

Conjuros, oraciones, ensalmos... : formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro
José María Díez Borque

Citer ce document / Cite this document :

Díez Borque José María. Conjuros, oraciones, ensalmos... : formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro. In: Bulletin Hispanique, tome 87, n°1-2, 1985. pp. 47-87;

doi : 10.3406/hispa.1985.4554

http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1985_num_87_1_4554

Document généré le 15/06/2016

Résumé

D'un ensemble de plus de deux cents conjurations, oraisons, incantations, etc., on a extrait cinquante textes, échantillon suffisant pour étudier ces témoignages authentiques de la culture populaire des Siècles d'or quant à leur litté- rarité comme formes marginales de la poésie orale, liées en leur poétique à la chanson traditionnelle, au *romance*, etc. dans l'ample cadre de la culture orale. On veut ainsi non seulement accroître le trésor poétique des Siècles d'or, mais encore apporter de nouveaux éléments pour la valorisation d'une culture populaire riche et polymorphe.

Pour reconstruire la poétique du genre on analyse et on souligne ici les éléments récurrents fondamentaux : fragmentismo, liens avec le travail, variantes, figures rhétoriques (répétition, interrogation, parallélisme, structures *bimembres*, allitérations, structure *moi/ toi*, etc.). On veut démontrer ainsi qu'il convient de considérer conjurations, oraisons, incantations à l'intérieur des frontières de la poésie orale, dans sa poétique caractéristique de la répétition. Par leurs thèmes, leur sens, leur fonction, leur macrostructure — qui seront abordés dans une prochaine étude (on se borne ici à une brève allusion à la valeur signifiante des quatre éléments) — , les genres que l'on analyse enrichissent les champs complexes et pluriels de la marginalité. C'est pourquoi nous appelons ici « formes marginales de la poésie orale » des textes que l'on exclut d'ordinaire du champ de la littérature.

Resumen

De un conjunto de más de 200 conjuros, oraciones, ensalmos, etc., se han seleccionado 50, muestra suficiente para estudiar estos genuinos testimonios de la cultura popular de los Siglos de Oro en cuanto a su literariedad como formas marginales de poesía oral, vinculadas en su poética a cancioncillas tradicionales, romances, etc., en el marco amplio de la cultura oral. Se pretende no sólo engrosar el caudal poético de los Siglos de Oro, sino aportar nuevos datos para la valoración de la rica y polimórfica cultura popular.

Para reconstruir la poética del género se analizan y valoran, en esta entrega, elementos recurrentes centrales : fragmentismo, vinculación al trabajo, variantes, figuras retóricas de repetición, interrogación retórica, paralelismo, estructuras bimenbres, aliteraciones, rima dispersa, estructura yo-tú, etc. Se pretende demostrar así la pertinencia de considerar conjuros, oraciones, ensalmos dentro de los márgenes de la poesía oral, en su car'acterizadora poética de la repetición. Por sus temas, sentido, función, macroestructura — que serán abor- dados en próximo estudio (en este sólo se alude brevemente al valor significativo de los cuatro elementos) — los géneros aquí analizados engro- san los complejos y plurales campos de la marginalidad. Es por eso que denominamos aquí « formas marginales de poesía oral » a manifestaciones que no suelen ser incluidas en el campo de la literatura.

CONJUROS, ORACIONES, ENSALMOS... : FORMAS MARGINALES DE POESÍA ORAL EN LOS SIGLOS DE ORO

José María DÍEZ BORQUE

Universidad Complutense de Madrid

D'un ensemble de plus de deux cents conjurations, oraisons, incantations, etc., on a extrait cinquante textes, échantillon suffisant pour étudier ces témoignages authentiques de la culture populaire des Siècles d'or quant à leur litté-
rarité comme formes marginales de la poésie orale, liées en leur poétique à la chanson traditionnelle, au *romance*, etc. dans l'ample cadre de la culture orale. On veut ainsi non seulement accroître le trésor poétique des Siècles d'or, mais encore apporter de nouveaux éléments pour la valorisation d'une culture populaire riche et polymorphe.

Pour reconstruire la poétique du genre on analyse et on souligne ici les éléments récurrents fondamentaux : *fragmentismo*, liens avec le travail, variantes, figures rhétoriques (répétition, interrogation, parallélisme, structures *bimembres*, allitérations, structure *moi/toi*, etc.). On veut démontrer ainsi qu'il convient de considérer conjurations, oraisons, incantations à l'intérieur des frontières de la poésie orale, dans sa poétique caractéristique de la répétition. Par leurs thèmes, leur sens, leur fonction, leur macrostructure — qui seront abordés dans une prochaine étude (on se borne ici à une brève allusion à la valeur signifiante des quatre éléments) —, les genres que l'on analyse enrichissent les champs complexes et pluriels de la marginalité. C'est pourquoi nous appelons ici « formes marginales de la poésie orale » des textes que l'on exclut d'ordinaire du champ de la littérature.

De un conjunto de más de 200 conjuros, oraciones, ensalmos, etc., se han seleccionado 50, muestra suficiente para estudiar estos genuinos testimonios de la cultura popular de los Siglos de Oro en cuanto a su literariedad como formas marginales de poesía oral, vinculadas en su poética a cancioncillas tradicionales, romances, etc., en el marco amplio de la cultura oral. Se pretende no sólo engrosar el caudal poético de los Siglos de Oro, sino aportar nuevos datos para la valoración de la rica y polimórfica cultura popular.

Para reconstruir la poética del género se analizan y valoran, en esta entrega, elementos recurrentes centrales : fragmentismo, vinculación al trabajo, variantes, figuras retóricas de repetición, interrogación retórica, paralelismo, estructuras bimenbres, aliteraciones, rima dispersa, estructura yo-tú, etc. Se pretende demostrar así la pertinencia de considerar conjuros, oraciones, ensalmos dentro de los márgenes de la poesía oral, en su caracterizadora poética de la repetición. Por sus temas, sentido, función, macroestructura — que serán abor-

dados en próximo estudio (en este sólo se alude brevemente al valor significativo de los cuatro elementos) — los géneros aquí analizados engrosan los complejos y plurales campos de la marginalidad. Es por eso que denominamos aquí « formas marginales de poesía oral » a manifestaciones que no suelen ser incluidas en el campo de la literatura.

Hace ya algunos años, hojeando, para otros propósitos, el estudio de Cirac Estopañán y el catálogo de Paz y Melia ¹, me topé con una rica colección de conjuros de los siglos XVI y XVII, que me dejaron el regusto de haber estado leyendo lírica popular tradicional, pero allí quedaron las cosas. Años después cayó en mis manos un excelente artículo de Francisco Rico ², lleno de las más variadas sugerencias, entre las que me llamó la atención el planteamiento de las relaciones entre brujería y literatura, constitutivamente y en la construcción verbal de los conjuros. Esta garantía de no caer en despropósito me llevó a volver sobre pasos ya lejanos y retomar el tema. De un conjunto de más de 200 conjuros, oraciones, ensalmos que he reunido hasta ahora ³, selecciono aquí 50 ⁴, muestra suficiente para enfrascarnos en tan apasionantes formas de « literatura » oral tradicional, que discurren, con caudal propio, por el lecho de la cultura patrimonial colectiva, mezclando aguas con géneros más característicos, descomprometidos y generalizados, cuales son cuentecillos, canciones, romances, refranes, etc. Me propongo, solamente, rastrear algunos rasgos formales, sintomáticos y sistemáticos, para construir un esbozo de poética del conjuro (dejando para otra entrega los análisis de estructura y temas) que nos llevará a los plurales terrenos de la literariedad, en este caso en los confines de la cultura de la voz, de la tradicionalidad, frente a la de la palabra congelada en letra, aunque no escaseen los conocidos intercambios e influencias mutuas.

1. S. Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicería en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1942; A. Paz y Melia, *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*, Madrid, Patronato del Archivo Histórico Nacional, 1947.

2. F. Rico, « Brujería y Literatura », *Brujología* (Ponencias y comunicaciones del Primer Congreso Español de Brujología, San Sebastián, septiembre de 1972), Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1975, p. 97-117.

3. *Vid.* la « Nota previa » a *Relación de conjuros, ensalmos, oraciones..., estudiados*.

4. *Ibidem*.

Un rasgo muy destacable que une a las distintas formas de la cultura popular oral es la relación con el trabajo, la búsqueda de algún tipo de practicidad, de rendimiento para la vida cotidiana ⁵, frente a una pura proclamación de literatura que se autojustifica en sí y por sí misma. Pensemos en que el romance y la canción solían ir asociados al trabajo, a la actividad diaria del hombre y la mujer, a actuaciones concretas. El refrán, por ejemplo, es una forma condensada de sabiduría para obrar y, por ende, de pragmatismo. En esto se unen con el conjuro que, como forma ritual de una acción, no se justifica por su retórica y poética, pues éstas son puestas al servicio de una actividad, de cuya fusión se pretende que nazca la consecución, práctica y real, de unas intenciones. Creo que en formas aparentemente dispares como romance, canción, refrán, conjuro, etc., hay una coincidencia que nace de la unión esencial de palabra y hechos en un grado variable de pragmatismo, que se hace máximo en el caso del conjuro-oración, en cuanto que de la asociación se pretende que resulten nuevas situaciones deseadas. Con ello se va más lejos de la fusión trabajo-«texto» (canciones de siega, trilla, hilanderas, molineros, ronda, etc.) o de la vinculación no temática (ej. romance que se canta mientras se realiza cualquier faena...) para, tras la relación primera palabra-hecho (a veces muy remota o de arcano simbolismo), convertir la literariedad en parte de la causa desencadenante de los acontecimientos buscados. Nada nuevo, por cierto, el colocar la literatura al servicio de una causa, sólo que en nuestro caso no es una consecuencia derivada, sino razón de ser, tanto que la retórica se genera en la voluntad de ritualización de la palabra, para por ella conseguir los fines deseados. Es la «retórica pragmática» del rito, que no por ello deja de tener un valor estético (aunque no se busque con intencionalidad primera), es decir, literario. Ensalmos, oraciones, conjuros, etc., en su practicidad, en su vinculación a una acción determinada, y por el carácter de ésta, vendrían a confluír en el caudal poético de la «marginalidad» literaria del Barroco, caracterizado por una voluntad de efectos provocados, de inmediatez de la acción, frente a un descomprometido y autó-

5. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 88.

nomo placer estético (¿ existe?). Estoy pensando en la poesía manuscrita, clandestina, de sátira política ⁶, personal y también, pero menos, institucional; en la de sátira religiosa (fundamentalmente de personas de hábitos, más que de doctrina) ⁷, y en la erótico-pornográfica ⁸, transgresora de los límites de contención y censura. También existió una pluralidad de formas de pronósticos lunarios heterodoxos ⁹. Bástenos con estos géneros significativos, cuya relación podría continuar.

Creo que podemos considerar conjuros, ensalmos, algún tipo de oraciones, por sus temas, funcionalidad, ideología, sentido y pragmatismo como una forma de la marginalidad poética del Barroco y, a la vez, por su retórica y poética, por la forma de pervivencia y comunicación, como una manifestación especial de la oralidad y tradición poéticas, con lo que se sumaría — bien es cierto que con características muy particulares y definitorias — al riquísimo caudal de romances y cancioncillas tradicionales. Creo que éstas son las coordenadas que sitúan, dentro de los amplios y desbordados campos de *lo literario*, un género nacido y mantenido sin esa vocación de literariedad, en cuanto que no pertenece al margen de no necesidad inmediata que el hombre se otorga (*ornatus*), sino a una voluntad práctica de dominar la vida y provocar acontecimientos. Quizá ya Rodríguez Marín ¹⁰ intuyó esta posibilidad al incluir conjuros, ensalmos y oraciones en su *amplia antología*, junto a géneros habituales y admitidos generalmente en el marco de la canción popular, pero no indaga ni explora en esta dirección con amplitud. Estoy pidiendo ya que se de carta de naturaleza literaria al conjuro, y géneros afines, incluyéndolo en las historias de la literatura.

Para acotar unos márgenes razonables de estudio voy a limitarme — ya lo apunté — al análisis de unos cuantos procedimientos signi-

6. Vid. J.-M. Díez Borque, « Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano », *Hispanic Review*, 51, 4 (Autumn 1983), p. 371-392, allí me ocupo de esta problemática y recojo la bibliografía sobre el tema.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez, 1882, I, p. 421-447; también *Ensalmos y conjuros en España y América*. Conferencia leída en la Unión Ibero-Americana el día 17 de Febrero de 1927, Madrid, Tip. de la « Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos », 1927.

ficativos en la construcción de conjuros, oraciones, etc., prescindiendo del planteamiento sistemático de las acciones que los acompañaban, intenciones, y aludiendo sólo aisladamente — y en la medida en que lo necesite — a los temas y motivos recurrentes ¹¹. No se me oculta que con ello introduzco una cierta distorsión en la realidad, pero prefiero ir por pasos, en avance progresivo de sucesivas integraciones, lo que deberá desembocar en una visión global, orgánica, de esta parcela de la literatura barroca. Antes de entrar en el detalle, vayan unas consideraciones sobre variantes, fragmentismo y forma de pervivencia, necesarias para establecer los primeros paralelos con la lírica tradicional oral.

Las variantes, como es sabido, constituyen una de las características definidoras del romancero y, en general, de toda la poesía popular de tradición y difusión oral. Después de los estudios de Menéndez Pidal, Diego Catalán, Alvaro Galmés ¹², y tantos otros, sabemos bastante sobre la vida de los romances y las distintas etapas de introducción de variantes. En los conjuros y géneros relacionados se da un proceso que, aunque no equivalente exactamente, responde a razones semejantes de transmisión oral frente a la fijación de la cultura escrita, y se produce también la relación ambivalente entre vida tradicional y cristalización escrita, que conocemos para la poesía tradicional ¹³. Aún a pesar de que el carácter ritual conlleva una fosilización lingüística que, como en toda liturgia, exige la repetición de los términos exactos para conseguir los fines deseados, la implantación oral en su extensión geográfica y con el anonimato caracterizador produce abundancia de variantes, de acuerdo con un principio central de toda poesía oral, agudamente establecido por Paul Zumthor: « Dans toute pratique de la poésie orale, le rôle de l'exécutant compte plus que celui du ou des com-

11. En próximo estudio y en futura edición (Taurus) de diversos géneros de « poesía marginal » me ocuparé de estos aspectos.

12. Por retener algún estudio de la extensa e intensa bibliografía sobre el tema citaré : R. Menéndez Pidal, D. Catalán y A. Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC, 1954 ; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de E. Políticos, 1957 ; M. Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974.

13. De ello trataré en otro lugar (vid. n. 11). Sobre algunos aspectos de la relación constitutiva entre lo oral y lo escrito puede verse J.-M. Diez Borque, *El libro*, Barcelona, Montesinos. 1985.

positeurs»¹⁴. Puede que cada conjuradora repitiera idénticas acciones y los términos exactos de cada conjuro, de modo que las alteraciones se producirían entre unas y otras, y entre las «especialistas» y un público general que también los aprendía e incluía en el conjunto variado de su cultura popular, recordando, en cierto modo, la relación juglar-público cantor, ya bien estudiada y en la que no me compete entrar aquí. Recogeré unos cuantos testimonios significativos, sobre lo primero¹⁵.

Como síntoma citaré las siguientes variantes del conjuro «Ánima sola» (*Vid n° 5 de Relación de conjuros*):

Que hinquen por las espaldas,
 porque no vean sus faltas;
 guerra me le daréis,
 y con esto me le traeréis;
 que no me le dejéis estar ni reposar
 hasta que conmigo venga a estar.

★

Ánima sola, ánima sola, ánima sola,
 la más sola, la más sola, la más sola,
 y la más triste, y la más triste, y la más triste,
 y la más desamparada, y la más desamparada, y la más desamparada,
 más no de mi Señor Jesucristo,
 yo te conjuro con la sangre de Lucano,
 yo te conjuro con el corazón del hombre muerto a hierro frío,
 yo te conjuro con las doce tribus de Israel,
 yo te conjuro con todos aquellos que están en la peña carmín,
 que todos os juntéis, etc.

Del n° 10, «Con dos te miro», tenemos diversas variantes:

Con dos te miro
 y con cinco te cato,
 la sangre te chupo
 y el corazón te parto.

★

14. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 210.

15. S. Cirac, *op. cit.*, p. 133, 126, 127, 108, 117, 206, 132, 190, 198, 200. Caro II, p. 41.

Con dos te miro,
 con tres te tiro,
 con cinco te arretrato.
 Calla, bobo, que te ato.

(...)

Tan humilde vengas a mí
 como la suela de mi zapato.

★

Con dos te miro,
 con tres te mato,
 la sangre te bebo,
 el corazón te parto,
 que vengas tan sujeto a mí
 como la suela de mi zapato.

Del n° 20, véase la variante n° 11 de *Relación* y, entre otras muchas:

Ruégote, estrella doncella,
 la más alta y la más bella:
 así ruego a la una como a las dos,
 (etcétera, hasta nueve...)
 todas nueve os ayuntedes,
 todas nueve os ayuntad:
 e todo el cielo rodeedes,
 todo el cielo rodead:
 nueve varas de amor me cortedes,
 en la huerta del laurel entredes,
 en la huerta del laurel entrad:
 quan bien que las cortedes,
 quan bien que las cortad:
 e las quatro dellas sean saetas
 para el corazón de mi marido (o amigo),
 que le pase de parte a parte;
 y las cinco sean navajas
 para que le traspasen las entrañas,
 que no pueda comer ni beber,
 sino que me venga a decir lo que siente
 y me de lo que tiene.

Del n° 16:

Diablos del horno,
traédmele en torno;
diablos de la plaça,
traédmele en dança;
diablos de la carnicería,
traéedmele aýna.

Importantes son las variantes y formas que' adopta la popular oración de Marta. Añádanse, al n° 29, las siguientes:

Marta Marás,
la que en los infiernos estás:
tres cabras tienes,
y las ordeñarás,
y tres quesos harás:
el uno es para el diablo mayor,
y el otro para su compañero,
y el otro para el diablo cojuelo.
Así como estás encadenada,
así venga este hombre atado y ligado,
y deje a Ana de Julio
con quien está amancebado.

★

Marta, Marta,
no la digna ni la santa:
la que descasas casados,
la que juntas los amancebados,
la que andas de noche por las encutrilladas,
yo te conjuro
con tal y tal demonio,
y con el de la carnicería,
que me traigas a N. más aýna,
o me des hombre que hable
o perro que ladre.

★

Marta, Martica,
no la santa ni la digna
ni la digna de rogar,

ni la que está en el altar,
 sino la que de noche andas por las beredas
 y los días por las encrebelladas,
 y^o te conjuro con Satanás y con Barrabás,
 con Bercebú y todos los diablos,
 y con el diablo coxo,
 que corre más que todos,
 que todos vais a Fulano
 y le deis tiempo para vestirse
 y le traigáis por puntos ante mí y mis ojos
 sin hacerle mal.

Por fin, el muy conocido «Vamos de viga en viga»:

Vamos de viga en viga,
 en la ira de Santa María.

★

De viga en viga,
 con la ira de Santa María

★

De viga en viga,
 con la ira de Dios
 y de Santa María.

del que todavía Caro Baroja recoge diversos testimonios ¹⁶. Otros muchos casos podría presentar, pero basta con lo apuntado para apoyar este rasgo caracterizador esencial.

El «*fragmentismo*» y «*finales truncados*» son, bien sabido es, rasgos destacables de la poética del romancero. Giuseppe Di Stefano definía así los principios y resultados de la técnica del fragmento: «En general, el romance prefiere aludir tan solo incidentalmente a lo que queda fuera de los límites de su relato (...). Una nueva visión de la realidad inspira esta irrupción inicial de la acción y esta suspensión final (...). Por lo que hay de inacabado en tal estructura narrativa se ha llamado «fragmentismo» a esta técnica expresiva, con un término feliz, ya que de fragmentos de vida se trata, representados en textos concebidos como fragmentos (...);

16. J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e inquisición*, Madrid, Taurus, 1967, I, p. 190-191.

en realidad todo romance, mirándolo bien, encierra, más o menos encubiertos, los puntos de referencia que hacen explicable su fábula; esa que podríamos llamar clave interna se vuelve un artificio más (...)»¹⁷. En varios conjuros encontraríamos, de forma más o menos difusa, estos rasgos de referencialidad interna que convierten a cada uno en fragmento autosuficiente de una relación mágica englobadora en la que adquiere sentido y a la que remiten una serie de «datos» internos que marcan los límites. Pero no es tanto esto, discutible, lo que me interesa poner de relieve, sino el hecho de que el «final truncado» (que «puede alistarse entre los aspectos primarios de la construcción del relato en el romancero¹⁸») es característico de conjuros, oraciones..., aunque más bien responda a una consecuencia derivada de la oralidad — como las variantes — que a una técnica artística consciente. Un caso semejante al del romance de «El infante Arnaldos», truncado en el verso «sino a quien conmigo va», que Alvar¹⁹ recoge en su forma completa sefardita. Pues bien, hay casos en que encontramos este recurso, es decir, el mismo conjuro en su forma completa o en su forma truncada. Así, al de «Vida de la vida» (nº 48), podía incorporarse:

Con Satanás, — Caifás;
 con el chico — y con el grande,
 con el mayor — con el menor,
 con el de la portería,
 con el de la carnicería,
 con el del carnero,
 con el del matadero,
 que todos os juntéis
 y do está *F*º iréis
 y en el corazón entraréis.

La bruja Caimari de Sa Pobla confiesa que no recordaba el final del conjuro «Señora Santa Elena/amada de Dios y de su

17. G. di Stefano, *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1973, p. 27-28.

18. *Ibidem*, p. 29.

19. M. Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1966, p. 134-135.

madre»²⁰. Pero para poder ejemplificar cumplidamente sería necesario un estudio exhaustivo de las variantes, de la relación de los distintos conjuros entre sí y su filiación, lo que nos descubriría abundantes formas truncadas, abreviadas, fusiones y condensaciones. No van mis intenciones por aquí, en este estudio, decididamente sintomático, en un primer desbroce que se inclina hacia la retórica del conjuro y géneros afines, en los márgenes de una poética de lo oral, y a ello me cumple dedicar la mayor atención.

El conjuro, la oración, el ensalmo..., como manifestaciones de la cultura oral, son el terreno privilegiado del formulismo repetitivo. Quiero decir que las figuras retóricas de repetición, paralelismo, estructuras bimenbres, aliteraciones, rima no sometida a rigores estróficos, etc., constituyen la parte privilegiada de los recursos de la formalización. Iteración y fórmula, que el citado Di Stefano menciona como clave del lenguaje del romancero²¹; «formalismo que erige una arquitectura propia por encima del relato» (Spitzer)²²; recurrencia como «le trait constant et peut-être universellement définitoire de la poésie orale²³», tan agudamente analizada por Menéndez Pidal²⁴ en nuestro romancero; semejanza y contigüidad en la magia, en palabras de F. Rico²⁵, conceptos entroncados por él con el *ser* de la literatura según Jakobson; la repetición como «parte inseparable de la esencia del rito», al decir de Cazeneuve²⁶. Pero a qué seguir... Ésta es la retórica que genera la poética del conjuro, la clave de su literariedad, y como tal a su estudio deberá ir dedicado fundamentalmente mi esfuerzo aquí. Antes quisiera, no obstante, presentar unos cuantos rasgos sintomáticos que, sin pertenecer estrictamente a la *poética de la repetición*, o decididamente alejados de ella, constituyen elementos importantes en la constitución del conjuro y géneros afines.

20. F. Riera i Montserrat, *Remeis amatoris, pactes amb el dimoni, encanteris, per a saber de persones absents, cercadors de tresors, remeis per a la salut. Bruixes i bruixots davant la Inquisició de Mallorca en el segle XVII*, Barcelona-Palma de Mallorca, P.B. Calamus Scriptorius, 1979, pp. 9-10.

21. G. di Stefano, *op. cit.*, p. 36.

22. Cit. por di Stefano, *op. cit.*, p. 29.

23. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 141.

24. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

25. F. Rico, *op. cit.*

26. J. Cazeneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, p. 17, *apud* L1. Duch, «Antropología de la religión», *Antropológica*, 6 (1977), p. 98.

La *antítesis*, y una variedad de formas de contraposición, son recurso de amplio uso en los testimonios que aquí me ocupan, precisamente por los resultados impresivos, emotivos que produce la oposición de contrarios, toda actitud maniquea contrastada, que puede llegar a formas de mayor efecto en el *oxímoron*. Daré algunos ejemplos de esta cristalización del pensamiento en contrarios :

Aunque voy por aceite,
no voy por aceite
(n° 7)

★

muertas las echasteis,
vivas las sacáis
(n° 14)

★

con Satanás, Caifás,
con el chico y con el grande,
con el mayor, con el menor
(n° 15)

★

te parezcan feas, viejas, sucias, negras
como un carbón,
y yo blanca como un algodón
(n° 28)

★

Muerte cierta,
hora incierta
(n° 30)

★

muerto en tierra,
vivo en tierra
(n° 35)

★

e sy me lo traxeres, yo te ben diré,
e sy no me lo traxeres, yo te mal diré
(n° 45)

Todavía pueden encontrarse otros casos en n° 22, n° 29, n° 33, e incluso hay ejemplos en que el conjuro o la oración se construyen sobre el contraste, la polarización, es decir, la oposición de acciones o pensamientos (véanse, como ejemplo, numero 39 y, en otro sentido, 44). Bien es cierto que el contraste vivo, la oposición anti-tética, la conjugación de contrarios no suelen ser las formas de un pensamiento o unos sentimientos matizados y modulados, pero se avienen bien con el espíritu y tono de los géneros aquí analizados, con el sentimiento que provocan y reflejan y la función que cumplen y, de nuevo, se unen con ello a formas características del romancero y otras manifestaciones de la lírica popular. Coherentemente con este «tono» caracterizador, no están ausentes las figuras retóricas que suelen clasificarse dentro de las *patéticas*, o variados recursos y procedimientos, más o menos vinculados a ellas, que responden a la vehemente expresión de unos deseos y los medios para conseguirlos. De ahí las exclamaciones, interrogación retórica, personificaciones, pero especialmente la invocación, que se vincula a *apóstrofe* y *optación*, relacionados con la *obsecratio*, y el acusado juego yo-tú, con los imperativos de una marcada función apelativa (Bülher), que corresponde al género.

Puede encontrarse algún testimonio de interrogación retórica con carácter enfatizador :

¿ Quién vido cosa
tan maravillosa,
que de un pino verde
hizo nacer una rosa,
y de aquella rosa hacer un fruto
por nos salvar a nos y a todo el mundo?
(n° 8)



gran diablo de la peña,
¿ qué haces hay? (*sic*)
¿ Cómo no vas e le traes
e le das en el corazón
que se pierda por mi amor?
(n° 36)

, o de exclamaciones (ej. n° 39), pero vayamos a los terrenos más propios y caracterizadores : los de la invocación (*optación*), la poesía del tú imperativo que, naturalmente, puede, y aun suele, conjungarse con la adjetivación de *captatio benevolentiae*.

Al lector le es posible comprobar que los conjuros, oraciones, etc., aquí reunidos, constituyen una colección de invocaciones, de referencias directas en segunda persona, a una variedad de destinatarios que incluyen :

- elementos naturales (1, 11, 17, 18, 20, 33, 38)
(agua, estrella, mar, rosa)
- incorpóreos (4, 5, 16, 21, 30, 34, 37, 45)
(mal, ánimo, diablo, muerte, sombra)
- personas (29, 36, 46)
- sagrados (6)
(ara)
- santos (32, 43, 44)
- materiales (9, 23, 41)
(clavo, habas, umbral)

No me interesa ahora el análisis temático, es decir, la valoración del significado de esta pluralidad de referencias, sino el procedimiento en sí mismo como elemento de una poética.

Varios de los recursos que veremos después están vinculados a este tipo de invocaciones y referencias directas. Mostraré con unos cuantos ejemplos significativos, que podrían ampliarse, la ponderación, calificación, valoración, frecuentes en las invocaciones, como corresponde a una función, ya lo decía, de *captatio benevolentiae*, en cuanto que se necesita y exige la mediación de los destinatarios de las invocaciones para conseguir unos fines deseados. Es el bien conocido mecanismo de la oración, que articula alabanza y suplica, *do ut des*, pero que de nuevo se asocia, en forma y fondo, a recursos del romancero :

Estrella donzella,
la más alta y la más bella
(n° 20)



Señora Santa Marta,
digna sois y santa
(n° 43)

★

¡ Oh !, gloriosa Santa Elena
(n° 32)

★

¡ Oh !, mar, furiosa y brava,
(n° 33)

★

Señor San Antonio,
alto y ardiente
(n° 44)

A las intenciones de la invocación corresponden las formas verbales imperativas, naturalmente caracterizadoras de este tipo de oraciones, ensalmos, conjuros. La frecuencia me ahorra, en este caso, ejemplificar, pero no dejaré de insistir en que constituye un rasgo esencial, como puede comprobar el lector en los conjuros seleccionados.

En la mecánica de la referencialidad directa y explícita, que implica el invocar, se incluye el juego expreso, enfatizado, del *yo-tú*, que marca gráfica y visiblemente unas relaciones en presencia, en acto, dentro del sistema de contacto que establece la religión, la magia, la superstición, bien estudiado por la antropología religiosa ²⁷, y que vincula esencialmente magia y poesía ²⁸. Creo que sobra el que insista por mi parte en la tensión emotiva, afectividad, de este simulacro de contacto directo, que vuelve a llevarnos a terrenos propios de la posibilidad creadora de la palabra ritualizada, de la expresión literaria. Sírvannos unos pocos ejemplos significativos:

¡ Oh !, gloriosa Santa Elena,
voz, que la vera Cruz buscasteis,
(...)

27. *Vid.* L1. Duch, *op. cit.* y la interesante bibliografía que recoge.

28. F. Rico, *op. cit.*, p. 117.

yo os suplico que me dejéis el otro
(n° 32)

★

i Oh !, mar, furiosa y brava,
a ti vengo a buscar
(...)
yo te conjuro con Dios
(n° 33)

★

Pedro, tu no bes a María
(...)
pues yo por María
(n° 36)

★

Sombra,
cabeza tienes como yo,
cabellos tienes como yo,
(...)
todos los miembros tienes como yo:
yo te mando que así como tienes
(n° 45)

Otros testimonios significativos de presencia expresa, con las funciones apuntadas, de los pronombres personales de primera y segunda persona pueden encontrarse, por citar unos pocos, en los números: 37, 44, 46, 50.

El destinatario de la invocación no contesta, en general, a la referencia directa en segunda persona. Es como un inicio de diálogo encaminado a una respuesta de hechos y no de palabras, y así es el contacto con la divinidad o con las oscuras fuerzas del bien y del mal, en que sólo la parte terrena tiene una presencia real, y, por ello, insistía en el carácter dominante de esa función lingüística, de poesía del tú. Pero esto no significa que el diálogo en su forma plena esté ausente por completo de los géneros aquí estudiados. Por su carácter, no podían renunciar a las técnicas de la dramatización — tan queridas por el romancero y la lírica tradicional, en general — combinando, en ocasiones, narración-

descripción y diálogo. Ya el profesor Rico observó esto al afirmar: «(...) de hecho el conjuro se convierte con extraordinaria frecuencia — tanta que huelgan los ejemplos — en un relato cabal, en una rudimentaria novela realista (...)»²⁹. En los textos estudiados encontramos diversos procedimientos de utilización del diálogo. En ocasiones, se establece un diálogo directo entre conjurante y conjurado, lo que nos devuelve a viejas técnicas y recursos bien conocidos de la poesía dialogada:

— Di, rosa maldita,
 ¿ cómo fuiste aquí venida?
 Di, rosa malhadada,
 ¿ cómo fuiste aquí llegada?
 — Con agua e con viento
 vine aquí por cierto.
 Con viento e con agua
 fui aquí llegada
 (n° 38)

o se presenta una comprimida escena, embutida en breve narración:

Estábase San Pedro
 en las puertas de Galilea.
 Por allí pasó Nuestro Señor Jesucristo.
 — ¿ Qué haces, Pedro?
 — Señor, Secas y el Andrés
 me quieren matar.
 — Pon tus dedos çinco
 y tu mano plana:
 la seca será seca
 y tu serás sano.
 Dixo Dios. Amén
 (n° 27)

También en forma narrativa en segunda persona³⁰, haciendo depender el diálogo de verbos dicendi:

por los montes de Toroço entrastis,
 con la braba serpiente encontrastis,

29. *Ibidem*, p. 113.

30. F. Ynduráin, « La novela desde la segunda persona. Análisis estructural », *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1969, p. 215-239.

en ella subistis y cabalgastis,
 a las puertas del Rey llegastis,
 a los paganos dixistis :
 Paganos, veis aquí os traigo
 la braba serpiente
 (n° 43)

Recogeré otros dos pasajes significativos, testimonial el segundo de la actualización de lo narrado, haciéndolo presente por la palabra :

El rey Egre — en el campo estaba
 e Águeda su fija — la merienda le llevaba,
 e dixo padre : — los montes e los valles arden.
 E dixo la fija : — no es fuego ni arde,
 mas es colebro — e colebrilla
 e usagre — e fuego salvaje
 (n° 40)



Ya le veo venir :
 en su pescueço, una soga de ahorcado,
 y en su corazón este cuchillo atravesado,
 diciendo,
 báleme, fulana ; báleme, fulana.
 No te tengo de baler
 (n° 2)

Puede aparecer, además, la narración sin dramatización (n° 32), o establecerse el juego pregunta-respuesta entre conjurante y otras personas asistentes el acto, lo que nos lleva — evidentemente — fuera del campo de la relaciones narración-diálogo, pero no renuncio a citar un ejemplo de esta forma máxima de dramatización, dentro de los márgenes de la parateatralidad y el rito compartido :

¿ Qué cosgo ?
 — una colubrilla (contestaba)
 (n° 40)

Obsérvese, de paso, la *fonética significativa* que aparece en otros conjuros con un regusto de función lúdica del lenguaje ³¹, del juego con la palabra en sí misma, lo que no es sorprendente en este tipo de ritualización lingüística: cfr. vejigosa, morroñosa, torondosa (n° 12); Zafarín (n° 17); chirigoso, garroso (n° 21); liga, lerda, aligada (n° 43). Con todo, la serie de recursos mencionados (incluida la narración y diálogo en sus formas plenas) no tienen, por su menor grado de recurrencia, el valor caracterizador de la repetición, en su riquísima variedad de posibilidades (no me refiero sólo y estrictamente a las figuras retóricas de repetición), que viene a convertirse, como intentaré mostrar, en la esencia de la poética del conjuro y géneros relacionados.

Ya quedó apuntado más arriba que el formulismo repetitivo era el rasgo pertinente central de la poética de la oralidad. Momento es ya de comprobarlo en nuestros géneros, para corroborar su carácter de «lirica oral de la marginalidad», también apoyado por los recursos visto hasta aquí. Para desembocar en las formas más puras y contrastadas de la repetición, me referiré primero a otros tipos de recurrencia que por su habitualidad son caracterizadores.

El hacer terminar los «versos» con verbos en el mismo tiempo es un procedimiento habitualísimo, que más allá de facilitar la asonancia, o consonancia, estudiada más adelante, y que consigue en muchos casos, se constituye en un recurso de estilo, en técnica del formulismo de conjuros y oraciones, explicable desde el significado general de la recurrencia:

Aguas que no sois llovidas,
ni de río cogidas,
ni de fuentes manidas,
sino de mi cuerpo vertidas
(n° 1)

★

Ara bendita,
de Dios consagrada,

31. F. Ynduráin, « Para una función lúdica en el lenguaje », AA. VV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Fundación J. March, 1974, p. 213-227.

de cielo caída,
 y en el mar echada,
 de los ángeles levantada,
 y a los apóstoles entregada
 (n° 6)

Forma máxima de repetición martilleante y constante nos la ofrece todo el conjuro n° 11, o el 32. Sin llegar a este extremo:

donde gallo no canta,
 ni vaca brama,
 ni madre a su hija llama
 (n° 12)

★

por los montes de Toroço entrastis,
 con la braba serpiente encontrastis,
 en ella subistis y cabalgastis,
 a las puertas del Rey llegastis
 (n° 43)

articulando tiempos, de forma seguida o alterna:

que todos os juntéis
 y do esta N. iréis
 y en el corazón entraréis
 (n° 15)

★

tres varas de niervo negro me traeréis,
 por las muelas de Barrabás las afiléis,
 por las calderas de Pedro Botero las pasaréis
 (n° 19)

★

e todas nueve vos ayuntéys,
 e de las manos vos travéys,
 al monte Synay yréys
 e nueve varas de amor me saquedes,
 por la cabeça de R° de sta. Cruz las inquedes
 (n° 20)

Norabuena estéys
 los que estáys ;
 norabuena vengáys
 los que vernéys ;
 el miembro de mi hijo
 me sanar eys
 (n° 31)



prendas te tomaré
 e la raya te cortaré,
 e a las ondas de la mar te echaré,
 donde ni gallo canta
 ni buey ni vaca brama
 (n° 38)



El rey Egre — en el campo estaba
 e Águeda su fija — la merienda le llevaba,
 e dixo padre: — los montes e los valles arden
 (n° 40)



Sálvete Dios umbral, quincial,
 tres vezes te salté
 y tres diablos en ti hallé,
 tres veces te saltará
 y tres diablos en ti hallará
 (n° 41)



que me ames,
 que me estimes,
 que me regales,
 que me des cuanto tuvieres
 y me digas lo que supieres
 (n° 48)

Es frecuente la agrupación en parejas, seguidas, dispersas, o aisladas, y de ello nos dan testimonio, por ejemplo, los números 9, 18, 21, 33, 45. La repetición puede producirse también en distinta posición (números 44, 45, 49), pero ya lo veremos con más detalle.

El conjuro, la oración utilizan, en ocasiones, una técnica acumulativa, nominal, adjetival, caótica. Es otra posibilidad de la recurrencia, que se aviene con el sistema visto hasta aquí. De la acumulación de adjetivos (nº 28), no característica quizá, como se ha dicho a otro propósito, por una tendencia esencializadora de la poesía oral, pasemos a la acumulación nominal, que estimo es uno de los rasgos sobresalientes de la poética de conjuros y oraciones. Su frecuencia podría ahorrarme el ejemplificar, pero no me resisto a presentar unos pocos casos significativos:

- mezcla de personas, cosas, elementos naturales (23, 24, 36)
- sentimientos y facultades (44)
- partes del cuerpo (45)
- personas y objetos religiosos (50).

Aunque siempre hay un regusto de esoterismo, extrañas asociaciones del mundo de la magia, que hunde sus raíces en arcanos de siglos, una lectura descontextualizada aviva la sensación de acumulación caótica, de *nonsense* y absurdo. Fuera del juego, las acumulaciones de heterogéneos y muy dispares elementos, si somos ajenos al complejo simbolismo y al entramado de relaciones internas, se nos aparecen como un riquísimo caudal lingüístico lleno de extrañas sugerencias y múltiples posibilidades evocadoras. Aunque sea una posibilidad de la pluralidad de lecturas que todo texto soporta, no quiero forzar las cosas con una desnaturalización del ámbito del conjuro y oraciones, porque, además, me exigiría unos planteamientos de estrategia y tipología de lecturas que, decididamente, no son los terrenos en los que se mueve este artículo, y no quiero interrumpir el ritmo de andadura.

Nada se me pedirá que diga, cite, o justifique ³² sobre el paralelismo como procedimiento universal y de enorme rendimiento en las líricas tradicionales orales. Lo pertinente es mostrar, sin otro comentario, que aparece con frecuencia sintomática en los conjuros, ensalmos y oraciones aquí reunidos, lo que me parece extraordinariamente revelador:

32. No dejaré de mencionar, sin embargo, el valioso estudio de E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957.

Véngame a decir todo lo que supiere
y a dar todo lo que tuviere,
véngame a decir todo lo que pensare
y a dar todo lo que ganare
(n° 11)



Diablos del horno,
traédmelo en torno.
Diablos de la carnicería,
traédmelo aína.
Diablos de la plaza,
traédmelo a casa.
Diablos de la penna,
traédmelo vos en rueda
(n° 16)



tres en la cabeza,
porque sienta mi firmeza ;
tres en el corazón,
porque sienta mi dolor ;
tres en la espalda,
porque sienta mis palabras
(n° 17)



A las puertas de Lucifer te quieras ir,
tres golpes querrás dar
y decirle has que te dé tres varas,
(...)
a las puertas de Santa Elena te quieras ir,
tres golpes quieras dar
y decirle has
que te dé aquel clavo que tiene guardado
(n° 18)



Demonio cojuelo,
traémele luego ;
demonio del peso,
traémele preso
(n° 29)

Norabuena estéys
 los que estáys;
 norabuena vengáis
 los que vernéys
 (n° 31)



Calçado e vestido,
 como anda de contino,
 e vestido e calçado
 como anda todo el año.
 (n° 37)



— Di, rosa maldita,
 ¿ como fuiste aquí venida?
 Di, rosa malhadada,
 ¿ cómo fuiste aquí llegada?

— Con agua e con viento
 vine aquí por cierto.
 Con viento en con agua
 fui aquí llegada.
 (...)

— En terçero día de plazo
 el cuerpo sea pelado,
 en terçero día de quando
 el cuerpo sea guarido
 (n° 38)



tres vezes te salté,
 y tres diablos en ti hallé,
 tres vezes te saltará,
 y tres diablos en ti hallará
 (n° 41)

Para no hacer más enojosamente extensa esta relación remito al lector a otros casos, por ejemplo, en los números 5, 7, 13, 43, 44, en sentido amplio.

Ya en los tiempos del *Cantar de Mío Cid*³³, para lo castellano, y mucho antes en otras lenguas, las estructuras bimenbres, en su

33. E. Chasca, *El arte juglaresco en el Cantar de Mío Cid*, Madrid, Gredos, 1967.

variedad de posibilidades, constituyen rasgos esenciales de la poesía oral, en los que reposa una voluntad de ritmo, disposición artística, búsqueda de la expresividad por el efecto del equilibrio y la simetría, recurso nemotécnico por una forma definida de comunicación. Todos los procedimientos vistos podrían entrar en eso que Serrano llama «estrategias que favorezcan la memorización», considerando en sí mismo el lenguaje poético como «la estrategia más importante elaborada por diferentes culturas, orales, de la humanidad con el fin de almacenar la mayor cantidad de información³⁴ », pero paralelismo y estructuras bimenbres, en cuanto esencia de la oralidad, cumplen en forma máxima con estas funciones, y nada tengo que decirle al lector sobre su rendimiento en romances, cancioncillas tradicionales y aun fuera de la lírica, en otros géneros de la literatura popular oral³⁵. A fin de cuentas, continuamos internándonos en el *formulismo recurrente*, y leer el excelente libro de Zumthor³⁶ puede constituir la apasionante aventura de comprobar la variedad de posibilidades estilísticas de la recurrencia y su aparición en las más diversas culturas orales, del pasado a nuestro mismo hoy, en la génesis de esa función poética del lenguaje, que Jakobson analizaba desde la repetición y Levin, especialmente, desde el concepto de «emparejamiento»³⁷, ideas centrales aquí y que, en torbellino hacia lo profundo, nos llevan al concepto mismo de literariedad tanto como al de oralidad, pero dejemos el encuentro para ocasión más propicia, y vayamos a lo concreto de la bimenbración en los géneros aquí analizados:

que nos alumbre y guíe,
de noche y de día
(n° 8)

34. S. Serrano, *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona, Montesinos, 1981, p. 39.

35. Por citar un género fuera de los terrenos de la lírica, recordaré el gran interés y utilidad de los estudios y ediciones de M. Chevalier para los cuentos tradicionales y folklóricos: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975; *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978; *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983. Interesante es, a otro propósito, el volumen colectivo (ed. de J.-L. Alonso-Hernández) *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad*, Salamanca, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, 1983.

36. P. Zumthor, *op. cit.*

37. S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974; *Vid.* «Presentación de F. Lázaro Carreter», p. 11 y ss.

Conjúrote estrella,
la más alta y la más bella
(n° 11)

★

armando guerras y batallas:
todos os juntéis, y vais
(n° 13)

★

yo te pido y te conjuro,
yo te digo y te conjuro
(n° 18)

★

que con tantas ansias y agonías
(...)
que no pueda cesar ni reposar
(n° 33)

★

Así te sumas y consumes por mi amor,
como se sumen y consumen (...)
(n° 35)

★

Señora Santa Marta,
digna sois y santa,
(...)
querida y amada
(...)
huésped y convidada
(...)
en ella subistis y cabalgastis
(n° 43)

★

Vení, marido
que estoy sola y desacompañada
(n° 47)

y algunos ejemplos dispersos en 4, 5, 9, 10, 15, 21, 36, 37, 38, 40,
entre otros. En esta línea están recursos como la disposición:

«el uno... el otro...» (n° 32); «que te + verbo» (n° 5) y tantos otros (recuérdese lo ya visto a propósito del paralelismo), los cuales nos conducen a formas más amplias de repetición de la misma, o semejante, estructura sintáctica, o de sintagmas equivalentes, que martilleantemente caracterizan a conjuros, ensalmos, oraciones, etc., en actitud plenamente coherente con esa estructura profunda de la reiteración, que adopta multiplicidad de disposiciones externas, como venimos viendo. La frecuencia y extensión ejemplificadora haría, sin duda, enojosa la necesaria acumulación aquí y restaría un espacio necesario para otros propósitos, por lo que baste con remitir al lector al cumplido testimonio que encontrará en números 1, 6, 7, 10, 11, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 39, 43, 44, 45, 46, 48, 49 y 50, y que, en varios casos, nos devuelve, obviamente, a estructuras del paralelismo, ya consideradas.

Las diversas figuras retóricas «por repetición de palabras» (*anáfora, epífora, complexión, epífone, reduplicación, derivación, polisíndeton*, etc.), aisladamente o combinadas, con distinto grado de frecuencia, aparecen en los «géneros» aquí estudiados, y algunas de ellas, por su insistencia, se constituyen, creo, en rasgos pertinentes de esa poética que estoy intentando reconstruir.

La *anáfora*, forma genuina de repetición inicial, es frecuentísima:

bálgate barrabás,
bálgate satanás,
bálgate luçifer
(n° 2)

★

yo te mando,
yo te pido y te conjuro,
yo te digo y te conjuro
(n° 18)

★

a vosotras vengo,
a vosotras llamo,
a vosotras invoco
(...)

Diablo garroso,
diablo chirigoso
(n° 21)

★

Judas, Judas fue esposo,
Judas, Judas se ahorcó
Judas, Judas vendió a Jesucristo
(n° 26; combinación de *epanáfora* y *epanalepsis*)

★

La gracia del Padre,
la gracia del Hijo,
la gracia del Espíritu Santo
(n° 27)

★

que me ames,
que me estimes,
que me regales,
que me des cuanto tuvieres
(n° 48)

pero quizá las repeticiones más caracterizadoras sean las de conjunciones, (especialmente *y*, *ni*, que nos llevan a casos de polisíndeton, a que me referiré) y de preposiciones, en una frecuencia caracterizadora, que el lector puede comprobar: 9, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 29, 33, 36, 40, 44, 45, 49, 50. También se da la repetición alterna a comienzo de verso (16, 25, 31). Serían ociosos y redundantes más comentarios por mi parte.

Mucho menos frecuente, la *epífora*, aparece, no obstante, en varias ocasiones, en el conjunto estudiado:

Yo te pido y te conjuro,
yo te digo y te conjuro
(n° 18)

★

Palmo en tierra,
mar en tierra,
muerte en tierra,

vivo en tierra
(n° 35)

★

cabeça tienes como yo,
cabellos tienes como yo,
cuerpo tienes (*como*) yo,
todos los miembros tienes como yo
(n° 45)

Repeticiones a principio y fin del « verso », o seguidas (*epanalepsis*), encontramos en los números: 5, 29, 37, 46, 48, 49, 50, o de versos completos, como ya se vio más arriba, en el mismo o en distinto orden, y que puede adoptar la forma de redundancia en la invocación, en algún caso, o a modo de estribillo; procedimiento bien conocido de la lírica tradicional oral. Hay aquí una intención « presionadora » sobre la persona o cosa invocadas, que se origina en el simulacro de contacto directo, a veces, que caracteriza, además, a muchas oraciones religiosas, con la repetición característica:

Galán de la calle,
galán de la calle.
(n° 22)

★

¡ Que bueno es el orégano.
El orégano es bueno.
El orégano es bueno!
(n° 39)

★

Ven Pedro ven
(...)
ven Pedro ven
(n° 46)

★

Yo te conjuro, ánima sola,
(...)
yo te conjuro, ánima sola,

(...)
 yo te conjuro, ánima sola,
 (...)
 yo te conjuro, ánima sola
 (variante del n° 5; Cirac, p. 133)

La concatenación:

Allá irás, aire,
 aire allá irás
 (n° 3)

★

como conjuro a una, conjuro las dos,
 y como conjuro las dos, conjuro las tres,
 y como conjuro las tres, conjuro las quatro
 [así hasta 9]
 (n° 11)

y muy semejantes los números 17 y 20. Cierta variedad en la repetición se consigue con la figura retórica denominada *polipote*, al articular la repetición de distintos tiempos de un mismo verbo:

báleme, fulana; báleme, fulana.
 No te tengo de baler,
 bálgate barrabás
 (n° 2)

★

ansí vengas a mis pies a humillarte,
 como el sacerdote se humilla al pie del altar
 (n° 10)

★

Así como te has de quemar
 se queme el corazón de fulano
 (n° 13)

★

vivas las sacáis;
 así me saquéis vivas y verdaderas estas suertes
 (n° 14)

y por ella nuestro padre Adán pecó,
y todos pecamos
(n° 29)

★

Norabuena estéys
los que estáys;
norabuena vengáys
los que vernéys
(n° 31)

★

Así te sumas y consumas por mi amor,
como se sumen y consumen los muertos debaxo de la tierra
(n° 35)

Pueden verse otros casos significativos en los números 7, 33, 36, 38, 41, etc.

Íntimamente vinculada está la figura retórica *derivación*, en la que la variedad dentro de la repetición se consigue articulando distintas categorías gramaticales mediante diversos procedimientos derivativos sobre común lexema:

y con los nabegantes
que nabegan por el mar
(n° 13)

★

con roçío del çielo fuisteis rociadas
(n° 23)

★

que todos juntos os juntéis
(n° 29)

★

liga, lerda, aligada
(n° 43)

★

Si no, párate como plomo aplomado
(n° 50)

Por el enfoque de este estudio no me interesa detenerme en la sintaxis caracterizadora, y sólo al paso no dejaré de decir que el polisíndeton, coherente con la técnica repetitiva que venimos viendo, aparece con una frecuencia significativa — ya quedó apuntado al tratar de la anáfora —, pero sería necesario contrastarlo con yuxtaposiciones, elipsis, grado de frecuencia de la subordinación, etc., para poder justificar desde los hechos la impresión de no complicación sintáctica que nos produce la lectura de conjuros, oraciones, ensalmos, etc., lo que, de nuevo, nos llevaría a terrenos del romancero y diversas formas del folklore, que, como es bien sabido, se caracterizan frecuentemente por la sencillez en la estructura sintáctica, posiblemente generada por la forma de permanencia y comunicación: « una labor de simplificación: respecto a la sintaxis (la oración paratáctica sustituye la hipotáctica, prefiriéndose la yuxtaposición a la subordinación); respecto al vocabulario y, en particular, a la adjetivación, que se reduce a lo esencial y más común; y respecto a la estructura expositiva, que se va despojada de lo accesorio y tiende a circunscribirse al diálogo³⁸ ».

Todavía dentro de los procedimientos de una estética de la repetición que, en variadas posibilidades, vengo considerando, hay que tener presente las consonancias, asonancias, aliteraciones y ritmo, que, con ser los recursos que más directamente entroncarían a los géneros aquí estudiados con las diversas formas de la lírica popular cantada, no parece que se utilicen con « conciencia métrica » de servirse de unas estructuras estróficas previas, para « hacer poesía », sino como una forma más de la recurrencia, fónica en este caso, que permite una libertad combinatoria frente a la rigidez canónica de las estrofas. Verdaderamente, éste es un rasgo caracterizador importante, pues, al mostrarnos la libertad de conjuros, oraciones y otras fórmulas mágicas con respecto a unas estructuras estróficas previas, nos descubre también la coherencia de su propia poética que, de acuerdo con el principio central de la repetición, combina asonancias y consonancias en forma dispersa y hace convivir pasajes de un cierto isosilabismo recurrente con el anisosilabismo típico de determinadas formas populares, siempre con

38. G. di Stefano, *op. cit.*, p. 41-42.

el ritmo propio de los lenguajes ritualizados. Bien es cierto que encontramos varios casos de consonancia total, seguida, alterna, o con fallo de algún verso, como en 1, 2, 31, 32, 35, 49 (sume el lector los ya vistos al tratar otros recursos como, por ejemplo, el terminar en verbo), y puede detectarse una cierta tendencia a la agrupación en pareados — ya aludida por F. Rico ³⁹ — que se aviene con las tendencias bimembres en la estructuración. Podemos observarlo en:

Huevos cocidos,
para nuestros maridos,
huevos asados,
para nuestros enamorados.
Al carnero,
para mí me lo quiero
(n° 25)

★

al demonio de poio,
al del repoio,
al del repeso,
y al que suelta el preso
(n° 29)

★

muerte cierta,
hora incierta,
Juez riguroso.
¡ Ay de ti el perezoso!
Haz aquello que quisieras
haber hecho cuando mueras
(n° 30)

★

Olivero, Olivero,
hijo del gran diablo caballero,
pan y queso para ti
y tal hombre para mí
(n° 34)

39. F. Rico, *op. cit.*, p. 114-115.

El lector podrá encontrar otros numerosos casos, y repetiré que de forma dispersa, frente a la sistemática asociación 2 a 2, se dan asonancias y consonancias en numerosas ocasiones. Creo que el rasgo distintivo, por su frecuencia y sistemática utilización, es la aparición de consonancias dispersas, agrupadas más o menos organizadamente, solas o alternando con asonancias, así como la presencia independiente de asonancias. Su frecuencia hace ociosa, en este caso, la ejemplificación. Lo pertinente es insistir en que, generalmente, se siguen unos esquemas autónomos que no son los de la métrica codificada, pero quizás un estudio sistemático, que no he realizado, nos descubriera unas tendencias significativas del modo autónomo y peculiar con que oraciones, conjuros y géneros afines organizan los recursos literarios de la recurrencia fónica, incluyendo rima, ritmo, medida en su variada posibilidad de combinaciones, que en nuestro caso se asociaría a frecuentes recursos de aliteración. Se trata, en definitiva, de una forma más de la poética de estos géneros, que también los conduce a ámbitos de literariedad, como más detalladamente hemos venido viendo en cuanto a la retórica.

Como ya señalé, dejo para nueva entrega los estudios de macroestructura y temas, que, en su momento, se integrarán en la construcción de la poética que vengo intentando. Pero no quisiera terminar sin aludir a dos aspectos concretos, uno temático (presencia y utilización de los cuatro elementos) y otro estructural (frecuencia de estructuras acumulativo-comparativas), dejando bien claro que no voy a realizar su análisis detallado aquí.

En un interesante estudio, E.M. Wilson⁴⁰ analizaba en varios niveles las referencias a los cuatro elementos como fuente generadora de la imaginería calderoniana. Creo que es un esquema válido para conducirnos a esa apasionante incitación de invariantes, de núcleos universales sobre los que reposa la cultura del hombre, ese sustrato primigenio de homogeneidad, magma sobre el que se asientan los islotes posteriores de diversificación. Es torbellino que arrastra hacia los orígenes y que se clarifica en esos intentos de establecer

40. E. M. Wilson, « The four elements in the imagery of Calderón », *Modern Language Review*, XXXI (1936), p. 34-47.

sistemas universales (Dumézil sobre la épica y la estructura tripartita); de bucear en la constitución simbólica del pensamiento del hombre (Eliade, Freud, Yung); de construir una antropología estructural (Levi-Strauss), etc. Es el caso que la lírica tradicional utiliza constitutivamente la sistemática de los cuatro elementos, como estoy estudiando a otro propósito ⁴¹, en cuanto que hunde sus raíces en esos núcleos universales y remotos de estructuración de pensamiento y sentimientos. También en conjuros, oraciones y géneros afines hay una importante presencia de esa sistemática de los cuatro elementos.

Al elemento aire se vinculan no sólo la repetida asociación brujería-magia-vuelo (29, 49) cielo (23); sino las criaturas inanimadas que le pertenecen (Wilson), como la luna (28), o la muy frecuente aparición de la estrella (11, 17, 18, 19, 20), e incluso encontramos la utilización del viento como cómplice, auxiliar, ayuda (2, 3), que en moaxajas y cancioncillas tradicionales aparece como coadyuvante del amor, o en la variada asociación viento-naturaleza bella como lugar ideal para el amor (al paso diré que ese tono de galanteo amoroso también lo encontramos en alguna ocasión : 22, 47).

Nada tendré que decir de la asociación fuego-magia negra (ejs. 10, 21, 40) y la variedad de imágenes y símbolos que genera, también en antiguas y repetidas metáforas de amor. Más nos interesa aquí lo vegetal (árboles, flores, etc.), correspondiente al elemento tierra, que la lírica tradicional emplea sistemáticamente en la estrecha vinculación con la expresión del amor, cuestión tan conocida que ningún comentario me exige. Naturalmente, no es éste el sentido de conjuros y oraciones, pero — por ejemplo — las «nueve varas de mimbre negro» (5) son en 11 «nueve varetas de amor»; «nueve varas de amor», en 20; «nueve varillas de eneldo», en 17, para conseguir efectos amorosos. En el número 18 nos encontramos con tres varas («algarrover»; «mangraner» y «roser»); en el 19 de «niervo negro»; pero también encontramos flores (38), habas (23, 24), hasta llegar a casos como el del n°39, en que esa

41. Me refiero al trabajo en curso que responderá al título « De poesía árabe y castellana : los cuatro elementos ».

ruda, hierbabuena, orégano, y el baile ritual que acompaña, nos sumergen en las más pura lírica tradicional.

Por fin, el agua, y frecuentemente en la imagen del mar de tantas y tan amplias resonancias poéticas, que encontramos aquí en 4, 6, 13, 14, 23, 32, 33, 35, 38. Pero de éste, al igual que de otros temas recurrentes (simbología y magia del número, corazón, repetición de objetos, etc.), sus orígenes y significado, habré de tratar en otro estudio y en la edición que preparo ⁴², donde me ocuparé de estructura y conceptos.

Por lo mismo, sólo quiero dejar adelantado, en cuanto a estructura, que — admitiendo con F. Rico ⁴³ el que las leyes de contacto y semejanza sean principios esenciales de la magia — es lógico que estructuras acumulativas basadas en una pretendida similitud dominen en los géneros aquí estudiados. Pueden adoptar diversas formas particulares, pero lo esencial es la presencia de un sistema de adiciones, repeticiones, amplificaciones (o incluso narración y diálogos) que, sobre este fondo de semejanza o contigüidad, se enmarcan en una invocación o conjuro como punto de partida y una conclusión o desenlace, que es el resultado que se pretende conseguir. Las variantes son muchas, pero creo que hay un principio central organizador, coherente con otros recursos vistos aquí y que obtienen su razón de ser de dos principios fundamentales: la retórica impresiva del tú y la recurrencia: unas tácticas para intentar domeñar la realidad con los resortes de la apelación y la insistencia, reflejo — a fin de cuentas — de prácticas habituales en el no tan complejo sistema de las relaciones humanas.

Por seguir dentro de la línea retórica que ha guiado este trabajo, diré que termino con una suerte de *aposiopesis* que deja, por ahora, en suspenso el discurso, pero con la obligación de retomarlo para, desde otros ángulos, seguir enfocando el problema de la literariedad de los géneros aquí analizados. Será entonces cuando la imagen quede más nítida y completa, pues de ella sólo se ha ofrecido una parte y en el camino estamos, a sabiendas de que lo que aquí

42. *Vid.* n. 11.

43. F. Rico, *op. cit.*, p. 108 y ss.

- N° 7* Aunque voy por aceite
no voy por aceite
(Cirac, p. 139-140 ; Caro II, p. 120)
- N° 8* Ave María,
Señora mía
(R. Marín, p. 12)
- N° 9* Clavo, yo te conjuro
por San Pedro y por San Pablo
(Riera, p. 17)
- N° 10* Con dos te miro,
con tres te hallo
(Riera, p. 8)
- N° 11* Conjúrote estrella,
la más alta y la más bella
(Caro II, p. 43)
- N° 12* Conjúrote, rosa,
por vejigosa
(R. Marín, p. 17)
- N° 13* Conjúrote, sal y cilantro,
con Barrabás
(Cirac, p. 121-122 ; Caro, II p. 45 ; Deleito, p. 221)
- N° 14* Con San Pedro y San Pablo
y el apóstol Santiago
(Cirac, p. 50 ; R. Marín, p. 22)
- N° 15* Con Satanás, Caifás,
con el chico y con el grande
(Caro, II, p. 41 ; Paz, p. 241)
- N° 16* Diablos del horno,
traédmelo en torno
(Cirac, p. 116)
- N° 17* Dios te salve, estrella Zafarín,
que por nombre tienes María
(Cirac, p. 111)
- N° 18* Estrella bella y delicada,
del cielo eres criada
(Riera, p. 20)
- N° 19* Estrella
la más linda y bella
(Cirac, p. 110)

- N° 20* Estrella donzella,
la más alta y la más bella
(Cirac, p. 107)
- N° 21* Furias infernales,
a vosotras vengo
(Cirac, p. 138-139 ; Caro II -con variantes-, p. 118)
- N° 22* Galán de la calle,
galán de la calle
(Cirac, p. 128-129)
- N° 23* Habas, que entre el cielo y tierra fuisteis sembradas,
con roció del cielo fuisteis rociadas
(Cirac, p. 51)
- N° 24* Hijas amadas,
hijas queridas
(R. Marín, p. 23 ; Deleito, p. 274)
- N° 25* Huevos cocidos,
para nuestros maridos
(Cirac, p. 191)
- N° 26* Judas, Judas fue esposo,
Judas, Judas se ahorcó
(Riera, p. 15)
- N° 27* La gracia del Padre,
la gracia del Hijo
(Cirac, p. 97)
- N° 28* Luna nueva,
dios Apolo
(Riera, p. 16-17)
- N° 29* Marta, Marta,
a la mala digo
(Cirac, p. 131-132 ; Paz, p. 239 ; Caro, p. 40)
- N° 30* Muerte cierta,
hora incierta
(R. Marín, p. 12-13)
- N° 31* Norabuena estéys
los que estáys
(Cirac, p. 103)
- N° 32* ¡ Oh !, gloriosa Santa Elena,
vos que la vera cruz buscasteis
(Riera, p. 22)

- N° 33* ¡ Oh !, mar furiosa y brava,
a ti vengo a buscar
(Riera, p. 37-38)
- N° 34* Olivero, Olivero,
hijo del gran diablo cavallero
(Riera, p. 16)
- N° 35* Palmo en tierra,
mar en tierra
(Cirac, p. 142 ; Caro II, -con variantes-, p. 117)
- N° 36* Pedro, tú no bes a María
ny María te be a tú
(Cirac, p. 119)
- N° 37* Pero Quartos, Pero Quartos,
el señor de los caños
(Cirac, p. 117)
- N° 38* Por la rosa curo
e por la vexigosa
(Cirac, p. 99-100 ; R. Marín, -con variantes- p. 16-17)
- N° 39* ¡ Qué buena es la ruda !
No vale nada
(Cirac, p. 192)
- N° 40* ¿ Qué cosgo ?
Una colubrilla...
(Cirac, p. 100-101)
- N° 41* Sálvete Dios unbral, quincial,
tres veces te salté
(Caro, II. p. 49)
- N° 42* Señora Santa Elena,
amada de Dios y de su Madre
(Riera, p. 9)
- N° 43* Señora Santa Marta,
digna sois y santa
(Cirac, p. 131 ; Paz, p. 239 ; Caro II p. 40)
- N° 44* Señor San Antonio,
alto y ardiente
(Riera, p. 9)
- N° 45* Sombra,
cabeça tienes como yo
(Cirac, p. 112)

- N° 46 Ven Pedro ven
que Catalyna te llama
(Caro II, p. 81)
- N° 47 Vení, marido,
que estoy sola y desacompañada
(Cirac, p. 112)
- N° 48 Vida de la vida,
de la carne ; de la sangre
(Cirac, p. 123-124 ; Paz, p. 240)
- N° 49 Yo te conjuro,
por Tizón
(M. Pelayo, p. 377 ; Deleito, p. 280)
- N° 50 Yo te conjuro, rosario,
con Sant Pedro y con Sant Pablo
(R. Marín, p. 24)

Lista de Abreviaturas

- Caro II : J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Taurus 1967, vol. II.
- Cirac : S. Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicería en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1942.
- Deleito : J. Deleito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- Paz : A. Paz y Mélia, *Papeles de Inquisición, Catálogo y extractos*, Madrid, PAHN, 1947.
- Riera : F. Riera Montserrat, *Remeis amatoris, pactes amb el dimoni, encanteris per a saber de persones absents, cercadors de tresors, remeis per a la salut. Bruixes i bruixots davant la Inquisició de Mallorca en el segle XVII*, Barcelona/Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979.
- R. Marín : F. Rodríguez Marín, *Ensalmos y conjuros en España y América*, Madrid, Tip. de la « Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos », 1927.
- M. Pelayo : M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Santander, Aldus, 1947, vol. IV.