difuntos.

8.2. Su vinculación a las cofradías de ánimas

Raro sería el pueblo español que en la antigüedad no tuviera una Cofradía de Ánimas, y en muchos lugares sigue viva hasta hoy. Lo mismo debió pasar en las Islas Canarias y en América³⁰. Las cofradías eran agrupaciones de carácter religioso, pero integradas por seglares devotos que se vinculaban a la parroquia correspondiente con el propósito de colaborar en la difusión de la fe y de las prácticas religiosas y devocionales de la iglesia. En el caso concreto de las cofradías de ánimas las obligaciones que se imponían eran las relacionadas con las atenciones al moribundo y al entierro del difunto y con el culto a las «benditas almas del Purgatorio», además de practicar otras obras de caridad.

Las cofradías de ánimas tenían sus signos propios: estandartes, cruces, retablos portátiles, portapaces, faroles, esquilas, etc. Y dentro de las iglesias tenían también su particular «altar de ánimas», especie de capilla dedicada a su culto, y dentro de este altar, muchas de ellas, el «cuadro de ánimas».

³⁰ Es asombroso el paralelismo que tienen estas cofradías religiosas de seglares a un lado y otro del Atlántico. Hemos comparado como ejemplo los estatutos de tres cofradías: la de ánimas de Gusendos de los Oteros (un pequeño pueblo de la provincia española de León, mi lugar de nacimiento), la de áni-

Para su mantenimiento tenían sus propios recursos económicos, conseguidos por las cuotas de los cofrades, de limosnas obtenidas en misas y de las donaciones extraordinarias de devotos. Y tenían sus correspondientes libros de cuentas, que son ahora una fuente fundamental para conocer su historia, su funcionamiento y sus prácticas religiosas.

Los cuadros de ánimas de Canarias (lo mismo que los del resto de España) pertenecen a dos estilos iconográficos que representan respectivamente dos épocas distintas. Los más antiguos están presididos por el arcángel San Miguel, que porta una balanza en donde «pesa» los méritos de los penados y los saca del Purgatorio³¹; éstos son del siglo XVIII. Los más modernos han sustituido la figura del arcángel San Miguel por la Virgen del Carmen (o del Carmelo) con el Niño en los brazos y el escapulario colgando como talismán de salvación para los penados; éstos son del siglo XIX. Mientras que en la parte alta de todos estos cuadros está representada la Santísima Trinidad, con toda la corte celestial, en la parte baja se representa a las almas de los difuntos entre las rojas llamas que los envuelven, mientras otros ángeles y santos patronos les van tendiendo sus manos para liberarlos de tan atroces tormentos.

Canarias tiene un rico patrimonio de cuadros de ánimas, naturalmente de muy variado valor artístico³². Pero más importante que éste era el valor simbólico que tenían para los fieles creyentes de la localidad. No necesitaban leyenda alguna que explicara su simbología; la creencia en el Purgatorio y en las penas que en él habían de pasar las almas de los difuntos que murieran con alguna culpa eran lo suficientemente conocidas por todos.

La última de las siete obras de misericordia es la de enterrar a los muertos. Y esa fue una obligación que se impusieron a sí mismas todas las cofradías de ánimas. Las obligaciones de los cofrades empezaban con la agonía de un moribundo y terminaban con la misa «de cabodeaño». Éstas obligaciones eran principalmente: acompañar al sacerdote para la imposición de la extremaunción; velar al difunto durante toda la noche; rezar en las velas, estableciendo turnos; llevar el

mas de Teror (un pueblo de la isla de Gran Canaria, en donde existe un importante *rancho de ánimas*) y la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles de San José de Costa Rica, y algunas de sus ordenanzas son idénticas. Por ejemplo, la que ordena que cada año, después de la fiesta patronal local, «se diga misa cantada con su vigilia, por los cofrades difuntos de dicha cofradía»; o la que obliga a los cofrades a «acompañar a los enfermos que estuvieren en peligro de muerte, y a los difuntos hasta que se les dé sepultura, y para ello los diputados tengan cuidado de señalar hermanos que acudan a ello; y los que no quisieren ni cumplieren con dicho mandato de los diputados incurran en pena de cuatro reales para bienes de la cofradía, y así mismo se acompañen los cuerpos de los difuntos cofrades, con la cruz y cura de la dicha cofradía» (Campos Jiménez 1985: 23-24).

³¹ El cuadro de ánimas de La Orotava (isla de Tenerife) tiene una leyenda en versos que apoya esta función simbólica de la balanza del Arcángel: «Gime debajo / de peso tan preciso / la balanza / para que bajando suba / libre de llamas el alma».

³² No se ha hecho un catálogo de los cuadros de ánimas existentes en Canarias, pero podrá estimarse la gran cantidad resultante si solo de la isla de Tenerife están registrados y catalogados 39 cuadros de ánimas que se conservan en la actualidad (Estariol 1981: 13).

ataúd a la iglesia y al cementerio, en caso de que el difunto no tuviera familiares; proporcionar el ataúd en caso de que el difunto y sus familiares no tuvieran medios económicos para ello; acompañar a los doloridos familiares a su retorno a la casa, con rezos en todas las paradas que se hicieren; y celebrar la misa funeral de «cabodeaño». Estas obligaciones se imponían siempre en el caso de la defunción de un cofrade, pero también en el caso de la muerte de un hombre o mujer del pueblo que no tuviera ni recursos económicos ni familiares cercanos, incluso cuando en el pueblo morían «los pobres», mendigos transeúntes que vagaban de pueblo en pueblo pidiendo limosna.

Pues los ranchos de ánimas de Canarias nacieron al amparo de estas cofradías y fueron un formidable instrumento para la propagación de la fe y de las prácticas devocionales de la iglesia católica. Las primeras referencias escritas que se tienen de los ranchos, cuando existen, están inequívocamente relacionadas con las cofradías de ánimas, a través de sus libros de cuentas. No se confundieron con las cofradías, sino que colaboraron con ellas, tomando la función específica de rezar cantando por las ánimas, y finalmente tuvieron su propia contabilidad. Son estos libros de cuentas o las anotaciones a ellos referidos en los libros de cuentas de las cofradías, cuando existen, los primeros testimonios escritos de los ranchos de ánimas.

8.3. Los ranchos que siguen vivos

8.3.1. Arbejales-Teror

Teror es el pueblo de Gran Canaria que tiene el gran honor de ser la sede de la patrona de la isla, la Virgen del Pino. Ello le ha convertido en el centro por excelencia de la devoción insular. Mas no fue ese el motivo de que en su municipio surgiera un rancho de ánimas, pues esta devoción se implantó en todos los pueblos de la geografía insular y aun regional canaria. Lo que sí tiene Teror a mucho honor y orgullo es tener un rancho de ánimas que no ha dejado nunca de existir desde su fundación y que sigue en la actualidad con plena vigencia y nuevas energías. Este honor solo lo puede compartir con Teror el pueblo de Valsequillo.

Sin embargo el nombre de *Rancho de Ánimas de Teror* con que se le conoce comúnmente en el exterior, se ve corregido entre los propios rancheros y las gentes locales más allegadas como *Rancho de Ánimas de Arbejales*, por creer que su origen lo tuvo en Arbejales, el barrio con más tradición religiosa de la Villa mariana, y por ello prefieren llamarlo *Rancho de Arbejales-Teror*.

No se puede dar una fecha en la que el Rancho de Teror empezara su andadura. Las noticias más antiguas que tenemos relacionadas con el culto a las ánimas en Teror son bastante tardías. La referida a la existencia de su Cofradía de Ánimas es de 1677 y las primeras anotaciones que hay de las entregas de limosnas recaudadas por el Rancho datan de la segunda mitad del siglo XIX, concretamente de 1877. La referencia más antigua del Altar de ánimas de Teror es de 1767 y el Cuadro de ánimas que todavía cuelga a la derecha de la entrada de la Basílica es del siglo XVIII (Sánchez Rodríguez 2008a: 198-220). Pero estas fechas no deben ser coincidentes con el nacimiento del culto a las ánimas en Teror, sino

que deberán retrotraerse al siglo XVII, siendo lo que sucedió generalmente en los otros pueblos de la isla de Gran Canaria que tenían parroquia, y la de Teror está perfectamente documentada desde 1605.

Lo que sí podemos decir es que la tradición que representa el Rancho de Ánimas de Teror es la más antigua del archipiélago y que, a lo que parece, apenas si ha sufrido cambios. Además, el Rancho de Teror cuenta con el privilegio de ser el más y mejor estudiado de Canarias.

Al principio el rancho estaba formado solo por hombres, y no muchos a juzgar por fotografías antiguas, gentes del pueblo y de los barrios vecinos, agricultores en su mayoría y de edad avanzada. Esta era la tónica general en la composición del Rancho de Teror, como lo era en el resto de los lugares.

En la actualidad, el rancho se ha agrandado en número, han entrado mujeres a formar parte muy activa de él, y también jóvenes, y ha tomado un impulso grande que desafía la tendencia actual de descreimiento y alejamiento de las prácticas religiosas que se vive en todas partes. Estas nuevas incorporaciones de mujeres y de jóvenes está dando como fruto más visible (audible sería mejor decir en este caso) el que cuando hacen las veces de solista se les entiende mejor.

He sido seguidor atento e interesado del Rancho de Teror desde el año 1982 hasta la actualidad; lo he visto actuar en encuentros regionales junto a otros ranchos de la isla y de la región; he asistido a muchas de sus sesiones nocturnas de cánticos de ánimas, hasta me han permitido compartir con ellos varias veces la cena del rancho; y he tenido ocasión de hacer largas entrevistas a los principales «guardianes de la tradición», como gusta llamar a los solistas *de alante* y a los rancheros más involucrados en la tradición. He procurado comprender en su integridad lo que el rancho es, hace y representa. Por ello he publicado dos largos artículos sobre el Rancho de Teror, uno dedicado al estudio de sus aspectos lingüísticos y literarios (Trapero 2008a) y otro al estudio de su repertorio de textos (Trapero 2008b).

Cuando actúan en las casas, están todos sentados, en círculo, menos el cantor *de alante* y los tocadores de las espadas (por su longitud). Cuando lo hacen en la iglesia se disponen en semicírculo, pero sin ningún orden, solo los solistas en el centro. Cantan tristes, lánguidos, mirando abajo o cerrando los ojos, como quien en efecto está meditando y no en canto festivo.

Así, con la monotonía del ritmo de cinco percusiones y un silencio, se van desgarnado los versos durante la noche.

La monotonía del canto y la linealidad de la melodía ofrecen la impresión de estar ante una tradición degradada, a punto de su extinción. Pero no es así. Es la forma característica de los ranchos de ánimas. Igualmente es de destacar el gran silencio y recogimiento con que el público asiste a sus cánticos.

Cuando cantan por la calle, el ranchero *limosnero* recoge los donativos y los mete en la mochila que lleva al hombro. Cuando cantan dentro de las casas, los asistentes van depositando sus donativos en la mochila puesta en el centro de la sala. Al final del ciclo de cada año, con una contabilidad más transparente que el cristal, entregan la mayor parte de lo recaudado a las parroquias donde han actuado para el culto a las ánimas. De ese dinero deben descontar

los pequeños gastos que el rancho tiene para su funcionamiento, y alguna cantidad destinada a ayudar a algún vecino necesitado.³³

Existe la memoria de que en la antigüedad el ciclo de las ánimas del Rancho de Teror empezaba el 2 de noviembre, como era lo común, y duraba hasta el día de la Candelaria. Ahora su funcionamiento se ha reducido un poco, pero sigue siendo el rancho de ánimas de Canarias de actuación más prolongada y constante. Por ejemplo en el año 2006-2007 inició sus salidas el 9 de diciembre y las terminó el 3 de marzo: 12 salidas en las noches de los sábados por calles y casas particulares y una actuación pública en la Basílica de Teror el domingo después de Reyes tras la misa de mediodía para conmemorar, como es tradición inmemorial, «el bautismo del Niño». Los pagos y barrios visitados por el Rancho son prácticamente todos los del municipio de Teror, incluso se salen de su circunscripción y llegan a Artenara, el pueblo más cumbre de la isla, siendo esta la salida que cierra su ciclo anual. Es en Artenara cuando cantan invariablemente las *coplas* y *deshechas* de la vida de San Matías, por ser el patrono del pueblo. El texto es un ejemplo perfecto de la tradición más vieja de los ranchos de ánimas de Canarias. Primero se combinan los dos géneros prototípicos de los ranchos: coplas y deshechas; después se muestran las dos formas de creación de los textos, unos improvisados, acomodados a las circunstancias en que se producen, y otros formando parte de un repertorio tradicional; y finalmente se constata cómo los ranchos de ánimas sirvieron también como eficaces propagadores del catecismo y de las devociones cristianas, aquí con un relato sobre la vida de un santo que seguramente muy pocos conocen:

VIDA DE SAN MATÍAS

Copla

Cantamos en este día
en tu presencia, Matías.

Cantamos en este día
en tu pueblo de Artenara.

En tu presencia Matías,
donde se nos invitaba
a actuar en este día.

Por justo lo mereciste,
a Judas sustituiste,
en suerte te tocaría.

Fuiste apóstol de Cristo,
por él fuiste al martirio,
así entregaste tu vida.

Te lo pido a ti, patrón,
pa tus hijos lo mejor,
así lo esperan, Matías.

Deshecha

El puesto de Judas cuando él se perdía
lo echaron a suerte y le tocó a Matías.

Quedaba incompleto el apostolado,
los apóstoles piensan que hay que completarlo
a dos hombres justos ellos elegían.

³³ No nos parecen pequeñas las cantidades que el Rancho de Arbejales-Teror logra recaudar al final de cada ciclo anual; por ejemplo, en la temporada 2009-2010 reunieron 10.889 euros.

Nombran a José, llamado Basabás,
también a Matías y empiezan a hablar,
a ver cuál de ellos luego elegían.

Votaron entonces pues entre los dos,
entonces Matías más votos sacó,
a los otros once se ha unido Matías.

Se fue a predicar en nombre de Cristo,
con gran voluntad y mucho sacrificio
llegó a la ciudad llamada Antioquía.

Allí él enseñaba a sus habitantes,
consiguiendo frutos pues muy abundantes,
aunque también hubo quien no lo quería.

Un día lo detienen y lo encarcelaron,
allí con un hacha lo decapitaron,
por Cristo entregaba su vida Matías.

Los instrumentos del Rancho de Teror son: tres panderos (con sonajas y cascabeles en el interior), un tamborcillo, una o dos guitarras finas, un timple y dos espadas (de unos 80 cms de largo), el instrumento más característico de todos los ranchos de Canarias.

No tiene el Rancho de Teror en la actualidad ningún objeto religioso que le represente simbólicamente: ni estandarte, ni cruz, ni tabla de ánimas; solo la alforja del *mochiller*, hecha de lana del país con el letrero «R. de Ánimas» y el *mantel de la cena*, que no es sino un paño de regulares proporciones y de colores a cuadros. Tampoco usan los rancheros de Teror vestimenta alguna que los uniforme, como sí usan los de otros ranchos tanto de ánimas como sobre todo de pascuas. Visten de calle, ordinariamente, cada uno con su vestimenta habitual de los domingos, eso sí, los hombres mayores con el típico *cachorro* (sombrero negro de paño) del campesino canario, pues las ánimas se merecen el mayor respeto y formalidad, y para ello se prefieren los colores oscuros.

8.3.1.1. La cena y el rito del paño de la cena

Los del Rancho de Teror dan mucha importancia a quienes ofrecen la cena de cada salida. Ésta no tiene nada de extraordinario y menos de celebración, más bien tiene el propósito de ser el sustento necesario para que los del Rancho aguanten cantando durante toda la noche. La cena la ofrece cada noche un vecino devoto del barrio en que el Rancho va a actuar esa noche, teniendo a cambio el privilegio de que el Rancho cantará por todos los deudos de la casa. Es una cena sencilla, a base de productos autóctonos: café con leche, pan y gofio, queso tierno, aceitunas, higos pasados, a veces un caldo o un potaje, y cosas por el estilo, y ron, que no puede faltar.

Acto central del Rancho de Teror en sus actuaciones de cada noche es el *rito del paño*, un ritual muy simple pero que tiene una simbología compleja que nos-

otros no hemos podido llegar a desvelar del todo. Además no es exclusivo de Teror, pues también se da en Valsequillo y se hacía en los Ranchos de la Cumbre de la isla, según testimonios que han quedado. El paño tampoco tiene nada de especial, pero se conserva como reliquia y como *mantel del rancho*.

El ritual consiste en lo siguiente. Ya casi al final de la actuación nocturna, en la casa anfitriona se entona un canto sobre *La última cena* o sobre *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces* (que en Teror suele ser combinado de *copla + deshecha*, al igual que se hacía en la Cumbre, y que en Valsequillo solo es en *deshechas*). Y llegado el momento, el cantor solista invita a cuatro niñas o adolescentes («doncellas» se dice en algunas estrofas) a que salgan al centro y procedan a doblar el paño según un ritual marcado: levantan el mantel que está en medio del Rancho por las 4 esquinas y lo doblan por la mitad, siguen cogiendo las 4 esquinas y le dan otro dobléz, siempre al ritmo del canto, hasta que les dicen «se pueden marchar», que lo dejan en el suelo. Las estrofas alusivas a este ritual en Teror suelen ser:

Vengan cuatro niñas, levanten el paño,
con amor de Dios y mucho cuidado,
por este favor un premio le dan.

Desle un dobléz con mucho cariño,
como si estuvieran delante de Cristo,
aunque no lo vemos Él aquí está.

En Valsequillo:

Vengan cuatro niñas, levanten el paño,
y una bendición del Rey soberano
reciban las cuatro en nombre de Dios.

Densle un dobléz con mucho cariño,
esto representa cuando Dios divino
a sus compañeros cuerpo y sangre dio.

Y en los pueblos de la Cumbre de Gran Canaria:

Vengan las doncellas, levanten el paño,
vengan otras dos, porque han de ser cuatro,
que en el desierto también lo hizo Cristo.

Desconocemos el significado profundo que pueda tener este rito del paño, y los rancheros de Teror no saben decírnoslo, solo que es una de las costumbres que no pueden faltar en cada sesión nocturna del Rancho. El rito puede estar relacionado con el mantel de la mesa de la Última Cena, o quizás con el lienzo que queda en el sepulcro como testimonio de que Cristo ha resucitado, como parece decir la estrofa final de una deshecha de Teror:

Si fuéramos buenos como fue San Pedro
viéramos el ángel sentado en el paño
y en la que esta cena que le dijo Jesús.

mientras que la estrofa de los Ranchos de la Cumbre dice:

Si fuéramos buenas como fue San Pablo
viéramos a un ángel sentado en el paño,
que el Señor nos paga estos beneficios.

8.3.1.2. Su particular repertorio

El repertorio de textos del Rancho de Ánimas de Teror es abierto, por cuanto muchos de ellos se improvisan en cada circunstancia; por tanto nunca podrá ofrecerse un corpus total. Sin embargo, el repertorio de cantos del Rancho se nutre también de textos referidos a la religión, y éstos sí están en su gran mayoría fijados en la tradición; una tradición varias veces centenaria que es esencialmente oral, con leves apoyaturas en la escritura. Quiere decirse con ello que los textos o nunca han estado escritos o si lo estuvieron no pasaron de estarlo en copias manuscritas para uso personal de cada cantor.

El total de cantos del Rancho de Ánimas de Teror que yo logré reunir y publicar (Trapero 2008b) consta de 117 textos (91 de *deshechas* y 26 de *coplas*), algunos de los cuales con versiones varias. Esa cifra en absoluto puede considerarse exhaustiva, sino solo representativa de la gran riqueza (y variedad) del repertorio con que cuenta, acumulado a lo largo de varios siglos de tradición ininterrumpida. Bastaría con insistir en la búsqueda para aumentar ese número. Y más teniendo en cuenta que en ese número son muy pocos los textos de ánimas improvisados que figuran, siendo los que más se cantan en la realidad en una sesión habitual del Rancho.

En el apartado 6.1.1 anterior he adelantado los grupos temáticos en que yo clasifiqué en su día (Trapero 2008b) el repertorio de textos del Rancho de Teror. De todos ellos, los más frecuentes y repetidos son los cánticos referidos a la última cena, por la especial ceremonia que se hace en cada salida nocturna del rancho del rito del paño descrito en el apartado anterior. Y los más diversos son los referidos a San Isidro, hasta el punto de constituir un verdadero ciclo en sí mismo. En él se contempla la vida entera del santo, desde su nacimiento hasta su muerte, su vida conyugal con Santa María de la Cabeza, su servicio a Juan de Vargas, los milagros que hizo, su canonización, incluso su intercesión después de muerto ayudando a las tropas cristianas contra los moros en la batalla de Las Navas de Tolosa. La devoción popular a San Isidro es común en toda España, sobre todo en los ámbitos rurales, pues es el patrón del campo y de los agricultores. Ello explica este caudal de textos del Rancho de Teror, además de ser el patrono local de San Isidro, pago del municipio de Teror³⁴.

³⁴ La indumentaria con que suele representarse al santo en la imaginería religiosa es, sin embargo, mucho más moderna a la que le correspondería: aparece por lo general vestido con casaca y pantalón ajustado, propios de los siglos XVI ó XVII, siendo un hombre que vivió en plena Edad Media. Isidro de

Ya hemos dejado testimonio de algunos de los textos del Rancho de Ánimas de Teror para ilustrar los apartados precedentes que afectan a la poética general de los ranchos de Canarias, y tanto en el género de coplas como de deshechas sobre temas de ánimas y temas sobre la anunciación a la Virgen, el nacimiento del Niño Jesús, el bautismo de Cristo y sobre la Última Cena. Finalmente, puse como ejemplo de los textos de vida de santos el de San Matías. Además, en el capítulo dedicado a «Otros géneros de cantos a lo divino», puse también como ejemplo dos cantos del Rancho de Teror: uno sobre la creación del mundo (aptdo. 3.2.) y otro sobre el bautismo de Cristo (aptdo. 4.3.1.). Con ellos queda —creo— suficiente muestra del repertorio del Teror.

8.3.2. Valsequillo

La parroquia de Valsequillo dedicada a San Miguel Arcángel es relativamente joven; se creó en 1800, estando antes vinculada a la parroquia matriz de San Juan Evangelista de Telde. Mas no quiere eso decir que no existiera actividad religiosa en el pueblo de Valsequillo antes de esa fecha, pues existía una ermita bien atendida desde al menos la segunda mitad del siglo XVII.

No hay noticias antiguas de su rancho, a pesar de que inmediatamente de crearse la parroquia aparecen las referencias a su cofradía de ánimas, con su altar y su cuadro de «las benditas ánimas del Purgatorio». Sin embargo, para los hombres y mujeres del pueblo, y para el que fue su cronista oficial, Jacinto Suárez, hablar del Rancho de Ánimas de Valsequillo es «hablar de un verdadero fósil viviente; fenómeno cultural que se pierde en los albores del tiempo y que ha ido transmitiéndose de generación en generación a medida que han ido transcurriendo los avatares históricos».

Ya dijimos que existe una creencia en Valsequillo que asegura que el rancho viene desde la época de los Macabeos, confundiéndose historias, tiempos y lugares, y convirtiéndose en un mito, como todo lo que anda en la leyenda. Pero todo mito tiene algo de verdad o está asentado sobre un hecho cierto (ocurrido verda-

Merlo y Quintana nació en un Madrid recién conquistado a los árabes por las tropas de Alfonso VI en 1082. Al volver a reconquistarlo los árabes en 1110, Isidro huyó a Torrelaguna, donde se acomodó como criado de labranza de un rico terrateniente. Allí conoció a quien sería su esposa, María de la Cabeza, de los que nacería un hijo a quien pusieron por nombre Yllán (Julián), y a quien Isidro logró sacar sano y salvo de un pozo haciendo que las aguas subieran hasta el brocal. Vueltos a Madrid, Isidro entró al servicio de Juan de Vargas, en cuyo servicio se suceden los más de los milagros a él atribuidos, así el más representado en la imaginaria religiosa, en que un ángel aparece arando la tierra con una pareja de bueyes mientras Isidro reza arrodillado. Isidro murió en 1170, tomando de inmediato fama de santidad. Madrid lo tomó como patrono mucho antes de que fuera canonizado, acontecimiento que tuvo lugar en 1622 por el Papa Gregorio XV. Desde entonces, San Isidro Labrador es patrono oficial de Madrid y santo protector de todos los agricultores de España, siendo su festividad del 15 de mayo una de las más celebradas del campo español, con oficios y misa propios, incluso con rogativas para pedir por una buena cosecha. Todo lo cual fue tema para que Lope de Vega le dedicara dos de sus obras, que han servido como fuente de toda la hagiografía posterior sobre el santo madrileño. Como ocurre también con los textos del Rancho de Ánimas de Teror.

deramente o inventado). Esta creencia legendaria de los de Valsequillo se asienta en un canto de su repertorio en que se dice que los Macabeos fueron los primeros que implantaron el culto a las almas de los muertos. El relato, como ya se ha dicho, está basado en el *Libro Segundo de los Macabeos* (12, 39-46) que dice que después de una sangrienta batalla en que el campo quedó lleno de cadáveres, el noble Judas Macabeo mandó hacer una colecta entre los soldados de sus filas, llegando a recoger hasta dos mil dracmas, que envió a Jerusalén para ofrecer sacrificios por el alma de los caídos y rezar por ellos, con la esperanza de su resurrección, «pues si no hubiera esperado que los muertos resucitarían —dice el texto bíblico—, superfluo y vano era orar por ellos».

Los rancheros más viejos de Valsequillo lo relatan a su manera, como me lo hicieron a mí Miguel Calderín y Francisco González en entrevista personal en 1983: «El Rancho empezó el año 4000 antes de Cristo. El año cuatro mil tomó la división. Como los siete hermanos Macabeos no tenían qué comer, pues entonces tomaron las espadas (los instrumentos musicales de los ranchos) y las guitarras y salieron a pedir limosna. Y cuando ya les sobraba lo que habían recogido entonces dijeron que para qué querían tanto y se lo dieron a las ánimas. Y de ahí salió el Rancho».

Otros rancheros de Valsequillo lo explican, menos legendariamente, diciendo que fue Judas Macabeo el que creó los ranchos, que tras la victoria en una decisiva batalla quiso rendir honores a las almas de los soldados muertos en combate, haciendo una colecta entre los supervivientes y celebrándose después un acto similar al de los Ranchos. Y es curioso que estas creencias legendarias siguen vivas y mantenidas al pie de la letra en las generaciones actuales de los rancheros, y que tienen incluso un canto de repertorio en que se narran estos hechos, y que lo cantan con mucha asiduidad (transcrito en el aptdo. 4 anterior).

En la actualidad el Rancho de Valsequillo realiza cuatro salidas al año, con fechas, itinerarios e intervenciones marcadas que cubren casi todos los barrios del municipio: ellos dicen que son 4 «salidas», pero en realidad son más los días, pues cada una de ellas ocupa varias jornadas:

1. Empiezan el 24 de diciembre con su participación en la misa del gallo en la parroquia de San Miguel, y desde allí se desplazan hasta el Rincón de Tenteniguada, donde hacen la velada nocturna.

2. El 31 de diciembre actúan en Las Vegas, en Los Mocanes, en Las Hoyas y en Los Llanetes (donde es tradición tengan la cena en casa de Manolito García). Y el día 1 de enero en la iglesia de Valsequillo, donde también es tradición sacar al Niño Jesús en procesión alrededor de la iglesia y hacer el «besapié».

3. La víspera del día de Reyes actúan en Llano los Frailes y en Era de Mota, para amanecer el día 6 en Las Vegas.

4. Finalmente, el 2 de febrero actúan en Finca la Cruz, Luis Verde, Las Casas, La Cantera, Lomitos de Correa y Los Hogarzos (siendo tradición celebrar la cena y la velada nocturna de ese día en casa de Mariquita Afonso). Y desde esa fecha el Rancho «se retira» hasta el 24 de diciembre próximo.

Informaciones antiguas aseguran, sin embargo, que el Rancho iniciaba sus actuaciones con motivo de las *misas de la luz*, que según me informó Jacinto Suárez Martel, que fue cronista del pueblo y presidente del Rancho hasta su muerte; algunos en Valsequillo las llamaban «los nueve días de la O», sin saber por qué³⁵.

Todas las salidas que se organizaban fuera de estas fechas se llamaban *de levantisco* y solían realizarse en casas particulares para cumplir una promesa familiar. Se reunían en la plaza de Valsequillo a la hora convenida, al anochecer, y de allí iban por las casas que se lo habían pedido. Esto era lo general, pero otras veces el Rancho iba a las casas que quería y cantaba para que le abrieran las puertas:

Con la puerta abierta y la luz encendida
así se recibe a los de la otra vida.

Si ya era de noche, los dueños de la casa tenían que levantarse, encender la vela y recibir a los que venían a cantar. Luego les ofrecían algo de lo que hubiere, de comida y bebida.

Como en Teror, en cada salida hay una casa principal que ofrece la cena al Rancho, y allí es donde se hace la sesión principal de la noche, cantando por el alma del difunto más reciente de la familia, pero también por todos los familiares difuntos. Yo asistí a una de estas sesiones del Rancho de Valsequillo en enero de 1984 en casa de Miguel Calderín, en El Llano del Conde; alternaron en el papel de cantadores *de alante* varios solistas durante un larguísimo tiempo. Estas fueron algunas de sus «coplas»:

DESHECHA POR LAS ÁNIMAS DE LA FAMILIA DE MIGUEL CALDERÍN

Muy grande es la luna, más grande es el sol,
pero es mucho más el poder de Dios.

Miguel Calderín así me decía:
a mis cuatro abuelos él los socorría
y tíos y tías en la reunión.

Su hermano Domingo de una media edad
le entregó su alma al Rey celestial
porque lo destina el Rey salvador.
A sus cuatro abuelos y sus dos sobrinos,
a tíos y tías, a primas y primos,
a *tóos* sus difuntos con el corazón.

Agustina Sánchez se fue la primera,
la que me parió, esa fue tu abuela,
----- a continuación.

³⁵ Ya dijimos que esta denominación no es exclusiva de Valsequillo, sino propia de la España peninsular, por la secuencia mariana cuyas advocaciones en latín empezaban todas por *Oh...*

Miguel Calderín, ese fue el tercero,
Miguel es el hijo, el nieto y el abuelo,
al morir Antonio no se te olvidó.

Yo te doy las gracias, Miguel Calderín,
te las dan los tuyos esta noche aquí
por la caridad que usted nos dio.

Jacinto Suárez Martel me informó de que en una casa en que se celebraba un rancho por un joven que resultó muerto en una reyerta, el cantor de *alante* improvisó estos angustiados versos:

Un grito de angustia resonar se oyó
—Madre, ¿por qué lloras? —Hijo, ¿quién te hirió?

La amarga, querella de la madre amante
que mira a su hijo aún palpitante
el maternal seno que vida le dio.

Los rancheros actúan en la sala más espaciosa de la casa, generalmente sentados, salvo quienes tocan las espadas y los solistas *de alante* que se levantan en su turno de canto. Se colocan en corro y en el centro de la sala se pone un cesto donde los asistentes van depositando las limosnas. Así permanecen durante horas, cantando y cantando por las ánimas. Cuando paran un canto beben una copa de lo que hay en el centro y que regala el *agasajador* de la noche. El dinero lo echan los asistentes cuando quieren, a lo largo de toda la noche, pero sobre todo cuando el cántico se refiere a ellos o a sus obligaciones. En la sesión de enero de 1984 mencionada yo vi que los más echaban al cesto billetes de 100 pts., también alguno de 500 y hasta de 1.000; y un billete vi de 5.000 pts. En una sesión nocturna ordinaria de cuando estaba vigente la peseta me dijeron que podían recaudar unas 15.000 pts., y a lo largo de la temporada de cada año entre 100.000 y 150.000 pts. En el ciclo 2009-2010 recaudaron una media de 180 euros por noche de salida, y al final de la temporada unos 1.000 euros.

Ya se ve que no son grandes cantidades, pero bien claro tienen los rancheros que no es el dinero lo que mueve su fe, su fidelidad al rancho y los sacrificios que por él deben hacer. Del dinero recaudado la mayor parte la entregan al párroco para las obligaciones de los difuntos y el culto de las ánimas. Destinan también alguna cantidad, por acuerdo unánime del rancho, para socorrer alguna necesidad urgente de algún vecino. Y deben cubrir también las necesidades propias del rancho, que son mínimas, pero alguna hay, como en tiempos antiguos compensar la dedicación del guitarrista y del timplista, los únicos del rancho que percibían algún dinero.

Es costumbre también en el canto nocturno dentro de una casa hacer público el agradecimiento del Rancho a las donaciones del público asistente. Y cuando éstos son muchos se canta *un ramo*, un cántico largo, con intervención de varios solistas, que elogian la generosidad de las limosnas. Así, en la sesión

nocturna ya citada en casa de Miguel Calderín, ante la llegada del alcalde del pueblo y de varios concejales, se cantó *un ramo* con el siguiente *pie* y primeras estrofas:

Voy a hacer un *ramo* con educación
en estos momentos doy mi explicación.

El señor alcalde y los concejales,
que son cinco amigos, se miran iguales,
todos contribuyen en esta ocasión.

Miguel Calderín, a usted y a su esposa
y a todos sus hijos como una gran cosa
les está celebrando la Corporación.

Y toda esta gente quiere celebrar
al señor alcalde como es natural,
vivan los hombres con educación.

La frecuencia de cantos improvisados en estas sesiones del Rancho dentro de las casas es mayor que cuando se canta por las calles o en las actuaciones dentro de la iglesia, en donde se usan más los cantos de repertorio, en todo caso siempre o casi siempre, de temática religiosa. Aunque el Rancho de Valsequillo tiene también unos cantos profanos, llamados *cantares de flores*, que se dedicaban a quien estaba próximo a casarse o al joven que tenía que incorporarse al cuartel, y sobre todo a las fiestas del almendro, árbol que llena de blancura y hermosea las laderas del valle a finales de enero, cuando todavía está vigente el ciclo del Rancho, con estrofas como la siguiente:

Ya la Santa Cena ya se acabó,
ahora le cantamos al almendro en flor.

El repertorio del Rancho de Valsequillo es tan variado como el de Teror, aunque no sé si será tan nutrido de textos, pues no existe una recopilación de sus «coplas». Los cantos principales son los de ánimas, pero también cantan relatos basados en las Santas Escrituras, en la Biblia y en devocionarios católicos, con predominio de temas referidos a los ciclos del nacimiento y de la pasión de Cristo.

Dos notas importantes caracterizan al Rancho de Valsequillo respecto al de Teror y otros ranchos de ánimas de Gran Canaria desaparecidos. La primera es que en Valsequillo solo existe un género poético-musical para sus cánticos, en vez de los dos de deshechas y coplas que hemos analizado en Teror (y que veremos después en otros ranchos). En Valsequillo todos los textos se cantan igual, con una única forma musical, que es la de las deshechas, pero con la salvedad de que ellos no usan el término *deshecha* (ni lo conocen en el lenguaje popular de la localidad). Para los rancheros de Valsequillo sus cánticos son «coplas», en el sentido más genérico que este término tiene en el español común: el de texto que se canta. No existe pues en el Rancho de Ánimas de Valsequillo un término específico que nombre los textos de su repertorio, más que el de *misterio* que se

aplica a los cantos de la historia sagrada. La estructura poética de sus «coplas» es exactamente la misma que la de las *deshechas* de Teror: hay primero un *pie* compuesto por dos versos dodecasilábicos (de «cuatro palabras» dicen los rancharos, señalando los hemistiquios hexasilábicos), el segundo de los cuales se convierte en el estribillo alternante del coro:

El primer milagro que hizo el Señor
pues fue en una boda que se le invitó.

Viene después *la mediana*, que es un solo verso:

Estaba María y el apostolado.

que repite el coro; y finalmente los dos versos *de amarre*, el primero de los cuales rima con el anterior, y el segundo con el pie:

Se les acabó el vino a los invitados
y entonces María a su Hijo llamó.

Y el coro canta entonces el estribillo del pie. Este es el sistema de canto de las *deshechas* y el tipo de alternancia de «responderes» del coro. Y este es el texto completo de este *misterio* referido al milagro de convertir el agua en vino en unas bodas de Caná, titulado el EL PRIMER MILAGRO, según la versión de Agustín Calderín, actual director del Rancho de Valsequillo³⁶:

El primer milagro que hizo el Señor
pues fue en una boda que se le invitó.

Estaba su madre y lo' apostolados,
se les acabó el vino a los invitados,
y entonces la Virgen a su Hijo llamó.

—Habrás que ayudarles —la Virgen decía—.
—Todavía no es mi hora —contestó el Mesías—,
que poder de mi Padre pues no tengo yo.

De tanto *arrojarle* la Virgen bendita,
y Él mirando al cielo inclinó su vista,
y entonces a su Padre Él le suplicó.

Donde los judíos se purificaban
cuatro tinas 'e piedra mandó llenar de agua,
y mirando al cielo Él las *bendició*.

—Al *maestro sala* llévenle la prueba.
—¡Pues yo nunca he visto pues cosa tan buena!,
que de madrugada el vino es mejor.

³⁶ Cantada en la iglesia de Valsequillo el día 14 de enero de 2011 con motivo de un Encuentro de Ranchos de la isla de Gran Canaria.

El primer milagro que hizo el Señor
fue en una boda que se le invitó.

La segunda nota importante que advertimos en el Rancho de Valsequillo es la gran carga que tiene en él la improvisación en el momento de su ejecución. Es quizás por eso que no existe un catálogo de su repertorio; en cada ocasión cada cantor lo varía según la *performance*. Lo cual no quiere decir, obviamente, que los rancheros de Valsequillo no tengan un repertorio más o menos fijado. Hablando con Agustín Calderín, actual rancharo mayor de Valsequillo y uno de sus principales cantores *de alante*, me decía que para qué escribir los textos si cada vez que se cantaba se variaban. Eso explica quizás que contando el Rancho de Valsequillo con una buena página Web en Internet en donde se da noticia de su historia, de sus estilos y temas de cantos, de los instrumentos y del calendario de sus actuaciones, además de gran número de imágenes, no se ofrezca sin embargo ni un solo texto de su repertorio. De ahí que la gran mayoría de los textos de que yo dispongo procedan de las grabaciones que he hecho a lo largo de años de sus actuaciones en directo.

Para ver la identidad temática de gran parte del repertorio de cantos de los Ranchos de Valsequillo y de Teror, y a la vez para comprobar la variabilidad textual en la que vive cada tradición, pondré en comparación tres versiones del mismo MISTERIO DE LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES:

Versión A: Cantada por Francisco Sánchez en la iglesia de San Miguel de Valsequillo el 8 de enero de 2000, con motivo de un Encuentro Regional de Ranchos³⁷.

Versión B: Comunicada por Agustín Calderín en entrevista que le hice el 8 de diciembre de 2010. En esta versión incluye Agustín las dos «coplas» finales del rito del paño de la cena que en otras versiones se cantan con el *misterio* de la última cena.

Versión A

Cuando Jesucristo supo de San Juan
se marchó a un desierto, ay, a predicar.

Millares de gente atrás le seguían
por ver los milagros que Jesús hacía,
todos le siguieron hasta *Joseafat*.

Jesús predicaba pues la ley de Dios;
entonces San Pedro le dice al Señor:
—En ver tanta gente qué pena me da.

—Haz que se retiren, busquen de comer.
—Pues dadles vosotros —contestaba él—.
Llaman a Felipe para ver el pan.

Versión B

Cuando Jesucristo supo de San Juan
se embarcó a un desierto, para predicar.

Millares de gente a él le seguían
en ver los milagros y curas que hacía,
allí le siguieron hasta Josafat.

Al desembarcar Jesús comentó:
—En ver tanta gente me da compasión;
haz que se retiren y busquen de cenar.—

Un apostolado a él le contestaba:
—El sitio es *desierto* y no tenemos nada.
—Pues dadles vosotros —Jesús contestó—.

³⁷ Publicado en el CD *II Muestra Regional de Ranchos de Ánimas y Pascuas*. Ayuntamiento de Valsequillo (Gran Canaria), 2001, corte 1.

—Hechos de cebada, cinco panecillos.—
Llamaron a Andrés que parecía un chiquillo
a ver si tenía con qué celebrar.

—En la compañía hay un panadero,
que él tan solo lleva —así me dijeron—
cinco panecillos que son de cebada.—

Llega San Andrés, hermano 'e San Pedro.
El *pescao* que había todo lo llevaban.
[...] dos peces del mar.

Le contestó Andrés con gran claridad:
[...]
—Hay un pescador con peces del mar.

Bendice el Señor lo que allí le daban.
Mandó a colocar y a Dios le clamaba.
Bendijo los peces y también el pan.

—Tráiganme los peces, tráiganme los panes.—
Y mirando al cielo le pidió a su Padre.
Y en hierbas que había los mandó a sentar.

Mandó a reclinarsse en hierbas que había,
y a cien y a cincuenta forman compañía,
a todos los pudo muy bien colocar.

Cinco mil personas se hallan en la mesa,
y comieron todos con grande franqueza
doce canastillas dieron de sobrar.

Cinco mil personas había en la mesa,
y comieron todos con mucha franqueza;
mujeres y niños no fueron *contás*.

Mandó a recoger, cosa muy sencilla,
y se recogieron doce canastillas,
después que acabaron todos de cenar.

Las cuatro doncellas tomen el mantel,
con delicadeza *denlen* un dobléz,
igual que hizo Cristo allá en Josafat.

Luego le dan otro, como debe ser,
con mucho cariño caminan con él;
dándoles las gracias voy a terminar.

Versión C: Cantada por el Rancho de Teror en la ermita de San Isidro el 4 de febrero de 1984 y grabada personalmente³⁸.

En la Galilea al ponerse el sol
hizo este milagro nuestro Redentor.

Cinco panes solo es lo que allí había
y dos pececillos, no hay más comida,
pa cinco mil hombres en la *distinción*.

Y no se contaban mujeres ni niños,
el número era pues casi lo mismo,
pero que cenaran ordena el Señor.

³⁸ Este es un canto muy repetido por el Rancho de Teror, y por varios de sus cantores *de alante*, pues sirve (o puede servir) para el ritual del *pañó de la cena* que hemos descrito. En este caso se le añaden las estrofas en que se invita a cuatro niñas o adolescentes a doblar el mantel de la cena.

Los mandó a sentar en la verde hierba
en grupos de cien, también de cincuenta,
dio su bendición con mucho fervor.

Después que cenaron con mucha abundancia
doce canastillas de panes sobraban,
que las recogieran les manda el Señor.

En la Galilea al ponerse el sol
hizo este milagro nuestro Redentor.

Y otro buen ejemplo de la variabilidad en que viven unos mismos textos del repertorio del Rancho de Valsequillo es el de la deshecha de LA ÚLTIMA CENA, centrado especialmente en el episodio del lavatorio de los pies, que aquí presentamos en dos versiones con notables variantes. Estas variantes no solo afectan a términos léxicos aislados o a versos enteros sino a la combinación de temas diferentes; en la versión **A** al canto de la Cena le sigue sin interrupción alguna un canto de ánimas, con mención expresa del cantor: «ahora vamos a pasar a las ánimas»; en la versión **B** le continúan las estrofas referidas al rito del paño de la cena, al que ya nos hemos referido:

Versión A: Cantada en una sesión nocturna del Rancho el día 28 de enero de 2004, grabada personalmente.

Versión B: Tomada de un cuaderno de cánticos del Rancho de Valsequillo.

Versión A

La cena legal Cristo celebró
y a sus compañeros los pies les lavó.

Y se los lavó con mucho cariño,
Jesús tomó el agua, la echó en un lebrillo,
y luego los besó, Dios nuestro Señor.

Quiso *aprender* primero con Pedro,
y Pedro le dijo: —Jamás lo consiento,
yo no me los lavo —le dijo al Señor—.

—Si no te los lavo —le dijo a San Pedro—,
donde está mi Padre que estaba en mi reino
no tendrás compañía ni de mí ni del Señor—.

Antonces San Pedro pegó a aprender,
le dijo: —Señor, la cabeza será.
Y el Señor le dijo: —Te lavo igual que *tóos*—.

El Señor les dijo: —Les voy a dar el pan;
comed, que es mi cuerpo, que éste se os da.—
Lleno de tristeza, hace la oración.

Versión B

La última cena que puso el Señor
a sus compañeros los pies les lavó.

Los pies los lavó con mucho cariño,
Jesús cogió el agua, la echó en un lebrillo,
Cristo ha celebrado a Nuestro Señor.

Quiso *aprender* primero con Pedro,
y Pedro le dijo: —Jamás lo consiento,
—Que si no los lavas no hay salvación.

—Si no te los lavo —le dijo a San Pedro—,
donde está mi Padre que estaba en mi reino
ya no tendrás compañía —le dijo el Señor—.

Entonces San Pedro a decir empieza:
—No solo mis pies, sino mi cabeza,
y también mis manos —le dijo al Señor.

El Señor le dijo dándole el pan:
—Toma que es el cuerpo de este que se va
lleno de tristeza a hacer oración—.

Él tomó la copa para dar el vino:

—Tomad que es mi sangre —el Señor les dijo—,
llevan los pecados en la remisión.

Y él tomó la copa dándoles el vino:

—Tomen, que es mi sangre
perdonad los pecados en la remisión—.

Ahora ya rogamos a las pobres almas,
porque son tan pobres que no tienen nada,
Cristo de sus reinos a rezar (?) bajó.

Si fuéramos buenos como fue San Pedro
viéramos el ángel sentado en el paño
Y en el que esta cena que les dijo Jesús.

Mi hijo del alma me mandó a cantar
por sus dos abuelos de la eternidad
y también su tío que Dios se llevó.

Vengan cuatro niñas, levanten el paño,
y una bendición del Rey soberano
reciban las cuatro en nombre de Dios.

Yo le doy las gracias, Francisco Miguel,
a tu amado padre y a rogar por él,
pa que lo reciba el Rey salvador.

Densle un doblez con mucho cariño,
esto representa cuando Dios divino
a sus compañeros cuerpo y sangre dio.

Yo les doy las gracias al rancho y rancheros
también se la doy a estos caballeros³⁹
porque están prestando esta devoción.

Densle otro doblez por las pobres almas,
una vez María que Dios la reclama
para que descanse en su reunión.

Densle otro doblez, se pueden marchar,
siempre en su compañía el Rey celestial
y en la hora de la muerte esté presente Dios.

Quando yo conocí al Rancho de Valsequillo en 1983 lo componían entre 12 y 15 personas, todos varones y de edad avanzada. Hoy el Rancho ha crecido en número, hasta llegar a 20 o 25, y se ha rejuvenido mucho, siendo la edad predominante de unos 40 a 50 años. Hasta han entrado a formar parte de él mujeres y niños, que ya han tomado el relevo incluso en la función de cantadores *de alante*⁴⁰. Se ha enriquecido también su instrumentación con la incorporación de nuevos instrumentos (un laúd, un violín⁴¹ y una huesera) y ha mejorado mucho el coro de *respondedores*. Incluso han adoptado una especie de uniforme en la vestimenta, con una chaqueta blanquecina tejida de lana del país y el típico *cachorro* negro. Tiene muy buena salud musical y un futuro asegurado, por el entusiasmo que a él le prestan las nuevas generaciones. Cantan bien y fuerte, están bien conjuntados y los instrumentos suenan bien acompasados. Además cuentan ahora con un *cantador de alante* joven, José Antonio Sánchez Pérez, que tiene unas dotes improvisatorias superiores a la media de los solistas de ranchos de Canarias.

³⁹ Esta atención del solista va dirigida a mi mujer y a mí que asistimos invitados por el Rancho.

⁴⁰ Los niños son hijos y sobrinos de rancheros, en este caso de uno de los cantores *de alante*, José Antonio Sánchez Pérez, que a su vez es hijo y nieto de rancheros, lo que indica que también en la actualidad sigue vigente el hecho de la tradición familiar.

⁴¹ El violín suelen tocarlo al comienzo de una canción, lo que le da al conjunto una sonoridad diferenciada, que se conjuga con unas variaciones melódicas que le aproximan a la sonoridad de los ranchos de pascua de Lanzarote.

Una característica muy notable del canto en el Rancho de Ánimas de Valsequillo es la pronunciación que hacen los solistas más viejos y en menor medida el coro, extremadamente abierta en las vocales, que llegan hasta la deformación de la fonética normal en los finales de frase. Esta pronunciación es característica de todos los ranchos, como si formara parte de su «estética» particular, pero es el Rancho de Valsequillo quien más exagera esta estética, hasta el punto de hacer difícil la comprensión de los textos que cantan.

Como ejemplo también de la creatividad de los rancheros de Valsequillo y del papel propagador que tienen de la religión y de las prácticas devocionales de la iglesia, pongo finalmente la oración de LA SALVE puesta en *deshechas* por Francisco González (o atribuida a él):⁴²

Dios te salve, reina, tierna y dulce madre,
de la misericordia, salve, salve y salve.

Tú vida y dulzura eres del mortal,
esperanza nuestra en lo celestial,
lirio sin espinas, no nos desampares.

Dios te salve a ti, hoy todos te amamos,
los hijos de Eva a ti suspiramos,
llorando y gimiendo dentro de este valle.

De lágrimas donde como desterrados
sufrimos miserias por nuestros pecados,
pero en ti confiamos, no nos desampares.

Ea, pues, Señora, abogada nuestra,
vuelve a nos tus ojos a la vida nuestra,
rogando por todos al eterno Padre.

Tu misericordia nos ha de alcanzar,
después del destierro que iremos a dar
cuenta de la vida a Josafat del Valle.

8.3.3. La Aldea de San Nicolás

La Aldea de San Nicolás de Tolentino es el pueblo más lejano y aislado de Gran Canaria. Hasta la creación de su propia parroquia dependía de la de Gáldar, a más de 30 km y de enormes dificultades de comunicación, por lo que la relación de sus habitantes era siempre más fluida y constante con los pueblos de Artenara y de Tejeda, buscando los barrancos como vías de comunicación. Es a partir de la creación de su parroquia propia, a mitad del siglo XVIII, cuando empiezan las noticias pri-

⁴² Francisco González fue un afamado «letrista» del Rancho de Valsequillo, de donde era natural, pero cantó también muchas veces con el Rancho de Teror, razón por la cual también en Teror cantan textos de *deshechas* atribuidas a él, entre ellas esta *salve* que recogí y transcribí en mi estudio de 2008b: 160-161.

meras de su cofradía y rancho de ánimas. Desde entonces debió funcionar como la de todos los demás pueblos de la isla, con vinculaciones con otros ranchos de poblaciones limítrofes, como el de Artenara y el de Tasarte (pago perteneciente al mismo municipio de La Aldea). Su actividad empezó a languidecer en los años de la Guerra Civil española, pero no desapareció del todo; dejaron de sonar sus instrumentos y sus cánticos por las calles, pero lo siguieron haciendo en casas particulares hasta que desapareció del todo a mitad de la década del 50 del siglo XX.

Más de cuarenta años estuvo el Rancho de La Aldea desaparecido, hasta que un grupo entusiasta de antiguos rancheros e hijos de rancheros decidieron ponerlo de nuevo en pie, teniendo su primera actuación en la Navidad de 1991. Desde entonces sigue en activo y participa en todos los encuentros insulares y regionales de ranchos que se convocan, impulsados por un Proyecto de Desarrollo Comunitario de la localidad que ha puesto atención especial en las manifestaciones folclóricas que se practicaban en tiempos pasados y dirigidos por Bernabé Sánchez González «Carmelo», que actúa también como solista del Rancho.

Las salidas del rancho en su primera época empezaban el 8 de diciembre, día de la Inmaculada, y terminaban el día de la Candelaria, siendo obligada su presencia en las misas de la luz y en la misa del gallo de Nochebuena; hoy lo hace solo en días señalados de la Navidad y en los encuentros insulares y regionales.

Los instrumentos que tocan son: siete panderos, una pandereta grande y otra mediana, una espada, triángulo, castañuelas, guitarra y flauta de caña pastoril. Esta flauta es su instrumento más peculiar y el que le da un color distinto al de los demás ranchos. Se toca en los momentos de marcha, cuando no hay canto, como una especie de reclamo para el público. La preponderancia de los panderos debió ser el motivo por el que se conociera localmente al rancho como *Los panderos*.

Del amplio repertorio que tenían en tiempos antiguos (se supone que comparable al de los otros), en la actualidad se limita a 4 o 5 cánticos de ánimas y de Navidad. Pero también conservan la forma del cántico improvisado, aunque de manera muy elemental, que usan sobre todo en la *copla* a modo de presentación, cuando inician una actuación. Así, por ejemplo, en el Encuentro de Ranchos de Canarias de 2008 celebrado en la Basílica de Teror entraron cantando:

Copla

Venimos con un mensaje
para la Virgen del Pino.
Para la Virgen del Pino.

De nuestro santo patrón
y con mucha fe lo pido.

Deshecha

Traigo otro mensaje pero muy contrito
para vuestro padre Manuel el de Brito.

De las cinco actuaciones de las que he sido testigo presencial y de las dos grabaciones fonográficas que poseo de este Rancho⁴³, deduzco lo siguiente:

1. Desde el punto de vista del texto, todos los cantos del Rancho de La Aldea de San Nicolás tienen la misma estructura, tanto sean de ánimas como de Navidad: es la antigua y tradicional combinación de *copla* + *deshecha* y ambas siempre sobre un mismo fundamento. La copla es muy breve, simplemente introductoria: compuesta de un *pie* (normal), cuyo estribillo (segundo verso del dístico) se repite después de forma aislada, y del *encabezamiento* (dístico cuyo segundo rima con el estribillo). Y le sigue sin interrupción alguna la deshecha que desarrolla el tema iniciado en la copla, aunque también de forma muy breve. La deshecha consta del *pie* y de varios *redobles*, pero éstos de dos versos, el segundo de los cuales rima con el estribillo del *pie* (de la deshecha). Desde este punto de vista puede decirse que el Rancho de Ánimas de La Aldea representa la forma más auténtica de la vieja tradición de los ranchos de ánimas.

2. Desde el punto de vista musical, todas sus actuaciones se inician con el pasacalle, en donde la flauta pastoril toma protagonismo y le da un carácter muy personal y atractivo. El canto es monótono, sin grandes contrastes, pero acorde a la tradición, lo mismo que los instrumentos. Entre éstos sobresale un gran pandero de una sonoridad extraordinaria, que tiene en su interior 6 cascabeles, 7 campanillas y 6 pares de sonajas, una verdadera joya organológica.

3. La temática de su corto repertorio es de ánimas y de Navidad, además de los cantos improvisados que pueden ajustarse a la circunstancia de cada actuación. Sin embargo existe cierta variabilidad en los textos según sus diversas actuaciones, permaneciendo la esencia de la variación propia de la poesía tradicional. Pero la música es siempre la misma.

4. Sus cantos, a pesar de juntar la copla y la deshecha, son muy breves, en comparación a los de los otros ranchos de ánimas.

Como muestra ponemos un ejemplo de cada uno de los cantos de su repertorio⁴⁴:

CANTO DE ÁNIMAS

Copla

Ánimas que están en pena
el Señor las saque de ellas.

⁴³ En el CD *Música tradicional y cultura oral en La Aldea de San Nicolás de Tolentino (Gran Canaria)* que la casa discográfica SAGA de Madrid publicó en 1992, aparece un «Toque de ánimas» (pista 13) y un «Rancho de ánimas» (pista 14). Y en el CD *II Muestra Regional de Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias*, celebrado en Valsequillo en el año 2000, además de la entrada con toque de flauta (pista 7), interpreta un canto de ánimas (pista 8) y un canto de Navidad (pista 9).

⁴⁴ Son exactamente los cánticos que interpretaron en la iglesia de Valsequillo el día 14 de enero de 2011 con motivo de un Encuentro de Ranchos de Gran Canaria.

Que el Señor las saque de ellas.

Y las lleve a descansar
donde más descanso tengan.

Deshecha

Nosotros pedimos limosna cantando
y las pobres almas (benditas) la piden llorando.

La piden llorando y de puerta en puerta,
el que no es creyente se la va negando.

Se la va negando, Dios lo tiene en cuenta,
y en el Purgatorio estará penando.

CANTO DE NAVIDAD

Copla

En el portal de Belén
hay un farol encendido.

Hay un farol encendido.
Son los pastores que vienen
a ver al recién nacido.

Deshecha

Allá en el Portal tres luces había:
San José y la Virgen y el Niño Mesías.

El Niño Mesías nuestro Redentor
que nació del vientre de Santa María.

El Niño Mesías, el rey de los cielos,
para redimirnos al mundo venía.

De un archivo local he rescatado la siguiente *deshecha* sobre EL NACIMIENTO:

En la Navidad los Reyes venían
a ver a Jesús que en Belén nacía.

Que en Belén nacía con sus santos padres
que eran San José y la Virgen María.

Venían de Oriente los tres Reyes Magos,
oro, incienso y mirra al Niño traían.

Que en Belén nacía en aquel pesebre,
una rosa abierta Jesús parecía.

El Niño Mesías, nuestro redentor,
que nació del vientre de Santa María.

El Niño Jesús, el rey de los cielos,
para redimirnos al mundo vendría.

Tenía a sus pies un buey y una mula
se comía la paja que el Niño tenía.

Le echaba María una maldición
que jamás un hijo reconocería.

8.3.4. Tiscamanita

Tiscamanita es un pueblo del centro-sur de la isla de Fuerteventura perteneciente al municipio de Tuineje. Su templo parroquial, dedicado a San Marcos, fue levantado a fines del siglo XVII, con una típica estructura franciscana. Es pues de suponer que fuera por ese tiempo cuando se creara allí su cofradía de ánimas y que poco después naciera su correspondiente rancho de ánimas de manera paralela a como ocurrió en las otras parroquias del archipiélago.

Sin embargo no ha quedado más noticia de su existencia y funcionamiento que la que ha preservado la tradición oral. Cuentan los mayores que el rancho salía por las calles del pueblo el día 1 de noviembre y recorría todas las casas cantando y recogiendo dinero para las misas y el culto a los difuntos, y que actuaban también en la iglesia con ocasión de la misa del gallo en Nochebuena y en las celebraciones de la Inmaculada (8 de diciembre) y de San Marcos (25 de abril, patrono del pueblo). Estas costumbres se fueron perdiendo con el tiempo hasta desaparecer del todo por los años de la Guerra Civil española.

Su reaparición se produce en 1987 y ahora la única salida del Rancho se hace el 7 de diciembre víspera de la Inmaculada, manteniendo los cantos y ritmos antiguos, pero con aspectos renovadores, como la incorporación de mujeres y la introducción de nuevas canciones, además de las tradicionales.

En dos ocasiones he visto actuar al Rancho de Tiscamanita, y he grabado sus cánticos. Además, en el año 2003 publicó un CD con el título de *Rancho de Ánimas de Tiscamanita* en el que se incluyen 7 cánticos de su repertorio⁴⁵.

La impresión que me ha causado la resumo en los siguientes puntos:

1. En la reconstrucción del rancho parecen haber pesado más los elementos nuevos que los antiguos tradicionales: hay más mujeres que hombres, más jóvenes que viejos, tiene más instrumentos, sobre todo de cuerda, que logran opacar la primacía de los percutidos; y se presentan vestidos con trajes típicos de una gran vistosidad.

⁴⁵ De estos 7 cánticos solo los tres primeros son propios del rancho de ánimas; los cuatro restantes son cánticos religiosos dedicados a la Virgen, a San Marcos y el típico villancico canario «Lo Divino», pero ajenos al género poético-musical de los *ranchos*. Además, en este CD hay dos referencias trocadas: el corte 1 se anuncia como *deshecha*, cuando en realidad es una *copla*; y el corte 2, al revés, se anuncia como *copla*, cuando en realidad es una *deshecha*. Estos errores del CD fueron corregidos por el presentador del Rancho de Tiscamanita en su actuación en la Basílica de Teror en el 2008.

2. Desde el punto de vista musical ofrecen una impresión muy buena: cantan y tocan muy bien; las voces son afinadas y están bien conjuntadas, la instrumentación es rica y potente; tiene brío juvenil y belleza armónica.

3. En todo se parece más a una *rondalla* (de las típicas del folclore canario) que a un *rancho*. El número de sus componentes es bastante mayor, y su repertorio ya no es estrictamente el de los ranchos de ánimas, a pesar de denominarse *Rancho de Ánimas* de Tiscamanita.

4. En los aspectos musicales el Rancho de Tiscamanita está más cerca de los ranchos de pascua de Lanzarote que de los de ánimas de Gran Canaria.

5. En el aspecto de las letras, más parece un rancho «mariano» que de ánimas, pues salvo el dedicado a San Marcos y el villancico «Lo divino» todos los demás cánticos están dedicados a la Virgen, y no tiene ninguno de ánimas.

6. Su repertorio es cerrado y está plenamente fijado en textos sin variabilidad que se repiten siempre igual.

El canto con el que suelen iniciar su actuación es muy hermoso y muy peculiar. Tiene la misma básica estructura de las *coplas* de los ranchos de ánimas, formado de un *pie* y de un *encabezamiento*:

COPLA DE PRESENTACIÓN

Aquí está la cofradía
de la *sagrada María*.

Que es la reina de los cielos.

Es la que nos da el consuelo
y la clara luz del día.

Aquí está la cofradía
de la *Sagrada María*.

Pero en su ejecución el solista (en este caso una mujer) deja inconcluso el segundo verso de cada dístico, que le es «robado» y completado por el coro, de la manera siguiente:

Solo: Aquí está la cofradía de la *sagrada-*

Coro: *-ada María*. Aquí está la cofradía de la *sagrada María*.

Solo: De la *Sagrada María*. Que es la reina de-

Coro: *-de los cielos*. De la *Sagrada María* que es la reina de los cielos.

Etc.

El segundo es un canto dedicado a la Inmaculada Concepción, patrona de Tiscamanita y del propio rancho. Está formulado en la típica manera de las des-

hechas, con la salvedad de que propiamente no hay un *pie*, pues el coro repite cada estrofa del solista, y que las estrofas se hacen con dos versos largos:

DESHECHA A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Purísima Virgen de la Concepción,
la reina del cielo, madre del Señor.

La reina del cielo del mar y la tierra
todos te queremos porque eres muy tierna.

La reina del cielo del mar y la tierra,
después de tu Hijo tú eres quien gobierna.

Esta cofradía te ha venido a ver,
¡qué mejor visita puede usted tener!

Finalmente, el Rancho de Tiscamanita tiene dentro de su repertorio un canto dedicado a la Virgen de la Peña, patrona de la isla de Fuerteventura. Se anuncia como *corrido*, porque —se dice en el folleto del CD— «se suele cantar durante el camino, mientras el rancho va de una casa a otra, en sus salidas»⁴⁶, pero la estructura métrica es la de la típica deshecha: versos largos compuestos por dos hexasílabos, con un pie que se repite tras cada estrofa, a su vez compuesta de tres versos, el último de los cuales rima con el pie:

COPLAS A LA VIRGEN DE LA PEÑA

Pie

*Virgen de la Peña, reina y soberana,
dadnos vuestro auxilio no se pierda mi alma.*

Estrofas

Quisiera, Señora, que el mundo supiera
fuiste aparecida dentro de una peña
para que por todos fueras alabada.

¿Quién fuera, Señora, tan buen escultor?
Sin duda que fue Dios nuestro Señor
pues os dibujó tan bien dibujada.

⁴⁶ Si en verdad se le puso ese nombre por la función de ser canto de camino, bien está. Pero es curioso que coincida el nombre de *corrido* con los cánticos de los ranchos de pascua de Lanzarote en donde siempre hay una historia narrada. Y en este sentido *corrido* es el nombre que se le da a los romances en muchos sitios, sobre todo en Andalucía (también en algunos lugares de Canarias). Y los romances son las canciones narrativas por excelencia de la literatura panhispánica, porque la historia que en ellos se encierra se cuenta «de corrido».

Ningún lapidario pudo definir
 si eres de alabastro o eres de marfil,
 yo puedo decir que eres mi abogada.

Estaba afligido el Padre San Diego
 por la gran tardanza de su compañero,
 rogándole al cielo que rompiera el alba.

Después de maitines salió del convento,
 al barranco abajo, con mucho contento,
 por ver el portento que Dios le enviaba.

San Diego les dice: —No tengáis miedo,
 que es el fuego santo que baja del cielo,
 tendréis gran consuelo, ir en mi compañía.

La luz que yo vi salió de esa peña,
 si hay algún tesoro está dentro de ella,
 dudo la pusiera criatura humana.—

Sacaron la Virgen con gran devoción,
 al barranco arriba van en procesión,
 para que en la Villa quede colocada.

En Los Granadillos, cerca de la presa
 fue que apareció con mucha belleza
 para que estos fieles de gozo brillaran.

Dentro de un barranco fundó su convento,
 para el cielo santo, para el mundo entero,
 fue el guardián primero que hubo en Canarias.

El que quiera verla es cierto que está
 en la sacristía de San Sebastián,
 para que su imagen sea venerada.⁴⁷

8.4. Memoria de otros ranchos desaparecidos

Ya hemos dicho que la existencia de los ranchos de ánimas fue cosa común en Canarias y por tanto puede suponerse que todas (o casi todas) las poblaciones del archipiélago de una mediana entidad tuvieran su propio rancho. Y sin embargo, no

⁴⁷ En relación a estas *Coplas a la Virgen de la Peña*, se dice en el libreto del CD que «la melodía y la letra son muy antiguas, surgidas en el entorno del convento franciscano de Betancuria. Canta la aparición de la Virgen de la Peña en el barranco de Río de Palmas». En la grabación fonográfica se cantan solo las tres primeras estrofas; las demás aparecen transcritas en el libreto que acompaña al CD. Pero, a su vez, estas 11 estrofas suponen una versión muy simplificada del poema entero, que consta de 112 «coplas» (puede verse completo en Traperó 1991: 289-298).

tenemos noticia alguna de su existencia en las islas más occidentales de El Hierro, La Palma y La Gomera, aunque de esta última se ha conservado hasta hoy una tradición que en cierta medida cumplía alguna de las funciones de los ranchos, que son los llamados *años nuevos*, de los que hablamos en el capítulo dedicado a la Navidad.

En la isla de Tenerife sabemos de la existencia de ranchos de ánimas al menos en dos localidades del sur de la isla, Barranco Hondo y Candelaria, gracias a las noticias de Bethencourt Alfonso de finales del siglo XIX, y en La Laguna, gracias a una mínima referencia de Rodríguez Moure de principios del siglo XX.

En la isla de Fuerteventura, además del rancho de Tiscamanita que ha llegado hasta hoy, sabemos de la existencia de otros muchos: en Tetir, Tuineje, Betancuria, Antigua, La Oliva, La Ampuyenta, Pájara, Casillas del Ángel y hasta en algunos de los pequeños poblados de Jandía, o sea, en toda la isla de Fuerteventura (González Ortega 1989: 315-316).

De Lanzarote son particulares los ranchos de pascua a los que dedicaremos atención especial más abajo.

Y de la isla de Gran Canaria, además de los estudiados más arriba de Teror, Valsequillo y La Aldea de San Nicolás, tenemos noticias ciertas y conocemos incluso textos de los ranchos que existieron en las localidades de Ingenio, Agüimes, Temisas, Fataga, Gáldar, Sardina del Sur, en los pueblos cumberos de Artenara, Tejeda, Juncalillo y El Carrizal, e incluso en Las Palmas, la capital de la isla.

8.4.1. Ingenio

No tenemos noticia fidedigna de la fecha de desaparición del Rancho de Ingenio, pero debió ser alrededor de la década del 50 del siglo XX, por tanto todavía viven personas que pertenecieron y fueron miembros muy activos de él. Incluso el grupo folclórico más importante y antiguo de la localidad, los Coros y Danzas de Ingenio, conserva entre su repertorio un canto del rancho antiguo que actualiza cada año en la Navidad y en la fiesta de la Candelaria, la patrona de la localidad. Es el siguiente (**Música 9**):

LA PURIFICACIÓN DE LA VIRGEN

Una ley llamada purificación
siendo limpia y pura la Virgen cumplió.

Al cumplirse el plazo de cuarenta días
salen de la cueva San José y María,
llevando en sus brazos al Hijo de Dios.

A cuarenta días de estar en la cueva
va a lavar la mancha de la vieja Eva,
que en María mancha nunca se aposó.

Dios nos dé memoria pa poder cantar
en el cielo gloria y en la tierra paz.
Siendo limpia y pura la Virgen cumplió.

Bien se ve que es un canto formulado en la más característica de las métricas de los ranchos de ánimas: en deshechas. Y bien puede comprenderse que la pervivencia de este canto, que se refiere al misterio de la Purificación de María que se conmemora el día 2 de Febrero, el Día de la Candelaria, que servía además para cerrar el ciclo anual de las ánimas, aunque desgajado ya de la tradición del rancho, se conserve en Ingenio por ser la Candelaria precisamente la patrona de la Villa. El texto que se canta, como se ve, es muy breve, pero conservamos otra versión más larga, con variantes notables, que recrea todo el misterio de la Purificación de María y su presentación en el templo⁴⁸:

Una ley llamada purificación,
siendo limpia y pura la Virgen cumplió.

Cuando cumplió el plazo de cuarenta días
salen de la cueva San José y María
llevando en sus brazos al Hijo de Dios.

Los cuarenta días que pasó en la cueva
fue a borrar la mancha de la vieja Eva,
que en María mancha no se conoció.

Cuando llegó al templo, según los autores,
se humilló a la entrada con los demás pobres
que iban a ofrecer sus hijos a Dios.

Un ángel le dijo a San Simeón:
—Hoy se halla en el templo la madre de Dios,
con el Deseado de tu corazón.—

Simeón se sale de la sacristía,
algunos con él a ver si le veían,
cerca de la puerta se los encontró.

Allí Simeón da gracias al cielo,
mirando cumplidos todos sus deseos,
al ver en sus brazos al Hijo de Dios.

Allí Simeón se humilla y le canta
con voz de sollozos y no de alabanzas,
Ana profetisa también se encontró.

Sobre el Rancho de Ingenio nos han quedado testimonios escritos y algunos textos de su repertorio, suficientes para asegurar la importancia que tuvo. El primero es el cántico que lleva por título *Misterio de los siete Arcángeles* y que transcribimos al comienzo de este capítulo, ejemplo maravilloso de las dos funciones principales que todo rancho de ánimas tenía: la de cantar por las ánimas y la de

⁴⁸ El texto lo publicó José Miguel Alzola (1982: 23-26), procedente de una versión publicada a su vez por el canónigo Miguel Suárez Miranda en un periódico de Las Palmas en 1943.

ser activo colaborador seglar en la divulgación de la fe y de las creencias religiosas. Y ejemplo también precioso de la poética características de las deshechas.

Nos dice José Sánchez Sánchez, que fue cronista e historiador de la Villa de Ingenio que el rancho de ánimas actuaba desde comienzos de diciembre hasta finales de enero. Recorrían las calles del pueblo cantando, parándose en las casas que se lo pedían, y recogían el dinero que les daban para después entregarlo a la iglesia. «Para ejecutar su canto —dice—, los participantes forman un corro descansando los brazos de cada uno sobre los hombros del que le antecede y del que le sigue. En el centro se coloca el *echador alante* quien adoptando una postura majestuosa, dedos pulgares de las manos introducidos en los huecos del chaleco, el pecho sacado y balanceándose ceremoniosamente al compás de los *sones*, va cantando las coplas que casi siempre son improvisadas. A la terminación de cada copla, el coro repite lo que en el argot del rancho recibe el nombre de *pie de copla*» (1987: 66). Y añade que a los instrumentos llamaban *sones* y a los textos *misterios*.

Otro buen ejemplo de canto de ánimas del Rancho de Ingenio se lo debemos a Sebastián Jiménez Sánchez, que lo recogió de la tradición oral en la década de los 50 del siglo XX, cuando todavía el rancho estaba en pleno funcionamiento:

Las almas en pena esperan perdones,
súplicas aguardan, del rancho los sones.

Jesús vino al mundo pa salvar al hombre,
fue crucificado, bendito su nombre.
Tú no las recuerdas, no implorés perdones.

Purgan sus pecados, desean oraciones,
mira que eres alma, mira que eres hombre,
rueguen por nosotros unos corazones.

Imploren la gracia al Dios de los dones,
las almas en pena esperan perdones,
súplicas aguardan, del rancho los sones.

Otra buena fuente de noticias sobre el Rancho de Ánimas de Ingenio fue el Archivo de la Sección Femenina de Las Palmas, por haber tenido esta organización una fuerte implantación en la localidad y haber sido la propulsora de muchas de las iniciativas folclóricas de la Villa. Entre sus papeles encontramos los siguientes «Pies de coplas del Rancho de Ingenio, que son de muy distintas clases, pero todos muy buenos, también jocosas y burlescas que se cantaban en los ratos de descanso o en los pasacalles». Pero bien se ve que no son pies de *coplas*, sino de *deshechas*.

POR LAS ÁNIMAS

En el Purgatorio hay buenos doctores,
allí entran enfermos y salen mejores.

Es el Purgatorio un gran mar de leva,
las almas son lanchas que dentro navegan.

Es el Purgatorio como un colmenar,
unos por salir y otros por entrar.

Desde la otra vida oigo yo una voz,
que viene pidiendo limosna por Dios.

Llevaba el demonio un alma en la mano,
la Virgen María le tiró el rosario.

PARA PEDIR LIMOSNA

Entremos, hermanos, con serenidad,
que esta es una casa de mucha hermandad.

A la jota jota, un duro por Dios,
y si más no diere, mil gracias, señor.

JOCOSAS O BURLESCAS

Don [Fulano de Tal], pague su atención,
la correspondencia pronto le llegó.

Aunque con trabajo se pudo obtener
que el pícaro tío soltara el *parné*.

Mucho le costó, bien lo sabe Dios,
la correspondencia pronto le llegó.

Las benditas almas son ya las primeras
que nunca agradecen grandes *templaderas*.

Por eso a Dios pido, sin beber invoco,
lo que tengo miedo es coger un *coco*.

8.4.2. Agüimes

En Agüimes, pueblo limítrofe con Ingenio y del que fue cabecera municipal hasta principios del siglo XIX, también hubo un rancho de ánimas, aunque de su memoria solo contamos con una referencia de su existencia entre 1780 y 1860 en el libro de cuentas de la Cofradía de Ánimas (en el Archivo Parroquial de la Villa) y de tres breves textos recopilados por Jiménez Sánchez. El interés de estos textos es que atestiguan la práctica en Agüimes de los dos géneros principales de los cantos de ánimas, en *coplas* y *deshechas* y un tercer género más particular llamado *pedir la fisca*⁴⁹:

⁴⁹ Antiguamente se llamaba *pedir la fisca* a los cantos petitorios que los solteros hacían la noche antes de Reyes y los casados en la mañana de Reyes, cantando textos del repertorio de ánimas, de villancicos o cantos amorosos improvisados, según la ocasión. La *fisca* era una moneda que circuló en las islas hasta finales del siglo XIX, de escaso valor, y de ahí la expresión canaria *un fisquito*, con el valor exacto de 'un poquito, una mínima cosa'.

Copla

Caballero de honra y fama,
limosna piden las almas.

Caballero de honra y fama,
ramo de gente lucía.

Limosna piden las almas
que se encuentran afligidas
para salir de las llamas.

Deshecha

Una luz pendiente 'isen que corrió
ende que es nacido Dios nuestro Señor.

Llevaba el demonio un alma en la mano,
la Virgen María le tiró el rosario.

Virgen de la Peña, madre y soberana,
dadme vuestro auxilio, no se pierda mi alma.

Pedir la fisca

Hoy venimos a rogar
por las ánimas benditas
y qué contentos fuéramos
si nos dieran la fisquita.

Si nos das una peseta
alegres la aceptamos,
que todo lo que reunamos
pa la iglesia lo queremos.

Asómate a la ventana
pa que mi alma no pene,
asómate que ya viene
la luz de fresca mañana.

Sabrás que guardo un tesoro
para ti dentro del pecho,
levántate de tu lecho
y sabrás cuanto te adoro.

8.4.3. Temisas

Temisas es un pequeño pago del municipio de Agüimes, pero distante y aislado por las dificultades orográficas, razón por la que tuvo su propio rancho de ánimas. Lo confirma Julio Sánchez en su libro sobre la localidad (2002: 280-281). En el inventario de la iglesia se afirma expresamente que había «dos espadas para el *rancho de ánimas*», entre otras noticias. Añade el autor que debieron ser los dominicos del convento de Agüimes los que implantaran el rancho en Temisas, lo que es muy convincente.

8.4.4. Tejeda, Artenara y otros pagos de la Cumbre

La cumbre de Gran Canaria es tan escarpada que los pequeños núcleos de población que en ella se han constituido se han tenido que valer por sí mismos en la organización de su vida comunitaria. En la actualidad son dos los municipios en que se agrupan, Tejeda y Artenara, más los núcleos de Juncalillo y de Barranco Hondo en la vertiente norte, que pertenecen al municipio de Gáldar. Pero asombra que en todos (o

casi todos) estos pequeños núcleos poblacionales existiera un rancho de ánimas, según noticias fidedignas que nos han llegado. Todos ellos desaparecieron, pero la labor recopiladora de un cura originario de la zona, amante de la patria chica y de sus tradiciones populares, religiosas y no religiosas⁵⁰, el Rvdo. Pablo Artilles, nos ha dejado preciosos testimonios de ellos, inclusive con textos⁵¹.

Lo más interesante de estos textos es la disposición que tienen varios de ellos de agrupar las *coplas* y las *deshechas* en unos mismos cánticos, forma que según los testimonios de los rancheros más viejos era la más auténtica y la que se practicaba de ordinario en tiempos antiguos, pero que se ha abandonado modernamente por la dificultad que tiene el canto de las coplas. De este modelo son cinco los textos conservados de la Cumbre:

1. La muerte de Abel
2. Búsqueda de posada y nacimiento
2. La última cena
3. San Isidro saca a su hijo de un pozo
4. San Isidro da de comer a unos pajarillos

El de *La última cena* es una nueva versión del texto de Teror que pusimos como ejemplo de la combinatoria *copla + deshecha* en el aptdo. 5.6. Y los dos últimos sobre la vida de San Isidro están también en el repertorio de Teror. Todos ellos tienen variantes muy interesantes entre sí que no es el caso señalar aquí, pero que demuestran la vida oral y tradicional en que han vivido.

Los dos primeros sobre *La muerte de Abel* y la *Búsqueda de posada y nacimiento* son originalísimos. Son dos textos algo más largos de la media pero excelentes ejemplos de los cantos de los ranchos de Canarias, con sus particularidades métricas y su lenguaje popular. En ellos se pone de manifiesto, además, la función catequística de los ranchos, divulgando los episodios bíblicos más llamativos y moralizadores. En el primero de ellos se nos dice que «hay que ser buenos como lo fue Abel»; y en el segundo basta leer la historia para encontrar la moraleja de la ingratitud de los vecinos de Belén al negarles posada a «unos pobres peregrinos».

⁵⁰ A Pablo Artilles se debe también la recopilación de un muy interesante *romancerillo* de Juncalillo, que llegó a titular como «La flor del maguén», pero que no llegó a publicar. Lo hicimos nosotros incorporándolo al *Romancero de Gran Canaria II* (Trapero 1990d:20).

⁵¹ Todos sus materiales recopilados, publicados e inéditos, están depositados en el Museo Canario de Las Palmas y constituyen el «Archivo P. Pablo Artilles». Las noticias y textos referidos a los ranchos están agrupados en un cuaderno mecanografiado con el título genérico de *Cantares o Ranchos de Ánimas*. La noticia y los textos de los ranchos de ánimas pertenecen a «Juncalillo, El Carrizal y otros lugares de la Cumbre de Gran Canaria» (así se dice, sin que se especifique salvo en dos casos el lugar), y le fueron entregados por el señor José Ramírez Linares el 30 de noviembre de 1929. Se especifica además que el Rancho de Ánimas de El Carrizal contaba con conjunto formado por una guitarra, un timple, cinco espadas y cinco panderos; que al solista se le llama *copleador* y al estrillero *pie de copla*.

El de *La muerte de Abel* lo transcribimos y comentamos en relación con el canto a lo divino de Chile en el aptdo. 4.3.2. del capítulo «Otros géneros del canto a lo divino». Por su parte, el tema de la *Búsqueda de posada* de San José y la Virgen en Belén ha sido muy frecuentado por la literatura popular española e hispánica, y además en todos los géneros poéticos: romances, décimas, coplas, cantos a lo divino, pastorelas, etc. Faltaba ver un ejemplo en *coplas y deshechas*, los dos géneros prototípicos de los ranchos de ánimas de Canarias. La historia que se cuenta aquí no puede ser distinta a la que se cuenta en los otros géneros, pero sí lo son las formas poéticas, determinados recursos textuales y la aparición de anécdotas y detalles originales, como son la búsqueda de una bestia para el camino, el estiércol que la Virgen y San José han de limpiar antes de ocupar la cueva, los productos de la cena y, sobre todo, la aparición en escena de una extraña prima Adelina de la Virgen que le negó la posada.

En el cuaderno manuscrito del Archivo de Pablo Artilles de donde lo tomamos se especifica que era del Rancho de Ánimas de El Carrizal (de Tejeda): esta es nuestra versión **A**. Pero hay otra versión **B** de este mismo tema recogido por el mismo Padre Artilles del mismo informante José Ramírez Linares, pero ésta perteneciente al pueblo de Sardina del Sur, del municipio de Santa Lucía de Tirajana. Vale la pena ponerlas en paralelo para ver de manera palpable como una misma historia, incluso unas mismas palabras han de adaptarse a unos nuevos versos desde el momento en que se cambia la rima del *pie*. Además, la versión **A** se compone de *copla* y *deshecha*; la versión **B** solo de *deshecha*; lástima que ésta quedara trunca en el cuaderno del Padre Artilles.

BÚSQUEDA DE POSADA Y NACIMIENTO

Versión A

Copla

La Virgen pidió posada
en Belén y no se la daban.

La Virgen pidió posada
allí a su prima Adelina.

Siempre la Virgen camina
y esperando se quedaba
en Belén y no le daban.

Desecha

El César Augusto, el que gobernaba,
mandó a sus varones que se empadronaran.

Ningún César había que tenga la idea
de saber su gente el número que era,
y pague un tributo que a deber quedaba.

Versión B

Desecha

A los nueve meses de la Encarnación
Octaviano Augusto un edicto echó.

A los nueve meses de la Encarnación
fue cuando el edicto el César mandó;
la cara del César llevará pintada.

Como San José era de David
salió de aquel bando y tuvo que *dir*
a cumplir la orden que el César mandaba.

San José tenía una grande pena
en *dirse* y dejar a su compañera,
porque el Padre eterno bien se la encargara.

Mas después él tuvo muy grande alegría
porque la llevaba en su compañía,
allá en Belén en buena compañía.

Salió a ver si había bestias de alquiler,
no encontró ninguna, se volvió otra vez,
y encontró la burra que un ángel llevaba.

Como que eran pobres no tienen dinero
pa pagar tributo y llevan becerro
y para los gastos de aquella jornada.

Ya salió María, también San José,
y con ellos iba el ángel Gabriel
que en ningún momento los desamparaba.

Llegan a Belén San José y María,
a pedir posada San José salía
casa sus parientes, nadie se la daba.

A lágrima viva María lloraba,
posada ninguna pues nada encontraban,
pero San José bien la consolaba.

San José decía: —Esposa del alma,
vamos a una cueva que yo sé onde estaba
y en ella haremos pues nuestra morada—.

Pasan por registro y se empadronaron
porque abierto estaba cuando ellos pasaron,
pagan el tributo que a deber quedaban.

Llegan a la cueva San José y María,
y prenden candela, ardió enseguida,
y vieron estiércol que dentro allí estaba.

A los nueve meses del Niño encarnado,
Octaviano Augusto un edicto ha echado,
que se empadronara *too* el que es varón.

Como San José era de David
salió de aquel bando y tuvo que *d'ir*
a cumplir la orden que el César mandó.

San José tenía una grande pena
en *dirse* y dejar a su compañera,
porque el Padre eterno bien se la encargó.

Pero después tuvo muy grande alegría
porque ella le dijo que también iría,
que en buena compañía irían los dos.

Salió a ver si hallaba bestias de alquiler,
no encontró *nenguna* señor San José,
pero que una mula el ángel llevó.

Como que eran pobres y escasos de oro
pa pagar tributo llevaron un toro,
el corto tributo que el César mandó.

Ya salió María, salió San José,
pero al cuarto día llegan a Belén,
dicen que llegaron al ponerse el sol.

A pedir posada iba San José,
no encuentran *nenguna*, no hay quien se la dé,
entre sus parientes, ninguna encontró.

La Virgen lloraba a lágrima viva,
verse abandonada entre su familia,
y en tierras extrañas donde se encontró.

San José decía: —Esposa del alma,
vamos a una cueva que yo sé *onde* estaba
y en ella haremos *adospedación*.—

Pasan por registro y se empadronaron
porque abierto estaba cuando ellos pasaron,
también el tributo San José pagó.

.....

María se queda como muy suspensa,
cuando vio el estiércol que estaba en la cueva
pero San José dijo estas palabras:

—No tengas cuidado, esposa querida,
que el estiércol luego yo lo quitaría.—
Y entonces José fue y cortó una rama.

Entrambos a dos limpiaron la cueva,
cuando concluyeron pusieron la mesa;
pan, pescado y fruta dicen que cenaban.

Y después María su cueva albergó
dentro del pesebre que allí se encontró;
señor San José luego se acostaba.

María se queda haciendo oración,
rogándole al cielo y hasta el mismo Dios,
por aquel viaje que le dispensaba.

A la media noche, poco más o menos,
María se siente un gozo en su pecho:
—Dulce Padre eterno, la hora es llegada.—

En estos momentos José despertó
de aquel dulce sueño que el Señor le dio
y vino a María que adorando estaba.

—¿Qué tienes, mi esposa —San José le dijo—,
pues no te has acostado ni tampoco has dormido?—
María le dijo con dulces palabras:

—Yo no tengo nada, esposo del alma,
que del nacimiento la hora es llegada.—

Entonces José fue y se alevantó
y en aquel momento el Hijo de Dios
el ángel en brazos se lo presentaba.

A este mismo tiempo salieron tres ángeles:
uno fue pa el cielo, otro fue a los reyes
y otro a los pastores de aquellas montañas.

Los pastores vinieron saltando y bailando
para ir a adorar al Verbo humanado,
y vienen tocando tambores y flautas.

Todas las milicias bajaron del cielo,
ángeles y luces para el Nacimiento
de que los profetas aprofetizaban.

No hay ningún texto en el cuaderno de los ranchos de la Cumbre de Gran Canaria que esté formulado en *coplas* solas, pero sí hay tres textos según el modelo único de las *deshechas*:

1. A Belén llegar
2. La circuncisión
3. La última cena

El texto de A BELÉN LLEGAR del Rancho de Ánimas de El Carrizal de Tejeda (en ese caso sí se especifica este lugar de la Cumbre de Gran Canaria) es una perfecta adaptación a la métrica de las *deshechas* de un romance muy conocido, incluso con el mismo título⁵². La vinculación de este texto con el anterior de la *Búsqueda de posada y nacimiento* es evidente, no solo porque tratan el mismo tema, sino por esa extraña mención a la prima Adelina:

A Belén camina y es de imaginar,
antes de las doce a Belén llegar.

Pa Belén camina, quisiera saber,
un hombre de noche con una mujer.
—Si la lleva hurtada, es de imaginar.—

Respondió José: —No la llevo hurtada,
que esta gran señora es mi esposa amada,
que el que me la dio me la pudo dar.—

Respondió María, como es tan discreta:
—Dios nos ha juntado y estoy muy contenta,
por otro ninguno no lo he de dar.—

Iban caminando con resignación,
diciendo palabras de consolación,
son palabras santas dignas de escuchar.

Iban caminando y luego encontraron
a unos pasajeros y les preguntaron
si para Belén hay mucho que andar.

Siguen caminando y luego encontraron
un triste portal muy desamparado,
y allí se pararon para descansar.

⁵² Esta misma versión la publiqué en mi *Romancero de Gran Canaria* (Trapero 1990: nº 73.3), pero sin advertir entonces que se trataba de un texto en forma de *deshechas* por ser un cántico de rancho de ánimas y no de un simple romance.

—Acuéstate, esposo, que vendrás cansado
y de mí no tengas pena ni cuidado,
que siendo la hora yo te he de llamar.—

Allí nació el Niño en aquel pesebre,
entre paja y heno y un poco de verde,
la santa doctrina nos viene a enseñar.

Entre paja y heno y entre mula y buey
Jesús Nazareno vino a dar noticias,
que en su santa gloria tiene preparadas.

La Virgen María posada pidió
a una prima hermana y se la negó
que la Virgen de eso nunca se acordaba.

Su prima Adelina fue quien lo negó
y de eso la Virgen nunca se acordó,
que se lo negaría esa prima hermana.

Yo voy a dejar al santo misterio,
vamos a dar gracias, nobles compañeros,
que estamos cansados para descansar.

El tema de *La circuncisión del Niño Jesús* es recurrente en los rituales de los ranchos de ánimas de Gran Canaria, pues hay un día en que se conmemora «El bautizo del Niño» y en él se cantan textos que refieren el episodio de la imposición del nombre Enmanuel, el de su bautismo, el de la circuncisión y el de su presentación en el templo. En el Rancho de Teror hay varios textos de *deshechas* referidos a estos temas, pero con pies y estrofas diferentes a este de la Cumbre. El *pie* del primer texto de Teror dice:

A borrar la mancha de Adán y de Eva
este hermoso Niño nos vino a la tierra.

y el del segundo:

A los ocho días de su nacimiento
derramó Jesús sangre de su cuerpo.

mientras que el texto de la Cumbre dice:

Tal día como hoy empezó el Señor
a derramar sangre por el pecador.

Y bien se sabe que la rima del *pie* marca todo el sistema de rima de la *deshecha*, por lo que con razón puede decirse que se trata de poemas diferentes aunque sea uno mismo el tema.

Igualmente, el tema de *La última cena* es de los más cantados en los ranchos de ánimas, pues se escenifica cada noche con el ritual del paño de la cena, como antes dijimos. Al texto de la Cumbre le falta el pie, pero la rima del tercer verso de las estrofas demuestra que era distinto a los textos del Rancho de Teror. Las dos primeras estrofas del texto de la Cumbre referidas al lavatorio de los pies dicen:

San Pedro le dijo: —No solo pies,
sino la cabeza y manos también,
que yo lo que quiero estar a tu lado.—

Cuando concluyó de a todos lavar
dándonos ejemplo de dulce humildad
se sentó en la mesa y así les ha hablado.

En la carpeta entregada por el señor José Ramírez Linares a Pablo Artilles, además de los textos, hay muchas noticias sobre la práctica de los ranchos en la Cumbre de Gran Canaria. Se nos dice que el dinero recaudado se destinada a misas, a velas, y a proporcionar ataúdes para los que no podían comprarlos. Es esta una noticia novedosa, pero no extraña, muy acorde con las funciones que tenían las Cofradías de Ánimas en todo el territorio español. Y además, para los pequeños gastos del rancho y para la conservación del *pañó de ánimas*. Este paño de ánimas debe ser el mismo que se usa aún en los Ranchos de Teror y de Valsequillo y que sobre él se realiza en cada salida del rancho la ceremonia misteriosa que ya describimos en el apartado dedicado al Rancho de Teror. En los Ranchos de la Cumbre decían:

Vengan las doncellas, levanten el paño,
vengan otras dos, porque han de ser cuatro,
que en el desierto también lo hizo Cristo.

Y concluye el Padre Artilles diciendo que la expresión *ser el paño de ánimas de alguien* deriva de esto: 'ser dadivoso y caritativo, remediador de necesidades'.

8.4.5. Sardina del Sur

La noticia de la existencia de un rancho de ánimas en la localidad de Sardina del Sur, en el municipio de Santa Lucía de Tirajana, sigue viva en la tradición oral del pueblo. Pero además nos han quedado varios de sus textos gracias a un manuscrito de Pablo Artilles que los tomó del mismo señor José Ramírez Linares que le transmitió los textos anteriores de la Cumbre.

Tres son estos textos, dos dedicados al episodio de la adoración de los Reyes y uno sobre la vida de Santa Lucía. Sobre el primero de Reyes dice el Padre Artilles que es un «canto antiguo campesino de Gran Canaria, que se cantaba en la iglesia el día de Reyes, en Sardina, Santa Lucía». Está lleno de dialectalismos, de alguna falta de concordancia gramatical, de algún fallo de rima, de ciertas deformaciones de palabras; en definitiva está hecho con el lenguaje más popular que pueda imaginarse, en pura tradición oral. Pero es hermoso como él solo. Y tiene incluso anécdotas originalísimas que no hallamos en ningún otro relato de este episodio de los Reyes, tales como el deseo

de Melchor por ir el primero en la caravana por ser el más viejo por cano, tales como la primera negativa de la Virgen a los Reyes pensando fueran gentes de traición, etc. Con toda razón anotó el Pablo Artiles al comienzo del texto: «LOS SANTOS REYES. Hermoso y completo».

Una luz pendiente *'icen* que corrió
ansí que es nació Dios nuestro Señor.

Príncipes había allá por *Orabia*,
 que esta nueva estrella ellos la esperaban
 desde que el profeta la profetizó.

Pareció la estrella sobre del Oriente,
 un poco más baja y más reluciente,
 dándoles anuncio del Redentor.

Y cuando los Reyes esta estrella vieron
 sus ojos elevan a lo alto del cielo:
 —Estos son anuncios del divino Dios.—

Entonces los Reyes miraron sus libros
 y en ellos veían que se había cumplido
 lo que Balaán ya profetizó.

Entonces los Reyes previenen su viaje,
 toman el camino pa *d'ir* a adorarle,
 dicen: —Ya ha nacido nuestro Redentor.—

Llevaron los Reyes unos dromedarios
 pa poder andar caminos tan largos,
 no saben onde van y a onde no.

Como todos llevan el mismo destino
 todos se salieron al mismo camino
 y se preguntaron en esta ocasión.

Ellos se preguntan: —Reyes, ¿dónde van?
 —Pues vamos en busca del Rey celestial,
 y esa hermosa estrella es nuestro farol.—

Como Baltasar era el más viejo
 se tomó la guía de sus compañeros,
 y después Gaspar y después Melchor.

Pero que Melchor lleva un desconsuelo
 de en aquella hora no ser el más viejo,
 pa encontrar primero a nuestro Señor.

Y cuando los Reyes miraron *p'atrás*
vieron a Melchor que más cano está,
entonces la guía a él se la dio.

Llegaron por fin a Jerusalén,
se perdió la estrella y ellos no la ven,
y allí se quedaron con gran confusión.

Entonces pensaron *d'ir* a preguntar,
a casa de Herodes fueron a parar,
Herodes los recibe con gusto y amor.

Y ellos le preguntan y así le decían:
—¿Sabes dónde está el Rey de la vida,
el Rey de los reyes, Dios nuestro Señor?—

En gran confusión Herodes quedaba
cuando d'ellos oye a estas palabras
que ellos le decían en esta ocasión.

Entonces Herodes les preparó un cuarto
pa que se quedaran muy bien arreglados,
que así a sus criados la orden les dio.

Entonces Herodes llama a sus sabios
y les preguntaba por *too* aquel caso,
allí su prelator pronto contestó:

—Pues ya hemos leído en las profecías
que hay una mujer llamada María
que había de ser la madre de Dios.—

Y entonces los Reyes, al claror del día,
ya se levantaron y toman su guía
pa *d'ir* a buscar a aquel que nació.

Herodes les decía: —*Miá* si lo encontráis,
vuelvan por aquí para *d'ir* a adorarle,
pa darle homenaje a ese Señor.—

Y cuando salieron de Jerusalén
pareció la estrella a ellos otra vez,
derecho a Belén ella los guió.

Y cuando llegaron *asina* al portal
vieron a María que sentada está
de en medio la cueva, según relación.

Ellos le decían: —Dígame, señora,
si por aquí está el Rey de la gloria,
el que Balaán profetizó.—

Les negó la Virgen y dijo que no,
pensando que fueran gente de traición.

—Búsquelo p'al pueblo, que en el pueblo está,
que entre las princesas se ha de encontrar.

Apenas los Reyes viraron la espalda
se perdió la estrella por onde se guiaban,
y ellos se quedaron en gran confusión.

Entonces volvieron ellos pa la cueva
y vieron la estrella *encimba* de ella,
sus rayos tenía con grande atención.

Ellos le dijeron: —No niegue, señora,
que aquí dentro está el Rey de la gloria,
nosotros venimos a darle oración.—

La Virgen les dice: —*Vélenlo*, allí está,
dentro del pesebre el Rey celestial.—
Ellos lo *'estaparon* con toda atención.

Así que los Reyes al Niño *'estaparon*,
puestos de rodillas mucho le adoraron,
como consideran que era el mismo Dios.

Después que adoraron al hermoso Niño,
a su hermosa madre le hacen lo mismo,
también a José le hacen oración.

Oro, *censo* y mirra al Niño le daban,
que son los regalos que ellos le *traiban*:
oro como rey, *censo* como Dios.

Mirra como niño también le ofrecieron.
Dende que a su casa los Reyes salieron,
si es que lo encontraban en cierta ocasión.

Tres días están los Reyes allí,
adorando al Niño, por decirlo así,
después a sus casas ellos se volvió.

Aunque era más lejos van por otras partes,
que al salir de allí se lo dijo el ángel,
porque Herodes era hombre de traición.

El segundo texto de los Reyes, también en deshechas, lo hemos puesto más arriba en paralelo con otra versión del mismo tema de los Ranchos de la Cumbre (aptdo. 8.4.4.). Y el tercero es el referido a la vida de *Santa Lucía*, tema que solo encontramos en el repertorio del Rancho de Ánimas de Valsequillo, pero con texto muy distinto.

Son muchos los cantos de ranchos de ánimas que se refieren a las distintas advocaciones de la Virgen y a la vida de santos y que suelen estar motivados por su patronazgo en el lugar que se canta. Este texto de Santa Lucía sin duda está motivado por ser la patrona del municipio al que pertenece Sardina. El texto es fragmentario, tiene alguna irregularidad métrica y alguna palabra irreconocible, lo que hace suponer que fue recogido en vivo desde una actuación del rancho o desde el dictado oral de un conocedor de la tradición, no desde el hipotético original.

LA VIDA DE SANTA LUCÍA

A mes de diciembre, señalado día,
le dieron la muerte a Santa Lucía.

El treciën cuatro dieron sepultura
según dice el libro,
si mal no recuerdo así me decía.

De allí la llevaron a Constantinopla,
que en los libros se hallan todas estas cosas,
pero hay que estudiar de noche y de día.

De allí la llevaron también a Venecia,
mil trescientos cuatro, a la sagrada reina,
por darle castigo todo esto hacían.

Fue Santa Lucía una buena santa,
santa se volvió estando en su infancia,
que también el libro así lo decía.

De *fruses* de sangre su madre enfermaba
y Santa Lucía a Dios le rogaba,
para que su madre tenga mejoría.

Se curó su madre de esta enfermedad,
y después su padre la quiso casar,
pero que la Virgen eso no quería.

Luego un pretendiente con veneno y rabia
dio cuenta a Pascasio como era cristiana,
y después Pascasio así le decía.

Luego Pascasio la mandó a buscar
pero no había fuerza la puedan llevar,
era que la Virgen visible sería.

8.4.6. Fataga

Fataga es un núcleo poblacional perteneciente al municipio de San Bartolomé de Tirajana, pero tal alejado de él y con tantas dificultades orográficas que tuvo que crear sus propias infraestructuras y sus entidades convivenciales autónomas. Y así ha llegado hasta hoy, como un pueblo lleno de tipismo y de encanto. Pues también Fataga tuvo su particular rancho de ánimas. En mis encuestas romancísticas en la localidad en los años de la década de 1980 recogí la noticia segura de su existencia y unos mínimos textos sin otra especificación (Trapero 1993: 56-57), pero que ahora podemos clasificar en *deshechas* y *coplas*, estas últimas idénticas a las de Agüimes:

Deshechas

Nosotros pedimos limosna cantando
y las pobres almas la piden llorando.

Dichoso el que muere y en el mundo deja
alguien que le alivie a su alma las penas.

Coplas

Caballero de honra y fama,
limosna piden las almas.

Caballero de honra y fama,
ramo de gente lucida.

Limosna piden las almas
que se encuentran afligidas
para salir de las llamas.

8.4.7. Agaete

Agaete ha sido un pueblo que por su aislamiento en la costa del oeste de la isla ha tenido siempre un muy marcado carácter de individualidad en su vida comunitaria. La noticia del rancho que hubo en la Villa nos ha llegado por los informes orales que todavía pueden dar las personas que los vieron y por un texto precioso aunque fragmentario referido al tema de *La anunciación* (que transcribimos y comentamos en el aptdo. 6.2.1. del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro, junto a otras manifestaciones de las *misas de la luz*).

8.4.8. Otras localidades de Gran Canaria

Además de los citados individualmente, otros muchos pueblos de Gran Canaria tuvieron su particular rancho de ánimas: Mogán, Tasarte, Cercados de Araña, La Pardilla-Telde, Lomo Magullo, Santa Brígida y San Mateo, Valleseco, etc., según atestiguan las investigaciones de Jiménez Sánchez, Suárez Moreno (1998) y Viera Ortega (2008: 16-84), entre otros, y mis propias investigaciones de campo. Algunos desaparecieron a finales del siglo XIX, y de ello dan noticia los libros de cuentas de

las Cofradías de Ánimas de los archivos parroquiales, y otros lo hicieron al comienzo del siglo XX o tras pasada su mitad, según testimonios orales de personas que pertenecieron a ellos. Las causas son coincidentes en todos los casos: en unos por desavenencias entre los rancheros, en otros por las críticas que recibían de parte de los vecinos respecto al destino del dinero recaudado, y en los más por el esfuerzo y sacrificios incontables que había que hacer para cumplir con la obligación de dedicar la tarde y noche de los sábados, o cuando fuere, a rezar y cantar por las almas de los difuntos allá donde fuera necesario acudir para cumplir con un llamado.

De la existencia de un rancho de ánimas en Gáldar nos da noticia Julio Sánchez en un breve artículo titulado «Los cantadores de Gáldar» (2008b). Las referencias son indirectas y no han quedado textos, pero son inequívocas. En una visita a Gáldar del Obispo Cervera en 1772 examina los libros de la Cofradía y recrimina al Ranchero mayor los «excesivos gastos que se hacen con las limosnas recaudadas y que no se dediquen todas a misas». Y en una visita posterior del Visitador eclesiástico se insiste en lo mismo. En los libros de la Cofradía de Ánimas de la localidad se habla de «Cantadores de Pascua» y de «Ranchero de cantadores de Ánimas», pero también de actuaciones «en las Pascuas de Navidad y Reyes», con lo que confirma que ya en la mitad del siglo XVIII era norma la actuación de los ranchos en las celebraciones de la Navidad, lo que después desembocaría en los ranchos de pascua.

También la capital de la isla debió tener su rancho de ánimas, o al menos de pascua, según la noticia que dejó escrita a finales del siglo XIX Domingo J. Navarro en su libro de memorias *Recuerdos de un noventón*. Dice de manera malhumorada el médico grancanario: «En toda la temporada de Pascua estaba la ciudad día y noche atormentada con los *ranchos de cantadores* que cantaban romances con panderos, repiqueteo de asadores, sonajas o cascabeles, bajo el pretexto de pedir para las ánimas benditas» (1971: 95).

8.4.9. Noticia de otros ranchos de ánimas de Fuerteventura

Además del de Tiscamanita que ha llegado hasta hoy, sabemos de la existencia de otros ranchos en Tuineje, Betancuria, Tetir, Antigua, La Oliva, La Ampuyenta, Casillas del Ángel y en alguna de las pequeñas poblaciones del macizo de Jandía.

Eulalio Marrero, de Tuineje, que ha sido uno de los hombres de mayores saberes tradicionales que yo he tenido como informante a lo largo de más de 30 años de investigaciones de campo, me dio noticias y textos del Rancho de Tuineje e informaciones de otros ranchos de la isla. La mayoría de ellos empezaron a languidecer a partir de la Guerra Civil hasta desaparecer del todo. Recordaba que en Tuineje en diciembre se llamaba *el goloso* porque lo que se recaudaba era para los componentes del rancho. Y recordaba algunas coplas sueltas de haberlas cantado él mismo cuando se iba a pedir limosna por las calles del pueblo; y bien se ve que son versos de *deshechas*:

En el Purgatorio hay lanchas de fuego
y las pobres almas son los marineros.

De fuertes clavos fueron las espinas
con que traspasaron las sienas divinas.

Danos la limosna, si la quieres dar,
que la noche es corta y tenemos que andar.

Señora, su esposo le mandó una carta
que en el Purgatorio tiene su habitanza.

Señora, su esposo, le mandó a decir
que en el Purgatorio tiene su vivir
y con una misa piensa de salir.

Y recordaba también algunas coplas que se cantaban en el tiempo de la Navidad:

Venid pastorcillos, corriendo llegar,
gozosos vayamos a Dios a adorar.

Tocar el pandero, tocar el rabel,
que mañana es fiesta y el otro también.

Dejad los rebaños, la labor dejad,
que el Rey de los cielos ha nacido ya.

En un portalito cercano a Belén
adoran al Niño la mula y el buey.

Zagales, zagalas, pastoras, pastores,
le llevan al Niño corderos y flores.

Y miel de panales y pan candeal
y en labios de todos el mejor cantar.

Le dan calorcito la mula y el buey,
suspira María, sonrío José.

8.4.10. Noticia de los ranchos en Tenerife

La noticia casi única sobre la existencia de los ranchos de ánimas en Tenerife se la debemos a Juan Bethencourt Alfonso que la publicó en su libro sobre *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte* existentes a finales del siglo XIX. Mas extraña que en un libro tan antológico como ese que recoge noticias de todas las islas del archipiélago, solo se hable de los *ranchos* a través de la mínima noticia de una Cofradía de Ánimas que había en dos localidades del sur de Tenerife (1985: 243-245) y de unas coplas de Lanzarote (id. : 310-311), y no se mencionen los de Gran Canaria, cuando tanta importancia tuvieron y tan extendidos estuvieron desde antiguo, como hemos visto. Imposible parece que los corresponsales insulares de que se sirvió el médico y antropólogo tinerfeño para confeccionar el cuestionario sobre estas *costumbres populares canarias* no le hicieran llegar noticia alguna sobre costumbre tan importante en la vida comunitaria de los pueblos como es el ritual por las ánimas benditas del Purgatorio.

Sea como sea, Bethencourt Alfonso nos habla de una *Cofradía de las Ánimas* de Barranco Hondo y de Candelaria, que era así como se denominaba «a los cantadores y tocadores», presididos por un Mayordomo de las Ánimas nombrado anualmente, que «van de casa en casa, en la noche de todos los santos y el día de finados, con objeto de allegar recursos para hacer la novena de las ánimas». Y a renglón seguido hace una descripción del conjunto y una valoración de su actuación: «Más que día de finados parece un carnaval; armados de guitarras, bandolas, panderetas, castañuelas, sonajillas y triángulos, van de vecino en vecino improvisando y componiendo la letra conforme al objeto que se proponen con el canto —con un tono y aire especial y característico— para dedicarlo al Señor, la Virgen, santos, Ánimas, o bien a las familias que tienen parientes en América o a las muchachas y mozos por encargo de novios y novias, o unos a otros de los presentes, pues es de cortesía devolver el favorecido *la cantiga*; cortesía que se paga a poca costa, pues su precio corriente es el de una *fisca*». Y termina en párrafo aparte: «El trecho que media entre las casas, lo recorren tocando y cantando malagueñas con grandísima animación, pues el vino se les brinda en las casas con gran profusión. La cantiga consta de dos partes: la *copla* que lleva la voz, y la otra *la corrida* que cantan a coro» (1985: 243-244).

Hasta aquí en lo esencial es coincidente con lo que hemos visto sucedía y sucede en Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, salvando la terminología: no aparece el término *rancho*, a las canciones se les llama *cantigas*, y a la alternancia en el canto entre solista y coro: *copla* y *corrida*, respectivamente. Y confirma la existencia de la *fisca* como moneda corriente en el tiempo que él escribe, finales del siglo XIX. Y pone especial énfasis en los cantos que las cofradías de Barranco Hondo y Candelaria dedicaban a asuntos profanos, hasta el punto de que los dos únicos ejemplos textuales que pone, uno es de la dedicatoria de un novio a su novia y el otro de una madre que tiene un hijo en América:

COPLA DE UN NOVIO A UNA NOVIA

Aquí la tengo a mi lado
la flor que da lustre al ramo.
Aquí la tengo a mi lado,
bella flor de siempreviva.
la flor que da lustre al ramo,
la que me roba la vida
y por ti está apasionado.

CORRIDA A UNA MADRE QUE TIENE UN HIJO EN AMÉRICA

Ya sale del puerto	levando las anchas,
tendiendo las velas,	el barco, señora,
el barco, señora,	le traerá las cartas,
le traerá las nuevas.	pidamos a Dios
Ya sale del puerto	las noticias buenas.

Así aparecen los versos en el original de Bethencourt Alfonso, pero si reparamos un poco veremos que la estructura poética de lo que él llama *copla* es

la misma de las *coplas* de los ranchos de ánimas de Gran Canaria, y lo que él llama *corrida* es idéntica a las *deshechas*; bastará hacer los versos dobles y separar las estrofas. De la manera siguiente:

Copla

Aquí la tengo a mi lado
la flor que da lustre al ramo.

Aquí la tengo a mi lado,
bella flor de siempreviva.

La flor que da lustre al ramo,
la que me roba la vida
y por ti está apasionado.

Corrida

Ya sale del puerto tendiendo las velas,
el barco, señora, le traerá las nuevas.

Ya sale del puerto levando las anchas,
el barco, señora, le traerá las cartas,
pidamos a Dios las noticias buenas.

Para comprobar si la Cofradía de Ánimas de Barranco Hondo seguía viva, el editor del libro de Bethencourt Alfonso, Manuel Fariña González, realizó unas encuestas en el pueblo de las que da noticia en un artículo de 1984, llegando a la conclusión de que «la antigua costumbre de ir tocando y cantando por las casas mientras se recogían las limosnas se ha perdido» (1984: 602). No obstante, todavía encontró informantes octogenarios que recordaban que «de muchachillos» la Cofradía de Ánimas (así se llamaba, y no *rancho*) se reunía dos veces al año: en la noche del día de Todos los Santos (1 de noviembre) y durante todo el Día de Finados (2 de noviembre) salía a pedir dinero por las calles y las casas, destinando el dinero recaudado para el culto a las ánimas, mientras el día de Nochebuena cantaban dentro de la ermita del lugar, cuyas «cantigas» recibían entonces el nombre de *lo divino*.

«Toda *cantiga* —dice Fariña González— está compuesta de una *copla* que canta el solista y la *corrida* que cantan todos a coro» (1984: 598), que es lo mismo que había dicho Bethencourt. Y ofrece a continuación el texto de siete de estas cantigas dedicadas respectivamente: a los muertos, a los ausentes en América, al Señor, a la Virgen, de un novio a una novia, de una novia a un novio y para un particular⁵³. La manera de transcribir los versos, todos seguidos y en bloques separados según sean *coplas* del solista o *corrida* del coro (y más cuando los hay defectuosos en la medida) no nos permite saber con exactitud la estructura métri-

⁵³ La *corrida* dedicada a los ausentes en América y la *copla* de un novio a su novia son las mismas que había publicado Bethencourt Alfonso, la segunda dirigida aquí por una novia a un novio.

ca que tenían en el momento de ser cantados. Intuimos, sin embargo, que estas *coplas* se corresponden exactamente con el género *copla* que hemos descrito en el Rancho de Ánimas de Terror, de versos octosílabos, mientras que las *corridas* se corresponden con el modelo de la *deshecha*, de versos dodecasilábicos divididos en dos hemistiquios bien marcados; pero que no es correcta la distribución que se hace de las *coplas* para el solista y las *corridas* para el coro, pues todos los versos son propios del cantor solista, respondidos por el coro según la fórmula de cada género. A continuación transcribimos los textos de las tres «cantigas» de tema religioso según nuestra propuesta métrica:

CANTIGA A LOS MUERTOS

Copla

Lloran las ánimas benditas
por hacer una *besita*⁵⁴.

Lloran las ánimas benditas
allá dentro del Purgatorio.

Por hacer una *besita*,
y le haga algún socorro,
son pobres las pobrecitas.

Corrida

Ánimas benditas, no llorar, callar.
que el salir de penas luego nos vendrá.

Ánimas benditas las del Purgatorio
que venís pidiendo socorro,
vuestrós padres, tienen voluntad.

CANTIGA AL SEÑOR

Copla

Divino Señor de mi alma,
¡quién te hizo tantas llagas!

Divino Señor de mi alma,
triste y humilde cordero.

¡Quién te hizo tantas llagas!
¡Quién coronó tu cerebro,
quién azotó tus espaldas!

Corrida

Abre bien los ojos, verás a Jesús,
cómo está pendiente en aquella cruz.

Abre bien los ojos, verás al Cordero
cómo está clavado en aquel madero.
Su madre afligida le encendió una cruz.

CANTIGA A LA VIRGEN

Copla

A la Virgen adorarle,
que ella de todos es madre.

A la Virgen adorarle
porque es nuestra intercesora.

Que ella de todos es madre,
pa que nos lleve a la gloria
y ruegue al Eterno Padre.

⁵⁴ Así escrito en el original; naturalmente es forma dialectal de *visita*, mal escrito con *b*.

9. Los ranchos de pascua de Lanzarote

Los ranchos de pascua son quizás más conocidos que los de ánimas dentro del ámbito del archipiélago canario, aunque fuera de él sean igualmente desconocidos ambos. Y sin embargo representan una de las manifestaciones de religiosidad popular más interesantes que puedan hoy encontrarse vivas en el mundo hispánico. Vivos y muy pujantes están los ranchos de pascua, más que los de ánimas incluso, aunque su ámbito geográfico se reduzca a la isla de Lanzarote.

9.1. Su derivación de los ranchos de ánimas

Ya hemos dicho en los apartados primeros de este capítulo que los ranchos de pascua deben entenderse como una derivación de los primitivos y más generales ranchos de ánimas. La transformación es fácil de explicar: el ciclo de ánimas tenía en su centro el tiempo de la Navidad, el más propicio además para que las agrupaciones animeras se reunieran y salieran a las calles y casas del pueblo cantando su repertorio. Las fechas del Adviento y de la Navidad, obligaron a que el repertorio de cánticos se fijara en los acontecimientos evangélicos que se conmemoraban. Cada rancho debió buscar en la tradición los textos que más le gustaban o los creó a su propósito. La derivación, pues, de los ranchos de ánimas a los de pascua se produjo como una especialización del repertorio. Pero todos los ranchos de ánimas de Canarias, todos, tienen en su repertorio textos y cánticos de la Navidad. Lo curioso y particular es que solo en Lanzarote el nuevo (o viejo) repertorio de cantos navideños desplazó e hizo olvidar a los cantos de ánimas. De ahí que el nombre que ahora tienen se ajuste plenamente a su naturaleza y condición: *ranchos de pascua* son, y solo eso.

Sin embargo, por determinados textos que ya no se cantan pero que se conservan en archivos, por referencias históricas locales y sobre todo por la tradición oral podemos asegurar que también Lanzarote conoció los ranchos de ánimas. Y para más fundamento: los más viejos cánticos de los ranchos de pascua actuales de Lanzarote (sobre todo el de Teguiise) no son sino variación acomodada de los viejos y tradicionales géneros poético-musicales de los ranchos de ánimas. Y han quedado en la memoria colectiva *pjes* de rancho como los siguientes, de inequívoca relación con los cantos de ánimas:

Las almas de nuestros padres lloran sin tener qué darles.

Las almas en la otra vida lloran de noche y de día.

En la tradición oral ha quedado también que en los tiempos en que el Rancho de Teguiise (y de otros pueblos) cantaba por las calles y entraba en las casas para rezar por las ánimas de los difuntos de la familia, el director o *rancharo mayor* llevaba colgado del pecho o en la mano una «tabla» pintada con las ánimas o con una imagen del patrón del pueblo. Y que el dinero recolectado lo ofrecían en sufragio de las ánimas. Y se recuerda que en 1931, Lorenzo Betancor Cabrera, realizó una exposición en Teguiise en donde había dos tablas de ranchos, una con la imagen de San Andrés, patrón de Tao, y otra con San Leandro, patrón de Teseguite, y además una tabla con las Ánimas del Purgatorio, de Teguiise.

El historiador local de la Villa, Francisco Hernández Delgado, ha publicado varias veces la noticia de que en Tegui se existió una Cofradía de Ánimas cuyos cofrades se dedicaban «a recaudar fondos para actividades propias del culto a la muerte (misas, entierros, limosnas para pobres)». Y añade que «su principal fuente de ingresos era el rancho de ánimas».

Igualmente, la memoria más antigua que queda del Rancho de Tao lo vincula con el culto a las ánimas. Recuerdan que en el tiempo de la Navidad si había algún difunto miembro del rancho o familiar, el Rancho entero del pueblo lo velaba durante toda la noche cantando cosas a propósito, «unas aprendidas y otras improvisadas», me dijeron.

Nada queda ya en los ranchos de Lanzarote que los vincule al culto de las ánimas del Purgatorio. Nada en los textos ni en los rituales, pero todo (o casi todo) en cuanto a los géneros poético-musicales en que se manifiestan, como después veremos. Y sin embargo en lo musical los ranchos de pascua de Lanzarote tienen unas cualidades que no tienen los de ánimas de Gran Canaria, y es su brillantez. Frente a lo apagados y lánguidos que suenan los ranchos de ánimas, los de pascua de Lanzarote son conjuntos musicales potentes, bien conjuntados, con predominio de los instrumentos de cuerda sobre los metálicos, más de «rondalla» que de «rancho». La instrumentación tiene en los ranchos de pascua una importancia y protagonismo que no tienen los de ánimas, en que resulta muy secundario. Y las voces de solistas y coros son excelentes, elegidas entre las mejores, ensayadas y bien afinadas (como ocurre también en el rancho de Tiscamanita). El solista canta con voz desgarrada, al límite, con variantes melódicas muy libres. Y eso se lo deben los ranchos a los elementos musicales típicos del folclore de Lanzarote, brillante y vibrante, de ritmo entrecortado, en tesitura en general muy alta, que se distingue bien del resto del folclore del archipiélago.

Y por encima de las diferencias, que las hay, los ranchos de pascua de Lanzarote tienen mucha homogeneidad entre sí en la música, como no podía de ser de otra manera, siendo una isla de limitadas dimensiones y en donde las comunicaciones entre las distintas poblaciones han sido constantes, sin las dificultades que la orografía imponía en otras islas, como Gran Canaria o Tenerife.

La existencia de los ranchos era común en toda la isla de Lanzarote, incluso en los pueblos más pequeños, y hasta había pueblos que tenían varios ranchos, con demarcación en los pagos más poblados de cada municipio. Se cree que los primeros fueron los de Tegui, Tías y Femés, después nacieron los de Tinajo, Haría y San Bartolomé, pero también existieron en Tao, en Muñique, en Mosaga, y ahora me dicen que también se han constituido en Yaisa y en Mácher. Que en un principio fue una única la fórmula de los ranchos parece no tener duda, pues una misma función tenían. Lo que asombra ahora es que en una isla tan pequeña y en pueblos tan cercanos entre sí hayan llegado a constituirse tradiciones tan variantes.

En la actualidad actúan solo en las iglesias de sus respectivos pueblos en las celebraciones de los principales días de la Navidad, pero en tiempos anteriores eran una cita obligada las *misas de la luz*, la más esperada, porque con ellas se iniciaba el ciclo de su actuación anual. Se salía de casa de madrugada, rompiendo el alba. Todo el mundo se ponía en pie, mayores, pequeños y jóvenes, para participar en esas celebraciones que eran alegres porque anunciaban la Navidad. Aquella bella tradición quedó

truncada por una orden del Sínodo Diocesano de 1947, presidido por el Obispo integrista que fue Antonio Pildáin, contrario a toda manifestación auténticamente popular: «Queda absolutamente prohibido siempre y en especial durante las misas llamadas de luz, el uso de instrumentos frágiles, como panderetas, guitarras, bandurrias...». Con una orden así, y en aquellos tiempos, ni la fe ni el folklore pudieron hacer nada. Ya se ve cómo la jerarquía eclesiástica iba por un lado y la religiosidad popular por otro. Acabó con la presencia de los ranchos en las misas de la luz, y con las mismas misas de la luz, pero no con los ranchos, que siguieron cantando por las calles, por las casas y en algunos lugares (por la liberalidad del párroco) también en las iglesias los días principales de la Navidad.

9.2. Dos noticias del siglo XIX

Del funcionamiento de los ranchos de Lanzarote, así como de alguno de sus textos, tenemos algunas noticias que se remontan a los años finales del siglo XIX, lo cual no quiere decir, obviamente, que ese fuera su origen.

La primera se la debemos a Juan Bethencourt Alfonso, como consecuencia de una magna encuesta que se propuso llevar a cabo en todo el archipiélago, por medio de corresponsales insulares, sobre las costumbres populares en torno al nacimiento, al matrimonio y a la muerte (Bethencourt 1985: 310-311). Aunque la nota es confusa no cabe duda de que se refiere a los ranchos. Dice que en Lanzarote hay dos clases de cantares: unos que llaman *redor* o *redores* y otros que llaman *desechas*; los primeros «son los versos que cantan a los santos (con su tonito particular)» y las segundas son iguales pero «con otro tono». Y pone a continuación un ejemplo textual de cada uno.

En el *redor* —dice Bethencourt— «se preguntan y contestan los *cantadores de pascuas* y cantan por las casas por Pascuas, años nuevos, días del Santo, etc. y van recogiendo donativos, unos para comer (y a estos llaman *gorriones*) y otros para promesas y son llamados *ranchos de mandas*». Y a continuación pone un ejemplo de pregunta y respuesta, improvisadas ambas:

Dime cantaor
si acaso supieres
cuálo es lo que nace
que nunca se muere.

En el lado izquierdo
junto al corazón
lo que nunca muere
lo tenemos *toos*.⁵⁵

El modelo de la *desecha* lo escribe así:

Tres estrellas tienes
en tu cara niña,
la una en la frente,
dos en las mejillas.
Tres estrellas tienes
todas tres con gracia,
la una en la frente
y dos en la cara,
linda clavellina.

⁵⁵ Y pone entre paréntesis *el espíritu*, como respuesta al acertijo.

En esta noticia que se da de Lanzarote hay términos que tienen interés: se nombra ya a los *ranchos*, con la denominación específica *de pascuas*, y se nombra la *deshecha* como un género de canto; desconocemos el término *redor* o *redores*. Los versos de los dos ejemplos de Lanzarote se corresponden con la estructura métrica de las verdaderas deshechas; bastará hacer los versos dobles y separar las estrofas.

Otra noticia más concreta sobre los ranchos de Lanzarote se la debemos a un autor local que vivió la mayor parte de su vida en el siglo XIX, éste fue Víctor Fernández (1844-1920), el singular personaje «El Salinero de Lanzarote», nombre que recibió por trabajar durante muchos años en las salinas de Janubio, y famoso por un conjunto de seguidillas que escribió llenas de ingenio, agudeza y crítica social. Pues este Salinero de Lanzarote, como amante del folclore que era y como buen improvisador que también debió de ser, nos dejó unos apuntes y unos textos que se refieren inequívocamente a los ranchos.

El editor de su obra, Agustín de la Hoz, pone esta noticia en dos apartados, uno dedicado a los «aguinaldos» y otro a las «deshechas» (1977: 93-94 y 97-99, respectivamente). Dice en nota a pie de página que a los villancicos Víctor Fernández los llamaba «Alegrías para Pascua», mediante los cuales se obtenían regalos durante la Navidad y Reyes: «Una música campestre acompañó a los que entonamos el aguinaldo nuevo, cuyos versos eran de uno de los cantores». Sigue diciendo el editor que «en Teguiise, pueblo de tradiciones religiosas, y en Femés, pueblo de pastores, eran habituales de los Ranchos de Pascua, que, recorriendo la calles, cantando, se detenían en portales para recibir el aguinaldo, al ritmo loco de panderos, espadas y timplillos». Y trae a colación una copla de aguinaldo:

Dénme mi aguinaldo con aquel cariño
con que se la daban los Reyes al Niño.

Las «coplas de aguinaldo» de Víctor Fernández son las siguientes:

Tengamos las alegrías,
adorémosle devotos,
de haber venido el Mesías
a habitar entre nosotros.

Tengamos las alegrías
con un descanso profundo,
de haber venido el Mesías:
ya vino la paz del mundo
y las almas redimidas.

Tengamos bien las leyes,
pues ha venido el Mesías:
Dios de Dios, rey de reyes,
de todas las monarquías.

Tengamos las alegrías,
ensalcémosle su nombre,
pues ha venido el Mesías,

Jesucristo Dios y hombre,
aprovechemos los días.

Siendo tu poder infinito,
¿cómo estás tan pobrecito?,
¿cómo estás tan pobrecito
en este portal solito?

María la más bendita,
de todo lo que Dios cría,
¿cómo estás tan pobrecita
en una noche tan fría,
parida en esta cuevita?

María la más bendita,
hija del Eterno Padre,
¿cómo estás tan pobrecita
siendo de Dios digna madre
y además reina infinita?

Que estas «coplas» eran un canto de rancho de pascua es indudable, con cierta reminiscencia además de los de ánimas, como se ve en la copla segunda. Y que estos textos eran tradicionales y no de la autoría de Víctor Fernández también es indudable; el *Salinero* no actuó aquí más que como «informante» o transmisor de una tradición local. No podemos asegurar, sin embargo, el género musical de los ranchos al que pertenecían, al faltarles la mínima indicación sobre la forma de ejecución, pero creo que son unas «pascuas», el género más complejo de los ranchos de Lanzarote, como después diré al estudiar el repertorio de Teguiise.

Y en cuanto a las «deshechas», nos dejó Víctor Fernández el siguiente ejemplo:⁵⁶

San José y María en Belén entraron
pidiendo posada y se la negaron.

San José y María en Belén entraron,
no diga ninguno que no lo llamaron.

La Virgen estaba para dar a luz
en la misma noche al Niño Jesús,
buscaban posada y no la encontraron.

En vista de ver tan poco cariño
fueron al portal y allí nació el Niño,
entre unas pajitas con que le abrigaron.

Ángeles cantaron allí y en el cielo
y unos pastorcillos
con fervor cantando gloria les acompañaron.

En la misma noche en reino de Oriente
pareció una estrella muy resplandeciente,
anunciando al mundo un portento varón.

Y en fines creyeron por estas señales
que había un portento entre los mortales.

El rey *Baltazar*, Gaspar y Melchor
eran otros reyes que puso el Señor.

Los tres resolvieron ponerse en camino
para ir a ver el Niño divino
siguiendo la estrella entre las tinieblas.

⁵⁶ En el libro de Agustín de la Hoz los versos aparecen transcritos como hexasilábicos; nosotros los transcribimos aquí como versos dobles, según la estructura métrica que tienen las *deshechas*. Hay sin embargo muchas irregularidades en cuanto a la rima y a la disposición de los versos, debido a que la *deshecha* no se recogió completa, o porque pertenecieran a distintos cánticos.

Venga todo el mundo junto a porfía,
a adorar al Niño, a José y María.

Ninguno se quede, vengan con anhelo,
que aquí está quien puede llevarnos al cielo.

Comenta a su vez Agustín de la Hoz sobre la palabra *deshecha* lo siguiente: «*Desfecha*, copla o romance de Navidad, que puede componerse en octosílabos o hexasílabos y cuya terminación repite la suma o intención del argumento. La forma que usa Víctor Fernández es la modernizada *deshecha*, que en aragonés se dice *desfeyta*. En Canarias, y en Lanzarote, en particular, los cantores del rancho —duchos *armistas* (improvisadores)— siguen llamándolos *deshechas*, pero también los nombres de *misterios*. Son cantos tristes, secos y desesperadamente monótonos, que exhalan una suerte de admonición teológica para que el hombre reconsidere su fe en la salvación. Esta circunstancia se condesa en el estribillo» (1977: 97). Y previamente había puesto como modelo de «deshecha canaria» la siguiente:

Y el mundo se alegra al ver al Mesía,
pero al mismo tiempo el infierno tiembla.

En efecto, tiene razón Agustín de la Hoz al decir que estas «coplas» pertenecen al género de «ranchos de pascua» de Lanzarote (en oposición al «de ánimas» de Gran Canaria) y al subgénero de *deshechas* (en oposición a otros subgéneros). Pero las «coplas» no son de Víctor Fernández, sino de la tradición; de ahí la imperfección (por olvido del informante o por mala transcripción del recolector) de las últimas estrofas. La valoración que Agustín de la Hoz da de la música de estos cantos es cierta, pero no que *desfecha* fuera término de uso popular en Canarias.

9.3. Tradición y modernidad

En su conjunto, en los ranchos de pascua de Lanzarote hay que hablar ya de dos tradiciones: una vieja y otra nueva, modernizada. Esta división que yo detecto claramente no puede aplicarse, sin embargo, al conjunto del repertorio de cada rancho tal como se manifiesta en la actualidad. Puede decirse, sí, que, por ejemplo, la tradición del Rancho de Tegui se es antigua y que los de Tinajo y de Haría son modernos, y que en el centro están los de San Bartolomé y de Tías. Pero sobre todo puede decirse del conjunto de textos y de músicas que cada rancho ha adoptado para formar su repertorio. En definitiva, hay ranchos cuyo repertorio es cerrado (Tegui se y San Bartolomé), mientras que otros siguen renovando su repertorio en un proceso abierto (Tías, Tinajo y Haría).

Cada rancho ha resuelto de manera diferente su repertorio de cantos: el de Tegui se siguió fiel a los antiguos modelos de los ranchos de ánimas y los acomodó a la nueva temática de Navidad; el de San Bartolomé acudió al romancero religioso y recreó todo el ciclo del Adviento y de la Navidad; y Tías, Tinajo y Haría han renovado su repertorio incorporando villancicos populares de Canarias y de España dándoles el estilo musical

propio de los ranchos. Y en esta fijación de repertorios ha quedado en la memoria colectiva de cada pueblo la figura de varios hombres clave. En el caso de Tegui se fue un tal Juan Crisóstomo García en el primer tercio del siglo XX; en el caso de San Bartolomé el abuelo del actual director del rancho, Juan García «el Jariano»; en el caso del rancho de Tías, el director «histórico» que fue José Bermúdez y el actual director Benigno Díaz; en el de Tinajo, el director actual Higinio Pérez Cabrera, etc.

Detectamos sin embargo una dificultad en los actuales cantadores de ranchos (incluso entre los directores y solistas) para informar y reproducir los textos de sus respectivos repertorios. Los del coro, porque solo saben las letras de los *pies* del rancho, y los solistas porque solo pueden improvisar cantando «in situ» (y no recitando para un investigador).

A ello hay que añadir otra dificultad no menor, en este caso para el investigador y para el público en general, y es la denominación de los distintos géneros y subgéneros que cada rancho practica. Hay una terminología bastante uniforme en la denominación de ciertos aspectos; por ejemplo, la común de *rancho* y *de pascua* en toda la isla (salvo en Femés, que se llamaban *posadas*); la distinción entre el solista o *cantador de alante* y el coro o *respondedores*; o la distinción entre las partes que canta el solista que reciben el nombre general de estrofas o coplas, o *toques* (en Tías), o *letanía* (en San Bartolomé y Haría), y las partes que canta el coro que se nombran uniformemente como *pie* o *pie de rancho* (nunca como *estribillo*). Los instrumentos de los ranchos son iguales en todos los pueblos y se llaman de la misma manera. La «espada» sigue siendo el instrumento más característico de los ranchos de Lanzarote, como lo es también de Gran Canaria y de Fuerteventura, y en todas partes se llama *espada* y tiene características y dimensiones comunes: una barra de acero que se va adelgazando y estrechando hasta terminar en punta y que alcanza en la parte más ancha unos 3 cms y mide un metro de largo, aproximadamente. El otro instrumento característico de los ranchos es el pandero, que en Lanzarote los hay de tres tamaños: grandes, medianos y chicos; el más característico de ellos es el que lleva en su interior cascabeles y campanitas o sonajas. Y las castañuelas que en San Bartolomé y Tinajo les dicen *castañetas*.

9.4. Los géneros poético-musicales y su denominación

En donde hay un verdadero galimatías de nombres es en la identificación de los géneros musicales y en la denominación de los cánticos de los respectivos repertorios de los ranchos. Cada canto unas veces se anuncia por el género musical al que pertenece, otras veces por el *pie*, otras por el primer verso, pero éstos son cambiantes según el informante, y otras veces por la historia que se cuenta, etc. Con lo cual, si cogiéramos el repertorio de cada uno de los ranchos de Lanzarote (de los vivos y de los desaparecidos de los que se tiene memoria) y lo juntáramos con el nombre específico que cada rancho da a cada uno de sus cánticos nos saldría una lista tan larga y heterogénea que daría la impresión del batiburrillo. Por ejemplo, si cogemos el CD que el Rancho de San Bartolomé grabó con su repertorio nos encontramos con los siguientes siete títulos:

1. El Mesías
2. Bien sabe el Señor Dios mío

3. La noche que nació el Niño
4. Nació el Rey de cielo y tierra
5. María de gracia llena
6. La circuncisión
7. Los pastorcillos

Esos son los nombres por los que identifican cada cántico los propios componentes del rancho, y que se corresponden o con el primer verso o con el tema. En él no hay otra indicación que diga a qué género musical pertenece cada uno de ellos. Quien oiga el CD entero y sea entendido en música podrá advertir diferencias musicales e instrumentales, sin duda, pero el no entendido creará que todos los cánticos son iguales, porque en efecto todos pertenecen a un mismo estilo musical. Nuestro informante y principal baluarte del Rancho de San Bartolomé, Antonio Corujo, nos dijo que son tres los géneros musicales: el *corrido* (con que se cantan los números 1, 2, 4 y 5), las *deshechas* (con que se cantan los números 3 y 6) y el *santodomingo* (el número 7). Pero quien se fije en la estructura poética de los versos (y vea el libreto que acompaña al CD, que escribí yo) verá que todos, menos el 7, tienen la misma estructura métrica: son auténticos romances con estribillo, cantados al estilo con que se cantan los romances en las islas más occidentales del archipiélago: a cada dieciseisílabo del solista responde el coro con un mismo estribillo a lo largo de todo el romance. Y que el texto del nº 7 *Los pastorcillos* se estructura en forma de dísticos dodecasilábicos (con hemistiquios 6+6 y rima uniforme) y estribillo también en dístico.

Por su parte, el CD del Rancho de Tegui se anuncia su contenido en cuatro títulos: *Corrido, Deshechas, Pascua y Salida*. El CD del Rancho de Tinajo en seis títulos: *El Niño que está en la cuna, Zapateo, Los pastores de Belén, Santo Domingo, El divino y El corrido*. El Rancho de Haría no tiene un registro sonoro de su repertorio, que yo sepa, pero en la actuación que yo presencié de él en 1989 se presentó con tres títulos: *Los pastorcillos, Vamos a ver a María y Venid pastorcillos*. Además, hay números cantados (la mayoría) y otros que solo son instrumentales (*Contradanza* en Tías e *Instrumental*, sin más nombre, en Haría); y otros que son instrumentales y danzarios (*El salto o Besapié* o *Salida* en Tegui se y *Baile de los pastores* en Tías), etc. Así es imposible hablar de identidades, paralelismos y diferencias.

Y sin embargo sí es posible si se somete ese repertorio y esa terminología a unos mismos criterios clasificatorios, dando como resultado un panorama mucho más simple y homogéneo.

1. En primer lugar, en todos los casos se trata de un canto coral de estilo responsorial, en donde un coro que canta el estribillo (o *pie de rancho*) alterna con un solista que canta las estrofas o versos del texto.

2. Los versos de los ranchos de pascua o son hexasílabos u octosílabos; generalmente en los dos casos formando dos hemistiquios con cesura bien marcada, y en el caso de los *pies* con rima interna.

3. Las estrofas resultantes de la agrupación de versos en el momento de la ejecución son o *deshechas* o *coplas*, como formas peculiares de los ranchos

de Canarias (con las particularidades métricas que hemos explicado más arriba), o los más generales de cuartetos o romances. Naturalmente la rima es siempre asonante, como es la norma general en la poesía de tipo popular panhispánica.

4. De la conjunción de los aspectos métricos y de los ritmos musicales salen los «géneros» poético-musicales de los ranchos de pascua. Y los tres principales son las *deshechas*, las *coplas* y los *corridos*. «A las distintas formas musicales de los ranchos se les llama *coplas*, *deshechas* (o *endechas*) y *rancho en marcha*», eso he oído decir yo repetidas veces en la presentación de los Encuentros de Ranchos de Lanzarote.

4.1. Las *deshechas* es el género más característico de los ranchos de pascua de Lanzarote, como lo es también de los ranchos de ánimas de Gran Canaria. El más «serio», sin duda, y forma inequívoca para juzgar un canto como de tradición antigua, pero no el más practicado en la actualidad. Su compleja estructura la hemos explicado más arriba (aptdo. 5.4.): la unidad métrica es el verso formado por dos hexasílabos con cesura bien marcada que a su vez se agrupa en trísticos con rima asonante entre los dos primeros versos y el tercero que rima con el *pie* de la *deshecha*. En la actualidad solo el Rancho de Tegui se tiene en su repertorio verdaderas *deshechas*. El de San Bartolomé tiene dos números que se cantan «por *deshechas*» (los denominados *La noche que nació el Niño* y *La circuncisión*), pero lo son solo en el aspecto musical.

Otro asunto de interés aquí es la denominación alternante entre *deshecha* y *endecha* que hacen generalmente los rancheros de Lanzarote y los que están alrededor de los ranchos (como hacen los presentadores en los Encuentros insulares o regionales de Ranchos). Antonio Corujo, director del Rancho de San Bartolomé me precisó que se llaman de las dos maneras, «aunque ahora se dice más *deshechas*, pero los antiguos decían más *endechas*». Y lo mismo me dice Antonio González Batista, el director del Rancho de Tegui se.

4.2. Las *coplas*. No hay ya en los ranchos de pascua de Lanzarote ningún canto de repertorio al que los propios rancheros llamen *copla*, ni aparece este nombre en los títulos de sus grabaciones sonoras, a pesar de lo que suelen decir los presentadores de los Encuentros de Ranchos. Y sin embargo el complejo modelo de la *copla* de los ranchos de ánimas sigue vigente en el repertorio del Rancho de Tegui se, solo que con la moderna denominación de *pas-cuas*, y que describimos con detalle más abajo (aptdo. 9.5.1.2.), convertido en el género más complejo, pero también más hermoso, de todo su repertorio y posiblemente de todos los repertorios de ranchos de Canarias.

4.3. El *rancho en marcha* que dicen los presentadores de los ranchos no es otra cosa que el género *corrido*. Y este es el género más practicado por los ranchos de pascua de Lanzarote. Si hay una música característica de los ranchos de pascua de Lanzarote esta es, sin duda, la de los *corridos*, hasta el punto de que podría calificarse como de la «invariante musical» de la que participan todos los Ranchos particulares.

Está presente en los repertorios de los Ranchos de Tegui se, de San Bartolomé, de Tinajo y de Haría, entre los que yo conozco. El modelo poético es el mismo que se

práctica en el canto de los romances «con responder» de La Gomera, La Palma y El Hierro: versos largos, dieciseisílabos, con rima uniforme y con autonomía sintáctica, formados por dos hemistiquios octosílabos con cesura bien marcada, alternados por el canto del *pie* (o estribillo) que sintetiza el asunto del romance y que se presenta siempre como un díptico con rima interna (8a+8a), ya sea tradicional o improvisado.

Corridos son la mayoría de los cánticos del Rancho de San Bartolomé, verdaderos romances que aparecen fragmentados en episodios varios y pertenecientes al romancero general panhispánico del tiempo de Adviento y de la Navidad. El *Corrido* de Tegui se es un texto creado expresamente para su Rancho aunque con formas arcaicas y muy tradicionales. Sin embargo, los *Corridos* de los Ranchos de Tinajo y Haría son de confección moderna, con letras muy renovadas y carentes ya del estilo característico de los romances viejos.

Comentario particular merece el nombre de *corrido* en los ranchos de Lanzarote. La interpretación más generalizada que de él dan los rancheros es por ser el canto que se hace en la calle, como pasacalle, cuando se va de ronda, y de ahí la denominación de *rancho en marcha*. Yo creo más bien que el nombre le viene por el género poético que le es característico, el romance, como historia que se cuenta «de corrido»; y hay que tener en cuenta que los romances en Andalucía se llaman popularmente *corridos*, y que ese nombre de *corrido* también se usó en las Islas Canarias para los romances, por ejemplo en El Hierro.

Y debe añadirse lo siguiente. Ya han dejado de practicarse en Lanzarote las salidas de los ranchos por las calles, y por tanto ahora sus respectivos repertorios de *corridos* están fijados, pero en tiempos antiguos lo más común es que estos *corridos* fueran improvisados. Y muy libres, incluso de temas humorísticos y festivos. De ahí la serie de *pies* de ranchos que han quedado en la memoria colectiva y que se cantaron en su día de manera improvisada:

Gracias a Dios que ha llovido los canales han corrido.

Cantemos con alegría que la tierra está llovida.

Quien con veneno se cría, veneno le da a la vida.

Bien te dije que venía dos horas antes del día.

Dicen que el hilo morado rompe por lo más delgado.

Estas puertas son de acero, que aquí vive un caballero.

Vamos a darles las gracias a los dueños de la casa.

En tales noches como ésta ningún cristiano se acuesta.

Vamos al portal divino pa ver si ha nacido el Niño.

Cantemos con gran contento al divino Nacimiento.

Cantemos con alegría del Mesías la venida.

Nuevo el año, nuevo el día, nuevas son mis alegrías.

Adiós Pascuas, adiós Reyes, hasta otro año si Dios quiere. Etc.

4.4. Mas no siempre se dan estos tres géneros básicos de manera «pura» e independiente. En los cánticos actuales, sobre todo en lo concerniente a lo poético, las interferencias entre *deshechas*, *pascuas* y *corridos* parecen ser constantes: algunos *corridos* ya no son «puros» romances (series), algunos son estróficos de dos versos largos, como resultado del influjo de la cuarteta, y otros se formulan en agrupaciones de tres versos largos, por influjo de la *deshecha*.

5. A los tres géneros principales y más antiguos de los ranchos de pascua, se le han venido a sumar otros de constitución más moderna. Ellos son:

5.1. El *santodomingo* (generalmente escrito como *Santo Domingo*, separado). No es este *santodomingo* de los ranchos de pascua de Lanzarote el mismo *santodomingo* del folclore general de Canarias, que recibe ese nombre por tener en sus letras una copla muy repetida: «Santo Domingo / de la Calzada, / llévame a misa / de madrugada». Éste, como se ve, tiene versos pentasilábicos, mientras que los versos del *santodomingo* de los ranchos de pascua son hexasilábicos, formando cuartetos autónomas que se cantan en serie, alternando con un estribillo del mismo tipo, siempre con rima uniforme. En la actualidad tienen algún *santodomingo* en sus repertorios el Rancho de San Bartolomé (el titulado *Los pastorcillos*) y el de Tinajo (el anunciado con este mismo título y el denominado *Zapateado*). Y lo tuvo también el desaparecido Rancho de Tao.

5.2. *El divino*. Hay un villancico denominado «El divino» o «Lo divino» que se ha convertido en el más famoso y cantado de Canarias, pero sobre una letra fijada por Fermín Cedrés, y que han musicalizado (con distinta fortuna) casi todos los grupos folclóricos de Canarias. Pero esa denominación particular deriva de una más general que es la de «cantar a lo divino», es decir, cánticos religiosos, en Canarias con referencia exclusiva a los del tiempo de la Navidad y que es denominación que sigue vigente en La Palma. Pues también los Ranchos de Tinajo y de Tías tienen sus cánticos particulares denominados *El divino* y tienen en común una música muy similar (y similar también a la del famoso villancico pancanario) y una estructura poética de cuartetos octosilábicos alternadas con un estribillo de la misma naturaleza.

5.3. *Villancicos*. Este es el título general con que se denominan, pero que aparecen con otros nombres particulares en los repertorios de los Ranchos de Tías, Haría y Tinajo (y supongo que ahora también en los de Yaisa y Mácher), pero que tienen una idéntica estructura poética (aunque no necesariamente musical): una sucesión de cuartetos octosilábicos autónomas alternadas en el cántico por un estribillo del mismo tipo. Este es el caso de los denominados *Los pastorcillos* y *Vamos a ver a María* en Haría, *Los pastores de Belén* y *El niño que está en la cuna* en Tinajo, o *Una pandereta suena* en Tías.

9.5. Los ranchos que siguen vivos

En los dos encuentros insulares de ranchos de pascua a los que yo he asistido (en 1989 y 1992) participaron los de Teguiise, San Bartolomé, Tías, Tinajo y Haría, como ranchos vivos. En los últimos años, debido al entusiasmo de algunas personas por hacer resurgir algunas de las tradiciones de sus respectivos pueblos, me entero de que han vuelto a constituirse los de Mácher (ay. Tías) y Yaisa, pero yo no los he oído ni tengo sobre ellos más referencia.

9.5.1. Teguisse

El Rancho de Pascua de Teguisse es, sin duda, el más antiguo, el más hermoso y el que goza de más prestigio dentro de la isla de Lanzarote y de todo el archipiélago. Esa es una triple condición que todo el mundo le reconoce: antigüedad, prestigio y maravilla. Es una manifestación excepcional de la religiosidad popular de temática navideña en donde la conjunción de la poesía, la música y la danza tienen logros de difícil comparación. Y es para mi gusto la representación más hermosa y característica de la Navidad canaria.

La preponderancia de Teguisse sobre el resto de las poblaciones de la isla viene explicada por haber sido la capital de Lanzarote desde los primeros años de la Conquista, en el siglo XV, hasta principios del siglo XIX, de ahí la denominación de *La Villa* con que todavía se la conoce entre los lanzaroteños. Por otra parte, la presencia en Teguisse de sendos conventos de franciscanos y dominicos desde mediados del siglo XVI explicaría la implantación de este rancho en fechas muy antiguas.

El historiador y cronista de la Villa, Francisco Hernández Delgado, ha escrito bastantes artículos periodísticos sobre su rancho que contienen algunos datos históricos de interés. Dice que el nacimiento del Rancho de Teguisse está vinculado a la fundación del convento franciscano de Santa María de Miraflores en 1580. Desde entonces —dice— «los ranchos de ánimas recorrerían el pueblo de Teguisse, pidiendo de puerta en puerta para recaudar fondos para las ánimas [...] Salían en el mes de noviembre y continuaban hasta el mes de febrero. A partir del día de Santa Lucía el 13 de diciembre los ranchos de ánimas cantaban la Navidad, continuando sus actuaciones hasta la fiesta de la Candelaria, el 2 de febrero. Del 16 al 24 de diciembre tenían lugar las misas de la luz, en las que también participaba el rancho» (Hernández Delgado 2000).

De ser esto así, confirmaría lo interpretado por nosotros: que en un principio todos los ranchos de Canarias fueron de ánimas, y que solo posteriormente en Lanzarote se especializaron en el canto de un repertorio de Navidad, lo que les llevó a un cambio de denominación. Y muy posiblemente el caso de Teguisse sirvió de ejemplo para el resto de las localidades de la isla, por el prestigio e influencia que como capital tenía.

Y sigue la nota del libreto citado: Existió una cofradía de ánimas en el Convento de San Francisco de Teguisse, cuyos cofrades se dedicaban a recaudar fondos para «actividades propias del culto a la muerte (misas, entierros, limosnas para pobres)». Y añade: «el rancho era la principal fuente de ingresos de esta cofradía» (ibidem).

La pervivencia del Rancho de Teguisse se debe, modernamente, a Juan Crisóstomo García (fallecido en 1933), que —se dice— fijó el repertorio que sigue cantándose hasta hoy. Las hermanas Manuela y Esperanza Espínola continuaron su labor. José Fajardo Morales impulsó la devoción de la Navidad con la representación del «Auto de Reyes», en 1961. Dirigieron el rancho después Marcos González Armas y José Padrón Morales. Y es el último director hasta la actualidad Ricardo Antonio González Batista. Gracias al tesón de todos ellos y de los ciudadanos anónimos de la Villa que les secundaron en la práctica de tan hermosa manifestación folclórico-religiosa, y gracias a la fidelidad que han mostrado a una tradición heredada, el Rancho de Pascua de Teguisse (o *de Navidad*, como también lo llaman) es hoy un ejemplo vivo de tradición añeja que sigue cumpliendo una función social: la expresión de unos valores colectivos, comunitarios, que proporcionan identidad a un pueblo.

He visto actuar al Rancho de Teguiise en numerosas ocasiones, en su villa (en 1989 y 1992) y fuera de ella, incluso fuera de la isla, en Gran Canaria (en 2008), y he presenciado su actuación íntegra en la misa del gallo el día de Nochebuena (en 2000). Y la impresión que siempre me causa es de asombro y de admiración. Todo en él es verdadero: la música, las voces inigualables del folclore de Lanzarote, el texto, la instrumentación, el sabor a tradición añejada pero viva y floreciente, hasta la danza que ejecutan en el momento del *besapié* del Niño Jesús. Esta danza pantomímica debe ser un resto del antiguo teatro navideño. En fin, una muestra ejemplar y admirable del mejor folclore. Y a pesar de su antigüedad, mostrado con la lozanía que le confiere el brío de las voces jóvenes con que cuenta, que han sabido asumir en su integridad un legado cultural maravilloso.

Perdida ya la tradición de las misas de la luz, su principal actuación se centra en la misa del gallo de Nochebuena en la parroquia matriz de La Villa, en que toman el protagonismo de una celebración encaminada a cantar la gloria del Nacimiento del Niño Jesús. Si todos los cánticos que entonan a lo largo de la misa son únicos, la danza de «el salto» que ejecutan en el momento del *besapié* es un auténtico espectáculo para los ojos y los oídos.

Se presentan vestidos con un cierto atuendo uniformado: camisa blanca, pantalón y chaleco negros, con faja negra y pañuelo de colores al cuello; con la variación de los que ejecutan la danza de *el salto*, que llevan montera, calzones blancos hasta la rodilla (calado), medias de lana negras con ligas con borlas y alpargatas blancas.

La instrumentación del conjunto varía según la participación: de tres a seis guitarras, de uno a tres requintos, un timple, siete panderos entre grandes y medianos, unas castañuelas, uno o dos triángulos y de dos a cuatro espadas.

El repertorio que interpretan en la actualidad habitualmente es fijo y limitado, aunque magnífico. Consta de tres géneros poético-musicales y un cuarto que es solo instrumental y danzario. Por acomodar la terminología a la publicación con que cuenta en el CD *Rancho de Navidad de Teguiise* (1981), los textos cantados se acomodan a los tres géneros musicales denominados:

1. Corrido
2. Deshechas
3. Pascuas

Pero en el caso de Teguiise contamos con documentación antigua que enriquece, y mucho, el repertorio actual y le ofrece una mayor diversidad. En primer lugar las noticias y textos reunidos por el Rvdo. Pablo Artilles desde la información que le proporcionó en 1948 un tal Nicolás Bonilla Morales, natural de Teguiise y miembro destacado del Rancho. Además, Sebastián Jiménez Sánchez reunió también un importante dossier sobre el Rancho de Teguiise y otros ranchos de Lanzarote, así como sobre la música popular de la Navidad. En lo referido al Rancho de Teguiise, Jiménez Sánchez recogió exactamente los mismos textos reunidos por Artilles, pero no como simple copia, pues contienen algunas variantes que demuestran cómo desde una misma fuente hay pequeñas variaciones cuando la transmisión es oral. Vale la pena conocer el informe que Jiménez Sánchez, como Inspector Provincial del Patrimonio, emitió en la década de los 50 sobre el Rancho de Teguiise:

El típico *Rancho de Navidad* de la Villa de Tegui se, es lánguido, prolongado y elogioso, rebosante de dulzura e ingenuidad. Aunque a veces el canto es movido, presenta una tonalidad predominante cadenciosa y acompasada, ricamente descriptiva de los misterios del Nacimiento, todo él matizado con los sonos de los instrumentos de cuerda, de las espadas y *sonajas*, triángulos y panderos. Las panderetas son las que dan al *rancho* el tono mayor sobre los altibajos de los demás instrumentos. Todo él responde a una música pastoril antiquísima.

Tres géneros se dice en esta documentación antigua que tenía el Rancho de Tegui se: *corridos*, *pascuas* y *deshechas*, «todos con distinto tono», pero cantados en el siguiente orden: «Se empieza con el *corrio* (sic), luego se canta la *pascua* y luego la *deshecha*, que es cuando los brindan». Y añade: «Los *corrios* pueden cantarse también como *pascuas*». Veámoslo a continuación, diciendo lo que se canta ahora y lo que se cantaba antes:

9.5.1.1. Corrido: LOS PASTORES CAMINO DE BELÉN (Música 10)⁵⁷

Cantemos con alegría, ya nació el dulce Mesías.

Para Belén va María, San José y su compañía.
Gabriel trajo la embajada, que el Padre Eterno le envía.
A anunciar a los pastores del Niño Dios la venida.
—Dejad ya vuestro ganado en aquellas cercanías.
Iros todos a Belén, veréis grandes maravillas.
Veréis un Niño pequeño de la gloria revestida.
Envuelto en pobres pañales, otra cuna no tenía.
Reclinado en su pesebre, porque el cielo lo quería.—
Pero al ver los resplandores los pastores se aturdían.
—No temáis —les dijo el Ángel—, buenas noticias traía.—
Cuando entraron en la cueva, se pusieron de rodillas.
El Ángel dejó de hablar y al mismo tiempo se oía:
«Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz bendiga».

La estructura poética del relato es la típica del romance con responder canario. Se trata de un verdadero romance, específico de este pueblo y de este canto, en donde cada verso largo constituye una unidad sintáctica completa y suficiente. La música es muy característica, las últimas sílabas de cada hemistiquio quedan como suspendidas, colgadas, para caer casi sin pronunciarlas. Los golpes de música bien marcados por los instrumentos de percusión son regulares: 6 golpes marcados y uno en el aire.

En la documentación antigua de Tegui se se dice que este *corrido* inicial constaba de dos partes: una primera que contenía los «cantares de los ángeles» que anunciaban el

⁵⁷ Este es el cántico con que los de Tegui se inician su actuación; es además un cántico «de marcha»: entran en la iglesia (o donde actúen) en dos filas, muy lentamente, el solista o cantor *de adelante* el primero, en medio de las dos filas, y cuando canta mira hacia atrás para que el rancho lo oiga bien. La grabación procede del CD *Rancho de Navidad de Tegui se*, pista 1; canta como solista Hermenegildo Zenón Ventura Perdomo.

nacimiento, y una segunda de los «cantos de pastores» camino de Belén. Las primeras estrofas de los *Cantares de los Ángeles* decían:

Con grande gozo os anuncio que ha nacido el Verbo ya,
le veréis en un pesebre, ¡corred, zagales, llegad!

No temáis a los dos brutos que hallaréis en el portal,
contemplando este misterio, ¡corred, zagales, llegad!

También veréis al esposo de pureza sin igual,
contemplando este misterio, ¡corred, zagales, llegad!

9.5.1.2. Pascuas: LOS PASTORES PREGONAN LO QUE HAN VISTO

1

*Vamos a explicar cantando
lo que estamos celebrando.*

Vamos a explicar cantando
el nacimiento de Dios.

Lo que estamos celebrando,
decir lo que sucedió,
en qué sitio, cómo y cuándo.

2

*Ya se rompió las cadenas,
ya dio luz a las tinieblas.*

Ya se rompió las cadenas,
vistió el mundo de alegría.

Ya dio luz a las tinieblas
porque nació de María
el Dios del cielo y la tierra.

3

*Entre la mula y el buey
naciste del mundo Rey.*

Entre la mula y el buey
me enseñaste el camino.

Naciste del mundo rey
marcando nuestro destino
con santa y grandiosa ley.

4

*¡Oh Rey de la creación,
grandes tus misterios son!*

¡Oh Rey de la creación,
Hijo del eterno Padre!

Grandes tus misterios son
y tu poder es tan grande
que del mundo la extensión.

Dicen los propios rancheros de Teguiise que para ellos *las pascuas* es el canto más bonito de su repertorio, el más alegre. Y sin embargo a nosotros nos parece el más difícil de cantar y sin duda el más complejo del Rancho de Teguiise y yo creo que de todos los ranchos de Canarias. La combinación que se hace de unos mismos versos en distintas estrofas y la alternancia entre solista y coro hace muy difícil de comprender la estructura que gobierna este cántico. Piénsese que el canto de los versos anteriores ha durado en la interpretación del CD 11'40 minutos. Tanto desde el punto de vista musical como poético y desde el punto de vista de la estructura de las alternancias entre solo y coro las *pascuas* es lo más parecido a las *coplas* del Rancho de Ánimas de Teror, aunque no exactamente igual.

La falta de una terminología específica para cada una de sus partes hace difícil la explicación de su estructura, que es la siguiente. Tal cual señalo en la transcripción del texto el canto de *pascuas* que aparece en el CD está compuesto de 4 «unidades

poético-musicales». Cada «unidad», a su vez, se compone de dos dísticos y de un trístico, cuyos versos, todos ellos octosílabos, se combinan de la forma siguiente: 12:13:245; es decir: 5 versos para 7 líneas versales. Desde el punto de vista de la rima, ésta es simple pero compleja su combinación: *aa:ab:aba*; es decir: 2 rimas para 7 versos. Y desde el punto de vista de la alternancia entre solista y coro: el coro repite íntegros y con la misma melodía del solista los dos versos de cada dístico, pero llegados al trístico, el solista eleva la voz, hace más melismática la melodía y al concluir el último verso el coro le «roba» las dos últimas sílabas y concluye con el primer verso de su correspondiente «unidad poético-musical». O sea:

UNIDAD POÉTICO-MUSICAL DE LAS PASCUAS DE LANZAROTE

		SOLO	CORO
PRIMER DÍSTICO	Versos	1-2	1-2
	Rima	a-a	a-a
SEGUNDO DÍSTICO	Versos	1-3	1-3
	Rima	a-b	a-b
TRÍSTICO	Versos	2-4-5	-5
	Rima	a-b-c	a

Se trata, por tanto, de un cántico abierto, al que pueden añadirse otras «unidades poético-musicales», como las que encontramos en la documentación antigua del rancho:

Pensar que la noche vino
en que nació el Rey divino.

Pensar que la noche vino
tendiendo su negro manto.

En que nació el rey divino
y por eso yo le canto
y todos le bendecimos.

9.5.1.3. Deshechas: LOS PASTORES EN EL PORTAL

Se celebra hoy en el mundo entero
la Natividad del Rey de los cielos.

—Dentro de un pesebre a un niño hallaréis
y halagan sus padres con cariño tierno.—

A su santa madre se lo presentaron.
María a su hijo y San José miraron.
¡Qué dulce mirada! ¡Qué grato consuelo!

Mientras los pastores bajan hasta el llano.
 Al nacer el Niño tómanlo en sus manos;
 Gabriel y Miguel, tristes en el cielo.

La interpretación de este cántico es idéntica a como se hace con las *deshechas* en los ranchos de ánimas, con un estribillo alternante por parte del coro, lento y repetitivo, lo que hace que su duración en el CD llegue a 7'30 minutos, pero muy hermoso en cualquier caso.

En la documentación antigua de Tegui se encontramos este otro texto de *deshecha*:

Ya parió María, nuestra medianera.
El que no le ama, manda Dios que muera.

Ya parió María un niño profundo,
 y trajo por nombre Redentor del Mundo.
 Redentor del Mundo, rey de cielo y tierra.

Del cielo a la tierra bajó el Redentor
 porque fue como mandado como Buen Pastor,
 porque el Padre eterno fue quien lo mandó.

Y además encontramos una *DESHECHA DE REYES*, en que si bien los versos son propios del género *deshecha* (6+6), la estructura estrófica es de dos versos y no de tres como tienen las *deshechas* «comunes»:

Trescientas y doce horas anduvieron
 los tres Reyes Magos en busca el Cordero.

Trescientas y doce, que son trece días,
 anduvieron los Reyes en busca el Mesías.

Iban a camello, su pajes llevaban,
 y una hermosa estrella a ellos guiaba.

Llegan a la cueva y estaba encendida,
 y los recibió la Virgen María.

Adoran al Niño puestos de rodillas
 y le ofrecieron oro, incienso y mirra.

También le ofrecieron hacerle un palacio,
 pero San José no quiso aceptarlo.

Que era carpintero y sabía trabajar
 y el pan de su hijo lo sabía ganar.

9.5.2. San Bartolomé de Lanzarote

Debo decir que el Rancho de San Bartolomé es el que mejor conozco de todos los de Lanzarote, y eso porque, a más de verlo actuar en diversas ocasiones, investigué a fondo sobre él y propicié el que se grabara un CD con los cantos de su repertorio, además de escribir el texto del folleto que acompaña a la grabación y de transcribir la letra de sus cánticos (Trapero 1992).

Como ocurre generalmente con el resto de los ranchos de Lanzarote, el de San Bartolomé ha estado siempre especialmente ligado a una familia, cuyos miembros lo protegían, cuidaban con mimo su tradición y apoyaban en cuanto hiciera falta para que el rancho no fallara a sus citas anuales. En San Bartolomé ha sido la familia Corujo. En la actualidad es Antonio Corujo Brito, hombre entendido en las cosas del folclore y de la cultura popular, entusiasta de las tradiciones locales y amante hasta el límite de su Rancho, y él mismo cantador *de alante* de excepcionales condiciones musicales. Pero antes de él, lo fue su padre Domingo, y antes su abuelo Juan. Pero también las mujeres de la familia han tenido mucho que ver en la conservación de la tradición, y ahora además los hermanos e hijos de Antonio, todos ellos muy vinculados a la música como cantantes y como instrumentistas. Todos los componentes del Rancho de San Bartolomé y los vecinos todos hablan del abuelo de Antonio Corujo como del personaje más antiguo que recuerdan en el asunto del Rancho, y hablan de él como de un personaje mítico por su sabiduría y su forma inimitable de cantar: se llamaba Juan García, de apodo «el Jariano», porque procedía de Haría, y que se cambiaría el apellido por Corujo. En este asunto algunos vecinos de San Bartolomé hablan de los hombres de la familia Corujo como de los auténticos creadores de la tradición, mientras que otros los califican solo de los «depositarios» más autorizados.

Mi principal fuente de información ha sido, pues, Antonio Corujo, pero ha habido otra persona de la familia clave para lograr recomponer el repertorio más antiguo y completo del Rancho. Y esa ha sido Isabelita Corujo Brito, tía de Antonio y hermana de su padre, nacida en San Bartolomé en los primeros años del siglo XX y que por matrimonio se trasladó a vivir a un pago del municipio de Ingenio (isla de Gran Canaria), donde yo la entrevisté en numerosas ocasiones en los primeros años de la década de 1990. Isabelita Corujo me aseguró que los hombres de la familia eran los que organizaban y cantaban en el Rancho, pero que eran las mujeres las depositarias de los textos que en él se cantaban. Y me citó a su madre (la mujer del mítico Juan «el Jariano») como la persona que más «coplas» sabía y la que conocía todas las letras del Rancho.

Todo ello nos habla de la naturaleza eminentemente oral que tenía el Rancho de San Bartolomé, como la tenían los demás ranchos de la isla y del archipiélago. Los textos se conservaban en la memoria y se transmitían de generación en generación. Lo mismo que las maneras y formas de cantar cada uno de los géneros que lo componían. Como el padre de Antonio tenía una barbería y una tiendita en San Bartolomé, éste era el lugar propicio para la reunión de hombres, el verdadero «mentidero» del pueblo, y allí ensayaban y preparaban el Rancho.

Actuaban solo en el tiempo de Pascua. Empezaban el ciclo cantando en las *misas de la luz*, que eran nueve (para conmemorar los nueve meses del embarazo de la Virgen), para terminar el día de Nochebuena. Después actuaban el día de la

Circuncisión (1 de enero) y el día de Reyes (6 de enero). También salían algunos días por la noche para cantar en rondas callejeras o en casa de algún vecino, pero la función principal del Rancho era cantar en la iglesia. Y tenían perfectamente programado el repertorio de cánticos para cada uno de los días. En las misas de la luz cantaban *El Mesías* y *Bien sabe el Señor Dios mío*; en Nochebuena cantaban *Los pastorcitos*; el día de Año Nuevo, *La circuncisión*, y en el día de Reyes, el cántico de *Los Reyes*. Los primeros días cantaban desde el coro, pero ya el día de Navidad bajaban y cantaban desde el altar.

El Rancho lo formaban entre 15 y 20 personas y sus instrumentos eran, más o menos: de cuatro a seis guitarras, tres laúdes, una mandolina, una bandurria, un timple, unas «castañetas» que suele tocar el solista, cuatro panderos, dos triángulos, unas sonajas (de una mandíbula de cabra) y una espada.

Por lo que pude comprobar, los textos del Rancho de San Bartolomé solo los conocen muy pocas personas y no en su integridad; el propio Antonio Corujo solo conoce los que tradicionalmente canta el Rancho. Pero como después veremos esos textos están fragmentados y se acomodan a la extensión media que dura la interpretación de un cántico, alrededor de 8 minutos, pero pertenecen a relatos más largos, que solo en este caso Isabelita Corujo recordaba completos.

Sobre el repertorio que habitualmente cantan y de las dificultades de identificación de cada uno de sus cánticos ya hablamos en el aptdo. 9.4. anterior.

Desde el punto de vista musical el Rancho de San Bartolomé es bastante uniforme (como lo es también desde el punto de vista poético). Según Antonio Corujo, el Rancho tenía «tres músicas» (quiere decir tres melodías y ritmos); él no las menciona por estos nombres, pero serían su equivalencia: con la primera, coincidente con el *santodomingo*, se canta el número 7 «Los pastorcitos»; con la segunda, equivalente al *corrido*, las canciones 1 «El Mesías», 2 «Bien sabe el Señor Dios mío», 4 «Nació el rey de cielo y tierra» y 5 «María de gracia llena»; y con la tercera, que es la *deshecha*, se cantan el 3 «La noche que nació el Niño» y el 6 «La circuncisión». Y comenta Antonio que esta tercera es «la más triste y lamentosa», y que siempre se canta así «aunque la letra fuera simpática». En efecto, el solista se «desgarra» en este cántico.

Como en el CD no hay ninguna indicación que diga a qué género musical pertenece cada uno de ellos, quien oiga el CD entero y sea entendido en música podrá advertir diferencias musicales, sin duda, pero el no entendido creará que todos los cánticos son iguales, porque en efecto todos tienen un mismo estilo musical. Y quien se fije en la estructura poética de los versos (y vea el libreto que acompaña al CD) verá que todos, menos el 7, tienen la misma estructura métrica: son auténticos romances con estribillo, cantados en la misma forma con que se cantan los romances en las islas más occidentales del archipiélago. Y que el texto del número 7 *Los pastorcillos* se estructura en forma de dísticos dodecasilábicos (con hemistiquios 6+6 y rima uniforme) y estribillo también en dístico.

Así pues, salvo el último cántico de *Los pastorcillos*, todos los demás textos del Rancho de San Bartolomé son romances. Romances que ahora están perfectamente delimitados pero que en su origen formaban parte tan solo de uno o de dos relatos romancescos.

En todos los repertorios de ranchos de pascua de Lanzarote hay algún romance, pero el más «romancesco» de la isla es, sin duda, el de San Bartolomé. Algunos hay

que son comunes a la tradición general romancística del archipiélago (y de España), mientras que otros son propios y exclusivos del Rancho de San Bartolomé. Y otros varios hay que merecen especial comentario, puesto que han resultado de la fragmentación de un romance de pliego del siglo XVIII (con un proceso similar al nacimiento que los primitivos romances tuvieron de los cantares de gesta). El romance en cuestión es el que lleva por título «Romance espiritual en que se declara el misterio de los Desposorios del Señor San Joseph y María Santísima, y la Encarnación del Divino Verbo y los zelos del Señor San Joseph», compuesto por José de Arcas, vecino de Marchena y hermano tercero de la Orden del Hábito de San Francisco de Asís⁵⁸.

Como romance típico de la literatura de pliego dieciochesca, el romance de José de Arcas es excesivamente largo (tiene 312 octosílabos), en comparación a la dimensión «media» de los romances tradicionales, y como, además, la ejecución en el Rancho siempre es cantada, con una cadencia y ritmo extraordinariamente lentos, lo que hicieron en San Bartolomé fue fragmentarlo en tres partes, poniendo los límites en los tres temas principales que en el título se anuncian: los desposorios de la Virgen, la encarnación del Verbo Divino en el vientre de María y las dudas de San José. Mas la acomodación que el Rancho de San Bartolomé ha hecho del texto de José de Arcas no ha consistido solo en la fragmentación; hecha ésta, la transmisión oral se ha encargado de operar en la configuración de los textos de San Bartolomé conforme a su proceder habitual, suprimiendo versos y aun secuencias enteras, recreando el texto y acomodándolo a la estructura poético-musical del género *rancho*, dándole una nueva intriga y poniéndolo a disposición de cuantos lo han hecho tradicional, con las consiguientes variantes de todo texto verdaderamente tradicional.

La temática del romance de José de Arcas no es propiamente de la Navidad, sino más bien del Adviento, razón por la que los de San Bartolomé lo hicieron propio de las misas de la luz. El primer cántico era el titulado EL MESÍAS (**Música 11**)⁵⁹ que dice :

El Mesías prometido reinará en el terno siglo.

Unos desposados santos convida la Iglesia, amigo,
de estos desposados santos, vamos, seremos testigos.
El desposado José, ¡qué grande dicha ha tenido,
al casarse con María, hija de Joaquín, su tío!
La novia tiene mil gracias, quince años no cumplidos,
José tiene treinta y tres, hermoso y bien parecido,
y para no estar anciano es carpintero su oficio,
que lo dejó San Mateo en un evangelio escrito.
Se crió aquí esta doncella en el templo y con retiro,
para más servir a Dios voto de castidad hizo.
A los diez años José ha hecho este voto mismo,
de modo que se ordenaron los esposados divinos.

⁵⁸ El texto completo del original puede leerse, entre otros lugares, en RDTP, XLIII, 1988: 354-357.

⁵⁹ La grabación procede del CD *Rancho de Pascua de San Bartolomé de Lanzarote*, pista 1; canta como solista Antonio Corujo.

El episodio narrado de los desposorios de la Virgen inauguraba el ciclo de la Navidad. Y le seguía el episodio de la anunciación, que se formulaba en el cántico BIEN SABE EL SEÑOR DIOS MÍO:

Bien sabe el Señor, Dios mío, siempre mi deseo ha sido.

Estando un día la Virgen en silencio y con retiro leyendo la profecía que Isaías había dicho:
«Conservar una doncella para parir el Verbo divino».
—¡Quién será esta doncella, quién la hubiera conocido para postrarme a sus pies y ponerme a su servicio!—
Al decir estas palabras apareció un *parafino* en la forma de un mancebo hermoso y bien parecido con una diadema de oro y un refulgente vestido, con una cruz en el pecho engendrado en oro fino, del ángel acompañado y con voz clara le dijo:
—María de gracia llena, el Señor está contigo, soy el ángel San Gabriel que vengo del cielo *empirio* a traer una embajada que me manda el rey divino. Has de saber concebir que has de parir un hijo que en la casa de Jacob reinará en el *terno* siglo.

Bien se ve en estos dos textos que ni el título ni menos el *pie* son buena referencia para identificarlos. Pues tampoco la música, porque estos dos son cantados como *corridos*, pero el que viene a continuación, LA NOCHE QUE NACIÓ EL NIÑO, es cantado como *deshecha* y sin embargo tiene la misma estructura poética:

La noche que nació el Niño tuvo mi tormento alivio.

De visitar a Isabel, luego que a su casa vino,
reparó un día José que el vientre estaba crecido
de su esposa, y asustado y hablando consigo mismo:
—¡Inmenso rey de Israel!, ¡Señor, qué es esto que miro!
¡Veo a mi esposa preñada!, ¿estoy despierto o estoy dormido?
¡Si ambos hicimos votos de castidad, hemos sido fieles en su cumplimiento! ¡Aquí hay misterio escondido!
Si hay misterio, no lo sé, ni mi esposa me lo ha dicho,
pero todo pasará, menos que en mi casa un hijo,
sin saber quién es su padre. ¡En pensarlo soy corrido!—
Se fue a descansar un poco, y apenas quedó dormido
entra el ángel San *Grabriel* a su aposento, y le dijo:
—Levanta, José, despierta, ¡qué grande dicha has tenido!,
que la preñez de tu esposa es por misterio divino,
que a salvar la gente viene el Mesías prometido.

Y así todos los demás. El *pie* que da título a estos cánticos está elegido más por la circunstancia de la celebración del día que por el «tema» del propio canto. Así, el

anterior se cantaba el día de Nochebuena y por eso crearon el pie *La noche que nació el Niño...*, siendo que el tema del romance se centra en las dudas de San José, mientras que el siguiente cántico se hacía el día de Año Nuevo en que se conmemora el bautismo y la circuncisión del Niño, y de ahí el pie *Hoy es la circuncisión...*, siendo que el romance hace un resumen desde el empadronamiento hasta la matanza de los inocentes, pero no nombra la circuncisión:

Hoy es la circuncisión del divino Redentor.

Reina Herodes en Judea y es de Roma emperador.
 Ve allí en Galilea que es tierra de bendición,
 la villa de Nazaret donde María habitó.
 María estaba casada con José, santo varón,
 y con él vivía virgen como si fuera con Dios.
 El arcángel San Gabriel Dios un día lo envió
 diciendo que había ser madre de Cristo nuestro Señor,
 que en su seno formaría, no por obra de varón.
 Entonces el Verbo divino, que es el mismo Hijo de Dios,
 tomó cuerpo y alma de hombre, en cuya forma nació.
 En Belén siendo un pesebre la cuna de nuestro Dios
 es donde fue ese judío que Jesús se le llamó.
 De Jesús el nacimiento llenó a Herodes de terror,
 mandando matar los niños de Belén enredador
 para que no se salvara el rey nacido de Dios.

Finalmente, LOS PASTORCITOS se cantaban el día de Navidad, acorde con lo que la letra dice. Pero ya este canto no es un romance sino una sucesión de coplas hexasilábicas y cantadas al ritmo del *santodomingo*:

*Venid pastorcitos, venid a adorar
 al rey de los cielos, que ha nacido ya.*

Un rústico techo abrigo le da,
 de cuna un pesebre, de templo un portal.

En lecho de pajas desnudito está,
 al ver las estrellas a sus pies brillar.

Del campo las flores gratas le serán
 al que con su risa las hace brotar.

Hermoso lucero los vino a anunciar,
 Magos del Oriente buscándole van. Etc.

9.5.3. Tías

El Rancho de Tías está viviendo ahora una etapa nueva desde que Benigno Díaz tomó la dirección del mismo a la muerte del que fuera su conservador «his-

tórico» José Bermúdez en los primeros años de la década de 1970. Benigno Díaz ha sabido conjugar los textos y las deshechas antiguas con los villancicos modernos y le ha conferido al Rancho una agradable y variada sonoridad.

Perdida ya la costumbre antigua de cantar por las calles y por las casas, y habiendo desaparecido también las misas de la luz, la actuación del rancho se limita a cantar en la iglesia en los días de Nochebuena y Navidad, Año Nuevo y Reyes para conmemorar las tres celebraciones principales de la Navidad. Aparte ello, en las fechas navideñas acuden a las llamadas que les hacen desde determinados instituciones y centros asistenciales y actúan en los Encuentros de Ranchos de la isla que suelen programarse cada año.

Pero la tradición antigua del Rancho de Tías no se rompió al cambiar de director. Benigno Díaz recibió de José Bermúdez el repertorio de textos que constituía el núcleo de la tradición, dichos de memoria, oralmente, que Benigno anotó en una libreta y que conserva como «la herencia» del rancho. Esos textos antiguos están formalizados todos ellos en el más puro estilo de las *deshechas*, con su *pie* de rancho y sus estrofas de tres versos que ellos llaman *toques*, y cubren los principales episodios conmemorativos de la Navidad.

El día de Nochebuena, antes de la misa del gallo cantaban el siguiente texto de LA ANUNCIACIÓN:

Según la escritura, pronto ha de nacer
de la Virgen pura un Niño en Belén.

Adán nuestro padre, por haber pecado,
perdió la justicia con que fue criado.
Y todos los hombres pecamos con él.

Lucifer soberbio causó nuestro engaño
y a todos los hombres hizo sus esclavos,
porque pretendía llevarnos con él.

Dios nos prometió un libertador.
Dijo a Abrahán, a Isaac y a Jacob
que de este linaje había de nacer.

A Isaac le dijo que concebiría
una Virgen pura, que de ella nacía.
Su hijo tendría por nombre Manuel.

Turbose la Virgen, porque no sabía
cómo iba a ser madre del Mesías,
si había prometido siempre virgen ser.

El Ángel le dice: —Está preparado,
madre del Mesías, que Dios lo ha mandado,
y quedarás pura y virgen también.—

La persiguió el Ángel, la Virgen se rinde,
 porque para Dios no hay cosa imposible,
 que lo que Dios quiere todo puede ser.

Estéril y anciana —el Ángel le dijo,
 que hacía seis meses había concebido.
 Fuera a visitar a su prima Isabel.

La Virgen le dijo: —Aquí está tu esclava,
 que se cumpla en mí su santa palabra,
 siendo siempre virgen, madre podré ser.—

Desde que la Virgen dio el consentimiento
 la vista del cielo bajó a su aposento:
 el Hijo de Dios hombre empezó a ser.

Nos dice Benigno Díaz que como los textos son muy largos, en el momento de su ejecución cortan por donde les parece conveniente. Otro cántico para la noche de Navidad es el siguiente sobre el NACIMIENTO Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES:

A la medianoche nos nació el Mesías
de la Virgen pura llamada María.

A la medianoche con rodilla en tierra
 tuvo sus dolores esta pura reina.
 José sacó lumbre, la luz encendía.

Cuando San José vio a este tierno Niño,
 sobre de unas pajas, al hielo y al frío.
 No tiene pañales, tampoco mantillas.

Sobre el pesebre está reclinado,
 allí le calienta el buey con su vaho.
 San José y la Virgen están de rodillas.

Adorando al Niño, los ojos al cielo,
 pidiendo el socorro a su Padre Eterno:
 —Con su santa gracia nos confortaría.—

El ángel Gabriel fue y llevó el aviso
 a unos tres pastores: —Que ha nacido el Niño,
 y son en Belén estas alegrías.—

Los pastores bajan con mucha alegría,
 dejan sus ganados, nadie se los cuida.
 Allí los hallaron cuando ellos volvían.

Llegan al portal con mucho contento,
adoran al Niño con gran rendimiento,
dan el parabién a José y María.

Ellos le cantaron varios estribillos,
con pandero y flauta, también sus pitillos,
con voz pastoril, que es lo que sabían.

Estando cantando con tan dulce anhelo,
dos cosas llegaron: ángeles del cielo
cantando la gloria, San Miguel los guía.

Ángeles pastores, cantaban los ecos,
cantaban las glorias: «In excelsis Deo».
Ante el Niño Dios todos se arrodillan.

Ángeles pastores, siguieron cantando,
canciones divinas, versos entonando,
por toda la noche, hasta ver el día.

Y para el día de Reyes cantaban la ADORACIÓN DE LOS REYES:

Del Oriente salen los tres Reyes Magos
según Abrahán lo ha profetizado.

Del Oriente sale una hermosa estrella,
los tres Reyes Magos se guían por ella.
Salen de sus reinos de amor abrasados.

Y viendo la estrella estos santos Reyes
muy llenos de fe a Belén vienen.
A ver al Mesías vienen *ajilados*⁶⁰.

Uno es Idomeo, otro de Sahara,
el tercero vino de la gran Arabia,
a adorar al Niño vienen con cuidado.

El primero llaman el rey Baltasar,
Melchor el segundo, tercero Gaspar,
a la Palestina vienen *ajilados*.

Un ángel del cielo los iluminó:
que era ya nacido nuestro Redentor,
y que en Belén era este milagro.

⁶⁰ *Ajilado* es voz dialectal canaria, ya anticuada, que significa 'ir derecho y rápido a un sitio'.

Salen de sus reinos estos santos Reyes,
no sabe uno de otro; *ajillados* vienen,
se juntan los tres, para más milagro.

Los tres en sí mismo se sorprendían,
se verán venir con sus comitivas,
y sin ser pensado los tres se juntaron.

Preguntó uno al otro cuál son sus destinos;
con grande gozo así han respondido:
—Guiados de la estrella a Belén vamos.

A ver al Mesías y ver que ha nacido,
allá en Belén es nuestro destino.—
Responden los tres: —Ese es mi cuidado.—

Y todos tres juntos, casa Herodes vienen.
Al ver los tres Reyes, él se sorprende:
ver tres majestades y sin esperar lo.

Llegan casa Herodes, preguntan por el Niño.
Se quedó turbado por haber sabido
que naciera allí, dentro su reinado.

Aparte estos textos antiguos, el Rancho de Tías canta también «villancicos» más modernos, procedentes de la tradición canaria o foránea y convenientemente adaptados al estilo de los ranchos. Así el famoso villancico canario «Lo divino», como también lo hace el Rancho de Tinajo; o el villancico español «Una pandereta suena» que el Rancho de Tías canta así:

*Suena la pandereta,
ruido y más ruido,
porque la profecía
ya se ha cumplido,
sí, sí, ya se ha cumplido.*

Este Niño que ha nacido
con un amor tan profundo
lo ha mandado nuestro Padre
para redimir al mundo.

Caminamos todos juntos,
caminamos a Belén,
le damos un beso al Niño
y la mano a San José.

9.5.4. Tinajo

El conocimiento que tengo del Rancho de Tinajo se debe a la actuación que presencié del mismo en dos Encuentros de Ranchos de Lanzarote celebrados en los años 1989 y 1992, más a una serie de entrevistas personales que hice a alguno de sus miembros más destacados en el primero de esos años: a su director Higinio Pérez Cabrera, al que suele ser solista principal Antonio Pérez,

de Mancha Blanca, y a Plácido Cabrera Perdomo. Además, por un CD que grabaron en el año 2004 con el título *Rancho de Pascua Archinech-Tinajo* en el que aparecen todos (o casi todos) los cánticos de su repertorio actual. En efecto, estos cánticos grabados ahora coinciden casi en su integridad con los que cantaron en los Encuentros reseñados y con los textos que recopilé en las entrevistas citadas.

El Rancho tiene ahora la forma de «parranda», y la llaman *Archinech* en homenaje —dicen— a un guanche de Tinajo que se llamaba así. De hecho, tanto el nombre de ese personaje Archinech como el de varias de las montañas de nombre guanche que rodean el pueblo de Tinajo (también nombre guanche) aparecen en varias de las letras de su repertorio, lo que es muestra de la factura moderna que tienen.

Sin embargo los ranchos de pascua tienen en el pueblo y municipio de Tinajo tradición antigua, y hasta tuvo varios repartidos por los pagos del municipio, cada uno con su «parranda», y de ellos todavía queda la memoria en la tradición oral. Dicen que había una gran afición al rancho, y que sus cantares se repetían, ya fuera del rancho, en cualquier momento y en todas partes.

También el Rancho de Tinajo cantaba por las calles del pueblo y por los pagos del municipio y entraba en las casas particulares para felicitar las pascuas. Sus salidas eran sobre todo el día de Nochebuena (también cantaban en la misa del gallo), el día de Año Nuevo y el de Reyes. En las casas les ofrecían dulces, bizcochos, higos secos, vino u otras bebidas, pero sobre todo vino que era de lo que había en todas las casas. Y en esas visitas y en los pasacalles solían cantarse letras más prosaicas, generalmente improvisadas, sobre todo en forma de *pies* sueltos.

El Rancho tuvo su momento de decaimiento y casi de desaparición en las décadas posteriores a la Guerra Civil. Renació a partir de los años 80 por el empuje de su director actual, Higinio Pérez, con la conjunción de varios de los antiguos ranchos del municipio y con la incorporación de gente joven. También se renovó el repertorio y se crearon nuevos textos a los que se aplicaron músicas tradicionales.

En la actualidad el Rancho lo forman 14 componentes, que tocan los siguientes instrumentos: cinco guitarras, tres laúdes, una bandurria, un timble, unas castañuelas («castañetas» las llaman), un pandero grande, otro mediano y una espada.

Su repertorio habitual contiene una pieza instrumental que suelen tocar como pasacalle o al empezar sus actuaciones. Sin embargo, el solista del Rancho, Antonio Pérez, me dice que también tiene letra; es una hermosa cuarteta que él canta y que da título al número, *Mi corazón por querer*:

El corazón por así,
después de morir, nacer,
por eso se canta al Niño
el corazón por querer.

El resto de las canciones llevan su título bien por el primer verso de la letra bien por el género musical al que pertenecen. En el CD se anuncian de la siguiente manera:

1. El Niño que está en la cuna
2. Zapateo

3. Los pastores de Belén
4. Santodomingo
5. El divino
6. El corrido

De ellos, son simples «villancicos» los números 1, 3 y 5, al estilo de los más generales de España, es decir, sucesión de coplas en forma de cuartetos populares aisladas y autónomas, unas tradicionales y otras creadas localmente, con un estribillo también en forma de cuarteto que canta el coro de forma alternante con el solista, como las siguientes:

El Niño que está en la cuna
él contento ahí está,
en ver a su vecino
que lo viene a visitar.

Los pastores en Belén
ellos miran hacia arriba,
a la estrella del Oriente
que le anunciaba el Mesías.

Los números 2 y 4 tienen a su vez la misma estructura poética: son coplas hexasilábicas autónomas, intercaladas por los siguientes estribillos:

Dicen los pastores que vieron bajar
a una luz del cielo derecha al portal.

El ángel Gabriel le anunció a María
que el Niño Mesías nacía en Belén.⁶¹

Finalmente, el número 6 tiene la estructura típica del canto de los romances con responder:

Vamos al portal divino a ver si ha nacido el Niño.

La Virgen y San José van caminando hacia el río.
A lavarle los pañales de ese Niño que ha nacido.
Todos los fieles del pueblo se dan cita en el camino.
A este Niño chiquitito, ese Niño tan bonito.
La Virgen y San José, ¡ay!, lo besan con cariño.

Estos versos no son ni viejos ni de repertorio, son de factura moderna y de un autor sin gran talento, pero tienen una hilación que le da aspecto de romance. Lo que sí tienen es la cierta autonomía de los versos largos de los romances viejos. Y a pesar de ello es el texto más interesante del CD.

⁶¹ Claramente se ve que hay una falta de rima entre los dos versos de la copla, que puede resolverse fácilmente cambiando el orden de los hemistiquios: «Le anunció a María el ángel Gabriel / que el Niño Mesías nacía en Belén», que fue lo que cantaron en su actuación en los Encuentros de Ranchos en Tegui en los años 1989 y 1992.

En las encuestas personales que tuve con varios de los miembros del Rancho me dijeron que también se cantaba el siguiente verdadero romance de la BÚSQUEDA DE POSADA⁶²:

Vamos a contar la historia de la sagrada María.

- Vamos a contar la historia de la sagrada María,
 2 cuando por el mundo andaba San José y su compañía.
 San José pidió posada pa una pobre peregrina,
 4 que es muy tierna y delicada y al sereno no dormía.
 San José toca en la puerta, la Virgen queda en la esquina.
 6 —A ver si daban posada a esta pobre peregrina.
 —Váyase de aquí el buen viejo, que yo no lo conocía,
 8 que me viene a robar de noche lo que me ha visto de día.—
 San José se aparta de allí llorando lágrimas vivas;
 10 San José las llora de agua, la Virgen de sangre fina.
 San José la consolaba y estas palabras decía:
 12 —Vamos pa Belén, mi esposa, pa un portal que yo sabía,
 que cuando yo era pastor que yo en él me recogía....

9.5.5. Haría

El conocimiento que tengo del Rancho de Pascua de Haría, el pueblo y municipio más al norte de la isla de Lanzarote, es de haberlo visto actuar una sola vez en el Encuentro de Ranchos de Lanzarote celebrado en el Convento de San Francisco de Teguiise el 28 de diciembre de 1990. Su director era entonces Santiago García González, de 77 años, y estaba formado por 14 personas, todos varones, que tocaban los siguientes instrumentos: cuatro guitarras, tres laúdes, un requinto, un timple, un aro con casca-beles, una pandereta, unas castañuelas, una raspadera, una huesera y una espada.

Su actuación fue breve: interpretaron tres números, el primero de ellos solo instrumental y los otros dos cánticos no tienen denominación de género: el título corresponde a sus respectivos primeros versos: *Vamos a ver a María* y *Venid pastorcitos*. Son muy simples y nada particulares.

El primero, *Vamos a ver a María*, en lo musical es muy parecido a *La noche que nació el Niño* de San Bartolomé, y su estructura métrica se parece a la del género *corrido* de los Ranchos de Teguiise y sobre todo de Tinajo: el solista canta una sucesión de dieciseisílabos intercalados por el estribillo del coro. Pero el texto no es un romance; ellos lo llaman *la letanía*, y en efecto lo es: una sucesión de versos que en su origen pudieron haber tenido la estructura de dísticos (8a+8a), pero que ahora no siempre lo logran:

Vamos a ver a María que está en el portal metida.

⁶² Es un romance muy popular en Canarias, también en Lanzarote en donde he podido reunir 9 versiones en mi *Romancero General de Lanzarote* (Trapero 2003: nº 52).

Año nuevo, nuevo día, estas son las alegrías.
 En el portal de Belén hay estrellas, sol y luna.
 La Virgen y San José y el Niño que está en la cuna.
 Si ya tarde lo tenía con muchísima alegría.
 Vamos a ver a José que está en el portal también.
 Esta noche nace el Niño en el portal de Belén.

El segundo, titulado *Venid pastorcitos*, es una sucesión de coplas autónomas pertenecientes todas ellas al repertorio general navideño y un estribillo también muy común.

*Venid pastorcitos,
 venid a adorar
 al rey de los cielos
 que ha nacido ya.*

En el portal de Belén
 hay estrellas, sol y luna,
 la Virgen y San José
 y el Niño que está en la cuna.

Esta noche es Nochebuena
 y no es noche de dormir
 porque ha nacido el Niño
 que nos viene a redimir. Etc.

9.6. Memoria de otros ranchos ya desaparecidos

El pueblo de TAO (mun. Teguiise) debió tener uno de los ranchos más importantes de la isla, pero desapareció en los años de la Guerra Civil. De dos hombres de la localidad obtuve información sobre él en el año 1989: de José Luis Bonilla de León, de 89 años entonces, que había sido miembro activo del Rancho en su juventud, y todavía conservaba tres instrumentos: la espada, una pandereta y una preciosa *sonaja* (pandero con cascabeles y campanillas en su interior), y de Miguel Betancor, de unos 60 años, que no lo conoció personalmente pero que había heredado de su padre un conocimiento bastante exacto del mismo.

El Rancho de Tao llegó a practicar la función de los ranchos de ánimas, yendo a las casas donde hubiera un fallecido reciente y le cantaban rogando por su alma; los textos eran algunos de repertorio tradicional «pero se les añadía mucha improvisación», nos dicen. La música para los cantos de ánimas eran las *deshechas*, como el siguiente *pie*:

Con gran regocijo le han venido a ver
 todos sus amigos, sus hijos también.

Pero el funcionamiento principal en los últimos tiempos de su existencia fue el de cantar las pascuas. Lo hacían en tres géneros principales: el *corrido* para el canto de calle, las *pascuas* para cantar en las casas y en la iglesia y las *deshechas*, que era el canto principal y el que más gustaba. Varios ejemplos recogimos de cada uno de ellos. Además del pie de la deshecha anterior, en los *corridos* los siguientes pies:

Nuevo el año, nuevo el día, nuevas son las alegrías.

Como te gusta cantar, te venimos a buscar.

Y en las *pascuas* los siguientes:

Ha nacido de María el Redentor de la vida.

Vamos a ver si ha nacido en el lecho prometido.

Bien se ve que la métrica de *corridos* y *pascuas* es el díptico octosilábico, mientras que en las *deshechas* la medida es el hexasílabo doble

Del Rancho de MOSAGA (mun. San Bartolomé) obtuve información de Julia Hernández y de su hija María del Carmen Cabrera Hernández. Recuerdan que el rancho iba cantando por la calle y llamaban a las casas con coplas como la siguiente:

Ábranos las puertas, queremos entrar,
tengamos asiento para descansar.

Dentro de las casas cantaban las canciones típicas de los ranchos de pascua, y recuerdan un *pie* de rancho:

Vamos a ver a María que está en el portal parida.

Pero no recuerdan que se les diera dinero, solo un agasajo de dulces y vino o licores.

Finalmente, en el pueblo de FEMÉS (mun. Yaisa) existió la misma tradición de los ranchos, pero con la denominación local de *las posadas*, de la que todavía queda una leve memoria en los más viejos, de haberla visto de muy niños. Tenía el mismo ciclo de los ranchos en los días previos a la Navidad y en sus días centrales; cantaban por la calle e iban de casa en casa, «pero no cantando cosas de ánimas —me dicen—, sino como rancho de pascua, más en broma, improvisando sobre la marcha». Posiblemente el nombre de *posadas* le venga de la imitación a San José y la Virgen «pidiendo posada».

VIII

LOS VELORIOS DE CRUZ Y OTROS VELORIOS

Murió Cristo en el madero,
¡muerto y gobernando el cielo!
(ESTRIBILLO ROMANCESCO de Canarias)

Dios te salve, Cruz divina,
árbol de la Redención,
amparo de los cristianos,
consuelo de salvación.
(CANTO POPULAR de Venezuela)

1. Velorios y velatorios

Los *velorios* son o han sido una de las manifestaciones de religiosidad popular más importantes y extendidas por el mundo hispánico, y de las celebraciones más propicias para que en ellos se produjera el canto religioso en verso. Aunque hemos de suponer que no en todos los velorios hubiera cánticos, sino rezados, y que no todos los cantos fueran en verso, ni que los cánticos fueran todos de tradición popular. O sea, que por *velorio* ha de entenderse aquí tanto la reunión y el ámbito en que se celebra la reunión como los rezos y cánticos que en ella se realizan, porque con ambos sentidos se usa el término.

Pero no es lo mismo *velorio* que *velatorio*. La última edición del DRAE define el término *velorio* de la manera siguiente: «Reunión con bailes, cantos y cuentos que durante la noche se celebra en las casas de los pueblos, por lo común con ocasión de alguna faena doméstica, como hilar, matar el puerco, etc.». Un velorio está pues relacionado siempre con pasar la noche *en vela*, sin dormir, con motivo de alguna celebración. No así el término *velatorio* que está siempre referido al acto de velar a un difunto, y *velar* es, siguiendo también al Diccionario académico: 'estar una noche sin dormir al cuidado de un difunto'.

También estas diferencias se ponen de manifiesto en el *Diccionario* de María Moliner: la palabra *velatorio* está siempre vinculada a la vela de un muerto, y de ahí la expresión «parece un velatorio», con la connotación de 'serio', 'triste' o 'aburrido', mientras que *velorio* es siempre reunión alegre.

Sí debería modificarse la definición de *velorio* del diccionario académico, teniendo en cuenta la realidad practicada en los países hispanos de América: allí los *velorios* no son reuniones para realizar «alguna tarea doméstica», sino para celebrar alguna festividad religiosa.

No obstante, ha de reconocerse que en la realidad de la amplísima geografía en que se habla español a veces ambos términos *velorio* y *velatorio* se usan como sinónimos o con sentidos que no se corresponden con los que los diccionarios de la lengua definen. Así, por ejemplo, los «velatorios» de angelitos se llaman *velorios* en la mayor parte de Hispanoamérica, mientras que los «velorios» de santos de Las Alpujarras se llaman *velatorios*.

Otra palabra del español, *vigilia*, equivale exactamente a la práctica de los *velorios* que siguen celebrándose en determinados países de Hispanoamérica. Y como son costumbres de tradición antigua, en un diccionario antiguo encontramos la mejor definición y descripción de las mismas, en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias, de 1611. No recoge el *Tesoro* los términos *velorio* y *velatorio*, porque todavía no existían, pero sí las prácticas que hoy designamos por ellos. Dice Covarrubias que *vela* se toma a veces por *vigilia* o devoción, y dedica a este segundo término un largo y sustancioso artículo. Dice que *vigilia* es «la *vela* que se hace por devoción de partes de tarde y en la noche, antes de la festividad en que la Iglesia Católica señala las vigilijs, o dentro de los templos o en sus cementerios. Esta fue costumbre muy antigua, desde el tiempo de los apóstoles; fuéronse reformando estas velas, porque en vez de orar o cantar himnos y alabanzas a Dios y a sus santos, venían a profanar las iglesias; y así el día de hoy se da licencia para semejantes velas con mucha dificultad, y asistiendo ministros devotos a la guarda de la iglesia, y esto he visto que se concede a la gente devota y forastera. En algunos santuarios la víspera de la advocación del santo o santa, porque concurriendo mucha gente forastera no caben en los mesones ni hallan posada y gozan de la devoción de la vela enteramente».

Véase que las *vigilijs* estaban siempre relacionadas con la celebración de alguna devoción religiosa dentro de los templos, y que fueron las prácticas inconvenientes al lugar sagrado lo que motivó que salieran fuera de las iglesias. Lo que explica el lamento que hace el Infante Don Juan Manuel en el siglo XIV de que en las *vigilijs de los santos* los congregados no pasen la noche en oración sino en algazara:

En las vigilijs que se agora fazen, allí se dizen cantares et se tañen estrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas el contrario de aquello para lo que las vigilijs fueron ordenadas (cit. Menéndez Pidal 1969: 58).

No debió ser ajena a esa realidad condenada por Don Juan Manuel y explicada por Covarrubias la casi obligada presencia de los juglares en las vigilijs de la España medieval, en las que tenían un papel protagonista, hasta el punto de existir una especialización de esa función juglaresca: los *juglares religiosos*, que tenían más de juglares que de religiosos, tal como reconoce Menéndez Pidal: «Pero el juglar religioso no era siempre devoto, sino que se descarriaba a menudo en muchas profanidades» (1969: 58).

Se cita muchas veces como ejemplo de las vigilijs religiosas medievales la escena final del *Duelo* de Berceo, la famosa ¡*Eya, velar!* Pero, en realidad, esa escena no tiene que ver con los velatorios tal como hoy los entendemos, sino con la admonición que se da a los judíos de que *velen* (de que estén despiertos y atentos) para que los apóstoles no roben el cuerpo de Cristo de la sepultura, «ca furtárvoslo que-rán» dice el monje riojano.

2. Clases de velorios

La práctica actual de *velorios* para la celebración de alguna devoción religiosa, con la presencia protagonista de la música y el canto, sigue viva en muchos lugares de América, pero ha desaparecido de España o pervive solo en lugares muy concretos y de manera esporádica.

Es el caso, por ejemplo, de los *velorios de santos* que se celebran en la comarca andaluza de Las Alpujarras y de las que habla Alberto del Campo en su libro *Trovadores de repente*. Se celebraban —dice— en los cortijos o en algunas casas del pueblo «para agradecer las *mandas*, es decir, peticiones que algún miembro de la familia —generalmente la madre o la esposa— había hecho a un santo, para que sanase algún pariente, la cosecha fuera buena o cualquier cuestión humana y sobrenatural» (2006: 221). Y esas reuniones nocturnas eran lugar y ocasión propicios para que los troveros tuvieran su protagonismo. «Hoy en día —dice del Campo— se conservan los *velorios* con trovo en el Barranco de Almería y otros lugares de la Alpujarra Baja. En alguna ocasión se hace en las ermitas, como la de San Isidro. En cualquier época del año y durante toda la noche se siguen reuniendo los alpujarreños para velar al santo que consideran les ha agradado con su don. Y allí están los troveros» (ibidem).

Por el contrario, en América siguen siendo muy comunes. Por ejemplo, Manuel Marzal, refiriéndose a las celebraciones religiosas en el Perú, dice que «si solo una cuarta parte de los cultos tenían novena, en cambio casi el 80% tiene celebración de víspera, a la que se le llama también *velación*, pues hay que velar o acompañar a la cruz o al santo durante la noche o parte de la noche anterior a la fiesta» (1989: 133). Importantes son en la América hispana los *velorios de santo* por la proliferación que de ellos hay, pues bien se sabe que el culto a «los santos» es uno de los principios *fundantes* de la religiosidad popular, como lo define el mismo Manuel Marzal en otro lugar: «La *devoción* al santo es una forma de fe, no tanto intelectual cuanto fiducial, por la que se establece una relación profunda entre el santo y su devoto y por la que éste tiene plena confianza de que puede contar siempre con aquél y que nunca se verá defraudado» (2002: 374).

Varias clases de *velorios* son los que se practican en América. José Peñín, en su interesantísimo artículo sobre los *tonos* de velorio en los Llanos colombo-venezolanos, distingue los siguientes tipos de *velorios*: «de cruz», «de santo» y «de finados», y dentro de éstos, los de adultos y los «de angelito» (1993: reiterado en págs. 2064, 2065 y 2071). Y en todos ellos —dice— se cantan romances. Eso ocurre en los velorios de la amplia región de Los Llanos venezolanos y colombianos, porque en la mayoría de los otros velorios americanos lo que predomina es el canto en décimas.

Es válida esa clasificación de Peñín. A los *velorios de angelitos* dedicamos un capítulo entero, por la singularidad que tienen, tanto desde el punto de vista ritual como de los textos poéticos que en ellos se cantan, y sobre todo por las creencias religiosas que los sustentan. De los textos y cantos que se realizan en los velorios de finados adultos tratamos en varios apartados del capítulo «Cantando a la muerte» (especialmente los aptdos. 10 y 13). Trataremos aquí, pues, específicamente de los *velorios de cruz*.

De todas las clases de velorios, los dedicados al culto a la Cruz son, sin duda, los más extendidos y celebrados en todo el mundo hispánico, y son los que más nos interesan aquí por ser en ellos donde más presencia tiene la lírica popular de temática religiosa, aparte los velorios de angelito, por las razones que hemos dicho antes.

3. La celebración de la Cruz en España

La adoración de la Cruz es uno de los símbolos fundantes de la religión cristiana. Parte del reconocimiento del cristianismo como doctrina oficial del Imperio Romano por Constantino y de la creencia bien arraigada de la recuperación de la cruz en que murió Cristo por parte de su madre Santa Elena. El episodio es legendario: Se dice que el emperador Constantino, en batalla contra los bárbaros, tuvo una visión en que aparecía una cruz en el cielo con la inscripción *In hoc signo vincis* (Con este signo vencerás), y que en ese momento puso una cruz al frente de su ejército y obtuvo una victoria total. Santa Elena, su madre, decidió ir en busca del santo madero en que estuvo clavado Jesús hasta que lo encontró en Jerusalén un día 3 de mayo del año 326. De ahí que la Iglesia católica celebre en todo el orbe el día 3 de mayo de cada año el «Día de la Cruz».

La celebración de la Cruz en el mes de mayo llevó inevitablemente en España (y en Europa) a que esa celebración se tiñera de las circunstancias estacionales del año: principio de la primavera, inicio de la floración de los campos, etc. Sin embargo al pasar a la América del Sur, por el cambio estacional, se pierde esa vinculación y se mantiene solo la relación con el mes no con la estación.

Y esa vinculación con la celebración del renacer primaveral hizo que se produjera un sincretismo entre el elemento cristiano, una cruz de madera y los elementos vegetales de la naturaleza: los *mayos*¹, el canto de las *mayas*, la *maya* –dama– (una especie de diosa niña), las enramadas, adornar las cruces con flores, frutos, rondas, colectas de quintos, el mes de las flores, flores a María, etc. Todo eso se mezcla con lo religioso: es tiempo de rogativas, de pedir por la lluvia y las buenas cosechas, del cambio climático, del nacimiento del amor, de las rondas amorosas, de enramar las ventanas de la enamorada... Y además enlaza con la fiesta de San Isidro (15 de mayo), santo muy querido y venerado en España, patrón del campo y de los labradores. Todo esto está en el precioso libro de Caro Baroja, *La estación del amor* (1979), en donde ofrece una abundante documentación sobre el origen antiguo y pagano de esas tradiciones hasta llegar a los tiempos modernos que las han cristianizado.

La celebración del mes de mayo ha tenido una gran importancia en el calendario festivo anual de la España peninsular, no así en Canarias y en la mayor parte de los países americanos de lengua y cultura hispanas, porque la prima-

¹ El término *mayo* ha servido en España para dar nombre a muchas cosas diversas, todas ellas relacionadas con el mes: a los árboles que se plantaban en la plaza de los pueblos, siempre los más altos, derechos y fuertes («plantar el *mayo*»); a las canciones que se dedicaban al mes, a la naturaleza, a la Virgen, a la Cruz o a las mozas («cantar los *mayos*»); a los monumentos vegetales que se construían en forma de cruz («hacer el *mayo*»), etc.

vera no es en ellos estación «marcada» por el clima, y menos en el hemisferio sur de América.

Sin embargo la fiesta de la Cruz se celebra en todas partes, aunque de muy distinta manera. La celebración más común en España es la de vestir cruces con adornos florales o con ricas y llamativas telas (a veces también con joyas) y hacer después un concurso, con la visita de toda la población. Menos son las celebraciones en las que además se canten coplas o textos específicos. Haciendo un recorrido por una guía de fiestas populares españolas, por ejemplo la de María Ángeles Sánchez (1982: 61-66), encontramos que estos rituales se practican sobre todo en la mitad sur de la Península, en Castilla-La Mancha, en Extremadura², en Andalucía (especialmente en Granada y Almería) y en Canarias.

3.1. Castilla-La Mancha

Por ejemplo, en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) se hacen *altares* en las casas particulares que son visitados durante la noche del día 2 por los vecinos y rondallas que interpretan «el mayo a la Santa Cruz». Así las describe González Casarrubios (1985: 73-75):

El día 2 de mayo se instalan las cruces en las casas, ermitas e incluso en la iglesia y la calle... Las instalaciones en domicilios o ermitas son vestidas por mujeres que lo han ofrecido por promesas, mientras que las que aparecen en la iglesia les atañen a los hermanos de la Cofradía de la Cruz... Permanecen instaladas estas cruces desde el 2 al mediodía al 3 a la misma hora, permaneciendo día y noche abiertas para ser visitadas por el resto de la población y cuadrilla de «mayeros»... Como aviso de la instalación de una cruz, a la puerta se enciende una hoguera que arderá todo el tiempo... Los «mayeros» acompañados de sus instrumentos de cuerda, recorrerán las diversas cruces entonando los «mayos» que relatan la pasión de Cristo:

... A Casa de Pilatos a Jesús llevaron
a darle sentencia; la muerte le han dado.
Calle la Amargura, Niño de Belén,
le dieron vinagre mezclado con hiel...

La misma autora nos dice que en otras localidades de la Comunidad de Castilla-La Mancha, «se cantaba y bailaba, al igual que sucede en Andalucía» (1985: 75). En Riopar (Albacete) se cantan «mayos» ante *altares* muy engalanados, lo mismo que en Socuéllamos (Ciudad Real). En Almorox y otros pueblos de Toledo durante la procesión de la cruz se cantaban *mayos* a la Virgen:

² Por toda la Baja Extremadura (Villafranca de los Barros, La Morera, Oliva de la Frontera, Acehuchal, Feria, Cortes de Peleas, etc.) se escenifica cada año un auto sacramental titulado *La entrega de la Cruz a Santa Elena*, en conmemoración de la festividad de la Santa Cruz el 3 de mayo, el único que sepamos se celebra en España.

¡Oh Virgen piadosa
la del Castellar!,
el mayo florido
te vengo a cantar.

Mayo con sus flores
y su lozanía
es el mes florido,
el mes de María.

Tú eres, Señora,
consuelo y perdón,
por eso te llevo
en el corazón.

Manantial de gracia,
fuente de dulzura,
tú eres nuestra madre
Virgen santa y pura.
(Beltrán Miñana 1982: 122-123)

Similares *mayos* «a lo divino» se cantaban en Valdaracete (Madrid):

Salve Virgen pura,
salve Virgen madre,
salve Virgen bella,
salve Virgen, salve.

La noche de mayo,
soberana reina,
venimos a darte
mil enhorabuenas.

A vos, Virgen pura,
saludar queremos
como aquel arcángel
San Gabriel diciendo:

Dios te salve, María,
os dijo el arcángel,
sea enhorabuena
por eternidades.
(González Casarrubios 1993: 72-73)

Las cruces que se hacían dentro de las casas particulares en Castilla-La Mancha tenían la misma escenografía y decoración que luego veremos tienen las americanas de Puerto Rico o de Cuba. Se engalanaba una habitación, la mayor de la casa, con colchas y mantones, y en el centro se montaba una especie de altar con unos cajones en escalera y cubiertos con sábanas. Sobre este improvisado trono se colocaba la cruz y una imagen de la Virgen y se adornaba todo con muchas flores. A la caída de la tarde de la víspera del día de la Cruz se reunían las vecinas y amigas a rezar y cantar «las flores» (Vallejo Cisneros 1990: 209).

3.2. Andalucía

En Alosno (Huelva) se cantan y bailan las «seguidillas de la Cruz» ante las numerosas cruces que se levantan en todo el pueblo, unas seguidillas que al decir de Julio Caro Baroja, de su visita al pueblo hacia la mitad del siglo XX, fueron las que más quedaron grabadas en su memoria (según atestigua Manuel Garrido 1992: 143). Y sin embargo las canciones de las fiestas de las cruces de Alosno más tienen de profanas que de religiosas, pues las visitas a las cruces es «para buscar novia», y de ahí que la inmensa mayoría de los textos recopilados por Manuel Garrido sea de requiebros amorosos, como los siguientes:

Eres rubia como el trigo
y blanca como la harina,
si contigo hicieran pan
¡cuántos de aquí morderían!

Vi sentada en el escaño
a la dueña de mis sueños,
la quise sacar al llano
y vi que tenía dueño
por un anillo en su mano.

Solo unos pocos textos, sin ser propiamente «a lo divino», hacen alusión a la Cruz:

Para la Cruz de mayo
se busca el lino:
¡Ay de mí que no hallo
los más floridos!
Se buscan rosas
¡Ay de mí que no hallo
las más hermosas!

¡Oh, Santa Cruz que fuiste
cama de mi Dios!
Para cantar un rato
te pido atención.
De mi Dios cama,
para cantar un rato
te pido gracia.

Las celebraciones de las Cruces que yo he presenciado en Almería y Granada, las dos ciudades andaluzas en donde se celebran con mayor esplendor, siguen el modelo de Alosno: tienen más de celebración profana que religiosa, más de escenografía plástica (verdaderamente original y artística) que de manifestación poético-musical, son más una fiesta para el baile «flamenco» que para el canto «a lo divino».

Y sin embargo de Andalucía pasaron primero a Canarias y después a América los aspectos externos de la celebración de la cruz, incluso las expresiones *altares de cruz* y *vestir las cruces*, que perviven en Canarias y en varios países como Venezuela, Cuba o Chile. Ese «vestir la cruz» se manifiesta de dos maneras muy diferentes: en la mayoría de los lugares se hace con elementos florales, mientras que en el pueblo de El Alosno se hace con telas finas de las que se prenden las joyas de las mujeres del pueblo (Garrido 1992: 118).

3.3. Canarias

La celebración de la Cruz en Canarias tiene dos motivos. El primero es el general de España traspasado a las Islas tras la conquista, siguiendo el modelo andaluz; el segundo es particular, al coincidir el día 3 de mayo con el final de la conquista de La Palma en 1494 y de Tenerife en 1496, y de ahí los nombres de sus respectivas capitales: Santa Cruz de La Palma y Santa Cruz de Tenerife, en donde, como es lógico, la conmemoración es festiva a todos los efectos. Y hay además otro pueblo señalado en Tenerife que lleva el nombre de Puerto de la Cruz.

En un pueblo de la isla de La Palma, Mazo, se le cantaba a la Cruz en forma de décimas, como adelanto de lo que después será común en Hispanoamérica. Estas son algunas de esas *Décimas a la Cruz de Mayo* de Mazo:

Mira bien la Cruz sagrada,
cristiano, con devoción,
mírala con atención
y pon tu vista fijada.
En tu pecho retratada
siempre la debes tener,
que Cristo con su poder
en ella quiso morir,
y muerte de cruz sufrió
por no verte padecer.

En la Cruz santa y divina
después de tanta fuerza
dejó cubrir su cabeza
con la corona de espinas.
En su frente peregrina
debe errante desmayo,
que el sol con sus vivos rayos
nos da a todos claridad
para que la humanidad
lo celebre el tres de mayo.

Ese árbol santo y sagrado
no lo mires con desmayo
pues en él el tres de mayo
fue Cristo crucificado.
De pies y manos clavado

allí tres horas estuvo,
un solo suspiro pudo
exhalar y dijo así:
«Por vosotros muero aquí
clavado, herido, desnudo».
(Hernández Pérez 2001: 144-145)

Pero la fiesta de la Cruz más peculiar de todas las de Canarias quizás sea la que se celebra en el pueblo de El Pinar, en la isla de El Hierro. Cubren la cruz de «prendas» (joyas de oro y plata y de piedras preciosas) que las mujeres de la localidad prestan durante ese día para que luzca en su máximo esplendor. Pero no hay una sola cruz, sino dos, para añadir un elemento de rivalidad entre los dos núcleos poblacionales de El Pinar: Taibique y Las Casas, por ver quien hace la cruz más hermosa. El meollo de la fiesta es totalmente laica, siendo sus protagonistas las muchachas solteras de la localidad. Las «visten» durante la noche del 1 y la mañana del 2 de mayo, dejándolas en exposición y visita en la tarde y noche del día 2. Las cruces aparecen exquisitas y espléndidas, dentro de un trono muy barroco, forrado con finas telas de colores delicados y adornos de filigrana; las cruces forradas también a juego con los colores del trono y totalmente cubiertas de joyas, cosidas primorosamente sobre la cruz. Durante las visitas de la tarde y de la noche, las gentes admiran los logros obtenidos, alaban el trabajo de las muchachas y rezan ante la cruz. En la mañana del día 3 las cruces salen de sus respectivos lugares en procesión, precedidos de sus bailarines correspondientes y del público local y forastero, hasta el lugar de encuentro, a mitad de camino de ambas poblaciones. Cuando las cruces se encuentran se saludan, los bailarines se juntan y las dos comitivas se hacen una sola hasta llegar a la iglesia de Taibique. Allí se dice la misa y terminada salen de nuevo las dos cruces en procesión por todo el pueblo de El Pinar, ahora acompañadas por la Virgen de la Paz, patrona del pueblo. El elemento festivo-musical más sobresaliente de esta fiesta lo ponen los bailarines y el «baile de la Virgen», como ocurre ahora en todas las fiestas insulares, pues la espectacularidad de sus vestimentas y movimientos dancísticos, así como los instrumentos que hacen la música, los enormes tambores, las chácaras y los pitos, no tienen parangón en el folclore canario. Al finalizar la procesión por el pueblo, se deja a la Virgen en su iglesia y las cruces procesionan hasta una plaza, en donde quedan en exposición pública, y por la tarde se hace el «baile de la cruz», finalizando la fiesta retornando cada cruz a su lugar.

En la actualidad no hay más ritual musical que el «baile de la Virgen», que por su espectacularidad y por lo participativo que es ha logrado desplazar a toda otra manifestación poético-musical. Pero en tiempos anteriores también se cantaba la *meda*, un género poético-musical en que tiene presencia la improvisación poética, y se recitaban *loas*, todas ellas sobre el motivo de la fiesta que se conmemoraba. Así, se recuerdan estos dísticos de la *meda*:

Al pie de la cruz, María, sale el sol y rompe el día.

Al pie de la cruz me muero, que dichosa muerte espero.

Al pie de la cruz me muero, como Cristo en el madero.
 Bendito sea el palo donde murió el Soberano.
 Murió Cristo en el madero, ¡muerto y gobernando el cielo!
 Si veis sangre derramada cogedla, porque es sagrada.

4. Los velorios de cruz en Hispanoamérica

La celebración de la Cruz es un ritual muy español, pero los *velorios de cruz* con cánticos específicos «a lo divino» parecen ser exclusivos de América; ni en la Península ni en Canarias hay nada de eso. Y en algunos países hispanoamericanos se tiene como una de las más importantes celebraciones populares del ciclo religioso anual.

En determinados países (Venezuela, Colombia, Cuba...), además, estos velorios se han teñido fuertemente de elementos procedentes del folklore de los negros. Así la celebración de la Cruz ha sufrido dos procesos de sincretismo: el primero en España, desde tiempos muy remotos, cristianizando elementos y ritos paganos; y el segundo en varios países americanos, con ritos y folklore procedentes de África.

4.1. Venezuela

4.1.1. La manifestación de religiosidad popular más importante

Los velorios de cruz es la manifestación de religiosidad popular más importante y general que se celebra en Venezuela. Y «uno de los fenómenos folklóricos más importantes», precisa José Peñín, gran conocedor de la música del país (1993: 2065). Se celebran en toda la nación, aunque con diferencias regionales muy acusadas, tanto por lo que respecta a la música como a los géneros poéticos que tienen lugar. Donde están más arraigados es en el Oriente, y sobre todo en la isla de Margarita. No todo lo que se canta en los velorios de cruz es de temática religiosa, pero no pueden faltar en ellos cantos «a lo divino», siendo esa modalidad a lo divino la prioritaria en la región de los Andes venezolanos.

El término *velorio* tiene en Venezuela el mismo sentido que en el resto de los territorios hispanos: 'reunión colectiva que se desarrolla durante una noche con cantos, cuentos y bailes con motivo de alguna celebración'. Otros velorios hay en Venezuela, como los *del Niño Jesús* que se celebran en la Navidad, o *los de santo*, para conmemorar una devoción particular, o los *de muerto* o *de finados*, diferenciándose los de adultos y de niños, pero los más nombrados y populares son los *velorios de cruz* que se celebran en honor de la Santa Cruz de mayo.

La celebración de la Cruz es como en toda la cristiandad el día 3 de mayo, pero los velorios se celebran en la noche del día 2 y duran toda la noche, desde el atardecer hasta el alba.

Es indudable que es tradición que procede de España, y es esa una creencia bien arraigada en todos los folcloristas venezolanos, pero es también innegable que en su ritual se han mezclado elementos procedentes de la cultura africana y que se manifiestan sobre todo en los ritmos de los géneros que sir-

ven de soporte musical a los distintos «números» que se suceden en un velorio. Estos elementos musicales africanos son más evidentes en las zonas en las que hubo mayor presencia de esclavos negros, como en la región costanera central. Así, un género como la *folía*, de singular importancia en los velorios de cruz y de indudable origen español, se ha diversificado en Venezuela en dos géneros musicales muy diferenciados: por una parte, la *fulía oriental*, de ritmo lento y que tiene como instrumentos típicos los cordófonos (el cuatro, la guitarra y la bandola), y por otra, la *fulía negra*, de ritmo rápido y sincopado y con predominio de los instrumentos de percusión (tambores y tamboritas) (Salazar 2000: 144-147). En ambas modalidades de *fulía* tiene presencia la décima, pero es más propia de la oriental, por su mayor arraigo a la raíz hispana, mientras que en la *fulía negra* se ha desarrollado un canto colectivo de tipo responsorial, y básicamente improvisado, como el siguiente ejemplo:

Solo
Arbolito te secaste,
teniendo el agua en el pie.

Coro
Teniendo el agua en el pie.

Solo
En la raíz la esperanza
y en el cogollo la fe.

Coro
Ay, y en el cogollo la fe.

El sistema de este cántico es el de la intervención de un solista que canta dos versos respondidos por un estribillo que entonan todos los asistentes a coro. Sin embargo la métrica de los textos del solista es la de la cuarteta popular, como en el siguiente ejemplo, extraído de un video de *tamburitos de fulía* de Internet:

Solo
Yo me enamoré de noche
y la luna me engañó.

Coro
Olélolélolélolé...
Olélolélolélolé...

Solo
La luna no engaña a nadie
que la engañada fui yo.

Coro
Olélolélolélolé...
Olélolélolélolé...

Estrofas
Yo me enamoré de noche
y la luna me engañó;

la luna no engaña a nadie
que la engañada fui yo.

Maldito sea el amor
el amor maldito sea.
El amor tiene la culpa
de que yo triste me vea.

Cuatro cuerdas tiene el cuatro
duro suena la tambora;
cuatro mil deseos tiene
la mujer que se enamora.

Las mujeres no te quieren
porque dicen que eres feo;
pero te las vas metiendo
como sortija en el dedo. Etc.

4.1.2. Ritual de un velorio de cruz venezolano

Domínguez y Salazar (1969: 108-112) nos relatan la sucesión de cantos en un modelo de velorio de cruz. El maestro de ceremonias del velorio (o «rezador») empieza rezando el rosario, y dice después a los «metristas» (cantores en verso) que empiece la *cantería*³. Y se inicia con *La salve*:

Dios te salve, Cruz divina,
árbol de la Redención,
amparo de los cristianos,
consuelo de salvación.

Tú recibiste al Señor
lleno de muerte y pasión
para morir en tus brazos,
árbol de la redención.

Eres aquella señora
que en la senda de la vida
tú fuiste la *descogida*
¡oh, divina intercesora!

Tú fuiste el árbol más fuerte,
el cual recibió a Jesús,
en los brazos de la cruz
le diste pasión y muerte.

Concluida la salve, el rezador autoriza el comienzo del *Romance* (que en realidad son cuartetos reiterativos con variantes en el segundo y cuarto verso):

En el altar de los santos
la cruz es la más bonita,
porque tiene su corona
y en el brazo una ramita.
¡Ayayay...!

En el altar de los santos
la cruz es la más divina,
porque tiene su corona
y en cada brazo una espina.
¡Ayayay...!

En el altar de los santos
la cruz es más pura y bella
porque tiene su corona
y en cada brazo una estrella.
¡Ayayay...!

En el altar de los santos
la cruz es la más hermosa,
porque tiene su corona
y en cada brazo una rosa.
¡Ayayay...! Etc.

Viene después el *Estríbillo*:

¡Qué lindo que está el altar
con tantas luces por dentro!
porque estamos celebrando
un divino sacramento.

¡Qué lindo que está el altar
con tantas luces por fuera!
una mañana de Pascua
tendió san Juan su bandera. Etc.

Y llega el tiempo del *Galerón*, que en Margarita y en toda la región oriental se convierte en el momento culminante del velorio y que puede prolongarse hasta el amanecer, hasta el punto de estar «desplazando a las demás formas musicales»,

³ «Cantería religiosa» se llama al conjunto de cantos que se le dedican a la cruz en un velorio y que es un conjunto muy variado en formas y subgéneros: coplas, décimas, salves, romances, estribillos, oraciones, etc.

según afirma Rafael Salazar (2000: 140)⁴. Y con el galerón llega el tiempo de la décima, que es la reina de las formas poéticas de los velorios de cruz y de todas las manifestaciones folclóricas venezolanas. Por ejemplo, las dos siguientes:

Aquel autor soberano
es mi verdadero Dios,
hizo formar con su voz
lo que mostró con su mano.
Quisiera que un buen cristiano
con su pluma y su talento
que sea de entendimiento
y tenga razón y juicio,
que fabrique un artificio
sobre las torres del viento.

Bendigo la Santa Cruz,
saludo a quien la adornó,
quien en la cruz esmaltó
con ricas conchas del mar.
Dime quién pudo pintar
toda la pasión entera,
el martillo y la escalera,
los tres clavos, la tenaza,
y para cantar con gracia
eche el *carato* pa' fuera.

4.1.3. La presencia de la décima

La décima se mantiene viva en Venezuela a través de toda su geografía, desde el Oriente hasta los Andes, pasando por los Llanos. Y está presente en multitud de géneros musicales. Pero se muestra a la vez con una gran variedad, según las distintas regiones folclóricas (Salazar 2000: 125-126), y todas ellas pueden aparecer en un velorio de cruz, sobre todo el *galerón*, el más propicio para el género del *contrapunteo* entre dos o más galeronistas o improvisadores. Y por lo que se refiere a las décimas de temática religiosa, las que podríamos llamar «a lo divino», tienen en Venezuela su ámbito privilegiado en los velorios de cruz. Y aquí también pueden presentarse de múltiples maneras: sueltas, encadenadas, de *coleao* (idéntica a la décima *de coleo* de Chile), con pie fijo o *aletrilladas*, en serie de cuatro décimas pero sin glosa, en serie y en número indeterminado de décimas, etc. Y puede aparecer también en la forma de glosa, una cuarteta más cuatro décimas, que en Venezuela se llama, según las regiones, *trovo* en el Oriente, *rima en poesía* en el centro del país, *décima* en Táchira, y *loa, cantar o galerón* (Subero 1991: 100-101).⁵

La sesión de décimas de un velorio de cruz venezolano se realiza de la manera siguiente. Intervienen todos los decimistas presentes, siguiendo el orden de derecha a izquierda. El que inicia impone el fundamento sobre el que van a improvisar y todos deben hacerlo sobre ese tema. Tres modalidades fundamentales hay: religiosas o «a lo divino», de amor o «flores» y de «argumento». Cada decimista debe cantar «cuatro pies», alternando con los demás cantores. Cuando

⁴ Desde el punto de vista musical, Rafael Salazar dice que «en los velorios devocionales, hasta mediados de la década del cincuenta del siglo XX, se seguía la siguiente estructura o línea de contaduría: *salve, punto inicial, fulía, punto cruzado, galerón y punto y llanto* (o *puntillanto*) como despedida» (2000: 178).

⁵ Ejemplos de todas ellas los encontramos en las antologías de los respectivos libros de Subero (1991), Ramón y Rivera (1992) y León y Mostacero (1997), principalmente. Y una excelente selección de cantos de velorio, pueden oírse en Salazar (2000: CD II).

acaban, empieza de nuevo la parte en cuartetos. Y así hasta que acabe el velorio al amanecer.⁶

Es frecuente que la sesión de décimas se inicie con un canto de alabanza a la Cruz como el siguiente:

He venido a venerarte,
amado y santo madero,
y a pedirte con esmero
me abrigues en todas partes.
Que tu ayuda no me falte,
ampárame del ladrón,
del vicio y la corrupción,
del necio, del majadero,
tú eres en el mundo entero
la luz de la salvación.
(León y Mostacero 1999: 107)

Pero pronto llegan las décimas glosadas en las que se expresan los elementos heterogéneos característicos de todo velorio, por una parte, los elementos religiosos de celebración de la cruz, y por otro los humanos del cantor en controversia con los demás cantores. Un primer ejemplo recogido en la isla Margarita en forma de *galerón*, que es la forma genuina y característica del canto de la décima en el Oriente venezolano:

*Saludo a la Cruz bendita
y a toda la concurrencia
soy cantador con decencia
y nadie me supedita.*

1

En el arte de cantar
hay despojo de grandeza,
luz del poeta que empieza
en todo verso a rimar.
Siento en el alma estallar
la elocuencia que palpita,
ansias de canto que grita
en su versificación,
cantando mi galerón
saludo a la Cruz bendita.

2

Allá en el lejano oriente
nos dejó la tradición
del canto de galerón
un recuerdo reverente.
Y al improvisar se siente
por el canto reverencia,
que son fúlgida cadencia
cuando el cantor se extasía
y a la Cruz saludo envía
y a toda la concurrencia.

⁶ O sea, que el ritual y la estructura de los *velorios de cruz* venezolanos son muy similares al *canto a lo divino* en rueda de Chile: tema impuesto, por orden riguroso, alternante, cuatro décimas por cada cantor, etc., y las décimas de tipo religioso se llaman también «a lo divino». Y además, en casas familiares, durante toda la noche, con presencia de comida y bebida. Y el decimista debe poseer un amplio repertorio en décimas para poder responder a las sorpresas de quien tome la iniciativa. Dicen León y Mostacero que había decimistas que «disponían de un repertorio de 500 décimas por materia, para ser cantadas sin que les temblara la voz» (1997: 89).

3

La bandola plañidera
dejando oír su bordón
las notas del galerón
va arrancando de carrera.
Entonces mi canto impera
con denotada frecuencia
pintando mi inteligencia
donde el contendor me llama,
en el campo de la fama
soy cantador con decencia.

4

Yo canto este galerón
porque lo siento en el alma,
cuando la copla con alma
me sale del corazón.
Siempre busco la ocasión
de medirme de cerquita
con el mejor repentista,
porque me creo suficiente:
yo tengo el cetro de Oriente
y nadie me supedita.
(Domínguez y Salazar 1969: 112)

Un segundo ejemplo de décimas glosadas, con la misma mezcla de elementos del ejemplo anterior, perteneciente a la región oriental y particularmente a Caripe, como un canto de alabanza a las bellezas de la región:

*Saludo al bendito altar
y a todos los caballeros:
para el dueño del hogar
mi saludo placentero.*

1

Qué dulce pasan las horas
donde las rosas enhiestas
se visten para la fiesta
con sus colores de auroras.
También son encantadoras
las jóvenes del lugar,
que han venido a presenciar
este momento glorioso,
cuando en mi canto armonioso
saludo al bendito altar.

2

Adornan distintas flores
este florido paisaje,
donde bellos cortinajes
lucen distintos colores.
Gozando tales albores
enaltecer solo quiero
con cariño y con esmero
en mi lucido cantar,
a los dueños del hogar
y a todos los caballeros.

3

Feliz en este momento,
quién pudiera eternizarlo,
para siempre concertarlo
como un bello monumento.
Y con el lírico acento
fuera posible grabar
para lo trascendental
con toda mi pulcritud
y como una gratitud
para el dueño del hogar.

4

La noche tiende su velo
bordado en ricos diamantes,
dejando va por instantes
los celajes en el cielo.
Mientras desde nuestro suelo
se dejan ver los luceros
prenderse como yesqueros
en el espacio infinito
mientras darles me permito
mi saludo placentero.
(León y Mostacero 1999: 402-403)

Y un tercer ejemplo de décimas glosadas sobre el tema de la creación de Adán y Eva y el pecado original, incluso sobre una cuarteta de doble sentido que se integra perfectamente en el sentido del relato bíblico:

*En el jardín del Edén
un día por la mañana
a Eva le dieron ganas
y a Adán le dieron también.*

1

Dios a su imagen lo hizo
y Adán le dio por nombre.
Le dijo: –Tú eres el hombre
dueño de este Paraíso.
He bendecido hasta el piso
y las aves que se ven,
y debes decir amén
al terminar la oración,
tú eres el primer varón
en el jardín del Edén.

2

A Adán estando dormido
Dios le arrancó una costilla
e hizo a la mujer sencilla
dándole cinco sentidos.
–Ese árbol prohibido
que ven en la tierra llana
y el cual dará la manzana
que nunca la comerás,
porque entonces morirás
un día por la mañana.

3

Eva alegre y lisonjera
oye una voz de repente,
le hablaba así la serpiente
diciéndole que comiera,
para que más claro viera
desde una edad temprana;
ella pasó la albetana
y cogió una fruta hermosa
y viéndola tan sabrosa
a Eva le dieron ganas.

4

Después que Eva comió
sin poderse arrepentir
sólo le quedó decir:
–La serpiente me engañó–.
Cuando Adán se le acercó
no le mostraba desdén;
al preguntarle quién
le había puesto en el caso
ella le ofreció un pedazo
y a Adán le dieron también.
(León y Mostacero 2005: 39-40)

De los tres ejemplos, solo el tercero puede considerarse canto «a lo divino»; los dos primeros, aunque están en un contexto de celebración religiosa y tienen también alusiones a la Cruz, son más cantos «a lo humano». Y dentro de esta línea en los velorios venezolanos pueden aparecer décimas de todas las temáticas. Traemos como ejemplo un caso muy llamativo ocurrido en Caracas en 1948 en que un cantor desconocido aprovecha la ocasión para declarar su amor a una muchacha presente en el velorio, y lo hace en décimas con *pie* fijo:

1

Saludo al altar lucido,
¡oh, público engalanado!,
aunque no soy invitado
a este velorio he venido.
Yo soy el desconocido

que agrada con su garganta
y tú eres, mujer, la planta
que en mi jardín nació hoy;
para que sepas quien soy,
Cruz Ávila es quien te canta.

2

Con el cariño sincero
te cantaré mis canciones
pidiéndoles mil perdones
a todos los caballeros.
Pero antes decirte quiero
que mi corazón se espanta;
me dice que es una santa
la mujer por quien deliro
y en el último suspiro
Cruz Ávila es quien te canta.

3

Quiero irme, quiero quedarme,
quiero quedarme sin irme,
¿qué haré para despedirme
cuando no puedo ausentarme?
¿Qué haré para separarme

de esta mujer que levanta,
de esta mujer que quebranta
la calma que me acompaña?
Desde la triste cabaña
Cruz Ávila es quien te canta.

4

Señores, dispensarán
por esta declaración,
yo sé que no es la ocasión,
pero no puedo aguantar.
Me consume el malestar,
mi sepultura se ensancha,
ya mi cerebro no aguanta,
lo ha destrozado un querer,
desde la tumba, mujer,
Cruz Ávila es quien te canta.
(Domínguez y Salazar 1969: 106-107)

4.1.4. Los tonos de Los Llanos venezolanos y colombianos

Puede decirse que el género musical característico y preferido en los velorios de cruz en Venezuela varía de estado a estado y de región a región. En el Oriente, y sobre todo en la Isla Margarita, el género predominante, como hemos dicho, es el *galerón*, y con él la controversia en décimas improvisadas; en la región costanera central, la *fulía negra*, de gran influencia africana, mientras que en la región de Los Llanos Centrales lo más característico son los *tonos* a tres voces⁷.

Especial mención requieren estos últimos, por su singularidad, tanto desde el punto de vista musical como desde el punto de vista poético, y por su antigüedad, que el musicólogo José Peñín (1993) no ha dudado en calificar como «una supervivencia medieval-renacentista». Lo primero que hay que decir de ellos es que pertenecen tanto a Los Llanos venezolanos como a los colombianos, pues, desde el punto de vista folklórico, se trata de una misma región. Y además, que los *cantos de velorio* tanto pueden ser *de cruz*, para cantar a la Santa Cruz, *de santo*, para honrar al santo patrono de la localidad o a otro de especial devoción, y *de finados*, distinguiéndose en éstos los de adultos y los de niños (*de angelito*).

La denominación general que reciben estos cantos es la de *tonos*, y sus características sobresalientes son dos: desde el punto de vista poético, que los textos son romances, y desde el punto de vista musical que el sistema de canto es coral; el solista canta los versos del texto correspondiente y los asistentes al velorio, constituidos en coro, repiten el último verso del solista. Es en esta respuesta cuando se produce la polifonía que tanto ha llamado la atención a los estudiosos, una

⁷ *Tonos* se llaman también en Cuba los cantos de los «altares de cruz», con similar música lenta y lamentosa, incluso polifónica.

polifonía a tres voces que constituye una originalidad única o casi única en el mundo folclórico. La «polifonía popular –dice José Peñín– hunde sus raíces en esa vieja manera de 'decir mejor cantando' (tanto profana como religiosa), de raigambre ancestral en la cultura occidental, por supuesto, con ingredientes religiosos católicos propios de la cultura donde se hace, pero con una columna vertebral fundamentalmente profana» (1993: 2065). Por su parte, el sistema de canto coreado es también indicio de su arcaísmo: era el sistema más usado en los cantos populares en España hasta el siglo XVI, «la forma típica castellana anterior a la popularización de las seguidillas y coplas que en el XVII privaron», dice Menéndez Pidal (1969: 149). Juntos, pues, estos dos fenómenos –la polifonía y el canto coral– en los *tonos de velorio* de Venezuela y Colombia hace que su música aparezca ante los oídos modernos como un auténtico arcaísmo, el más antiguo que quizás pueda encontrarse entre las músicas populares de Hispanoamérica. Y hay otro elemento muy característico: el aspecto lamentoso que tienen las intervenciones de las mujeres, que recuerdan a las voces de las plañideras de los antiguos tiempos.

El repertorio de romances que se ha fijado para estos cantos de velorio, aunque no está cerrado, es bastante reducido, predominando los de tipo novelesco, tanto del repertorio pan-hispánico, como los de *El Conde Niño*, *Las señas del marido*, *El rico y el pobre*, *Doña Margara*, *El marinero* o los relacionados con la historia de Carlomagno, como los de sucesos locales, con romances de historias venezolanas, como *Mataron a Salazar* o *Mataron al Indio Negro*. Advertimos en esta relación la no presencia de romances religiosos, a pesar de estarse celebrando una conmemoración propiamente religiosa en los velorios *de cruz* y *de santo*, y de tener también un carácter religioso predominante los velorios *de finados*, y más aún los *de angelitos*.

El romance más repetido de todos, según la investigación de campo hecha por José Peñín, es el famoso del *Conde Niño*, que en la región de Los Llanos se le conoce con los nombres de *Condolido*, *Condolillo*, *Condolirio* o del *Conde Lirio*, del que nos ofrece una versión bastante deturpada pero muy sintética y que conserva intactos los motivos principales de la fábula: el canto maravilloso, el llamado del amor, los celos de la madre y las transformaciones de los amantes muertos para simbolizar que el amor es más poderoso que la muerte:

- Salió el Condolillo al mar y a dar agua a su caballo.
 2 –Mientras mi caballo bebe me siento un rato a cantar.–
 Le dijo la madre a la hija: –Escucha, hija, la sirena.
 4 –Y aquella no es la sirena ni su modo de cantar,
 aquel es el Condolillo que a mí me viene a buscar.
 6 –Si aquel es el Condolillo lo voy a *mandá* matar.
 –Si matan al Condolillo, viva no he de quedar.
 8 Que lo entierren en la iglesia y a mí debajo el altar.
 De mí sale una paloma, de él un bello gavián,
 10 y vamos a para el vuelo a las orillas del mar.⁸

⁸ Otra versión más completa de este romance venezolano puede oírse en el LP *Romances de allá y de acá*, vol. 4: *Venezuela/España* (cara A, pista 1), interpretado por Iván Pérez Rossi:

«El canto del tono polifónico de velorio –sigue diciendo José Peñín– responde a una perfecta cuadratura literario-musical. Se cantan dos versos y se complementa el espacio de los otros dos con repeticiones totales o parciales de los textos dichos, complementándolos con ayes o boca chiusa, hasta cerrar la cuadratura» (1993: 2068), y así hasta el final del romance. Los *tonos* son cantados por tres hombres (raramente mujeres): el que lleva la voz cantante se llama *guía* o cantor *de adelante* y se sitúa en el centro, a su derecha el *tenol* o cantor alto y a su izquierda el *farsa* o *contrato*, por hacer la voz falsa o de contralto. El *guía* canta cada uno de los versos del romance (verso largo, con sus dos hemistiquios octosilábicos), mientras se acompaña de un guitarrillo que rasguea muy sencilla y descompasadamente, y los acompañantes responden con las últimas palabras de cada verso y con ayes y alaridos. Tenemos una grabación original de estos cantos llaneros, cedida amablemente por el autor, y la impresión que nos causan es justamente la de verdaderos lamentos, como podrían ser las endechas de las antiguas plañideras (**Música 12**). «Con un fervor y concentración especial concluye José Peñín, consumen la noche cantando *tonos*. Una atmósfera tensa como en un dolor histórico, recorre la noche larga del llano en la voz de estos cantores, como un grito desgarrador que hunde la cultura hispánica en el silencio de la historia» (1993: 2072-2073).

Esta misma tradición de los *tonos* venezolanos, para la misma función de los *velorios* y con unas similares formas musicales, existe también en el Departamento colombiano del Chocó, según constató Andrés Pardo Tovar (1960). En su repertorio aparece de nuevo el romance de *El Conde Niño*, nombre aquí transformado en un eufónico *Corderillo*⁹.

4.1.5. Resumen

Por lo que se ve en los vídeos que aparecen en Internet dedicados a los velorios de cruz de Venezuela, que son muchos, se puede resumir:

-
- Ha llegado el Condolirio la mañana de San Juan
 2 a darle agua a su caballo en las orillas del mar.
 Mientras su caballo bebe su cuatro empieza a tocar
 4 y los pájaros del monte lo vienen a acompañar.
 La reina llama a su hija para que venga a escuchar
 6 el canto de las sirenas en el profundo del mar.
 -Madre, el canto no es hechizo, canta quien me sabe amar,
 8 quien canta es el Condolirio que me ha venido a buscar.
 -Yo prefiero verlos muertos y los tendré que enterrar,
 10 a él en la iglesia del pueblo, a ella debajo el altar.
 La princesa ahora es paloma, Condolirio, gavilán;
 12 cruzan el cielo infinito quienes se saben amar.

⁹ Una versión colombiana de este romance con el mismo nombre de *Corderillo* puede oírse ahora en la *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II* de José Manuel Fraile Gil 2010: n° 53, págs. 121-122. Y en esta misma obra puede oírse otro romance colombiano cantado con la misma música de los *tonos de velorio* venezolanos: n° 129, pág. 226.

1. Es una fiesta muy popular y concurrida, sea en el interior de una casa o al aire libre, y con mucho jolgorio, con un ritual muy liberal; nada que ver con el canto a lo divino de Chile, por ejemplo. Además, es una fiesta en la que se dan muchas y muy variadas manifestaciones folclóricas. En las que aparecen en Internet predominan las músicas y ritmos de raíz africana, con tambores y percusiones de ritmo frenético, conocido como *tamburitos de fulía*.

2. En cada región tiene variantes particulares, pero el ritual es básicamente el mismo. Lo preside siempre una cruz muy adornada con flores o papeles de colores, y alrededor, sobre la mesa o en el suelo, velas encendidas, y las paredes cubiertas de sábanas blancas o de telas de colores con cuadros de imágenes de santos y con mucha presencia de elementos vegetales y adornos: palmas, ramas verdes, flores, hojas, guirnaldas, cadenetas, etc. La cruz debe estar siempre desnuda, sin la imagen de Cristo, y ha de ser, preferentemente, de madera de olivo; después «se le viste», se pinta, o se forra con papel crepé o se adornada de las más diversas maneras, «que los campesinos llaman *vestir la cruz*» (Peñín 1993: 2066); lo mismo que se dice en Andalucía y en Canarias, añadimos nosotros.

3. Es una tradición muy arraigada en los sectores populares. Participa toda la comunidad, hombres, mujeres y niños, sin distinción alguna; el público se sienta en bancos y sillas acomodados para el acto, o se queda de pie en los velorios más concurridos.

4. Pueden celebrarse en lugar público, bajo una enramada preparada al efecto o en el recinto de una ermita local, pero los más tradicionales lo son dentro de casas particulares¹⁰. En cualquier caso, los velorios nada tienen que ver con la institución eclesiástica. Quien lo organiza lo hace o por devoción o por tradición o por pago de una promesa, y por ello se les llama «promeseros». Y corre con los gastos de la preparación y del agasajo a los asistentes, con comidas criollas y bebidas típicas de la ocasión.

5. Al comienzo se presentan los que van a intervenir en el canto y recita cada uno una décima teniendo una flor o una ramita en la mano, que se van pasando según intervienen.¹¹

¹⁰ La celebración de los velorios de cruz venezolanos, sobre todo los de la región oriental, guardan una similitud asombrosa con los que se celebran en Chile también en conmemoración de la Cruz, como en los famosos de Aculeo, que sirvieron a Juan Uribe Echevarría como base de su estudio sobre el canto a lo divino.

¹¹ Dentro de las actividades del Encuentro Internacional que sobre la décima y el verso improvisado se celebró en Venezuela en 2006, pudimos presenciar en la Plaza de Bolívar una representación de un velorio de cruz de la zona central del país, con predominio de ritmos y atuendos africanos. Empezaban presentándose los participantes en décimas muy originales, con el ritmo musical de la *fulía*, diciendo sus respectivos nombres y alguna característica de su personalidad, realmente de una manera muy singular, alertando su entrada en el canto con la expresión «folía y tambor» o «tambor y canto». Después venía el saludo colectivo a mayo, a la cruz y a la primavera, en términos muy alegóricos, por conjuntarse en la celebración los motivos principales de exaltación de la naturaleza. Al final de la representación se despedían uno a uno, al igual que habían hecho al presentarse.

6. En los velorios se empieza por la parte religiosa «a lo divino» y se acaba por lo profano «a lo humano», con disfrute de comida, bebida y diversión. Es, por tanto, una fiesta «total», en la que hay rezos, cantos, versos, controversias poéticas, cuentos, juegos, bailes, comida y bebida y una gran interacción social.

4.2. Chile

La conmemoración de la Cruz se celebra en todo Chile. En las regiones en que tiene presencia tradicional el *canto a lo divino*, se celebra con el mismo ritual de éste, así que desde el punto de vista textual queda explicado remitiendo a aquel capítulo.

De entre estos lugares, la mayor fama se la lleva la región central de Aculeo, en que se basó Juan Uribe para su fundamental estudio *Canto a lo divino y a lo humano en Aculeo* (1962). La fiesta de la Cruz de Aculeo está vinculada a una familia (la de los Gárate y Gallardo) y a una cruz de madera sin imagen que llegó a Aculeo desde las minas norteñas de Chincolco. Se viene celebrando sin interrupción desde 1860. Allí se reunían los principales y mejores cantores de Chile, y especialmente los muchos y excelentes cantores de la zona. Sus nombres han pasado a la pequeña historia del canto a lo divino chileno: Pedro Atenas, Tomás Olgúin, Miguel Pitigroy, Goyo Carrasco, Alfredo Gárate, Luis Azúa, Juan de la Cruz Bello, Manuel Cornejo, Lucho Morales, Emilio Espinosa, Antonio Espinoza, Pedro Santibáñez, Manuel Martínez, los hermanos Remigio y Juan Vera, Emilio Navarro, José Navarro, Carlos Gallardo, Román Quiroz, Manuel Gallardo Reyes... «El mejor de todos –dice Juan Uribe (1962: 26)–, cantando y tocando en guitarra o guitarrón, fue Manuel Cornejo», nacido en 1889.

Ejemplos maravillosos de *versos* chilenos cantados en velorios, con alusión expresa a la cruz son, por ejemplo, el atribuido a Bernardino Guajardo, el más importante de los poetas populares del siglo XIX, que empieza:

Fíjate y mira la Cruz,
ese madero sangriento,
en que dio el último aliento
nuestro redentor Jesús.
¡Oh sol de divina luz!,
¿quién puede desconocer
la pasión, el padecer
y la humanidad de Cristo?,
el único que se ha visto
*querer por solo querer.*¹²

¹² Este *verso* se ha hecho ya tradicional y lo cantan muchos poetas, algunos sin saber de su autoría, haciendo variaciones leves en las décimas y acomodando siempre la décima de despedida al lugar y circunstancia en que se canta. Es el texto que cantó Moisés Chaparro en la iglesia de Casablanca en los años 2005 y 2007, del que damos noticia en el aptdo. 8.7. del capítulo dedicado a «El canto a lo divino en Chile». La primera décima que he puesto aquí la encuentro en la contraportada del libro del Padre Jordá *Puebla en décimas* (1979), atribuida al cantor Ricardo Gárate, de Aculeo. Y el *verso* entero está también en *La Biblia del pueblo* del Padre Jordá (1978: 192).

Y el verso «Por creación» de Arnoldo Madariaga López, cuya última décima de despedida dice así:

Santísima Cruz bendita,
 macetita de retama,
 en seis días hizo el mundo
 el Redentor soberano.
 Hizo al hombre con sus manos
 y después alma le dio,
 macho y hembra los creó
 para mayor abundancia
 y ese mundo sin tardanza
 a los dos se lo entregó.¹³

En estos velorios de cruz de Aculeo, la cruz aparece siempre desnuda, sin la figura de Cristo, y de ahí las expresiones reiteradas, casi como «fórmulas» literarias: «leño sagrado», «tosco madero», «bello madero», «hermoso y sagrado leño», «madero de Dios bendito», «bello leño milagroso», «bello madero que adoro», «amado y santo madero», «bello madero sangriento», «bello madero bendito», «santo madero bendito», etc.

En las regiones chilenas en que no existe la tradición del canto a lo divino, la celebración de la Cruz tiene similitudes mayores con la de otros países hispano-americanos. Elemento principal del ritual de estos lugares chilenos es la procesión que se hace con la cruz por las calles del pueblo pidiendo algún aguinaldo, con mucha fiesta y jolgorio. Así lo describe Oreste Plath en la localidad de Lota Alto, en la conocida como «Costa del Carbón»: «Familias completas salen seguidas por un gran grupo. Adelante una cruz adornada con flores y la comparsa de hombres, mujeres y niños solicitando una limosna de casa en casa, ésta puede ser en dinero o en especias (sic). Suelen formarse hasta quince comparsas, las que acompañan con pitos, guitarras y acordeones produciendo una gran algazasa (sic)» (1991: 148).

Los textos que se cantan son totalmente circunstanciales y profanos, con alguna mínima referencia a la cruz y al calvario; son cuartetos agrupados de dos en dos, con interludios pregonando la Cruz. El cántico se conoce con el nombre de *Ya viene la Cruz de mayo* o *Aquí anda la Cruz de mayo*. Dice así:

Ya viene la Cruz de mayo
 visitando a sus devotos
 por un carito de vela
 y también un trago 'e mosto.
 Si lo tiene o no lo tiene
 no le causa ningún daño
 lo dejaron las tres Marías
 por el camino al Calvario.

¹³ El verso completo puede leerse en el capítulo «El canto a lo divino en Chile», aptdo. 8.4. de este libro.

[interludio pregonando la cruz]

Muchas gracias, señorita,
por la limosna que ha *dao*
usted se la ha *regalao*
a la Santa Cruz de mayo.

Esta casa es muy bonita
y el albañil que la hizo,
adentro tiene la gloria
y afuera el paraíso.

[interludio]

Esta es la casa del cacho
donde viven los borrachos,
esta es la casa del vino
donde viven los cochinos.

Si lo tiene o no lo tiene
no le causa ningún daño,
bajaron las tres Marías
por el camino al Calvario.

[interludio]

Ya se va la Cruz de mayo
visitando a sus devotos
con un carito de 'vela
y también un trago 'e mosto.

Si lo tiene o no lo tiene
no le causa ningún daño,
bajaron las tres Marías
por el camino al Calvario.¹⁴

Como «una de las manifestaciones de religiosidad popular más antiguas con plena vigencia», describe Héctor Uribe en un estudio reciente (2008: 134-140) la celebración de la Cruz de Mayo en la ciudad de Lota, en la región chilena del Bío-Bío, precisamente vinculada a la cultura minera del carbón. Su relato coincide en lo básico con el anterior de Plath y los cánticos con los textos que hemos transcrito. Destaca los tres momentos de la celebración: primero, el de sacar la cruz de las iglesias y adornarlas primorosamente; segundo, el de la procesión por las calles de la localidad pidiendo limosnas por las casas y, tercero, el de las promesas o mandas, finalizando con una comida comunitaria o «pichanga» para festejar la celebración. Y añade unos datos interesantes. El primero, que es una «herencia cultural hispana», cosa que deja manifestada en el mismo título de su artículo; el segundo, que la celebración es multitudinaria, participando un promedio de cien cruces en representación de los distintos barrios de la ciudad o de determinadas familias locales; el tercero, que es una tradición que tiene por protagonistas a jóvenes y niños, con el apoyo de sus padres, lo que garantiza un futuro pujante y seguro; y finalmente, que tiene una interpretación simbólica identitaria y religiosa, manifestada por un vecino de Lota: «La cruz es la demostración de un Cristo que sufre por todos nosotros y de tal manera que al verla, estamos reconociendo que somos hijos de él, porque es una bendición que pase la cruz por nuestras casas, significa que la cruz se acuerda de nosotros y por eso nosotros la respetamos como familia de Lota».

¹⁴ Este texto lo tomamos de la grabación de Gabriela Pizarro *20 Tonadas religiosas*, repetido por la misma excelente folclorista chilena en el CD *Conjunto Millaray* (pista 14), con algunas variantes mínimas. No se dice en estas grabaciones de qué parte de Chile es, pero los textos son idénticos o similares a los que publica Oreste Plath en la «Costa del Carbón» (1991: 149) y de los que el mismo autor hace referencia en lugares de las regiones de Temuco, Peumo, La Ligua, Limache y otros (1960: 301-308).

Prueba de lo arraigada que ha estado en Chile la celebración de la Cruz de mayo es que es uno de los dos elementos que los emigrantes de este país llevaron a mitad del siglo XIX al territorio argentino del Neuquén y mantienen hasta el día de hoy como signo de su identidad; el otro signo es el velorio de angelitos (Cerutti y Pita 1999). El ritual de la celebración de la Cruz es muy similar a la que hemos visto anteriormente de la «Costa del Carbón», con unos mismos o similares cánticos, y que sirven para «reforzar la identidad étnico-nacional [chilena] en una región donde la 'cultura argentina' es prácticamente inexistente», según confiesan los autores citados (1999: 47).

4.3. Puerto Rico

Con dos fuentes principales contamos para describir los velorios de cruz en Puerto Rico, el libro de María Cadilla sobre la poesía popular (1953: 335-339) y el de Francisco López Cruz sobre la música folclórica (1967: 145-158).

Tres tipos de *velorios* dice María Cadilla (1993: 334) que se celebran en Puerto Rico: los de muertos (y entre ellos el específico de los angelitos que en la isla recibe el nombre de *baquiné*), los de promesas y los de la Cruz de mayo, siendo éstos los más extendidos por todo el país. «Para celebrar esta fiesta —dice Cadilla— se adorna una cruz de madera con cintas, velos, flores y joyas. Luego se la coloca sobre un pedestal en forma de escalera. A veces se pone en el altar un cuadro de alguna imagen sagrada... A ellas concurren parejas de enamorados y los vecinos, más que por devoción, por disfrutar de un entretenimiento agradable» (ibid.: 336). El ritual que describe consiste en el canto de variadas canciones, el rezo del rosario y de otras oraciones devotas, el recitado de cuentos, la celebración de juegos y el reparto de obsequios al final de la ceremonia, consistentes en horchatas, sangrías y dulces. Las canciones que se cantan son del siguiente tipo:

Adórote, Santa Cruz,
puesta en el Monte Calvario,
en ti murió mi Jesús
por libramos del contrario.

¡Qué bonita está la cruz
con su traje a la rodilla!,
se la tiñó el buen Jesús
con sangre de sus costillas.

Adórote, Santa Cruz,
puesta en el Monte Calvario,
que nos diera el buen Jesús
de pies y manos clavado.

¡Qué divino está el altar!,
dichoso el que lo arreglara,
porque sus manos tocaron
la cruz que tanto se alaba.

Por su parte, López Cruz dice que los velorios tienen en Puerto Rico la denominación popular de *rosarios cantaos*, siendo de los tres tipos señalados por María Cadilla: de difuntos, de promesas y de la cruz de mayo, llamándose a éstos *rosarios de Cruz*. Esta denominación particular de *rosarios cantaos* les viene porque, en efecto, el rezo del rosario forma parte esencial de todo velorio, y porque indefectiblemente hay cantos en todos ellos. Dice este autor que el velorio de cruz «se introdujo en Puerto Rico en 1787, después de un fuerte temblor de tierra que hubo el 2 de mayo, víspera de la Santa Cruz» (1967: 146). No creo yo que sea tan tardía la implantación de una costumbre que está tan arraigada en toda la isla y

que es común a todos los países americanos de habla y cultura hispánicas, quizás esa fecha marque el inicio de la celebración de la Cruz en algún lugar concreto de Puerto Rico, o que se acrecentase la celebración por ese motivo.

Los textos cantados que aporta López Cruz son básicamente los mismos de Cadilla, pero con la pertinente añadidura de que se cantan a la manera antifonal, alternándose un solista que canta las estrofas y un coro que entona el estribillo siguiente:

*Amén, Jesús y María,
Jesús, María y José.*

Insisten los textos recopilados por López Cruz en las alabanzas a la cruz expuesta en el altar:

¡Qué bonita está la cruz
toda vestida de blanco!,
que se la dio el buen Jesús
para remedio de tantos.

¡Qué bonita está la cruz
debajo de su dosel!,
que se la dio el buen Jesús
por su tanto padecer.

¡Qué bonita está la cruz
toda vestida de oro!,
que se la dio el buen Jesús
para remedio de todos.

¡Qué bonita está la cruz
con sus lazos colorados!,
que se la dio el buen Jesús
con sangre de su costado. Etc.

E introducen un nuevo tema, ya no religioso, cual es el culto a mayo, el mes de las flores, aunque sutilmente unido al culto de la Cruz en todo el folclore de la tradición panhispánica:

Mayo florido,
mes de las flores,
hoy te saludan
los trovadores.

Mayo galano,
para cantarte,
mayo florido,
para adorarte.

El ritual descrito y los cantos señalados son en todo similares a los *altares de cruz* de Cuba y de Venezuela; y llama la atención que tanto en aquéllos como en éstos no aparezcan las décimas, siendo ésta la estrofa preferida para todos los géneros de poesía popular en estos países, lo que podría explicarse, quizás, por ser el ritual de la Cruz una tradición muy arcaica, anterior a la popularización de la décima en los países del entorno del Caribe, y que se ha mantenido fiel al ritual primitivo, sin las influencias poéticas y musicales posteriores.

4.4. México

No existe en México una ceremonia o ritual con el nombre de *velorio de cruz*, pero eso no quiere decir que en México no se tenga devoción a la Cruz ni que no existan celebraciones en que se ponga de manifiesto esa devoción. Al contrario, en la bibliografía disponible de poesía popular mexicana hay innumerables textos que están dedicados a la Cruz, y no pocas referencias que hablan de la «fiesta de

la Santa Cruz», que se celebra en los ámbitos populares de muchos lugares del país con una velada nocturna el día de la víspera, y de ahí el nombre que en la región de la Huasteca le dan de *velaciones de cruz*.

Por ejemplo, en el libro *Glosas en décimas de San Luis Potosí* hay un canto de cruz indudable, recogido en 1985 y atribuido al poeta popular Antonio Escalante¹⁵, en que incluso se hace referencia a la primavera como fiesta vinculada a la Santa Cruz:

*Salúdote, Santa Cruz,
lirio de la primavera,
porque en ti murió Jesús
el Rey de cielos y tierra.*

1

Del principio de la fe
les comenzaré a cantar,
y así me santiguaré
diciendo «Por la señal...»
Excelso trono imperial
que al mundo le diste luz,
en ti murió mi Jesús
por librarnos del infierno;
dice con amor eterno:
«*Salúdote, Santa Cruz*».

2

Por la señal de la Cruz,
para librarnos de errores,
guíame por tu hermosa luz
para la gloria de amores.
La Virgen de los Dolores
caía de dolor en tierra,
la gente judía tan fiera
azotaban a Jesús
para ponerlo en la Cruz
lirio de la primavera.

3

En este dichoso día
escucha mi eterno llanto,
bellísima luz del día,
yo te saludo, por tanto.
Esparcido lirio blanco,
¡oh, madre mía de luz!
el madero de la Cruz
lo debemos de adorar,
porque es el trono imperial
en que murió mi Jesús.

4

Eres arca de la alianza,
reina de los serafines,
gloria de los querubines,
del pecador esperanza.
Hoy escucha al que te canta,
blanca flor de primavera,
danos la salud entera;
triste se hallaba María
de ver clavado aquel día
al Rey de cielos y tierra.

(Perera-Jiménez de Báez 2005: n° 207)

Igualmente, Vicente Mendoza (1947: 154) da noticia de otra *glosa* dedicada a la Cruz de Culiacán, procedente de una hoja suelta impresa en Juan Guerrero, Guanajuato, en 1883:

¹⁵ Es de notar que este poeta popular trueca la rima de los cuatro primeros versos en forma de cuarteta, no de la redondilla preceptiva de la décima.

*Dios te salve, Cruz divina,
Dios te salve, santo leño,
en quien mi divino dueño
dio su santísima vida.*

1

Este madero sagrado
en el que Cristo murió
y que en sus hombros cargó
para ser crucificado,
redimió al género humano
y en ella ofreció su vida,
y como esposa querida
salvando a Eva y a Adán
diga hoy todo Culiacán:
¡Dios te salve, Cruz divina!

2

Adórote, Santa Cruz,
puesta en el monte Calvario,
por libramos del contrario
en ti mi Jesús murió.
Pues eterna luz nos dio
y libró del fuego eterno
y con amor muy paterno
hoy todos te adorarán,
diga todo Culiacán:
¡Dios te salve, santo leño!

3

Por libertarnos bajó
Dios nuestro Señor al mundo
y con su amor sin segundo
por él mismo se salvó.
Esta cruz fue *onde* murió
nuestro Dios santo y eterno,
¡Dios te salve, santo leño!
Hoy te diga el mundo entero:
*«Este es el santo madero
en quien mi divino dueño.»*

4

Cielo y tierra hicieron duelo
cuando murió mi Jesús
y en peso alzaron la cruz
que sintió Dios en el suelo.
Este es el santo madero,
esta fue l'arca escogida
y en ella fue restituida
la obra de la Redención;
por salvar al pecador
dio su santísima vida.

En la Sierra Gorda de México las fiestas populares «a lo humano» se desarrollan en las famosas *topadas* en que dos trovadores, con sus respectivos músicos, se enfrentan durante horas «aporreándose» verbalmente en verso y el público asistente baila en los interludios musicales. En las fiestas religiosas no hay baile, pues algunas se celebran en la iglesia, pero sí hay controversia entre los trovadores como en las *topadas* a lo humano. A estas fiestas religiosas en las que tiene presencia el canto popular y la décima se les llama *velaciones* o *música de camarín*, sintagma este último que quiere decir 'música a lo divino' (Jiménez de Báez 1998: 47 nota)¹⁶.

En el libro *Voces y cantos de la tradición*, que recoge textos y noticias directas de la tradición más reciente del país, se transcribe justamente una «topada a lo divino» con motivo de la fiesta de la Cruz en Palo Alto, en la Sierra Gorda de

¹⁶ «Conviene aclarar –dice Manuel Carracedo (2003: 21)– que existe un cierto tipo de encuentro entre huapangueros [cantores de huapango, de la Sierra Gorda] que ocurre en las *velaciones* de los Santos homenajeados. Estas fiestas se llaman de *camarín*, en ella no hay baile popular, pues se realiza dentro de los templos (especialmente en las capillas)».

Guanajuato, con música incluida (Jiménez de Báez 1998: 106-117), y que tiene el inapreciable valor añadido de haber sido improvisada. Esta es la parte del primer trovador:

CANCIONCITA

Aparecen las regias banderas,
de la Cruz el misterio fulgura,
en que muerte de atroz amargura
el autor de la vida sufrió.

Cristo herido en la cruz de lanzada
por lavar del pecado la mancha,
por la herida que el hierro le ensancha
agua y sangre mezcladas vertió.

DECIMAL

*Para nuestra defensora
la Santa Cruz ha quedado,
y la eligió de pastora
el mismo Rey de lo creado.*

1

Los ángeles en reuniones
vienen haciendo memoria,
desde el trono de la gloria
extienden sus bendiciones.
Y en toditas las naciones
esta cruz es la que mora
y ha sido la intercesora;
por su misterio sagrado
que el mismo Cristo le ha dado
para nuestra defensora.

2

Quedó como intercesora
aquí en esta patria amada;
de todos es abogada
esta divina rectora.
Para nuestra protectora,
ella que en trono ha bajado,
ella a todos ha librado
y hace temblar los infiernos,
para los siglos eternos
la Santa Cruz ha quedado.

3

La Santa Cruz nos enseña
el camino de la fe,
dice San Bartolomé:
«Aquí nos queda esta seña,
y a la que guiarnos se empeña
elegimos en cada hora,
piadosísima doctora
de sacerdotes y obispos,
por sus misterios bien vistos
nos la eligió de pastora».

4

Jesucristo dio esta luz
para acrecentar la fe,
en mi oración que se ve
escrito dejó Jesús:
Hemos de creer en la Cruz
porque en ella fue clavado
y dondequiera ha triunfado,
de ello se aclama e implora,
la dejó de protectora
el mismo Rey de lo creado.

En las *velaciones* o *músicas de camarín* dedicadas a la Santa Cruz no solo se cantan décimas, sino todo tipo de textos poéticos, como el recogido en 1920 por Vicente Mendoza (1984: 150) procedente de Bajío, Guanajuato:

Las gracias le damos
a la Santa Cruz,
madero sagrado,
cama de Jesús.

Con estos tres clavos
que tiene la cruz,
con ellos clavaron
a nuestro Jesús.

Finalmente, como constatación de la fuerte implantación que tiene la celebración de la Cruz en México y de la presencia en sus rituales del canto de la décima al estilo de la Sierra Gorda, queda el hecho de que un poeta popular de Querétaro como Guadalupe Reyes, al que se le ha dedicado un libro con sus mejores composiciones, haya dedicado un capítulo entero a décimas y valonas «De la Santa Cruz» (Reyes 2000: 67-80). La primera de ellas empieza:

*Cruz sacrosanta, lindo portento,
obra sagrada por providencia,
árbol frondoso, divina esencia,
faro y escala del firmamento.*

Árbol celeste, tronco macizo,
de luz y gracia fortalecido,
germen principio que ha sostenido
la fe católica que Dios hizo.
En este mundo ha sido preciso
honrarte siempre con gran contento,
porque tú has sido aquel fundamento,
apoyo nuestro, cierto sostén,
hoy te traemos el parabién
Cruz sacrosanta, lindo portento...

4.5. República Dominicana

Una única referencia bibliográfica conocemos de la celebración de la Cruz en la República Dominicana, y debida además a un autor chileno, Oreste Plath, quien dice: «En la República Dominicana esta fiesta [de la Cruz] comenzó a celebrarse en el año 1606. En la capital se hizo tan general, que con calidad de permanente se construyeron algunas pilastras en cada una de las cuales se fijaba una cruz para la celebración en el mes de mayo. Si en el tiempo colonial fueron de gran jerarquía estas fiestas, ahora no les falta rango y se inician antes de rayar el sol con la alborada del 2 de mayo, con música, décimas y después comprende *velorios de la cruz, bailes de atabales, corridas de toros, carreras de sortijas, palo ensebado, carreras en saco, pollo enterrado*» (Plath 1960: 307).

4.6. Cuba: Los altares de cruz

Nada queda de este ritual en la Cuba actual, pues todas las manifestaciones religiosas católicas, fuesen oficiales de la iglesia o populares de los campesinos, fueron o prohibidas o malvistas por el régimen surgido de la Revolución castrista hasta desaparecer del todo. De hecho, en dos de los cancioneros musicales de

música tradicional cubana más completos y prestigiosos que se han hecho en la segunda mitad del siglo XX en Cuba aparece, sí, una muestra de los *altares de cruz*, pero como una reconstrucción que hicieron para la grabación de ambos discos. Estos son: el *Cancionero hispano-cubano* de María Teresa Linares Savio, editado en 1965 por la Academia de Ciencias de Cuba, y reeditado en 2003 en CDR multimedia por Cubarte, y el CD *Música Tradicional Cubana*, seleccionado por Victoria Ali Rodríguez y editado con el patrocinio de la UNESCO.

En el primero es el nº 12 con el título de «Cantos de altares de cruz» y es una reconstrucción hecha por un grupo de ancianos para un festival de música folklórica que realizó el investigador Odilio Urfé, en grabación en estudio de 1962. De él comenta María Teresa Linares: «En las provincias orientales de la Isla quedó, hasta las primeras décadas del siglo XX, la costumbre de celebrar la adoración de la Cruz de mayo. Eran fiestas de catolicismo popular que se celebraban durante 9 días. Comenzaban con un saludo ante el altar con una cruz en lo alto, con una salve y varios cantos al sacro madero».

El del segundo lleva por título «Cantos de altar» y fue «representado» en la provincia de Guantánamo para el CD *Música Tradicional Cubana* de la UNESCO. De él comenta Victoria Ali lo siguiente: «Perviven muy residualmente en algunas provincias del Oriente, y de manera casi olvidada... Solían representarse en casas particulares o lugares comunales, con motivo de alguna fiesta religiosa o santo patrono del lugar, canto de agradecimiento. Pero a las primeras coplas religiosas seguían otras más laicas, referidas a los personajes asistentes».

Pero que las fiestas de *altares y velorios* a la Cruz de mayo tuvieron en Cuba una extraordinaria expansión y vitalidad nos lo demuestra la memoria del *Atlas de la cultura popular cubana*, una magna investigación de campo planificada por el Ministerio de Cultura de Cuba y llevada a cabo entre 1979 y 1982 en todas las provincias del país¹⁷. De los datos que sobre los *altares de cruz* y de *velorios* se contienen en el *Atlas*, María del Carmen Víctori ha elaborado un informe (1998a: 36-

¹⁷ Los resultados de esas encuestas son tan portentosos que, en su conjunto, parecerían inmanejables por sus dimensiones. Según mis noticias, ninguna de las secciones contempladas en el *Atlas* ha sido aún estudiada y publicada con resultados definitivos, salvo la referida al *romancero*, de la que di cuenta en nuestro *Romancero General y Tradicional de Cuba* (Trapero y Esquenazi 2002: apart. 4.8). Un adelanto de los resultados totales, contemplado como una panorámica resumida de todas las áreas investigadas, es el documento que en formato de CDRom multimedia publicó el Centro Juan Marinello con el título *Atlas Etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)* (La Habana 2000). Y en relación con el tema de los *altares de cruz*, el *Atlas* recoge un apartado dedicado a la música de los altares dentro del capítulo de la Música Popular Tradicional, a cargo de Martha Esquenazi Pérez. Hace esta autora una distinción entre los *altares de cruz* y *otros altares*, citando en este segundo grupo, los *de promesa*, los *de monte calvario* y los *de santos alumbrados*, no advirtiendo más diferencia entre ellos que el objeto de su celebración, bien sea por la conmemoración de la cruz de mayo, del cumplimiento de alguna promesa o de la devoción a un santo particular (sobre todo a la Virgen de la Caridad del Cobre o a San Lázaro). Y es digno de señalarse que el ejemplo musical que aparece para ilustrar los cantos de altares es el mismo que seleccionó María Teresa Linares para su *Cancionero hispanocubano*, que –recordamos– fue reconstruido *ex profeso* para la grabación del disco.

42) y en el libro *Fiestas populares tradicionales cubanas* (1998: 211-218) se ofrece una relación de lugares en los que se celebraban. Cincuenta fueron las localidades en que se recogieron noticias de su celebración, repartidas por todas las provincias de Cuba, desde Pinar del Río hasta Guantánamo. Y aun antes de esas fechas la fiesta de la Cruz de mayo se celebraba «en todos o casi todos los pueblos de Cuba», según afirma Tarín Blanco (1961: 17).

Del informe de Víctori, complementado con algunas otras observaciones de otras autoras cubanas (en este caso, curiosamente, todas mujeres: Poncet 1961, Tarín 1961 y Esquenazi 1977, además de las ya mencionadas María Teresa Linares y Victoria Ali) destacamos los siguientes puntos:

1. Que era una de las fiestas de carácter popular con mayor arraigo y más extendidas de Cuba, tanto en las zonas rurales como urbanas.

2. Que eran fiestas de carácter privado, que se celebraban en el ámbito de las casas particulares, no en plazas ni menos en iglesias, a las que los anfitriones invitaban a familiares, amigos, vecinos y a los cantores y músicos más afamados de la localidad y comarca.

3. Que se tiene conciencia de ser una tradición heredada de la colonia española, procedente de Andalucía.

4. Que si bien al principio fue una fiesta vinculada a la religión católica, evolucionó en un ritual complejo en que hacían presencia también cánticos y bailes profanos, y tanto del folclore de raíz española como africana.

5. Que la tradición fue decayendo desde finales del siglo XIX y principios del XX hasta desaparecer del todo con la Revolución castrista. Las últimas celebraciones de que se tienen noticia se efectuaron en la década de 1960 en las zonas rurales de difícil acceso de las provincias de Holguín, Granma y Guantánamo.

6. De todas las autoras que han escrito sobre los *altares* cubanos, solo una, Carolina Poncet, confiesa haberlos conocido directamente, aunque siendo ella muy niña (y que debió ser en la década de los ochenta del siglo XIX, pues nació en 1879). Su relato vale como verdadero testimonio:

Conservo entre mis más remotos recuerdos, embellecida por el suave encanto que el tiempo presta a las cosas, la imagen de un altar de cruz que en cierta ocasión levantaron las criadas de mi madre. Lo evoco resplandeciente a la luz de velas de esperma mantenidas, a guisa de candeleros, en frascos de vidrio cubiertos por rizadas espirales de papel de colores; adornado con flores artificiales de tonos violentos y con figurillas de industria casera, entre las cuales cautivaron mis ojos unas monjitas de cabezas de garbanzos y hábitos de negro merino. Mi madre me había conducido hasta la pieza en que se hallaba, para complacer a una antigua sirvienta que quería nombrarme madrina durante una velada, lo que significaba que los gastos de la fiesta correrían por cuenta de mis padres, y que habría dulces y refrescos en abundancia para la servidumbre. En cuanto a la pequeña madrina, es inútil decir que no participó del obsequio ofrecido en su nombre. Para compensarme, me permitieron hacer al día siguiente un pequeño altar de cruz, al que daban realce unos retazos de

damasco rojo resto de aquellas vistosas cortinas con que se decoraba el exterior de las casas en los días de procesión y unas flores de tela que habrían guarnecido tal vez algún corpiño de desecho (Poncet 1961: 7).

7. Que el ceremonial de preparación de la cruz y del recinto en que se celebraba el rito es básicamente igual al que se hacía en Andalucía y sobre todo en Venezuela: una cruz muy adornada de elementos florales y de colores, cortinas y paños adornando el recinto, a veces decoración simulando el cielo, velas encendidas, imágenes de santos, etc. Y lo mismo la duración de la fiesta desde el atardecer del día 2 hasta el amanecer del día 3 de mayo, y de igual manera las atenciones de comida y bebida que los organizadores del *velorio* debían ofrecer a los participantes.

8. Que en el velorio se sucedían todo tipo de manifestaciones folclóricas, además de algunas prácticas devotas, como el rezo del rosario: cantos rituales a la cruz, bailes y danzas, poesía recitada y juegos llamados «de velorio», mucha conversación y cuentos¹⁸, hasta el contrapunteo de los improvisadores. En algunas informaciones se señala que después de las 12 de la noche se cubría el altar con un velo y podía comenzar la fiesta profana y el baile.

Los cantos rituales tenían una alusión obligada a la Cruz, pero también a las circunstancias particulares del lugar en que se estaba celebrando, como expresan las siguientes cuartetas:

En el medio de este altar
una estrella resplandece:
es la Santísima Cruz,
blanca paloma parece.

Yo traigo por estribillo
una estrella y un lucero,
y soy sincero y sencillo,
y soy sencillo y sincero.

Saludemos el altar
con una *salve regina*,
como Cristo allá en el cielo
predicaba su doctrina.

¿A dónde está la madrina
y la dueña de este altar?,
que la vengo a dar la mano
y la vengo a saludar.
El permiso le pedimos
para los versos cantar.

Santa Cruz de mayo,
¿qué haces tú ahí?
Esperando a Cristo
que viene por mí.

¹⁸ Samuel Feijóo (1965: 281-282) cifra los *velorios* como la ocasión principal para la manifestación del cuento cubano. En los velorios cubanos dice se bebe café, chocolate, chucherías, se canta, se conversa. «Hasta que el cuentero de velorio aparece. La reunión calla, curiosa y hasta expectante. El cuentero narra sus fantásticas historias. Estas son largas, llenas de pausas, de preguntas ansiosas de parte del auditorio, de risas. Los cuentos provienen del Oriente, a través de España, otros son universales, como el de Juan el Oso, por un ejemplo, otros de origen africano, otros criollos. Los de fuera han ido transformados aquí, recibiendo nuestra variante y nuestro estilo a veces. El habla, la forma de narrar resultan fascinantes para el entendido. Escuchar a estos cuenteros en su medio es mucha fortuna». Y a continuación de esta introducción, Feijóo ofrece una larga antología de «cuentos de velorio cubano» recogidos por él mismo (1965: 283-359).

¡Qué lindo que está este altar!,
dichosa quien lo compuso,
y más dichosa será
la que las manos le puso.

¡Qué bonito está este altar!,
no tiene falta ninguna,

la única falta que tiene
que el cielo no tiene luna.

Madrina, usted me perdona,
fue que me equivoqué:
el cielo sí tiene luna,
pero de aquí no se ve.

No se da noticia en el informe de Víctori sobre la manera de cantar estos textos, pero si nos fiamos de las grabaciones de los dos documentos musicales antes mencionados de María Teresa Linares y de Victoria Ali, además del estudio musicológico de Martha Esquenazi, concluimos que el canto de los textos cubanos tienen la misma estructura básica de los *tamboritos de fulía* de Venezuela: una cuarteta popular cantada de dos en dos versos, alternando el solista y el coro. Por ejemplo, en la recreación que aparece en el CD *Música Tradicional Cubana*:

Solista
Por ser la primera vez
que a esta casa llego y canto

Coro
Por ser la primera vez
que a esta casa llego y canto

Solista
Gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu Santo.

Quando salí de mi casa
mi hermanito me encargó
que le llevara un ramito
de lo verde a lo punsó.

Dónde está la madrina
que la quiero saludar
para pedirle permiso
para tres versos cantar.

Ya yo voy con estribillo
y allá voy con mi cantar...¹⁹

Aquí se cantan a capella, sin instrumento alguno, y con un carácter de música afrocubana muy marcado. Sin embargo, en la recreación que recoge el *Cancionero hispano-cubano* el canto es muy melismático, muy monótono y repetitivo, con melodía arrastrada y lamentosa (**Música 13**). Se trata de dos breves fragmentos con dos cantos dentro del mismo estilo musical. La defectuosa grabación nos impide la transcripción íntegra de los textos, pero sí se advierte que la estructura del canto y la métrica de los textos es básicamente igual a la del ejemplo anterior: son cantos responsoriales entre un solista y un coro, sobre estrofas de cuatro versos, aunque con una métrica muy deturpada:

Salve regina, Cruz preciosa
(?) del cielo
pues en tí murió
el manso Cordero.

Santa Cruz madero,
¡oh, Cruz celestial!,
poder invencible
estandarte real.

¹⁹ Aquí se interrumpe la grabación.

A este tipo de música y de canto se le llama en Cuba *tonos*, lo mismo que en el Estado Lara de Venezuela (según vemos en el ejemplo musical editado por Rafael Salazar). Así los explica Martha Esquenazi (1977: 31): Los *tonos* se cantan en forma antifonal (solo - coro); comienza el solista o *guía* y el grupo o *corito* repite los versos que canta el guía. Cada verso se repite dos veces y cada guía canta un promedio de tres cuartetos con el mismo tono.

En los artículos de Carolina Puncet, de Lydia Tarín y de Martha Esquenazi se mencionan otras estrofas que se cantaban en los *altares de cruz* cubanos:

Jesús, Redentor divino,
de la stirpe de David,
ten por tu sangre divina
misericordia de mí.

Cuando me invitan a un templo
llevo lirio y mejorana
y llevo la rosa cubana
ya (?) en el pensamiento.

En el cielo hay un castillo
bordado de pedrería,
que lo hizo Jesucristo
para la Virgen María.²⁰

La luna y el sol pelearon
para no volverse a ver;
la luna sale de noche
y el sol al amanecer.

En el cielo hay un naranjo
todo lleno de esmeraldas,
donde puso mi Jesús
sus delicadas espaldas.

En el cielo no hay justicia,
eso se lo digo yo,
San Pedro tenía una novia
y Cristo se la llevó.

En el cielo hay un naranjo
todo lleno de azahar,
por donde pasó la Virgen
sin pecado original.

San Pedro como era calvo
lo picaban los mosquitos
y la Virgen le decía:
«San Pedro ponte el gorrito».²¹

Por aquí pasó María
y no se quiso parar,
de recuerdo me dejó
dos pucheros de coral.

Bandera del veintiséis,
oye qué lindo que canto,
quieren llevarme los santos
a conocer a Fidel.

Como se ve, algunas coplas son por completo ajenas al objeto de la celebración religiosa y otras incluso fruto del cierto relajamiento al que sin duda podría llegarse después de una noche de canto y fiesta. De ahí que surgiera la voz y la condena de la Iglesia, recriminando y hasta prohibiendo estas celebraciones en las casas particulares y recomendando su celebración en los templos. Así lo dictaminó el Sínodo Diocesano de Cuba, en 1684, constitución VII:

²⁰ Cuarteta que pertenece al romance religioso *Llanto de la Virgen* y que es una *contrafacta* «a lo divino» del romance profano *Rosafiorida* (*Prim.* 179).

²¹ Sin duda esta copla burlesca y hasta irreverente en el contexto en que se canta, procede del cantar infantil español bien conocido: «A Pedro como era calvo / le picaban los mosquitos / y su padre le decía: / 'Ponte el gorro, Periquito, / que te pican los mosquitos'».

Que no se formen altares ni nacimientos en casas particulares en que intervengan bailes y músicas. Porque el lugar dedicado para poner altares y nacimientos es el templo de Dios, y de formarse en la casas particulares resultan muchas indecencias, pena de excomunión mayor, y de diez ducados a los transgresores, aplicados en la forma ordinaria; y declaramos no prohibir por esta constitución los altares y nacimientos que se ponen sin determinado número de velas en las casas de personas virtuosas y recogidas, y con la decencia debida, en donde se congregan las tales personas a rezar el rosario y enseñar la Doctrina Cristiana (cit. Esquenazi 1977: 29).

Claro está que los cubanos no hicieron mucho caso a la autoridad eclesiástica y siguieron practicando la fiesta de la Cruz en las casas particulares tal como desde el principio y hasta el momento de la Revolución castrista, que éste sí tuvo más poder de convicción (y de coacción) que la Iglesia.

No son los *altares de cruz* los únicos *velorios* que se celebraron en Cuba. Los dedicados a la Santa Cruz fueron sin duda los más extendidos y practicados en todo el país, pero había otros velorios llamados *de santos* o *de promesa* dedicados a un Santo o a una Virgen para cumplir una promesa (de ahí el nombre que recibían) por la curación de un enfermo u otra causa, y se celebraban el día de la onomástica del santo o, muy comúnmente, el 8 de septiembre, día de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. El ritual era muy similar a los *de cruz*.

La presencia en estos cantos colectivos de la cuarteta popular de rima asonante es signo inequívoco de su antigüedad, pues en los géneros folclóricos de Cuba más modernos los metros que predominan son la décima y la redondilla. Incluso puede hacerse una distinción geográfica: en las provincias de occidente se cantaban sobre todo décimas, con tonadas del punto guajiro, mientras que en las del oriente, además de las décimas, lo más común era el canto de cuartetos en la forma que ejemplifican las muestras anteriores.

Y siendo Cuba uno de los países por excelencia de la décima (si no el que más), extraña la ausencia total de la décima de temática religiosa. No extraña ahora, cuando la revolución castrista silenció (cuando no prohibió) cualquier manifestación de tipo religioso, extraña más que no aparezca en recolecciones folclóricas antiguas, en que deberían aflorar unas tradiciones anteriores a la Revolución. Solo una décima dedicada a San Lázaro hemos encontrado en los repertorios publicados de los *altares de santo* cubanos (en el *Atlas de la cultura popular cubana*):

¡Oh San Lázaro bendito!,
 hoy llego a tu santuario
 sintiendo un extraordinario
 placer puro y definido.
 Y rogarte necesito
 con fe pura y lealtad
 que derrames tu bondad
 dándonos tu bendición
 para que reine la unión
 en toda la humanidad.

Aparte ella, dos únicos ejemplos de décimas «a lo divino» hemos encontrado en antologías de literatura popular cubana. El primero se titula «Los Mandamientos en décimas», procedente de una hoja suelta con motivo de unas Misiones del año 1890 que «como botón de muestra, comprueban la existencia de la décima religiosa en Cuba en el siglo pasado». Estas palabras son del Padre Miguel Jordá, quien recogió las décimas en la parroquia de Minas de Matahambre (Pinar del Río), con motivo de su estancia en Cuba para tratar de difundir el método del canto a lo divino chileno. La composición consta de 12 décimas, siendo la primera:

Lo que nos manda el Señor
siempre y en todo momento
es cumplir los Mandamientos
de la santa ley de Dios.
Ven y apréndelos veloz
para que vivas contento
y sin quejas ni lamentos
al morir vayas seguro,
el cristiano honrado y puro
los cumple en todo momento.

Estas décimas debieron tener un propósito catequístico, y parecen proceder de la jerarquía eclesiástica, por su estilo y doctrina. Pero el segundo ejemplo son décimas enteramente populares, hechas además al estilo del canto «a lo divino» de Chile y de Venezuela, en composición de cuatro décimas y con el *pie* fijo de «blancas flores de pino». El tema es también paralelo al repertorio de esos países: «La creación de Eva», con los mismos tópicos literarios. Las publica Samuel Feijóo en su libro *Cuarteta y décima* (1980: 144-145), sin nota aclaratoria alguna de su procedencia o circunstancia funcional, aunque no sería extraño que pertenecieran a un antiguo *altar de cruz* cubano. Ponemos este poema completo en el aptdo. 3.8. del capítulo dedicado a «El canto a lo divino en otros países», cuya primera décima es:

Hizo Dios la hermosa luna,
hizo la noche y el día,
y con mucha simpatía
la rueda de la fortuna.
Las estrellas una a una
para guiar al marino,
y del Jordán cristalino
donde al hombre bautizó,
a la mujer la formó
de blancas flores de pino.

IX

CANTANDO A LA NAVIDAD

Del tronco nació la rama
y de la rama nació la flor,
de la flor nació María
y de María el Señor.

(CANTO POPULAR panhispánico)

A borrar la mancha de Adán y de Eva
este hermoso Niño nos vino a la tierra.

(COPLA DE UN RANCHO DE PASCUA)

1. La celebración religiosa popular más cantada

La Navidad es la fiesta religiosa más celebrada en todos los países de la Hispanidad, y es también la que ha generado un mayor número de manifestaciones diversas. Y desde luego la que mayor cantidad de poesía popular ha producido, más que la Semana Santa, que se distingue por la espectacularidad de sus procesiones. Y posiblemente sea también la Navidad la de celebración más uniforme, por encima de las variantes y modalidades particulares que de cada lugar se consideren. Y a pesar de ello, también podría hacerse general el comentario que desde Colombia nos llega sobre la decadencia que tales celebraciones van teniendo en los últimos tiempos: «Es frecuente que al interrogar sobre estos puntos se advierta en los informantes una cierta desilusión por las celebraciones actuales y que surja de inmediato una comparación de éstas con las de épocas anteriores, comparación en que conceden ventaja a las pasadas que, según ellos, eran más pomposas, más alegres, más espectaculares y más cristianas» (Suárez Pineda 1993: 316).

Naturalmente, conforme al objeto general de este libro, nos fijamos aquí solo en las manifestaciones navideñas que tienen textos poéticos como fundamento. Y no en aquellas otras que son simplemente estampas plásticas: belenes, nacimientos, belenes vivientes, etc.

Hablando de diferencias, una muy evidente se muestra cuando se consideran los textos referidos a la Navidad de España y de Hispanoamérica. Los textos que pertenecen al género lírico, generalmente los villancicos basados en coplas, tienen un repertorio más o menos común, pero no los textos que pertenecen al género narrativo: éstos en España son mayoritariamente romances, mientras que en Hispanoamérica son décimas, sin negar que existan también romances. Y después están las representaciones teatrales, que en España tienen una gran diversidad, frente a las casi monotemáticas de Hispanoamérica que se basan en la búsqueda de posada y en las *pastorelas*.

Muy diferentes son también las músicas de los cánticos navideños, que se manifiestan con los aires y ritmos típicos del folclore de cada lugar, con diferencias muy marcadas según sea el país (o región) que se considere.

Pero una característica de igualdad manifiestan los textos navideños en general: la presencia muy significativa del verso hexasilábico, frente al octosílabo de los textos de otras temáticas.

Otra diferencia destacable: el cambio de estación climática en que se celebra la Navidad. Como ya dijimos en el Estudio introductorio, la adecuación de los ritos y devociones cristianas españolas a la nueva realidad americana conllevaba, entre otras cosas, el cambio del ciclo estacional impuesto por el nuevo hemisferio del sur en que están muchos de los territorios del Nuevo Mundo. Sin duda, de todas las celebraciones religiosas la que más tuvo que cambiar fue la Navidad, por lo demás la más cargada de motivos y aspectos geográficos y climatológicos. Y así los pesebres de Argentina o de Chile aparecen con nieve de algodón en medio del calor canicular; los animalitos de barro que adornan el pesebre, además de ovejitas, son recuas de llamas, iguanas, tortugas, patos autóctonos y exóticos cisnes; y los villancicos que se cantan en esos y otros países del hemisferio sur han tenido que suprimir las constantes referencias a la nieve, al frío helado, a la noche gélida en que nació Jesús, y han creado nuevos textos más acordes con la naturaleza del tiempo en que la conmemoración se celebra (y no digamos el cambio que ha exigido la gastronomía); así, como dice Fernández Latour, «la celebración invernal europea se convirtió en fiesta de verano en Sudamérica» (2010: 5).

2. Los villancicos

El género poético musical de la Navidad más general en todo el mundo hispánico es, sin duda alguna, el *villancico*, en la acepción particular que este término tiene en la actualidad, pues bien se sabe que la primera acepción del término fue la de 'cantar de villanos', es decir, de gentes de pueblo, de villa; cantar popular, al fin; y que *villancico* llegó a valer también como 'estribillo' en la poesía lírica popular de los siglos XV a XVII (Sánchez Romeralo 1969: 34-42).

Así pues, el *villancico* es hoy cualquier canto de la Navidad, sea de tipo narrativo (generalmente en romance) o lírico (en coplas o en décimas). Hasta textos representados, propiamente teatrales, del ciclo de la Navidad reciben el nombre de *Los Villancicos*, como ocurre en muchos pueblos de León (y en las provincias limítrofes de Palencia, Valladolid y Zamora) en donde es tradicional un auto pastoril que nosotros le hemos bautizado como *La pastorada leonesa* (Trapero y Siemens 1982: 23). Pero los *villancicos* se expresan hoy sobre todo en coplas, principalmente en cuartetos, siendo esta forma métrica, como observa María Cadilla para Puerto Rico, «la que acentúe mejor la herencia hispana» (1953: 114). Y es cierto. Esa brevedad métrica hace fácil la memorización, pero a la vez permite la combinación de coplas al capricho de cada cantor. De ahí que en un repertorio de *villancicos* de un país determinado encontremos coplas que son comunes a todos o casi todos los países de la Hispanidad. ¿Quién hispanoparlante no ha cantado u oído cantar coplas como las siguientes?:

Venid, pastorcillos,
venid a adorar
al Rey de los cielos
que ha nacido ya.

La Virgen se está peinando
entre cortina y cortina,
los cabellos son de oro,
el peine de plata fina.

Esta noche nace el Niño,
yo no tengo que llevarle,
le llevo mi corazón
que le sirva de pañales.

En el portal de Belén
hay estrellas, sol y luna,
la Virgen y San José
y el Niño que está en la cuna.

En el portal de Belén
hacen lumbre los pastores
para calentar al Niño
que ha nacido entre las flores.

En Belén tocan a fuego,
del Portal salen las llamas,
porque dicen que ha nacido
el Redentor de las almas.

La Virgen lava pañales
y los tiende en el romero,
los pajarillos cantando
y el romero floreciendo.

Al Niño recién nacido
todos le ofrecen un don,
yo como no tengo nada
le ofrezco mi corazón.

E infinitas coplas como éstas, que en cada país se cantan con músicas particulares y que se juntan a otras para formar los *villancicos* locales. Hasta en Cuba he podido recoger en la tradición oral coplas que han logrado sobrevivir al drástico laicismo impuesto por la Revolución castrista:

En el Portal de Belén
hay una piedra redonda
donde Jesús puso el pie
para subir a la gloria.

En el Portal de Belén
habían dos pajaritos
y al Niño que está en la cuna
le robaban los pañitos.

En tiempos antiguos cada lugar (dígase provincia, comarca, región o país) tenía sus particulares villancicos. Hoy sin embargo las muchas grabaciones discográficas (aunque con interpretaciones muy variadas) que hay sobre «villancicos populares» y que circulan por todas partes sin fronteras han estandarizado mucho el repertorio, y villancicos como *Noche de paz*, *El tamborilero*, *Los peces en el río*, *La marimorena*, *Una pandereta suena*, *Campana sobre campana*, etc. se cantan en todos los países de habla hispana. Y hay que decir además que muchos de los villancicos populares que se han hecho comunes en todo el mundo hispanohablante (cabría decir aquí hispanocantante, pues todos son cantados) tienen un origen andaluz.

En algunos países americanos con influencias prehispánicas se cantan coplas españolas adaptadas con palabras y frases quechuas o de otras lenguas (y cantadas y bailadas con ritmos prehispánicos), como la famosa canción del *Huachitorito* del noroeste argentino (también del nordeste chileno: **Música 14**¹) que se ejecuta como «baile de adoración» delante del Niño Jesús:

¹ La interpretación es del extraordinario cantor popular y payador chileno Pedro Yáñez y procede de una actuación en vivo de 1993 grabada en casete.

*Huachi torito pucllanqui,
Niño bonito caguanqui.*

Al Niño recién nacido
todos le ofrecen un doné,
yo soy pobre, nada tengo,
le ofrezco mi corazóné.

Huachi to, huchi torito,
torito del portalito,
no me corníes con tus aspas
corníame con tus amores.
(Fernández Latour 2010: 9-10)

Y en otros países se cantan villancicos con las influencias poéticas del lugar, como este villancico en *glosa* chileno de Chincolo, de la región del Aconcagua:

*El primer día de Pascua
a veinticinco 'e diciembre
ha nacido el Niño 'e Dios
entre paja en un pesebre.*

Yo no tengo que ofrecerte,
toma tú mi corazón,
en los brazos de la Virgen
ha nacido el Niño 'e Dios.

De una virgen pura y bella
ha querido Dios que nazca
y que todos le adoremos
el primer día de Pascua.

De lejanas tierras vienen
los tres Reyes del oriente
para festejar al Niño
entre paja en un pesebre.

Contemplando el misterio
el mérito no se pierde
mayormente en este día
a veinticinco 'e diciembre.

Señora Santa María
en la hora 'e la pasión
consiga con su niñoito
que nos dé la salvación.

2.1. Dos discos representativos de las dos grandes tradiciones española e hispanoamericana

Es interesante y resulta aleccionador la comparación entre dos discos representativos de la Navidad que se celebra y se canta en las dos orillas del Atlántico. De dos discos y no de dos libros, pues el disco nos permite conocer también las músicas, tan determinantes o más que los textos en la identificación de las manifestaciones populares cantadas. No entramos aquí en el juicio de las músicas, que no es el caso, sino solo de los textos. Puede resultar abusiva la comparación entre España y el conjunto de Hispanoamérica, pero no se trata aquí más que de una comparación de tradiciones que, a grandes rasgos, representan efectivamente dos modelos: el español, por una parte, y el hispanoamericano, por otro.

El disco español pertenece a la *Magna Antología del Folklore Musical Español* de Manuel García Matos, la más completa y reputada que existe sobre el folclore español, procedente de una recolección que hizo por toda la geografía española en la década de los 50 del siglo XX. Este CD está dedicado al «folclore infantil y navideño». En ese disco no están representadas todas las provincias españolas, pero sí todas sus Comunidades Autónomas, incluidas las insulares de Baleares y de Canarias, y se cantan villancicos en todas las lenguas españolas: castellano, gallego, catalán (y mallorquín) y vasco. Y todos, absolutamen-

te todos los villancicos seleccionados están basados en coplas, las más cuartetas, otras seguidillas simples, y muchas de ellas con estribillo (**Música 15**²). Y bastantes son rondas o pasacalles, por tanto cantos de petición del aguinaldo.

El disco hispanoamericano se titula *Navidad latinoamericana: Tonos, villancicos y aguinaldos* (editado por la Fundef de Venezuela, hacia 2005, e interpretado por el grupo venezolano Odila 2003). Reúne muestras de 8 países: Venezuela, Colombia, Perú, Argentina, Cuba y Puerto Rico, con la novedad de incluir dos países de lengua no española: Brasil y Trinidad-Tobago, aunque el villancico de este segundo país se canta también en español. El subtítulo del disco indica tres de las denominaciones de estos cantos navideños (aunque hay también otras, como *parrandas*).

El mundo sonoro que predomina aquí ha cambiado radicalmente respecto al disco de García Matos, como es lógico suponer, pues son dos concepciones musicales. En los villancicos españoles la fuerza principal recae en los textos; aquí es la música la que prevalece sobre los textos: la riqueza rítmica, instrumental y melódica y las variaciones que se hacen con ellas se sobreponen con mucho sobre el texto. Los textos de la mayoría de estos villancicos americanos son también coplas, lo que puede significar un estrato anterior a que la décima se impusiera en el folclore hispanoamericano, pero aparecen también los relatos en verso, como en los de Trinidad-Tobago y de Puerto Rico.

El de Trinidad y Tobago toma el título del estribillo *De verdad*, y dice así:

Ochocientos años antes de la guerra
se esperaba un día que un niño naciera.
Y vino Gabriel y la saludó,
que lo había enviado el gran poder de Dios.
Cuando María parió, la salutación
ella lo sintió en su corazón.

De verdad, de verdad.

Ella lo sintió en su corazón
porque no conoce a ningún varón.
Después del anuncio se vio claramente
que José y María estaban inocentes.
Después del anuncio la Virgen patrona
.... [no entiendo lo cantado]

De verdad, de verdad.

El gallo cantó con más alegría
al ver que nació el hijo de María.
Los pastores dicen que vieron bajar
una luz del cielo derecho al portal.

² El villancico se titula *Al son que la repetía*, por el estribillo, y fue grabado por el Profesor García Matos en el pueblo de Madridgal de la Vera, Cáceres; está interpretado por el grupo folclórico de la localidad: *Magna Antología del Folklore Musical de España*, vol. 10, pista 24.

Un mes de diciembre nació el Verdadero
y lo bautizaron un día seis de enero.

*De verdad, de verdad.*³

El de Puerto Rico es un perfecto ejemplo de los villancicos de aquella isla, hechos principalmente en décimas hexasilábicas y con un pie fijo, con el nombre genérico de *aguinaldo* y el específico de *Fiesta navideña*:

Mi tierra trigueña
que ama sin igual
la tradicional
fiesta navideña.
Y esto nos enseña
que hasta en tierra ajena
deja su faena
el buen borincano
con su tiple en mano
desde nochebuena.

Así hay que llevar
las divinas leyes
y en fiesta de Reyes
tocar y cantar.
A Dios alabar

con voluntad plena
que así se refrena
el mal pensamiento
estando contento
desde nochebuena.

Y al llegar los días
de la Navidad
van a la ciudad
las hermanas mías.
Llenas de alegría
comparten la cena;
le dicen a Elena,
Amalia y Teresa
que la fiesta empieza
desde nochebuena.

No puede decirse que estos dos discos representen «toda» la tradición del canto navideño de las geografías reseñadas en cada caso, pero sí puede decirse que son «representativos» de las dos tradiciones navideñas de España y de Hispanoamérica. Cualquiera de los dos antólogos hubiera podido hacer otra selección en que se incluyeran otros villancicos o cantos de Navidad, pero hemos de admitir que la selección que hizo Manuel García Matos respecto de España y la FUNDEF respecto de Latinoamérica las hicieron creyendo que eran las más representativas.

2.2. Cantos petitorios y aguinaldos

Los villancicos se cantan en multitud de ocasiones y de muy variadas formas, pero son prototípicos los pasacalles que se organizan yendo de casa en casa pidiendo el aguinaldo. Esta forma característica recibe precisamente el nombre de *aguinaldos* en Puerto Rico, *pesebres* y *nacimientos* en Argentina, *jornadas* en Colombia, *limas* y *limones* en México, *misterios*, *pascuas*, *rondas*, *tonos*, *tonadas*,

³ Este villancico de Trinidad y Tobago es un curioso ejemplo de la influencia de una tradición popular en un territorio de cultura y lengua diferentes: se canta en español, desde el modelo de los villancicos del oriente venezolano, tanto en el texto como en la música.

etc. en otros lugares, *divinos* y *años nuevos* en Canarias, *cantos petitorios* o *villancicos* en la generalidad.

De los *aguinaldos* de Puerto Rico y de los *divinos* y *años nuevos* en Canarias trataremos de manera particular más abajo. En la España peninsular suelen ser coplas salpicadas de estribillos como las siguientes:

A esta puerta hemos llegado
con deseos de cantar,
si nos da *usté* el aguinaldo
ya podemos empezar.

Tenga *usté* muy buenas noches
con alegría y contento,
como las tuvo María
la noche del Nacimiento.

Los denominados *Naranjas y limones* (o *limas y limones*) son los cánticos de Navidad más característicos de México, equivalentes a los pasacalles y aguinaldos de otros lugares. Bastará coger un cancionero de este país u oír algún disco de música folclórica mexicana en que se contengan villancicos para encontrarse con algún ejemplo de *naranjas y limones*. Son coplas hexasilábicas intercaladas con un estribillo en que aparece el verso que da título al género. Pero las coplas no son puramente líricas y autónomas, como ocurre en los comunes villancicos, sino que tienen un trasfondo narrativo, acercándose en esta función a los romances. Por ejemplo, en el siguiente canto navideño de la región de los Tuxtlas, con su estribillo característico (**Música 16**)⁴

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

Ábranse las puertas para comenzar
que una cosa cierta les voy a contar.

Le vengo a contar lo que aconteció,
que en un muladar el Niño nació.

El Niño nació y nadie sabía
lo que padeció San José y María.

Señor San José se va a la montaña
pero porque cree que María le engaña.

Que María le engaña, se va muy creído,
y entre la montaña se quedó dormido.

Se quedó dormido y no despertaba
y en el sueño vio que un ángel bajaba.

⁴ Aparece con el título de *Pascuas* en el CD del Grupo Chuchumbé *Son jarocho. Música tradicional de Veracruz* (México: Conacultura, 1999, pista 1), y dicen que es un canto popular de la región de los Tuxtlas.

Que un ángel bajaba para hacerle ver
que el Hijo de Dios tendría que nacer.

Tendría que nacer para darnos vida,
sería su mujer la única escogida.

La única escogida, mujer singular,
señores presentes me voy a marchar.

Me voy a marchar con mis compañeros
pero esta vez mi aguinaldo quiero.

También en Venezuela se pide el aguinaldo cantando por las calles villancicos. El siguiente ejemplo se titula *Parranda serrana (Música 17)*⁵:

Señores de adentro pongan atención
pa cantar las pascuas les pido el favor.

Los tres Reyes magos vienen del oriente
a bañar al niño con agua corriente.

Denme mi aguinaldo aunque sea poquito
que el burro que traigo es muy pollinito.

Esta noche es noche, noche de alegría,
noche en que nació el hijo de María.

Bueno pues, señores, me marcho cantando
a tocar a otra puerta que me está esperando.

2.3. Los cantos de Reyes

La fiesta de Reyes forma con la Navidad y el día de Año Nuevo el trío de las celebraciones mayores del ciclo navideño. Muy importantes son las representaciones que se hacen por toda España de diversos *autos de Reyes*, siendo seguramente la representación popular más extendida de todo el ciclo religioso anual. Pero también la noche de Reyes se celebraba en casi toda España con cantos petitorios de aguinaldo, antes de que las modernas *cabalgatas* acabaran con las tradiciones auténticamente populares. Mozos y mozas salían a las calles a pedir el aguinaldo cantando coplas como las siguientes:

Santas y buenas noches, a Dios y a vuestras mercedes,
con buenos principios de año, que mañana son los Reyes.

⁵ Aparece en el CD que acompaña el libro *La Navidad en Sartenejas: Fiesta de pregones y parrandas* (ed. María Teresa Novo. Caracas: Editorial Equinoccio, USB, pista 4). Procede del Estado Falcón y es cantado aquí por Cecilia Todd.

Los Reyes ya son venidos, los Reyes ya son mañana,
la primer fiesta del año que en el reino es celebrada.

Hoy es día de los Reyes, día muy aseñalado,
entre damas y doncellas se reparte el aguinaldo.

Por ser víspera de Reyes, la primer Pascua del año,
vamos damas y galanes a pedir el aguinaldo.

Se lo vamos a pedir a este caballero honrado,
que nos lo dé de sus bienes como Dios se los ha dado.

A continuación, la cuadrilla moceril promete «cantar los Reyes» si el aguinaldo es cumplido:

Esta noche son los Reyes, segunda fiesta del año⁶,
donde damas y galanes al rey piden aguinaldo,
y yo se lo pido a usted por ser caballero honrado,
que no nos lo negará si los Reyes le cantamos.

Buenas noches tengan ustedes, buenas noches nos dé Dios,
hemos de cantar los Reyes, escuchen con atención.

Estos versos tan formulaicos del cancionero popular actual («la noche de Reyes», la «primera fiesta del año», la petición de aguinaldo al rey, etc.) tienen un antecedente romanceril muy antiguo. Aparecen en los romances de *La muerte del Maestro de Santiago* y de *La merienda del moro Zaide*. En los dos se refiere la costumbre que había en la Edad Media en que el rey repartiera regalos en el día de Reyes a las damas y caballeros del palacio.

En el primero se narra un hecho histórico ocurrió en Sevilla en 1358: María de Padilla, amante de Pedro I, pide en aguinaldo la cabeza del maestro de la orden de Santiago, hermano bastardo del rey. Una versión moderna zamorana dice:

Hoy es víspera de Reyes, día muy aseñalado;
mañana su santo día, primera fiesta del año;
entre damas y doncellas al rey piden l'aguinaldo,
menos la señora María que se lo pidió doblado,
que le pidió la corona del maestro de Santiago.
(*Voces nuevas*: I, 8-9)

En el segundo, romance fronterizo, una versión también moderna de Palencia dice:

¡Vísperas de santos Reyes, segunda fiesta del año,
cuántos galanes y damas al rey piden aguinaldo!

⁶ El verso formulaico «primera fiesta del año» que aparecía en los romances antiguos ha sido modificado en muchas de las canciones modernas por «segunda fiesta del año», como así es en la realidad, pues la primera es la de Año Nuevo.

—No le pido oro ni plata ni tampoco su reinado,
 le pido cuatro mil hombres para pelear en el campo.—
 Cuatro mil fueron pedidos y ocho mil le fueron dados.
 (*Voces nuevas*: I, 10-11)

Este «canto de Reyes» que se anuncia en las rondas aguinalderas tiene especial arraigo en Castilla y León, en donde se han recogido innumerables versiones. Una muy completa es la recogida en Rebolledo de la Torre, un pueblo de la provincia de Burgos, en que se relata la venida de los Reyes hasta Belén, la ofrenda de los dones oro, incienso y mirra, con su particular significado, los nombres de los Magos que han pasado a la tradición cristiana, el bautismo que recibieron por parte de Santo Tomás y, muy curiosamente, la elevada edad a la que murieron. Dice así:

LOS REYES

Esta noche son los Reyes, la primer fiesta del año,
 2 entre damas y galanes se repite el aguinaldo;
 yo se lo vengo a pedir a este caballero honrado,
 4 y no nos lo negará si los Reyes le cantamos.
 De Oriente y Persia salen tres reyes con alegría,
 6 van guiados de una estrella, luce de noche y de día.
 Esa estrella no es errante ni es cometa dividida,
 8 que es el ángel que anunció a los pastores la dicha
 del nacimiento dichoso de aquel divino Mesías.
 10 Caminan los tres gustosos, y en llegado a Palestina
 la estrella se retiró, pues así Dios lo quería.
 12 No preguntan por posada ni tampoco por comida,
 preguntan por aquel Rey que es el autor de la vida.
 14 Van al Portal de Belén, donde la estrella les guía,
 vieron al recién nacido en los brazos de María
 16 y con grande reverencia se postraron de rodillas,
 y al Niño de Dios adoran y a su madre esclarecida.
 18 El uno le ofrece oro, el otro le ofrece mirra,
 el otro le ofrece incienso y para el cielo caminan.
 20 Oro ofrecen como rey de todas las jerarquías;
 el incienso como a Dios, potencia grande, infinita;
 22 la mirra, como es mortal, misterios que ellos creían.
 Estos soberanos dones le ofrecen con alegría
 24 los herederos de Adán y de su genealogía.
 Este día de los Reyes celebra la Iglesia misa
 26 cuando fueron bautizados por su santa ley divina.
 Tomás les echaba el agua y sus nombres le ponía:
 28 a uno le puso Melchor, a otro Gaspar le ponía
 y a otro puso Baltasar, ¡oh qué feliz compañía!
 30 Los años que éstos vivieron en aquella mortal vida:
 Melchor vivió ciento diez, ¡oh qué edad tan florida!;
 32 Gaspar vivió ciento veinte, ¡oh qué edad tan florida!

- Baltasar ochenta y tres, también edad muy cumplida.
 34 El año setenta y tres, según la plana lo dicta,
 recibieron el martirio por la Iglesia esclarecida.
 36 Y ahora, ilustres señores, los que en esta casa habitan,
 mándenlos el aguinaldo para que logren la dicha
 38 del nacimiento dichoso de aquel divino Mesías.
 (Manzano 2001-2005: V, 93)

Especial presencia tienen los cantos de Reyes en Canarias dentro de los repertorios de los *ranchos de pascua* de Lanzarote, allí en las formas poéticas características de ese género folclórico⁷. Pero también alguna de las agrupaciones insulares constituidas en «ranchos» canta romances, al estilo de los de la España peninsular, como el siguiente titulado CANTO DE PASCUAS PARA LA NOCHE DE REYES, y que tiene una fuerte composición en dísticos:

- Para anunciar a los Reyes por inspiración divina.
 2 Del momento que la vieron se llenaron de alegría.
 Y a partir se dispusieron todos a una hora misma.
 4 Y el astro les anunció que había nacido el Mesías.
 Llenos de amor y de fe los extranjeros caminan.
 6 Va Baltasar y Gaspar y Melchor en compañía.
 A Jerusalén llegaron y allí la estrella pendía.
 8 Y suspensos se quedaron, les causó mucha agonía.
 Que buscando al rey del mundo se ocultó la luz divina.
 10 A todos les preguntaron y nadie les da noticias.
 Y Herodes cuando lo supo les llamaba y les decía:
 12 —¿Dónde ha nacido ese rey que de Dios se apellida?—
 Y ellos con las escrituras el misterio comprendían.
 14 Pero ignoraban el punto donde el Infante nacía.
 Herodes llama a sus sabios, las escrituras registran.
 16 Todos a una dijeron que según las profecías
 en la ciudad de Belén nacerá el rey de la vida.
 18 Y que su reino era grande y que nunca fin tendría.
 Luego Herodes los llamaba, haciendo burla les decía:
 20 —Id, amigos, y adorarle, y traed pronto noticias
 para ir yo con mi corte y homenajes le ofrecía.—
 22 Salen de aquella ciudad los Magos con alegría.
 Hasta que llegó a la cueva donde entraron de rodillas.
 24 Adoran al rey del cielo y a la sagrada María.
 También al santo José que se halla en compañía.
 26 Y les ofrecen sus dones que de sus tierras traían.
 De los cuales se componen de oro, de incienso y de mirra.
 (Trapero 2003a: 54.1)

⁷ Pueden verse en el aptdo. 9.5. del capítulo «Los ranchos de ánimas y de pascua de Canarias».

3. Los romances navideños en América

En términos generales, no es comparable la implantación del romancero en América con la que tuvo desde tiempos muy tempranos en España, además de que en América el género romancero ha sido sustituido en buena parte por otros nuevos géneros narrativos, como la décima o el corrido. Pero, además, estamos muy lejos de conocer el romancero de Hispanoamérica al nivel que conocemos el de España.

En consonancia con los Evangelios de Lucas y de Mateo, que son los que narran los episodios del nacimiento e infancia de Jesús, el ciclo de los romances navideños empieza con el de la anunciación del ángel Gabriel a la Virgen y acaba con el episodio del Niño perdido y hallado en el templo, a la edad de 12 años. En medio están los romances que se fijan en los siguientes episodios:

Los desposorios de San José y la Virgen
 Las dudas de San José
 La visita de la Virgen a su prima Santa Isabel
 El empadronamiento
 La búsqueda de posada en Belén
 El nacimiento
 La venida y adoración de los Reyes
 La huida a Egipto

Pero las correspondientes fábulas romancísticas no se fijan y limitan estrictamente a cada uno de estos episodios sino que, por lo general, desarrollan más de un episodio, y hasta hay romances que tratan del ciclo entero.

Dos son los romances prototípicos de la Navidad hispana: el que centra su relato en la búsqueda de posada y el nacimiento de Jesús y el que narra la huida a Egipto. El primero puede llevar, según las colecciones y los recolectores, títulos como *La búsqueda de posada*, *El nacimiento* o *Congoja de la Virgen en Belén*. No es el más popular, pero sí el más hermoso de todo el repertorio religioso, a nuestro entender. En él se manifiestan todas las características del verdadero romancero tradicional: lenguaje popular, diálogos vivos, agilidad narrativa, contraste de actitudes humanas, motivos humanísimos y enternecedores, etc.

Aparte estos dos romances más generales, hay otros tres que de manera particular aparecen en distintos países: el de *La huida a Egipto*, el de *El Niño perdido* y el de *El llanto de la Virgen*. Todos ellos muestran la característica navidad romancesca de Hispanoamérica.

3.1. Congoja de la Virgen en Belén

Conocemos versiones de Argentina, Venezuela, Colombia y Cuba, por lo que respecta a América, y de Orense y las Islas Canarias, por lo que respecta a España.

La versión cubana fue recogida en la provincia Habana en la década de los 80 del siglo XX y está publicada en nuestro *Romancero tradicional y general de Cuba*, nº 50.1. La procedencia de esta versión de la tradición canaria nos parece incuestionable. En Canarias es este romance uno de los más populares de entre

los de tema religioso, documentándose en todas las islas, y en todas ellas con versiones espléndidas, muy dialogadas, tal cual muestra esta versión cubana. Una única secuencia encontramos en la versión cubana que no se registra en las canarias, la petición de posada —y, al fin, el alojamiento— en casa de un primo de San José. Dice así:

- Voy a contar una historia de la sagrada María,
 2 cuando andaba por el mundo San José y su compañía.
 La Virgen iba llorando, llorando a lágrimas vivas,
 4 San José la consolaba con palabras que él decía:
 —No llores, sagrada esposa, no llores, Virgen María,
 6 que allá adelante hay un vecino que posada nos daría.
 —Buenas noches, vecinito. —Buenas noches, por su vida.
 8 —Aquí traigo una mujer que ha de amanecer parida,
 ella es tierna y delicada, que al sereno no dormía.
 10 —No le doy posada a nadie a quien yo no conocía,
 que los de día me guían, de noche me llevarían.—
 12 La Virgen salió llorando, llorando a lágrimas vivas,
 San José la consolaba, con palabras que él decía:
 14 —No llores, sagrada esposa, no llores, Virgen María,
 que allá alante hay un primo hermano que posada nos daría.
 16 —Buenas noches, mi primito. —Buenas noches, por tu vida.
 —Aquí traigo una señora que ha de amanecer parida,
 18 ella es tierna y delicada, que al sereno no dormía.
 —Entren pa' dentro, señores, entren pa' esta cocina,
 20 lo que siento que no tengo es una estera que ponerle.—
 San José puso la mesa de rosas y clavellinas.
 22 —Vamos a cenar, esposa, vamos a cenar, María.
 —Cenarás tú, San José, que yo ganas no tenía.—
 24 San José puso la cama de rosas y clavellinas.
 —Vamos a dormir, esposa, vamos a dormir, María.
 26 —Dormirás tú, San José, que yo sueño no tenía.—
 San José como estropeado él dormido quedaría,
 28 y a media noche se halló sin su amable compañía.
 San José fue a Belén y la encontró parida.
 30 Dentro 'e la paja y el heno,
 donde la vaca le daba la paja, la mula se la comía.
 32 —¿Quién te cuidó esta noche, sagrada Virgen María?
 —Los angelitos del cielo que a mi lado los tenía.

La versión argentina procede de la magna colección de materiales folclóricos recogidos por la Comisión de Folclore y Nativismo de Argentina en la década de los años 40 del siglo XX, y fue publicada por Benarós (1999: 84). Se anuncia como «villancico» y los versos se transcriben en forma de cuartetas, pero es un auténtico romance:

- La Virgen y San José iban a una romería,
 2 la Virgen va tan cansada que caminar no podía.
 Cuando llegan a Belén toda la gente dormía.
 4 –Abra la puerta, portero, a San José y a María.
 –Estas puertas no se abren hasta que amanezca el día.—
 6 Se fueron a guarecer a un portalito que había.
 Entre la mula y el buey nació el hijo de María.
 8 La mulita lo coceaba y el manso buey lo lamía.
 ¡Malhaya sea tal res, que no sufre compañía!,
 10 ni con el Hijo de Dios, ni con la hermosa María.
 Tan pobre estaba la Virgen que ni pañales tenía.
 12 Se quitó la toca blanca que sus cabellos cubría,
 la hizo cuatro pedazos y al niño lo envolvía.
 14 Bajó un ángel del cielo, unos pañales traía,
 los unos eran de lino, los otros de Holanda fina.
 16 Volvió el ángel pa el cielo cantando el Ave María.

3.2. La Virgen y el ciego

El de *La Virgen y el ciego* o *La fe del ciego* (por el milagro que en él se narra) o *Camina la Virgen pura* (por el primer verso con que suele comenzar) sí es el romance más popular entre los religiosos. También en América; según Díaz Roig se han publicado 75 versiones recogidas en 13 países distintos (1990: 254 y 315). El comienzo es bastante uniforme; las variaciones aparecen en la segunda parte del romance: en algunos sitios el milagro de la Virgen no consiste en devolverle la vista al ciego, sino en multiplicar las naranjas de su huerto; en otros la fruta que sacia la sed del Niño no son naranjas sino manzanas, el reparto que hace la Virgen de las tres frutas cortadas, etc. Mínimas variantes, pero que hacen de cada versión un «texto» único, distinguido por la ternura de la historia que relata y admirable por el lenguaje romancístico que tiene.

Ofrecemos tres versiones: de Argentina, Nicaragua y Chile. La de Argentina es muy parecida a las españolas. Fue recogida en Tucumán por Bruno C. Jacovella y la tomamos de Fernández Latour (2010: 10-11):

- La Virgen va caminando caminito de Belén,
 2 como el camino es tan largo al Niño le ha dado sed.
 –Calla, Niño de mi vida, calla, Niño de mi bien,
 4 que allí adonde vamos hay un lindo naranjel,
 el dueño de las naranjas es un ciego que no ve.
 6 Ciego, dame una naranja, que mi Niño tiene sed.
 –Pase, mi Señora, y corte las que sean menester.—
 8 Como la Virgen es corta no tomaba más que tres;
 una le dio a su Niño, otra le dio a San José
 10 y otra se quedó en sus manos para la Virgen oler.
 Mientras la Virgen cortaba más volvía a florecer.
 12 Con la bendición, el ciego abre los ojos y ve.

- ¿Quién será esta Señora que me ha hecho tanto bien?
 14 Sin duda será María que pasa para Belén.

La versión nicaragüense, sin procedencia precisada, fue publicada por Carrizo (2002: 239-240), y es la misma que publica Pablo Antonio Cuadra (2005: 314-315):

- Camina la Virgen pura, camina para Belén.
 2 En la mitad del camino pidió el Niño de beber.
 Le dice la Virgen pura:
 4 —No pidas agua, mi vida, [no pidas agua, mi bien],
 que las agua están turbias y no se pueden beber.—
 6 Caminan adelantito, siguiendo para Belén,
 en eso dan con un huerto de un cieguito que no ve.
 8 Le dice la Virgen pura: —Ay cieguito que no ve,
 regálame una naranja pues el Niño tiene sed.—
 10 Responde el ciego y dice:
 —Corte todas las que quiera para el Niño y para usted.—
 12 Cuando más cortaba el Niño más volvían a nacer,
 si una naranja cortaban el palito daba tres.
 14 Le dice la Virgen pura: —Dios te lo pague, mi bien.—
 Pero el Niño se ha arrimado, pues le quiere agradecer,
 16 con la mano le bendice y abre los ojos y ve.
 Y aquí acaba este corrido del cieguito de Belén.
 18 El ciego tiene su vista y el Niño no tiene sed.

Finalmente, la versión chilena procede de la región norteña de Atacama. La recogí yo de una señora llamada Evangelista Sosa, de unos 65 años, artesana que vendía sus mercancías de hilo y tejidos en el mercado artesanal de San Pedro de Atacama el 16 de febrero de 2010:

- Caminito caminito, camino de Nazaret,
 2 como el calor era a gusto, el Niño tenía sed.
 —No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
 4 que los ríos bajan turbios y no hay agua que beber.—
 Allá arriba a la derecha hay un rico naranjel,
 6 naranjas que guarda un ciego, ciego que la luz no ve.
 —Ciego, dame una naranja, que mi Niño tiene sed.
 8 —Pues recoja la señora las que hubiere menester.—
 Ella coge de una en una y quedan en dos y en tres.
 10 —¿Quién será esa buena señora que me hizo tanto bien?—
 Ya se aleja la señora y el ciego comienza a ver.
 12 La Virgen María ha sido, otra no podría ser.

3.3. La huida a Egipto

En una versión colombiana de este romance se contienen dos leyendas pias: el encuentro con el ladrón Dimas, que hace el bien a los peregrinos, y por

ello el reconocimiento que Jesús le hará en la cruz, y el de la maldición de la perdiz que espanta a la Virgen. Este segundo motivo es muy común en todas las versiones de este romance, pero no el primero, que es muy raro y original. Dice así:

Cuando la Santa *Jamilia* de Belén pa Egipto huyó
 2 pu'entre cerros y colinas un bandido se topó.
 –Me llamo Dimas –les dijo–, mi *projesión* de ladrón
 4 protege a niños, mujeres y a vuestro anciano varón.–
Entós la Virgen y el Niño le dieron su bendición.
 6 Siguió la Santa *Jamilia* su camino con temor.
 La mula dio una estampida y las orejas paró,
 8 la Virgen agarró el Niño, *lu* estrechó en su corazón,
 San José bajó a la Virgen, la mula *queta* quedó.
 10 Una perdiz alzó el *güelo*, la Virgen la *maldició*:
 –¡Casi que me haces tumbar del terrible zambullón,
 12 y el hijo de mis entrañas se asustó y se *dispertó*!
 (Suárez Pineda 1993: 392)

3.4. El Niño perdido

En Venezuela se canta el siguiente «villancico» (así se anuncia), pero que es un relato romancístico con una métrica polirrítmica, muy común también en España:

–Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
 sin duda que tiene frío porque anda el pobrecito en cueros.

–Pues dile que entre y se calentará
 porque en esta tierra aún hay caridad.

Entra el niño y se sentó, y mientras se calentaba
 le preguntó la patrona por su tierra y por su patria.

–Mi tierra es el cielo, mi patria también,
 yo viene a este mundo para padecer.

(Salazar 2000: Disco 1, pista 15)

3.5. El llanto de la Virgen

Finalmente, en Argentina, en las provincias norteñas de La Rioja y Tucumán, se canta este romance, que siendo de la infancia de Cristo presagia ya la pasión futura:

En la punta de aquel cerro hay una casa muy linda,
 2 no es hecha por carpintero ni por la carpintería,
 que l'hecho Nuestro Señor para la Virgen María.
 4 Las ventanas son de oro, las puertas de pedrería.
 Por una ventana abierta está la Virgen María
 6 con el Niñito en los brazos que llorando lo mecía.

- ¿Por qué lloras, mi Señora, por pañales o mantillas?
 8 —Yo no lloro por pañales ni tampoco por mantillas,
 lloro por los pecadores que mueren todos los días;
 10 el Infierno ya está lleno y la Gloria está vacía.
 (Fernández Latour 2010: 9-10)

4. La Navidad en décimas

Frente al espíritu conservador del romance nace la décima que trae un aire innovador. Ya lo dijimos en el Estudio introductorio: por lo que respecta al género narrativo, la décima ha venido a suplantar al romance en América. Y esto se ve muy claramente en el repertorio de los cantos navideños. Los temas y los relatos siguen siendo los mismos, como no podría ser de otra forma, pues la religión es la misma, y se repiten los mismos tópicos narrativos, pero frente al lenguaje más arcaico y «tradicional» de los romances, más sintético y más «romanceril», las décimas incorporan un lenguaje más moderno, más circunstanciado, con más licencias «de autor», sometido, eso sí, a las «leyes» que la décima ha adquirido en cada región folclórica de América.

Podremos ver en los cantos navideños americanos preciosos ejemplos que relatando los mismos hechos que antes se hacían en verso romance aparecen ahora en el verso más cantarín de la décima.

4.1. La anunciación

Texto de Venezuela (León y Mostacero 1997: 407):

*San José, tu jerarquía
 cruza por el mundo entero,
 eres un dios verdadero
 del placer y la alegría.*

1
 San José, fiel carpintero,
 fue nacido en Nazaret,
 con amor y lucidez
 lo escogió el Dios verdadero.
 Esposo amable y sincero
 fue de la Virgen María,
 bella flor que se mecía
 en el jardín de la gloria;
 es símbolo de la historia,
San José, tu jerarquía.

2
 Llegó el ángel San Gabriel
 donde la Virgen María
 y le anunció que sería
 madre del niño Emmanuel.
 Igual a Santa Isabel
 que con amor placentero
 fue madre del lisonjero
 precursor de Jesucristo,
 que de milagros provisto
cruza por el mundo entero.

3

Un pesebre fue la cuna
de Jesucristo en Belén,
y fue alumbrado también
por los rayos de la luna.
Fue entonces que la fortuna
como la luz de un lucero
sublime encanto y esmero
le dio a la Virgen María,
y al Niño le decía
«*Eres un Dios verdadero*».

4

Los dos niños anunciados
por el arcángel Gabriel
fueron de manera cruel
vilmente martirizados.
Jesús fue crucificado
y a San Juan, con ironía,
cuando en la cárcel dormía,
le cortaron la cabeza;
inolvidable tristeza
del placer y la alegría.

4.2. Los celos de San José

Texto de Puerto Rico (Cadilla 1953: 67-68):

*Si tu marido es celoso
de cumplir su obligación,
cuidarás y sin afrenta
defiende vida y honor.*

1

San José, viendo a su esposa
en cinta, sintió gran duelo;
mirando lloroso al cielo
se retiró a su choza.
María le vio llorosa
pidiéndole a Dios consuelo;
ella rogó por su esposo
y el ángel así decía:
—¿Por qué te apuras, María,
si tu marido es celoso?

3

No hallándola pecadora,
San José a ella volvió
y de esta manera le habló:
—Reina del cielo, señora,
tú serás del mundo aurora
... [falta en el original]
por tu virtud y recato,
perdona si te hice ofensa;
a tu Hijo después del parto
cuidarás y sin afrenta.

2

Al ángel anunciador
Dios mandó le consolara.
Dijo él que María estaba
ajena a todo varón.
Haciéndola relación
de cómo fuera encarnada,
San José pidió perdón,
se alegró sobremanera;
el ángel dijo que viera
de cumplir su obligación.

4

Y Dios que estaba en la cumbre
a San José escuchó,
cuando de este modo habló
con lealtad y mansedumbre.
En gracia de su costumbre
le dio de padre el amor;
... [falta en el original]
le dio fama sin mancha
y la bondad, que sencilla
defiende vida y honor.

4.3. La búsqueda de posada

El episodio es el mismo del romance del mismo título, pero la forma estrófica de las décimas parece como si le diera al relato un aire nuevo, más lírico, más humano aún. Es un canto navideño venezolano: se titula *Retablillo de Navidad* y tiene autores: de la letra, Aquiles Nazoa, y de la música, Iván Pérez Rossi (**Música 18**)⁸:

1

De su esposo en compañía,
soñolienta y fatigada,
por ver si les dan posada
toca en las puertas María.
Él le dice: —Esposa mía,
ten calma, vamos a ver...
Nos abrirán al saber
que te encuentras en estado,
y un lecho busca prestado
tu Niño para nacer.

2

Pues tiembla la Virgen bella,
él se quita en el camino
su paltocito de lino
para ofrecérselo a ella.
—Vaya mi linda doncella
con este manto abrigada
—dice con gracia forzada—,
mientras siente las diabluras
que hace el frío en las roturas
de su franela rayada.

3

De portón van en portón
suplicando humildemente
y en todas les da la gente
la misma contestación:
«Esta casa no es pensión»,
o «¿Cuánto van a pagar?»...
Y en uno y otro lugar
hay quien al ver a María
dice alguna picardía
para hacerla sonrojar.

4

¡Qué pobrecitos que son!
¡Qué pena tan sin alivio!
Todos tienen lecho tibio
¡pero nadie corazón!
De cansancio y de aflicción
la Virgen se echa a llorar
y torna triste a mirar
que en la noche alta y desierta
la luna es como una puerta
que se abre de par en par.

5

A la casa de un pastor
van por fin José y María,
sólo piden hostería
para que nazca el Señor.
Pero hay allí tanto amor
por los buenos peregrinos
que la pastora sus linos
abandona en el telar
y al punto les va a buscar
cuajadas, panes y vinos.

6

Ya la Virgen tiende el manto
sobre la yerba olorosa,
ya como delgada rosa
se dobla su cuerpo santo.
Y a través de un claro llanto
los ojos del buey la ven,
llora el burrito también...
Y la historia nos relata
que una estrella de hojalata
brilló esa noche en Belén.

⁸ Yo la conozco en dos registros sonoros: en el LP *Romances de allá y de acá*, vol. 4: *Venezuela-España* (Madrid: Fonomusic, 1990); y en el CD que acompaña al libro *La Navidad en Sartenejas: Fiesta de pregones y parrandas* (ed. María Teresa Novo). Caracas: Editorial Equinoccio, USB, 1998, pista 8), en ambos lugares cantada por Iván Pérez Rossi.

4.4. En el Portal de Belén

Texto del Ecuador (Hidalgo 2000: 165-166):

*Yo vide a mi Dios chiquito
dándole el pecho su madre
y San José como padre
le decía «Calla, niño».*

1

En un dichoso portal
vi a San José y María
que en los brazos lo tenía
dándole de mamar.
Con tanta amorosidad
le da sus pechos benditos,
le dice: «*Mamá*, niño,
este manjar oloroso».
Tomando el sustento hermoso
yo vide a mi Dios chiquito.

2

Los tres Reyes del Oriente
se pusieron en camino
en busca del Rey Divino
donde lo hallaron presente.
Herodes bajó en persona
tan solo por degollarle.
El ángel les vino a hablar
y para Egipto salieron.
Estaba el Niño en sus brazos
dándole el pecho su madre.

3

Cuando fueron a adorarlo
bajaron por el oriente,
solo de guía pusieron
las estrellas al poniente.
Era tan resplandeciente,
no había con quien compararlo,
cuando fueron a adorarlo
sólo tres santos había:
la Magdalena y María
y San José como padre.

4

Cuando nació el sumo bien
dijo el gallo «Nació Cristo»,
respondió Diego Laurito:
«Onde nació fue en Belén».
Iban los Reyes también
con sus rosarios benditos,
los pastores bien contritos
hincaditos de rodilla,
y el cordero sin mancilla
le decía «Calla, niño».

4.5. Los Reyes Magos

Texto de México (Perea-Jiménez 2005: 213-214):

*Señor San José y María
para Egipto caminando,
el Niño Dios ocultando
de aquella cruel tiranía.*

1

Melchor, Gaspar y Baltasar
a Jerusalén llegaron
y a Herodes le preguntaron
por dónde estaba el portal.
Que de la costa oriental
todas las señas traían;

un astro traían de guía
en su viaje que formaron;
al mismo Dios adoraron
*señor San José y María
para Egipto caminando,
el Niño Dios ocultando
de aquella cruel tiranía.*

2

Al tener noticias ciertas,
Herodes se estremeció
y a los escribas juntó
y les preguntó por letras.
Le decían que profetas
decían en la profecía
que allá en Belén nacería
ese prodigio divino;
para defender su Niño,
señor *San José y María...*

3

Que el Mesías había nacido
cuando ya se declaró
el rey Herodes mandó
matar a todos los niños
de dos años ya cumplidos,
porque solo así creía
que al Niño Dios hallaría
entre pueblos y paganos,
pero fueron avisados
señor *San José y María...*

4

San Gabriel hizo su anuncio
desde la alta providencia,
y salieron con violencia,
para Egipto caminaron.
Al Niño Dios libertaron,
a su hijo con alegría,
porque ya Herodes decía
que iba a ejecutar sus leyes,
y después fueron los reyes,
señor *San José y María...*

5

Se hizo la degollación
que el rey Herodes mandó,
lleno de rabia y furor
a tres mil mandó matar.
A Dios no pudo encontrar,
porque San José y María,
pues San José les decía
noticias del firmamento,
y salieron al momento
señor *San José y María...*

4.6. La huida a Egipto

Dos ejemplos de Venezuela que glosan una misma cuarteta, que aisladamente tiene un sentido inequívocamente profano y de equívoca referencia sexual:

*Un hombre y una mujer
hacen lo que Dios mandó;
dos hombres pueden hacerlo
pero dos mujeres no.*

pero que las décimas vuelven «a lo divino» y cada uno de sus versos se acomoda con magistral naturalidad al sentido de cada décima y al sentido general de cada una de estos *trovos* venezolanos. Proceden de dos fuentes distintas:

La **versión A** se refiere íntegramente al tema de la huida a Egipto, fue publicada por Ramón y Rivera (1988: 223-225) sin decir autor ni procedencia.

La **versión B** se fija en el tema de la huida en las dos primeras décimas pero se extiende en las dos siguientes a la vida pública de Jesús adulto; publicada por Subero (1991: 241-242), perteneciente al poeta popular y cantor de velorios Teodoro Villarroel, nacido en Isla de Coche, Estado Nueva Esparta:

Versión A

1

Después que hubieron partido
 los Reyes con dulce amor
 aquel ángel del Señor
 también hubo aparecido.
 San José estaba dormido
 cuando le llegó Gabriel:
 «Levanta el Niño Enmanuel
 y llévatelo al desierto
 porque lo quieren ver muerto
un hombre y una mujer».

2

Dice San José a María:
 «Al desierto hemos de ir
 para poder conseguir
 la salvación del Mesías».
 Y Gabriel con alegría
 del alto cielo bajó
 y en sueños le anunció
 que Herodes quería matarlo,
 y ellos para salvarlo
hacen lo que Dios mandó.

3

Salió la Virgen María
 con su hijo entre los brazos,
 caminando paso a paso
 sin volver por donde huía.
 Y San José le decía
 lleno de temor y celo:
 «En el desierto *escondelo*
 para poderlo salvar».
 Está bien o esté mal
dos hombres pueden hacerlo.

4

Para librarse del mal
 a Egipto hubieron llegado
 después de haber caminado
 cien leguas sin descansar.
 Para poderse salvar
 del rey que los persiguió,
 pero después que murió
 volvieron a Nazaret
 Jesús, María y José
pero dos mujeres no.

Versión B

1

Cogen de Egipto el camino
 en una fresca mañana
 en ave de caravana
 de Judea tres peregrinos.
 Uno de los tres es el Niño
 que tiene el más dulce nombre
 y pueda ser que se asombre
 el mundo con su doctrina,
 van con él a Palestina
una mujer y un hombre.

2

El hombre era San José
 y la mujer es María
 y el Niño es el Mesías
 más claro lo explicaré.
 Como también les diré
 el móvil que los llevó
 y a Egipto los concentró
 diciéndole que allí fuera,
 y desde esta manera
hacen lo que Dios mandó.

3

En el río de Jordán
 San Juan bautizó a Jesús
 y como un rayo de luz
 Jesús bautizó a San Juan.
 Claras las pruebas están
 que el bautizo es un consuelo
 y debemos de tenerlo
 por divina imposición
 y por la sencilla razón
dos hombres pueden hacerlo.

4

En Nazaret, su morada
 fijó la familia santa,
 notable así entre tanta
 digna de ser apreciada.
 La más bella inmaculada
 que esta ciudad habitó,
 en María nunca se vio
 culpas ni manchas ninguna,
 virgen y madre fue una
pero dos mujeres no.

4.7. El Niño Jesús perdido en el templo

Texto de México (Perea-Jiménez 2005: 215-216)

*Andaba el casto José
llorando muy afligido,
buscando el Niño perdido
de Belén a Nazaret.*

1
En aquel terrible día
lloraban sus padres tanto,
la Virgen bañada en llanto
hallar al Niño quería.
También San José decía:
—Lo he de hallar donde esté.—
Luego al momento se fue
a poner la novedad;
por toda aquella ciudad
*andaba el casto José
llorando muy afligido,
buscando al Niño perdido
de Belén a Nazaret.*

2
—Parece un cierto descuido
—dice la Virgen María—,
pero así nos convendría
que el Niño fuera perdido.—
Luego se han conocido,
le hablaban con grande fe:
—Soy príncipe en Nazaret
y subsisto en el espacio.—

Y de palacio en palacio
andaba el casto José...

3
Ante el Niñito Dios,
perdido en Jerusalén,
los príncipes de Belén
lo trataban como atroz.
Le preguntan si era Dios
nativo de Nazaret,
mas no sabiendo por qué,
al pronto se sorprendieron
porque en ese día supieron
que andaba el casto José...

4
Señor San José y María
al Niño andaban buscando,
con empeño preguntando
que por dónde ganaría.
Mucha tristeza traía
el castísimo José,
así llorando se fue
a buscarlo sin tardanza;
por toda la Tierra Santa
andaba el casto José...

4.8. La Navidad entera

Texto de la República Dominicana (Alix, Reyes y Heredia 2000: 33-37). Su autor es Juan Antonio Alix (1833-1917), considerado el decimista dominicano por excelencia, y fue escrito el 24 de diciembre de 1882, como se dice en la última décima para sus «lectores». Aquí con el mismo *pie* a lo largo de todo el relato, igual que en Puerto Rico. Lo titula *Nochebuena*:

1
¡Señores, cuánta alegría!
Esta noche cuánto goce,
pues justamente a las doce
tiene a luz que dar María.
La fecha de este día

para todos los que creen
han de recordar muy bien,
que hoy con dos años más
dieciocho siglos atrás
nació Jesús en Belén.

2

Esta noche es nochebuena,
 noche de gran regocijo,
 pues ha de nacer el hijo
 de María de gracias llena.
 Sin duda tendremos cena
 y chupetines también,
 y hasta algún cherrenguenquén
 para bailar que no es malo,
 y cantar por este palo:
Nació Jesús en Belén.

3

Hoy es el aniversario,
 lo digo para que asombre
 del nacimiento del hombre
 que murió en el Calvario.
 Y por eso es necesario
 dar a María el parabién,
 y las que listas estén
 bueno es que se celebre,
 que en un pajar o pesebre
nació Jesús en Belén.

4

Y la Escritura sagrada
 cuenta que de Nazaret
 salieron María y José,
 ésta en burra montada.
 Su esposo en nueve jornadas
 iba a pie guiando a su bien,
 pero allá en Jerusalén
 cuando ellos allí llegaron,
 como posada no hallaron,
nació Jesús en Belén.

5

En una cueva o portal
 los pobres se refugiaron
 porque todos les negaron
 posada en la capital.
 Con su paciencia habitual
 San José y sin desdén
 barrió aquello muy bien
 y a su esposa acomodó,
 y así que el gallo cantó
nació Jesús en Belén.

6

Después que llegó al Portal
 José con mucho cariño
 una ropita de niño
 la sacó de su morral.
 En ese asilo infernal
 con miseria más de cien
 por decir a todo amén
 se cumplió la profecía,
 pues del vientre de María
nació Jesús en Belén.

7

Después que María llegó
 se arrodilló en el suelo
 y alzando la vista al cielo
 al Señor se encomendó.
 Y así que ella se sintió
 de sus dolores no bien
 dando un medio vaivén
 dijo con mucha humildad:
 —Hágase tu voluntad.—
Nació Jesús en Belén.

8

José en tal desconuelo
 de paja un lecho formó
 y en el cual María parió
 a ese Dios que está en el cielo.
 Así es que en este suelo
 los que orgullosos estén
 si en este espejo se ven
 verán con toda certeza
 que bajo toda pobreza
nació Jesús en Belén.

9

Como nació en invierno
 dispuso Dios en su ley
 que lo calentara un buey
 y una mula al Niño tierno.
 Y dispuso el Padre Eterno
 que los ángeles también
 bajaran de más de cien
 para adorar al Mesías,
 pues según las profecías
nació Jesús en Belén.

10

Los pastores que supieron
de aquel Niño el nacimiento
con regocijo y contento
para adorarle vinieron.
Y como ellos asistieron
con gaitas y flautas también
cantándole el parabién
decían todos igual:
—Corred, corred al portal,
nació Jesús en Belén.

11

Tres Reyes Magos de Oriente
por una estrella se guiaron
y al Niño Dios adoraron
y le ofrecieron *presente*.
Y Herodes que cruelmente
reinaba en Jerusalén
quiso adorarle también
para matarle el tirano
porque en su reino inhumano
nació Jesús en Belén.

12

Y no pudiendo lograr
sus intentos imprudentes
diez mil niños inocentes
hizo Herodes degollar.
Y por quererse escapar
del cruel de Jerusalén
San José lo tuvo a bien
emprender la fuga a Egipto,
y como Dios era adicto
nació Jesús en Belén.

13

Con bastante sentimiento
a mi lector ya le dejo
nada más que un bosquejo
del divino Nacimiento.
Porque yo en este momento
tengo en el horno un sartén
con un *chonchito* y un *codén*⁹
para esta noche una cena,
y como esta noche es nochebuena
nació Jesús en Belén.

5. Las representaciones navideñas en Hispanoamérica

En el capítulo dedicado a las representaciones teatrales distinguimos en el ciclo de Navidad tres momentos sucesivos: el del Adviento, el de la Navidad propiamente dicha (alrededor del Nacimiento) y el de la Epifanía o tiempo de Reyes. Y damos noticia de los autos que en España siguen representándose en cada uno de ellos. En el tiempo de Adviento, solo el *Canto de la Sibila* en tierras mallorquinas; en la Navidad los muy diversos tipos de *autos de pastores* que perviven en muchos lugares de la España peninsular y que tienen en las *pastoradas leonesas* posiblemente la manifestación que entronca más directamente con el antiguo teatro medieval castellano; y en Reyes, los *autos de reyes*, siendo la representación navideña más extendida por toda España, aunque no todos ellos tengan un mismo origen.

Nos detendremos aquí solo en el teatro navideño en América, por ser menos conocido. Y solo atendiendo a sus textos y a la vinculación que tiene con otras manifestaciones religiosas de la Navidad española.

⁹ Dialectalmente, *chonchito* es el cochinitillo y *codén* el pavo, las comidas típicas de la cena de Navidad.

5.1. Las posadas y pastorelas mexicanas

De todas las representaciones navideñas que se celebran en Hispanoamérica son las *posadas* y *pastorelas* mexicanas las más conocidas, aunque no las únicas, como veremos.

5.1.1. Las posadas

En ellas se representa la búsqueda de posada por parte de San José y la Virgen al llegar a Belén en cumplimiento del edicto de empadronamiento. Se encuadran en el tiempo de Adviento, entre el 16 y el 24 de diciembre, y dentro de un ritual más amplio que tiene que ver con un novenario en el que se reza y se canta otras cosas: nueve días celebrando las *nueve jornadas o posadas* anteriores a la venida del Mesías.

Su vinculación con otras manifestaciones de la Navidad española es indudable. En primer lugar, es un ritual paralelo a las misas de la luz (o misas de gozo, o misas de la O), es decir, conmemoración de los nueve meses de gestación de la Virgen y celebración preparatoria de la Navidad. La temática de la búsqueda de posada en Belén tiene, a su vez, múltiples manifestaciones en la Navidad española: está en el romancero, está en muchos de los *autos de Reyes* como primera escena, es exactamente lo que en el pueblo andaluz de Alosno se celebra como *Las Jornaditas* (a las que dedicamos el apdo. 6.1.2. posterior), y es una prolongación evolucionada de un cierto tipo de *autos pastoriles* del Barroco español. En definitiva, es una muestra más de la básica identidad que muestran las distintas manifestaciones religiosas en todo el mundo hispánico.

En la página web que *Wikipedia* dedica a las *posadas mejicanas* (http://es.wikipedia.org/wiki/Las_Posadas) se insiste mucho en lo que de sincretismo religioso tiene al confluir –se dice– con una fiesta azteca en que se celebraba el nacimiento del dios de la guerra Huitzilopochtli. Para nosotros, lo mismo que para quienes las han estudiado desde el lado mexicano, es una manifestación religiosa totalmente hispana. Los otros elementos autóctonos que tienen, tales como la piñata, con todo el valor simbólico que se le da, en nada modifican el sentido básico de celebración religiosa cristiana y católica.

Se cree que estas representaciones fueron implantadas en México por el agustino Diego de Soria a finales del siglo XVII en el poblado de San Agustín Acolman, al noroeste de la ciudad de México, como un medio de evangelización de los nativos. Si así fue, el agustino no hizo más que reproducir el mismo método de enseñanza de la religión que otros misioneros hicieron en el resto de América y que los clérigos habían practicado en España: enseñar por medio del verso y de los cuadros plásticos. Y si al principio esas representaciones se hacían dentro de las iglesias, más tarde salieron a la calle y a las casas particulares y se desvincularon de la jerarquía eclesiástica hasta hacerse totalmente populares.

En la actualidad las posadas mexicanas están especialmente vinculadas a los jóvenes y adolescentes, y su escenografía se ha simplificado hasta reducirse a un cántico entre un grupo que canta desde afuera de una casa y otro que responde desde adentro coplas como las siguientes:

—En el nombre del cielo
os pido posada,
pues no puede andar
mi esposa amada.

—Aquí no es mesón,
sigan adelante,
pues no puedo abrir,
no sea tunante.

—No seas inhumano,
dadnos caridad,
que el Dios de los cielos
os lo premiará.

—Ya se pueden ir
y no molestar,
porque si me enfado
os voy a apalear.

—Venimos rendidos
desde Nazaret,
yo soy carpintero
de nombre José.

—No me importa el nombre,
déjenme dormir,
pues que yo les digo
que no hemos de abrir.

—Posada te pide,
amado casero,

por solo una noche
la reina del cielo.

—Pues si es una reina
quien lo solicita,
¿cómo es que de noche
anda tan solita?

—Mi esposa es María,
es reina del cielo,
y madre va a ser
del divino Verbo.

—¿Eres tú José?
¿Tu esposa es María?
Entren, peregrinos,
no los conocía.

—Dios pague, señores,
vuestra caridad
y que os colme el cielo
de felicidad.

—Dichosa la casa
que alberga este día
a la Virgen pura,
la hermosa María

—Entren peregrinos,
en este rincón,
pobre es la morada,
es de corazón.¹⁰

El modelo métrico de los textos es el mismo de los villancicos mexicanos denominados *Limas y limones* que hemos visto más arriba, es decir, coplas hexasilábicas, aquí en forma de diálogo como hecho representado. La música es muy hermosa y pegadiza, los dos requisitos necesarios para que sean tan populares.

Naturalmente los textos de estas representaciones son particulares de cada lugar, aunque todos ellos traten del mismo asunto: los de afuera piden posada, los de adentro se la niegan, los de afuera insisten, los de adentro reniegan, hasta que reconocidos San José y la Virgen se les abre la puerta y dentro cantan todos en alabanza al Niño que va a nacer. Un segundo ejemplo es el siguiente:

¹⁰ Estos textos los tomamos del *Cancionero popular mexicano* (1990: II, 176-177), pero advertimos que son los mismos, con muy ligeras variantes, que aparecen en la página web de *Wikipedia*.

Posada te piden
 estos peregrinos
 que vienen cansados
 de andar los caminos.

—¿Quién viene a estas horas
 el sueño a turbar?
 Váyanse de aquí
 para otro lugar.

—Ya mi amada esposa
 está muy cansada,
 por eso en tu choza
 pedimos posada.

—Yo no abro las puertas,
 no sé quién será,
 ¿serán bandoleros
 y nos robarán?

—Robarte quisiera
 alma y corazón,
 si en tu morada
 nos das un rincón.

—Decid vuestros nombres.
 ¿Sois desconocidos
 y a hora tan pasada
 andan peregrinos?

—Yo soy carpintero
 y de Nazaret,
 mi esposa es María
 y yo soy José.

—Voy a espiar primero
 a ver si es verdad
 para abrir las puertas
 con seguridad.

—Somos gente buena,
 mira a nos bien,
 unos caminantes
 que van a Belén.

—Ábranse las puertas,
 rómpanse los velos,
 que viene a pasar
 el Rey de los cielos.

—Entren, peregrinos,
 en esta mansión,
 es pobre morada,
 es de corazón.

—Esta noche es de alegría,
 de gusto y de regocijo,
 porque hospedamos aquí
 a la madre del Dios Hijo

(*Cancionero popular mexicano* 1990: II, 178-179)

Una tercera muestra de estos cantos mexicanos la tomamos del folclorista argentino Juan Alfonso Carrizo (2002: 205-206):

San José y la Virgen
 a Belén seguían,
 de puerta en puerta
 posada pedían.

Allí le responden
 con mucha crueldad:
 —Aquí no hay donde
 poderlo alojar.

—¡Ay Jesús, Jesús!,
 qué gente tan mala,
 que al Hijo de Dios
 no le dan posada.

Sus piadosos padres
 cuánto caminaban,
 pidiendo posada,
 la que no encontraban.

Los pobres al fin,
 viendo la dureza,
 se humillan al cielo
 a implorar clemencia.

Dan pasos inciertos
 con pena y tormentos
 buscando el lugar
 de su nacimiento.

Siguieron los dos
pidiendo posada,
les dan una casa
que estaba dejada.

San José y la Virgen
se van a un portal

y dentro de él
se van a alojar.

San José lloraba
muy acongojado
de ver a la Virgen
sin ningún abrigo.

5.1.2. Las *pastorelas*

Es frecuente leer algunos textos en que los términos *pastorelas* y *posadas* parecen ser dos denominaciones de un mismo tipo de representaciones. O que se confundan la temática y los argumentos de ambas, diciendo, por ejemplo, que las *pastorelas* son una representación teatral «sobre la travesía y las pericias por las que pasaron José y María para encontrar un lugar seguro en el que naciera el niño Dios» (en la web <http://www.suite101.net/content/las-pastorelas-de-navidad-a-31127>).

Aparte esto, quien acuda a Internet en busca de información la encontrará muy abundante, pero muy poco fiable. Hallará multitud de «páginas» que repiten una y otra vez las mismas cosas, copiándose las unas a las otras, pero ninguna fuente datada fehacientemente y ningún comentario crítico que haya tenido verdaderamente en cuenta los textos de las *pastorelas* y que haya sabido interpretarlos. Las ideas que más se repiten es que la palabra *pastorela* deriva del italiano, que significa 'pastorcita', y que fue Torcuato Tasso el inventor del género, aunque la representación de la Navidad nació con San Francisco de Asís; unos dicen que la primera *pastorela* que se representó en México fue en 1533 en Santiago Tlatelco, mientras que otros dicen que la primera la compuso el misionero Andrés de Olmos, con el título de *La adoración de los Reyes Magos*, en idioma náhuatl; se insiste mucho en decir que las *pastorelas* incorporan elementos indígenas, y que a ello se debió el éxito que tuvieron desde el comienzo, por cuanto los indígenas mexicanos tenían ya la costumbre de representar ritos a sus propias deidades; se dice también que el propósito era enseñar la vida de Cristo por medio de «representaciones cómicas»; y en fin, que las *pastorelas* «se remontan a la cuna misma de la lengua», mientras que las *posadas* «son de origen exclusivamente mexicano».

Precisemos. *Posadas* y *pastorelas* son dos géneros teatrales populares diferentes que tuvieron en México su mayor acogida y florecieron con mayor esplendor que en cualquier otro sitio, pero el origen de ambos es español y tienen paralelos en otros varios países hispanoamericanos. Es por tanto una tradición plenamente hispánica. Ni sus orígenes se remontan a la cuna de la lengua ni tienen un origen exclusivamente mexicano. Otra cosa es que tengan «un sabor» mexicano indudable, como lo tienen los romances, los villancicos, la glosa en décimas y cualquier manifestación popular decantada en la tradición nacional que se considere.

De las *posadas* ya dijimos los paralelos que pueden señalárseles, y los orígenes de las *pastorelas* hay que buscarlos en los autos sacramentales y en sus antecedentes. Las *posadas* tienen por objeto representar el episodio de la búsqueda de posada, y sus personajes principales son San José y la Virgen, por una parte, y los mesoneros de Belén, por otra. Sin embargo, las *pastorelas* son autén-

ticos autos pastoriles en que lo que se representa es el anuncio del ángel a los pastores y la ida de éstos hasta Belén para adorar al Niño. Se encuadran, por tanto, dentro del «*Officium Pastorum*» medieval que tuvo sus primeras manifestaciones en representaciones litúrgicas en latín dentro de las iglesias y después se popularizaron y se pusieron en la lengua natural de los rústicos personajes que eran los pastores.

Suponiendo un proceso evolutivo en la tradicionalización de estos autos pastoriles, las *pastoradas* que se siguen representando en León y provincias colindantes suponen el estadio más primitivo de esa tradición popular, la que trata de escenificar el relato evangélico del Nacimiento y adoración de los pastores con personajes reales y textos meramente narrativos, con pastores verdaderos que hablan como los rústicos que son y ángeles de carne y hueso que se mezclan con aquellos en el momento de los ofrecimientos. Por su parte, las *pastorelas* mexicanas suponen un paso más evolucionado, en vinculación con los autos sacramentales del Barroco, en las que a los pastores rústicos se suman dos personajes alegorizados que encarnan a los dos poderes en lucha permanente: «el bien», representado por ángeles capitaneados por San Miguel, y «el mal», representado por demonios liderados por Lucifer, y con textos también alegorizados que se acomodan a las circunstancias reales de cada lugar para predicar una conducta moral conforme a la religión católica.

En realidad, las *pastorelas* centran su acción dramática en el camino, en lo que ocurre desde que deciden ir a Belén por cumplir el anuncio del Ángel hasta que llegan al Portal; y en ese tránsito se suceden varias peripecias en que los demonios tratan por todos los medios de desviar la intención de los pastores, hasta que son vencidos por los ángeles y los pastores llegan felizmente a Belén y ofrecen sus dones al Niño. La más simple pero certera definición de las *pastorelas* la oí una vez de un amigo mexicano: «es una obra de teatro con pastores y diablos»¹¹; ellos son los protagonistas, sin duda. Y es también verdad que ese desplazamiento de la acción dramática a lo que ocurre en el camino es creación mexicana. El mensaje religioso es también muy simple pero muy claro: la vida está llena de peligros y de tentaciones que tratan de apartar al cristiano de la vida recta.¹²

Pero también estas *pastorelas* mexicanas y americanas tienen sus antecedentes peninsulares. Son muchas las obras del Barroco español que trataron los autos de navidad en esa línea alegórica, pero hay una concreta que ha dejado su huella, incluso con los mismos versos, en *pastorelas* de Guadalajara (México) y de Nuevo México, como ha demostrado Salvador García Jiménez (2006: 61-

¹¹ Al parecer esta es expresión que se ha hecho proverbial, pues veo que es la que utiliza Aracil Varón como título de su interesante artículo sobre la tradición e innovación de las *pastorelas mexicanas* (2002: 485-491).

¹² Conozco una película mexicana con el título específico de *La pastorela*, del director Luis Valdez, que pasaron por TVE2 el 24 de diciembre de 1992, en que de una manera muy simple pero alegórica, y muy hermosa, se refleja la esencia de esta tradición popular, actualizando los motivos evangélicos a la realidad cultural del México de hoy y con la presencia constante de la música folclórica.

66). Esa obra se titula *Las astucias de Luzbel* y es atribuida a Juan de Quiroga Faxardo, un autor español de Murcia casi desconocido que vivió entre 1591 y 1660. Los versos en redondillas que dice Luzbel en uno de sus parlamentos en la pastorela de Guadalajara son los siguientes:

Arguyo, pues, brevemente,
contra aqueste fundamento
y pongo por argumento
una razón nuevamente.

Él se quiso asimilar,
yo quise ser como Dios,
mira tú cómo a los dos
igual castigo ha de dar.

Dar vida al hombre y no a mí
es manifiesta injusticia,
porque la culpa y malicia
se halla en el hombre y no en mí.

Mas si por bondad pía
perdón al hombre ha de dar,
me debe a mí perdonar
por ser de más jerarquía.

Estos versos de la *pastorela* mexicana se corresponden, casi tal por cual, con los versos 437 a 452 de *Las astucias de Luzbel*. Pero hay bastantes más. Y no solo ese «Auto alegórico al nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo» —así se inicia el largo título de la obra de Quiroga Faxardo— ha dejado huellas textuales en América, también en España. En al menos tres lugares de la Península, de Andalucía (Cádiz), de Extremadura (Galisteo) y de Castilla-La Mancha (Pozuelo de Calatrava), se siguen representando (o se han representado hasta hace muy poco) autos de navidad que tienen su origen indudable en la obra de Quiroga Faxardo. Prueba evidentísima del origen español de las pastorelas mexicanas y de la esencial misma identidad de las manifestaciones religiosas populares de todo el mundo hispánico que proclamamos en este libro.

En resumen, las *pastorelas* tienen el siguiente argumento básico: los pastores duermen; un ángel aparece anunciándoles el nacimiento del Mesías; los pastores no le creen, discuten entre sí hasta que finalmente deciden ir a Belén; por el camino les salen Lucifer y otros demonios que tratan de disuadirlos con engaños y falsas promesas; a Lucifer se le enfrenta el arcángel San Miguel; entre ellos discuten y discurren con razones teológicas y luchan; finalmente vence el ángel, quien conduce a los pastores al Portal, donde le ofrecen al Niño sus dones. Naturalmente, entre los pastores hay siempre uno que es el más rústico e ignorante que hace el papel de gracioso, pero eso no hace para que se diga que son «representaciones cómicas»¹³; al contrario, en las pastorelas hay diálogos y razones de muy alto nivel poético y filosófico. Por ejemplo, al lado de unos simples diálogos que los pastores tienen entre sí para lograr que Bartolo (el gracioso del auto) se despierte:

Gila
Levántate, Bartolito,
verás al Niño nacer.

Bartolo
Ahora está muy chiquito,
cuando grande lo veré.

¹³ Quizás la valoración que se hace de las pastorelas como obras «cómicas» se deba a que esos comentaristas de Internet leyeran en algún sitio que alguna de esas obras tuvieran el título de «farsa», pero esta denominación no tiene otro sentido literario antiguo que el de 'representación teatral'.

Bato
Levántate, Bartolito,
que la aurora va a rayar.

Bartolo
Quítate de aquí, Batito,
y déjame descansar.

Flora
En Belén está un bautizo,
Bartolo, vamos allá.

Bartolo
Si me quieren dar mi bolo,
que me lo traigan acá.

Bras
Abandona, Bartolito,
tu pereza sin igual.

Bartolo
Ya no me estéis molestando,
déjame dormir y roncar.

Gila y Bato
Un ángel es quien se empeña
en venirse a levantar.

Bartolo
Abandonaré mi sueño,
vamos a Dios a adorar;
si sigo con mi flojera,
es preciso confesar
que al instante que me muera
Satanás me ha de llevar.
(Mendoza 1984: 156)

hay otros pastores que dicen lo siguiente:

*Toda criatura te alabe,
Dios de infinita bondad,
en los cielos y en la tierra
por toda una eternidad*

Confieso, Dios soberano,
que sois trino en las personas
y en la esencia no más una,
a pesar de falsos dogmas.
Los cetros y las coronas
a Vos se rinden con suave
reverencia, pues no cabe
defecto en vuestra persona,
desde la una a la otra
toda criatura te alabe...
(Nava 2000: 317-318).

En el primer caso los pastores hablaban en cuartetos, en este segundo caso en una décima glosada, al estilo como lo hacen en la Sierra Gorda de donde procede el ejemplo recopilado por Fernando Nava, es decir, una cuarteta que se canta y sirve de *planta* a cada una de las décimas que componen la *glosa*. Y hablar en *glosa* no es cosa «cómica», sino que requiere de artificio y de mucho arte, aparte el hondo pensamiento que contiene esa décima.

Como el que también contiene la décima de Lucifer en el siguiente ejemplo, procedente también de otra pastorela de la Sierra Gorda, hecha en este caso sobre el tradicional motivo «¿cuándo llegará?» del cancionero mexicano:

Yo soy el gran Lucifer,
 el que fui creado en gracia,
 porque Dios con eficacia
 me dio crecido saber.
 Con él llegué a comprender
 que había de estarle alabando
 y sus obras abrazando
 porque son muy portentosas,
 pero yo hice extrañas cosas,
 porque obedecerle ¡cuándo!
 (Jiménez 1998: 50-51)

Los dos ejemplos anteriores demuestran que también las décimas han entrado en la versificación de las *pastorelas*, cosa distintiva respecto de los ejemplos españoles de estos autos, pero no del resto de las *pastorelas* hispanoamericanas. «Si bien parece poco probable que exista una *pastorela* popular elaborada totalmente en décimas, muchas [de las *pastorelas*] que hemos tenido la oportunidad de revisar sí incluyen esta forma estrófica, y a veces hasta en una proporción considerable». Eso dice Fernando Nava (2000: 17) de las mexicanas; y en efecto en el libro *Glosas y décimas de México* de Vicente Mendoza (1979: 89-102) puede verse una selección de glosas en décimas procedentes de *pastorelas* de todo el país.

El propio Fernando Nava me hace llegar amablemente una glosa completa recogida por él en la localidad de Purísima de Bustos, Guanajuato, en enero de 1988, perteneciente a la *pastorela El loco de Bieneván*. Tras la victoria de San Miguel sobre Luzbel, éste, caído en el suelo, salmodia las siguientes décimas («Luzbel se lamenta», se dice) mientras los pastores cantan la cuarteta tras cada una de las décimas:

*Nadie se duele de mí,
 solo mi tormento pase,
 que el que busca el mal por sí
 a nadie debe quejarse.*

1

¿No era yo entre pabellones
 hermosa antorcha luciente?
 Yo me vide ricamente
 poseído de perfecciones.
 Todos aquí estos dones
 por atrevido perdí,
 ingrato a Dios ofendí
 por querer entronizarme,
 ninguno quiere ampararme,
nadie se duele de mí.

2

Entre escuadras y luceros
 viendo el sol y la luna
 estuve en mi primera cuna
 entre abundantes esmeros.
 Esos cielos verdaderos
 de onde mi Dios nace
 fuese el mismo que bajase
 del cielo por desatento,
 pues para qué me lamento,
solo mi tormento pase.

3

Pues fue tanta mi malicia
 que tal me precipité
 y a gran parte contagié
 de la celestial milicia.
 Y la divina justicia
 viendo lo que cometí,
 irritada contra mí
 me condenó a caso extraño,
 pues padezco mayor daño
 que el que busca el mal por sí.

4

En fin, en angustias tales
 y entre tormentos tan fieros
 ya ningún alivio espero
 en medio de tantos males.
 Entre aflicciones mortales
 es mi gemir y abrazarme,
 no hay más que desesperarme
 en penas tan repetidas;
 el que es su propio homicida
 a nadie debe quejarse.

Solo con este episodio bastaría para garantizar la herencia que las *pastorelas* mexicanas tienen de los autos de navidad alegóricos españoles, del que *Las astucias de Luzbel* de Quiroga Faxardo es representante, y para demostrar que estos autos se apartan cronológica y poéticamente de los otros autos pastoriles más primitivos y realistas de Castilla, tipo *pastorada leonesa*.

Lo que sí es singular de México, y creo que exclusivamente mexicano, es el fenómeno de la renovación de la antigua tradición en un género dramático vivo, que crece y se hace nuevo de una manera incesante, con la creación de innumerables *pastorelas* nuevas, cada una de las cuales pone el énfasis en la problemática social que cada autor considera más relevante. Así la tradición no solo mira al pasado sino que se proyecta al futuro, y esto sí es gran novedad en el teatro popular religioso del mundo hispánico. Ambas actitudes —concluye Aracil Varón— «contribuyen a la supervivencia de un género instalado en ese difícil equilibrio entre tradición e innovación que sólo pueden lograr los pueblos en constante búsqueda de la propia identidad cultural» (2002: 491).

5.2. Las posadas y pastorelas en otros lugares de América

Las representaciones navideñas tipo *posadas* y *pastorelas* existieron también en otros países de Hispanoamérica, sobre todo de Centroamérica, bien fuera por influencia desde la Nueva España, caso de Guatemala, Nicaragua o Costa Rica, bien por implantación directa, caso de Cuba, Perú o Argentina. Sin embargo, la falta de información detallada de cada una de estas representaciones no nos permite más que señalar unas mínimas referencias.

Nicaragua. En Nicaragua existe la misma tradición de las *posadas* mexicanas, solo que con el nombre de *Peregrinaciones* o *Procesión de los peregrinos*. Juan Alfonso Carrizo (2002: 240-241) reproduce el diálogo de una de esas «peregrinaciones» nicaragüenses que resulta ser el mismo texto que dimos antes de México, salvo mínimas variantes y el final en que aquí se añaden tres coplas reconciliatorias. Es muy raro que por tradición oral se conserven dos textos tan idénticos en dos países distintos, por lo que hay que pensar en una transferencia por escrito:

—En nombre del cielo
os pido posada,
pues no puede andar
mi esposa amada.

—Aquí no es mesón,
sigan adelante,
pues no puedo abrir,
no sea algún tunante. Etc.

Y añaden al final:

La dicha y felicidad
reinan hoy en nuestra choza
porque son los peregrinos
el casto José y esposa.

rindamos las gracias
a María y José.

Y pues tanta dicha
hoy aquí se ve,

Hermosa Señora,
bella peregrina,
danos tus auxilios
María divina.

Aparte, el mismo Carrizo (2002: 243-245) da testimonio de una *pastorela* en Nicaragua, en todo igual a las de México, que —dice Carrizo— «son pequeñas obras de teatro y baile sobre el divino tema de la Navidad», y pone los textos de la parte de los ofrecimientos: «Bailando llegan donde está el Niño y de par en par hacen su ofrecimiento de rodillas»:

Ortelio
Zagalejo celestial,
pastorcillo de mi vida,
que por ovejas perdidas
naciste en un portal.
Aquí estos dos cayaditos
te ofrezco y no tengo más,
con ellos, Señor, podrás
pastorear tu ganadito.

Dorinda
Mi amor, mi Dios, mi contento,
mi consuelo y mi alegría
por ver la noche tan fría
una *tuallita* os presento.
Cúbrete azucena bella
no estés con frío, mi bien,
que en otra ocasión también
te has de ceñir con ella. Etc.

En el reciente libro sobre el *Muestrario del Folklore de Nicaragua* de Pablo Antonio Cuadra aparece completa esta *pastorela* como procedente de la Villa de Niquinohomo, recogida allí por Carlos Sotelo en 1939 (Cuadra 2005: 19-36). Que es copia exacta de la que conoció Carrizo lo demuestra incluso la errata que se repite en ambos de transcribir en el parlamento de Ortelio *calladitos* por *cayaditos*, como conviene al texto. Y da cuenta también de hasta 5 *posadas*, con sus correspondientes partituras musicales, recogidas por el dominico Fray Secundino García en las localidades de Posoltega, Granada, Camoapa, Telipa y Chichigalpa (Cuadra 2005: 293-313), en todo iguales a las mexicanas.

Costa Rica. En Costa Rica ha quedado una especie de «juguete» llamado *San Miguel dame tus almas* que «recuerda el contenido de algunas loas, en donde San Miguel y el Diablo argumentan para llevarse las almas de los recién muertos o de los vivos», dice Campos Jiménez (1985; 38). A falta de más información nos quedamos sin saber si es una representación navideña del estilo de las *pastorelas*, aunque es lo más probable.

Perú. En el libro *Nuestro Romancero* su autor Vargas Ugarte (1958: 126-127) selecciona una serie de coplas que parecen haber pertenecido a una *pastorela* y al anuncio del ángel:

Oh pastores, oh pastores,
de Belén, de Belén.
Mil albricias, mil albricias,
que ha nacido nuestro bien.

Cuba. En las investigaciones que realicé en Cuba sobre el romancero tradicional entre 1997 y 1998, encontré entre los papeles sueltos del Archivo de Carolina Punset, depositados en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, un texto que entonces identifiqué como un romance de navidad y que publicamos con el título de *Camino de Belén* en nuestro *Romancero General y Tradicional de Cuba* (Trapero y Esquenazi 2002: n° 49.1), aunque ya advertíamos en el comentario subsiguiente que el texto «tanto sea por la anotación de la carpeta en que lo guardó su recolectora, como por su temática, debió pertenecer a una *posada* de Trinidad, tradición navideña muy extendida por algunos países americanos, especialmente México, y que, según nuestras indagaciones, también se celebraron hasta años anteriores a la Revolución en Santiago de Cuba y en Trinidad, dos de las ciudades coloniales más importantes de Cuba». Hoy nos reafirmamos en esta idea. El texto fue recogido por Carolina Punset en Trinidad (prov. Sancti Spiritus) de una informante llamada Paquita Montó, sin decir fecha.

Entonces lo transcribimos en versos largos, hoy creemos más acertado presentarlo en forma de cuartetos, pues esa es su verdadera estructura métrica, que indica además la intervención de los distintos personajes:

Hacia Belén caminando
iba una niña preñada,
montada en un jumentillo,
de un anciano acompañada.

—Vamos y vamos de prisa,
que ya la noche se viene,
y quizás no encontraremos
casa donde nos alberguen.

—Abre, abre, mesonero,
la puerta de tu mesón,
que está María de parto,
la traigo en el corazón.—

Salió al punto el mesonero
diciendo: —¿Quién es quien llama
con tanta prisa a mi puerta
en una hora tan mala?

—Yo soy —le responde el santo—,
que vengo a pedir posada
para un pobrecillo anciano
y una doncella preñada.—

El mesonero responde:
—Vaya San José con Dios,
que no quiero yo esta noche
más ruido en mi mesón.

—Ay, *darnos* albergue,
hazlo en caridad
que el vernos tan pobres
te mueva a piedad.

—No doy posada ninguna
si no me aportan la paga,
que con recoger a pobres
mi bolsa no gana nada.—

El mesonero era tuerto
y al cerrar el aldabón
se le saltó el otro ojo,
que fue castigo de Dios.¹⁴

Y bien merecido
por tan temerario,
ya puede vender
coplas y rosarios.

En el capítulo dedicado a las representaciones teatrales (aptdo. 4) comentamos como muy llamativo el caso de la restauración moderna de las *pastorelas* en Cuba. En efecto, con motivo de la visita que el Papa Juan Pablo II iba a realizar a la isla caribeña, y con el propósito de rearmar a los cubanos en la fe y en la devoción religiosa que la Revolución había extinguido, el Obispo de La Habana quiso celebrar la Navidad de 1997 con una de aquellas representaciones que habían sido tradicionales también en Cuba. Para ello pensaron en un texto nuevo, aunque debiera estar impregnado de tradición. Y encargaron el texto al poeta y «repentista» Alexis Díaz-Pimienta. La elección no pudo ser más acertada: Alexis nunca había visto autos de navidad, pero se inspiró en las pastorelas mexicanas y su genio hizo lo demás. Su *Pastorela de la Habana Vieja* se representó con muchísimo éxito y se repitió en días sucesivos en varios barrios de la capital.

La *pastorela* de Díaz-Pimienta es nueva en su forma (hecha mayoritariamente en décimas) y en las situaciones escénicas, conforme a la problemática actual que vivía la isla en el año en que se hizo, pero el esquema dramático y la línea argumental sigue fielmente la tradición de las *pastorelas* hispano-americanas. Dice el ángel en su anuncio a los pastores:

Vuestro momento ha llegado:
en un humilde portal
de esta ciudad ancestral
ha nacido el niño Dios,
alfa y omega, uno y dos,
el principio y el final.

Y en el camino hacia el Portal, el diablo disfrazado de «jinetera» trata de desviar la intención de los pastores:

Pero yo estaba pensando
en lo bien que nos vendría
una cervecita fría
y un ratico conversando,
no sé, un rato intercambiando
la amistad y la opinión...,
el aire del Malecón,
la disco del Comodoro,
cualquier cosita, tesoro,
un paseo en el galeón...

¹⁴ Es original y muy particular el castigo que recibe este despiadado mesonero: además de ser tuerto, «se le saltó el otro ojo», paralelo al castigo que recibe el otro mesonero de la Tercera Jornada de *Las Jornaditas* de Alosno, que se torció un pie y fue coceado por la mula (ver aptdo. 6.1.2., más abajo).

El final de la obra es un tanto sorprendente y original, el autor (por boca del Ángel) reconoce en una escena parateatral:

Les juro que ahora yo entraba
a discutir con Luzbel
y lo desenmascaraba
como he hecho durante siglos
desde que vino de España
esta larga tradición
que se volvió mexicana
y que quisimos hacerla
habanera... En fin, qué gracia,
éstos lo han cambiado todo,
todo es distinto en La Habana,

pero de eso se trataba,
si el trabajo está bien hecho
da lo mismo quien lo haga
porque lo más importante
es que tras la caminata
vencieron las tentaciones
que Luzbel les preparaba
y que han llegado a Belén,
donde el niño Dios aguarda,
y ahora La Habana completa
es un canto a la esperanza.

5.3. La *Paradura del Niño* y la *Búsqueda del Niño* en Venezuela

En el libro *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela*, sus autores Luis Arturo Domínguez y Adolfo Salazar Quijada dan noticia de una curiosa costumbre venezolana que tiene algo que ver con las representaciones navideñas: se trata de lo que allí llaman «La paradura del Niño» y «La búsqueda del Niño perdido» (2004: 9-25), que en su organización tiene mucho que ver con los *velorios*, pero que en su contenido son manifestaciones paralelas a las *posadas* mexicanas.

«Son fiestas de carácter religioso-hogareño —dicen los autores— que se celebran en casi todas las poblaciones de los estados Táchira, Mérida y Trujillo. También se practica en Barinitas (estado Barinas) y en Biscucuy (estado Portuguesa)»; es decir, en la parte más occidental del país. Tienen vigencia entre el 1º de enero y el 2 de febrero, fiesta de la Candelaria¹⁵. «Cada familia —siguen los autores— celebra su correspondiente festejo y agasajan a los concurrentes con bizcochuelos, vino, chicha, comidas típicas, aguardiente, cigarrillos y tabacos. Nunca faltan los dulces de sidra, lechosa, mango, naranja y toronja» (1969: 9).

En realidad son dos manifestaciones distintas, aunque paralelas y vinculadas entre sí, de la celebración de la Navidad en familia en la que toman protagonismo los cánticos, además de los rezos; de ahí la destacada presencia que tienen los músicos y cantores, también improvisadores. En el caso de *La paradura del Niño*, la representación es más estática: consiste básicamente en el cántico al Niño Dios, en el paseo que hacen con la figura del Niño, en el besapié y finalmente en lo que es propiamente la *paradura* que consiste en poner de pie la figura del Niño en medio de las imágenes de San José y María. Por el contrario, en la *Búsqueda del Niño perdido* la representación es más dinámica.

¹⁵ Dice una copla popular venezolana: «Nuestras navidades / suelen terminar / el dos de febrero / y entra el carnaval», para constancia de lo amigos que son los venezolanos de la fiesta.

Las distintas partes del rito de la *paradura del Niño (Música 19)*¹⁶ se manifiestan en los versos siguientes:

Prendan ya las velas para que haya luz,
para celebrar al Niño Jesús.

Vengan al pesebre y lleguen pasito
que el Niño en su cuna está dormidito.

Hínquense, padrinos, al pie del pesebre,
que el Niño está ansioso de que lo celebren.

Todos de rodillas ante del altar,
besen al Niñito si lo han de besar.

Ya vamos, pastores, vamos a adorar
al recién nacido que está en el Portal.

Yo le pido al Niño por si les conviene
que nos tenga buenos el año que viene.

Ya las peticiones tienen buen sumario,
apaguen las velas que viene el rosario.

Alabemos todos a José y María,
que llegó el momento de las letanías.

Digamos alegres versos al Niñito
para que empecemos cantar el *bendito*.

En la *Búsqueda del Niño perdido* hay verdaderos «personajes», vestidos a la usanza de cada papel, generalmente interpretados por niños. La representación se inicia con la búsqueda de la imagen del Niño Jesús (previamente «robada» en la celebración anterior de la *paradura*) por alguna de las casas del vecindario. En este trayecto se cantan coplas como las siguientes:

Vamos en busca del Niño que del Portal se ha perdido,
vamos reyes y pastores, vamos padres y padrinos.

Aquí va la Virgen madre montada en su burriquito,
buscando de casa en casa al Hijo santo y bendito.

Al llegar a la casa en que supuestamente está el Niño Jesús, cantan lo siguiente:

De tres toques que se dan hemos dado ya el primero,
preguntamos si está el Niño que buscamos con esmero.

¹⁶ Hay una versión cantada de esta celebración en el CD que acompaña al libro *La Navidad en Sartenejas*, pista 12), procedente de Trujillo e interpretada por el grupo «Un solo pueblo». Tiene como estribillo: «Dulce Jesús mío, / mi Niño adorado, / ven a nuestras almas / ven no tardes tanto».

Este es el segundo toque que a la puerta hemos de dar,
preguntamos si está el Niño que venimos a buscar.

De tres toques que se dan ya llegamos al tercero,
preguntamos si está el Niño que es nuestro Dios verdadero.

A partir de ese momento se establece una controversia entre los buscadores y los de la casa, afirmando los primeros y negando los segundos que el Niño Jesús esté dentro, con coplas como las siguientes:

—En mi casa estaba y se nos perdió,
dueño de esta casa fue quien lo robó.

—Yo no tengo el Niño que a usted le robaron,
será en otra casa que al chico dejaron.

—Esta casa es grande, de buen corredor,
digan si está aquí nuestro Redentor.

—Señores de afuera, no sigan porfiando,
al Niño perdido síganlo buscando. Etc.

Finalmente, entran en la casa, hallan al Niño en el pesebre y recogéndolo con gran veneración inician el regreso a la casa de donde salieron cantando por el camino, sonando con más brío la música y sin parar de estallar los cohetes. «En los rostros de los participantes —concluyen los autores— se observa la alegría; las velas encendidas... contribuyen a darle a la procesión solemnidad y colorido» (2004:25).

6. La Navidad en tres lugares representativos del mundo hispano

Pretender mostrar la Navidad de cada uno de los países que conforman el mundo hispánico, con sus manifestaciones poético-musicales particulares, sería tarea para un libro entero y muy voluminoso, aparte de que en él se repetirían veintidós veces (o casi) las mismas celebraciones y casi los mismos textos. Por ello he preferido atender solo a tres lugares, como muestra de las varias tradiciones que pueden contemplarse en esta celebración: una española peninsular, una americana y una intermedia que es la canaria. Ya dije en el Estudio introductorio que el concepto de hispanidad puede haber nacido en la Península, pero que se ensanchaba en las Islas Canarias y cobraba verdadero sentido en América. Canarias fue durante siglos el puente necesario entre España y América, y como consecuencia de ese hecho se ha convertido en el punto literalmente central de ese mundo cultural nuestro que tiene un océano por medio.

La muestra española peninsular está fijada en un pueblo andaluz: Alosno; la intermedia canaria en toda la Comunidad Autónoma; y la hispanoamericana, en un país: Puerto Rico.

6.1. Un pueblo peninsular: Alosno

Alosno es un pueblo del sur de España, andaluz y de la provincia de Huelva; un pueblo que pertenece a una tierra de muy vieja historia y de muy abigarrada cultura. En ella vivieron y dejaron su huella los iberos, los fenicios, los tartesos, los romanos, los germanos, los árabes, los judíos, los conversos... Y ahora son ¡andaluces!, pero andaluces occidentales, de un tierra de la que procedía la mayoría de los hombres que vinieron a Canarias en las primeras épocas de su conquista y de su posterior hispanización, y de las mismas tierras de donde se nutrió la primera expedición de hombres que se embarcó con Colón en aquel viaje hacia lo desconocido y que llegó a unas tierras llamadas después América. Por tanto, el lugar de Alosno no ha sido elegido al azar para ponerlo en comparación con Canarias y América en esto de las canciones y manifestaciones religiosas navideñas (aunque es posible que la elección de otro lugar cualquiera de la España peninsular hubiera podido dar el mismo resultado).

Además, Alosno ha sido un pueblo muy nombrado en cosas del folclore. En él recogió el musicólogo Manuel García Matos a mitad del siglo XX preciosos documentos sonoros y escribió sobre él palabras de mucho elogio. Lo mismo hizo Julio Caro Baroja, que había quedado maravillado en la visita que hizo por aquellos mismos años a Alosno y otros pueblos de la sierra de Huelva para presenciar sus fiestas de primavera, y de los que dijo que estaban llenos de «verbo poético». Y Manuel Garrido Palacios (1992) ha escrito un libro que es un primor, un libro en que «la poesía ocupa el mayor lugar», como dice Caro Baroja en el prólogo. O sea, un pueblo de muy rico folclore, lleno de tradición, de manifestaciones populares colectivas, un pueblo que es «palabra cantada», como se dice en el título.

Aquí nos fijaremos solo en las canciones navideñas, que el autor del libro coloca en el capítulo dedicado al mes de diciembre (por ser un libro organizado en torno al ciclo anual).

6.1.1. Las Ramas

La Navidad empieza en Alosno con el rito de *Las Ramas*, el 21 de diciembre, consistente en una romería para traer del monte el ramaje necesario para los belenes familiares y para el belén colectivo de la calle. Al regreso del monte y en el reparto del ramaje se cantan coplas, unas festivas y jocosas, otras con contenido ya navideño, y el estribillo que les da sentido:

*Que vivan las ramas,
que viva el fervor,
vivan las devotas
del niño de Dios.*

—Pastorcito, ¿por qué lloras?,
ven acá y te callaré.
—Se m'ha perdido el ganado
en los montes de Belén.

Unos llevan *pero* y *nueses*,
otras bellota' y castaña',
otras llevan *pan pelao*
y el canasto con las cañas.

Los pastores no son hombres,
que son ángeles del cielo,
que en acudir a Belén
fueron ellos los primeros.

Cuando fuimos por las ramas
no' encontramos dos *perdises*
y nosotras con las ramas
les tiramo' a las *narises*.¹⁷

6.1.2. Las Jornaditas

Lo más representativo y característico de la Navidad de Alosno son lo que allí llaman *Las Jornaditas*, que son unas novenas familiares que se celebran los nueve días anteriores a la Nochebuena para conmemorar los nueve meses de gestación de la Virgen. En cada *jornada* se cantan versos que hacen alusión a cada una de las etapas del viaje que la Virgen y San José tuvieron que hacer entre Nazaret y Belén para cumplir la orden de empadronamiento, acabando con el Nacimiento y la adoración y ofrendas de los pastores. A los rezos comunes del rosario y otras oraciones de todos los días se añaden las llamadas *coplas del Niño* para cada uno de los días de la novena (Garrido 1992: 293-301).

Los cantares de estas *jornaditas* resultan ser la mezcla de muchas tradiciones, como la misma historia de Alosno es el resultado de muchas culturas sucedidas y mezcladas. Los hay que son narrativos y otros que son líricos, pero los más son mezcla de ambos géneros, manifestados en romances y en canciones; las coplas son en su mayoría cuartetos populares y también alguna redondilla; los versos alternan entre los octosílabos y los hexasílabos, pero también hay algunas coplas en heptasílabos; por su parte, los motivos que aparecen en las coplas son en su mayoría los de la tradición española más general, pero otros hay que son originales y específicos de Alosno; en fin, sus cantares viven en la memoria de las gentes del pueblo y se reproducen cada año en estas celebraciones familiares, pero en algún momento aparece también la improvisación, y así parecen ser los ofrecimientos que los pastores hacen al Niño en las últimas *jornaditas*.

Esta tradición alosnera tiene su relación con otras manifestaciones navideñas. Por ejemplo, con las *misas de la luz* de Canarias, que después veremos, al celebrarse en los nueve días anteriores a la Navidad, solo que la andaluza

¹⁷ Estas coplas están cantadas como «villancico» en la *Magna Antología del Folklore Musical Español* del profesor García Matos, CD 3, pista 6. En el mismo pueblo de El Alosno recogió García Matos unas «Sevillanas bíblicas» que cuentan (mejor sería decir que solo «insinúan») tres historias antiguas; dos bíblicas: la de Absalón, el hijo del rey David que quedó enredado de sus cabellos, y la de Sansón y Dalila, y una histórica: los amores de Marco Antonio y Cleopatra. Tienen de interés estas «sevillanas bíblicas», aparte sus valores musicales, el ser una de las pocas muestras líricas del folklore español que cuentan historias del Antiguo Testamento, aparte del romancero. Son tres estrofas (en la misma *Magna Antología* y mismo CD 3,:

De su cabello / Absalón presumía, / que no le competían / ángeles bellos. / Sirva de aviso: / que sus cabellos / fueron su precipicio.

Cede en quererte / Segundo Marco Antonio / y en brazos de Cleopatra / se dio la muerte. / Y de este modo / tú serás Cleopatra / yo Marco Antonio.

Dalila infame / mientras Sansón dormía, / los hilos de la fuerza / supo cortarle. / Sirva de aviso: / que a mayor confianza / mayor peligro.

es novena nocturna que se celebra en las casas particulares y las misas canarias se celebran en la iglesia y al amanecer. También tienen relación con las *posadas* mexicanas, por cuanto ambas se centran en la recreación del episodio de la búsqueda de posada, solo que en México son representadas y aquí solo cantadas. Y también encontramos en el repertorio de Alosno algunos cantos que aparecen como villancicos de las *pastoradas* leonesas, además de romances y de coplas que pertenecen al repertorio navideño más general.

No parece, sin embargo, que lo expuesto por Garrido Palacios en su libro sea «toda» la tradición de *Las Jornaditas*, pues los textos de algunas *jornadas* parecen estar truncos e incompletos, sobre todo los de las últimas, incluso la novena carece de texto alguno. Éstos son los cantares¹⁸:

JORNADA PRIMERA

Caminan la Virgen pura y su esposo San José
para ir a empadronarse a la ciudad de Belén.

Antes de las doce a Belén llegar.

Iban caminando y se han encontrado
a unos pastorcillos y les han preguntado
si para Belén hay mucho que andar.

De Nazaret salen José y María,
van para Belén con mucha alegría.
Este es el secreto, ven a contemplar.

—Siéntate, José, que vendrás cansado,
y de mí no tengas penas ni cuidados,
que el que me lo ha dado me lo supo dar.

Este canto es muy popular en la Península, aparece en multitud de lugares y de manifestaciones diversas de la Navidad, entre ellas en las *pastoradas* leonesas. En muchas colecciones romancísticas se recoge como tal romance (yo mismo lo hice en el *Romancero de Gran Canaria, II*; Trapero 1990: nº 73), pero en realidad no es un verdadero romance, pues sus versos, aparte de ser hexasílabos, se estructuran en estrofas de tres versos, el último de los cuales rima con el que se toma como estribillo: «Antes de las doce a Belén llegar». Y esta estructura métrica se corresponde exactamente con la de las *deshechas* de los ranchos de áni-mas de Gran Canaria, como puede verse en una versión muy completa de este mismo relato «romancístico» en el aptdo. 8.4.4. del capítulo dedicado a los Ranchos de Canarias.

La fábula narrativa se centra en la búsqueda de posada, pero lo hace de una manera muy lírica, implementada por el estribillo. Justamente las versiones más narrativas son aquellas que van perdiendo el estribillo.

¹⁸ Modificamos aquí la manera de transcribir los versos. Garrido Palacios los escribe todos en líneas de octosílabos; nosotros lo hacemos en versos largos cuando interpretamos que pertenecen al género romance y en octosílabos cuando son simples coplas.

JORNADA SEGUNDA

En lo alto de un monte a lo lejos se ve
 a una mujer y un hombre y a un jumento también.
 Ignorando el camino divisan un pastor,
 guardando el ganado le piden dirección.

*Vamos, pastores, vamos,
 vamos para Belén,
 a acompañar a la Virgen
 y a su esposo San José.*

Aquel pastor los guía con humildad sobrada
 al ver a un pobre anciano y a una doncella amada.
 —Venid, venid conmigo —José le diría—,
 que vamos a Belén a ver nacer al Mesías.

Vamos, pastores, vamos...

Los pájaros del aire vuelan detrás de María
 cantando para alegrarla con su dulce melodía.
 Para que se cumpla lo vaticinado
 que tantos profetas habían anunciado:
 Que había de nacer y había de nacer
 en un pueblo humilde llamado Belén.

Vamos, pastores, vamos...

Es un cántico en que se mezclan los elementos narrativos con los líricos; es más «canción» que «romance». Los versos «con humildad sobrada» y «al ver a un pobre anciano / y a una doncella amada» se repiten en otros cantos posteriores y están también en un villancico de *La pastorada leonesa*.

JORNADA TERCERA

Han llamado al parador, no han querido responder.
 —Vuelve a llamar,
 que si están los amos te han de contestar—.
 Volvió José a llamar, entonces le respondieron:
 —¿Quién ha llamado a mi puerta? —le decía el posadero—.
 —Soy un pobre anciano,
 con mi esposa en cinta que voy caminando.
 —Yo no le abro a los pobres —le decía el posadero—,
 yo no le abro a los pobres, y a deshora mucho menos.
 Al que ha negado la posada al divino San José,
 al meterse para dentro se le ha torcido un pie.
 ¡Qué dolor tan grande el que ha recibido!,
 se metió pa dentro casi sin sentido.
 En la cuadra se metió sin saber por donde iba,
 la patada de la bestia le ha roto cuatro costillas.

Eso sucedió a aquel posadero
por negar posada al Divino Verbo.

Este es un cántico muy particular, nada que ver con el resto de los cantos de las *Jornaditas*; los motivos finales del relato no los encontramos en ningún otro sitio; la torcedura del pie del mesonero y la patada que la bestia le da por haber negado la posada a San José más parecen anécdotas de creación local, aunque sea recurso paralelo al de otros lugares¹⁹. Se mezclan además aquí todo tipo de versos, como si fuera una de aquellas *ensaladas* o *ensaladillas* polimétricas que tan populares se hicieron en los *Cancioneros* del Renacimiento y del Barroco.

JORNADA CUARTA

San José va calladito dando dulces las pisadas,
que María va dormida sobre el borrico montada.

La Virgen María y su esposo José
iban caminando derecho a Belén.

San José tan cuidadoso con una arquita que lleva,
allí lleva los pañales pa lo que Dios dispusiera.

Anda borriquillo, no te me retrases,
mira que no quiero que lleguemos tarde.

San José va caminando por una montaña oscura,
al vuelo de la perdiz se le ha espantado la mula.
Anda borriquillo, no seas rezongón,
que ya mismo vendrá el Hijo de Dios.

Cántico que es un conjunto de «coplas», mezcla de dos estilos y de dos métricas: las octosilábicas, narrativas, con motivos que aparecen en otros textos navideños (por ejemplo, el de la perdiz que espanta la mula en el romance de *El milagro del trigo* o de *La huida a Egipto*), y las hexasilábicas, líricas.

JORNADA QUINTA

*Gloria a Jesús, María y José,
gloria a ese Niño que ya va a nacer.*

Va Virgen va caminando
en la burra de los moños
y San José va detrás
guardando al Niño madroños.

La Virgen en un jumento
montadita alegre marcha
y San José va delante
pisando nieve y escarcha.

¹⁹ Hay que comparar esta anécdota, que es original y particular de Alosno, con lo que le ocurrió al otro despiadado mesonero de Trinidad, en Cuba: «El mesonero era tuerto / y al cerrar el alda-bón / se le saltó el otro ojo, / que fue castigo de Dios» (ver más arriba, aptdo. 5.2.).

JORNADA SEXTA

*Gloria a Jesús, María y José,
gloria a ese Niño que ya va a nacer.*

Ya se divisan las torres
de la ciudad de Belén,
la mula, José y María
llegan al anochecer.

José dice que en Belén
tenía muchas parientas,
y desde lo ven venir
todas le cierran la puerta.

JORNADA SÉPTIMA

Los caminos se hicieron con agua, viento y frío,
caminaba un anciano muy triste y afligido.

*Gloria a su bendita madre, victoria,
gloria al recién nacido, gloria.*

Llegaron a un mesón para pedir posada,
el posadero ingrato iba y se la negaba.

Dan golpes a la puerta con humildad sobrada
y responde el de adentro: —¿Quién a estas horas llama?

Responde el tirano: —Cómeme las palabras,
si tienes dinero, entra, y si no no hay posada.

Se fueron para el campo y hallaron una casa,
¿dónde estará el misterio?, ya estaba preparada.

Allí parió María con alegría santa,
en vez de sentirse triste a Dios le daba gracias.

Típico «villancico» de la tradición más andaluza: conjunto de motivos narrativos —casi un romance— agrupados en coplas (cuatro versos cortos o dos largos) con el intermedio de un estribillo muy lírico. Es paralelo al canto «Gloria» de *La pastorada* leonesa.

JORNADA OCTAVA. En esta *jornada* se canta un conjunto muy vario de coplas y de estribillos referidos a la escena de los pastores ante el Portal. Estribillos como

*Suene la pandereta,
ruido y más ruido,
porque las profecías
ya se han cumplido.*

y coplas como las siguientes, algunas de las cuales pertenecen al repertorio más general de los villancicos que se cantan en todas partes:

Pastores, ¿no habéis oído
las voces de aquel zagal?
El Hijo de Dios ha nacido
en Belén en un portal.

San José como buen padre
su vieja capa se quita
y con ella solícita
abrigar al tierno Infante.

En el portal de Belén
hay un hombre haciendo migas,
se le cayó la sartén
y acudieron las hormigas.

En Belén tocan a fuego,
del portal salen las llamas
porque dicen que ha nacido
el Redentor de las almas.

En la Jornada Novena no hay canciones especificadas.

6.2. Una Comunidad Autónoma: Las Islas Canarias

Desde el punto de vista poético-musical, lo más característico de la Navidad canaria son los *ranchos de pascua* de Lanzarote, con algunas manifestaciones parciales de los *ranchos de ánimas* de Gran Canaria y Fuerteventura, que estudiamos de manera monográfica en capítulo aparte. También los romances del ciclo navideño y las representaciones teatrales de los que damos noticia en sus respectivos capítulos.

Aquí trataremos de manera específica de las *misas de la luz* y de los cánticos que en ellas se entonaban, de los villancicos *lo divino*, de los autos de pastores y de Reyes y de los cantos de *años nuevos* de La Gomera.

6.2.1. Las misas de la luz

Las llamadas *misas de la luz* se celebraban los nueve días previos a la Noche-buena a primera hora de la mañana, y de ahí su denominación; por ello no es propiamente una celebración navideña, sino del Adviento, y de ahí que los cánticos populares que se entonaban en ellas tuvieran como temática los episodios evangélicos prenavideños: la anunciación de María, las dudas de San José, los desposorios de José y María, la visita de ésta a su prima Santa Isabel, etc. El repertorio de Canarias que mejor representa este tiempo de adviento es el que cantaba el Rancho de Pascua de San Bartolomé de Lanzarote (al que remitimos, en el capítulo dedicado a los Ranchos, aptdo. 9.5.2.).

En Canarias comenzaron a celebrarse muy temprano, tras la conquista. Consta documentalmente que en 1514 ya se celebraban en la catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria con la participación de su capilla de música. Y es de suponer que la ausencia de estas capillas de música en las parroquias de los pueblos fueran sustituidas por los grupos folclóricos locales. Lo que en las iglesias se producía lo describe muy bien José Miguel Alzola en su delicioso librito *La Navidad en Gran Canaria*:

El desarrollo de la celebración de estas *misas de la luz* era una combinación litúrgico-folclórica hecha a la medida del pueblo y en la que éste participaba con entusiasmo. Los latines que se decían en el presbiterio, aburridos por ininteligibles para la mayoría, quedaban contrarrestados con las letrillas populares

que se cantaban en el coro. También las solemnes voces del órgano eran contestadas por la algarabía de los panderos, guitarras, tipples, flautas y bandurrias que acompañaban los villancicos, las endechas y las canciones de cuna ofrendadas por grupos de jóvenes y mayores (1982: 69-70).

Las *misas de la luz* de Canarias y los cantos que en ellas se ejecutaban son un perfecto ejemplo del choque entre la religiosidad popular y la jerarquía eclesiástica: los grupos folclóricos se atreven a entrar en las iglesias con sus músicas e instrumentos populares y reciben el rechazo de la jerarquía (obispos y curas) por parecerles improcedentes del «recinto sagrado». El comienzo de su final empezó cuando el Papa Pío X decretó el *Motu Proprio* que establecía el gregoriano y la polifonía (al estilo de Palestrina) como únicas músicas del canto litúrgico y el órgano o armonio como únicos instrumentos que podían sonar en las iglesias.

Los obispos canarios no tuvieron más remedio que aplicar el decreto papal, siendo el Padre Cueto, obispo entonces de la Diócesis de Canarias, quien lo aplicó en 1904, y los curas y párrocos de los pueblos se vieron entre la espada y la pared, entre hacer cumplir a sus feligreses el mandado episcopal o hacer la vista gorda respetando unas tradiciones tan populares y tan antiguas. Prueba de que no todos los párrocos hicieron caso a su Obispo o que el peso de la tradición pudo más que la nueva norma es el hecho de que el Obispo Pildáin tuvo que volver en 1947 a insistir en la prohibición de tales manifestaciones con especial referencia inequívoca a los ranchos, aunque no los mencione: «Queda absolutamente prohibido siempre y en especial durante las misas llamadas de luz, el uso de instrumentos frágiles, como pandoretas, guitarras, bandurrias, etc.».

Éste sí fue el final de las misas de la luz, y con ellas de la secular existencia de muchos ranchos de ánimas y de pascua en Canarias. Los que sobrevivieron son ejemplo admirable de constancia y de superación, de amor a las tradiciones locales, y también de fervor religioso popular, pero son muy pocos.

Por ejemplo, en Agaete, en la isla de Gran Canaria, desaparecieron los dos, el rancho y las misas de la luz, pero han podido rescatarse dos restos magníficos: la secuencia *Beata es María*, como canto «litúrgico» en latín de las misas de la luz, aunque en el latín «macarrónico» de los sacristanes y cantores populares que no sabían latín, y el canto de *La anunciación* de San Gabriel a María, que fue un canto del rancho de ánimas (o quizás de pascua) de la Villa²⁰. La secuencia o motete *Beata es María* es un venerable arcaísmo de origen medieval que vivió en la tradición oral hasta la segunda mitad del siglo XX. Así reconstruyó el texto José Antonio García Álamo a partir de una versión muy deturpada que recogió de labios del sacristán José Santana, el último solista que lo cantó:

Beata es María,
virgo dulcis et pia.
Sanctorum melodía.

*Candore vincis lilia,
tu es rosa sine spina.
Sanctorum melodía.*

²⁰ Puede verse por más extenso en el libro recientemente publicado *Flores del Faneque: Cancionero popular de Agaete*, recuperado de la tradición oral por José Antonio García Álamo (2011: 64-70).

Virgo galilea
Nazaret havitavit.

Dicens Ave Maria,
virginitati pia.

Angelus descendens
de coelo salutavit.

Beata es María,
virginitatis vía,
Minorum mater pia.

Y lo que se recuerda del canto del *Anuncio del ángel Gabriel a María* es lo siguiente:

*El ángel Gabriel anunció a María
que el Verbo Divino d'ella nacería.*

Contestó la Virgen que cómo se haría,
que si fuese madre, virgen no sería.

Respondiote el Ángel: –No temas, María,
que el Verbo Divino te protegería.
Y virgen y madre solo tú serías.

6.2.2. Lo divino

Como en tantos otros sitios, en Canarias fue costumbre en los días previos a la Navidad hacer rondas callejeras cantando villancicos populares, parando de casa en casa, donde les ofrecían un aguinaldo. Esta costumbre se llamó *cantar lo divino*, es decir, coplas y canciones «a lo divino», villancicos populares con los que anunciar al pueblo entero la venida del Niño Dios. Y un villancico ha quedado en Canarias llamado precisamente *Lo divino* que se ha convertido en el más «canario» de todo el repertorio de la Navidad canaria:

Anuncia nuestro cantar que ha nacido el Redentor,
la tierra, el cielo y el mar palpitan llenos de amor.

Las trompas y los clarines, la tambora y el timbal
anuncian el nacimiento de nuestro Dios celestial.

Madre del alma, cese tu pena,
calma tu angustia, por Dios no llores.
Que ella bendice la Nochebuena,
los Reyes Magos y los pastores.

Lucen los valles blancos corderos,
hay regocijo en las cabañas,
y los tomillos y los romeros
llenan de aroma nuestras montañas.

Que la Nochebuena se viene,
que la Nochebuena se va. Se va.

La tradición del canto callejero de villancicos sigue muy viva en Santa Cruz de La Palma y en algunas poblaciones de Tenerife. Modernamente se ha restaurado en Las Palmas de Gran Canaria.

6.2.3. Representaciones teatrales

Las representaciones teatrales de tema navideño tuvieron en Canarias, como en casi todas partes, dos asuntos temáticos: la adoración de los pastores y la adoración de los Reyes Magos. De ellas dos predominaron con mucho los *autos de Reyes*.

6.2.3.1. Los autos de pastores

Los *autos de pastores* ya desaparecieron del todo, pero queda la memoria de su existencia en lugares de las islas de Gran Canaria (Fataga y Altos de Guía), Fuerteventura (Antigua, Tetir y Tuineje), Tenerife (Punta del Hidalgo, Tejina y La Matanza) y La Palma (San Andrés). La ausencia de textos completos y el olvido de sus correspondientes dramaturgias nos impiden hacer muchas precisiones, pero sí podemos decir que no formaban una tradición uniforme, sino muy variante. Eran autos en los que se escenificaba la búsqueda de posada, el anuncio del ángel y la adoración de los pastores, con cantos y bailes finales celebrando la alegría del Nacimiento. Dos personajes singulares se incluían en la representación: el arcángel San Miguel y el Demonio, que luchaban entre sí simbolizando el bien y el mal, naturalmente con la victoria de San Miguel. Este es un pasaje que perteneció al *auto de navidad* de Fataga (Trapero 1993: 54-56):

San José

Ya gracias a Dios estamos
en la ciudad de Belén.
Si os parece, amado bien,
por sus calles discurramos
por ver si acaso encontramos
algún pariente o amigo
que nos facilite abrigo
en tan pródiga acasión
¡Oh sacra disposición
de mi Dios, a quien bendigo!²¹

La Virgen

No os aflijáis, esposo mío,
que el Señor ha de mirar por nosotros.

El Diablo (al Mesonero)

Andan por esos caminos
gentes de muy mal aspecto;
aún te robarán tus vinos.
Tus ropas y tus dineros,
y después que no te paguen
el gasto que dejen hecho.

San José

¡Ah del mesón, mesonero!

Mesonero

¿Quién se atreve a estas horas
a llamarme?

San José

¡Si un pobre a piedad le mueve!

²¹ Como puede verse, junto al sistema estrófico predominante del verso romanceado, también aparece una décima, lo que explica que estemos en Canarias, cosa muy improbable en una tradición popular de la España peninsular.

Mesonero

¡Conque es un pobre y se atreve
el sueño mío a turbar!

Bato (pastor)

Derecho a pedir posada
lo tiene cualquier viajero.

Mesonero

¡El que no traiga dinero
no tiene derecho a nada!

San José

¡Abrid pronto, por el cielo!

Mesonero

¡Que se acuesten en suelo
y les saldrá más barato

Bato

¡Ladroncillo impertinente;
sabes hacer vino tino
con el agua de la fuente!

Mesonero

¡Y tú me llamas ladrón
usando tan malos modos
que robas tú las ovejas
y le echas la culpa al lobo!

Bato

¡Adiós, que un rayo te parta!

Mesonero

¡Adiós, que un rayo te lleve!

6.2.3.2. Los autos de Reyes

Los *autos de Reyes* fueron y siguen siendo la representación más celebrada y extendida en Canarias. Perviven todavía en algunas localidades de las islas de Gran Canaria, Tenerife y La Palma, pero hasta hace poco se representaban en muchas más localidades, al menos en:

GRAN CANARIA: Agüimes, Gáldar, San Lorenzo, Tamaraceite, Mogán y Agaete.

FUERTEVENTURA: Betancuria, Antigua, Pájara y Tuineje.

TENERIFE: Tejina, Tegueste, El Socorro y Punta Hidalgo.

LA PALMA: Santa Cruz, Garafía, Mazo, Barlovento y San Andrés y Sauces.

La tradición de *los Reyes* en Canarias tiene un origen culto y conocido: su fuente es *La infancia de Jesu-Cristo* del clérigo malagueño Gaspar Fernández Ávila, de fines del siglo XVIII, si bien en cada isla y en cada localidad se han desarrollado de manera particular a través del tiempo, añadiendo nuevas escenas, suprimiendo otras y adaptando, al fin, la representación a los gustos y disponibilidades escénicas de cada momento y lugar. Esta es la presentación de los Reyes, en la versión de Agaete:

Gaspar

¡Oh Sabiduría eterna
que saliste de Dios vivo,
ven a enseñarme, piadosa,
de la prudencia el camino!

Melchor

¡Oh llave de David,
cetro de Israel,

cuyo dominio es absoluto,
venid pronto y prestadnos alivio!

Baltasar

¡Oh lucidísimo Oriente,
sol de justicia, encendido
en amor, ven a alumbrarnos,
en tinieblas sumergidos!

Gaspar

De Persia, Arabia y Sabá
hemos salido contentos
siguiendo una hermosa estrella,
que es signo de gran portento.

Ella nos viene guiando
por estos valles amenos
y me parece acertado
que de las fatigas del viaje
descansemos.

Todos se representaban en la tarde-noche del día 5 de enero o del 6 por la mañana, pero en lugares muy diversos: en el frontis de la iglesia, en la plaza, por las calles del pueblo a modo de cabalgata o en el interior de la iglesia. Es de interés conocer la impresión que estas representaciones causaron al antropólogo francés René Verneau en su viaje a las islas a finales del siglo XIX:

No puedo pasar por alto —dice— una representación a la que asistí el 6 de enero [no dice el lugar, pero de la isla de Gran Canaria]. Unos personajes, vestidos con ropas largas y con una corona de papel dorado en la cabeza, hacían de Reyes Magos. Seguían a una estrella que debía conducirlos al pesebre... Esta representación atrae siempre una multitud de fieles (1981: 196).

Cuando se representaba dentro de la iglesia era elemento escenográfico principal la estrella guiadora que iba deslizándose desde la puerta de entrada hasta el altar. En medio del párrafo anterior de Verneau aparece la descripción de este *correr de la estrella* que tanta admiración le causó. Dice:

Esta era todo un acierto, aunque el truco fuese bastante simple, como se va a ver. Figúrense un viejo cazo, cuyo fondo estaba recortado en forma de estrella. En sus bordes habían (*sic*) dos agujeros por los que pasaban dos cuerdas largas tendidas a una cierta altura de un extremo a otro de la iglesia. Una bujía, de la que sólo se veía la luz a través del recorte, iluminaba el aparato (1981: 196).

6.2.4. Los años nuevos

En la isla de La Gomera existió hasta hace medio siglo una tradición navideña muy peculiar conocida como los *años nuevos* que consistía en ir cantando por las calles y casas del pueblo para felicitar las pascuas y a cambio les daban una especie de aguinaldo. Se hacía el día 31 de diciembre, después de la cena, razón por la que ya propiamente eran cantos de un *año nuevo*; también se hacían en la noche de Reyes, y entonces recibían el nombre de *los reyes*. Se formaba una especie de parranda en cada pueblo (generalmente alrededor del «grupo de tambores» existente en cada localidad) y se iba por las calles; se tocaba en una casa y si les invitaban entraban y cantaban coplas, mientras les daban unos dulces y una copa. Eran coplas improvisadas, ocurrentes y simpáticas, siempre con referencias a casos y personajes conocidos, que creaban un ambiente de jovialidad y alegría. La instrumentación era muy simple: lo imprescindible era un tambor con un toque muy peculiar; en otros, chácaras, botella de anís, guitarras, castañuelas, etc. Otros llevaban una esquila o campanilla que iban tocando por la calle para hacerse anunciar.

Como se ve, era un canto callejero, vinculado a la petición de aguinaldo, con los mismos tópicos de otras manifestaciones paralelas. Lo que les hacía particu-

lares es la métrica de los cantos y la forma alternante que tenían entre solista y coro, además de ser, en su mayoría, improvisados²².

El modelo estrófico era una cuarteta hexasilábica con rima asonante en los versos pares. Cada estrofa la improvisaba un miembro de la parranda y la repetía el coro cambiando el orden de los versos y reafirmando lo dicho por el solista. Las repeticiones del coro son cambiantes según el lugar. Por ejemplo, en Chipude cantaba el solista:

1 Por aquí venimos
2 cantando victoria
3 porque nos han dicho
4 que el que calla otorga.

Y el coro repetía por este orden: 4, 2, 1, 3, 4, 4. Mientras que en Arure, por ejemplo, el solista cantaba:

1 Venimos cantando
2 estos años nuevos,
3 usos y costumbres
4 de nuestros abuelos.

Y el coro repetía: 4, 4, 1, 2 (eludiendo el verso 3). Muchas de las coplas eran alusivas a la celebración:

Noche de año nuevo, noche señalada,
viene de visita mucha gente honrada.

Noche de los Reyes te vengo a cantar
porque el día de enero no tuvo lugar.

Los tres Reyes Magos vienen a la par,
a adorar al Niño que es Dios celestial.

Le traen de presentes al Niño que adoro
el incienso y mirra y también el oro.

Otras a la petición que hacían para que les invitaran a entrar en la casa:

Ábrame la puerta, señora, por Dios,
que venimos cuatro y entraremos dos.

²² Me comentó en su día Isidro Ortiz, director del Grupo Folclórico *Los Magos de Chipude*, grupo que ha rescatado la costumbre de cantar los *años nuevos* en La Gomera que antiguamente en la parte del centro y sur de la isla (Chipude, Arure, Taso y Valle Gran Rey) había dos clases de *años nuevos*: unos llamados *englosados* y otros *corridos*; que los primeros eran muy antiguos, los más antiguos de La Gomera, y que dejaron de cantarse porque era muy difícil, que se parecían mucho a los «ranchos de ánimas». No sabe decir el porqué de esos nombres, pero intuyo que los *englosados* deberían estar vinculados con la glosa, lo que vendría a ser -suponemos- un texto de Navidad glosado por los cantores de manera improvisada, mientras que los *corridos* serían los que contaban historia de corrido (por ejemplo, un romance).

Cuatro que venimos, cinco con la *guía*,
y en nuestra compañía la Virgen María.

La Virgen María, la madre de Dios,
ábranos la puerta, señora, por Dios.

Los tres Reyes Magos vienen del Oriente,
vienen preguntando dónde hay aguardiente.

Y yo le respondo con buena armonía:
en casa Don Pancho que es buena medida.

Amigo Chinaa, mándenos entrar,
tenemos los pies en un manantial.

Otras alusivas a la generosidad de los anfitriones o a las personas presentes:

Estos caballeros se portaron fino,
ponen en la mesa roquetes y vino.

Nos puso la mesa bastante floría,
le damos las gracias señora María.

Ese chiquitito que tienes a tu lado
es pimpollo de oro que el Señor te ha dado.

Es el más bonito, la flor de las flores,
su tiempo vendrá que sepa de amores.

Aquí en esta casa está una doncella,
su padre y su madre son la llave de ella.

En el momento de la despedida:

Adiós le decimos, le damos las gracias,
que el Señor le ofrece la salud en casa.

Señora, nos vamos, porque no sabemos
si será *gustante* lo que le *cantemos*.

Pero me parece que ya está sacando
de la faldriquera algo que darnos.

Qué hermosita mesa, que hermosa mesita,
comimos de todo, no faltó nadita.

Les deseo a todos mil felicidades,
para que disfruten estas navidades.

Y también cantaban coplas totalmente líricas:

Dónde te criaste flor de siempreviva,
que todas las flores te tienen envidia.

Crieme en el monte con grandes frescuras,
donde no me daba ni el sol ni la luna.

Ni la luna clara ni la luz del día,
dónde te criaste flor de siempreviva.

6.3. La Navidad en Puerto Rico

La costumbre de cantar en la Navidad villancicos y coplas por la calle, yendo de casa en casa pidiendo el aguinaldo, es costumbre de origen español que vive también en muchos países de Hispanoamérica. Y por lo que respecta a Puerto Rico, puede decirse que la Navidad es la festividad más celebrada del año y que esa práctica cantora callejera es la más característica de la Navidad puertorriqueña.

La palabra *aguinaldo* tiene en Puerto Rico más vigencia que en ningún otro país del mundo hispánico. *De aguinaldo* son las misas que se celebran de madrugada los nueve días antes de la nochebuena (las que en Canarias se llamaban *misas de la luz* y en Andalucía *misas de gozo* y en otros lugares *misas de la O*). *Aguinaldos*, *trullas* o *asaltos* son las parrandas que se organizan para ir cantando por las calles y de casa en casa con la intención de que los dueños les den de comer y beber y de formar fiesta. Y *aguinaldos* se llaman también las canciones que se cantan en este trance, especialmente las décimas hexasilábicas de temática navideña, si bien actualmente la temática de estos *aguinaldos* está abierta a cualquier tema.

Cuando las parrandas llegan a una casa dicen:

Ábreme la puerta, que estoy en la calle
y dirá la gente que esto es un desaire.

Prendiste la luz, metiste la pata,
ahora sabemos que estás en la casa.

Y el casero, que queriendo se ha hecho de rogar, abre las puertas a la música y a los músicos y allí se forma la marimorena. Valen aquí las palabras y los versos que María Cadilla (1953: 124-127) pone para describirlo: «Varios vecinos o amigos, en la época de Reyes, se reúnen formando una *trulla*, ésta, bien a caballo o a pie, se dirige a casas de amigos o parientes cantando a las puertas hasta que les invitan a entrar y les obsequian con dulces y bebidas:

De tierra lejana venimos a verte,
nos sirve de guía la estrella de oriente.

El buey, como humilde, las pajas le echaba,
la maldita mula lo descubijaba.

Pastores y reyes llenos de alegría
van a saludar al Nuevo Mesías.

Al recién llegado que es rey de reyes
oro le regalan para ornar sus sienes.

Día de Año Nuevo por la madrugada,
ha nacido el Niño que Manuel se llama.

Aquí está la *trulla* del año *pasao*,
con música y bulla y *toítos planchaos*.

Denme mi aguinaldo que me prometieron
el año pasado y no me lo dieron.

6.3.1. Décimas hexasilábicas

Los textos anteriores son coplas hexasilábicas, el verso más característico de la Navidad puertorriqueña, como lo son también las décimas, hasta el punto de que este se llama aquí *decimillas* o *aguinaldos*. Los *aguinaldos* eran al principio solo los cantos petitorios de temática navideña, pero hoy se han abierto a cualquier tema. He aquí un ejemplo del típico *aguinaldo* puertorriqueño (Cadilla 1993: 57-58):

*En Belén su estrella
ya resplandeció,
gloria eterna al Verbo,
gloria al Niño Dios.*

1

Vengo a saludar
y pedir permiso
por una aguinaldito
que voy a cantar.
Yo quiero alabar
aquella doncella
que fue la más bella
que tierra parió
y resplandeció
en Belén su estrella.

2

Vuelvo a saludar
porque es lo primero
que usa el caballero
en cualquier lugar.
Yo quiero aquí hablar
del Niñito Dios,
de cuando nació
aquel verdadero
que en los altos cielos
ya resplandeció.

3

Saludo tercero
daré y después
trataré con fe
de aquel Nazareno.
Era el verdadero
hijo del Eterno,
con aquel intento
vino y nos salvó,
y el gallo cantó
«Gloria al Niño Dios».

4

El ángel presente
anunció a María
de que pariría
un Rey salvador,
hijo del amor
y Dios de la tierra.
«Tú serás doncella»,
le dijo a María,
y que se diría
«Gloria al Niño Dios».

Ejemplo de glosa en décimas hexasilábicas es el anterior, pero lo característico de Puerto Rico es la serie de décimas con un pie fijo, como muestra el canto que ponemos a continuación, procedente del álbum discográfico del gran trovador puertorriqueño Germán Rosario «El Jíbaro del Yumac»; se titula *Historia de la Virgen María (Música 20)*:²³

1

Allá en Palestina
nació una doncella
elegante y bella
de familia fina.
Una campesina
de linaje honroso,
de historial glorioso
y de gracia plena
y fue la madre buena
de un Dios poderoso.

2

No hubo ni un descuadre
en toda su vida
y fue la elegida
del eterno Padre.
Ella fue la madre
de aquel niño hermoso,
santo y prodigioso
que trajo a este mundo
el genio fecundo
de un Dios poderoso.

3

Una noche bella,
clara y sin desdén,
cerca de Belén
alumbra una estrella.
Estando doncella,
es algo curioso,
grande y misterioso
que aquella mujer
madre pueda ser
de un Dios poderoso.

4

Es esta la historia
de una nazarena
que una nochebuena
se formó de gloria.
Aun en la memoria
del pecaminoso
hay respetuoso
recuerdo de otrora
que ensalza la autora
de un Dios poderoso.

6.3.2. Décimas octosilábicas

Pero aunque las décimas hexasilábicas o *decimillas* sean las propias de la Navidad puertorriqueña, también allí se cantan las décimas «normales» octosilábicas, también con el pie fijo característico. El primer ejemplo siguiente refleja ese ambiente de fiesta que se forma cuando una parranda llega a una casa a cantar el aguinaldo (Jiménez de Báez 1964: 329):

Llegaron más trovadores
comenzando la porfía
y a las diez la choza mía
se llenó de bailadores.
Se agotaron los licores

y mandamos prontamente
al ventorrillo del frente
por más licor, y seguimos
la fiesta, y amanecemos
al son de un tiple doliente.

²³ Procede del álbum de 5 CDs *Germán Rosario*, con *Toñito Ferrer* y los *Jíbaros Modernos*, vol. 3, pista 5

Con las trovas que cantó
el trovador campesino
no quedó allí ni un vecino
que a mi casa no llegó.
El trovador prosiguió

la vida de nuestro ambiente,
hay que tenerla latente,
igual que en otras edades
cantaban las navidades
al son de un tiple doliente.

El segundo ejemplo es una preciosa composición en glosa sobre el *Nacimiento de Jesús* del mismo trovador anterior Germán Rosario «El Jíbaro del Yumac»:

*«Gloria a Dios se oyó en el cielo»,
y apenas se oye la voz
un ángel parte veloz
y hacia Belén tiende el vuelo.*

1

Fue Belén la humilde cuna
del poderoso Jesús,
aquel que murió en la cruz
sin haber razón alguna.
Dice el libro con fortuna
que fue San Joaquín su abuelo,
en un pajar en el suelo
María dio su alumbramiento
y en aquel sacro momento
«Gloria a Dios se oyó en el cielo».

2

Allá por aquellos días
si la historia ha sido fiel
anunció el ángel Gabriel
la llegada del Mesías.
Cumplidas las profecías
acerca del niño Dios
entre la una y las dos
de aquella noche de anhelo
Gloria a Dios se oyó en los cielos
y apenas se oye la voz.

3

Fue aquella la nochebuena
de júbilo y de regocijo
que alumbró a su santo hijo
la Virgen de gracia llena.
María humilde y serena
junto a su esposo precoz
salía del pesebre en pos
de paños para el niño
y del pesebre bendito
un ángel parte veloz.

4

De fiesta en Jerusalén
los serafines cantaban
y tres reyes saludaban
en el portal de Belén.
Besaron sobre su sien
con amor sin paralelo
y en alas de terciopelo
radiante de hermosa luz
un ángel besa a Jesús
y hacia Belén tiende el vuelo.

7. El gallo de la Navidad

Hay dos gallos anunciadores en la vida de Cristo, al principio y al final de su vida. El último es el más famoso, pues aparece en los Evangelios: es el que delata la negación de Pedro cuando el Maestro estaba ante el Sanedrín. El canto del gallo primero, a pesar de no estar en los Evangelios, es sin embargo más «folclórico», quiere decirse el que se identifica en la poesía folclórica con el nacimiento de Cristo. Hay por tanto un canto del gallo inseparable de la Navidad hispana. No se olvide que la misa de Nochebuena se llama en todas partes, popu-

larmente, la misa «del gallo», por celebrarse justamente pasada la medianoche, cuando los gallos elevan a la noche su primer canto.²⁴

El primer canto del gallo es un motivo muy romancesco: aparece en muchos romances con la función de señalar justamente la medianoche pasada pero también con otras funciones. Aparece, por ejemplo, en el romance de *Gerineldo* como el momento de su cita amorosa con la infanta: «entre las doce y la una, cuando canta el gallo primo», dice una versión castellana; es la hora también en que muere la hija enamorada de *El Conde Niño*: «él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar»; y es la hora del parto de María: «Al primer canto del gallo San José despertaría, / alzó sus ojos al cielo y halló a su esposa parida», o «Al primer canto del gallo halló a la Virgen parida», que dicen las versiones canarias del romance *El nacimiento*. También aparece en un romance del ciclo de La Pasión, el titulado *La Virgen camino del calvario*: cuando la Virgen pregunta si han visto pasar a su Hijo, la respuesta que le dan es: «Por aquí pasó, señora, antes que el gallo cantara». Y aparece también en un verso (una glosa en décimas) del chileno Bernardino Guajardo referida a las negaciones de Pedro:

Tres veces con juramento
San Pedro a Cristo negó
y cuando el gallo cantó
lloraba de sentimiento.

Hay autores que ponen como antecedente de este canto del gallo anunciador del Nacimiento la conocidísima copla antigua referida al viaje de la Virgen camino de Belén:

Caminad, Señora,
si queréis andar,
que los gallos cantan,
cerca está el lugar.
(*Nuevo Corpus*, nº 1010)

Pero este canto de los gallos todavía no anuncia nada; es solo el indicio de la cercanía de poblado, como lo es en sentido contrario el verso del romance de *El caballero burlado*: «donde no cantaban gallos / y menos cantan gallinas».

También el canto del gallo vinculado al Nacimiento está en muchos villancicos de Perú, Venezuela, México, Argentina y hasta de Trinidad y Tobago, y todos ellos en coplas, como

El gallo canta
al rayar el día
y en el canto dice

¡Que viva María!
(Perú; Vargas Ugarte 1958: 130)

²⁴ Con todo, este primer canto del gallo se ha interpretado de muy distinta manera. Hay quien metafóricamente lo interpreta como el renacer de la esperanza y lo compara con el nacimiento del Niño Dios que viene a desterrar las sombras; en el mundo rural se asocia con el mundo brujeril, pues es la hora en que las brujas andaban sueltas (Siemens 1982: 588).

Canta el gallo negro
de pico amarillo
a la medianoche
cuando nació el Niño.
(Venezuela; CD *La Navidad en Sartenejas*, pista 15)

Albricias, pastores,
ya el gallo cantó,
clarito nos dice:
«Ya Cristo nació».
(México, de una *pastorela*;
Mendoza 1984: 152-153)

A la medianoche
un gallo cantó
y en su canto dijo

que el Niño nació.
(México; *Cancionero popular mexicano*, 1990: I, 608)

A deshora de la noche
un gallo me despertó,
con su canto tan alegre
diciendo «Cristo nació».
(Argentina; Carrizo 1987: 94)

El galló cantó
con más alegría
al ver que nacía
el hijo de María.
(Trinidad-Tobago; CD *Navidad latinoamericana*, pista 7)

Pero donde el canto del gallo anunciador del Nacimiento toma mayor protagonismo es en las composiciones hechas en décimas, y eso no puede ser sino en Hispanoamérica, y más aún en las que tienen la forma de *glosa*. Y en esta modalidad Chile es el país que se lleva la palma. Innumerables son los *versos* del canto a lo divino referidos al Nacimiento, y en todos ellos, casi de manera indefectible, aparece el canto del gallo. Casi podría decirse que cada vez que aparece el canto del gallo en el canto a lo divino chileno estaremos ante un *verso* «Por nacimiento». Y eso porque hay varias cuartetitas que en Chile se han hecho cabeza prototípica de los *versos* «Por nacimiento», una de ellas es la siguiente:

*El gallo en su gallinero
abre las alas y canta,
el que duerme en cama ajena
a las cuatro se levanta.*

Cuenta el Padre Jordá que en un Encuentro de cantores a lo divino chilenos que tuvo lugar en La Pintana en la Navidad de 1976 «de los 35 cantores que había, 12 cantaron sus versos con esta cuartetita. Y todos los versos eran distintos» (1978: 112, nota 69). Pero fíjense que la cuartetita no tiene todavía nada de religiosa, y menos que haga pensar en el nacimiento del Niño Dios; de hecho puede aplicarse a versos «a lo humano»²⁵. La maravilla de la poesía popular es la que hace la conversión «a lo divino». Uno de aquellos *versos* oídos por el Padre Jordá es el siguiente, cantado por Ireneo Vargas, de Corneche:

²⁵ Y «a lo muy humano» podría decirse, pues más inclinada está esa copla a referir o insinuar unos amores furtivos que a cantar una devoción religiosa.

1

María con San José
iban los dos caminando,
varios tormentos pasando
hasta llegar a Belén.
Fue tanto su padecer
hubo de clamar al cielo,
como iba de pasajero
en un pesebre alojó,
y dijo «Cristo nació»
el gallo en su gallinero.

2

La Virgen llegó al portal
de Belén en aquel día
y el Hijo de Dios venía
en su vientre virginal.
Lo recostó al celestial
en un atado de paja;
lo adora la Virgen santa
a Jesús Hijo de Dios,
y el gallo con dulce voz
abre las alas y canta.

3

Cuando los tres Reyes fueron
a ver al recién nacido
le mostraban su cariño
al Mesías verdadero.
Un arcángel desde el cielo
le canta con voz serena;
tuvieron que sentir pena
en aquella soledad,
nunca puede descansar
el que duerme en cama ajena.

4

Cuando el ángel San Gabriel
bajó a anunciarle a María
al oído le decía
«Anda a ver a la Isabel».
Por los montes de Israel
partió corriendo sin falta
y justo al romper el alba
salió luego y muy veloz:
por cumplir la ley de Dios
*a las cuatro se levanta.*²⁶

La maravilla se hace mayor cuando constatamos que esta misma cuarteta sirve de *planta* para otras *glosas* que se han recogido de manera idéntica o con mínimas variantes, además de en Chile, en Argentina, en Ecuador, en Puerto Rico y en México. Veremos de manera comparada las versiones de la Argentina y del Ecuador, conocidas ambas por Juan Alfonso Carrizo y calificadas justamente como «cantares a lo divino»:

A. Argentina (Fernández Latour 1969: 106, procedente del *Cancionero popular de La Rioja*, 1942, vol. II, 97-99).

B. Ecuador (Carrizo 2002: 159-160, procedente de una recolección hecha por Chaves Franco en sus *Crónicas del Guayaquil Antiguo*).²⁷

²⁶ La versión que traemos aquí la canta el Grupo Folclórico *Trehuaco*, pero aparece también en *La Biblia del pueblo* del Padre Jordá (1978: 103-104).

²⁷ La casi identidad en estos dos poemas, recogidos de la tradición oral de dos lugares tan distantes entre sí, es verdaderamente problemática si se entienden como frutos verdaderos de la tradición oral, pues las variantes que se producen en las tres primeras décimas son muy poco significativas respecto a lo que debería esperarse. Sólo la cuarta décima justifica hablar de dos versiones, de dos textos muy distintos aunque motivados por un mismo pie, el verso «a las cuatro se levanta». Interesante es también la calificación de «cantar a lo divino» que a estos temas se dan tanto en Chile como en Argentina y en Ecuador, y como se hace también de manera general en el resto de los países hispanoamericanos, lo que marca una tradición supranacional, propiamente panhispánica.

Versión A

1

La noche del nacimiento
del Mesías prometido,
el buey al recién nacido
se allegó a echarle el aliento.
Los astros del firmamento
adoran al Verdadero,
mas este aviso primero
en alta voz anunció
diciendo «Cristo nació»
el gallo en su gallinero.

2

A un igual con los pastores
trinan las aves parleras
y en los campos y praderas
se reverdecen las flores.
Al Niño con mil amores
lo besa la Virgen santa,
su complacencia fue tanta
al mirar su precioso Hijo
que el gallo de regocijo
abre las alas y canta.

3

Los tres Reyes del Oriente
a adorarle hacen su viaje,
Herodes les dio homenaje
en su palacio excelente.
Y la estrella reluciente
con su luz clara y serena
los libra de aquella escena
que el cruel tirano dispone.
He aquí a lo que se expone
el que duerme en cama ajena.

4

Este impío pretendía
degollar al Niño Dios;
hizo aquel hereje atroz
la más cruel carnicería.
San José, al venir el día,
huye con su tierno infante,
breve su marcha adelante
dirigido para Egipto;

Versión B

1

La noche del nacimiento
del Mesías prometido,
el buey al recién nacido
se allegó a echarle el aliento.
La tierra y el firmamento
adoran al Verdadero,
mas éste avisó primero,
en alta voz anunció
diciendo «Cristo nació»
el gallo en su gallinero.

2

A un igual con los pastores
trinan las aves parleras
y en los campos y praderas
se reverdecen las flores.
Al Niño con mil amores
lo besa la Virgen santa,
su complacencia era tanta
que al mirar tan precioso Hijo
el gallo de regocijo
abre las alas y canta.

3

Los tres Reyes del Oriente
a adorarlo hacen su viaje,
Herodes les dio hospedaje
en su palacio excelente.
Y la estrella reluciente
con su luz clara y serena
los libra de aquella escena
que el cruel tirano dispone;
he aquí a lo que se expone
el que duerme en cama ajena.

4

El Niño Jesús dormía
y San José lo velaba,
y la Virgen lo arrullaba
mientras pañales hacía.
Antes que despunte el día,
despierta la Virgen santa,
al Hijo cubre en su manta
para empezar sus quehaceres,

temiendo tan duro edicto
a las cuatro se levanta.

dando ejemplo a las mujeres
a las cuatro se levanta.

Pero no solo la cuarteta *El gallo en su gallinero* se usa como cabeza de los cantos chilenos al Nacimiento. Otra muy popular es la siguiente:

*Al nacimiento de Cristo
tres cantos el gallo dio,
de la mano de San Juan
fue el agua que recibió.*

que abre el relato de la vida de Cristo que las décimas han de glosar desde el nacimiento de Cristo hasta su bautismo en el río Jordán. En uno de estos versos dice la segunda décima:

Una estrella en el Oriente
corría con precisión
a formar un pabellón
al Creador omnipotente.
María muy reverente
gran regocijo sintió
cuando el ángel le avisó,
de Arabia según las leyes,
para invitar a los reyes
*tres cantos el gallo dio.*²⁸

En ocasiones solo conocemos un verso suelto del canto del gallo y referido al Nacimiento, por aparecer como verso final de una décima suelta, pero que sin duda formó parte de una glosa entera, como en la preciosa décima siguiente:

En Belén Santa María
dio a luz al divino infante,
como un lucero brillante
el Verbo resplandecía.
En un pesebre nació
medio de pajas envuelto,
el buey le echaba el aliento,
los pastores lo adoraban
y un dulce canto entonaba
*el gallo en su nacimiento.*²⁹

²⁸ Aparece en el CD *El Nacimiento de Cristo*, pista 8, para dar entrada al verso que le sigue titulado «San José va p'al Portal».

²⁹ Aparece en el CD *Melodías del canto a lo poeta*, que recoge grabaciones efectuadas por la Universidad de Chile en la década de 1960, pista 15. La canta el legendario poeta de Aculeo Don Augusto Cornejo y con una melodía compuesta por él, acompañado de guitarra traspuesta. Es una auténtica maravilla, muestra del mejor canto a lo divino.

Y otras veces el canto anunciador del gallo no forma parte de la cuarteta de la glosa, sino que aparece en uno o dos versos dentro de la décima, como en la siguiente:

Nació mi Dios muy contento;
 cuando el gallo lo anunció
 y dijo Cristo nació,
 fue el buey y le echó el aliento.
 Y los Reyes muy contentos
 marcharon con precisión
 lleno de divino amor
 decía con alegría
 y salió al venir el día
*un peuco muy cazador.*³⁰

No solo de Chile, como decimos. El canto del gallo se identifica en la poesía folclórica de toda Hispanoamérica con el nacimiento de Cristo, especialmente de la manifestada en décimas³¹. Como la siguiente décima mexicana que aparece en el *Cancionero folklórico de México* (Frenk 1975-1985: vol. 4, nº 8676):

Bueno el gallo que cantó
 dando aviso al mundo entero
 que había nacido el Cordero
 diciendo «Cristo nació».
 Si éste de alegría cantó
 por los hombres, ¿qué sería
 en ver que mero veía
 Jesucristo al mundo, pues?
 Y por eso digo que es
 noche de mucha alegría.

Finalmente citaré una composición puertorriqueña que tiene como planta la famosa cuarteta *El gallo en su gallinero*, aquí con variantes notables, solo que las décimas están muy incompletas seguramente por mal recordadas (Cadilla 1953: 227-228):

³⁰ Es la tercera décima del «Verso por nacimiento» que canta Domingo Pontigo en el casete que acompaña a su libro *Socios para nuestra tradición*; el verso es tradicional y muestra ejemplar de la manera en que los cantores chilenos llenan sus composiciones dedicadas al Nacimiento de animales y de pájaros que hacen la alegría en el Portal.

³¹ Y del nacimiento de Cristo, el canto del gallo pasó a significar también el nacimiento de un poeta cantor. Así, por ejemplo, en el poema que glosa en décimas el nacimiento del poeta decimista peruano Carlos Vásquez Aparicio: «El gallo muy oportuno / con el jilguero cantó, / mi nacimiento anunció / en año noventa y uno» (Santacruz 1982: 393).

*El gallo en su gallinero
aletea y luego canta,
el que duerme en cama ajena
pasitito se levanta.*

El arcángel San Gabriel
a María le anunciaba
que se hallaba embarazada
por un grandísimo poder.
Ella no quiso creer
al arcángel verdadero,
pero viéndolo sereno
le contestó muy turbada:
—Cantó por la madrugada
el gallo en su gallinero.

Al sentirse embarazada
a San José lo llamó,
le dijo desconsolada:
—Cantó por la madrugada
el gallo en su gallinero.

—Aquí mi dolor empieza
—dijo abnegada de llanto—.
Fue tanto su sobresalto
y fue su sorpresa tanta
que el gallo al momento canta
saludando tal milagro.
San José que está acostado
pasitito se levanta.

X

EL CICLO DE LA PASIÓN Y LOS ALABADOS

Jueves por la noche fue
cuando Cristo enamorado
con todo el pecho abrasado
quiso darnos a comer
su cuerpo sacramentado.

(CANTO DE SEMANA SANTA de Castilla y León)

Alabemos y ensalcemos
al santo árbol de la Cruz
donde fue sacrificado
nuestro Cordero Jesús.

(ALABADO POPULAR de Guatemala)

1. La Semana Santa, la principal celebración de la religión cristiana

Se dice siempre desde la jerarquía eclesiástica que la Semana Santa es la celebración principal de la fe cristiana, pues en ella se conmemora la pasión, muerte y resurrección de Cristo, fundamento de sus creencias. No nos parece, sin embargo, que sea la celebración de la Semana Santa la que haya producido el mayor número de manifestaciones de religiosidad popular en que tenga presencia el canto popular. Mucho más rica y variada es en este aspecto la celebración de la Navidad.

La Semana Santa gana, sin duda, en la espectacularidad de sus celebraciones y en la universalidad de sus ritos, destacándose por encima de todo las procesiones de santos e imágenes de la Pasión. Destacan también las muchas y muy variadas representaciones teatrales que se celebran a lo largo de toda España y de toda Hispanoamérica (incluyendo también en este caso a las Islas Filipinas y a las Marianas, como una herencia hispánica), de las que tratamos en este libro en el apdo. 5.2. del capítulo dedicado al teatro religioso.

Espectacularidad, teatralidad y dramatismo son los rasgos más sobresalientes de estas celebraciones, y los que las han hecho que cobren un interés que va mucho más allá de lo puramente religioso, hasta convertirse en un fenómeno de masas que atrae intereses turísticos y comerciales. Y de ahí que procesiones y representaciones de «pasos», «viacrucis» y escenas de la pasión de muchos lugares hayan tenido que caer bajo la dirección y organización de instituciones públicas, como ayuntamientos y municipalidades, al interferir en la vida social y ciudadana de los lugares en que se celebran. Ciudades españolas como Sevilla, Málaga, Valladolid y Zamora, por citar solo a cuatro de entre las más famosas, quedan durante la Semana Santa enteramente a merced de las procesiones. Y lo mismo ocurre con infinidad de otras ciudades y pueblos de menor importancia. Nada de esto ocurre en el resto de las celebraciones religiosas durante el año, que por lo general tienen una dimensión mucho más limitada e íntima.

Se dice también que la liturgia de la religión católica es muy «performativa», es decir, que además de texto tiene acción: que es «un decir» pero también «un hacer» (Díez Barroso 2008: 43). Y esto se hace especialmente palpable en la Semana Santa: el lavatorio de los pies, las escenas representadas de la Pasión, los viacrucis, los desenclavos, las procesiones, etc., tienen mucho más de «hacer» que de «decir», a diferencia de las otras celebraciones religiosas.

Por otra parte, la Semana Santa es la celebración religiosa en que con mayor dimensión se manifiesta la diferencia entre liturgia y piedad popular, en los términos que expusimos en el aptdo. 2.2.1. del Estudio Introductorio. Los ritos litúrgicos que se celebran en el interior de los templos han quedado bajo el control único de la jerarquía eclesiástica, pero las procesiones y las otras manifestaciones que se celebran en la calle han quedado bajo la organización y control exclusivo de Cofradías y Hermandades seculares. De ahí que sea exacto lo que dice el *Directorio sobre la piedad popular*: que «a lo largo de los siglos, se ha producido en los ritos de la Semana Santa una especie de *paralelismo celebrativo*, por lo cual se dan prácticamente dos ciclos con planteamiento diverso: uno rigurosamente litúrgico, otro caracterizado por ejercicios de piedad específicos, sobre todo las procesiones» (García Macías 2008: 321). Y de hecho para la Iglesia la celebración ritual de la Semana Santa tiene su punto culminante en la Vigilia Pascual de la noche del Sábado Santo y en la misa del Domingo de Pascua de Resurrección, mientras que para el pueblo en general y para las Cofradías y Hermandades seculares en particular la Semana Santa puede decirse que acaba con la última procesión del Viernes Santo.

Mas aun reconociendo que la Semana Santa tiene más «de hacer» que «de decir», dos tipos de semanas santas pueden contemplarse bajo este punto de vista: por una parte, la de las ciudades que tienen una rica y variada imaginaria de la Pasión y basan su celebración en las procesiones, en que la mayor parte del pueblo no es sino mero espectador, y, por otra, la de los pequeños pueblos en que las celebraciones se basan más en la participación de toda la comunidad, con cánticos y recitaciones de textos concebidos para los hechos pasionales que se conmemoran. A estos segundos vamos a dedicar este capítulo, centrado en dos tradiciones bien representativas, una española particular: una que puede llamarse «una Pasión en verso» (o «una Pasión en quintillas») de Castilla y León, y otra hispanoamericana general: la de los *alabados*, que constituyen por sí mismos un género que desborda el límite temático de la Semana Santa, pero que tiene en la conmemoración de la Pasión el centro de su atención textual.

2. Una Semana Santa en verso en Castilla y León

En casi todos los pueblos de la provincia de León y en otros muchos de Castilla y León existió la costumbre de cantar una Semana Santa en verso; es decir, de cantar en la iglesia de cada uno de los días de la Semana Santa, desde el Domingo de Ramos hasta el Viernes Santo, un episodio de la pasión y muerte de Cristo, y de rematarlo el día de Pascua con una «procesión del Encuentro» en que también se cantaba y se escenificaba el encuentro de Cristo resucitado con María su madre todavía vestida de luto. Decimos existió, pues en verdad se prac-

tica ya en pocos pueblos, y menos la Semana Santa completa, pero muchos de esos cantos siguen vivos en la memoria de sus gentes mayores, como ha quedado de manifiesto en las muchísimas versiones recogidas por Miguel Manzano en sus tres extraordinarios *Cancioneros* de las provincias de Zamora (1982: 562-574), León (1988-1991: vol. III. 2) y de Burgos (2001-2005: vol. VI). También Joaquín Díaz recogió una versión muy completa de esta Semana Santa en la provincia de Palencia (1983: 51-69) y él mismo ha podido reconstruir e interpretar esos cánticos en un CD titulado *Cuaresma, Semana Santa y Pascua en Castilla y León* (2003).¹

Por mi parte, al ser nativo de un pueblo de la provincia de León, Gusendos de los Oteros, en el que desde niño la oí cantar y de mayor yo mismo la canté muchas veces, publiqué en 1981 un artículo con el título de *Tradicionalismo y liturgia en la Semana Santa de Gusendos de los Oteros* en que daba noticia de su celebración y de los textos que allí se cantaban, con las transcripciones musicales de cada uno de ellos hechas por Lothar Siemens. Como esa costumbre sigue plenamente viva en mi pueblo, en 2006 logramos grabarla en un CD que forma parte de la serie «La tradición musical en España» de la editorial madrileña Tecnosaga con el título *Semana Santa. Gusendos de los Oteros (León)*.

Lo singular de Gusendos no es tanto la tradición en sí misma considerada, cuanto la manera particular de su ejecución, las formas variantes de sus textos y de sus músicas y, sobre todo, la configuración de su conjunto. Porque lo ordinario es que en todos los pueblos se conserve alguno de estos cánticos, de manera aislada, pero más raro es que se conserve el ciclo entero o casi entero de la Semana Santa. Y algún cántico hay, además, en la tradición de Gusendos que no hemos oído ni hemos leído que exista en ninguna parte.

Esos textos y músicas se han configurado a lo largo del tiempo, pudiendo decirse que el conjunto formado es de un inestimable valor, tanto en lo religioso como en lo folclórico, tanto en lo literario como en lo musical, y de una notable antigüedad, por cuanto hay cánticos que muy probablemente proceden del Barroco (siglo XVII), otros del siglo XVIII y otros del siglo XIX. Los textos son todos ellos de creación culta, aunque desconozcamos su autoría, debiéndose atribuir a algún clérigo o misionero catequizador. Pero están tan acomodados al estilo popular que por ello han tenido tal aceptación y se han convertido en tradición, si bien la transmisión se ha apoyado en cuadernillos manuscritos que han pasado de mano en mano a lo largo de las diversas generaciones que han cantado esta Semana Santa, razón por la cual las diferencias entre las versiones de cada pueblo se refieren más a la presencia o ausencia de determinadas estrofas, como selección u olvido, que a las variantes léxicas y gramaticales características de la poesía oral.

Su lenguaje y su estilo poético no son, desde luego, los que decantados por siglos de tradición oral manifiestan, por ejemplo, los romances y las canciones de la lírica popular. Son versos hechos a imitación de la poesía popular, eso sí, nacida en los

¹ Nosotros nos referimos solo a los cantos de Semana Santa, sin tener en cuenta aquí los otros cánticos propios de la Cuaresma, como los *viacrucis* y calvarios, los cantos didácticos y moralizantes y los cantos de penitencia, además del famoso *Miserere* que se cantaba en un latín «macarrónico».

siglos XVIII y XIX y que buscó para su transmisión la apoyatura de pliegos sueltos y de copias manuscritas. En sus estrofas se mezcla la simple narración con las intervenciones en primera persona y hasta hay diálogos; incluso contienen algunos arcaísmos léxicos extemporáneos, como *aqueste*, *aquesto* o *vido*, bien fuera con la intención de hacerlo aparentar antiguo o de buscar la medida del verso. Pero sobre todo es una poesía que tiene sentencia doctrinal: cada uno de los episodios evangélicos versificados acaban con una recomendación moral, como hechos por un clérigo que narra para catequizar. Pero el pueblo los ha hecho suyos, y los canta cada año, en este caso dentro de la iglesia, pero ya sin la presencia del cura, que si asiste, es como mero espectador. Y otro rasgo estilístico a destacar: el protagonismo que en estos cánticos se le concede a Judas, como «el malo» de la narración.

En ningún lugar he visto yo el nombre del autor de estos textos, y sin embargo Miguel Manzano piensa que pueden atribuirse al Beato Fray Diego José de Cádiz (1743-1801), «de cuyas correrías misioneras quedan recuerdos y documentos por algunos pueblos del NO de Zamora, en los que también se canta este repertorio semanastero», dice Manzano (1988-1991: III.2, 135).²

Los textos de esta Semana Santa castellano-leonesa forman una verdadera unidad poético-musical, pues todos los textos que se cantan cada día tienen la misma forma métrica y la misma melodía. La forma métrica es la quintilla, una estrofa que se hizo muy popular en España en el siglo XVIII, y la música es igualmente simple y básicamente silábica, correspondiendo una nota a cada sílaba del texto, excepto en los finales de cada verso que tienen dos notas si acaba en sílaba aguda.

Puede decirse que la quintilla es una forma poética común al folclore español, pero más de determinadas regiones del centro y del sur de España que del folclore general, y no desde luego del folclore de Castilla y León. De ahí que la presencia de la quintilla en estos cánticos de Semana Santa de Castilla y León sea hasta cierto punto extraña, y que por ello en algunas publicaciones se le dé el título de «La Pasión en quintillas», siendo en cualquier caso de carácter popular, tanto por la rima asonante que tienen como por el léxico usado y las estructuras lingüísticas en que están compuestas, y tanto son narrativas como sobre todo doctrinales, ensalzando a cada paso la religión, o condenando la acción de algún personaje, o llamando a la reflexión y a la práctica de los mandamientos de la Iglesia.

² No tiene Miguel Manzano pruebas documentales de ello. En conversación particular con él me dice que su intuición se basa en el paralelismo que encuentra entre el estilo de estas quintillas de la Semana Santa castellano-leonesa con las décimas en que está traducido el *miserere* que se canta en las comarcas zamoranas de Sayago, Alba y Aliste (Manzano 1982: n° 958, 557-558). Y esa traducción «en verso castellano» del *miserere* latino sí está efectivamente atribuida a Fray Diego José de Cádiz (Marco 1977: I, 242). Pero la atribución de las quintillas al fraile capuchino andaluz nos parece problemática. Primero, porque quintillas y décimas son dos formas poéticas muy distintas, y no se explica bien cómo pudo usar una forma para los cánticos de la Pasión y otra para el *miserere*. Y en segundo lugar, porque Fray Diego José de Cádiz misionó por toda España, pero muy especialmente en Andalucía, lo que explica mal que esos textos de la Pasión, si fueran suyos, hayan quedado solo en algunas provincias de Castilla y León.

La versión más amplia que conozco de esta Semana Santa contiene 86 quintillas. La distribución de los episodios evangélicos que se cantan en cada uno de los días de la Semana Santa, sin ser estrictamente cronológicos, es la siguiente³:

1. Domingo de Ramos: *Jesús que triunfante entró*, que narra la entrada triunfante de Jesús en Jerusalén.

2. Lunes Santo: *Hoy San Juan hace mención*, sobre la resurrección de Lázaro.

3. Martes Santo: *Martes Santo se juntaron*, que narra el juicio en casa de Caifás.

4. Miércoles Santo: *Miércoles Santo salió*, referido a la traición de Judas.

5. Jueves Santo, con cuatro cánticos: a) *Cuan humilde y amoroso*, referido al lavatorio de pies de los discípulos; b) *Jueves por la noche fue*, centrado en la Santa Cena; c) *Así que la Majestad*, centrado en la oración en el huerto; y d) *Estando el Rey celestial*, sobre el prendimiento.

6. Viernes Santo, con tres cánticos: a) *Viendo Cristo que llegaba*, que narra el encuentro de Jesús con su madre en la calle de la Amargura; b) *Oye alma la tristeza*, referida a la despedida de la Virgen a su Hijo; y c) *Viernes Santo ¡qué dolor!*, sobre las siete palabras que Jesús dijo en la cruz.

Existen otros dos cánticos en esta Semana Santa de Castilla y León que ya no están compuestos en quintillas: uno en sextillas, que solo lo encuentro en la procesión del Viernes Santo de Gusendos de los Oteros, y otro en cuartetos que se canta en el Encuentro del Domingo de Pascua y que es común a toda la región.

2.1. Domingo de Ramos: LA ENTRADA TRIUNFANTE DE JESÚS EN JERUSALÉN (Música 21⁴):

Jesús que triunfante entró
domingo en Jerusalén,
por Mesías le aclamó
y todo el pueblo en tropel
a recibirle salió.

Las calles entapizadas
con muchos rasos y telas,
las capas se las quitaban
tirándolas por la tierra
por donde el Señor pasaba.

Con muchos ramos y palmas,
jazmines y violetas,
que sembraban por la tierra,
por donde el Señor pasaba
se abrían todas las puertas.

Fueron muchos los obsequios
y grandes recibimientos
de nuestro Padre amoroso:
¡Santo, Santo, Rey del cielo!,
Santo, repitieron todos.

³ Tomo como fuente principal los textos que se cantan en Gusendos de los Oteros. Como en la Semana Santa de Gusendos se han perdido los relatos correspondientes a los días intermedios (de lunes a miércoles), por haber cesado el rito de la celebración de esos días, éstos los tomo de un minúsculo cuadernillo titulado *La sagrada Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* (impreso en la Imprenta Saturnino de León, s.a.), que me regaló en el año 2008 Don Patricio Luengo Santamarta, que fue el párroco de mi pueblo cuando yo era niño, y al que recuerdo siempre con especial agradecimiento.

⁴ La grabación procede del CD *Semana Santa de Gusendos de los Oteros (León)*, Madrid: Tecnosaga, 2006, pista 1, interpretada por las gentes del pueblo.

Y todos en procesión
le siguieron muy contentos;
no te cause admiración
que hasta los niños de pecho
alabasen al Señor.

Con sus lenguas tiernecillas
dejándose de mamar
decían: «¡Viva el Mesías
que nos vino a rescatar
nuestras almas este día!»

Con grande triunfo y amor
hasta el templo le llevaron
y las puertas se cerraron,

pero las abrió el Señor:
los judíos se pasmaron.

Dos entradas se le hicieron
con notable variedad:
el domingo entró con palmas
y volvió el jueves a entrar
con las manos esposadas.

Por este raro misterio,
dulce Pastor de las almas,
concédenos la victoria
y llévanos entre palmas
a gozar la eterna gloria.

2.2. Lunes Santo: LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO

Hoy San Juan hace mención
en el capítulo doce
con exacta narración
de Lázaro y se conoce
que es de su resurrección.

Hicieron allí una cena,
Lázaro y Marta asistieron
y María Magdalena,
grande contento tuvieron
libres de dolor y pena.

María con santo intento
con devoción prevenía
de nardo un bote de unguento
los pies a Jesús ungía
con humilde rendimiento.

Con sus cabellos limpiaba
los pies muy tierna al Señor,
grande consuelo gozaba
y con un cordial amor
y devoción los besaba.

A Judas mal pareció
aquel gasto. Así decía:
—Lo que gasto bien sé yo
que para pobre sería
de consuelo —así fingió—.

Como aceptase el Señor
de Magdalena esta acción
y corriese al traidor,
en la celestial Sión
gocemos de su esplendor.

2.3. Martes Santo: EL CONCILIO EN LA CASA DE CAIFÁS

Martes Santos se juntaba
en la casa de Caifás
la gente vil y malvada
que a Jesús ni más ni más
darle la muerte intentaba.

Allí unidos concertaron
si merecía la muerte;
varios juicios se formaron,
pero al fin de aquesta suerte
«¡Que muera Jesús!» clamaron.

Dice uno: —A la verdad
mi parecer es que muera
porque predicando está
y nuestra ley verdadera
pronto la derribará.

Otro dice: —No tardarse,
que muera según la ley,
pues la doctrina que esparce
prohíbe al César ser rey
y él por rey quiere ensalzarse.

Dice otro con porfía:
—Que muera es mi parecer,
porque predicó estos días
y quiere hacernos creer—
que es verdadero Mesías.

En fin, todos a una voz
prorrumpieron: —¡Muera, muera!—
¿Qué cometisteis, mi Dios,
con esa gente tan fiera
que todos son contra Vos?

2.4. Miércoles Santo: EL CONTRATO DE JUDAS

Miércoles Santo salió
Judas con falsos intentos,
casa de Caifás entró
y juntos los fariseos
de esta suerte les habló.

—Príncipes, ¿qué es lo que hacéis?,
¿estáis de Jesús tratando
el cómo le prenderéis?
Yo le pondré en vuestras manos
si algo me prometéis.

—Y si no le conocéis
una seña también dejo:
para que sepáis quién es,
aquél a quien yo dé el beso
es el que habéis de prender.

—No penséis que esto es engaño;
de mi Maestro maldigo
boca, lengua, pies y manos.—
Respondió el falso concilio:
—Treinta dineros te damos.

Dice Judas: —Me contento,
pero tengo algún recelo
y mi alma se inquieta,

que juntos mis compañeros
me han de dar la muerte adversa.

—Judas, no tengas temor
—así todos respondieron—,
que soldados de valor
bien armados te daremos
para prender al traidor.—

Fue donde estaba la Virgen
y con una risa falsa
la dice: —¿De qué te afliges,
si conmigo solo basta
para que tu Hijo se libre?—

De gozo que recibió
aquella Virgen sagrada
de cenar muy bien le dio;
fue la cena tan colmada
que en nada falta la halló.

Dadnos, Señor, a sentir
vuestra venta en la memoria
porque a tiempo de morir
puedan las almas subir
a gozar de eterna gloria.

2.5. Jueves Santo

El jueves y el viernes son los días más celebrados de la Semana Santa de cualquier lugar del orbe católico. En Castilla y León la celebración poético-musical mayor recaía en el Jueves Santo (téngase en cuenta que aquí no hablamos de procesiones).

Tras los actos litúrgicos propios del día que se celebraban a media tarde, ya bien entrada la noche y fuera ya del ordenamiento litúrgico, los hombres y mujeres de cada pueblo volvían a la iglesia para cantar el conocido como «Rosario de la Buena Muerte», una de las tradiciones más arraigadas de toda la Semana Santa. Para avisar de su comienzo, y dado que estaban vetadas las campanas, los chiquillos recorrían las calles del pueblo tocando carracas y matracas y anunciando: «¡Al rosario de la buena muerte! ¡Al rosario de la buena muerte!».

En Gusendos era tradición que este «Rosario» lo cantaran como solistas los quintos de cada año, teniéndose a muy buena gala el resultado final, para lo cual se esmeraban ensayando con anticipación en bodegas y lugares comunes. Mientras hubo quintos suficientes para formar un mediano coro, así se hizo siempre, garantizándose así la participación como protagonistas de todos los hombres del pueblo, al menos una vez en su vida, durante generaciones y siglos. Cuando ya el despoblamiento del pueblo hizo inviable el coro de quintos, el grupo solista lo empezaron a formar jóvenes y mayores, hombres y mujeres, indiscriminadamente, hasta hoy. Y el otro coro lo forma el resto del pueblo.

Este «Rosario de la buena muerte» comprende varios cánticos diferenciados y una oración final:

a) EL ROSARIO, propiamente dicho, bien caracterizado por el estribillo «Danos Señor buena muerte...», que en muchos otros lugares de la provincia leonesa se ha identificado por el dialectalismo «Dainos». Lo característico de este rosario es que en él se sustituyen las avemarías tradicionales por un conjunto de textos, a modo de jaculatorias, que van narrando minuciosamente todos los pasos y escenas de la Pasión, sometidos estos textos a una fórmula común: dos versos octosilábicos, aunque sin rima, como:

Por la humildad y pobreza con que naciste en Belén.
 Por la sangre que vertiste cuando te circuncidaron.
 Por el dulcísimo nombre de Jesús que te pusieron.
 Por la humildad con que fuiste en el templo presentado.
 Por la abstinencia y ayuno que en el desierto guardaste. Etc.

continuados invariablemente por el estribillo del coro: «Danos, Señor, buena muerte / y tu santa bendición». Únicamente variado en el final de cada «misterio», al aviso de los solistas, que dicen «María, madre de gracia, / madre de misericordia», a lo que contesta el coro: «Líbranos del enemigo / en nuestra última hora».

b) EL LAVATORIO

¡Cuán humilde y amoroso
 tomó una blanca toalla
 el Señor, y puesta al hombro,
 una vacía con agua
 para hacer el lavatorio!

Púsose a los pies de Pedro
 el Señor para lavarlos;
 al punto arrojose al suelo
 diciendo: —Maestro amado,
 eso yo no lo consiento.

—Eso de lavar los pies
 para mí, Señor, se queda,
 soy un pobre pescador
 que vengo de baja esfera,
 mas Vos sois mi Redentor.

—Vos sois un señor muy grande,
 y yo cual vil gusanillo
 prefiero que antes
 sea de fieras comido
 que consentir que me laves.—

Le miró Jesús y le dijo:
 —Si no te dejas lavar
 no me tendrás por amigo,
 ni menos podrás gozar
 del eterno paraíso.—

Al punto arrojose al agua
 diciendo: —Lava mis pies
 y todo mi cuerpo lava,
 Señor, aquí me tenéis,
 vuestra voluntad se haga.—

c) LA SANTA CENA

Jueves por la noche fue
cuando Cristo enamorado
con todo el pecho abrasado
quiso darnos a comer
su cuerpo sacramentado.

Sentose Cristo a la mesa
con todo el apostolado,
tomó con su mano diestra
un pan, y fue consagrado,
que a todos les repartiera.

Pero aquel manso Cordero,
con todo el poder y gracia,
quiso darnos por entero
su glorioso cuerpo y alma,
mas le dio a Judas primero.

Antes de haber comulgado
a todos sus pies lavó,

también a Judas malvado
un sermón le predicó
mas nada le ha aprovechado.

Judas desoyó el sermón
pues ya tenía tratado
la venta de su Señor
con el Senado inhumano
para darle muerte atroz.

Se salió desesperado,
se marchó a Jerusalén
diciendo al pueblo malvado:
«Salid, salid y prended
a mi Maestro falsario».

¡Oh, Judas falso traidor,
tu pecho la infamia abriga!,
entregas al Creador
a gente vil y lasciva
sin usar de compasión.

d) LA ORACIÓN EN EL HUERTO

Entró el Señor en el huerto
a orar a su eterno Padre,
alzó los ojos al cielo,
sudó raudales de sangre
afligido y sin consuelo.

Sudaba tan reciamente
que el cuerpo se le cubrió,
el suelo en sangre regó
y postrado humildemente
a su Padre Eterno rogó.

—¡Oh Padre mío —decía—,
si cosa posible fuera,
que aquel cáliz de agonía

no gustara ni bebiera
porque mucho me afligía.—

Por vuestra santa oración,
digna de eterna memoria,
que nos queráis perdonar
y nos llevéis a gozar
con los santos a la gloria.

Considera, alma cristiana,
en la pasión del Señor
que ayunó cuarenta días
y después de esto murió
solo por darnos la vida.

e) EL PRENDIMIENTO

Estando el Rey celestial
en el huerto en oración
llegó Judas infernal
con un lucido escuadrón
siendo de ellos capitán.

Entraron con gran silencio
en el Huerto Getsemaní,
salioles Cristo al encuentro:
—¿A quién buscáis, gente vil?—
Así todos respondieron:

—Buscamos al Nazareno.—
Díjoles luego: —Yo soy.—
Al punto todos cayeron
en pasmosa confusión
como muertos en el suelo.

Luego el Señor al instante
dio licencia al escuadrón
para que se levantase
y con gran indignación
le envistieron como alarbes.

Con rabia ensoberbecidos
le dieron fuertes puñadas.

San Pedro que aquesto vido
sacó su arrogante espada
con ánimo muy atrevido.

A un sayón cortó una oreja.
Dijo el Señor: —Tente, Pedro,
que si defensa quisiera
ángeles tengo en el cielo
que a defenderme vinieran.

—Pero es preciso morir
y que derrame mi sangre
para el hombre redimir;
que si yo quisiera huir
el poder tengo bastante.

f) OFRECIMIENTO. Finalizado el cántico anterior, uno del grupo solista declama la oración romanceada «Este rosario, Señor...». En *Gusendos* esta oración es siempre recitada; sin embargo en el *Cancionero leonés* de Miguel Manzano encontramos dos versiones cantadas (1988-1991: III.2, 222-223):

- Este rosario, Señor, que ahora os hemos rezado
2 a vuestras plantas le ofrezco aunque pecador ingrato.
Mas vaya por la Pasión que pasaste en Jueves Santo,
4 también Viernes en la cruz te sacaron a lo alto
y te dejaron caer sobre unos duros peñascos
6 donde las llagas y heridas de nuevo se renovaron.
¡Ay, Jesús del alma mía, quién pudiera contemplarlo!
8 Yo soy la oveja perdida que ando por campo vedado
y ahora me vuelvo, Señor, a recogerme a tu lado.
10 Por el Padre que me crió, por el Padre que el ser me ha dado,
por el Padre que por mí quiso ser muerto y crucificado.
12 Y a las ánimas benditas ofrecemos estos pasos
y en la gloria celestial todos juntos nos veamos.

2.6. Viernes Santo

Los cánticos del Viernes Santos son tres:

a) ENCUENTRO DE CRISTO CON SU MADRE EN LA CALLE DE LA AMARGURA

Viendo Cristo que llegaba
la hora de su partida,
llamó a su madre querida
y de esta suerte le hablaba
con penas muy repetidas.

—Prevenid, madre amorosa,
ánimo para escuchar
la nueva que os quiero dar,
aunque es triste y lastimosa
no la he podido excusar.

—Sabed cómo es ya llegado
el tiempo y el triste día
en que os deje, madre mía,
para ser menospreciado
de gente leve e impía.

—Sabed que he de ser vendido,
preso, herido y maltratado
y de espinas coronado,
mofado y escarnecido
hasta ser crucificado.

—Dadme vuestra bendición,
madre amada, y la licencia,

Dios padre, de su existencia,
y en esta tribulación
os encargo la paciencia.

Al darle la bendición
Cristo y su madre sagrada,
se le partió el corazón
a la Virgen lastimada
viéndose en tal aflicción.

Como tan débil estaba
de la sangre que vertía
y aflicciones que pasaba,
un paso dar no podía,
así su pena aumentaba.

b) LA DESPEDIDA DE LA VIRGEN A SU HIJO

Oye, alma, la tristeza
a la amarga despedida
que la Madre de pureza
hizo a Jesús en su vida
postrada ante su grandeza.

Contemplad cuán dolorida
nuestra madre soberana
llorando se despedía
del Hijo de sus entrañas
y de esta suerte decía:

—Adiós, Jesús amoroso,
adiós, claro sol del día,
adiós, celestial esposo
de mi virginal palma,
de mi vientre fruto hermoso.

—Adiós, lucero inmortal,
adiós, lumbre de mis ojos,
que me dejas cual rosal

entre espinas y entre abrojos
y en una pena mortal.

—Hijo que a morir te vas,
adiós, fin de mis suspiros,
ya no te veré jamás
pues nací para serviros
y para penar, no más.

—Hijo, si en amargo llanto
se queda mi corazón,
sufra yo el duro quebranto
de mi triste situación.⁵

De dolor acongojada
quedó la Virgen María,
pero un tanto recobrada
exclamó con energía:

—¿Dejarte? No puede ser;
aunque me falte valor
soy madre, sí soy mujer
y moriré por tu amor.

⁵ Se advertirá que las tres últimas estrofas son cuartetos y no quintillas, y no parece que por pérdida de un verso.

c) LAS SIETE PALABRAS

Viernes Santo, ¡qué dolor!,
 expiró crucificado
 Cristo nuestro Redentor,
 mas antes dijo angustiado
 siete palabras de amor.

La primera fue rogar
 por sus propios enemigos,
 ¡oh claridad singular!,
 que a los que fueron testigos
 mucho les hizo admirar.

La segunda, un ladrón hizo
 su petición, y además
 el Señor le satisfizo
 diciéndole: —Hoy serás
 conmigo en el Paraíso.—

A su madre la tercera
 palabra la dirigió
 diciéndole recibiera
 por hijo a Juan y añadió
 que por madre la tuviera.

La cuarta a su Padre amado
 dirige su acento pío
 y viéndose contristado
 dijo dos veces: —¡Dios mío!,
 ¿por qué me has desamparado?—

La quinta, estando sediento
 y encontrándose rendido
 dijo casi sin aliento:
 —Sed tengo.— Y le fue servido
 hiel y vinagre al momento.

La sexta, habiendo acabado
 y plenamente cumplido
 todo lo profetizado
 dijo muy enternecido:
 —Ya está todo consumado.—

La séptima, con fervor
 su espíritu entrega en manos
 de su Padre con amor;
 de esta manera, cristianos,
 murió nuestro Redentor.

Venid, devotos, venid
 a consolar a María
 y a su grande soledad,
 se halla triste y afligida
 y a consolarla llegad.

Llega, cristiano, a la cruz
 y de rodillas postrado
 pide a Dios de corazón
 que perdone los pecados
 y te dé la salvación.

2.7. La procesión del Viernes Santo

El acto más singular y de mayor interés de la Semana Santa de Gusendos es la procesión que se celebra en la noche del Viernes Santo. Y no tanto por la procesión en sí, aunque esté cargada de gran emotividad, como por los cánticos que se entonan a lo largo de todo su recorrido.

Todos los otros actos y cánticos de la Semana Santa de Gusendos tienen paralelos en otras localidades leonesas, pero de éste no conocemos ninguno. Ni en el minucioso artículo que Santiago Álvarez (1983) escribió sobre las manifestaciones religiosas del páramo leonés, ni en la reconstrucción que Joaquín Díaz (2003) hizo de la Semana Santa de Castilla y León, ni siquiera en el completísimo *Cancionero leonés* de Miguel Manzano (1988-1991) aparece nada que pueda compararse textual y musicalmente con este cántico de Gusendos.

Es sin duda el acto litúrgico o semilitúrgico de más honda religiosidad, de más simple dramatismo, el texto de mayor interés literario, la música más ori-

ginal y el conjunto literario-musical de mayor antigüedad de la tradición oral que se conserva en Gusendos.

Antes de iniciarse la procesión, en la sacristía de la iglesia, se procede a la subasta de los dos Cristos que la encabezarán. Son estas dos tallas de mediano tamaño, una mayor que la otra, distinguidas respectivamente como «el grande» y «el pequeño», que permanecen guardadas durante todo el año en la sacristía o en el trastero y se muestran en público solo en la procesión del Viernes Santo. Son de un valor artístico notable, aunque aparezcan ahora burdamente repintadas; son de estilo barroco, pertenecientes muy probablemente a la escuela castellana del siglo XVII. La subasta de los Cristos es costumbre ancestral; por ella pujaban los jóvenes del pueblo en cumplimiento de una promesa personal o familiar. Antiguamente la puja se hacía en unidades de cera, posteriormente en libras de cera, y ya después de la Guerra Civil de 1936 en dinero. Se recuerda que en la antigüedad las subastas eran multitudinarias y que algunos años se dejaban entrever en ellas algunas rivalidades familiares, mezclándose de esta forma la piedad religiosa y el poderío económico, llegando en algunos casos a cantidades muy superiores a las que una economía agraria como la de esta región podría suponer para actos de este tipo. Pero por lo general, la puja llega a cantidades moderadas y suele haber entendimiento y comprensión entre los pretendientes. Queda, pues, para el primero en la subasta el privilegio de llevar al Cristo principal, que se vestirá de nazareno, y para el segundo el Cristo pequeño.

La procesión recorre el pueblo entero, y aún por sus exteriores, pasando por las bodegas y por el cementerio, lo que unido a la oscuridad en la que solían estar antiguamente envueltos estos pueblos, a la soledad de estos territorios de páramo, al frío propio de las fechas en que se celebraba y al silencio y devoción con que el pueblo entero caminaba, en dos largas filas, cada uno con una vela, hace que se recuerde por todos como un acto verdaderamente impresionante. Y dentro de ese contexto, lo principal: el texto cantado durante toda la procesión.

En los cuadernillos manuscritos que circulan por el pueblo aparece el texto de esta procesión anunciado como «Rosario de la Buena Muerte». Y de un rosario parece tratarse, pues diez son las veces que se repite el «Danos Señor buena muerte» por cada misterio, como si fueran avemarías. Pero extraña que se llame de igual manera que el del Jueves Santo, y sobre todo que contenga no cinco, como todo rosario, sino seis «misterios». Y que el texto de cada uno de estos «misterios» no se corresponda en absoluto con el contenido de los misterios de la Pasión, que es lo que correspondería. Podría tratarse de un «calvario» y considerarse cada una de las paradas que se hacen en el recorrido como si de una «estación» se tratara, aunque tampoco el número de seis de Gusendos se corresponde con el de las catorce estaciones del calvario tipo. Y es lo cierto que el texto que se canta en cada parada nada tiene que ver ni con los «misterios» de un rosario ni con las «estaciones» de un calvario.

Y sin embargo, estos textos tienen un doble y especial interés: por una parte su valor musical y por otra sus características métricas. Se trata de un texto evidentemente culto. Está primero su forma estrófica, propia de las composiciones cancioneriles de los Siglos de Oro: versos octosílabos y rima consonante con un estribillo de dos versos rimados en pareado, de la forma siguiente: *abba.ac:cc*. Es

decir, una mudanza de cinco versos, los cuatro primeros en orden de redondilla más el verso de vuelta rimado con el anterior y el sexto con el estribillo que le continúa. Y está en segundo lugar el contenido religioso, aunque no específicamente de la Pasión, que implora el perdón del Señor proclamando sus bondades y reconociendo las miserias y «maldades» del hombre, muy dentro de la línea de las escuelas ascéticas y místicas de finales del siglo XVI. Junto a estas dos características, otro elemento que debe tenerse en cuenta, su peculiar estilo poético: las antítesis a base de oposiciones lexicales (*No miréis nuestras maldades / ...mirad sí vuestras bondades; Si el morir es el parar / y el nacer es el partir*), las amplificaciones especificadoras por encima del verso (*Ni miréis cual os pusimos / con nuestras iniquidades; Oh, qué infausto ha sido el día / que pecamos contra vos*), el tema de la brevedad de la vida tomando los dos puntos extremos de la existencia (*Desde el nacer al morir*), la juventud como símbolo de plenitud vital en contraste con la inmediatez pasajera (*La juventud más lozana / qué se hizo, en qué paro*) que tanto recuerda a la elegía manriqueña y, en fin, el desprecio de la vida terrenal por ganar la otra eterna y verdadera (*Y pues que solo se gana / la mejor vida en quererte*) son indicios más que sobrados para atribuir estos textos a un autor que participa plenamente de los modos poéticos de la literatura del Barroco.

PRIMER MISTERIO

Dulce Jesús amoroso,
Dios amante y celestial,
fiel consuelo en nuestro mal,
nuestro Padre y nuestro esposo,
siendo esposo eres piadoso,
y diremos de esta suerte:

Danos, Señor, buena muerte.
[Coro]: Por tu santísima muerte.

María madre de gracia.
[Coro]: Madre de misericordia.
Líbranos del enemigo
[Coro]: En nuestra última hora.

SEGUNDO MISTERIO

¡Oh qué infausto ha sido el día
que pecamos contra Vos!
Oh mi Señor!, ¡oh mi Dios!,
¿quién será nuestra alegría?
Padre fiel del alma mía,
¿quién os verá eternamente?

Danos, Señor, buena muerte.
[Coro]: Por tu santísima muerte.

TERCER MISTERIO

No miréis nuestras maldades
ni el olvido en que vivimos,
ni miréis cual os pusimos
con nuestras iniquidades.
Mirad sí vuestras bondades,
y pues clamamos por verte:

Danos, Señor, buena muerte.
[Coro]: Por tu santísima muerte.

CUARTO MISTERIO

Desde el nacer al morir
es necesario luchar.
Si el morir es el parar
y el nacer es el partir
pues, Dios mío, a ti acudir
nos toca en un mal tan fuerte:

Danos, Señor, buena muerte.
[Coro]: Por tu santísima muerte.

QUINTO MISTERIO

La juventud más lozana
¿qué se hizo?, ¿en qué paró?

Todo el tiempo lo deshizo
y anocheció su mañana.
Y pues que solo se gana
la mejor vida en quererte:

Danos, Señor, buena muerte.
[Coro]: Por tu santísima muerte.

SEXTO MISTERIO

A ti debemos buscar
con afecto y con anhelo
no queriendo más consuelo
que el que nos quisieras dar.
Y pues que no hay que dudar
con el temor de perderte:

Danos, Señor, buena muerte.
[Coro]: Por tu santísima muerte.

Los últimos «Danos Señor buena muerte» del sexto misterio acaban de cantarse en la iglesia, terminada la procesión. Y como final, a modo de oración, uno del grupo solista declama el famoso soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, uno de los más hermosos y poéticamente más perfectos de toda la lírica española. No sabemos cómo y cuándo pudo llegar este soneto al rito de la procesión del Viernes Santo de Gusendos, pero se ajusta de tal manera al acto y coincide tan exactamente en pensamiento y poética con los textos que se han cantado en la procesión que parecería que nació formando parte unitaria del rito. El soneto es anónimo (se le ha atribuido a Santa Teresa y a San Ignacio de Loyola, entre otros varios autores), como los textos de los misterios del calvario, pero ambos pertenecen a una misma escuela poética: la del ascetismo español, que tiene su momento de mayor esplendor en el último cuarto del siglo XVI.

2.8. La procesión del Encuentro del Domingo de Pascua

Todo el mundo destaca el hecho de que la Pascua, aun siendo la conmemoración central del catolicismo, es mucho menos «celebrada» en España que la Semana Santa, y ello tiene su repercusión también en las manifestaciones populares en verso. Dice Miguel Manzano:

Si el hecho de que el repertorio de cantos populares para celebrar la alegría de la festividad de Pascua de Resurrección es muy corto, en comparación con el de los que se cantan para conmemorar el dolor, el sufrimiento, la Pasión, la Muerte y la Cruz, y para mover al arrepentimiento, a la tristeza, al pesar y a la penitencia, tiene o no algo que ver con que las gentes de nuestras tierras manifiesten una cierta tendencia al masoquismo espiritual, es algo que quizá pudiera ser tema de un curioso estudio. Lo cierto es que esta diferencia de número es un hecho claro, que se puede comprobar con solo hojear las páginas de este tomo [dedicado al ciclo de la Pasión y Pascua] (1988-1991: III.2, 289).

En las celebraciones de Castilla y León se reduce a un único acto, y no muy sobresaliente en la narración evangélica: el encuentro de Jesús resucitado con su madre, que se representa en una procesión el domingo de Pascua por la mañana. Así se celebra en Gusendos: La imagen de la Virgen, todavía vestida de negro, sale por un itinerario, a hombros de las «hijas de María», mientras que la

de un Cristo resucitado sale por otro, a hombros de los mozos. En el encuentro, las dos imágenes se saludan, dos muchachas quitan a la Virgen su manto de luto y se cantan las «albricias» de la Resurrección de Cristo, creándose una especie de mínima representación semilitúrgica.

El texto está conformado en cuartetos populares que cantan de forma alternativa dos grupos de mujeres (en Gusendos solo de mujeres) representando el diálogo entre Jesús y la Virgen. Desde el punto de vista literario a nosotros nos parece en su conjunto el texto más moderno de todo el ciclo de la Semana Santa de Castilla y León, sin embargo, desde el punto de vista musical, Miguel Manzano dice que pertenece a una veta de tradición antigua.

El número de estrofas de este cántico es grande, aunque en cada lugar se acortan de manera particular. Las referidas al acto principal que se conmemora del encuentro entre Jesús y su Madre son del siguiente tenor:

LAS ALBRICIAS

—Buenos días, Virgen pura,
madre del divino Verbo,
¿qué haces ahí en esa calle
cubierta de velo negro?

—Voy en busca de mi Hijo
que me han dicho por muy cierto
que ayer tarde le han prendido
escribas y fariseos.

—Cese tu llanto, Señora,
que viene resplandeciendo
más hermoso que el sol bello
el que tú creías muerto.

—Recibid, Jesús amante,
nuestros buenos sentimientos
pues por eso hoy de mañana
os salimos al encuentro.

Ya se cumplió la palabra
que al tiempo de morir dio,
anegado en sentimientos
triumfante resucitó.

El domingo de mañana
del monumento salió
tan alegre y tan glorioso
como aquél que no murió.

—Quítate ese manto negro
y revístete de gala
que viene resplandeciendo
el que tú muerto llorabas.

—Regocíjate, María,
y alegra tu corazón,
alégrese todo el mundo
de su gran resurrección.

—Quédate con Dios, María,
ya te vas para tu templo
y nosotros muy gozosos
vamos en tu seguimiento.

—Quédate con Dios, Señora,
más hermosa que el sol bello,
échanos la bendición
delante del Rey del cielo.

3. Dos romances españoles sobre la Pasión

Ya vimos en el capítulo dedicado a los romances religiosos, cómo éstos se centran prioritariamente en los dos ciclos del nacimiento y de la pasión y muerte de Cristo. Los de este segundo ciclo tienen como característica muy destacable la «contaminación» constante que hay entre ellos: se unen los unos a los otros en un

mismo acto recitativo, se mezclan motivos temáticos o se intercambian versos con una frecuencia extraordinaria. Y de ahí la dificultad para identificar con un título inequívoco estos relatos romancísticos. Pero hay algunos inequívocos, surgidos de la moda romanceril «vulgar» de los siglos XVIII y XIX, que tenían la intención de explicar la pasión de Cristo sobre ejemplos de objetos y conceptos populares cotidianos y que tuvieron una formidable difusión por todo el territorio español por medio de los pliegos, caso de las disputas entre *El cuatro y el tres* o entre *El trigo y el dinero*. Dos de ellos son los titulados *El arado* y *La baraja*, que comparan, respectivamente, cada una de las piezas del arado y cada una de las cartas de la baraja con cada uno de los pasos y motivos que se suceden en la pasión de Cristo, con sus misterios.

3.1. El arado de la Pasión

El romance de *El arado* está muy repartido por la geografía española, pero de manera más intensa en las regiones en que la agricultura se basaba en el uso del arado (ya totalmente superado por el tractor), pues requería del conocimiento de sus piezas y de su particular terminología para poder entender el mensaje metafórico del romance. El romance de *El arado* —dice Joaquín Díaz— «es, probablemente, uno de los romances en los que mejor se percibe la unión entre cultura y vida. Un apero tan cotidiano y útil se convierte así en motivo de reflexión para el cristiano que veía cómo las piezas podían servirle de meditación sobre la muerte de Jesús» (libreto del CD *Cuaresma y Semana Santa*, 2003: 11). Así es la versión que pone como ejemplo el mismo autor, común en las provincias de Castilla y León:

El arado cantaré, de piezas lo iré formando,
 2 y de la pasión de Cristo palabras iré explicando.
 La *cama* será la cruz, Cristo la tuvo por cama,
 4 no le faltará su luz al que siguiere su fama.
 El *dental* es el cimiento que Dios puso por su mano,
 6 pues tenemos también Dios remedio de los cristianos.
 Las *orejeras* son dos, Dios las puso por su mano,
 8 que nos han de abrir las puertas de la gloria que esperamos.
 La *reja* será la lengua con que todos le decían:
 10 —Válgame Dios de los cielos y la sagrada María.—
 La *esteva* será el rosal donde salen los colores;
 12 de su vientre virginal María sacó las flores.
 El *pezcuña* que sujeta todas estas dimensiones
 14 en ellas consideramos afligidos corazones.
 Las *belortas* son de hierro donde está todo el gobierno;
 16 las *hitas* serán las gotas de sangre que iba vertiendo.
 El *timón* hace derecho, que así lo pide el arado,
 18 y significa la lanza que le atravesó el costado.
 La *clavija* que atraviesa el *barreno* del timón
 20 es el clavo de los pies de Cristo Nuestro Señor.
 El *yugo* será el árbol donde a Cristo lo amarraron;

- 22 las *coyundas* los cordeles que le maniatan las manos.
 Los *bueyes* son los ladrones que a Jesús acompañaron
 24 desde la casa de Anás derecho al Monte Calvario.
 El *gañán*, el Cirineo que a Jesús ha ayudado
 26 a llevar la cruz a cuestras, que es madero muy pesado.
 La semilla que derrama el labrador por el suelo
 28 que significa la sangre de aquel Divino Cordero.
 Ya se concluye el arado de la pasión de Jesús,
 30 adoremos a María que nos da su gracia y luz.

3.2. La baraja de la Pasión

La baraja sirvió también como ejemplo para explicar la pasión de Cristo⁶. Al ser un elemento tan cotidiano de las capas populares, sirvió como acertado ejemplo para dos fines: primero para el catequístico que se perseguía de enseñar la Pasión, y segundo para «divinizar» un juego que más tenía de pecaminoso que de virtud:

La baraja de los naipes yo te la voy a explicar
 para que de Dios te acuerdes cuando la vas a jugar.

Hay un *Romance de la baraja* que Aguilar Piñal clasifica en su *Romancero popular del siglo XVIII* (1972: nº 1.111) entre los festivos e ingeniosos que ha tenido una gran difusión por toda España en que un soldado de nombre Ricarte utiliza la baraja para explicar los misterios todos de la religión cristiana. Algunos de sus versos más característicos, según una versión canaria, son:

Un domingo de mañana, serían las siete y media,
 les dio licencia un sargento a sus soldados que fueran
 a cumplir con sus deberes y prestar una obediencia.
 Donde fueron todos juntos a la más cercana iglesia.
 Y oyendo atentos la misa, con muy grande reverencia,
 Ricante, que era un soldado, con quien la causa encomienza,
 en vez de un libro devoto, sacó de su faldiguera
 un juego de naipes finos, baraja francesa era.
 Se los ha puesto delante como si en manos tuviera
 un libro santo y devoto...
 El sargento le mandaba que la baraja escondiera,
 reprimiendo al mismo tiempo el escándalo en la iglesia.

.....

Y Ricante le decía: —Señor, si me dais licencia
 yo vos daré mi disculpa y quedará satisfecha.

⁶ Y no solo en España. En forma de romance o de relato romanceado se extendió también por América. Una versión argentina empieza: «Señores, yo soy un pobre, / pobre y no tengo con qué / comprar un sagrado libro / que me enseñe a mí la fe. / Por eso, porque soy pobre / y entiendo ciencia tan alta, / veré si con la baraja / ese libro no hace falta». Y en Inglaterra esa misma fábula de la baraja circula en forma de cuento popular, según constató Wardropper (1958: 12).

Sepa usted, señor mayor, que en esta baraja entera
 supe en mí todos los libros a cuya copia no llegan.
 Empezando por el as, señor, se me representa
 un solo Dios verdadero de todas cosas diversas.
 En el *dos* el Nuevo y Viejo Testamento se me encuentran.
 En el *tres* las tres Personas y una sola Omnipotencia....

En este romance dieciochesco la baraja sirve, como decimos, para explicar los misterios todos de la religión católica. Pero otro hay que se centra específicamente en la pasión de Cristo. Es una versión estrófica, recogida y publicada por Fraile Gil en su *Cancionero* de la provincia de Madrid (2007: 46-149), de la que copio una selección de sus versos:

Les voy a explicar a ustedes si me prestan atención
 con la baraja en la mano toda la Muerte y Pasión.
 Empezando por los ases, con toda mi devoción,
 el de bastos el primero de todo el escalafón.
 Representa el as de bastos la columna en que amarraron
 al Divino Redentor y lo que le maltrataron.
 El as de espadas indica que es la espada de San Pedro
 cuando le cortó la oreja al valeroso Mateo.
 El de copas representa lo que dieron al Señor
 a beber hiel y vinagre en la copa del dolor.

.....

El *tres* de bastos indica las tres veces que el Señor
 llevando la cruz auestas por el Calvario cayó.
 El *tres* de espadas indica los clavos que le clavaron
 al Divino Redentor y pies y manos traspasaron.

.....

El *seis* de espadas y bastos son la corona de espinas,
 pinchos que traspasaron a su Majestad divina.

.....

También el *siete* de bastos lo que la Virgen sufrió,
 los siete crueles dolores y angustias que padeció.

.....

Los cuatro *ochos* significan, y creo que ciertamente,
 las mujeres que lloraron al ver a aquel inocente.

.....

Representan las tres *sotas* de bastos, copas y espadas,
 las tres hermanas Marías que al pie de la cruz estaban.
 La de oros considero aquella mujer piadosa
 que a Jesucristo limpió esa cara tan hermosa.
 Cuando el *caballo* de espadas, la lanzada que le dio
 aquel tirano cruel después que Dios expiró...

4. El género *alabado* y los alabados de la Pasión

Confieso que al principio no sabía qué cosa eran los *alabados*, y que ha sido en el curso de esta investigación cuando he llegado a comprender su alcance y dimensión hasta el punto de que pueden considerarse como un «género» particular de las manifestaciones religiosas populares en verso, típico de América, y constatado en la mayoría de sus países, con mayor o menor intensidad de implantación. Hay hasta libros que llevan ese título en la portada, como el de *Benditos y alabados en Porcón* (Perú, 1995).

La primera vez que oí la palabra aplicada a un género poético-musical fue en Chiloé, en el curso de mis investigaciones romancísticas en aquella isla, allí referidos a los cánticos de Navidad (Trapero y Bahamonde 1997: 265-272). Decíamos allí que esos cánticos no son propiamente romances, ni son poemas narrativos, ni tienen una regularidad métrica con una misma asonancia; son, más bien, una sucesión de estrofas que aluden a una «historia» bien conocida por los cantores (la búsqueda de la posada, el nacimiento, la adoración de los pastores, la adoración de los reyes, etc.) y que están a medio camino entre lo lírico y lo narrativo. Estos «alabados» de Navidad tenían una gran popularidad de Chiloé, prácticamente todos nuestros informantes nos cantaron algunas estrofas, y no era raro que las encuestas tuvieran éxito si se iniciaban con el cántico de estos *alabados*. Eran «coplas» como las siguientes:

Vamos a Belén, pastores, a ver al Niño Jesús,
porque hoy nace en un pesebre más hermoso que la luz.

Vamos a Belén, pastores, que ha parido una doncella
un Niño que es una flor y ella de contento llora.

A los doce de la noche los gallos han anunciado
el nacimiento de Cristo como estaba escriturado.

Entre la mula y el buey nació el Cordero divino,
desnudito entre las pajas a salvar al hombre vino.

Mas no todos los *alabados* son cánticos de Navidad como en Chiloé; son de manera genérica cánticos religiosos que no se sujetan a un único tema, sino que los pueden abarcar todos, aunque al principio parece que se fijaban en la adoración a la Cruz y en los episodios de la Pasión. El título que llevan es exacto: se trata de alabanzas a los misterios de la religión, y *alabado* suele ser la palabra con la que comienzas muchos de sus textos. Por ejemplo, el más conocido y extendido por todo el mundo hispánico:

Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar
y la Virgen concebida sin pecado original.⁷

⁷ O «Sea bendito y alabado / el Sacramento del altar / y la Virgen concebida / sin pecado original».

Según el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* los *alabados* son «cantos e invocaciones de carácter religioso en España e Hispanoamérica», pero es lo cierto que todas las referencias históricas que se dan en ese diccionario de España son de los siglos XVI y XVII, mientras que los que cita de Hispanoamérica son testimonios vivos, actuales, de países como Argentina, Colombia, Ecuador y Venezuela. Y si acudimos al *Diccionario* de la Real Academia Española (ed. 1992) obtendremos alguna información añadida válida, pero bastantes incertidumbres también. Dice que la palabra *alabado* procede de la expresión *alabado sea Dios* y ofrece cuatro acepciones de ella:

1. La primera como «motete que se canta en alabanza del Santísimo Sacramento, por lo regular al tiempo de la reserva, y comienza por las palabras *alabado sea*». Como la palabra *reserva* tiene en el mismo DRAE 15 acepciones numeradas, más otras 6 sin numerar, no sabemos exactamente a cuál de ellas se refiere; aunque parece corresponder a la 8: «Parte del ejército o armada de una nación, que terminó su servicio activo, pero que puede ser movilizad». Es decir, que ese *alabado* se trataría de un cántico de alegría por la liberación de una obligación siempre peligrosa; nada que ver con los *alabados* de que estamos tratando.

2. La segunda se define como «canto que los antiguos serenos de Chile y Argentina entonaban al venir el día y recogerse al cuartel»; si así fuera en toda su literalidad, nada que ver tampoco con los *alabados* que nosotros consideramos aquí.

3. La tercera como «canto devoto que en algunas haciendas de México acostumbraban entonar los trabajadores al comenzar y terminar la tarea diaria», lo que es literalmente cierto, como después veremos.

4. Finalmente dice el DRAE que la expresión *al alabado* es familiar y popular en Chile con el significado de 'al amanecer'.

En resumen, que si atendemos a lo que el *Diccionario* de nuestra lengua dice de *alabado* solo la acepción tercera, la de canto devoto de México, se corresponde con el tema que nosotros estamos tratando aquí, y sin embargo, como veremos, los *alabados* son mucho más que eso y existen en muchos más países, aunque sí es cierto que su vigencia actual se limita a Hispanoamérica, como se advierte en el conjunto de las definiciones académicas.

Y otra conclusión: en la actualidad los *alabados* han fijado su temática principal en torno a los acontecimientos de la pasión y muerte de Cristo.

5. Su implantación en América

Manifestación de religiosidad popular hispanoamericana, decimos que es, pero que tuvo su origen en España, como lo demuestra que el nombre de *alabados* sea el que todavía se le da en Jódar (Jaén, Andalucía) a los cantos que la Hermandad de Ánimas del pueblo entona el día de Nochebuena delante del altar de Ánimas en la iglesia de la Asunción (ver aptdo. 9.3.3. del capítulo «Cantando a la muerte» de este libro).

Según diversos autores, el *alabado* fue un género de cántico religioso introducido en América por los misioneros jesuitas en el siglo XVII. Se tiene a Fray Antonio Margil de Jesús, llegado en 1683 a la Nueva España, como el introductor de este género y autor de los textos más viejos que se conocen. «Recorrió a pie

desde Costa Rica a Nuevo México estableciendo misiones evangelizadoras, transmitiendo el culto a la Santa Cruz y el bello canto que narra la pasión de Jesús en forma de alabanza» (Navarrete 1987: 48-49).

De Fray Antonio Margil —dice también Campos Jiménez (1985: 38-39)— «se han conservado dos textos de oraciones que solía repetir durante sus recorridos de cristianización por el territorio de Costa Rica entre 1690 y 1700». El primero es un *alabado* al Divino Sacramento:

Alabado y ensalzado sea el Divino Sacramento
en quien Dios oculto asiste de las almas al sustento.

Y la limpia concepción de la Reina de los cielos
que quedando virgen pura es madre del Verbo Eterno.

Y al bendito San José, electo de Dios inmenso
para padre *estimativo* de su Hijo el Divino Verbo.

Y esto por todos los siglos y de los siglos amén.
Amén, Jesús y María, Jesús, María y José.

Y el segundo un *alabado* a la Santa Cruz:

Adórote, Santa Cruz,
puesta en el Monte Calvario,
en ti murió mi Jesús
para darme eterna luz
y librame del contrario.
*Amén Jesús y María,
Jesús, María y José.*

El primero de estos dos cánticos se convirtió en texto oral que se difundió por las capas populares de varios países, como lo demuestran otras versiones recogidas modernamente en la tradición oral con ligeras variantes, y así es citado por Vicente Mendoza (1984: 143) en México⁸, por Juan Alfonso Carrizo (2002: 202) también en México, y por Canino Salgado en Puerto Rico (1975: 356). A este respecto comenta Carrizo: «Entre las piezas de poesía tradicional de México en el siglo XVIII figura la oración conocida con el nombre de *el alabado* que entre nosotros [los argentinos] se llamó *el bendito*. Seguramente viene del siglo anterior, dada su universalidad en México» (2002: 202).

El género se extendió por toda América y fue muy común para celebrar las conmemoraciones religiosas más solemnes, principalmente las de la Santa Cruz y las de Semana Santa. A juzgar por los textos que hemos podido examinar, los argumentos de estos *alabados* son los mismos que en España se fijaron en los romances religiosos de La Pasión, con los distintos motivos narrati-

⁸ Con alguna ligera variante y con una última estrofa añadida: «Quien a Dios quiera seguir / y a su gloria quiera entrar / dos cosas ha de decir / y de corazón clamar: / Antes de pecar, morir, / morir antes de pecar».

vos que se suceden camino del Calvario: Jesús con la cruz a cuestas, sus caídas, la soga por la que los judíos le arrastran, la ayuda del Cirineo, el encuentro con su madre, el desmayo que la Virgen, la ayuda que San Juan le presta, las tres Marías, la Verónica, etc.

5.1. Su especial implantación en México

Respecto a México, dice Vicente Mendoza que el *alabado* «es sin duda el canto más conmovedor que se entona en el campo, hacia todos los rumbos del país, desde la evangelización de nuestros indios. No solamente se canta en las haciendas y tinacales por los peones y trabajadores al iniciar y rendir jornada, y por devotos a la puerta de los templos durante las fiestas de los santos patronos, sino también cuando acaece alguna muerte violenta o accidente en que perecen individuos, o bien cuando se hace peregrinación a los santuarios o casas de ejercicios espirituales» (1984: 39). Esta valoración del gran folclorista mexicano justifica plenamente la acepción tercera que del *alabado* ofrece el *Diccionario* de la Academia Española, y que lo distinga del resto de países hispanoamericanos. El propio Vicente Mendoza nos ofrece textos de diversos alabados en relación con las diversas funciones que pueden cumplir en México.

Un *Alabado de los peregrinos*, procedente de San Nicolás de Ibarra, Jalisco, recogido en 1947 por Mendoza (1984: 144):

En aquel santo Calvario está un Cordero parado,
atado de pies y manos y una lanza en el costado.
La sangre que está cayendo cae en un cáliz sagrado,
el hombre que la bebiere será bienaventurado,
será rey de este mundo y en el otro coronado.

Una *Alabanza de Navidad*, procedente de Saltillo, Coah, recogida en 1950 por Mendoza (1984: 153-154):

En el portal de Belén hay muy grande claridad,
porque ha nacido el Mesías y nos pondrá en libertad.

De aquel pecado primero que hizo nuestro padre Adán,
el Mesías profetizado el pecado borrará.

El demonio, ¡qué amargura!, de este gusto causará,
que de una pura criatura nos venga la libertad.

Del cielo viene bajando una corona de flores
para que os acompañe la Virgen de los Dolores.

De un tronco nació una rama y de la rama una flor
y de la flor ha nacido el Divino Redentor⁹.

⁹ Esta cuarteta es muy popular y con ligeras variantes puede encontrarse en los *Cancioneros* de muchos países. Es especialmente popular en Chile y en los *fundados* «Por nacimiento» del canto a lo divino.

La función señalada por Mendoza del cántico de *alabados* cuando acaece alguna muerte violenta, lo comprobamos en Internet en donde aparecen bastantes videos de México y de Nuevo México bajo el nombre de *alabados*, y un gran número de ellos son cánticos vinculados a muertes violentas y de accidentes de tráfico.

También de Nuevo México encontramos en Internet un *alabado* dedicado al alba, muy hermoso en música y letra. Es un cántico con estribillo, muy triste, lánguido y lastimero, en versos pentasilábicos:

*Cantemos al alba, ya viene el día,
daremos gracias, Ave María.*

Ángel de mi guarda, noble compañía,
vérame en la noche y también de día.

En suma pobreza dio a luz María,
al Verbo Encarnado pa ser nuestro guía.

La mula se espanta con el resplandor,
y el buey con su vaho (?)

María divina por ser tan pura
fue celebrada por su hermosura.

Bendita sea la luz del día,
bendito sea quien nos la envía.

Bendito seas sol refulgente,
bendito sea todo el Oriente.

Aparte trataremos de los *alabados* de Pasión en México, tanto en forma de romance como en décimas.

5.2. Y en otros países

La acepción segunda de *alabado* del DRAE dice que es un canto que se entonaba en Chile y en Argentina «al venir el día», pero lo restringe a los antiguos serenos «al recogerse al cuartel». Los testimonios que nosotros hemos recogido en ambos países se limitan a ser simples cantos de alborada, sin más restricción. Pero ahora sabemos que las referencias del DRAE están tomadas del *Diccionario de chilenismos* de Zorobabel Rodríguez, de 1875, pero que en Chile tenían el nombre popular de *benditos*, lo mismo que en Argentina, según Carrizo (2002: 202-203). Y que por ser cantos de alborada, la expresión *al alabado* valía en Chile por «al venir el día, muy de mañana». Son cantos muy hermosos en lo musical y muy líricos en lo textual, concebidos en típicas cuartetas populares, pero muy heterogéneos en los motivos a los que se canta. Y es de notar la casi total igualdad de varias de esas coplas argentinas y chilenas.

El ejemplo argentino nos lo proporcionó nuestra amiga Olga Fernández Latour; tiene el título de *Alabanzas de Neuquén* (una región del noroeste argentino):

Ya viene rompiendo el alba con su luz y claro día,
demos gracias infinitas a Jesucristo y María.

Dicen que al venir el día se cantan las *alabanzas*,
buenos días les dé Dios a los dueños de la casa.

En el monte de Belén hacen fuego los pastores
para calentar al Niño que ha nacido entre las flores.

La Virgen está en el huerto cortando lirios y flores,
Jesucristo de rodillas que le ponga bendiciones.

Alabanzas que *hai* cantado se las ofrezco a los tres:
a Jesucristo y María y a mi padre San José.

Alabanzas que *hai* cantado se las ofrezco a los tres:
para que nos den las gracias por siempre jamás, amén.

Y el ejemplo chileno, titulado *Alabanza* lo tomamos de una grabación del grupo musical *Trehuaco* dedicada al «canto a lo divino»:

Ya viene rompiendo el alba con su luz y claro día,
demos infinitas gracias a Jesucristo y María.

Si mirarais para el cielo veriais al Niño Jesús
todo vestido de blanco para enclavarlo en la cruz.

Clavado en la cruz estaba con sus delicados brazos,
doloroso y afligido a fuerza de martillazos.

Alabanza habéis cantado se la ofrezco a todos tres,
a Jesucristo y María y al glorioso San José.

En Costa Rica, según nos informa Campos Jiménez (1985: 38-42), los *alabados* llenaban la vida comunitaria y también la individual de los creyentes. Había tres tipos de *alabados* principales: los dedicados a exaltar el Santísimo Sacramento, a la Virgen María y al Niño Jesús. Pero también a los santos de mayor devoción en el país: San José, la Virgen de los Ángeles (patrona de Costa Rica), San Isidro, Santa Lucía, Santa Eduvigis, etc. El desarrollo de un *alabado* costarricense es similar a cualquier velada de *canto a lo divino* en Chile o a los *velorios de cruz* de Venezuela.

Una celebración popular muy particular existe en Costa Rica en que los *alabados* tienen una presencia muy especial; se trata de lo que allí llaman el *rezo del Niño* y que tiene lugar en el tiempo que va desde el final de la Navidad hasta el día de Candelaria, con motivo de quitar el portal que ha lucido durante las navidades. Son reuniones de familiares, de amigos y de vecinos que se hacen en casas particulares; los rezos y cánticos los dirige uno de la casa o «un rezador» profesional, que en este caso lleva «su propio conjunto musical para acompañar los cantos que se entonan o para hacer dúo o trío del rezador» (Campos Jiménez

1985: 103). Al terminar la velada se reparte comida y bebida a todos los asistentes, siendo la bebida típica la chicha, y el chocolate como final. Se reza el rosario, y entre los misterios se entonan coplas como:

Oh Virgen la más hermosa de donde nació el Rey divino,
para luz de las tinieblas y rescate del cautivo.

Luna que no fuiste eclipsada y menguante no has tenido,
estando en este destierro me has de mostrar el camino.

Y al terminar las letanías se cantan *alabados* como el siguiente:

Saludemos a María y démosle el parabién
del Niño recién nacido en el Portal de Belén.

Naciste, Niño, en Belén, para remedio y consuelo,
en un humilde portal y a la inclemencia del hielo.

Por pañales unas pajas
y por cuna el duro suelo,
tiritando está de frío
el supremo Rey del cielo.
de flores, frutos cercanos.

Pero también tienen presencia las décimas, como las dedicadas al dulce nombre de Jesús; una serie de 15 décimas con el intermedio entre cada una: «Por tu santísimo nombre, misericordia, Señor», la última de las cuales dice:

Bendito tu nombre sea
en los siglos infinitos
y para siempre benditos
los atributos que emplea.
En todas partes se vea
con reverencia ensalzado,
por siempre glorificado
con toda veneración,
digamos de corazón:
Sea por siempre alabado.
(Campos Jiménez 1985: 93-95)

Como vemos, los *alabados* cumplieron en cada país funciones bien diferentes, se dirigían también a devociones distintas y se expresaban en formas poéticas varias. En Colombia, según dice Germán de Granda (1977: 243), el *alabao* es un canto fúnebre, que se manifiesta en los velorios de adultos. En Argentina, además de canto de alborada, se usaba también «para dar gracias a Dios después de las comidas y para hacer rezar a los niños de noche al momento de acostarse», según Carrizo (2002: 202-203), y como oración cantada a la hora de la muerte, según manifiestan estos versos:

Quando esté en la hora postrera
 les encargo un *alabado*,
 para ser bienaventurada
 y librarme de esa pena.
 (Dannemann 2000: 48)

Pero donde los *alabados* se convierten en género específico de la religiosidad popular de varios países de Hispanoamérica es como canto de Pasión y de Semana Santa. El ejemplo nos lo proporciona el libro citado al principio de *Benditos y alabados en Porcón* (1995), perteneciente a la Diócesis peruana de Cajamarca, que reúne un conjunto muy heterogéneo de canciones religiosas recogidas de la tradición oral. Todos los cantos están centrados en la Pasión de Cristo. El libro no es un modelo ni de estructura organizativa ni de presentación de los textos folclóricos reunidos, pero es rico en cuanto al corpus que muestra. No se dice en la introducción cómo fueron acopiados, ni se dice nada de la procedencia ni de la realidad representada, ni se da ninguna pauta de edición..., pero los textos manifiestan una rica tradición de cánticos religiosos del tiempo de la Pasión. Las irregularidades de versificación y los fallos de rima que aparecen con tanta frecuencia son, por otra parte, signo de su autenticidad en la transcripción de los materiales recogidos, tomados de los «rosarieros» y «apóstoles» seglares que son los encargados de mantener viva esta manifestación religiosa. Están agrupados en conjuntos numerados que van del 1 al 38, pero sin criterio alguno, ni cronológico de los episodios que se narran, ni de la funcionalidad que deben tener en días de la Cuaresma y de la Semana Santa. En su conjunto cubren todos los episodios de la Pasión, y aunque están transcritos en forma de cuartetos, algunos son verdaderos romances, como tendremos ocasión de ver más abajo.

La vinculación del género *alabado* con la conmemoración de la Pasión la manifiesta muy bien esta simple cuarteta de Guatemala (Navarrete 1987: 53), que a su vez puede cantarse en un velorio de cruz:

Alabemos y ensalcemos
 al santo árbol de la Cruz
 donde fue sacrificado
 nuestro Cordero Jesús.

Las fuentes de estos *alabados de Pasión* son muy diversas; sin duda el romancero tradicional español del ciclo de la Pasión lo es en primer lugar, pero también los devocionarios populares que tanto proliferaron, además de los pliegos y las hojas sueltas que contenían coplas, décimas, oraciones y romances de todo tipo; y no hay que olvidar la inspiración de los poetas locales que constituye por sí misma una fuente de gran caudal.

Tres son las formas poéticas en que se manifiestan estos *alabados* hispanoamericanos: en coplas (generalmente cuartetos populares octosilábicas, hexasilábicas o pentasilábicas), en romances y en décimas. De las primeras es muestra la mayoría de los ejemplos que anteceden. De los romances y de las décimas nos ocupamos en los apartados que siguen.

6. Un romance-alabado de la Pasión

El modelo del *alabado de la Pasión* más repetido en los países hispanoamericanos podría ser el romance que empieza:

Por el rastro de la sangre que Jesús va derramando
iba la Virgen María buscando a su Hijo amado...

y que resulta ser una contrafactura de un romance profano del ciclo carolingio sobre Durandarte y Montesinos, el que empezaba: «Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba / caminaba Montesinos por una áspera montaña». Del romance religioso conocemos muchas versiones, de las que ofrecemos aquí ejemplos de México, Guatemala, Puerto Rico, Costa Rica, Perú y Nicaragua.

Como ocurre también en España, las versiones americanas resultan ser la conjunción de motivos diversos de la Pasión y que pueden aparecer en romances distintos, con títulos como los siguientes: *Por el rastro de la sangre*, *La sangre de Cristo*, *Camino del Calvario*, *La Virgen en busca de su hijo*, *Las tres Marías*, *La Verónica* o *La Pasión*. Por ello es que por lo general tienen una rima cambiante, aunque con predominio de la rima *áa* del motivo central. Es característico también de estas versiones americanas que todas (o la mayoría) tengan al comienzo y sobre todo al final del puro romance unos versos de alabanza o de ofrecimiento, que contextualizan el texto religioso.

6.1. Dos versiones mexicanas

La primera versión la tomamos del libro de Vicente Mendoza *Panorama de la música tradicional de México* (1984: 144-143). No dice el recolector su procedencia, pero añade en nota detrás del Ofrecimiento que «se cantaba al salir por la mañana y regresar por la tarde del trabajo».

Camina la Virgen pura en una fresca mañana,
2 como era tan de mañana y en la hora que caminaba...
—¿No ha pasado por aquí el Hijo de mis entrañas?
4 —Sí, señora, aquí pasó tres horas antes del alba,
lleva una soga en la garganta donde el judío la estiraba,
6 cada tirón que le daba mi Jesús se arrodillaba.—
Luego que vio esto la Virgen cayó en tierra desmayada,
8 San Juan como buen sobrino, luego acudió a levantarla.
—Levántate, señora tía, que no es hora de tardanza.—
10 Caminemos, caminemos hasta llegar al Calvario,
que por muy recio que andemos ya lo habrán crucificado.
12 Ya le ponen la corona, ya le remachan los clavos,
ya le darán la lanzada en su divino costado,
14 que la sangre que *redame* cae en un cáliz sagrado,
el hombre que la bebiere será bienaventurado,
16 será rey en este mundo y en la gloria coronado.

OFRECIMIENTO

¡Santísimo Sacramento, yo te ofrezco este *alabado*
 por las ánimas benditas y almas que están en pecado!
 Los demonios van huyendo, todos de *malenconía*,
 porque los cristianos cantan l'*alabado* de María.
 ¡Oh María esperanza mía,
 del dragón duro tormento,
 haz que en el último aliento
 nos valga este avemaría!

La otra versión aparece en los *Cantares hispanoamericanos* de Carrizo, quien dice que «pertenece al corto grupo de los romances tradicionales en México en el siglo XVIII salvados del olvido» (2002: 203-204):

*Alabadas sean las horas
 que Cristo padeció
 por librarnos del pecado.*

Jueves Santo a medianoche sacaron a mi Jesús
 2 a padecer por las calles con una pesada cruz.
 El viernes por la mañana madrugó la Virgen santa
 4 en busca de Jesucristo porque ya el dolor no aguanta.
 Salieron las tres Marías de ver el paso en que andaba,
 6 una era la Magdalena, la otra Marta su hermana,
 la otra la Virgen pura la que más dolor llevaba.
 8 Una le *unjugó* los pies, l'otra el rostro le limpiaba,
 l'otra recogía la sangre la que Cristo derramaba.
 10 Con un madero en los hombros y una soga en la garganta.

*Del tronco nació la rama,
 de la rama nació la flor,
 de la flor nació María,
 de María el Redentor.*

6.2. Tres versiones de Guatemala

Las tres publicadas por Carlos Navarrete en su libro *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, allí transcritas en versos octosílabos. La primera procede de una hoja impresa comprada en Quezal, sin fecha ni pie de imprenta (Navarrete 1987: 50-51):

*Venid pecadores,
 venid con amor,
 adorar la sangre
 de mi buen Jesús.*

Jesucristo se ha perdido, la Virgen lo va a buscar,
 2 de huerto en huerto, de rosal en rosal.

- Debajo de un rosal blanco un hortelanita está.
 4 —Hortelanita, por Dios, dime la pura verdad,
 si a Jesús el Nazareno por aquí has visto pasar.
 6 —Sí, señora, sí lo he visto, antes del gallo cantar,
 una cruz lleva en sus hombros que lo hacía arrodillar,
 8 una corona de espinas que lo hacía sollozar,
 una soga en la garganta que de ella arrastrando va,
 10 entre moros y judíos y un esclavo que le da.—
 Caminemos, Virgen pura, para el monte del Calvario,
 12 que por presto que lleguemos ya lo habrán martirizado.
 Ya le sujetan los pies, ya lo rompen de las manos,
 14 ya le tiran la lanzada en su divino costado,
 ya la sangre derramada está en un cáliz sagrado,
 16 el hombre que la bebiere será bienaventurado,
 será rey en este mundo y en el otro coronado.
 18 Jesucristo se ha perdido, su madre ya lo ha encontrado,
 el llanto que ha padecido a su Hijo ha amortajado.

*Quien esta oración dirá
 sacará un alma de pena y la suya de pecado.
 Quien la sabe y no lo dice, quien la oye y no la aprende,
 el día que venga el juicio su alma lo ha de padecer.
 Jesucristo bien amado, en todo lugar, amén.*

La segunda, sin datos de procedencia (Navarrete 1987: 51-52):

*Alabemos y ensalcemos
 la Pasión de Cristo sea,
 por las señas de la sangre
 que mi Jesús ha dejado.*

- Camina la Virgen pura en busca de su hijo amado,
 2 —¿Señora, no habrá pasado el Hijo de mis entrañas?
 —Por aquí pasó, señora, todo herido y lastimado,
 4 con una cruz en los hombros de madero muy pesado,
 y el madero por ser verde mi Jesús arrodillaba.—
 6 Al oír esto la Virgen en tierra cayó postrada,
 San Juan como buen sobrino levantó a su tía amada:
 8 —Levántese de aquí, señora, vámonos para el Calvario,
 que de presto que lleguemos ya lo habrán crucificado.—
 10 Ya lo suben, ya lo bajan, ya le ponen los tres clavos.

*Y diciendo a un Jesús,
 corona, clavos y cruz,
 digamos todos amén.
 Por el que nació en Belén,
 digamos todos Jesús.*

La tercera lleva los siguientes datos de procedencia: «Alabados con que los romeristas hacen la visita al milagroso Cristo de Esquipuelas. Imprenta Monzón, Guatemala, sin fecha» (Navarrete 1987: 52-54):

*Alabadas sean las horas
las que Cristo padeció,
por librarnos del pecado
bendita sea su Pasión.*

Jueves Santo a media noche madrugó la Virgen santa,
2 en busca de Jesucristo porque ya el dolor no aguanta.
El viernes por la mañana sacaron a mi Jesús,
4 a padecer por las calles con una pesada cruz.
Y caminando al Calvario, con gran dolor preguntaba
6 quién había visto pasar al hijo de sus entrañas.
—Por aquí pasó, señora, antes que el gallo cantara,
8 cinco mil azotes lleva en sus sagradas espaldas,
y una soga en la garganta, la que dos judíos tiraban,
10 y cada tirón que le daban mi Jesús se arrodillaba.—
Para su mayor afrenta lo llevan para el Calvario
12 con una ronca trompeta y un clarín destemplado.
Una corona de espinas que sus sienes traspasaba,
14 llorando las tres Marías de ver el paso que daba.
Una era la Magdalena y Santa María su hermana,
16 la otra la Virgen pura, la que más dolor llevaba.
Una los pies enjugaba, otra el rostro le limpiaba,
18 otra recogía la sangre la que Cristo derramaba.

*Bendita la que del pecho por último resto sale
a fundar los sacramentos para que todos se salven.
Alabemos y ensalcemos al santo árbol de la cruz
donde fue sacrificado nuestro Cordero Jesús.
Sí, mi culpa fue la causa de que mi Dios y Señor
pasara tantos martirios hasta que en la cruz murió.*

*Venid, pecadores,
venid con amor,
a adorar el cuerpo
de mi Redentor.*

6.3. Una versión de Puerto Rico

Citada por Campos Jiménez (1985: 39-40) como *alabado* paralelo a otras oraciones romanceadas de Costa Rica, y que toma de *El cantar folklórico de Puerto Rico* de Marcelino Canino Salgado (1975):

2 Estando Nuestra Señora sentadita en su escalera,
llorando gotas de sangre, besando la santa tierra,

- por allí pasó un galán, le dijo de esta manera:
- 4 —¿Cómo no cantas, la blanca, cómo no cantas, la bella?
—¿Cómo quieres que yo cante si estoy en terribles penas,
- 6 si un Hijo que yo tenía, más lindo que las estrellas,
me lo están crucificando en una cruz de madera?—
- 8 Como el madero era fuerte, cada paso arrodillaba.
La Virgen al oír esto, desmayada se quedaba.
- 10 —Caminemos, Virgen pura, caminemos p'al Calvario,
que por pronto que lleguemos ya lo habrán crucificado.—
- 12 Ya lo coronan de espinas,
ya le pegan la lanceta por su divino costado,
- 14 sí ya le dan de beber vinagre con hiel mezclado.
¡Ay madres que tienen hijos para verlos padecer!
- 16 María y la Magdalena sufren al ver esto tan cruel.

*El que esta oración dijere todos los días del año,
sacará un alma de pena y la suya del pecado.
El que sabe y no la dice, el que oye y no la aprende,
el día del Juicio sabrá lo que esta oración contiene.*

6.4. Una versión peruana

Como prueba de la individualidad que tienen los *alabados* entre las manifestaciones de religiosidad popular en verso en Hispanoamérica citamos al comienzo de este capítulo la existencia de un libro que lleva ese nombre en el título: *Benditos y alabados en Porcón* (1995), en la Diócesis peruana de Cajamarca, que reúne un conjunto muy heterogéneo de canciones religiosas recogidas de la tradición oral. Una de ellas, la señalada con el n° 11 es el mismo romance que estamos tratando, transcrito allí en forma de cuartetas:

- Viernes Santo, Viernes Santo, Viernes Santo en aquel día
- 2 cuando la Virgen María a su celda se acogía,
preguntando por su Hijo con lágrimas que derrama.
- 4 —¿No has visto pasar por aquí al Hijo de mis entrañas?
—Por aquí pasó, señora, antes que el gallo cantó,
- 6 con los grillos de los pies y una soga a la garganta.—
Oyendo la Virgen pura desmayada se cayó en tierra,
- 8 San Juan como buen sobrino ayudó a levantarla.
—Levanta, señora tía, que no es hora de tardar,
- 10 si esta noticia durase luego lo verás pasar.
Si no me crees, señora, asómate a esa ventana,
- 12 verás una procesión toda de sangre bañada.
Cinco mil azotes lleva en sus sagradas espaldas,
- 14 atado de pies y manos, amarrado a una columna.—
Caminó la Virgen pura con María y Magdalena,
- 16 bebiendo las aguas turbias, bebiendo las aguas claras.

- Dulce amado de mis ojos, de mi alma, de mi vida,
 18 esos tus cabellos negros que allá te recibía.
 En la calle la Amargura, donde tres cruces estaban,
 20 en medio hay un hombre que Nazareno se llama.
 La Virgen no lo conoce de tanto que lo miraba,
 22 conoció la Magdalena que al pie de la cruz estaba.
 Revolió su cara Cristo, a San Juan le preguntaba:
 24 —¿Quién es aquella señora que tan tímidamente me habla?
 —Magdalena es, Señor, dulce guía de nuestra alma,
 26 quien lava vuestros pies con lágrimas que derrama.—
 En la calle la Amargura Cristo pues la consoló:
 28 —Calla, calla, Magdalena, que no estás desamparada,
 que en el reino de mi Padre tengo una silla apartada
 30 pa que te sientes en ella junto a mi madre sagrada.—
 De su Padre se despide triste el Rey, nuestro Señor,
 32 con lágrimas en los ojos y palabras en la voz.

*A pedirte vengo, Señora, vuestra santa bendición,
 lo que me has de dar mañana es bien que me lo des hoy.
 Esta doy por despedida, la que Cristo dio en Belén,
 alabando a tres personas: a Jesús, María y José.
 Amén, Jesús y María, Jesús y María, amén.*

6.5. Dos versiones de Nicaragua

Finalmente, damos noticia de dos versiones nicaragüenses procedentes del libro de Pablo Antonio Cuadra. La primera fue recogida por Ernesto Mejía Sánchez, en Granada, barrio de Cuiscoma, dictado por Mercedes Cuadra y lleva justamente por título ALABADO DE LA PASIÓN, que se remarca incluso en los dos versos finales a modo de jaculatoria (Cuadra 2005: 317–318)

- Camina la Virgen pura con San Juan que le acompaña,
 2 en una calle sangrienta que Jesucristo derrama.
 Al cruzar por una calle estaba una mujer sentada.
 4 Arrimó la Virgen y le dijo: —Cúya reina sos bien criada,
 ¿no ha pasado por aquí el hijo de mis entrañas?
 6 —Por aquí pasó, señora, antes que el gallo cantara;
 una cruz lleva en los hombros de madera muy pesada,
 8 como el madero era verde cada paso arrodillaba;
 con una soga la garganta a trescientos nudos daba,
 10 con una corona de espinas qu'el cerebro traspasaba;
 con una túnica morada que el color le emparejaba;
 12 si no lo quieres creer mira aquí el rostro estampado.—
 Al mirar esto a Virgen cayó en tierra desmayada.
 14 San Juan como buen sobrino le dijo a su tía amada:
 —Levántate, señora mía, vamos por el Calvario,
 16 que al presto de que lleguemos lo has de hallar crucificado.—

*Al Señor Nazareno le ofrezco este Alabado,
para que se lo ofrezca a las almas de su agrado.*

La segunda versión fue recogida por el dominico Fray Secundino García en Nandaime, y aunque lleva por título CORRIDO DEL CRUCIFICADO, es un verdadero «alabado» (Cuadra 2005: 322–323):

Por la señal y la sangre que mi Jesús va derramando
2 camina la Virgen pura y sus huellas va besando.
Preguntó la Virgen pura a los dueños de una casa:
4 —¿No ha pasado por aquí el hijo de mis entrañas?
—Por aquí pasó, señora, con una cruz muy pesada,
6 iba todo denegrido y la cara ensangrentada.
Yo lo vi desfallecido, que infinita pena daba;
8 ¡dónde estabas, oh María, que tu faz no se miraba!
Viéraslo con las espinas que sus sienes traspasaban,
10 y con soga a la garganta amarrado lo llevaban.
Una túnica morada como su rostro vestía,
12 y lo vi desfigurado que apenas se conocía.—
Al oír esto la Virgen allí cayó desmayada
14 y San Juan como sobrino levantó a su tía amada.
—Vamonós, señora mía, vamonós para el Calvario,
16 tu presencia es necesaria junto al Crucificado.—

*Ved que el sol ya se oscurece muy triste y avergonzado,
viendo que los hombres dejan al Señor crucificado.
¡Oh consuelo de las almas, oh Jesús crucificado!,
sálvanos puesto que has muerto por librarnos del pecado.*

7. Alabados de la Pasión en décimas

Pero los versos de los alabados hispanoamericanos sobre la Pasión no solo proceden del romancero, también de devocionarios diversos, y de la inspiración de los poetas locales. Y los poetas locales han seguido cantando a la pasión de Cristo en el verso antiguo de los romances, pero han renovado también las formas poéticas y le cantan ahora en el verso nuevo de las décimas, y éstas tienen ya tanta o más presencia que los romances en las tradiciones populares de los países americanos. Como muestra de ello ofrecemos ejemplos de México, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Ecuador y Chile,

Es de destacar en estos alabados en décimas la reiteración de un verso casi formulaico, «en la calle la Amargura», la más adecuada formulación poética para situar los episodios narrados en los Evangelios y recreados en estas composiciones hispanoamericanas.

7.1. México: Dos *valonas* tradicionales comparadas

En una *topada* mexicana (especialmente de la Sierra Gorda, la fiesta por excelencia de la décima y de la improvisación poética), la *valona* es la parte central en que se cantan cuatro décimas octosilábicas glosando una cuarteta; la *valona* equivale, pues, exactamente a *glosa* en el mismo México, o a *verso* en Chile, o a *trovo* en el Oriente venezolano. Podemos citar aquí dos versiones de un mismo texto sobre la pasión de Cristo, en que se pueden advertir las variantes, que van más allá de la simple variación léxica. Sin duda que el texto pertenece a la tradición popular, aunque la segunda se le haya atribuido a un poeta local con nombre propio¹⁰:

Versión A. Recogida por Vicente Mendoza en 1937 en Zináparo, Taxcueca, Jalisco (y publicada en Mendoza 1947: 145, y Mendoza 1979: 72-74).

Versión B. Recogida por Socorro Perea en 1985 en Corcovada, San Luis Potosí, y atribuida a Antonio Escalante (Perea y Jiménez 2005: n° 205).

Versión A

*En el huerto de las flores
apresaron al Señor
y de prisiones le echaron
cuatro flores de color.*

1

Solo Dios fue perseguido
de aquellos jueces tan crueles,
de aquellos duros cordeles
de azotes le han sacudido.
Luego que la Virgen *vido*
a su Hijo en tantos rigores,
la Virgen de los Dolores
que lo venía acompañando
triste se quedó llorando
en el huerto de las flores.

2

Otro día a la mañana
fue a buscarlo y no lo halló,
solo el madero encontró
todo de sangre bañado.
Que todo hombre que ha pecado

Versión B

*En el jardín de las flores
presaron al Redentor
que por castigo le dieron
cuatro flores de color.*

1

También Dios fue perseguido
de aquellos judíos tan crueles,
que con tan duros cordeles
de azotes lo han encendido.
Luego que la Virgen *vido*
en su Hijo tantos rigores,
la Virgen de los Dolores
que lo estaba acompañando
allí se quedó llorando
en el huerto de las flores.

2

En aquel monte Calvario
fue mi Dios crucificado,
en medio de dos ladrones
todo en su sangre bañado.
Por librarnos del pecado

¹⁰ Esta «atribución», que resulta falsa, suele suceder con frecuencia en el mundo de la décima, no del romancero, pues éste es ya, por definición, tradicional y anónimo, mientras que la décima está todavía en un momento «aédico» en que la obra se vincula a un autor. Y sin embargo hay una dimensión de la décima que es ya plenamente tradicional.

pueda buscar confesor,
 confesarse con dolor,
 no usar de varios engaños,
 porque de treinta y tres años
apresaron al Señor.

3

Llora la Virgen María
 de ver a su hijo querido
 que siendo Hijo de Dios vivo
 tan cruelmente padeció.
 La gente judía se rió
 de ver a un Dios que azotaron,
 también los hombres lloraron
 porque sin culpa ninguna
 fuese atado a la columna
y de prisiones le echaron.

4

Abrieron la sepultura
pa enterrar al Redentor
 que nos da su resplandor
 con amor y con dulzura.
 Por librar a la criatura
 del infierno y del rigor,
 que todo hombre pecador
 debe aclamar a Jesús
 que tiene en la santa cruz
cuatro flores de color.

puedes buscar confesor,
 confesarte con fervor,
 deja de tantos engaños,
 porque de treinta y tres años
presaron al Redentor.

3

Lloraba la Virgen pía
 de ver a su hijo querido
 que siendo Hijo de Dios vivo
 tan cruelmente padecía.
 La gente judía se reía
 y los cristianos lloraban
 de ver al Dios que azotaban
 sin tener culpa ninguna,
 lo ataron en la columna
que por castigo le daban.

4

Lloraba la Virgen pura
 cuando murió el Redentor,
 cuando dio su resplandor
 con qué alegría y dulzura.
 Fue sagrada la criatura,
 fue glorioso el Redentor,
 fue tan piadoso el Señor
 que nos dio su eterna luz
 con el *árbol* de la cruz
cuatro flores de color.

7.2. Puerto Rico: Una decimilla

En el argot de la poesía popular de Puerto Rico se llama *decimilla* a la composición en décimas hexasilábicas y que acaban todas ellas con un mismo *pie*. El ejemplo que traigo aquí es del cantor popular puertorriqueño Germán Rosario, apodado «El Jíbaro del Yumac» (aparece en el CD 2, pista 9, de la colección dedicada a este cantor):

1

Escuchen señores
 cuánto padeció
 aquel que murió
 por los pecadores.
 Entre los lectores
 ha habido protesta
 sobre la funesta
 muerte del Creador,

bañado en sudor
con la cruz a cuesta.

2

Un judío cobarde
 su cuerpo azotaba
 y otro le gritaba:
 —¡Arréate que es tarde!—
 Solo hacían alarde
 de macabra fiesta;

según manifiesta
un libro legendario
Cristo iba al Calvario
con la cruz a cuesta.

3

La sequía de aquél
no compadecieron
y a tomar le dieron
vinagre con hiel.
Herodes el cruel
ríe y no detesta,
dormía la siesta,
Herodías bailaba,
y Jesús caminaba

4

Jesús se caía
cada veinte pasos
por los latigazos

que aquel recibía.
De espinas tenía
su corona puesta.
Cirineo le presta
ayuda al Señor
al ver su dolor
con la cruz auestas.

5

El pueblo vistió
de grima lacónica
cuando la Verónica
su rostro limpió.
En calma quedó
la hermosa floresta;
la judía honesta
lo vuelve a limpiar
viéndolo sangrar
con la cruz a cuesta.

7.3. Venezuela: Dos *trovos* y una *décima seriada*

La *décima* se canta en Venezuela tanto en forma de glosa —propiamente el *trovo*— como en forma seriada, sin número fijo de *décimas*. De estas dos modalidades son los ejemplos que traemos aquí: dos en forma de *trovo* y uno en forma seriada. Las tres composiciones se basan en la Pasión de Cristo, pero cada una se fija en un episodio concreto: la primera en la entrada de Jesús en Jerusalén el domingo de ramos; la segunda se centra en el episodio de la Verónica, con una recreación muy original del relato evangélico; y la tercera es más genérica y relata episodios varios del Camino del Calvario.

ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALÉN (sin datos sobre su procedencia; Ramón y Rivera 1988: 218-219):

*Un tal día como mañana
entró Cristo nuestro bien
pisando en ramas de oliva
en la gran Jerusalén.*

1

El que salvó a los mortales
de las penosas historias
bajó de un trono de gloria
a un establo de animales.
Y a los treinta años cabales
una vida justa y sana
pisando en copas de grana
a Jerusalén *dentró*

el Señor que nos salvó
un tal día como mañana.

2

Con gran gloria y majestad
y con ceremonia cierta
se abrían todas las puertas
y se cerraba la ciudad.
La gente de honestidad

le *cantan* el parabién
 pues vino el hombre de quien
 se hizo de la nada todo,
 y así fue que de este modo
entró Cristo nuestro bien.

3

Con trompetas y clarines
 recibió el pueblo adornado
 donde se vio colocado
 junto con los querubines.
 Le cantaban los maitines
 al rey de Judea ¡viva!
 que se oía desde arriba
 el estruendo de esta voz;

quedaron cuando entró Dios
pisando en ramas de oliva.

4

Sabemos de punto fijo
 que hay tres personas de un ser:
 la que vino a padecer,
 la segunda que fue el Hijo.
 Esta persona prodigio
 fue la que nació en Belén
 y por hacernos el bien
 se entregó al reo de estado
 hasta que murió enclavado
en la gran Jerusalén.

LA VERÓNICA (recogida por Efraín Subero en 1970 en la isla Margarita, procedente de un cuaderno de Teodoro Villarroel, poeta popular y cantador de velorios; Subero 1991: trovo 67, págs. 242-243). La glosa en décimas se hace aquí sobre una cuarteta con un sentido erótico subido de tono, pero se resuelve «a lo divino» con una gran altura poética. Es a su vez muy buena y muy original la «re-creación» que este *trovo* hace del episodio evangélico. Y es de destacar el verso formulaico «En la calle Amargura», prototípico de los alabados hispanoamericanos sobre la Pasión:

*Una mujer me lo dio
 un día por la mañana,
 viéndoselo ensangrentado
 se me quitaron las ganas.*

1

En la calle la Amargura
 la Verónica encontró
 a Jesús y se condolió
 viendo aquella sangre pura.
 Y con tristura y dulzura
 en el momento encontró
 a Serafia y le entregó
 un paño santo y bendito
 donde está el rostro de Cristo,
una mujer me lo dio.

2

En la calle la Amargura
 está una mujer sentada
 pero la Virgen sagrada
 le preguntó con dulzura:
 —¿No has visto mi criatura

pasar por ésta, lozana?—
 La jerusalemítana
 entonces le dice: —Sí,
 sé que pasó por aquí
un día por la mañana.

3

—Por aquí pasó Jesús
 antes de rayar la aurora
 y en sus hombros, señora,
 lleva una pesada cruz.
 Y el cielo casi sin luz
 allí se vio derribado,
 su rostro lleva manchado,
 pero yo inmediatamente
 se lo limpié, flor de oriente,
viéndoselo ensangrentado.

4

—La toga que yo tenía
me la pidió Jesucristo
para limpiarse el bendito
la sangre que le corría.

Aquello me conmovía
porque soy mujer humana.—
Pero la Virgen lozana
entonces le contestó:
—Oyendo lo que sufrió
se me quitaron las ganas.

LA CALLE DE LA AMARGURA (**Música 22**)¹¹. Es de notar el verso «La calle de la Amargura» con que empiezan todas las décimas, reiterando lo dicho en el *trovo* anterior:

1

La calle de la Amargura
escuchó al gallo cantar
y a María preguntar
por su angelical criatura.
Le responde con dulzura
una niña acongojada,
con la mirada angustiada
y una corona de espinas:
—Hacia el Calvario camina
con una cruz muy pesada.—

3

La calle de la Amargura
vio caer al Nazareno
con una cruz, muy sereno
caminando a la tortura.
La Verónica le cura
su semblante ensangrentado
y en aquel manto sagrado
hecho de lino y de gasa
en la tela y en la hilaza
quedó su rostro grabado.

2

La calle de la Amargura
la camina el peregrino
y es tan negro su destino
como negra es la conjura.
Para inmolar la figura
que es del hombre el Redentor,
Él que nos dio tanto amor
y la paz fue pregonando
hoy lo están crucificando
y se muere de dolor.

4

La calle de la Amargura
es la calle del Calvario
donde a Cristo los sicarios
rasgaban sus vestiduras.
Tres clavos, mil quemaduras
fue el final de su camino.
Salvador que al mundo vino
y que se muere diciendo:
—No saben qué están haciendo,
perdónalos, Dios divino.

7.4. Colombia y Ecuador: Tres versiones sobre una misma *planta*

Como un ejemplo más de cómo determinadas composiciones en décimas han llegado al estadio de la tradición popular, olvidados ya los nombres de sus autores, ponemos en comparación tres versiones de alabados sobre el mismo tema de la Pasión y glosando una misma cuarteta. Y pertenecientes a dos países, Colombia y Ecuador, y las de Colombia a dos regiones muy distintas del sur y del norte. La cuarteta de la glosa forma parte de la tradición oral panhispánica, aunque en cada caso contenga pequeñas variantes.

¹¹ Letra de Iván Pérez Rossi sobre música tradicional; la canta el propio autor en el LP *Romances de allá y de acá*, Vol. 4: *Venezuela-España*: cara A, corte 2.

Versión A: recogida por Germán de Granda de la tradición oral en Iscuandé, Distrito de Nariño, Colombia (Granda 1977: 301-302).

Versión B: recogida por Laura Hidalgo en la tradición oral en la provincia de Esmeraldas, Ecuador (Hidalgo 2000: 169-170).¹²

Versión C: recogida por José Peñín en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, de un hombre del Departamento del Cesar (Peñín 1997: 92; falta la última décima).

Versión A

*El sol se vistió de luto,
la tierra se estremeció,
las piedras se dividieron
cuando Jesús expiró.*

1

Desde el jueves a la cena
Cristo se manifestó,
veinticuatro pies lavó
por una voluntad plena.
Explica la Magdalena
quién hizo el Verbo absoluto,
quién hizo al Cristo más justo
bajo de esta santa cruz
que cuando expiró Jesús
el sol se vistió de luto.

2

En el camino de Anás
siete veces se cayó
y Marco le abofeteó
en la casa de Caifás.
Ahí *podés* considerar
lo mucho que padeció;
Pilato lo sentenció
para quitarle la vida,
al dar la primer caída
la tierra se estremeció.

3

Al encuentro le ha salido
la madre que lo parió,
a sus santos pies cayó

Versión B

*El sol se vistió de luto,
la tierra se estremeció,
las piedras lloraron sangre
cuando Jesús expiró.*

1

El día jueves de la cena
Cristo se manifestó,
veinticuatro pies lavó
por la voluntad plena.
Se explicó la Magdalena
qué hizo el Verbo y su luto,
quién hizo al Cristo más justo
al pie de una santa cruz
y cuando expiró Jesús
el sol se vistió de luto.

2

En camino de Canaá
siete veces se cayó
fue Marco y lo abofeteó
en la casa de Caifás.
Ya podrán considerar
lo mucho que padeció;
Pilato lo sentenció
hasta quitarle la vida,
a la primera caída
la tierra se estremeció.

3

Este infante que ha nacido
su madre que lo parió
a sus santos pies cayó

¹² Las variantes entre las versiones **A** (de Colombia) y **B** (de Ecuador) se deben básicamente a una imperfecta comprensión de algunos términos, por lo que hay que suponer una común tradición oral con cierta antigüedad.

con el corazón partido.
 Aquel Señor tan afligido
 que su madre vio el Cordero,
 unas mujeres lo vieron
 y piden con su rosario,
 para *dentrar* al Calvario
las piedras se dividieron.

4

Qué dolor tan ordinario
 que traería mi Jesús,
 por aquel Monte Calvario
 con aquella santa cruz.
 Qué desidia, qué rosario
 cuando el sol se oscureció;
 todo sepulcro se abrió,
 la iglesia rasgó sus velos
 y Longinos subió al cielo
cuando Jesús expiró.

con el corazón partido.
 Este Señor afligido
 a su madre dio un cordero,
 unas mujeres lo vieron
 en misa con su rosario,
 hasta *dentrar* al Calvario
las piedras lloraron sangre.

4

Qué dolor tan ordinario
 que lleva mi buen Jesús,
 con aquella santa cruz
 por aquel Monte Calvario.
 Qué *dedico*, qué rosario
 cuando el sol se oscureció;
 todo el sepulcro se abrió,
 la iglesia rompió su velo
 y Longino subió al cielo
cuando Jesús expiró.

Versión C

*El sol se vistió de luto,
 la tierra se estremeció
 y las piedras se dividieron
 cuando mi Jesús expiró.*

1

En la mesa de la cena
 donde se verificó
 veinticuatro pies lavó
 por su voluntad muy plena.
 Vi llorar una Magdalena
 con voces muy absoluto,
 de ver aquel hombre justo
 clavado en la santa cruz,
 y se le oscureció la luz
el sol se vistió de luto.

2

En el camino de Anái
 cierta caída le dio,
 Marcos lo abofeteó
 en la casa de Caifás.
 Se puso a considerar

lo mucho que padeció,
 Pilato lo sentenció
 hasta acabar con su vida,
 y pegó la primer caída
y la tierra se estremeció.

3

Al encuentro le ha salido
 la madre que lo parió,
 y a los pies de ella cayó
 con su corazón partido.
 Doloroso y afligido
 por aquel santo madero
 unas más mujeres lo vieron
 y le rezaron el rosario,
 subiendo un Monte Calvario
las piedras se dividieron.

7.5. Chile: Dos versos en rueda

Lo característico del canto «a lo divino» chileno *en rueda* es que varios cantores se someten a cantar sucesiva y alternativamente una décima cada uno sobre un mismo «fundamento», aunque siendo los *versos* de cada uno de ellos distintos. El ejemplo que traigo aquí está inédito; procede de una grabación en directo que hizo el Padre Miguel Jordá en la zona central de Chile (sin especificar dónde) con motivo de un *velorio de cruz*, y que me regaló en febrero de 2010 (**Música 23**). Cantan aquí dos cantores (no sabemos sus nombres) sobre el tema de la Pasión: el primero **A** canta un texto bien conocido en Chile de Bernardino Guajardo¹³, poeta popular chileno del siglo XIX, con algunas variantes y la décima de despedida particular; el cantor **B** lo hace sobre una cuarteta que es tradicional en el canto a lo divino chileno, pero con décimas para mí desconocidas. Cuando se asiste en vivo a un canto *en rueda* o cuando, como en este caso, se oye una grabación del acto original, la linealidad de la voz no permite establecer las relaciones que la escritura de esas décimas permite. De tal manera que ahora, puestos en comparación los *versos* de los dos cantores, nos permiten leerlos tal como se cantaron, alternativamente, o sucesivamente cada uno de ellos. Si se hace de la forma primera se advertirá cómo se van entretrejiendo conceptos hasta hacerse un solo poema, a pesar del cambio de rimas y de episodios narrados. Esta es la magia que produce el canto a lo divino chileno en rueda cuando sucede la compenetración de dos (o de más) buenos cantores.

Cantor A

1

Fíjate y mira la cruz
y ese madero sangriento,
en que dio el último aliento
nuestro Redentor Jesús.
¡Oh sol de divina luz!,
¿quién podrá desconocer
lo que hizo al padecer
de la humanidad de Cristo?,
el único que se ha visto
querer por solo querer.

2

Antes del padecimiento
y en la noche de la cena,
el Señor con gracia plena
instituyó el Sacramento.
Su cuerpo y sangre sustento
era para el pecador,

Cantor B

1

Los judíos por noticia
buscaban a Jesucristo;
Judas dice: —Yo lo he visto
en el huerto y agoniza.—
A los suyos les avisa.
Jesús dice: —Yo estoy listo,
a morir no me resisto,
ni a *recebir* empujones.—
Entre todos los sayones
jueves santo preso Cristo.

2

El primer suplicio fue
ser de espinas coronado
y después lo han azotado
aquellos hombres sin fe.
Enseguida les diré
lo trataron de hechicero,

¹³ Tratamos de este *verso* de manera particular en el aptdo. 8.7 del capítulo «El canto a lo divino en Chile».

por eso el supremo autor
 en la mesa del altar
 nos da este rico manjar
que es la fineza mayor.

3

A sus doce apostolado
 dijo Cristo enternecido:
 —Por uno he de ser negado
 por otro he de ser vendido.—
 Judas, el traidor malvado,
 tuvo la desfachatez
 de vender poco después
 a Jesús el Nazareno,
 por cuya razón no es bueno
el querer por interés.

4

Tres veces a juramento
 San Pedro a Cristo negó,
 y cuando el gallo cantó
 lloraba de sentimiento.
 En aquel mismo momento
 se penetró de dolor
 diciendo a su sabio autor
 lleno de angustia y pesar:
 que el amar por traicionar
no es fineza ni es amor.

Despedida

Me despido 'e los presentes,
 macetita de azucena,
 que el Señor cuando murió
 se le secaron las venas.
 El (?) fueron sus penas
 de verse en su soledad
 cuanto al pobre nadie le da
 y al pobre nadie le pesa,
 si el pobre llega a tener
 ya tal vez sangre le cuesta.

le dieron tormento fiero
 en una pesada cruz,
 sepultaron a Jesús,
viernes le hacen el entierro.

3

Después que Cristo murió
 y terminó su agonía
 la Virgen Santa María
 de pena se desmayó.
 Al pie de la cruz cayó
 entre celda mortuoria
 y recuerda en su memoria
 lo que le dijo Jonás:
 muerto tres días atrás,
sábado le cantan gloria.

4

Treinta y tres años vivió
 Jesucristo en este mundo
 y con un amor profundo
 a los doce adoctrinó.
 Jueves Santo celebró
 la comida del cordero,
 viernes santo hay que verlo
 enclavado en una cruz,
 y por su propia virtud
el domingo subió al cielo.

Despedida

Me despido 'e los presentes,
 florcita de cardoero,
 cuando la muerte de Cristo
 hasta las piedras sintieron.
 Solitas se dividieron,
 se daban unas con otras,
 qué muerte más dolorosa
 fue la que tuvo el Señor;
 la doctrina nos dejó
 sin pensar en otra cosa.

XI

EL TEATRO RELIGIOSO DE TIPO POPULAR: UNA VISIÓN PANORÁMICA

El ideario mítico y cultural popular del mundo hispánico
y especialmente el ideario religioso
se han hecho con comedias y sermones.

JULIO CARO BAROJA

La religión también se canta,
se baila, se representa y se teatraliza.

CARMELO LUSÓN TOLOSONA

1. La existencia de un teatro ignorado por la historia de la literatura

Si la existencia del teatro popular de tipo tradicional hubiera de escribirse a partir de los manuales de la historia de la literatura al uso daría como resultado un libro casi en blanco. Pero a ese resultado se habría llegado no por la inexistencia del hecho, sino solamente por el desconocimiento o el descuido absoluto que la crítica literaria ha tenido sobre él. Por la marginalidad que tiene respecto de otros bienes culturales.

En efecto, la ausencia, no ya de un capítulo sino incluso de las mínimas citas y referencias a este tipo de teatro, es casi total. Y esta ausencia alcanza no solo a las historias generales de la literatura, sino también –lo que es menos explicable– a las historias particulares del teatro español. Y pienso en este punto en una de la más «clásicas» del panorama bibliográfico español, la de Francisco Ruiz Ramón (1981 y 1977), y eso que su autor no es de los que se colocan en el lado que niegan tajantemente la existencia de un teatro medieval en Castilla –cuestión sobre la que arranca el problema–, ante la evidencia de la ausencia de textos concretos, sino que, sin declararlo expresamente, se decanta por su existencia ante los no menos evidentes indicios que han quedado en la historiografía de la época, en los documentos eclesiásticos y hasta en la tradición (1981: I, 21-31), pues la ausencia de textos no resuelve, por sí sola la no existencia del hecho. «El problema del teatro medieval en Castilla –concluye Ruiz Ramón– no nos parece, pues, ni mucho menos, que quede resuelto con la fórmula negativa: *no existió*» (ibid.: 31).

Lo que la crítica ha venido diciendo sobre esa mínima muestra de textos dramáticos en la Castilla medieval se ha limitado a reproducir lo apuntado por Lázaro Carreter en su ya clásico estudio sobre el teatro medieval (1981): «Y estas piezas en el idioma vernáculo –dice Lázaro–, representadas en las grandes fiestas de Navidad, la Epifanía y la Resurrección, poseerían, quizá, un carácter de mera recreación sacroprofana, más que estrictamente litúrgico, lo cual les vedó el ser recogidas en libros ordinarios. Además, resulta muy probable que tales obritas se transmitieran por transmisión oral y no por la escritura» (ibid.: 36). Y como ejemplo paralelo de aquella costumbre cita Lázaro el caso de «lo que acontece hoy en aldeas leonesas que mantienen ingenuas representaciones navideñas, de cuyo

texto, en muchos casos, no existe copia alguna y es preciso recogerlo de labios de los más ancianos» (ibid.: 36-37). Son los autos navideños que nosotros hemos bautizado con el nombre de *Pastorada leonesa* (Trapero y Siemens 1982). Y que las investigaciones posteriores de Joaquín Díaz, José Luis Alonso Ponga, Miguel Manzano y Emilio Rey, principalmente, han ampliado a las provincias limítrofes de Palencia, Valladolid y Zamora.

Parece como si sobre los críticos e historiadores actuales de la literatura española pesara todavía aquella sentencia negativa que el Marqués de Santillana pusiera hacia 1445 en su *Carta Prohemio* contra los poetas y la poesía populares: «Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Parece como si los siglos y la filología y los «descubrimientos» sobre la literatura de tradición oral hubieran pasado en vano. Como si la consideración que a los críticos les ha llevado modernamente a la épica, al romancero y a la lírica no hubiera alcanzado todavía al teatro. Como si la fuerza de atracción que han podido ejercer sobre los críticos de la literatura el romancero y la lírica popular de tipo tradicional no fuera suficiente para hacer llegar también el teatro de estas mismas características a las historias de la literatura.

Porque, en efecto, si el romancero y el cancionero populares tienen hoy un capítulo (bien sea por separado o compartido) en todas las historias de la literatura española, aunque sea solo en el punto de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, lo es, en primer lugar, por el enorme prestigio de ciertos filólogos y eruditos que tomaron esos temas como objeto de estudio, y, en segundo lugar, por la contundencia de los propios textos objeto de estudio. Si para el teatro popular de tipo tradicional no ha llegado aún la hora de su reconocimiento será porque no ha tenido la fortuna de que en él se hayan fijado investigadores de la talla de un Menéndez Pidal, un Dámaso Alonso, un García Gómez, un Rafael Lapesa, un Manuel Alvar o un Diego Catalán y porque no se han rescatado del anonimato en el que viven suficientes textos dramáticos que justifiquen una atención crítica generalizada.

Ocurre que la autoría de un texto y la «calidad» literaria son dos razones muy poderosas —casi excluyentes— en los criterios selectivos de los historiadores de la literatura. Y sobre la literatura «popular» pesan mucho sentencias como la del Marqués de Santillana, basadas más en el correr de la tradición descalificadora que en la real apreciación de los textos mismos. Calidad entendida desde la preceptiva de la literatura «culta» y «escrita», claro, no desde la estética del «estilo oral» que le es propio a la literatura de tipo popular y tradicional. Porque si bien nadie puede decir que las obras dramáticas que se representan tradicionalmente en los pueblos de España sean todas ellas obras literarias de primer orden, tampoco —en sentido contrario— nadie puede afirmar que las que han merecido pasar a los papeles impresos (o al simple papel manuscrito) y por ello han merecido un puesto en las historias de la literatura sean todas de más altos valores que las que viven solo en la tradición oral. Nadie puede decir que todas todas las obras de Juan del Encina (por citar al primer gran autor del teatro español para nosotros solo el primer «gran autor», pero no el «primer autor» del teatro español) sean de una calidad excelsa, y sin embargo todas, absolutamente —todas—, tienen su

nómina en la historia del teatro nacional, y aún se buscan otras que por estar atribuidas a Encina pudieran estar perdidas y sin identificar. Ni nadie puede creer que, por ejemplo, las 96 obras del *Códice de los Autos Viejos*, de la segunda mitad del siglo XVI, sean todas mejores que algunas otras de las que viven en la tradición de los pueblos de España, aún teniendo éstas tan remoto origen como aquéllas. Mas los autos del *Códice* tuvieron la fortuna de que una mano los juntara y los «codificara», y otra mano los archivara en la Biblioteca Nacional de Madrid y otra los diera a conocer a la comunidad científica (Rouanet 1901), mereciendo entrar desde entonces en todas las historias del teatro y de la literatura española, mientras que la gran mayoría de los autos religiosos que por tradición se siguen representando en España e Hispanoamérica se silencian por cuanto se ignoran.

En otras ocasiones, basta que se haya descubierto el nombre del autor de una obra, hasta entonces sin autoría cierta, para que la crítica se centre en ella y la tome como objeto de estudio, cuando hasta entonces, por ser anónima y muestra de ese teatro que denominamos de tradición popular, dormía el sueño del olvido. Pondremos un ejemplo muy evidente. En 1977 Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá publicaron un libro en el que se contenía el texto y el estudio de un *Auto de la Pasión* atribuido a un tal Alonso del Campo; auto que según las propias autoras «se inscribe en la *tradición* [subrayamos nosotros] de nuestro teatro religioso medieval» (1977: 77). El hallazgo de las investigadoras toledanas fue, sin duda, de una gran importancia, más que por el texto de la obra en sí mismo considerado, porque el *Auto* de Alonso del Campo reafirma la creencia en la tradición de las prácticas teatrales en la Castilla medieval. Y, en efecto; la atención que este descubrimiento ha merecido a los estudiosos de la literatura (entre otros: Blecua 1988 y Hermenegildo 1992), atraídos sin duda por el hecho de contar con un texto perfectamente documentado, fechado y fijado en un tiempo concreto y con un autor conocido, ha puesto de relieve que el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo no es solo de Alonso del Campo; que éste realizó una copia material integrando en ella una tradición antigua, con «papeles» anteriores de representaciones que ya habían alterado el texto primitivo, y otros varios fragmentos literarios, entre ellos el de la *Pasión Trovada* de Diego de San Pedro. Lo que hace que el *Auto* de Alonso del Campo venga a ser –en palabras de Alberto Blecua– «una Pasión toledana que, como sucede con la mayor parte de las pasiones medievales sería obra comunal, *in fieri*, que desde su nacimiento –¿finales del XIII o inicios del XIV– llevaría una vida proteica, inestable. Alonso del Campo —sigue Blecua—, al incorporar al principio y al fin de ella pasajes de la *Pasión Trovada* y de las *Siete Angustias* no haría más que continuar el proceso natural del género» (1988: 110). Es decir –como concluye Alfredo Hermenegildo– «una Pasión *tradicional* [subrayamos nosotros], sin fecha única de composición, fijada por la mano de Alonso del Campo en el manuscrito que ha llegado a nosotros» (1992: 101).

1.1. Lo mucho que tenemos y lo poco que de ello sabemos

Sabemos muy poco los hispanos de nuestro patrimonio histórico-cultural. Y el teatro popular que sigue representándose en fechas señaladas por toda la geografía española e hispanoamericana es también parte de ese patrimonio cultural,

sin duda alguna. De todas esas obras muy pocas son las que, en cuanto a su conocimiento por el gran público, han sobrepasado las fronteras de la fama de la propia localidad o de la comarca a la que pertenecen. Fuera del *Misterio* de Elche (por varios motivos la representación de tipo religioso más venerable e importante que pervive hoy en España y seguramente en Europa, en mi opinión), ¿cuántas y cuáles otras pueden citarse que hayan trascendido al conocimiento general?

La inmensa mayoría permanecen en el anonimato, y llegar a su conocimiento exige casi inexcusablemente tener que viajar a los lugares en los que esas representaciones tienen lugar, pues no de otra forma es posible saber de ellas. Faltan estudios particulares sobre cada una de esas representaciones; faltan, por supuesto, estudios generales que puedan comprender los géneros a los que pertenecen y las variaciones que en cada localidad se producen; y, por faltar, faltan incluso las noticias de su existencia. Para colmo, la gran mayoría de los textos que sirven para las respectivas representaciones están sin publicar, recogidos en su propio anonimato, las más de las veces dentro de unos manoseados y frágiles cuadernos escolares, manuscritos por sus poseedores actuales o heredados de familiares o vecinos antepasados que, a su vez, los escribieron de su puño y letra, recogiéndolos de una tradición inmemorial. Si así vive la realidad de nuestro teatro popular de tipo tradicional, ¿qué raro es que la crítica académica ignore absolutamente su existencia, tan acostumbrada como está a considerar solo lo que se da por escrito y a través de la imprenta? Lo que lamentamos y criticamos es que la investigación académica no haya llegado al mundo rural a rescatar del anonimato ese formidable patrimonio cultural para darlo a conocer al mundo científico y al público general, pues tan «patrimonio» cultural es como lo es el teatro de Lope o los autos sacramentales de Calderón.

1.2. Un teatro popular: Sus características

En un país como España, y también en los países americanos de lengua y cultura hispana, en los que «lo tradicional» marca la esencia misma de su cultura, hablar de tradiciones teatrales no es más que cubrir una página más, importante, eso sí, de su cultura popular. Y esa es la primera característica que identifica las representaciones teatrales: su carácter popular. Carácter popular que se manifiesta en la mayoría de los casos en el origen mismo de los textos y en el anonimato de sus autores, y que se hace general en la representación, en el «espacio escénico», en la escenografía, en la condición de los intérpretes, en su vestimenta, en todo. El «amateurismo» y la espontaneidad son los rasgos que caracterizan la intervención de los intérpretes, de la misma manera que la simplicidad y una dramaturgia rudimentaria definen las representaciones.

La gran diversidad de estas representaciones impide hacer generalizaciones más allá de las más elementales, pero puede decirse que el «espacio escénico» utilizado por todos ellos es también manifestación clarísima de ese carácter popular que los define. Ninguna obra dispone de un escenario específico, propio y exclusivo para la representación. Cualquier lugar puede servir. Dentro de la iglesia pueden utilizarse: el presbiterio, la nave central y las laterales, los pasillos elevados y el coro; en las catedrales, además: el ábside y el claustro; en las igre-

sias más simples: el atrio y los soportales. Y fuera de la iglesia: la plaza pública, las calles, la «casa de la villa», las escuelas, las eras, etc. Cualquier solución escénica es posible. El carácter eminentemente estático de la mayoría de estas representaciones no requiere de especiales espacios acondicionados. De esta manera el público se integra en la representación a través de un «espacio» que ni le es ajeno ni desconocido; por el contrario, es el mismo de sus vivencias cotidianas, y lo es, además, común, es decir, de toda la comunidad.

Por otra parte, en la gran mayoría de las obras que se representan hoy en España y en Hispanoamérica, por no decir en todas, es el mismo pueblo, en su más estricto sentido, el protagonista total. Ni alcaldes, ni justicias, ni siquiera la jerarquía eclesiástica, mandan y ordenan en esas tradiciones (lo que no quiere decir, naturalmente, que se hagan en contra de ellos). Ese genérico «pueblo» puede organizarse en Patronatos, cuando la importancia del auto es grande, para salvaguardar la permanencia y la pureza de la tradición, como ocurre con *La Festa* de Elche, que cuenta con un Patronato Nacional creado en 1948. Otras veces se organiza en Cofradías, generalmente de origen muy antiguo y con unas reglas muy estrictas para poder formar parte de ellas, como la del *Auto Sacramental* de Galisteo (Cáceres), cuyos Estatutos son de 1663, o la del *Corpus* de Laguna de Negrillos (León), del siglo XVII. Otras, en Hermandades o Mayordomías, como las constituidas en Andalucía para sus *Moros y cristianos*. Otras, en simples Asociaciones vecinales, como la constituida en 1980 en La Selva del Camp (Tarragona) para la reposición de *La Asunción de Madona Santa María*; o las mucho más antiguas que existen en El Viso (Córdoba) para la representación de su *Auto de Reyes* y en Valverde de los Arroyos (Guadalajara) para sus *Autos Sacramentales*. Otras veces la responsabilidad de la tradición la ha asumido el grupo teatral de la localidad, creado o no expresamente para esa representación, como ocurre con el Grupo Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma, que pone en escena cada año el *Auto de Reyes* y cada lustro los *Carros* y *Loas* en honor de la patrona de la isla la Virgen de las Nieves. Y otras, en fin, es el pueblo anónimo, o un sector de él, cuando la tradición está especialmente vinculada a él, como ocurre con las *Pastoradas leonesas*, que desde siempre se han considerado «cosa de pastores».

Otro rasgo nos parece diferenciador del teatro popular de tipo tradicional: el que el texto esté en verso. Y puesto que el verso eminentemente popular de la literatura hispánica, de todos los géneros y en todos los tiempos, ha sido el octosílabo, en octosílabos está escrita la casi totalidad de los textos dramáticos populares en lengua española; hasta el punto de que aquellas obras o aquellas escenas que no están en octosílabos —y sí en endecasílabos, por ejemplo— debe dudarse de su origen popular. No tienen la misma uniformidad, sin embargo, las estrofas en que se agrupan los versos, pues aunque predominan las series arromanzadas, abundan las redondillas, las cuartetas, incluso las octavillas; y cuando se trata de representaciones hispanoamericanas (y también canarias) aparecen las décimas. Por eso, con razón puede decirse que el metro del teatro popular español es «la polimetría».

Y una última característica, aunque ésta no sea general: se refiere al modo de transmisión. No puede decirse que la tradición del teatro popular se base en la pura oralidad, como ocurre con el romancero o el cancionero, aunque tampoco la

escritura sea la regla fija en este caso. En la transmisión del teatro popular tienen una gran importancia las copias manuscritas que de cada auto se guardan en sus respectivos lugares. Éstas han sido generalmente hechas por algún sujeto más o menos ilustrado de la localidad, pero en modo alguno puede decirse que el texto que se representa sea exactamente el escrito en los cuadernos locales; al contrario, cada personaje se siente autorizado a introducir modificaciones en su papel en el momento de la representación, de tal forma que las variaciones llegan a ser tantas –y a veces tan importantes– que con razón puede hablarse de un teatro en variantes –como se habla de una poesía en variantes–, aunque bien es verdad que no en la misma medida en todos los géneros de autos. En fin, entre la máxima fijación que representa el texto escrito y la cierta liberalidad que ofrece la tradición oral viven los autos religiosos españoles, cada uno de los cuales –o mejor, cada género de los cuales– ocupa un lugar concreto en esa línea de transmisión.

1.3. Un teatro religioso y tradicional

No es casualidad que la inmensa mayoría de las muestras del teatro popular y tradicional que pervive en España e Hispanoamérica sea de tipo religioso, entendido éste en un amplio sentido, no en el puramente litúrgico o semilitúrgico, pues, a veces, lo que aparentemente no lo es (una batalla entre moros y cristianos, una danza de palos, una mojiganga, etc.), encubre un origen ritual y mágico, que se transformó después en manifestación de culto a alguna advocación religiosa. Es lo que ocurre con alguna de las danzas de *La Patum* de Berga (Barcelona), o con algunos *Dances* aragoneses, o con la *Moixiganga* de Sitges (Tarragona). O lo que ocurre con las modalidades de *Moros y cristianos* en Andalucía, que acaban todas con la adoración de la Cruz, el canto de la Salve a la Virgen o la veneración al santo patrono de la localidad.

En muchos aspectos los autos religiosos son representaciones absolutamente ritualizadas, inmovilizadas en su dramaturgia. Cada año vuelven a repetirse las mismas escenas, en el mismo escenario, los mismos días y casi por los mismos intérpretes. Los personajes se vestirán con los mismos ropajes y cada intérprete tratará de imitar la actuación de su antecesor que haya logrado quedar como paradigmática en la memoria de todos. Y naturalmente se repetirán los mismos textos y se cantarán las mismas músicas. El carácter «conmemorativo» que define las representaciones religiosas hace que éstas permanezcan casi inalterables a lo largo de los siglos. No podría ser de otra forma cuando en ellas se predicán las verdades y los dogmas de la fe: los autos religiosos existen para ser representados en unos días muy concretos y en unos lugares determinados, no en cualquier ni en cualquier momento.

Claro que en muchos casos, al no estar fijados por escrito el texto y la música y no disponer sino de simples apuntes para cada personaje, texto y música sufrirán los cambios naturales que la transmisión oral imprime a lo largo del tiempo. En otros casos sí hay renovación. Esta suele venir o de una persona «autorizada» (el director de la representación, el cura, el poeta local...), que cambia una determinada escena modernizando el texto o creando otras nuevas, o del simple intérprete, que de una manera improvisada introduce modificaciones en sus parla-

mentos. Los cambios primeros se imponen siempre, pero los segundos, solo a condición de que resulten de la aceptación del público. Y con unos y otros, de una manera lenta e imperceptible, se va configurando «un texto» y una organización dramática que al rodar en la tradición y llegar hasta la actualidad denotan el proceso de creación y recreación permanente al que están sometidos todos los géneros tradicionales.

1.4. Pervivencia de una tradición antigua

Cuando hablamos de pervivencia de los autos populares estamos reconociendo dos hechos diferenciales: el primero, que el origen de la mayoría de estos autos no es moderno sino antiguo y, el segundo, que han llegado hasta la actualidad tras una ininterrumpida vida de representaciones periódicas. Y que aun los modernos, los que han nacido en el siglo XX o incluso en nuestros días, lo han hecho imitando unos modelos tradicionales, si ya no en el texto (que suele ser en prosa, frente al verso, que es marca inequívoca de los antiguos), sí en la sucesión de escenas, en la estructura dramática y en el sentido moralizador de la representación.

La representación de un auto puede interrumpirse durante uno o más años y estar sin embargo vigente en la memoria tradicional de esa localidad. Lo que llega a poseer la categoría de «tradicional» no deja de serlo de hoy para mañana, de la misma manera que no lo adquiere de ayer para hoy. Quiere decirse que los autos populares, como cualquier obra humana (es decir, hecha por los hombres), han pasado y pasan por períodos de mayor o menor perseverancia, dependiendo ésta del mayor o menor entusiasmo del grupo humano del que la representación depende.

En este sentido, hemos de reconocer que cada día —cada año— desaparece del panorama algún auto de alguna localidad española o hispanoamericana. Los nuevos tiempos no son muy propicios para la conservación de las «tradiciones antiguas», y menos aún si esas tradiciones son religiosas. Claro que la culpa no la tienen siempre «los nuevos tiempos», sino a veces actitudes poco explicables de clérigos muy «modernos» que ven en estas tradiciones antiguallas que apartan a sus feligreses de «la fe verdadera» (la postura no es nueva, desde luego, pues ha sido una constante desde la Edad Media). Pero, en sentido contrario, asistimos también cada día —cada año— a la restauración de autos religiosos que habían estado olvidados durante mucho tiempo —a veces siglos— y que vuelven ahora pujantes, protegidos por el entusiasmo y el amor de la comunidad que los hace posible. Ejemplo extraordinario de estos últimos es la bellísima representación de la *Asunción de Madona Santa María* que desde 1980 ha recuperado la villa tarraconense de La Selva del Camp, después de siglos de silencio de uno de los textos más antiguos del teatro catalán, en particular, y del español, en general. Otras veces son los propios protagonistas de la tradición los que, al cambiar de residencia, propagan el auto a un nuevo lugar, como me informan que ha ocurrido con un viejo pastor zamorano que, traslado a Madrid por ir detrás de los hijos, interesó al cura de Alcorcón por «su» *Pastorada*; el cura la acogió con entusiasmo y entre los dos han logrado implantarla a muchos kilómetros de donde el auto es natural y, sobre todo, entre gentes modernas y de procedencias de lo más heterogéneo.

1.5. Lo que es y no es «teatro»

No entramos aquí en la polémica sobre la existencia o no de un teatro medieval en Castilla, cuestión sobre la que nos hemos pronunciado en otras ocasiones, ni siquiera en la no menor cuestión de lo teatral y lo parateatral del «teatro» medieval (Alegri 1990), aunque para nuestro propósito necesitemos algunas premisas que encuadren la realidad «teatral» de la que estamos tratando. Porque es evidente que la concepción de lo que sea «el teatro» no ha sido igual a lo largo de la historia.

El estudio sobre el teatro medieval necesita un replanteamiento de método. Los testimonios de su existencia no pueden limitarse a la conservación o no de unos textos literarios. La historia del teatro, sobre todo el de tipo religioso, ha de tomar como fuentes tanto la tradición escrita como la tradición oral si no se quiere falsear la realidad histórica. Aquel teatro litúrgico, semilitúrgico o paralitúrgico que nació para «hacer plásticos los misterios que la liturgia velaba» (Lázaro 1981: 16), por su fijeza ritual, con su lenguaje de símbolos y gestos, pervive aún hoy en muchas ceremonias de la liturgia particular de muchas ciudades y pueblos de España y de Hispanoamérica. ¿Qué otro origen tienen, si no, las procesiones del Corpus y las que se hacen dentro de las iglesias en la traslación de imágenes, las procesiones de los pendones, los «monumentos» de la Semana Santa, los «descendimientos» y entierros de Cristo en los Viernes Santo, los oficios de tinieblas, las «*visitatio sepulchri*», los «encuentros» del Cristo resucitado con su Madre dolorosa en la mañana de Pascua, etc.? (cf. Fernández de la Cuesta 1987: especialmente 388-395).

Víctor García de la Concha, ha propuesto, muy sensatamente, un criterio —estructuralista lo llamaría yo— según el cual se considere las dramatizaciones medievales «como un *sistema* en sí mismo y en interrelación con otros sistemas culturales y artísticos» (1992: 128). Pero ha de entenderse que si es verdaderamente *sistema*, éste ha de ser sincrónico y, por tanto, debería aplicarse no solo al teatro medieval, sino al teatro de todas las épocas, como sistema particular que en cada momento histórico se constituye en relación —y en oposición— con los otros sistemas culturales y artísticos contemporáneos. Y en el sistema actual, el concepto de «teatro» opera sobre dos premisas mínimas: a) la existencia de un texto dialogado (repartido entre varios personajes), y b) una representación. O dicho con palabras de Lázaro Carreter: «La representación dialogada en la que unos actores encarnan ante el público personajes distintos a ellos mismos» (1981: 10).

De ahí que no tengamos por «teatro» muchas manifestaciones muy vinculadas a la liturgia y a la conmemoraciones religiosas, como pueden ser las múltiples procesiones que de todo tipo se celebran en todas partes, las danzas rituales, las mojigangas, los ofrecimientos recitados o cantados, los famosos *ramos* de Castilla-León, de Asturias y de otras muchos sitios, los *ranchos* de ánimas y de pascua de Canarias, los *auroros* de Murcia, etc., cuando en ellas ni hay diálogo ni representación, o falta una de esas dos condiciones.

2. Orígenes de los autos religiosos

No es nada fácil determinar el nacimiento de unos autos cuyos textos carecen muchas veces de documentación escrita originaria y perviven en el tiempo por

pura tradición oral. El caso más elocuente lo es, en este caso también, el *Misteri* de Elche. Nadie duda en atribuirle un origen medieval, aunque se matiza mucho últimamente en el tiempo: siempre se había dicho que su nacimiento había que situarlo a fines del siglo XIII o principios del XIV (y así se expresan todavía los folletos y libros que lo anuncian), pero ahora, en los estudios más modernos, se le atribuye un origen que no va más atrás de finales del siglo XV (Quirantes 1987) o albores del XVI (Massip 1990). Pues, con todo, el primer texto fijado del que tenemos constancia por escrito data del siglo XVII (la *Consueta* de 1625). Y aún los musicólogos (pues la música es fundamental en el *Misteri*) deben esperar al siglo XVIII (*Consueta* de 1722) para hallar la primera documentación de las partituras del auto (Muntaner 1987: 401), dando por descontado que no todos los números musicales que hoy se cantan proceden de un mismo y único momento creador, sino que, por el contrario, «de las 26 piezas musicales [de que consta], sólo 6 –4 si no se cuentan las repetidas– se relacionan con el repertorio medieval» (Muntaner 1987: 403).

2.1. Los de origen medieval

Muy pocos autos religiosos perviven hoy en España a los que se les pueda asignar un origen medieval indudable. Además del *Misterio* de Elche y de los *Misterios* que se representan en la Catedral de Valencia en las fiestas del Corpus, tan solo el *Canto de la Sibila* mallorquín (posiblemente del siglo XIII), la *Asunción de Madona Santa María* tarraconense (de fines del XIV), la *Danza de la muerte* de Berges (posiblemente del XV; cf. García Matos 1985: 258) y la *Pasión* de Cervera. Pero para nosotros tienen también «raíz» medieval (aunque en su pervivencia actual se manifiesten como un eco de aquella tradición primitiva) las *Pastoradas* que siguen representándose en muchos pueblos de las provincias del viejo Reino de León. Y seguramente también tienen una raíz tardo-medieval muchas de las representaciones que hoy siguen haciéndose en torno a la Pasión en las Semanas Santas de muchos pueblos de España: como los *Descendimientos*¹ de Cristos articulados de Villaviciosa y de Pianton (Asturias) (Menéndez 1981: 171 y 173), de Ahigal (Cáceres), de Cotabade (Pontevedra), de Tudela (Navarra), de Pollensa (Mallorca), etc.; la *Procesión del pendón* de Tapia de Casariego (Asturias) (García de la Concha 1978: 156) y las *Bajadas* de lo alto de las iglesias que, al estilo del *Misteri* de Elche, permiten la aparición en escena de personajes celestes, como ocurre en varias localidades del Levante español (Valencia, Aldaia, Morella y San Mateu) para los misterios asuncionistas; en Olite (Navarra) para el anuncio del Ángel a los pastores; en Tudela (Navarra), Peñafiel (Valladolid) y Aranda del Duero (Burgos) para el *Encuentro* con la Virgen el día de Pascua; y hasta hace poco en algunas localidades salmantinas de la Sierra de Francia para la *Anunciación de la Virgen* (Cea Gutiérrez 1987: 30-31). Y posiblemente algunas más. Aunque al no disponer de estudios particulares sobre cada auto o representación el tiempo inmemorial de cada una de ellas entre en ese tiempo mítico que se mide por el no-tiempo.

¹ *Desenclavos* se les llama también en algún lugar.

2.2. Del siglo XVI

Un origen documentado en el siglo XVI tienen algunas modalidades de *Moros y cristianos* (Carrasco 1987: 70), aunque el origen del género sea anterior, pues ya en los *Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* se narra una representación de este tipo que tuvo lugar en Jaén el segundo domingo de Pascua de 1463 (ibid.: 69). Lo que no quiere decir, naturalmente, que todos los *Moros y cristianos* que se celebran hoy en España tengan ese mismo y único origen, pues, siguiendo la tradición, se han venido constituyendo en cada lugar en que perviven a lo largo de los siglos posteriores, hasta algunos que han nacido, por imitación, en el siglo XX. De la misma manera, los *Dances* aragoneses tienen su origen en el siglo XVI, aunque su desarrollo tenga lugar en el XVII (Beltrán 1982). Y posiblemente sea también del XVI *El Paso* que se representa el domingo de Ramos en Iznájar (Córdoba).

2.3. Del siglo XVII

Del siglo XVII, bien impregnados del estilo barroco que caracteriza la literatura toda de este siglo, son la *Loa* que sigue representándose en La Alberca (Salamanca) y la que hasta hace poco se representaba en el vecino Sequeros (Puerto-Sánchez 1990). Lo mismo que los *Autos Sacramentales* que se representan en Valverde de los Arroyos (Guadalajara) en la festividad del Corpus (Alonso Gordo et al. 1985). O los que se representan en Galisteo (Cáceres) con motivo de la Navidad (Garrido Palacios 1982 y Romera Castillo 1983). Y en el XVII nacieron también los primeros *Carros alegóricos y triunfales* y *Loas* que en Santa Cruz de La Palma han venido representándose desde entonces hasta la actualidad en honor a la Virgen de las Nieves, si bien allí los textos no siempre se repiten, sino que para cada ocasión suele hacerse un nuevo texto, aunque eso sí, dentro de los estrictos modelos que ha marcado la tradición, desde la *Loa* más antigua conocida, de 1685, del poeta local Poggio Monteverde², hasta el autor más actual vivo, Luis Cobiella (1992). La mayoría de las *Pasiones* catalanas pueden remontarse también al siglo XVII, aunque su configuración actual sea del XIX. Lo mismo que el *Viacrucis* viviente de Valmaseda (Vitoria).

Un ejemplo paradigmático de todo esto que decimos es el caso siguiente. En una investigación de campo sobre las tradiciones folclóricas de un pueblo de Castilla-La Mancha, Pozuelo de Calatrava (provincia de Ciudad Real), dos jóvenes investigadores, Antonio Vallejo Cisneros y Luis Álvarez Gutiérrez, «descubrieron» en los primeros años de la década de 1980 entre la memoria de algunos de sus informantes los versos de un auto pastoril navideño que allí conocían como *La Danza* y que había dejado de representarse desde hacía unos 25 años. Ninguna copia escrita del auto había en el pueblo, ni partituras que reflejaran la música de las partes cantadas, ni mención de quién fuera el autor del texto, ni referencia alguna que asegurara la fecha de su implantación en el pueblo; la res-

² La primera «Consueta» conservada de la *Bajada* en que los autos se representan corresponde a 1765 (Abdo et al. 1989).

puesta de los informantes a la pregunta ¿de cuándo viene esta representación? era siempre la misma: «de siempre». Con el esfuerzo y el entusiasmo de los vecinos (como suele suceder siempre en estos casos) lograron reconstruir el texto, la música y la dramaturgia. E investigando sobre sus paralelos con otros autos navideños españoles (entre ellos las *Pastoradas leonesas* y el *Auto sacramental* de Galisteo) «descubrieron» también la existencia de una obra teatral titulada *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías* atribuida a un autor murciano del Barroco casi desconocido, Juan de Quiroga Faxardo (1591-1660), que es la fuente indudable de la que proceden *La Danza* de Pozuelo de Calatrava, el *Auto sacramental* de Galisteo y de otros autos españoles que aún faltan por estudiar. No podemos asegurar que el auto de *La Danza* se implantara en Pozuelo en el mismo siglo XVII, pero sí que tomó del auto de Quiroga Faxardo lo esencial de su trama, incluso parlamentos enteros, y que al cabo de un largo tiempo de «tradicción popular» se convirtió en lo que ha llegado a ser: un auto de navidad plenamente popular, ya sin tiempo³.

Los vericuetos por los que se cuelan las tradiciones populares y la firmeza con la que se amarran a la tierra en que enraízan son hechos constatables y admirables, pero difícilmente explicables. Sirva como ejemplo otro caso también de un teatro popular que tiene su origen en el siglo XVII, éste desde el lado americano. Milena Cáceres Valderrama publicó en 2005 un libro con el título *La fiesta de moros y cristianos en el Perú* en el que da a conocer un auto de este tipo que sigue representándose en Huamantanga, un pueblo plenamente andino, a 3.300 m de altura, a unos 90 km de Lima y con una población que no llega a los 1.000 habitantes, de procedencia mayoritariamente indígena. El argumento es la caída del reino moro de Granada y el triunfo de los Reyes Católicos desde la ciudad-campamento de Santa Fe. El texto lo llevaron los españoles a comienzos del siglo XVII y desde entonces se viene representando los días 7, 8 y 9 del mes de octubre de los años impares. «¿Por qué una obra de teatro –se pregunta la autora– traída por los españoles durante la Colonia con el propósito de evangelizar ha sobrevivido hasta nuestros días, en un pueblo lejano como Huamantanga?». Existen varias hipotéticas respuestas, pero la autora prefiere la siguiente, en que se asimila la danza de moros y cristianos a un rito en que se representaría una utopía: «Al dramatizarse la batalla entre cristianos y moros –dice Cáceres Valderrama– se estaría representando, en realidad, un sentimiento muy fuerte que habita en el campesino indio: al cabo de una sangrienta guerra, en la que él es vencedor y vencido, necesita concebir un desenlace feliz. El proceso de mestizaje entre indios y españoles... está representado en la reconciliación entre los dos pueblos» (2005: 147-148).

2.4. Del siglo XVIII

A finales del siglo XVIII el clérigo malagueño Gaspar Fernández y Ávila compuso un larguísimo retablo de la *Infancia de Jesu-Cristo*, dividido en 12 partes o «colo-

³ La investigación de Vallejo Cisneros y Álvarez Gutiérrez, titulada *La Danza. Antiguo auto de Navidad de Pozuelo de Calatrava*, está inédita. La conozco porque sus autores me la dieron a conocer en manuscrito y me han pedido un prólogo para su edición.

quios», de los cuales el de la adoración de los Reyes y la matanza de los Inocentes tuvo una aceptación popular inmediata y una difusión extraordinaria por todo el territorio peninsular, llegando incluso a Canarias. Y en efecto, muchos –aunque no todos– de los *Autos de Reyes* que se representan hoy en España proceden del texto de Fernández y Ávila, aunque con tantos añadidos y supresiones y con tanta modificación acomodada a cada lugar que hacen de este auto concreto todo un género teatral, siendo seguramente «el texto» más característico y extendido de la navidad española y posiblemente de todo el teatro religioso nacional. Del siglo XVIII es también *La Pasión de Verges* (Gerona) y *El Prendimiento* de Albatana (Albacete). Y de este siglo deben proceder también los popularísimos *Els Pastorets* catalanes, aunque las primeras escenografías de que tenemos noticias son de principios del XIX (Fábregas 1983).

No hay que olvidar que es en este siglo XVIII cuando por una Orden de Carlos III de 1765, a instancias de la Ilustración (a instancias principalmente del canario Clavijo y Fajardo y de Moratín hijo) y en nombre del racionalismo, se suprime la representación de los Autos Sacramentales «como perniciosos y nocivos a la Religión cristiana», por haberse contravenido el fin con que fueron creados, «por lo impropio del lugar» en el que se representaban, «por la indecencia» de las personas que los ejecutaban y «por el modo impropio» de representarlos (Clavijo y Fajardo 1989: 221-232). Aquello significó un duro golpe al teatro religioso de estilo y gusto populares, e hizo que se olvidaran muchas de las manifestaciones que entonces llenaban la geografía española. Mas no acabó con todo; lo que sobrevivió fue gracias al retiro y al anonimato en que vivía. Acabó con los autos y celebraciones teatrales y semilitúrgicas de las grandes ciudades y de los templos catedralicios, pero sobrevivieron las sencillas representaciones de las zonas rurales a donde la prohibición real, si llegó, no se tuvo en cuenta. Y gracias a aquel desoimiento podemos aún hoy hablar de un teatro religioso popular de raíz antigua, incrementado, eso sí, por las nuevas representaciones nacidas con posterioridad al Neoclasicismo pero inspiradas en el estilo tradicional anterior.

2.5. De los siglos XIX y XX

En los siglos XIX y XX hay poca novedad originaria; más bien predomina la expansión de textos y de representaciones anteriores y el asentamiento de éstos en nuevos territorios, como es el caso de los *Moros y cristianos*, con su nombre específico en cada lugar, como *La Batalla de Lepanto* de Barlovento (isla de La Palma, Canarias), y muchas escenificaciones y Pasos de la Pasión, como *La buena mujer* de Bancarrota (Badajoz) y de toda la comarca extremeña de Tierra de Barros, o *La Pasión* de Jumilla (Murcia). Una tradición que se inicia en el XIX por toda la Baja Extremadura es la de la representación de *La Entrega* de la Cruz a Santa Elena.

Y a la vez que unos autos empiezan por languidecer y acaban por desaparecer, otros nacen aquí y allí para compensar un panorama que está en continua evolución, como ocurre siempre con todo género literario tradicional. Abriendo los ojos a la realidad del siglo XX podemos constatar el nacimiento de nuevos *Autos de Reyes*, de texto y confección moderna pero de espíritu tradicional; por ejem-

plo, en Badajoz capital, en Santillana del Mar y en Agüimes (isla de Gran Canaria), por poner solo tres ejemplos de los muchísimos que podría.

También es muy reciente el fenómeno –casi moda– de la representación de la Pasión por los pueblos del sureste de la provincia de Madrid y de otros muchos lugares de Extremadura, Navarra y Andalucía. Lo de Madrid parece haberse iniciado en 1963, en Chinchón, extendido después por imitación a toda la comarca (Aranjuez, Carabaña, Daganzo, Villarejo de Salvanés, Morata de Tajuña, etc.). Igualmente, algunas de las *Logas* y *Pastoradas* de Castilla y León se han instaurado modernamente en localidades que antes nunca las habían visto. En ello han contribuido no poco la difusión de los textos publicados por los investigadores y una actitud entusiasta de los nuevos párrocos que ven en estas sencillas representaciones lo que siempre vieron los evangelizadores primeros: ocasión propicia para la devoción y la celebración popular.

3. Geografía de los autos religiosos

En 1991 la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid organizó una exposición sobre «El Auto Religioso en España» que por vez primera pretendía dar a conocer al gran público (pero también a los estudiosos) lo que de ello existía en España, solo de España, pues el panorama hispanoamericano nos era entonces del todo desconocido. Como complemento de la exposición (de fotos, mapas, croquis, dibujos, vestimentas, atrezos, objetos, etc.) se publicó un libro con el mismo título en el que diversos especialistas se encargaron de ofrecer una visión de la realidad existente en cada Comunidad Autónoma. A mí me encargaron hacer lo referido a Canarias y la Introducción general. En ésta decía lo siguiente:

La importancia de esta Exposición sobre los autos religiosos en España es muy grande. Por dos razones: la primera porque nos enseña mucho y la segunda porque nos obliga también a mucho. Por vez primera en España se intenta ofrecer una muestra completa de las representaciones religiosas que siguen vigentes en la actualidad. Las aquí reunidas y de las que se da noticia son muchas, muchísimas dirían los que se acercan por vez primera a esta realidad; pero somos conscientes de que las que faltan son también muchas (aunque muchas menos de las que están). Y eso nos obliga a todos a recuperar para el conocimiento general la realidad total de lo que hay (Trapero 1991a: 15).

Y me hacía también la siguiente reflexión: Una lectura rápida de las representaciones religiosas objeto de la exposición podría dar la impresión de estar ante una lista muy larga de manifestaciones muy heterogéneas, cada una de ellas particular y distinta. Y esto sería verdad, pero solo hasta cierto punto. Un panorama como el que se presenta en esta exposición, de más de cien autos religiosos repartidos por toda la geografía española –aún a sabiendas de que son muchos más–, es un panorama extraordinario que debe hacer cambiar la opinión respecto al papel que la tradición juega en la conservación del origen del teatro religioso en España. Pero que esas cien representaciones podrían ser multiplicadas varias veces si se tuviera en cuenta las muchísimas localidades que dentro de una deter-

minada provincia o región reproducen el auto peculiar de la zona. Así ocurre, por ejemplo, con los *Dances* de Aragón, que se representan, según Beltrán, en más de 120 localidades conocidas. Igual ocurre con las *Pastoradas* en las provincias de León, Zamora y Valladolid; con *Els Pastorets* de Cataluña, «sería difícil –dice Fábregas– hallar un pueblo o un pueblecillo, por exigua que sea su demografía, en donde un grupo de personas no se reúnan para ensayar la representación que tendrá lugar el día de Navidad, o el siguiente, el día de San Esteban». Y concluye: «No pienso que la cifra de un millar de montajes sea disparatada por lo que se refiere a los Pastorets» (Fábregas 1983: 16), siendo los más celebrados los de Mataró, Isona, Reus, Vendrell, Berga, Ametlla de Merolas, Calaf y Sarria. Y lo mismo podría decirse de los *Autos de Reyes*, seguramente la representación más extendida por toda España dentro del teatro religioso de tipo popular.

Los autos religiosos populares tienen también su geografía. No es que la geografía sea una barrera infranqueable que impida que un auto se difunda y se establezca en territorios ajenos al suyo natural, pero es lo cierto que la tradición, cada tradición en particular, ha tenido su lugar preferido de asentamiento. Y así, aunque no puedan fijarse unos límites inalterables, puede hablarse:

- a) De representaciones locales
- b) De representaciones provinciales o regionales, y
- c) De representaciones suprarregionales.

Hay autos que son específicos de un solo lugar: como el *Misteri* de Elche, la *Danza de la muerte* de Verges (Gerona), los *Autos Sacramentales* de Valverde de los Arroyos (Guadalajara) o *El Corpus* de Laguna de Negrillos (León). Otros autos son propios de una determinada región o comarca amplia: como las *Pastoradas* leonesas, *Els Pastorets* catalanes, los *Dances* aragoneses, los *Cantos de la Sibila* mallorquines o *Las Entregas* de la Baja Extremadura. Y otros, en fin, que no conocen barreras y que están extendidos por todo el territorio nacional, como son especialmente los siguientes tres tipos de representaciones:

a) Los *Autos de Reyes*, que con mayor intensidad que en ninguna otra parte viven en la provincia de Murcia (Churra, Mula, La Palma, Aledo, La Alberca, Cabezo de Torres, Patiño, etc.), pero que también se representan en localidades de Cantabria (Santillana del Mar), en Castilla y León (sobre todo en el sureste de León, en el noroeste de Zamora, en el occidente de Palencia y en el norte de Valladolid; una geografía bastante coincidente con la de las *Pastoradas*), en Castilla-La Mancha (en Vianos, Albacete), en Extremadura (Valdecaballeros y toda la comarca de la «Siberia» extremeña), en Andalucía (El Viso y Alcaracejos, en la comarca cordobesa de Los Pedroches), en Navarra (Sangüesa), en Alicante (Cañada), en Mallorca (Capdepera) y en Canarias (en diversas localidades de las islas de La Palma, Tenerife, Gran Canaria y Fuerteventura).

b) Las *Pasiones*, bien en representación completa o en escenas particulares, como los «Lavatorios», los «Sermones», los «Pasos», los «Mandatos», las «Procesiones», los «Prendimientos», los «Descendimientos» o los «Encuentros» de la mañana de Pascua, también repartidos por toda España, aunque las *Pasiones* más célebres

sean las de Cataluña (las leridanas de Cervera y de Palau d'Anglesola; la tarraconense de Uldecona; las gerundenses de Verges y de San Hilario de Sacelm; y las barcelonesas de Olesa, Esparraguera y San Vicente dels Horts).

De entre los genéricamente llamados *Pasos* y que representan escenas particulares de la Pasión, Andalucía tiene una riquísima tradición: «La última Cena» y «El Prendimiento» en Priego (Córdoba), «La traición de Judas» en Pozoblanco (Córdoba), «El Calvario» en Cuevas del Almanzora (Almería), el «Pregón de Pilatos» en Mengíbar (Jaén), y otros «Pasos» diversos en Igualeja y Riogordo (Málaga), Marchena (Sevilla), Castro del Río, Baena e Iznájar (Córdoba), Arcos de la Frontera (Cádiz) y Lanteira (Granada).

c) Los *Moros y cristianos* que, con modalidades bien distintas y hasta con nombres diferentes, tienen tres focos principales de representación: Andalucía (centrada en los pueblos serranos de la Alcarria y extendida al sur y al este en las provincias de Málaga y Almería y hasta la serranía de Cádiz), Levante (que tiene por centro del mayor esplendor a Alcoy) y el alto Aragón (que ha dado lugar a un subgénero denominado *Dance* o *Morisma*), y además con extensiones esporádicas y puntuales en Castilla-La Mancha (Caudete, Casas Ibáñez, Maqueda, Hinojosa y Valverde de Júcar), en Galicia (Laza, Trez y Rairiz de Veiga, en Orense) y hasta en Canarias (Barlovento, La Palma). Pero también en Hispanoamérica, en una geografía extensísima que todavía no nos es posible dibujar, pero que va desde México hasta Chile (y la isla de Chiloé) pasando por el Perú.

Si quisiéramos ver ahora el teatro popular de tipo tradicional, no desde los géneros, sino desde la geografía, podríamos comprobar cómo cada región se ha especializado o ha primado la conservación de uno o de varios géneros. Así, como queda dicho, en Cataluña son las *Pasiones* los autos esenciales de su teatro popular. En Castilla y León lo son las *Pastoradas*, aunque éstas se limiten a la provincia de León y a las zonas limítrofes de las provincias de Palencia, Valladolid y Zamora. En el País Valenciano lo son, sin duda, los *Misterios asuncionistas* y las representaciones de *Moros y cristianos*; en Aragón los *Dances*; en Mallorca los *Cantos de la Sibila*; en la región murciana los *Autos de Reyes*, lo mismo que en Canarias; en la Baja Extremadura los autos de *La Entrega*; en Andalucía los *Moros y cristianos* y las múltiples representaciones de la *Pasión*; y modernamente, para la provincia y Comunidad de Madrid las *Pasiones*. Las regiones españolas que quedan sin nombrar o es que no tienen una fuerte tradición teatral extendida y generalizada por todo su territorio, como parece ser el caso de Galicia, Asturias y Santander (lo que no quiere decir que en ellas no existan representaciones individuales interesantes). O que las representaciones se ciñen a puntos muy concretos de su geografía, como es el caso de Navarra en que existe el *Misterio* de Olite, el *Auto de los Reyes* de Sangüesa, la *Bajada del Ángel* de Tudela o la *Pasión* de Corella; o del País Vasco, en donde sobresale el *Viacrucis* viviente de Valmaseda (Vizcaya), el *Drama de la Pasión* de Vitoria y la *Adoración de los Pastores* de Labastida (Álava). O que la tradición no es uniforme, sino múltiple, y que en esa región están representados por igual los diversos géneros del teatro popular, como es el caso de Castilla-La Mancha, en donde hay *Autos de Navidad* en Marjaliza (Toledo), *Autos de Reyes* en Vianos (Albacete), verdaderos *Autos Sacramentales* en

Valverde de los Arroyos (Guadalajara), *Loas alegóricas a Santos y a Vírgenes en Utande y Molina de Aragón* (Guadalajara) y en Caudete (Albacete) y todas las modalidades de *Autos de la Pasión* en Albatana y Elche de la Sierra (Albacete), en Pozohondo y Hiendelancina (Guadalajara), etc. y de *Moros y cristianos* en Caudete y Casas Ibáñez (Albacete), en Maqueda (Toledo), en Hinojosa (Guadalajara), etc.

4. El teatro popular religioso en Hispanoamérica

¿Y qué ha pasado de todo ello a Hispanoamérica? Porque hay que decir que el teatro religioso de tipo popular y tradicional que se sigue representando en los varios países hispanoamericanos es de origen español (hablamos de «teatro», no más laxamente de «representaciones»). Bien es verdad que Hispanoamérica es todo un Continente, y que solemos generalizar demasiado, mucho más en temas sobre los que nuestro conocimiento es menos que mediano. Si ya en un territorio como España falta bibliografía general y debemos acudir a publicaciones locales e incluso al conocimiento directo de las representaciones teatrales particulares, cuánto más en un territorio tan inmenso, con tanta diversidad cultural y con menos publicaciones sobre estos temas.

Por lo que yo conozco, solo en Nicaragua y en México sigue vigente un tipo de representaciones teatrales que tratan sobre hechos de la Conquista y con múltiples elementos de raíz prehispánica. En Nicaragua es el famoso *El Güegüense*, una representación que combina el teatro, la música y la danza, que supone una síntesis de la fusión de las culturas española e indígena y que ha merecido el reconocimiento de «Patrimonio de la Humanidad» por parte de la UNESCO. En México son las llamadas *Danzas de la Conquista* (Jáuregui y Bonfiglioli 1996). Pero éstas, con constituir un complejísimo mosaico de temas, personajes, visiones de hechos históricos y legendarios, coreografías, músicas, etc. (tales como la caída de México-Tenochtitlan, las relaciones conflictivas entre Cortés y Moctezuma, los conflictos entre indígenas y conquistadores, la danza entre David y Goliat, representando en este caso el enfrentamiento entre el bien y el mal, la historia de los doce pares de Francia o el enfrentamiento entre cristianos y turcos, el enfrentamiento entre Pilatos y Santiago, etc.), no son sino una derivación muy evolucionada de los *Moros y cristianos* de España.

Otras representaciones de *Moros y cristianos* hay, además, en Nuevo México, en varios países de Centroamérica, en Perú y en Chile (incluso en el archipiélago de Chiloé), aunque en cada lugar reciban nombres distintos y se desarrollen en dramaturgias también muy diferentes⁴. Lo asombroso es que un tema tan específico, centrado en un conflicto secular de frontera entre españoles y moros, entre personajes de distinta religión y etnia, haya atravesado el océano y se haya instalado en unas tierras que no conocieron

⁴ La investigadora peruana Milena Cáceres Valderrama, a quien cité anteriormente como «descubridora» de un auto de *Moros y cristianos* en el pueblo andino peruano de Huamantanga tiene la intención de estudiar la implantación de este tipo de representaciones en todo el territorio peruano, y sería deseable que de toda Hispanoamérica. El Padre Rubén Vargas Ugarte, jesuita, autor de un meritorio libro sobre materiales folclóricos en verso del Perú, aunque con el impropio título de *Nuestro Romancero*, pues no solo son romances los textos antologados, dice que la representación de *moros y cristianos* es «bastante común en el Perú» y que en gran parte es un baile escenificado (1958: 131-133).

aquel conflicto y siga gustando a unas gentes tan ajenas a los tipos humanos que en las representaciones aparecen. La respuesta a este interrogante tiene una validez general que sobrepasa la casuística particular de cada caso. Los hechos históricos –algunos hechos históricos– se convierten en símbolos del comportamiento humano y tienen validez intemporal. El enfrentamiento entre *moros* y *cristianos* en América está simbolizando el enfrentamiento que hubo entre españoles e indios y en la necesaria reconciliación que entre ambos debe producirse para seguir conviviendo en una tierra mestiza⁵.

Dentro de las representaciones del ciclo del Nacimiento, son famosas las *Posadas* y *Pastorelas* de México, pero que se extienden a otros países de Centroamérica (Guatemala, Honduras, Nicaragua y Costa Rica)⁶. El modelo de estos autos americanos, siendo su temática central la de los autos pastoriles de Navidad, es muy distinto al de las *Pastoradas leonesas*. Suponiendo un proceso evolutivo en la tradicionalización de estos autos, las *Pastoradas* que se siguen representando en León y provincias colindantes suponen el estadio más primitivo de la tradición, la que trata de escenificar el relato evangélico del Nacimiento y adoración de los pastores, con personajes reales y textos meramente narrativos, con pastores verdaderos que hablan como rústicos pastores y ángeles de carne y hueso que se mezclan con aquellos en el momento de los ofrecimientos. Por su parte, los autos pastoriles americanos son descendientes de los autos sacramentales, con personajes alegorizados que encarnan a los dos poderes en lucha permanente: el bien (representado por ángeles, sobre todo San Miguel) y el mal (representado por demonios, sobre todo Lucifer), y con textos también alegorizados que se acomodan a las circunstancias reales de cada lugar para establecer una conducta moral adecuada a la religión establecida.

Una huella de este tipo de autos hemos podido conocer todavía en algunas localidades de Canarias (Siemens 1982 y Trapero 1993: 53-56)⁷, antecedente sin duda de la tradición que pasó a América. Sin embargo, no conocemos ningún testimonio americano de los autos de Reyes, que tanto florecimiento y tanta dispersión han tenido por toda España, incluidos los archipiélagos de Baleares y de Canarias.

Tampoco conozco en la América hispana *Autos de la Pasión* de raíz antigua. Las representaciones que siguen haciéndose en varios estados mexicanos tienen un origen que no va más atrás de mediados del siglo XIX (Aracil Varón 2006: 11). Lo que sí conozco (y he visto) es una representación del Calvario en un distrito de la propia capital de México, con una dramaturgia muy elemental, pero con crucifixión real incluida y con la asistencia multitudinaria de fieles conmovidos y muy devotos. No tiene mucha antigüedad, pero gana en espectacularidad y en reconocimiento popular cada año. Como ocurre también en Filipinas.

⁵ Esa es exactamente la interpretación que los propios indios dan, tal como nos manifestó Milena Cáceres Valderrama en su estudio sobre *La fiesta de moros y cristianos en el Perú* (2005: 147-148).

⁶ Tratamos de una manera más detenida sobre el teatro en Hispanoamérica en el aptdo. 5 del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro, y especialmente de las *posadas* y *pastorelas* de México que tanto interés tienen.

⁷ Tratamos más detenidamente de ellas en el aptdo. 6.2.3. del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro.

Una observación debemos anotar en relación a las representaciones teatrales de Hispanoamérica, y está relacionada con la métrica de sus textos. Ya hemos dicho que el verso es la regla general en la dramaturgia de tipo tradicional; pero éste en España se agrupa en estrofas muy diversas, siendo la serie romance la más común en todas partes y para todos los autos. En América tiene una presencia muy significativa la décima, como la tiene en todos los géneros de la poesía popular.

Un caso muy llamativo concierne a este tema quiero comentar. En Cuba se había perdido la tradición de los autos de Navidad, siendo seguro que en siglos pasados también existió. Pues en la Navidad de 1997, posiblemente como acto preparatorio de la próxima visita que haría el Papa a la isla caribeña, el Obispo de La Habana quiso reinstaurar aquella vieja y hermosa costumbre. Para ello pensaron en un texto nuevo, aunque debiera estar impregnado de tradición. Y encargaron el texto a Alexis Díaz-Pimienta. La elección no pudo ser más acertada: Alexis nunca había visto autos de Navidad, pero se inspiró en las *pastorelas* mexicanas y su genio hizo lo demás. Su *Pastorela de la Habana Vieja* fue representada con muchísimo éxito y con asentimiento mayoritario y entusiasta en múltiples lugares de la capital, y lo que es más importante: viene a restaurar el espíritu de una tradición vieja tamizada por problemas, personajes y situaciones modernas. Y la *pastorela* cubana está hecha, naturalmente, mayoritariamente en décimas.⁸

5. Una clasificación por géneros

El heterogéneo y disperso panorama de los autos religiosos de España y de Hispanoamérica puede simplificarse bastante si consideramos el hecho de que cada uno de ellos, aun siendo particular en sí mismo, pertenece a un género común. Y de géneros dramáticos podemos hablar, como de ramas frondosas que desde un único tronco se desarrollan con la particularidad que los años y la tradición les han conferido.

Estamos todavía lejos de poder ofrecer un calendario exhaustivo y total de las representaciones que se hacen en la actualidad en España, menos aún en lo referido a Hispanoamérica, pero gracias a la exposición citada anteriormente de la Comunidad de Madrid y al libro que resultó de aquel proyecto *El auto religioso en España*, que es, hoy por hoy, lo mejor y más completo que existe en este aspecto, podemos intentar dibujar un panorama de conjunto, bien que sabemos que muy imperfecto y descolorido, hasta tanto se hagan investigaciones más profundas y sistemáticas.

Todo esquema es, por principio, generalizador y, por ende, simplificador. Lo que tiene de ventaja el generalizar, es decir, el ofrecer con una mayor claridad el complejo entramado de una realidad multiforme, lo tiene de inconveniente el simplificar, por cuanto en el esquema se igualan cosas que en la realidad son diferentes o se obvian otras para que el esquema cuadre. Mas, con todo, puede resultar clarificador el esquema que proponemos.

⁸ El texto está inédito; lo conozco de primera mano porque su autor, amigo mío, consultó conmigo determinados aspectos de la obra y de la tradición. Doy una noticia mayor de este auto en el aptdo. 5.2. del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro.

No hace falta decir que los autos religiosos están ligados a la conmemoración del calendario litúrgico: la mayoría a la Navidad, la Pasión, el Corpus, la Asunción de la Virgen... Los menos lo están a la celebración de unas fiestas patronales anuales, como suele suceder con los *Moros y cristianos* y las representaciones de vidas de Santos, o a conmemoraciones periódicas, como ocurre con las *Loas* y *Carros* alegóricos de la isla de La Palma que se representan cada 5 años, coincidiendo con las fiestas lustrales de su patrona la Virgen de las Nieves.

5.1. Ciclo de Navidad

5.1.1. Adviento

El *Canto de la Sibila*. Considerado como el «drama» o auto religioso más antiguo llegado hasta la actualidad, se representa en muchos pueblos de Mallorca y hasta en la propia catedral de Palma en la misa de Nochebuena⁹. Representación que, en su simplicidad, parece una herencia directa del drama litúrgico medieval, en texto vernáculo, consistente en un diálogo cantado entre la Sibila anunciadora del Juicio final y del Nacimiento del Niño Redentor y un Coro que reafirma «dramáticamente» cada estrofa de la Sibila. En 2010 se le concedió el reconocimiento de «Patrimonio de la Humanidad» por parte de la UNESCO, dentro de la modalidad de patrimonio cultural inmaterial.

5.1.2. Navidad

Se centran en torno al Nacimiento los autos y representaciones que tienen por núcleo dramático principal el anuncio del ángel y el ofrecimiento de los pastores. No todos son iguales, sin embargo, ni tienen el mismo origen, yendo de los que son verdaderamente «autos», con pleno desarrollo dramático, hasta los que son meros cuadros plásticos en que se escenifican villancicos, romances o el propio texto evangélico. Distinguiamos cuatro tipos:

a) La *Pastorada leonesa*, llamada así por ser en la provincia de León donde tiene su foco principal, pero que se extiende además por zonas limítrofes de las provincias de Palencia, Valladolid y Zamora. Nos parece una de las más genuinas representaciones de la Navidad española, pues conserva o continúa las características esenciales del teatro medieval y renacentista del «*Officium Pastorum*»: realismo, lenguaje dialectal, transmisión oral, sencillez y verismo, tradicionalismo en la estructura dramática y alternancia de texto y música. Sigue viva en bastantes pueblos, y aun se asiste ahora mismo a un renacimiento de las representaciones después de un tiempo de mortecina latencia.

b) Otros *autos pastoriles* en los que, con nombres diversos según las regiones, representan un punto intermedio entre los «realistas» autos del «*Officium Pastorum*» y los «alegóricos» Autos Sacramentales. En sus escenas ya no intervienen solo rústicos pastores sino también ángeles y demonios, con una acción alegórica mantenida

⁹ Pero antes fue canto que se practicó desde el siglo XI en muchas iglesias de España, y desde luego en las catedrales de Toledo y de León, en las que ha quedado documentada (Rodríguez 1948: 9-29).

entre el bien y el mal. El *Auto Sacramental* que se representa en Galisteo (Cáceres) es la muestra más elocuente de este tipo de teatro, como lo son también *Els Pastors* catalanes, aunque éstos sean mucho más modernos. Restos de estos autos quedan todavía en algunas localidades de Canarias (Siemens 1982 y Trapero 1993: 53-56), siendo éste el mismo modelo que se llevó a América y que pervive en las *pastorelas* mexicanas y centroamericanas. También *La Danza* que se representó hasta los años 40 del siglo XX en Pozuelo de Calatrava (Ciudad Real), «descubierta» recientemente, es ejemplo de este segundo tipo de autos navideños de estilo pastoril.

Con el nombre también de *pastorales* o *pastorelas* u otros como *danzas de pastores*, *villancicos*, *misterios* o *loas* existen otros autos de Navidad que tienen por núcleo dramático la ofrenda de los pastores y algunos diálogos de éstos en torno a ella. En realidad son solo eso: unos ofrecimientos representados, de tradición más moderna y de dramaturgia mucho más simple que los anteriores. Estos autos responden todos a un mismo tipo clasificatorio pero no a una tradición homogénea y uniforme.

c) Los *belenes vivientes*. Costumbre moderna, que sin constituir propiamente «teatro», pues falta el texto representado, aunque lo haya grabado y en «off», se ha extendido por todas partes, hasta convertirse en una de las manifestaciones más populares y participadas de la Navidad española, por la gran cantidad de hombres y mujeres que intervienen en estas escenificaciones.

5.1.3. Epifanía

El *Auto de Reyes* es quizá la obra más extendida de todo el teatro religioso español. Decimos «obra» y «extendida», pues, en efecto, es un texto muy definido que, con las variantes lógicas regionales y locales, tiene en todas partes el mismo carácter: los Reyes llegan a Jerusalén siguiendo la estrella, se entrevistan con Herodes, siguen a Belén donde adoran al Niño y le ofrecen sus dones y retornan a sus países por un camino distinto al de la llegada para evitar dar a Herodes la noticia del lugar del Nacimiento. En otros lugares se continúa con la matanza de los Inocentes y en otros se conjuga el auto con la adoración de los pastores. Sin que todos tengan el mismo origen, y por tanto el mismo texto, pues algunos son de implantación moderna, una gran mayoría procede del original de Gaspar Fernández y Ávila, del siglo XVIII, referido más arriba. Existen *autos de Reyes* en Castilla y León (sobre todo en el sureste de León, en el noroeste de Zamora, en el occidente de Palencia y en el norte de Valladolid, una geografía bastante coincidente con la de las *Pastoradas*); en Castilla-La Mancha (Vianos, Albacete); en Andalucía (El Viso y Alcaracejos, en la comarca cordobesa de Los Pedroches); en Extremadura (Valdecaballeros y toda la comarca de la «Siberia» extremeña); en Mallorca (Capdepera); en Alicante (Cañada); en Santander (Santillana del Mar); en Navarra (Sangüesa); en Canarias (en diversas localidades de las islas de La Palma, Tenerife, Gran Canaria y Fuerteventura)¹⁰ y en Murcia, en cuya región tie-

¹⁰ Tratamos específicamente de estos Autos de Reyes de Canarias en el aptdo. 6.2.3.2. del capítulo «Cantando a la Navidad» de este libro.

nen *los Reyes* su asiento más firme (Churra, Mula, La Palma, Aledo, La Alberca, Cabezo de Torres, Patiño, etc.).

5.2. Ciclo de Semana Santa

5.2.1. La Pasión

a) Representación de *La Pasión* completa, bien como un solo acto o como varios, escenificados por lo general en varios días y al aire libre. La región más «pasionista» de España es Cataluña, de donde son también las Pasiones más célebres, como las leridanas de Cervera (seguramente la más antigua de España, de 1481, y con texto en castellano) y de Palau d'Anglesola; la tarraconense de Ulldecona; las gerundenses de Verges y de San Hilario de Sacelm; y las barcelonesas de Olesa, Esparraguera y San Vicente dels Horts. En el País Valenciano se han hecho famosas las de Callosa del Segura (Alicante), Moncada y Benetúser (Valencia). En Murcia las de Lorca, Jumilla, Albudeite y San Javier. En Andalucía las de Baena e Iznájar (Córdoba) y Riogordo (Málaga). En Extremadura las de Campo Lugar, Roca de la Sierra y Peraleda de la Mata (Cáceres) y la de Oliva de la Frontera (Badajoz). En Castilla y León la de La Alberca (Salamanca). En Galicia la de Finisterre (La Coruña). En el País Vasco el *Viacrucis viviente* de Valmaseda (Vizcaya) y el *Drama de la Pasión* de Vitoria. Y en Madrid las de Chinchón, Aranjuez y las que han nacido en los últimos años en todos los pueblos vecinos del sureste de la provincia. En fin, *autos de la Pasión* estos que, excepto los catalanes y algunos andaluces, son de implantación moderna.

b) Más antiguos son por lo común, sin embargo, los genéricamente llamados *Pasos* y que representan escenas particulares de la Pasión, éstos ya escenificados en un solo día y muchos de ellos dentro de las iglesias. Muy abundantes son en Andalucía: *La última Cena* y *El Prendimiento* en Priego (Córdoba), *La traición de Judas* en Pozoblanco (también en Córdoba), *El Calvario* en Cuevas del Almanzora (Almería), el *Pregón de Pilatos* en Mengíbar (Jaén), y otros *pasos* diversos en Igualeja (Málaga), Marchena (Sevilla), Castro del Río (Córdoba) y Arcos de la Frontera (Cádiz). Muy viejos son los *Descendimientos* de Villaviciosa (Asturias), de Cotabade (Pontevedra), de Ahigal (Cáceres), de Pollensa (Mallorca), de Medina del Campo (Valladolid) y de otras muchas poblaciones repartidas por toda la geografía española. Y muy arraigados en la tradición local están *El Prendimiento* de Albatana y el *Cristus* de Pozohondo (ambos de Albacete), *La Buena Mujer* de Bancarrota (Cáceres), *El Lavatorio* de Cartagena y *La Crucifixión* de Aledo (Murcia); y, en fin, los *Pasos* que se celebran en los pueblos navarros de Aras, Corella, Cabanillas, Viana y Tudela.

c) Como *paso* particular, por lo singular que es y por el significado que tiene como pervivencia de una representación típicamente medieval, hay que mencionar la *Danza de la Muerte*, que se incrusta como un número autónomo dentro de *La Pasión* de Verges (Gerona), con siniestros personajes disfrazados de esqueletos que bailan por las calles con guadañas y otros símbolos mortuorios.

d) De manera paralela a como ocurre con los Belenes vivientes, cabe traer aquí los muchos *Viacrucis vivientes* que se representan en España, que están a medio camino entre los verdaderamente «autos» de la Pasión y las meras procesiones, por cuanto sí

son representaciones pero no tienen un «texto representado», todos ellos espectaculares y muy realistas, de entre los cuales podríamos citar el de Covarrubias (Burgos).

5.2.2. Pascua

a) La Semana Santa española acaba en muchos lugares con la procesión de *El Encuentro*, en la que la Virgen recibe la noticia de la Resurrección y es despojada de sus vestiduras negras. Ese «encuentro» suele ser un simple cuadro plástico en el que se cantan textos alusivos al acto, pero en algunos pocos sitios la celebración pascual se ha convertido en un verdadero auto, con una escenografía muy complicada, heredera sin duda de la tramoya medieval en que el ángel anunciador de la gozosa nueva bajaba del cielo encubierto en «globos», «alcachofas» o «granadas». Restos de estas representaciones quedan en la *Procesión de la Palomita* de Muros (La Coruña), y en la *Bajada del Ángel* de Tudela (Navarra), de Peñafiel (Valladolid) y de Aranda del Duero (Burgos).

b) Otra modalidad teatral de la celebración de la Pascua, que se ha restaurado recientemente en Cataluña, es la *Visitatio Sepulchri*, que enlaza directamente con el drama litúrgico medieval, en que se representa la llegada al Huerto de Getsemaní de las tres Marías y el encuentro con el mercader de ungüentos, quien les da la noticia de la resurrección de Cristo.

5.3. Corpus Cristi

A la festividad del Corpus se ciñó en España con preferencia la gran dramaturgia de los autos sacramentales, como es bien sabido. La prohibición de Carlos III acabó con el esplendor de aquellas representaciones y con la extraordinaria literatura que contenían. Lo que queda hoy de aquello es lo poco que logró burlar la Orden Real, refugiado las más de las veces en lugares minúsculos y apartados o disimulado en procesiones solemnes y pantomímicas. De todo ello cabe citar:

a) Los *Autos Sacramentales* de Valverde de los Arroyos, que conservan incluso el nombre específico del género y que vienen a ser una colección de autos, loas, sainetes y juegos escénicos, todos ellos de tipo alegórico y de temática religiosa que, a la elección del director de la Asociación, se siguen representando cada año sin interrupción por los propios vecinos del pueblo.

b) Los *Misterios* de la catedral de Valencia.

c) Las Procesiones y diálogos alegóricos de Laguna de Negrillos (León), Camuñas (Toledo) y Puente Genil (Córdoba).

d) *La Patum* de Berga (Barcelona) que ha conservado íntegramente los elementos profanos de las antiguas procesiones del Corpus: danzas, entremeses, escenas entre moros y cristianos, loas marianas, bailes alegóricos entre personajes celestes y diabólicos, etc., todo ello al ritmo constante y envolvente del tambor, de cuyo sonido toma el nombre onomatopéyico la fiesta.

5.4. Ciclo mariano

a) Los *Autos Asuncionistas* tienen en el *Misteri* de Elche la representación más extraordinaria de España y posiblemente de toda Europa, como ya hemos dicho, que mereció con toda justicia el primer reconocimiento por parte de la UNESCO de «Patrimonio de la Humanidad» en la modalidad de cultura inmaterial. Pero la tradición asuncionista no se agota en la ciudad alicantina, sino que se extiende por todo el Levante español y tiene otras escenificaciones extraordinarias en La Selva del Camp (Tarragona) y en la catedral de Valencia.

b) Las *Loas* a la Virgen, bien sea al misterio de su Asunción, como las de La Alberca y Sequeros (Salamanca), bien a su papel de mediadora del género humano, como las que se representan cada cinco años en Santa Cruz de La Palma en honor de la Virgen de las Nieves con el nombre de *Loas* y *Carros*. En los tres casos se trata de autos muy alegóricos, en la línea de los autos sacramentales.

c) Un tercer tipo de autos marianos son los que escenifican la aparición de una imagen o los que exaltan la devoción a una advocación determinada, en ambos casos convertidas en patronas de la localidad. Ejemplos de lo primero son las representaciones de Benidor sobre la aparición de la Virgen del Sufragio en las playas de la localidad y el de Candelaria (Tenerife) sobre la aparición de la Virgen del mismo nombre en una cueva a unos pastores guanches, antes de la llegada a la isla de los españoles. Y ejemplos de exaltación a una advocación determinada son las de Caudete (Albacete) a la Virgen del Carmen y de Molina de Aragón (Guadalajara) a la Virgen de la Hoz. En todos estos casos las representaciones no son muy antiguas, por más que los acontecimientos que se conmemoran lo sean.

5.5. Vidas de santos

La de representar vidas de santos es una tradición vinculada a unos lugares o a unas zonas muy específicas, siendo además de implantación relativamente moderna. Ejemplos concretos son *La Santantonada* que con motivo de las fiestas de San Antón se celebran en la comarca castellanense de Morella (entre otras localidades en La Mata y El Forcall); la vida de San Hermenegildo que se representa en La Seo de Urgel; la de San Acacio en Utande (Guadalajara); el Sacrificio de Isaac en Laza (Orense); *El Paloteado* en homenaje a San Miguel Arcángel en Cortes (Navarra) y la *Batalla de Tamacite* de Tuineje (isla de Fuerteventura), en que se conmemora la victoria de los lugareños sobre unos piratas ingleses (hecho ocurrido en 1740) y se canta al «Señor San Miguel» como protector victorioso de la contienda. En fin, tradición teatral extendida por toda la Baja Extremadura (Villafranca de los Barros, La Morera, Oliva de la Frontera, Acehuchal, Feria, Cortes de Peleas, etc.) es la de representar *La Entrega* de la Cruz a Santa Elena, en conmemoración de la festividad de la Santa Cruz del 3 de mayo. Y en la comarca de La Cabrera (León) eran muy características unas *danzas de paloteo* con los nombres de *Nabucodonosor*, *San Antonio*, *Santa Genoveva* y otras advocaciones cristianas (Casado Lobato 2009).

5.6. Moros y cristianos

Una tradición seudoteatral extendidísima por toda España, muy en consonancia con la historia nacional, que tiene mucho de festejo profano, bastante de rito y un poco de conmemoración religiosa, es la celebración de los *Moros y cristianos*. Los nombres que recibe en cada lugar son particulares, lo mismo que el Santo en cuyo honor se celebran; no lo es tanto, sin embargo, el esquema dramático, que es bastante común en cada uno de los tres focos principales en que se celebran.

En Andalucía, centrada en los pueblos serranos de la Alcarria y extendida al sur y al este en las provincias de Málaga y Almería y hasta la serranía de Cádiz, el esquema es el siguiente: La imagen del Santo Patrón o de la Virgen de la localidad sale en procesión custodiada por los cristianos; a lo largo del recorrido es asaltada por los moros que se apoderan de ella y la guardan en lugar muy protegido; tras varias escaramuzas y muchas luchas, los cristianos, con el auxilio de algún ser sobrenatural, recuperan la imagen, los moros se convierten y todos juntos acaban profesando su fe y exaltando al Santo. En la región levantina, que tiene por centro del mayor esplendor a Alcoy, la fiesta es más profana y el motivo de la disputa entre moros y cristianos es la toma de un castillo. Por su parte, en el alto Aragón, los *Moros y cristianos* se reducen a ciertas escenas o números particulares dentro de un conjunto de festejos más amplio denominado *Dance* o *Morisma*.

Desde esos tres focos principales la fiesta de *Moros y cristianos* se ha extendido también a bastantes lugares de Castilla-La Mancha, como Caudete (Albacete), Maqueda (Toledo), Hinojosa (Guadalajara) y Valverde de Júcar (Cuenca); a otros pocos de Galicia, como Laza, Trez y Rairiz de Veiga (las tres en Orense); y a una localidad de la isla canaria de La Palma. Y no solo llegaron a Canarias, cuando nada había en la historia de las Islas que explicara su asentamiento allí, sino que, con menos razón aun, saltaron el gran charco y se esparcieron por toda Hispanoamérica, desde Nueva México hasta Chile pasando por Perú. Y restos de *Moros y cristianos* pueden advertirse también en fiestas y representaciones como el *Ball del Sant Crist* de Salomó (Tarragona) y en *La Patum* de Berga (Barcelona).

5.7. Los Dances aragoneses

Las muestras del teatro popular más características y peculiares de Aragón son, sin duda, los denominados *Dances*, estando éstos a mitad de camino entre el festejo profano y el auto religioso, entre las simples danzas y el texto representado: una modalidad teatral compleja en la que se juntan escenas de *pastorelas*, con introducción de elementos cómicos y locales, con luchas entre moros y cristianos, con diálogos y luchas alegóricas entre ángeles y demonios, con *loas* y despedidas en verso y, sobre todo, con muchas danzas, siendo éste el elemento predominante que da nombre a todo el conjunto. El formato dramático de los dances da cabida a largos parlamentos, cargados unos de materia histórica o doctrinal, pero también otros de improvisada circunstancia local, por lo que la diversidad es la nota más sobresaliente de estos festejos. Hasta 120 dances se conocen en Aragón, siendo los más nombrados los de Aínsa y Sariñena (Huesca) y Alloza (Teruel).

6. Un teatro para la devoción

No está de más repetir aquí lo que ya dije en el Estudio introductorio de este libro, y es lo que dijo Caro Baroja respecto del ideario mítico y cultural popular del mundo hispánico, y especialmente de su ideario religioso: que se había configurado a lo largo de los siglos «con comedias y sermones». Y tampoco repetir la frase de Lusón Tolosana puesta al principio de este capítulo: que la religión también se canta, se baila, se representa y se teatraliza. Y continúa este antropólogo de la cultura: «El pueblo no es teólogo, vive la creencia en acción, vibra en emociones que visiblemente expresa en sus formas de culto-fiesta inmensamente variadas» (Lusón 2008: 68).

En efecto, no puede desligarse el nacimiento de los autos litúrgicos medievales ni las representaciones religiosas actuales del propósito de despertar un sentimiento de fervor en el público creyente. El teatro nació para revitalizar la liturgia, para hacer plásticos los misterios que la liturgia velaba. En un mundo en el que la rudeza de los fieles era casi paralela a la de muchos de sus clérigos, ante una liturgia en latín que no entendían, y declarado el gusto de la sociedad medieval por lo visual¹¹, el teatro religioso –podríamos decir– nace para enseñar a los fieles con una técnica «audiovisual».

Aquella realidad medieval la reflejan muy bien estos versos de López de Ayala:

Si fazían sermón, oír non lo quería,
diciendo: «Non lo entiendo, que fabla theologia.
(*Rimado de Palacio*, estr. 164.)

Y la intención del teatro la confiesa de manera expresa uno de nuestros primeros autores dramáticos, Fr. Íñigo de Mendoza (pues teatro pastoril ha de considerarse el episodio del Nacimiento de sus *Coplas de Vita Christi* que va de la estrofa 122 a la 157). Cuando Fr. Íñigo hace hablar a sus pastores «en estilo grosero»

para poder recrear,
despertar y renovar
la gana de los lectores
(copla 159)

está manifestando claramente que su lenguaje era un recurso que se sumaba también al objetivo del teatro popular: poder enseñar recreando, haciendo asequible y ameno lo que podía convertirse en ininteligible y tedioso.

Frente a la «teología» del sermón, el teatro ofrecía a los fieles el apacible canto gregoriano, las «divinas palabras» del latín en medio de parlamentos rústicos de pastores, el recitado salmódico de las secuencias, el rico movimiento ceremonial de la liturgia, el resplandeciente colorido del vestuario sacerdotal y de los enseres culturales, los frescos y retablos –angelicales o demoníacos– que presiden los templos, la majestuosidad del órgano, los aromas del incienso, la inquietante iluminación de

¹¹ «El rasgo fundamental del espíritu de la última Edad Media es su carácter preponderantemente visual», ha dicho Huizinga (1989: 409).

vidrieras y ciriales, la veneración de imágenes y reliquias; la atmósfera, en suma, del rito, de la ceremonia a la vez iniciática y colectiva (Massip 1990: 19).

El público medieval aprendió los pasajes más importantes del Antiguo y Nuevo Testamento y las historias de Santos en los muros, en las fachadas y en las vidrieras de sus templos. Aprendió de las representaciones de la Navidad y de la Pasión, de los Misterios asuncionistas, de los Autos Sacramentales y de las vidas de Santos. Y aprendió también de las procesiones y de tantas y tantas ceremonias en las que lo gestual completaba y perfeccionaba el mensaje textual de la liturgia.

Desde este punto de vista, ni los autos religiosos son un espectáculo ni los feligreses que asisten a la representación se tienen por meros espectadores. El público de un auto se integra en él, lo vive. Su presencia no puede sino ser activa: participa de una celebración comunitaria. Nada le es ajeno allí: el «espacio escénico» se ubica en el lugar que a él le es cotidiano, los intérpretes son sus propios vecinos, él mismo tendrá que participar en respuestas o acciones simples de la representación, y hasta el texto le será conocido por oírlo repetir año tras año. El teatro popular no se basa en la intriga de un argumento o en la sorpresa de una fábula desconocida; en cierta manera es la celebración de un rito que se repite periódicamente para alimentar las creencias colectivas. A eso se le llama también tradición. Y por pura tradición se ha venido haciendo en España desde la remota Edad Media hasta hoy mismo. Con un componente añadido que resulta ser fundamental: el sentido identitario que otorga a la comunidad que lo practica.

Y hablar de «identidad» de un pueblo es algo muy serio e importante. En este libro hemos hablado de la identidad de un conjunto de pueblos que tienen un mismo medio de expresión y de comunicación, y que en esto se muestra con una asombrosa unidad. Consecuente con mi creencia de que es la lengua el elemento más caracterizador de una «conciencia de identidad». No el único, pero sí el más importante.

XII

GLOSARIO

Referimos aquí solo los términos que tienen una significación específica dentro de las manifestaciones religiosas y poético-musicales aquí estudiadas.

a lo divino: ver *canto a lo divino*.

a lo humano: ver *canto a lo humano*.

aguinaldo: generalmente, canto petitorio por Navidad; en Puerto Rico de manera particular designa las decimillas de temática navideña.

alabado: denominación especial que se da en Hispanoamérica a los cantos de alabanza al Santísimo y a otras celebraciones de la religión, en especial a los cantos de la Pasión; tiene una implantación especial en México; en Colombia, en el Departamento de Nariño, es un canto específico del velorio de adultos.

alabanzas: cantos de alabanza a la Virgen en los *velorios de angelito* en México.

albaet: ver *velatori del albaet*.

altares de cruz: en Cuba, denominación que tenían los velorios dedicados a celebrar la Santa Cruz.

angelito purahéi: denominación que tiene en Paraguay el *velorio de angelito*.

angelito: ver *vela del angelito*.

angelorio: lugar del cementerio de Lima reservado para enterrar a los niños muertos menores de edad.

animeros: ver *cuadrilla de ánimas*.

años nuevos: género de cánticos populares que se hacían en la isla de La Gomera para felicitar el año nuevo y pedir el aguinaldo.

arrullos: en Colombia, en el Departamento de Nariño, los cantos que se hacen en un *chigualo* o *velorio de angelito*.

auroros: ver *cuadrilla de ánimas*; el nombre de *auroros* les viene en este caso por salir a las rondas a la hora del amanecer.

banquillo: ver *preguntas y respuestas*.

baquiné o **baquiní:** el *velorio de angelito* en Puerto Rico y República Dominicana.

bertsolari: poeta improvisador del País Vasco (España).

bertsolarismo: nombre de la poesía improvisada en el País Vasco.

brindis: en Chile, modalidad recitada del canto a lo humano en que el cantor brinda en una décima, con el vaso en la mano, por un motivo particular (una persona, un objeto, un oficio, un hecho concreto, etc.).

bunde: denominación variante del *velorio de angelito* en Colombia.

cabeza: versos de tipo popular (generalmente una cuarteta) que sirven de cabeza para la glosa.

cante de poetas: Nombre de la poesía improvisada en la Subbética andaluza (Málaga-Córdoba-Granada).

cantería: el conjunto de cantos que se suceden en los *velorios de cruz* de Venezuela.

canto a lo divino alto: en Perú, cuando la décima a lo divino alcanzaba niveles de alto misticismo.

canto a lo divino: modalidad de canto centrado en el repertorio de tipo religioso (basado en los distintos episodios de la Biblia, en el Nuevo Testamento, en la doctrina de la Iglesia y en el devocionario de la religión católica), especialmente en Chile.

canto a lo humano: modalidad de canto centrado en el repertorio de tipo profano (temas de astronomía, de historia, de geografía, de literatura, de temática amorosa, de travesura, de *ponderaciones* o *exageraciones*, etc.), especialmente en Chile.

canto a lo poeta (o *pueta*): canto popular chileno basado en la tradición, que se acompaña fundamentalmente de guitarra o de guitarrón (se admiten otros instrumentos populares como arpa, rabel o acordeón). Tiene dos modalidades netamente diferenciadas: *a lo divino* y *a lo humano*.

canto de ánimas: actividad que desarrollan las cuadrilla de ánimas en zonas de Murcia, Castilla-La Mancha y el sureste de España. También se le llama *canto de aguinaldo*, o *cantos animeros*.

canto endechástico: canto fúnebre.

canto por fundamento (o **por argumento**): en varios países hispanoamericanos, canto improvisado sobre un tema determinado.

canto por ponderación: en Chile, canto improvisado basado en las exageraciones y en los disparates.

cantor a lo divino: que practica el canto a lo divino, especialmente en Chile.

cantor a lo humano: que practica el canto a lo humano, especialmente en Chile.

cantor de alante o **copliador:** en Canarias, el que canta como solista en un *rancho*.

canturía: en Cuba, nombre con que se identifica la fiesta en la que se reúnen los poetas improvisadores a cantar sobre todo en controversia; suele usarse como sinónimo de *guateque*.

chácaras: castañuelas gigantes típicas del folclore de la isla de La Gomera y del *baile del tambor* en que se cantan los romances.

chigualo o **chingualo:** el *velorio de angelito* en Colombia y Ecuador.

coleo: ver *décima de coleo*.

contrafacta o **contrafactura:** canto vuelto *a lo divino* desde un original que tenía un sentido profano.

contrapunto o **contrapunteo:** modalidad de canto improvisado en controversia entre dos poetas; según los países o regiones recibe nombres particulares, algunos de los cuales son: *paya* en Chile, *payada* en Argentina y Uruguay, *punto cubano* en Cuba y Canarias, *mejorana* en Panamá, *huapango* en los estados de la Sierra Gorda de México, *galerón* en el Oriente venezolano, *piquería* en Colombia, *trovo* en regiones de Murcia y de las Alpujarras de España, *glosat* en Baleares, etc.

contrarresto: es la modalidad más compleja de todo el canto a lo poeta chileno: dos décimas con los versos 1 y 10 en sentido opuesto y que tienen un sentido completo; o dicho de otra manera: cuando un poeta inicia su décima con el último verso de la décima anterior y la acaba con el primero de aquella.

contraverso: respuesta que en una controversia da un improvisador a su contrin-

cante sobre la misma temática.

controversia: enfrentamiento poético-musical entre dos poetas improvisadores, con tema impuesto o libre.

copla: generalmente, estrofa de pocos versos de la lírica popular; específicamente en Canarias, subgénero poético y musical de los *ranchos de ánimas*.

corrido: denominación que en Andalucía se da generalmente al canto de los romances, y en Canarias a un subgénero de los *ranchos de pascua*.

cuadrilla de ánimas: agrupaciones musicales que salen pidiendo limosna para el culto a las ánimas del Purgatorio en zonas de Murcia, Castilla-La Mancha y del sureste de España.

cuarteta: en general, estrofa de cuatro versos, con independencia de la rima que tengan; es la estrofa prototípica para la *glosa* en décimas.

décima: estrofa de diez versos octosílabos de rima consonante o asonante, según la tradición de cada país, y con la distribución siguiente: *abba:ac:cddc*; es la forma métrica preferida para la improvisación en Iberoamérica y Canarias.

decimal: en México, una de las partes del *huapango arribeño*, en que se improvisan décimas en forma de *glosa*.

décima de coleo: la décima cuyo último verso enlaza con el primero de la siguiente, especialmente practicada en Venezuela y Chile.

décima de despedida: en Chile, la última décima del *verso* en que se resume el contenido de todo el *fundado*.

décima introduccionada: en Chile, la primera décima del *verso* cuando en ella se expresa la cuarteta que servirá de *glosa* a la composición.

décima redoblada: aquella cuyos versos se expresan redoblados, como en un espejo; por ejemplo: «Se ordena la despedía, / la despedía se ordena, / con alegría y sin pena, / sin pena y con alegría».

decimilla: modalidad de décima hexasilábica, típica de Puerto Rico, que se canta especialmente en tiempo de Navidad, como *aguinaldo*.

deshecha: subgénero poético y musical de los *ranchos* de Canarias.

despedimento: canto que se le hace a un personaje finado, especialmente cuando estuvo vinculado al mundo de la poesía popular.

divino: ver *canto a lo divino*.

encuartetada: ver *décima encuartetada*.

endecha: composición poética que encierra siempre un lamento, particularmente como canto fúnebre.

espada: en los *ranchos* de Canarias, instrumento de percusión consistente en una larga barra de acero que se percute con una clavija.

espejo: ver *décima redoblada*.

estrofa zejelesca: tipo de estrofa basadas en el modelo del *zéjel* en que tiene presencia un estribillo como elemento fundamental, que se conserva en la métrica característica de los *ranchos* de Canarias.

florón: en Puerto Rico, modalidad de *velorio de angelito* o parte integrante de éste.

fundao, fundado o fundamento: tema específico del canto a lo divino (por ejemplo: por Creación, por Nacimiento, por Hijo pródigo, etc.).

galerón: nombre de la forma musical más común de la poesía improvisada en el Oriente de Venezuela, típica de la isla Margarita.

galeronista: en Venezuela, improvisador de *galerón*.

glosa: modalidad de la poesía popular en Hispanoamérica en que una cuarteta (o redondilla) se desarrolla se glosa en cuatro décimas, terminando cada una de ellas con los versos correspondientes de la cuarteta inicial. Tanto se practica en la modalidad de la poesía improvisada como en la «memorial»; es la forma característica del *canto a lo divino* chileno.

glosaor: poeta repentista de las Islas Baleares (España).

glosat de picat: en las Baleares, *performance* de poesía oral improvisada que consiste en la controversia entre dos contrincantes.

gualí: en Colombia, en el Departamento del Chocó, denominación variante del *velorio de angelito*.

guitarrón: instrumento musical típico de Chile que se usa para el canto «a lo poeta», y muy particularmente para el canto «a lo divino»; consta de 25 cuerdas divididas en 5 órdenes.

guitarronero: tocador de guitarrón.

guslar o guslari: nombre que reciben los poetas improvisadores en países de los Balcanes, por el instrumento con que se acompañan.

huapango: en México, modalidad de canto de la décima especialmente en la Sierra Gorda (estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro), denominado también *huapango arribeño*.

huapanguero: poeta repentista que interpreta el *huapango*.

improvisador: nombre genérico del poeta que hace versos improvisados.

jarabe (o son del jarabe): una de las partes en que se divide el *huapango arribeño*.

juglar: nombre con que se designa a veces a los poetas improvisadores.

línea o palabra: ver *palabra*.

lira popular: en Chile, hoja suelta e impresa en que se contienen varias composiciones del canto a lo poeta y que sirvió para la difusión de este tipo de poesía popular desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de los 40 del siglo XX. En un principio se llamó *lira chilena*.

lo divino: en Canarias, cantos de Navidad que se hacen por las calles felicitando las pascuas y pidiendo el aguinaldo.

mejorana: nombre genérico que recibe el canto de la décima en Panamá, por el instrumento musical con que se acompaña.

misterios: en los *ranchos de ánimas* de Canarias, cuando los cánticos son de tema bíblico o evangélico.

mochiller o **mochillero**: en los *ranchos de ánimas* de Canarias y en las *cuadrillas de ánimas* de la Península, los que llevan «la mochila» para recoger las limosnas que recaudan.

mortichuelos: denominación que se daba a los *angelitos* en el sur de la Comunidad Valenciana.

música de camarín: en México, en la Sierra Gorda, música a lo divino, o fiestas en las que hay canto religioso.

novena: los nueve días que anteceden a una celebración religiosa y en los cuales se reza y se canta *a lo divino*.

palabra, línea, vocablo o **vocable**: en Chile, cada uno de los versos de la décima del *canto a lo divino*.

palabra: en los *ranchos de animas* de Canarias, cada uno de los versos.

parabienes: uno de los cantos de los *velorios de angelito* en México en el momento de la coronación del niño difunto.

pascuas: un subgénero de los cantos de los *ranchos de pascua*.

paya: en Chile, especialmente el contrapunto improvisado en décimas entre dos payadores.

payada: en Argentina y Uruguay el acto de la improvisación en contrapunto entre dos payadores.

payador: denominación que recibe en el cono sur americano (Chile, Argentina y Uruguay) especialmente el improvisador que canta en contrapunto con otro cantor en décimas.

personificación: en Chile, modalidad de canto *a lo humano* en que dos cantores hacen un contrapunto improvisado representando cada uno de ellos una personificación de elementos aparentemente contrarios (el agua y el fuego, el agua y el vino, la mujer y el hombre, el llano y la cordillera, etc.), tanto pueden hacerse en cuartetos como en décimas.

pie: este término tiene distintas referencias; en el canto a lo divino de Chile, cada décima de un verso; en Canarias, el estribillo o *pie de romance* con que se cantan los romances (cuando éstos se cantan con estribillo), y los primeros versos de los cantos de un *rancho* que servirán de estribillo para el coro.

pie fijo: en Puerto Rico, el último verso con que generalmente acaban las décimas, siendo ésta una de las modalidades más características de la isla.

pie forzado: verso octosílabo que se impone al poeta improvisador, y con el que éste tiene que terminar su décima, como una demostración de habilidad, ingenio y capacidad repentista.

planta: en México y Puerto Rico, la cuarteta que sirve para la glosa en décimas.

poesía: en México, primera parte del *huapango arribeño*, consistente en el recitado de una serie de décimas de arte mayor (de 10 a 14 versos) cada una de las cuales acaba con una *planta* que se canta.

preguntas y respuestas o **banquillo**: en Chile, modalidad de canto a lo humano improvisado en que los cantores se someten a una rueda de preguntas y respuestas entre ellos, generalmente en forma de cuartetos.

pueta (cantar a lo *pueta*): denominación general y local del cantor popular en Chile.

punto cubano: modalidad musical en que se canta la décima, especialmente la improvisada, en Cuba y Canarias; en Cuba también se denomina *punto guajiro*.

punto del navegante: modalidad musical en que se canta la décima, especialmente la improvisada, en la isla Margarita y en el Oriente de Venezuela.

punto o fundamento: ver *fundao*.

quinimán: nombre del baile que se ejecuta en *baquiné* o *velorio de angelitos* de Puerto Rico.

ranchero: en Canarias miembro de un *ranch*o.

ranchero mayor: en Canarias el director de un *ranch*o.

rancho: en Canarias, nombre que reciben las agrupaciones musicales de carácter religioso, de las que hay dos modalidades: los *de ánimas* cuya función principal es la de pedir limosna para el sufragio de las almas del Purgatorio, y los *de pascua*, que centran sus cantos en la celebración de la Navidad.

redoble: en los *ranch*os de Canarias, cada una de las estrofas de sus cánticos.

redondilla: en Chile, modalidad de canto a lo poeta y de la paya en que las décimas o cuartetos acaban todas con el mismo verso o pie forzado.

repentismo: en general, arte de la improvisación poética.

repentista: poeta improvisador, especialmente en Cuba.

respondedores: en Canarias los miembros de una agrupación musical que «responden» al solista cantando el estribillo o *pie* en los cantos que son «responsoriales», como los romances y los *ranch*os.

responder: en Canarias, el estribillo con que se cantan los romances en las islas de La Gomera, La Palma y El Hierro.

rezador: persona que se encarga de dirigir los rezos y los distintos cánticos de un *velorio*.

rueda o **ruedecilla:** en Chile, modalidad de canto a lo divino en que los cantores se sitúan en semicírculo alrededor del altar y cada uno canta una décima de manera sucesiva y alternante por riguroso orden de izquierda a derecha hasta completar el *verso*.

santodomingo: un género musical del folclore canario, y un subgénero de los cantos de los *ranch*os de *pascua*.

seis: modalidad musical prototípica del canto de la décima en Puerto Rico, con innumerables variantes.

socabón: nombre de la poesía improvisada en décimas en Panamá.

socavón: nombre de la poesía improvisada en décimas en Perú.

son: en general, canción popular; en México, una de las partes del *huapango arribeño*.

son huasteco: forma musical del canto popular de la región Huasteca en México.

son jarocho: forma musical de cantar y de acompañar la décima en la región Jarocho de México (Veracruz).

tono: forma musical característica de los cantos de *velorio* de la región de Los Llanos venezolanos y colombianos, y de los *altares de cruz* de Cuba.

topada: denominación que recibe en la Sierra Gorda de México el acto de la controversia o contrapunto entre dos trovadores; una *topada* es la fiesta total, en la que también el público baila en los interludios musicales, y es además la única manifestación mexicana que conserva la confrontación entre dos decimistas; se le llama también *canto aporreado* por 'aporrear al contrario en controversia'.

toquío: en Chile, cada tipo de acompañamiento del canto a *lo poeta* con guitarra o guitarrón.

trovador: en general, poeta improvisador, especialmente en Puerto Rico y México.

trovero: poeta improvisador, en general, y particularmente en las regiones del Levante español y de Andalucía oriental.

trovo: modalidad de improvisación en quintillas en las regiones españolas de Murcia y de las Alpujarras; en Venezuela, la cuarteta que sirve para la glosa en décimas o la glosa entera.

valona: en México, una de las partes del *huapango arribeño* en que se cantan decimas improvisadas en forma de *glosa*.

vela, velatorio o velorio de angelito: vigilia nocturna que se le hace a un niño muerto menor de edad en la casa materna.

velaciones: en México, *velatorios*.

velatori del albaet: lo mismo que *velatorio de angelito* en dialecto valenciano.

velorio de cruz: vigilia para conmemorar a la Santa Cruz en la noche del día 2 de mayo, anterior a la festividad de la Cruz.

velorio o velatorio: vigilia nocturna de cantores a lo divino en la que se canta durante toda la noche con motivo de una celebración religiosa o de la vela de un difunto.

versadores o verseadores: en Canarias, los poetas improvisadores de décimas.

verso: en Chile, composición de 4 décimas que glosan una cuarteta; a ellas puede antecederles una primera décima introductoria dentro de la cual se integra la cuarteta y puede finalizar con una sexta décima de despedida. Por tanto, el *verso* puede componerse de 4, 5 o 6 décimas, siendo lo más general de 5.

verso encuartetado: en Chile, *verso* en cuatro décimas sometido a la glosa de una cuarteta.

verso introduccionado: en Chile, la primera décima de un *verso* cuando en ésta se contiene la *cuarteta* de la *glosa*.

versos hechos o memorizados: en Chile, composiciones poéticas en *verso* que cada cantor compone con anterioridad al momento del canto y que memoriza.

vocable: ver *palabra*.

yaraví: una de las formas de cantar la décima en Perú.

zéjel: una de las estructuras poéticas más antigua de la lírica española, en la que un estribillo se convierte en el elemento principal, a base de repetirse y de glosarse en las estrofas.

XIII

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Antonio, Pilar REY y Jesús PÉREZ MORERA (1989): *Descripción verdadera de los solemnes cultos [...] que la ciudad de Sta. Cruz de la Palma consagró a María Santísima de las Nieves en [...] 1765*. Ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma.
- ABREU GALINDO, Fr. Juan (1977): *Historia de la conquista de las siete islas de la Gran Canaria* (ed. Alejandro Cioranescu). Santa Cruz de Tenerife: Goya.
- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio (1933): *Los cantores populares chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento.
- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio (1939): *Canciones populares*. Santiago [sin pie editorial].
- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio (1953): *Retablo pintoresco de Chile*. Santiago: Biblioteca de Escritores Chilenos.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1972): *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- ALARCÓN LÓPEZ, Jaime Rodrigo y Tamara Danae SANCY ROMERO (2009): *Solo recita el que no sabe (Voces del guitarrón chileno en este siglo)*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo [Memoria conducente al título de periodista].
- ALEGRI, Luis (1990): «La idea de teatro en la Edad Media», *Ínsula*, nº 527 (Madrid, noviembre de 1990).
- ALIX, Juan Antonio, Antonio Z. REYES y José R. HEREDIA (2000): *Décimas Dominicanas de ayer y de hoy*. Santo Domingo: Publicaciones América, Colección Parnaso Dominicano.
- ALONSO, Dámaso (1949): «Cancioncillas de amigo mozárabe (Primavera temprana de la lírica europea)», *Revista de Filología Española*, 33, 297-349.
- ALONSO, Dámaso (1966): *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO GORDO, José María, Emilio ROBLEDO MONASTERIO y Moisés GARCÍA DE LA TORRE (1985): *Autos, loas y sainetes de Valverde de los Arroyos*. Guadalajara: Diputación Provincial.
- ALONSO PONGA, José Luis (1986): *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: Manifestaciones de carácter dramático*. Salamanca: Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León.
- ALVAR, Manuel (1968): *Endechas judeo-españolas*. Madrid: CSIC.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y M^a José Rodríguez SÁNCHEZ DE LEÓN (ed., 1997): *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- ÁLVAREZ NAZARIO, Manuel (1961): *El elemento afro-negroide en el español de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico.
- ÁLVAREZ NAZARIO, Manuel (1972): *La herencia lingüística de Canarias en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ÁLVAREZ, Rosario y Lothar SIEMENS (2005): *La música en la sociedad canaria a través de la historia: I. Desde el período aborigen hasta 1600*. Las Palmas de Gran Canaria: Proyecto RALS de Canarias, El Museo Canario y COSINTE.
- ALZOLA, José Miguel (1982): *La Navidad en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

- AMÉSTICA, Fidel (2009): «Memoria y entendimiento: El arte del poeta y guitarronero», en *Mira niñita* (Tercer concurso de ensayo en Humanidades contemporáneas). Santiago: Universidad Diego Portales, 2009, 51-164.
- AMÉSTICA, Fidel: *Instancias de la improvisación en Chile* (inédito)
- AMÉSTICA, Fidel: «El arte del payador», en <www.diversarima.cult.cu/InfoRima>
- AMIGO VALLEJO, Carlos (2008): «La religiosidad popular: Actualidad y futuro», *La Semana Santa...* [aquí]: I, 21-28.
- ANIAS, Mayda E. (2008): *Tesoro de décimas. Décimas en manuscritos de la Biblioteca Nacional de España, siglos XVII-XVIII*. Madrid: Librería.
- ARACIL VARÓN, Beatriz (2002): «De diablos y pastores. Tradición e innovación en la pastorela mexicana», *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Universidad de Granada / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 485-491.
- ARACIL VARÓN, Beatriz (2006): «Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México», *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México*, monográfico de *América sin nombre*, nº 8, 5-17.
- ARACIL VARÓN, Beatriz *et alii* (ed. 2004): *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*. México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras / Paideia.
- ARANDA, Eusebio (1986): *Teatro medieval en un pueblo murciano: Reyes en Churra*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- ARANEDA, Rosa (1998): *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX* (compilación y estudio: Micaela Navarrete). Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile. Colección de Documentos de Folklore, vol. I.
- ARCIPRESTE DE HITA (1989): *Libro de Buen Amor* (ed. G.B. Gybbon-Monypenny). Madrid: Clásicos Castalia.
- ARELLANO, Ignacio y Ruth Fine (ed., 2010): *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra / Editorial Iberoamericana.
- ARMISTEAD, Samuel G. (2010): Prólogo al libro de Susana Weich-Shahak *Romancero sefardí de Oriente. Antología de tradición oral*. Madrid: Editorial Alpuerto, 7-9.
- ARRÓNIZ, Othon (1979). *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM.
- ARTILES, Pablo: «Archivo Pablo Artiles», que reúne todas las obras de este autor, publicadas e inéditas; depositado en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.
- AYESTARÁN, Lauro (1968): *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.
- ÁVILA, Alamiro de (1999): *La lira popular. Poesía popular impresa del siglo XIX (Colección Alamiro de Ávila)* (selección y prólogo: Micaela Navarrete y Tomás Cornejo). Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile y Editorial Universitaria, 1999.
- BARROS, Raquel y Manuel DANNEMANN: *El guitarrón en el Departamento de Puente Alto*. Universidad de Chile: Colección Ensayos, 12 (s.a.), 114-117.
- BARROSO GUTIÉRREZ, Félix (2006): «Andanzas y desandanzas de Gonzalo Martín Enzinas, preclaro hijo de Las Hurdes», *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España y Fundación Joaquín Díaz), nº 309, 75-86.
- BEIRO, Luis (1990): *Panorama de la décima (Apuntes para su historia. Antología)*. La Vega (República Dominicana): Universidad Tecnológica de Cibao.

- BEIRO, Luis y Huchi LORA (1994): *La décima escrita en Santo Domingo (Antología histórica)*. Santo Domingo: Fundación Barceló Pro Cultura.
- BELTRÁN, Antonio (1982): *El dance aragonés*. Zaragoza.
- BELTRÁN MIÑANA, M^a Nieves (1982): *Folklore toledano: Canciones y danzas*. Diputación Provincial de Toledo.
- BENARÓS, León (1999): *Cancionero popular argentino*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo.
- Benditos y alabados en Porcón [Diócesis de Cajamarca, Perú]*. Porcón: Parroquia «Cristo Ramos», 1995.
- BERMÚDEZ, Felipe (1991): *Fiesta canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Teológico.
- BERRONES, Francisco (1988): *Poesía campesina*. México: Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Culturas Populares.
- BETHENCOURT ALFONSO, Juan (1985): *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte* (intr., notas e ilustraciones de Manuel Fariña González). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular, Aula de Cultura de Tenerife.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1998): *La Barraca* (ed. José Mas y M^a Teresa Mateu). Madrid: Cátedra.
- BLECUA, Alberto (1988): «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 79-112.
- BRAVO, Mirta (2001): *Canto al Divino* (prólogo de Santiago Morales Inostroza). Santiago [edición de la autora].
- BURKE, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- CÁCERES VALDERRAMA, Milena (2005): *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CADILLA DE MARTÍNEZ, María (1953): *La poesía popular en Puerto Rico*. Madrid. [El libro es el resultado de la tesis doctoral de la autora en la Universidad de Madrid en 1933, cosa que se especifica en la portada interior; sin embargo, la edición impresa que nosotros manejamos es de San Juan de Puerto Rico de 1953, según reza la portada exterior, pero en la página de créditos se dice que fue impreso en Gráficas Reunidas S.A. de Madrid en 1959, cosa que se reitera en el colofón.]
- Caite Cadáver, palabra viva: Textos sobre la muerte en su día*. Revista de la Unidad Regional de Culturas Populares de Querétaro, 2000, n^o 8 [dedicada a la muerte en México].
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2006): *Trovadores de repente (Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra)*. Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.
- CAMPOS JIMÉNEZ, Carlos María (1985): *Devociones populares. Introducción a su estudio en Costa Rica*. San Pedro de Montes de Oca (Costa Rica): Senderos (Revista de Ciencias Religiosas y Pastorales), n^o 21-22.
- Cancionero folklórico de México* = ver Frenk ed. 1975-1985.
- Cancionero popular mexicano* (ed. Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez). México: Dirección General de Culturas Populares, 1990 (2^a ed.), 2 vols.
- CANDELIER, Bruno Rosario (1977): *Lo popular y lo culto en la poesía dominicana*. Santiago de los Caballeros: Universidad Católica Madre y Maestra.

- CANINO SALGADO, Marcelino (1975): *El cantar folklórico de Puerto Rico*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- CAPMANY, Aurelio (1934): «El baile y la danza», *Folklore y Costumbres de España*. Barcelona: Editorial Alberto Martín, vol. II, 169-418.
- CARDONA, Miguel (1964): «Altars de *velorios de cruz*», *Temas de folklore venezolano*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura, Ediciones del Ministerio de Educación, 265-273.
- CARO BAROJA, Julio (1965): «Del folklore religioso como disciplina histórica», *RDTP*, 21, 370-379.
- CARO BAROJA, Julio (1992): prólogo al libro de Manuel Garrido Palacios del mismo año.
- CARRACEDO NAVARRO, David Manuel (2003): *¡Vamos haciendo el ruido...!*. Querétaro: Conacultura, Unidad Regional de Cultura Popular Querétaro.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1987): «La fiesta de Moros y Cristianos en la España de los Austrias», en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid: CSIC, 65-84.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1987a): *Selección del Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Dictio.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1987b): *Selección del Cancionero popular de Jujuy*. Buenos Aires: Dictio.
- CARRIZO, Juan Alfonso (2002): *Cantares hispanoamericanos* (intr. y revisión de Olga Fernández Latour de Botas). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- CASADO LOBATO, Concha (2009): *Las danzas de paloteo y las representaciones teatrales en los pueblos de La Cabrera*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura.
- CATALÁN, Diego (1997): *Arte poética del romancero oral. I: Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI / Fundación Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1998): *Arte poética del romancero oral. II: Memoria, invención, artificio*. Madrid: Siglo XXI / Fundación Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (dir., 1982-1984): *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.
- CATEDRA, Pedro M. (2001): *Poesía de Pasión en la Edad Media*. El «Cancionero» de Pedro Gómez de Ferrol. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CATEDRA, Pedro M. (dir. 2006): *La literatura popular impresa en España y en la América colonial* (Actas del IV Congreso Internacional de «Lyra minima», en 2004). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CERUTTI, Ángel y Cecilia PITA (1999): «La fiesta de la cruz de mayo y el velorio de angeliño: Expresiones religiosas de los migrantes chilenos en el territorio del Neuquén, Argentina (1884-1930)», en *Mitológicas* (Centro Argentino de Etnografía Americana, Buenos Aires), XIV, 47-52.
- Chanter la Mort* (libro monográfico dedicado a los cantos a la muerte). *Cahiers de Litterature Orale*, nº 27, 1990.
- CLAVIJO Y FAJARDO, José (1989): *El Pensador (Antología)* (ed. Sebastián de la Nuez Caballero). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias: «Biblioteca Básica Canaria».

- COBIELLA, Luis (1992): *Las orillas de Dios (Tres autos marianos en forma de Carro alegórico)*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- CONTRERAS, Daniel y Sophia DURAND FERNÁNDEZ (2009): *Santos Inocentes. Tránsito de imágenes*. Lima: Alianza Francesa.
- CONTRERAS OYARZÚN, Constantino (2000): «El arte tradicional de la décima. Raíz hispana y fronda chilena», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 189-199.
- CÓRDOBA, Pedro de (1987): *Doctrina cristiana para instrucción de los indios (México 1544 y 1548)* (ed. de Miguel A. Medina, O.P.). Salamanca: Editorial San Esteban.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1977, ed. facsímil de la de 1661): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Gredos.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1983): *Historia de la música española, 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- CRUZ DOMÍNGUEZ, Antonio (1989): «El Rancho de Ánimas de Teror, tradición que no muere», en *La Provincia* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 15 de enero de 1989.
- CUADRA, Pablo Antonio (2005): *Muestrario del folklore nicaragüense*. Managua: Colección Cultural de Centroamérica.
- DANNEMANN, Manuel (1995): *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- DANNEMANN, Manuel (1996): «Vivencias poético folklóricas hispano-chilenas», *Euro-América: Uma realidade comum*. Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/IBICC/UNESCO, 175-184.
- DANNEMANN, Manuel (1998): *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- DANNEMANN, Manuel (2000): «Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 39-50.
- DAVILLIER, Charles y Gustavo Doré (1998): *Danzas españolas*. Sevilla: Fundación Machado.
- DCECH = COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL (1980-1991): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 6 vols.
- DDEC = Corrales Zumbado, Cristóbal y Dolores Corbella (1996): *Diccionario diferencial del español de Canarias*. Madrid: Arco/Libros.
- Décima popular en Iberoamérica, La* (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima). Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- DHEC = Corrales Zumbado, Cristóbal y Dolores Corbella (2001): *Diccionario histórico del español de Canarias*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Mutua Guanarteme.
- DÍAZ CUTILLAS, Fernando (1981): «Rancho de Navidad. Tegui. Lanzarote» [libreto que acompaña al disco LP del mismo título]. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad Provincial Interinsular de Las Palmas / Escuela de Folklore.
- DÍAZ, Joaquín (1983): *Cancionero del norte de Palencia, II*. Palencia: Diputación Provincial / Institución «Tello Téllez de Meneses».
- DÍAZ, Joaquín, Luis DÍAZ VIANA y Joaquín DELFÍN VAL (1978): *Romances Tradicionales, I (Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ, Joaquín y José Luis ALONSO PONGA (1982): *Autos de Navidad en León y Castilla*. León: Santiago García Editor.

- DÍAZ ROIG, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1986): *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990): *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ VIANA, Luis (1983): *Romancero tradicional soriano, I*. Diputación Provincial de Soria.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (prólogo de Maximiano Trapero). Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa Editorial.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dir. y coord. general Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 10 vols., 1999-2002.
- DÍEZ BARROSO, Santiago (2008): «Dicho y hecho: La comunicación verbal y no verbal en la Semana Santa. Una aproximación», *La Semana Santa...* [aquí]: II, 43-51.
- Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Propuestas y orientaciones*. Lima: Paulinas, Grupo Editorial Latinoamericano, 2007.
- Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Principios y orientaciones*. Madrid: Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos, 2002.
- DÖLZ HENRY, Inés (1976): «La muerte en la poesía tradicional chilena», *Folklore Americano*, 22, 157-165.
- DOMÍNGUEZ, Luis Arturo y Adolfo SALAZAR QUIJADA (2004, 3ª ed.): *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- DRAE = Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1992.
- DURÁN, Agustín (1945): *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols. Madrid: BAE, X y XVI.
- DURKLEIM, Émile (1968): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire.
- El arte ritual de la muerte niña*. Número 15 de la Revista *Artes de México* dedicado monográficamente al ritual de la muerte de angelitos. México: Fundación Cultural Artes de México, 1998.
- El auto religioso en España*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991.
- El romancero vulgar y nuevo* (ed. Flor Salazar y Diego Catalán). Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, 1999.
- ESQUENAZI, Martha (1977): «Los cantos de altares», en *Revolución y Cultura* (La Habana, 6 de agosto de 1977), 28-33.
- ESTARRIOL JIMÉNEZ, Juana (1981): *La pintura de cuadros de ánimas en Tenerife*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos y Museo Canario, Colección Guagua.
- EVA, Xacinto de (2009): *Ramillote de varias flores poéticas* (ed. J.J. Labrador Herráiz y R. DiFranco, con estudio de R. Pesántez). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- FÁBREGAS, X. (1983): «Els Pastorets, mucho más que un Belén», Revista *El Público* (Madrid, diciembre de 1983).
- FARIÑA GONZÁLEZ, Manuel A. (1984): «La Cofradía de Ánimas en Barranco Hondo (isla de Tenerife)», en *Revista Internacional de Sociología* (Madrid: CSIC, Instituto de

- Sociología «Jaime Balmes»), segunda época, nº 51, tomo XLII , 595-605.
- FEIJÓO, Samuel (1961): *La décima popular*. La Habana: Biblioteca del Capitolio Nacional.
- FEIJÓO, Samuel (1965): *Sabiduría guajira*. La Habana: Editora Universitaria.
- FEIJÓO, Samuel (1980, 2ª ed.): *Cuarteta y décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- FERNÁNDEZ ÁVILA, Gaspar (1987): *La infancia de Jesu-Cristo* (ed. Francisco Torres Montes). Málaga: Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1987): «El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral», *Revista de Musicología*, X, 2 (Madrid): Sociedad Española de Musicología, especialmente 388-395.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (2000): «Pasado y presente de la décima y otras formas improvisadas en la poesía oral y urbana de La Argentina», en TRAPERRO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 73-94.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (1983): *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (1963): «Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIX. Don Víctor José Capdevila», *Cuadernos del Instituto de Antropología*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 185-226.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (2010): «La Navidad en la tradición argentina», *Cuadernos de Temas Folkloricos* (Buenos Aires), nº 4, 4-13.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Olga (1986): *Atlas de la cultura tradicional argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Olga (2002): *Cantares históricos argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Biblioteca de Cultura Popular.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel (1980): *Folklore leonés*. León: Nebrija.
- FERNÁNDEZ, Víctor (1977): *Coplas de Víctor Fernández* (edición, introducción y notas de Agustín de la Hoz). Arrecife: Cabildo Insular de Lanzarote.
- Fiestas populares tradicionales cubanas*. La Habana: Centro de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1998.
- FRAILE GIL, José Manuel (1994): *La poesía popular infantil en la tradición madrileña*. Comunidad de Madrid: Consejería de Educación y Cultura.
- FRAILE GIL, José Manuel (2001): *Conjurios y plegarias de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria / Centro Etnográfico Joaquín Díaz.
- FRAILE GIL, José Manuel (2007): *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid, II. El ciclo festivo anual*. Comunidad de Madrid: Consejería de Educación y Cultura.
- FRAILE GIL, José Manuel (2010): *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II*. Torrelavega: Cantabria Tradicional.
- FRENK, Margit (1997): «Contrafacta», en J. Álvarez Barrientos y Mª Rodríguez Sánchez de León (ed.): *Diccionario de la literatura popular española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 79-83.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- FRENK, Margit (2006a): «Lírica tradicional a lo divino», ahora en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*. México: Fondo de Cultura Económica, 97-108.
- FRENK, Margit (2006b): «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», ahora en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*. México: Fondo de Cultura Económica, 413-447.

- FRENK, Margit (2006c): «El zéjel: ¿forma popular castellana?», ahora en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*. México: Fondo de Cultura Económica, 448-461.
- FRENK, Margit (2006d): «Permanencia folclórica de una arcaica forma poética», ahora en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*. México: Fondo de Cultura Económica, 147-155.
- FRENK, Margit (dir., 1975-1985): *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, 5 vols.
- GALVÁN TUDELA, Alberto (1987): *Las fiestas populares canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- GARCÍA, Juan (1979): *Décimas. Una manifestación de la poesía oral en los grupos negros del Ecuador*. Quito: Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador.
- GARCÍA ÁLAMO, José Antonio (2011): *Flores del Faneque: Cancionero popular de Agaete recuperados de la tradición oral por ---* (ed. y prólogo de Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario / Grupo Jucarne.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Tauro.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978): «Dramatizaciones litúrgicas de Aragón y Castilla en la Edad Media», *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, vol. V. Zaragoza.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1992): «Teatro litúrgico medieval en Castilla. Quaestatio metodológica». *Teatro y espectáculo en la Edad Media* (ed. L. Quirante Santacruz). Alicante: Inst. de Cultura «Juan Gil Albert», Diputación de Alicante y Ayuntamiento D'Elx, 127-143.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Salvador (2006): *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro*. Kassel: Edición Reichemberger.
- GARCÍA LATORRE, Pilar (1978): *El velatori del albaet*. Valencia: Anubar Ediciones, Temas Valencianos, n 27.
- GARCÍA MACÍAS, Aurelio (2008): «Armonización entre la liturgia y la piedad popular en la Semana Santa», *La Semana Santa...* [aquí]: II, 27-38.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002): *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel (1982): «Galisteo», en *Revista de Folklore*, nº 24 (Valladolid: Caja España y Fundación Joaquín Díaz), 210-212.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel (1992): *Alosno, palabra cantada. El año poético de un pueblo andaluz*. Madrid: Diputación Provincial de Huelva y Fondo de Cultura Económica.
- GEERTZ, Clifford (1965): *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- GILARD, Jacques (2006): «La décima glosada entre España y América. Hechos e interrogantes», *Revista Hispanoamericana*, LXXII, nº 217, 823-866.
- GODOY PÉREZ, Jesús María (1987): *Romancero de Lanzarote*. Arrecife: La Voz de Lanzarote.
- GONZÁLEZ, William H. (1994): *Romancero religioso de tradición oral*. Madrid: Eypasa.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación (1985): *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*. Junta de Comunidades Castilla- La Mancha.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación (1993): *Fiestas populares del ciclo de primavera en la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid: Consejería de Educación y Cultura.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación (dir., 2003): *Indumentaria, música y danza popular en la Comunidad de Madrid, I*. Comunidad de Madrid: Consejería de las Artes.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan y Ginés MARTÍN-CONSUEGRA (2004): *Antología de la literatura de cordel en la Región de Murcia (siglos XVIII-XX)*. Editora Regional de Murcia.

- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Hugo (2008): *50 sonetos*. Santiago de Chile: Circe Creaciones.
- GONZÁLEZ ORTEGA, Manuel (1989): «Aproximación al folklore musical de Fuerteventura», *Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura, 315-316.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel y Eugenio MELE (1944): *La «maya»*. Notas para su estudio en España. Madrid: CSIC, Biblioteca de Tradiciones Populares, VII.
- GRANDA, Germán de (1977): *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra (Las tierras bajas occidentales de Colombia)*. Bogotá: ICC. Contiene dos art. sobre el velorio de angelitos: «Chingualo en el litoral pacífico del Dpto. de Nariño (Colombia)», 249-257 (publicado anteriormente en RDTP, XXIX, 1973, 409-415) y «Dos notas sobre romances tradicionales en el Chocó (Colombia)», 279-295 (publicado anteriormente en *Revista de Literatura* (Madrid), 77-78, 1978, 115-128).
- GUAJARDO, Bernardino (1885): *Poesías populares*. Santiago de Chile: Impresor Pedro G. Ramírez.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1992): «Dramaticidad textual y virtualidad teatral: El fin de la Edad Media castellana», *Teatro y espectáculo en la Edad Media* (ed. Luis Quirante Santacruz): Alicante: Inst. de Cultura «Juan Gil Albert», Diputación de Alicante y Ayuntamiento D'Elx, 99-113.
- HERNÁNDEZ DELGADO (2000): *Rancho de Pascuas de Tegui* [libreto]. Ayuntamiento de Tegui (Lanzarote).
- HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed., 1999): *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima)*. La Habana: Letras Cubanas.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria (2001): *La Isla de La Palma: Las fiestas y tradiciones*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de La Palma y CCPC.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1990): *La muerte en Canarias en el siglo XVIII*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (2007): *Fiestas y creencias en Canarias en la Edad Moderna*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- HERNÁNDEZ, Orlando (1990): «Los ranchos de ánimas o la lúgubre estela del cancionero», *Canarias7* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 14 de enero de 1990.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente y Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (1995): «El Rancho de Ánimas», en *Arbejales*. Madrid: Eypasa, 62-69.
- HESS, Reiner (1976): *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- HIDALGO, Laura (1990): *Décimas esmeraldeñas* (Ecuador). Madrid: Visor Libros.
- HUIZINGA, Joan (1989): *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Universidad.
- INDIO NABORÍ y Ángel VALIENTE (1997): *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado* (ed. y prólogo: Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- JÁUREGUI, Jesús y Carlo BONFIGLIOLI (1996): *Las danzas de conquista en el México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ BENÍTEZ, Adolfo (1989): *La primitiva poesía popular hispánica y la glosa cancioneril*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones ZOE.

- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo real y lo escrito», en Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica*, 87-109.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (ed., 1998): *Voces y cantos de la tradición*. México: El Colegio de México.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2000): «Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos», en TRAPERERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 59-72.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián: «Archivo Sebastián Jiménez Sánchez», que reúne todas las obras de este autor, publicadas e inéditas; depositado en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián (1951): «Los Ranchos de Ánimas», *Falange* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 21.1.1951.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián (1955): «El Rancho de Ánimas de Teguisse», *Falange* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 24.12.1955.
- JORDÁ, Miguel (1978): *La Biblia del pueblo*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- JORDÁ, Miguel (1979): *Puebla en décimas (Cómo vivir la fe hoy en América Latina)*. Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile.
- JORDÁ, Miguel (1980): *Manual de cristiano (Devocionario de la familia cristiana)*. Diócesis de San Carlos de Ancud, Chiloé.
- JORDÁ, Miguel (1984): *El Divino Redentor (Tesoro de fe y de poesía como se hizo el primer anuncio de la fe en Chile)*. Santiago de Chile: Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura, UNESCO.
- JORDÁ, Miguel (1987a): *Cantemos la Biblia (Un aporte a la nueva evangelización)*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.
- JORDÁ, Miguel (1987b): *Las alabanzas. La doctrina cristiana en versos populares* [en coplas]. Santiago de Chile: Pía Sociedad de San Pablo.
- JORDÁ, Miguel (1987c): *¿Qué dijo el Papa en Chile? (Versión popular)*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.
- JORDÁ, Miguel (1991a): *Carta del Papa sobre la misión del Redentor (Versión popular en coplas)*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.
- JORDÁ, Miguel (1991b): *Jesús Nazareno (El devocionario de la familia cristiana)*. Santiago de Chile [sin pie editorial].
- JORDÁ, Miguel (1999): *Historia Sagrada en décimas y coplas* [edición del autor, hecha en Cuba].
- JORDÁ, Miguel (2005a): *Los mejores versos a lo humano, I* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2005b): *Los mejores versos a lo humano, II* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2005c): *Los mejores versos a lo divino, I* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2005d): *Los mejores versos a lo divino, II* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2007a): *El documento de aparecida en coplas* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2007b): *La pasión de Cristo en el canto a lo divino* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2008): *Mátame de frente... (El martirio del P. Juan Alsina)* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (2010): *Álbum bíblico del tercer milenio* [edición del autor].
- JORDÁ, Miguel (s.a.): *El Mesías (Un catecismo para toda la familia. La fe cantada por nuestros poetas populares)*. Santiago de Chile: Casa de la Pastoral.
- Justa Poética que hizo al Santísimo Sacramento en la villa de Cifuentes el doctor Juan*

Gutiérrez, médico de su Magestad, el año de 1620. Recopilada por Diego Manuel, capellán de don Juan de Tapia. Madrid, 1621. [Ed. facsimilar de José Labrador, Junta de Castilla-La Mancha, 2008].

- KIRBUS, Federico B. y Claudia Alicia FORGIONE (1997): *Un viaje a los ritos del noroeste [argentino]*. Buenos Aires: Capuz Varela Editores.
- La flor de la marañuela* = Catalán, Diego (ed., 1969): *La flor de la marañuela*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de Tenerife, Gredos, 2 vols.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1999): «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada: Historia de un tópico literario», *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), XXII, 197-213.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis (2005): «El dulce sueño de la muerte: La mirada fotográfica de la burguesía», *II Jornadas Nacional «La Cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI»*. Jaén: CIOFF y Diputación Provincial de Jaén, 65-94.
- La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica* (Actas del «Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa», Valladolid, octubre de 2008; ed. J.L. Alonso Ponga, D. Álvarez Cincera, P. Panero García y P. Tirado Marro). Ayuntamiento de Valladolid, 2008: 2 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1981, 4ª ed.): *Teatro medieval*. Madrid: Castalia.
- LENZ, Rodolfo (2003): *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago de Chile: Edición del Centro Cultural de España. (El original fue publicado en 1919 por Anales de la Universidad de Chile, tomo 143).
- LEÓN, Domingo Rogelio y Rudy MOSTACERO VILLARREAL (1997): *Caripe: Historia cotidiana y oralidad*. Maturín: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (2008): «Ritual, culto, trascendencia», *La Semana Santa...* [aquí]: II, 65-70.
- LÓPEZ CRUZ, Francisco (1967): *La música folklórica de Puerto Rico*. Sharon, Connecticut: Troutman Press.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero (1974): *Rimado de Palacio* (ed. J.L. Yepes: *Obra poética del Canciller Ayala*). Álava: Biblioteca Alavesa.
- LÓPEZ DE LOS MOZOS, J.R. (1974): «La fiesta de la Octava del Corpus en Valverde de los Arroyos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid: CSIC), XXX.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio (1981): «Los evangelios apócrifos en el romancero y cancionero tradicional», en *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España y Fundación Joaquín Díaz), nº 8, 27-33.
- LLABRÉS MARTORELL, Pere-Joan (2006): «Tres elementos característicos de la Navidad mallorquina», en *Narria*, nº 113-116, págs. 77-82.
- LLUCH VÉLEZ, Amalia (1988): *La décima culta en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2003): *La décima renacentista y barroca*. La Habana: Pablo de la Torriente Editorial.
- LORENZO PERERA, Manuel y María Dolores GARCÍA MARTÍN (2004): *Los Ranchos de Pascuas en Tinajo* (Lanzarote). Ayuntamiento de Tinajo.
- LUNA SAMPERIO, Manuel (1992): *Las Cuadrillas de Murcia* (libreto que acompaña a un álbum con tres DC). Madrid: Producciones Trenti (con el patrocinio de la Empresa Pública Regional Murcia '92).

- LUQUE, Juan de (1608): *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año*, por el Licenciado Juan de Luque, natural y abogado de Jaén. Impreso en Lisboa en 1608 (CDRom Universidad de Barcelona: Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación).
- MAL LARA, Juan de (1996): *Filosofía Vulgar* (Obras Completas, I). Madrid: Biblioteca Castro.
- MALAYER, Dalmiro (1999): «Auto-adiestramiento del género folklórico *galerón oriental* basado en multimedia», en NOVO y SALAZAR, ed. 1999: 169-192.
- MANZANO, Miguel (1982): *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- MANZANO, Miguel (1988-1991): *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial de León, 6 vols.
- MANZANO, Miguel (2001-2005): *Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 7 vols.
- MANZANO, Miguel (2004): «¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al *Motu Proprio* de San Pío X», *Revista de Musicología* (Madrid: Sociedad Española de Musicología), XXVII, nº 1 (2004), 489-519.
- MANZANO, Miguel (2006): *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicales*. Madrid: CIOFF.
- MARCO, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 2 vols.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de (1985): *Pastorelas mexicanas*. México D.F.: Editorial Diana.
- MARTÍ I MORA, Enric (1994): «El velatori (el ritual de la muerte)», en *Expresiones de la cultura del pueblo: «El fandango»* (V Congreso de folklore andaluz. Ed. Antonio Mandy). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Junta de Andalucía, 313-316.
- MARTÍN GIL, T. (1948): «La cofradía de ánimas de Casar de Cáceres. Contribución al estudio de nuestro folklore religioso», *Revista de Estudios Extremeños* (Diputación Provincial de Badajoz), tomo IV, época I, nº 2, págs. 2-16.
- MARZAL, Manuel M. (1989): *Los caminos religiosos de los inmigrantes en la Gran Lima*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- MARZAL, Manuel M. (2002): *Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid: Editorial Trotta / Universidad Católica del Perú.
- MASSIP, Francesc (1990): «Fiesta y teatro en el Misterio de Elche», *Índice*, nº 527 (Madrid, noviembre 1990).
- MASSIP, Francesc y Lenke KOVÁCS (2004): *El baile: conjuro ante la muerte*. Madrid: CIOFF.
- MEDINA SAN ROMÁN, María del Carmen (1991): «Autos sacramentales en Andalucía», *Folklore Andaluz (Segunda época)*, 6 (Sevilla: Fundación Machado), 183-191.
- MENDOZA, Fr. Íñigo (1968): *Fray Íñigo de Mendoza y sus coplas de «Vita Christi»* (ed. Julio Rodríguez Puértolas). Madrid: Clásicos Castellanos.
- MENDOZA, Vicente (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente (1953): «La música tradicional española en México», en *Nuestra Música*, año VIII, nº 29 (México, 1953).
- MENDOZA, Vicente (1979, 2ª ed.): *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA, Vicente (1984): *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1981): *El teatro en Asturias*. Gijón: Noega.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1945): *Antología de poetas líricos castellanos* (Apéndice y Suplemento a la «Primavera y Flor de Romances» de Wolf y Hoffmann). Santander: CSIC (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, IX).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968, 2ª ed.): *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero Hispánico (Teoría e Historia)*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969, 6ª ed.): *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973, 6ª ed.): *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral.
- MENESES, Daniel (2008): *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses* (compilación y estudio: Micaela Navarrete y Daniel Palma). Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile. Colección de Documentos de Folklore, vol. III.
- MERCADO, Claudio (2007): «De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas», *Resonancias* (Revista del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile), nº 21, 57-82.
- MORALES PADRÓN, Francisco (1993, 2ª ed.): *Canarias: Crónicas de su conquista*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- MORALES, Santiago (1998): *Desviaciones morfolingüísticas y variaciones de la décima en Chile* [ed. propia].
- MORENO CHA, Ercilia (2000): «La música del payador de Argentina y Uruguay», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 291-296.
- MOYA, Ismael (1959): *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Ed. Pedro Berruti.
- MUNTANER, María del Carmen (1987): «De nuevo sobre el Misterio de Elche», *Revista de Musicología*, X.2 (Madrid: Sociedad Española de Musicología).
- MUÑOZ, Diego (1972): *Poesía popular chilena*. Santiago: Quimantú.
- NAVARRETE, Micaela (2008): «Pa cantar de un improviso», en *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica* (Simposio sobre patrimonio inmaterial). Uruña: Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, 242-251.
- NAVARRETE, Carlos (1987): *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: UNAM
- NAVARRO, Domingo J. (1971): *Recuerdos de un noventón*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972, 3ª ed. corregida y aumentada): *Métrica española*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- NICOLÁS FRUCTUOSO, Francisco Javier (2007): «Hermandad de las Benditas Ánimas de San Benito (Murcia)», en *La fiesta de las Cuadrillas de Barranda*. Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz, 177-180.
- Noche de muertos en Michoacán* [librito-miniatura de poemas dedicados a los muertos]. Morelia, Nichoacán: Frente de Afirmación Hispanista, 2000.
- NOVO, María Teresa y Rafael SALAZAR (ed.) (1999): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Universidad de Oriente y Fundación Tradiciones Caraqueñas.

Nuevo corpus = Frenk, Margit (2003).

ORELLANA, Marcela (1992): *El canto por angelito en la poesía popular chilena*, estudio monográfico publicado en *Cuadernos de Humanidades*, nº 14, de la Universidad de Santiago de Chile.

ORELLANA, Marcela (2005): *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.

ORELLANA, Marcela (2008): «Literatura de cordel en Chile: La *lira popular*», en *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Uruelña: Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, 160-172.

ORTA RUIZ, Jesús [*Indio Naborí*] (1980): *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.

ORTA RUIZ, Jesús [*Indio Naborí*] (1991): *El jardín de las espinelas*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

ORTIZ, Isidro (2003): «El baile del tambor de La Gomera», *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio* (ed. Maximiano Trapero). San Sebastián de La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera, 133-136.

PADILLA, Pedro de (2007): *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla*: ms. 1579 de la BRM (ed. J.J. Labrador y R. DiFranco). Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.

PADILLA, Pedro de (2009): *Cancionero de Pedro de Padilla*: ms. 1587 de la BRM (ed. J.J. Labrador y R. DiFranco). Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.

PARDO TOVAR, Andrés (1960): *Los cantares tradicionales del Baudó* [Chocó, Colombia]. Bogotá: Universidad Nacional.

PARRA, Violeta (1970): *Décimas*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile/Ediciones Nueva Universidad.

PARRA, Violeta (1988): *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana.

PEDROSA, José Manuel (2002): *La ciudad oral*. Madrid: Comunidad de Madrid.

PELEGRÍN, Maricel (2005): «Desde el Mediterráneo a tierras de quebrachos. El *vetlatori del albaet* en Valencia y su correlato en el *velorio de angelito* en Santiago del Estero, Argentina», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/velorio.html>>

PEÑATE SUÁREZ, Juan (1990): «El Rancho de Ánimas de Lomo Magullo», *La Provincia* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 12.8.1990.

PEÑÍN, José (1993): «Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los tonos de velorio de los Llanos colombo-venezolanos», *Revista de Musicología XVI* (Actas del XV Congreso de la SIM, vol. 4), 2064-2077.

PEÑÍN, José (1997): *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo/Consejo Nacional de la Cultura.

PERALTA, Juan Bautista (2006): *Por historia y travesura. La «lira popular» del poeta Juan Bautista Peralta* (compilación y estudio: Micaela Navarrete y Tomás Cornejo). Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile. Colección de Documentos de Folklore, vol. II.

PEREA, Socorro e Ivette JIMÉNEZ DE BÁEZ (2005): *Glosas en décimas de San Luis Potosí: De Armadillo de los Infantes a la Sierra Gorda*. México: El Colegio de México y Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

- PEREIRA SALAS, Eugenio (1962): «Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile», *Revista Musical Chilena*, XVI, nº 79.
- PÉREZ DE ARCE, José (2007): «El guitarrón chileno y su armonía tímbrica», *Resonancias* (Revista del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile), nº 21.
- PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano (1999): «Materiales para el estudio de las costumbres ante la muerte en el tránsito de los siglos XIX y XX», *El Toro de Caña* (Revista de Cultura Tradicional de la Provincia de Jaén), nº 5, 179-183.
- PÉREZ VIDAL, José (1965): «La décima popular», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid), 21, 314-341.
- PÉREZ VIDAL, José (1982): *Los estudios del folklore canario, 1880-1980*. Las Palmas de Gran Canaria: ICEF.
- PÉREZ VIDAL, José (1987). *El romancero en la Isla de La Palma*. Cabildo Insular de La Palma.
- PLATH, Oreste (1960): *Folklore religioso chileno*. Santiago: Ediciones PlaTur.
- PLATH, Oreste (1991): *Folklore del carbón*. Santiago (Chile): Ediciones Tertulianas Medinensis.
- PONCET DE CÁRDENAS, Carolina (1961): «Los altares de cruz», en *Actas del Folklore Cubano*, 1 (8), 7-12. [Publicado inicialmente en *Archivos del Folklore Cubano*, vol. II, nº 2. La Habana, mayo de 1926.]
- PONIATOWSKA, Elena (2005): *Día de muertos*, artículo publicado en dos partes en el periódico *La Jornada* de México D.F., los días 30 (parte I) y 31 (parte II) de octubre de 2005.
- PONTIGO, Domingo (1990): *El paraíso de América (Un poema en décimas al estilo de la lira popular)*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.
- PONTIGO MELÉNDEZ, Domingo (2004): *Socios para nuestra tradición*. Santiago de Chile: Consejo Nacional del Libro y la Lectura [acompañado de un casete con grabaciones cantadas].
- POSADA, Consuelo (1998): «Literatura de cordel en España y Colombia», *Estudios de Literatura Colombiana* (Revista de la Universidad de Antioquia), nº 2, 93-108.
Prim. = Primavera
- PRUNÉS, Oriol (1995): «Una versión del *De conceptu mundi* en décimas populares», *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), L, 373-383.
- QUILA, Honorio y Claudio MERCADO (2009): *El sol cuando a mí me hablaba: Honorio Quila, poeta campesino*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- QUIRANTES, Luis (1987): *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- QUIROGA FAXARDO, Juan de: *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías* (s.a.): <<http://buo.iniovi.es/>>
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1992): *La poesía folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rancho de ánimas de Arbejales-Terror. Guardianes de una tradición*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2008.
- RODRÍGUEZ, Zorobabel (1875): *Diccionario de chilenismos*. Santiago.
- REDONDO, Brígido (comp., 1999): *Decimario mayor de Campeche*. Campeche (México): Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado.

- REPRESA FERNÁNDEZ, Domingo (2000): «Religiosidad popular en Silos y su comarca», *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España y Fundación Joaquín Díaz), nº 247, 10-27.
- RESINES, Luis (1987): «Las catecismos y las oraciones en verso», *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España y Fundación Joaquín Díaz), nº 75, 86-97.
- REYES, Guadalupe (2000): *Yo también soy de talento. Poesía decimal de Don Guadalupe Reyes* (ed. Eliazar Velázquez Benavidez). México: Conacultura.
- REY GARCÍA, Emilio (1994): «La Pastorada de Terradillos de Templarios (Palencia)», *Nasarre (Revista Aragonesa de Musicología)*, X,2, 19-48.
- REY GARCÍA, Emilio (1996a): «El auto de los Reyes Magos en Fresno del Río (Palencia)», *Nasarre (Revista Aragonesa de Musicología)*, XII, 1, 41-100.
- REY GARCÍA, Emilio (1996b): «El auto de Reyes Magos en San Andrés de la Regla [Palencia]», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 67, 123-167.
- REY GARCÍA, Emilio (1997): El auto de los Reyes Magos en Tamara (Palencia), *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII, Madrid: CSIC, 235-281.
- RODRÍGUEZ, Raimundo (1948): «El Canto de la Sibila en la Catedral de León», *Archivos Leoneses*, nº 1, 9-29.
- RODRÍGUEZ, Héctor (1992): *Mitos-ritos y simbolismos funerarios*. Nariño (Colombia): Instituto Andino de Artes Populares.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles (2001): *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Zamora (Michoacán): El Colegio de Michoacán
- ROJAS NAVARRO, Camilo (2000): *Historia y teoría de la poesía popular chilena*. Santiago de Chile.
- Romancero y cancionero sagrados (Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles por Justo de Sancha)*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, XXXV, 1855.
- ROMERA CASTILLO, José (1983): «Pervivencia y tradición de los Autos de Navidad en Extremadura (La Cofradía de Galisteo)», en *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*. Viterbo: Centro studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale.
- ROMERO SALINAS, Joel (1993): *Las pastorela mexicana: Origen y evolución*. México D.F.: SEP-Cultura / Fonart.
- ROMUALDO, Alejandro (1984): *Poesía aborigen y tradicional popular* (Poesía Peruana. Antología general, tomo I). Lima: Ediciones EDUBANCO (Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura).
- ROUANET, Louis (ed., 1901): *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI (Códice de los Autos Viejos)*. Madrid-Barcelona: Biblioteca Hispánica, 4 vols.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1981, 4ª ed.): *Historia del teatro español, I: Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: (1977, 3ª ed.): *Historia del teatro español, II: Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- SALAZAR, Flor y Diego CATALÁN (ed. 1999): *El Romancero Vulgar y Nuevo*, Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal.
- SALAZAR, Rafael (1991): *La décima musical en Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

- SALAZAR, Rafael (2000): «La décima musical en Venezuela», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 325-336.
- SALAZAR, Rafael (2000): *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas: OPEP-PDVSA.
- SALAZAR, Rafael (2005): *América: Todas las voces*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas y Casa Nuestra América José Martí.
- SALINAS CAMPOS, Maximiliano (2005): *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.
- SÁNCHEZ, María Ángeles (1982): *Guía de fiestas populares*. Editorial Tania.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2002): *Temisas*. Ayuntamiento de Agüimes y Cabildo de Gran Canaria.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2008a): «Fundamentos doctrinales y religiosos del rancho de ánimas», en *Rancho de ánimas de Arbejales-Teror*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 185-224.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2008b): «Los cantadores de Gáldar», *Iglesia al día*, Las Palmas de Gran Canaria: Diócesis de Canarias, nº 214, mayo de 2008, pág. 13.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico (Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José (1987): *Trapera. Aportación a la historia de Ingenio*. Ayuntamiento de Ingenio.
- SANTACRUZ, Nicomedes (1971): *Décimas y poemas. Antología*. Lima: Campodónico ediciones.
- SANTACRUZ, Nicomedes (1982): *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SANTACRUZ URQUIETA, Octavio (2009): *Escritura y performance en los decimistas de hoy: La actividad pública de los decimistas de Lima a inicios del siglo XXI*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas (Tesis de Grado, inédita).
- SANTANA GODOY, José Ramón (1989). *El Rancho de Ánimas de Teror: Descripción etnográfica*. Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones (Tesis de Licenciatura, inédita).
- SANTANA GODOY, José Ramón (1987). «La fiesta de los cantadores: El culto a la muerte y la inversión por el culto de la vida (El Rancho de Ánimas de Arbejales)», en *Grupos para el ritual festivo* (ed. Manuel Luna Samperio). Murcia: Editorial Regional de Murcia, 221-227.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, Cándido (1983): «La cultura popular del Páramo Leonés: Manifestaciones religiosas», *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España), nº 35, 147-159.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (1985): *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SEIBEL, Beatriz (1988): *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol/Biblioteca.
- SEPÚLVEDA, Fidel (s.a.): «Notas para un perfil antropológico del ser chileno a la luz del folklore». Universidad Católica de Chile, 85-98.
- SEPÚLVEDA, Fidel (1994): *De la raíz a los frutos*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

- SEPÚLVEDA, Fidel (2009): *El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano (Análisis estético antropológico y antología fundamental)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Ser y no ser de los argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Macchi, 1979.
- SERRA CAMPINS, Antoni (2005): *Els glosats de tristor*. Ajuntament de Bellpuig: Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1977): *La música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1982): «La celebración navideña en los medios rurales de Gran Canaria. Música y textos de la llamada *Representación de los Pastores*», *Instituto de Estudios Canarios: 50 aniversario*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 585-613.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1987): «Villancicos representados en el siglo XVII: El de Ángeles y Pastores de Diego Durón (1692)», *Revista de Musicología*, X.2 (Madrid: Sociedad Española de Musicología), 547-558.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (2001): «Los ranchos de ánimas y sus orígenes», libretto interno del CD *II Muestra Regional de Ranchos de Ánimas y Pascuas en Valsequillo, enero de 2000*. Ayuntamiento de Valsequillo (Gran Canaria): Sonidisco.
- SUÁREZ, Jacinto (1983): «Con el recuerdo del rancho de Ánimas», *Canarias7* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 26.12.1983.
- SUÁREZ MIRANDA, Miguel (1943): «El rancho de ánimas», *Falange* (periódico de Las Palmas de Gran Canaria), 3.1.1943.
- SUÁREZ ESPINO, José Pedro y Lidia Sánchez González (1996): «El Rancho de Ánimas de La Aldea», *El Pajar (Cuaderno de Etnografía Canaria)*. La Orotava (Tenerife), nº 8, 20-29.
- SUÁREZ MORENO, Francisco (1998): «Los ranchos cantadores de Pascua en el oeste de Gran Canaria», *AEA*, 44, 559-580.
- SUÁREZ PINEDA, Luis Fernando (1993): *Celebraciones navideñas y de comienzos de año en algunas regiones de Colombia*. Bogotá: *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo.
- SUBERO, Efraín (1991, 2ª ed.): *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- TARÍN BLANCO, Lydia (1961): «Fiestas de la cruz de mayo», *Actas del Folklore*, año 1 (La Habana), 17-20.
- TEJERA GASPAS, Antonio (1996): *La religión de los gomeros: Ritos, mitos y leyendas*. Cabildo Insular de La Gomera.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía (1980): «Los ranchos de ánimas», en *Narria* (Revista de Estudios de Artes y Costumbres Populares, Universidad Autónoma de Madrid), nº 18, 26-27.
- TORRIANI, Leonardo (1978): *Descripción de las Islas Canarias* (ed. Alejandro Cioranescu). Santa Cruz de Tenerife: Goya.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y María RIVAS PALA (1977): *Teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- TRAPERO, Maximiano (1981a): «Tradicionalismo en el primitivo teatro castellano: Los autos del ciclo del *Officium Pastorum*», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y*

- el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, Anejos de la Revista «Segismundo», 6, 1715-1730.
- TRAPERO, Maximiano (1981b): «Tradicionalismo y liturgia en la Semana Santa de Gusendos de los Oteros (León)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid: CSIC), XXXVI, 209-225.
- TRAPERO, Maximiano (1982): *Romancero de Gran Canaria, I (Zona del sureste: Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)* (con transcripciones musicales y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos.
- TRAPERO, Maximiano (1987): «La música en el antiguo teatro de Navidad», *Revista de Musicología* (Sociedad Española de Musicología, Madrid), X,2, 415-457.
- TRAPERO, Maximiano (1990a): *Lírica tradicional canaria*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Col. Biblioteca Básica Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1990b): *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*. Madrid: Ediciones Nieva.
- TRAPERO, Maximiano (1990c): *Romancero de Fuerteventura* (con un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.
- TRAPERO, Maximiano (1990d): *Romancero de Gran Canaria II* (transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1991a): «Los autos religiosos en España», Introducción a *El auto religioso en España*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 13-30.
- TRAPERO, Maximiano (1991b): «Los autos religiosos en Canarias», en *El auto religioso en España*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 69-76.
- TRAPERO, Maximiano (1992): «El Rancho de San Bartolomé de Lanzarote», folleto que acompaña al CD *Rancho de Pascua de San Bartolomé de Lanzarote*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1993): *La flor del oroval (Romances, cuentos y leyendas de San Bartolomé de Tirajana)*. Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana.
- TRAPERO, Maximiano (1994): «El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias», en *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, 141-174.
- TRAPERO, Maximiano (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de
- TRAPERO, Maximiano (2000a): *Romancero General de La Palma* (con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández y transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández). Cabildo Insular de La Palma.
- TRAPERO, Maximiano (2000b): «Las endechas 'de Canaria'», *Historia Crítica de la Literatura Canaria* (ed. Yolanda Arencibia y Rafael Fernández), Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I, 51-113.
- TRAPERO, Maximiano (2002): *Romancero General de La Gomera*. Cabildo Insular de La Gomera.

- TRAPERO, Maximiano (2003a): *Romancero General de Lanzarote*. Tahíche (Teguise, Lanzarote): Fundación César Manrique.
- TRAPERO, Maximiano (2003b): «El romancero de La Gomera en el contexto del romancero general», en *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (ed. Maximiano Trapero), San Sebastián de La Gomera, 2003: 19-36.
- TRAPERO, Maximiano (2003c): «Los estribillos romancescos de Canarias», en *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (ed. Maximiano Trapero), San Sebastián de La Gomera, 245-259.
- TRAPERO, Maximiano (2005): *Romancero General de la isla del Hierro* (2ª ed. corregida y muy aumentada, con transcripciones y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Valverde: Cabildo Insular del Hierro.
- TRAPERO, Maximiano (2008a): «El arte de la improvisación poética: Estado de la cuestión», en *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Uruëña: Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, 7-33.
- TRAPERO, Maximiano (2008b): «El Rancho de Ánimas de Teror: Aspectos lingüísticos y literarios», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 54, vol. II, 361-411.
- TRAPERO, Maximiano (2008c): «El Rancho de Ánimas de Teror: Repertorio de textos», en *El Museo Canario*, LXIII, 87-184.
- TRAPERO, Maximiano (2008d): *Archivo sonoro de literatura oral de Canarias «Maximiano Trapero»*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Memoria Digital de Canarias <<http://mdc.ulpgc.es/portal/maximiano/>>
- TRAPERO, Maximiano (2010): «Wagner y la historia de los certámenes poéticos», en *Wagner/Estética. Ensayos sobre la obra musical y estética de Richard Wagner* (ed. Isabel Pascua y Sonia Mauricio). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Vicerrectorado de Cultura y Deportes / Aula Wagner y de Estudios Estéticos, 169-206.
- TRAPERO, Maximiano (ed., 1994): *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA y Carmen MÁRQUEZ (ed., 2000a): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado: I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Asociación Canaria de la Décima
- TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA y Alix HERTEL (ed., 2000b): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado: II. Textos*. Acompañado de un CD doble con una *Antología* sonora de las actuaciones de los grupos participantes). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Asociación Canaria de la Décima
- TRAPERO, Maximiano y Juan Antonio DÍAZ PÉREZ (ed., 2000): *Desde la voz del viento. Homenaje a Francisco Pereira «Chanchito»*. Las Palmas de Gran Canaria: Acade.
- TRAPERO, Maximiano y Juan BAHAMONDE CANTÍN (1997): *Romancero General de Chiloé* (transcripciones de la música de Lothar Siemens Hernández). Madrid: Editorial Iberoamericana.
- TRAPERO, Maximiano y Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ (1982): *La pastorada leonesa: Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- TRAPERO, Maximiano y Martha ESQUENAZI PÉREZ (2002): *Romancero General y Tradicional de Cuba*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de

Canarias y Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura «Juan Marinello» de Cuba.

URIBE ECHEVARRÍA, Juan (1962): *Canto a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago: Editorial Universitaria, S.A.

URIBE ECHEVARRÍA, Juan (1974): *Flor de canto a lo humano*. Santiago: Ed. Gabriela Mistral.

URIBE ULLOA, Héctor (2008): «La Cruz de Mayo, herencia cultural hispana: Breve estudio sobre su desarrollo en Lota (región del Bío-Bío, Chile)», *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España y Fundación Joaquín Díaz), nº 334, 134-140.

VALLEJO CISNEROS, Antonio (1990): *Música y tradiciones populares* (en Miguelturra, Ciudad Real). Diputación Provincial de Ciudad Real.

VALLEJO CISNEROS, Antonio y Luis Álvarez Gutiérrez (inédita): *La Danza. Antiguo auto de Navidad de Pozuelo de Calatrava*. Diputación Provincial de Ciudad Real [en prensa].

VARGAS UGARTE, Rubén (1958): *Nuestro romancero*. Lima: Clásicos Peruanos, vol. 6,

VELÁZQUEZ, Eliazar (2004): *Poetas y juglares de la Sierra Gorda. Crónicas y conversaciones*. México: La Conacultura, Ediciones La Rana.

VELÁZQUEZ, Rogelio (1961): «Ritos de la muerte en el Alto y Bajo Chocó», en *Revista Colombiana de Folklore*, II.6, 9-76.

VIERA ORTEGA, Alfredo (2008): «Historia», *Rancho de ánimas de Arbejales-Teror. Guardianes de una tradición*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 16-84.

VÍCTORI RAMOS, María del Carmen (1998a): «Fiestas de altares y velorios», *Fiestas populares tradicionales cubanas*. La Habana: Centro de la Cultura Cubana Juan Marinello, 36-42.

VÍCTORI RAMOS, María del Carmen (1998b): *Cuba: Expresión literaria oral y actualidad*. La Habana: Centro de Investigación Juan Marinello.

Voces nuevas del romancero castellano-leonés (ed. Suzanne H. Petersen). Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Editorial Gredos, 1982, 2 vols.

YANCES TORRES, Roberto (1993): *Décimas y decimeros del Sinú* [Colombia, edición propia]. *Yo alzo muy fuerte mi voz por el derecho a la vida* (Encuentro de poetas populares chilenos convocado por el Arzobispado de Santiago en 1978 para celebrar el año de los derechos humanos) (ed. Juan Estanislao Pérez Ortega). Santiago de Chile: Arzobispado de Santiago, 1979.

ZABALA, Abel (2000): «Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 273-288.

ZABALA, Abel (2007): *Al son de rústica cuerda. El verso improvisado en el Río de la Plata*. Turón (Granada): Fundación El Marchal.

ZAMORANO CASTAÑEDA, Águeda (1999): *Mi décima juventud*. Santiago de Chile: Autoediciones A-Z.

ZÁRATE, Manuel F. y Dora PÉREZ DE ZÁRATE (1953): *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Talleres «La Estrella de Panamá».

WARDROPPER, Bruce W. (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.

WEBBER, Ruth H. (1951): *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

DOCUMENTOS SONOROS Y AUDIOVISUALES CITADOS

- Andaraje* (álbum de 4 CD del Grupo Folclórico del mismo nombre). Junta de Andalucía: Consejería de Cultura y Diputación Provincial de Jaén, 2002.
- Atlas Etnográfico de Cuba: Cultura Popular Tradicional* (CDRom multimedia). La Habana: Centro de Investigación Juan Marinello, 2000.
- Cancionero hispano-cubano* (recogido por María Teresa Linares Savio). Editado en LP en 1965 por la Academia de Ciencias de Cuba, y reeditado en formato CDR multimedia por Cubarte en 2003.
- Cancionero tradicional de Algete (Madrid)* (CD recopilado por José Manuel Fraile Gil en 2002). Ayuntamiento de Algete: Damitor EPE 537, 2002.
- Cantando me amaneciera. Un documental sobre los guitarroneros de Pirque* (Chosto Ulloa, Santos Rubio, Alfonso Rubio y Juan Pérez). DVD de Claudio Mercado y Gerardo Silva. Santiago: FONDART, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2007.
- Cuaresma, Semana Santa y Pascua en Castilla y León* (CD interpretado por Joaquín Díaz, acompañado de un libreto del mismo autor). Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 2003.
- De Rondes i Bureos. Música dels Valencians de Secá* (álbum con 2 CD y amplio libreto). Associació Cultural Ramell / Ayuntamiento de Castellón de la Plana, 2006.
- Décimas a María* (dedicadas a la Virgen del Carmen) (CD). Gobierno de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondo para el Fomento de la Música Nacional.
- Don Chosto (Osvaldo) Ulloa, guitarronero de Pirque*. DVD de Claudio Mercado. Santiago: Chimuchina Records, 2003.
- El folklore de Fuerteventura* (recogido por Manuel González Ortega). Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992.
- El mundo árabe en nuestra música* (2 CD que acompañan al libro del mismo título de Rafael Salazar). Caracas: PDVSA, 2000.
- El nacimiento de Cristo en el canto a lo divino* (CD). Gobierno de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2005.
- Gabriela Pizarro: 20 tonadas religiosas* (casete). Santiago de Chile, Ministerio de Educación, Fondec, 1992.
- Germán Rosario, El Jíbaro del Yumac* (álbum de 5 CD del trovador puertorriqueño, acompañado de Toñito Ferrer y los Jíbaros Modernos). Discográfica Ansonia Records In. New Jersey (s.a.).
- Grupo Trehuaco de Canto Tradicional: Siempre viva la compañía...* (casete: A. A lo humano. B. A lo divino). Gobierno de Chile: Fondart, 1994.
- Guitarroneros de Pirque* (Alfonso Rubio / Santos Rubio / Juan Pérez / Osvaldo Ulloa) (CD). Santiago de Chile, 2007.
- II Muestra Regional de Ranchos de Ánimas y Pascuas* (Parroquia de San Miguel Arcángel. Valsequillo, Gran Canaria, el 8 de enero de 2000). Edición del Ayuntamiento de Valsequillo, 2003, CD.
- La fiesta de las Cuadrillas de Barranda* (álbum que contiene 2 CD y un libro conmemorativo de los XXX Encuentros de Cuadrillas de Murcia). Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz, 2007.
- La música tradicional en Castilla y León* (colección de 10 CD, recogida por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán entre 1985 y 1994). Madrid: Radio Nacional de España,

RTVE Música.

- La Navidad en Sartenejas: Fiesta de pregones y parrandas* (CD que acompaña al libro de este mismo título; ed. María Teresa Novo). Caracas: Editorial Equinoccio, USB, 1998.
- Las Cuadrillas de Murcia* (colección de 3 CD y un amplio libreto de Manuel Luna Samperio). Madrid: Producciones Trenti, con el patrocinio de la Empresa Pública Regional Murcia, 1992.
- Magna Antología del Folklore Musical Español (interpretada por el pueblo español)*, realizada por Manuel García Matos. Madrid: Hispavox, 1978 (edición digitalizada en 1992).
- Misa en décimas a lo divino* (CD) (Cantan como intérpretes: Francisco Astorga, Alejandro Ramírez, Myriam Arancibia, Juan Pérez, Arnoldo Madariaga padre e hijo, Domingo Pontigo y Juan Carlos Bustamante. Dirección Francisco Astorga Arredondo. Santiago de Chile, 2006.
- Música tradicional y cultura oral en La Aldea de San Nicolás de Tolentino (Gran Canaria)* (CD). Madrid: Tecnosaga, 1992, CD.
- Música Tradicional Cubana* (CD con selección y comentarios de Victoria Ali Rodríguez). La Habana, con el patrocinio de la UNESCO.
- Navidad en Castilla y León* (CD interpretado por Joaquín Díaz, acompañado de un libreto del mismo autor). Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 2002.
- Navidad latinoamericana: Tonos, villancicos y aguinaldos* (CD del grupo venezolano Odila). Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore Fundef, 2003.
- Rancho de Ánimas de Tiscamanita*. Cabildo de Fuerteventura y Ayuntamiento de Tuineje, 2003, CD.
- Rancho de Navidad de Teguisse* (CD). Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1981.
- Rancho de Pascua de San Bartolomé de Lanzarote* (CD). Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992.
- Rancho de Pascua. Archimech - Tinajo* (CD). Ayuntamiento de Tinajo, 2004.
- Romances de allá y de acá (vol. 4: Venezuela-España: Iván Pérez Rossi-Joaquín Díaz)* (LP). Madrid: Fonomusic, 1990.
- Semana Santa. Gusendos de los Oteros (León)* (CD perteneciente a la serie «La Tradición Musical en España, vol. 39». Madrid: Tecnosaga, 2006.
- Socios para nuestra tradición* (casete que acompaña al libro del mismo título con canciones interpretadas por su autor Domingo Pontigo Meléndez). Santiago de Chile: Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2004.
- Son jarocho. Música tradicional de Veracruz* (CD del Grupo Folclórico Chuchumbé). México: Conacultura, 1999.
- Tiempo de Navidad* (CD perteneciente a la serie «La Tradición Musical en España», vol. 23). Madrid: Tecnosaga, 2001.
- Toques antiguos y festivos de Canarias, vol. II* (CD). Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1993.
- VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. Antología* (2 CD). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

MAXIMIANO TRAPERO (León, 1945) es Catedrático de Filología Española en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera docente. Su intensa labor investigadora ha fructificado en casi medio centenar de libros y en más de doscientos artículos científicos. Los campos en que se ha centrado su investigación han sido el de la semántica léxica (*El campo semántico 'deporte'*, 1979), el de la toponomástica (*Para una teoría lingüística de la toponimia*, 1995, y *Diccionario de toponimia canaria*, 1999), el de la pervivencia de la lengua guanche (*Estudios sobre el guanche*, 2007) y el de la literatura oral y tradicional. En este campo ha recopilado, publicado y estudiado los romanceros de cada una de las Islas Canarias y de otros lugares de la Península y de Hispanoamérica (como de la isla de Chiloé y de Cuba); y se ha convertido en uno de los principales estudiosos del fenómeno de la poesía improvisada en el mundo hispánico. En 2009 recibió la "Medalla de Oro Vasconcelos" del Frente de Afirmación Hispanista de México por la dimensión panhispánica de sus investigaciones en el campo de la literatura popular de tradición oral.

Este libro se terminó de imprimir el día 3 de mayo de 2011,
día en que la Iglesia Católica celebra la Santa Cruz
a la que los poetas populares hispanos
cantan inspirados versos
con músicas acordadas.

Dios te salve, Cruz divina,
árbol de la Redención,
amparo de los cristianos,
consuelo de salvación.

Murió Cristo en el madero,
¡muerto y gobernando el cielo!

RELIGIOSIDAD POPULAR EN VERSO

MÚSICAS

Complemento sonoro del libro es este CD que recoge 23 muestras cantadas de las manifestaciones religiosas populares que se estudian en él. Los datos de las grabaciones así como los textos completos de cada música se pueden encontrar en los capítulos y apartados correspondientes que aquí se señalan.

III. EL CANTO A LO DIVINO DE CHILE

1. *El reino del Mesías* (Chile) (aptdo. 4.5.)
2. *Por el Libro de Tobías* (Chile) (aptdo. 6.2)

IV. OTROS GÉNEROS DE CANTO «A LO DIVINO»

3. *La creación del mundo* (Uruguay) (aptdo. 3.9)

V. CANTANDO A LA MUERTE

4. *Ronda de ánimas* (Zamora, España) (aptdo. 9.2.)
5. *Ronda de ánimas* (Murcia, España) (aptdo. 9.3.1.)
6. *Canto de despedimento* (Chile) (aptdo. 13.3.3.)

VII. LOS RANCHOS DE ÁNIMAS Y DE PASCUA DE CANARIAS

7. *Los Macabeos* (Valsequillo) (aptdo. 4.)
8. *La Última Cena* (Teror) (aptdo. 5.6.)
9. *La Purificación de la Virgen* (Ingenio) (aptdo. 8.4.1.)
10. *Los pastores camino de Belén* (Teguise) (aptdo. 9.5.1.1.)
11. *El Mesías* (San Bartolomé de Lanzarote) (aptdo. 9.5.2.)

VII. LOS VELORIOS DE CRUZ Y OTROS VELORIOS

12. *Tono de velorio* (Venezuela y Colombia) (aptdo. 4.1.4.)
13. *Tono de altar de cruz* (Cuba) (aptdo. 4.6.)

IX. CANTANDO A LA NAVIDAD

14. *El huachitorito* (Chile) (aptdo. 2.)
15. *Al son que la repetía* (Cáceres, España) (aptdo. 2.1.)
16. *Limas y limones* (México) (aptdo. 2.2.)
17. *Parranda serrana* (Venezuela) (aptdo. 2.2.)
18. *Retablillo de Navidad* (Venezuela) (aptdo. 4.3.)
19. *Paradura del Niño* (Venezuela) (aptdo. 5.3.)
20. *Historia de la Virgen María* (Puerto Rico) (aptdo. 6.3.1.)

X. EL CICLO DE LA PASIÓN Y LOS ALABADOS

21. *Domingo de Ramos* (León, España) (aptdo. 2.1.)
22. *La calle de la Amargura* (Venezuela) (aptdo. 7.3.)
23. *A la muerte de Cristo* (Chile) (aptdo. 7.5.)

Las manifestaciones religiosas de tradición popular en verso constituyen una parcela fundamental del patrimonio cultural de cualquier ámbito que se considere: una localidad, una región, un país, el mundo hispánico en su conjunto. Viven, sin embargo, en un estado de debilidad extrema, a punto de desaparecer. Pero ocuparon durante siglos y generaciones incontables el centro de las creencias y de las prácticas de la vida social y comunitaria de los pueblos de lengua y cultura hispánicas.

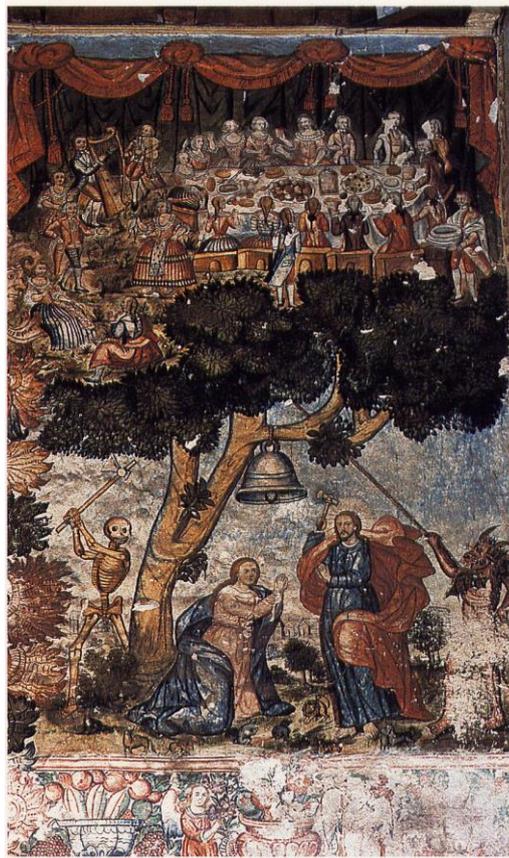
Son todas ellas prácticas que representan formas religiosas, literarias y musicales tradicionales, que por pertenecer a la «cultura» general estuvieron extendidas por todo el mundo hispánico, pero que en la actualidad perviven solo en lugares esporádicos muy concretos. Son por tanto verdaderos arcaísmos culturales en peligro de extinción.

No es lo más importante de estas manifestaciones culturales y folclóricas el aspecto estético, poético y musical, que poseen, pero no es éste de tono menor. La maravilla que en ellas halle cada lector será tan relativa como a cada cual le parezca al compararlas con otras prácticas de la cultura general, sea de rango culto o popular, pero la maravilla es absoluta dentro de cada una de las manifestaciones consideradas.



Imágenes que ilustran lo referido en el libro.

En cada una de ellas se señala el capítulo y apartado a que corresponde



Alegoría del árbol de la vida (Referencia en el libro: cap. I, 2.2.3.)
Arriba: Cuadro de Ignacio del Río, 1653 (Catedral de Segovia, España)
Abajo: Mural atribuido a Tadeo Escalante (Iglesia de Huaro, Cusco, Perú)



Patinir: *Paisaje de la huida a Egipto* (Museo del Prado, Madrid) (Ref.: II, 6.)
Detalle del cuadro de Patinir: *El milagro del trigo* (Ref.: II, 6.)



Cantores a lo divino de Chile (Ref.: III, 3.1.)

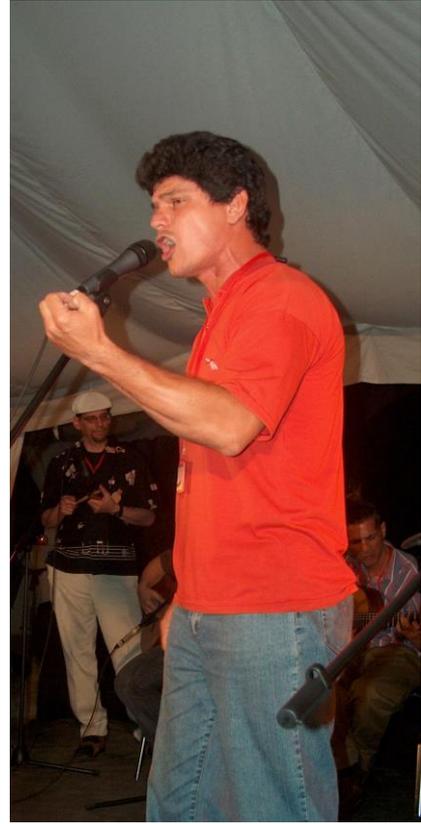
De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Luis Ortúzar "Chincolito", 2007; Domingo Pontigo, 2010; Santos Rubio, 1993; Domingo Pontigo y el Padre Miguel Jordá, 2010.



Una velada de canto a divino en Chile (Ref.: III, 7.)

Arriba, a la izquierda: Un altar en la velada de canto a lo divino en la Basílica de Lourdes (Santiago de Chile, 2010); a la derecha: altar de la capilla de Emaús en Lo Barnechea (Santiago de Chile, 2011).

Abajo: Canto a lo divino en rueda en la capilla de Emaús en Lo Barnechea (Santiago de Chile, 2011). De izquierda a derecha: Fidel Améstica, Camilo Mora, José Pavés, Facundo, Ramón Cornejo, Miguel Ramírez, Rodrigo Yáñez y Alexis Yáñez.



Canto a lo divino “panhispánico” en la iglesia de Casablanca (Chile, 2007) (Ref.: IV, 2.)
De arriba abajo y de izquierda a derecha: Fidel Améstica, Moisés Chaparro y Luis Ortúzar, de Chile; Luis Paz “Papillo” de Cuba; Roberto Silva, de Puerto Rico; Yeray Rodríguez, de Canarias; y Guillermo Velázquez, de México.



Devoción a las ánimas. Cuadro de ánimas de Canarias (Ref.: V, 9.1.)

Arriba: Iglesia de Pájara (Fuerteventura)

Abajo, izquierda: Basílica de Teror (Gran Canaria); derecha: Iglesia de Valverde (El Hierro)



El Apocalipsis (Ref.: V, 11.)

Arriba: Mural del Panteón de San Isidoro, León, siglo XII

Abajo: Detalle del mural anterior: *El libro de los siete sellos* (Ref.: V, 11.1.2.)



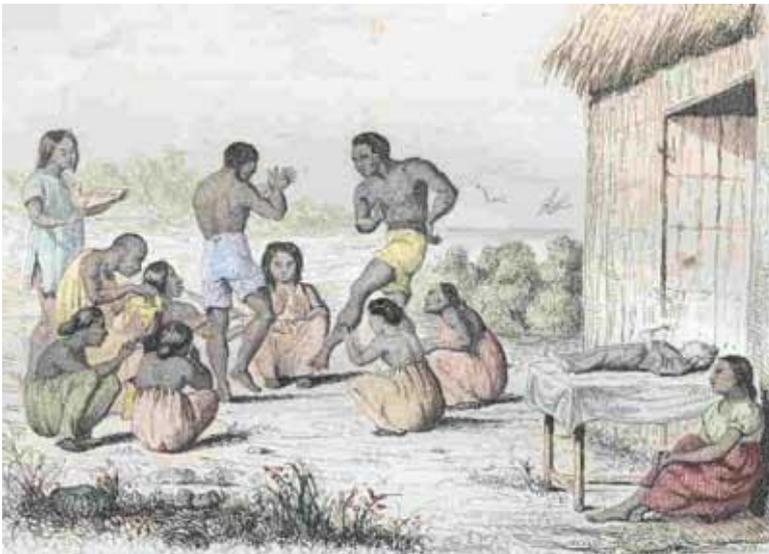
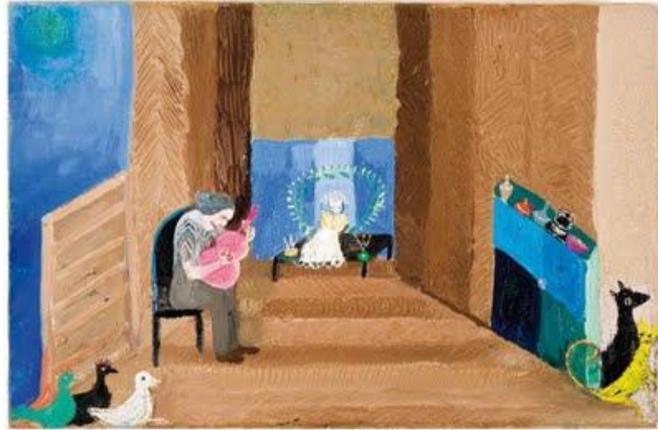
Un baile fúnebre (jota), en Jijona (provincia de Alicante)



Velorios de angelito (Ref.: VI)

Arriba: Velorio en Jijona, Alicante (dibujo de Gustavo Doré, 1862) (Ref.: VI, 3.1.)

Abajo: Velorio en Puerto Rico (cuadro de Francisco Oller, 1893) (Ref.: VI, 9.)



Velorios de angelito (Ref.: VI)

Arriba, en Chile; izquierda: Cuadro de Arturo Gordon, 1883-1944 (Ref.: VI, 5.1.); derecha: Cuadro de Violeta Parra (Ref.: VI, 5.4.)

Centro: en Perú: Cuadro de José Effio, 1907 (Ref.: VI, 13.)

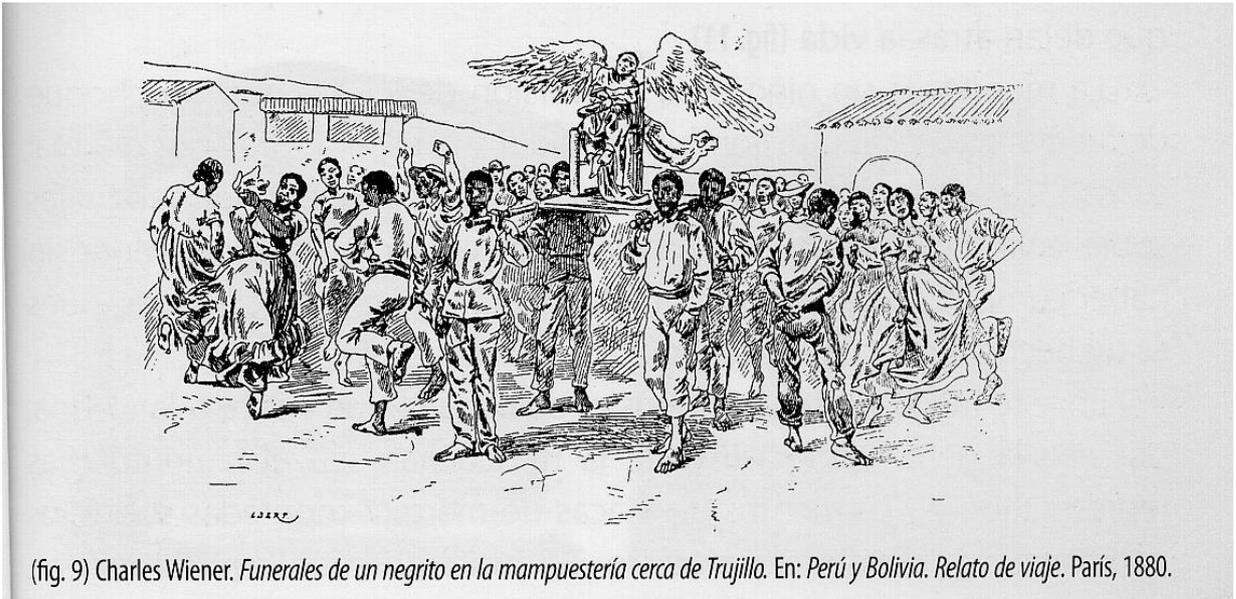
Abajo: Baile de un angelito, cuadro de Alcide D'Orbigny, 1836 (Ref.: VI, 11.)



Velorios de angelito en México (Ref.: VI, 6.1.)

Arriba: Angelito amortajado de México, con la siguiente inscripción: “El niño D. José Manuel de Cervantes y Velasco. Nació en 22 de mayo de 1804 y murió a 12 de febrero de 1805, de edad de 8 meses, 21 días”.

Abajo: Recreación de un velorio de angelito en figuras de cerámica popular en Oaxaca, México.



(fig. 9) Charles Wiener. *Funerales de un negrito en la mampuestería cerca de Trujillo*. En: *Perú y Bolivia. Relato de viaje*. París, 1880.



Velorios de angelito en Perú (Ref.: VI, 13.)

Arriba: Cortejo fúnebre de un negrito en Perú, 1876.

Abajo: Cortejo fúnebre de un niño indígena en Perú, pintura de Primitivo Evanán Poma.



Ranchos de ánimas de Canarias (Ref.: VII)

Arriba: El Rancho de Ánimas de Teror, en la Basílica de la Virgen del Pino, 2006 (Ref.: VII, 8.3.1.)

Abajo: Rancho de Ánimas de Teror, rito del paño de la cena, 2006 (Ref.: VII, 8.3.1.1.)



Ranchos de ánimas de Canarias (Ref.: VII)

Arriba, a la izquierda: Rancho de Ánimas de Valsequillo, 2008; a la derecha: Miguel Calderín, director y cantor "de adelante", 2008 (Ref.: VII, 8.3.2.)

Abajo, a la izquierda: Cantores "de adelante" del Rancho de Ánimas de Teror; de izquierda a derecha: Simeón Ramos Quintana, Ramón Cárdenes y Jesús Quintana, 2006 (Ref.: VII, 8.3.1.); a la derecha: Panderero del Rancho de Ánimas de La Aldea, 2011 (Ref.: VII, 8.3.3.)



Ranchos de Pascua de Lanzarote

Arriba: Rancho de Pascua de Teguisse, 2008 (Ref.: VII, 8.5.1.)

Abajo: Baile del besapié del Rancho de Pascua de Teguisse



Celebración del Día de la Cruz (Ref.: VIII, 3.)

Fiesta de la Cruz en El Pinar (El Hierro), 2010 (Ref.: VIII, 3.3.)

Arriba, a la izquierda: Cruz de Las Palmas; a la derecha: Cruz de El Pinar

Abajo: Encuentro de las dos cruces y procesión



Celebración del Día de la Cruz (Ref.: VIII, 3.)

Arriba: Velorio de cruz en la isla Margarita (Venezuela) (Ref.: VIII, 4.1.1.)

Abajo: Adornos florales de cruces en Las Palmas de Gran Canaria (VIII, 3.3.)