

Caterina Camastra, “El guapo” y “O guarracino”: supervivencias de un personaje a ritmo de son jarocho y tarantela,
Estudios Avanzados, 27, julio 2017: 1-19

“El guapo” y “O guarracino”: supervivencias de un personaje a ritmo de son jarocho y tarantela

“El guapo” y “O guarracino”: Survivals of a character to the rhythm of son jarocho and tarantela

Caterina Camastra*

Resumen

El artículo compara dos piezas lírico-musicales anónimas, tradicionales en sus respectivas regiones de pertenencia: el son jarocho “El guapo”, del estado de Veracruz (México), y la tarantela “O guarracino”, napolitana. La base de la comparación estriba en la supervivencia de un personaje de larga tradición, perteneciente al orbe cultural hispánico en toda su amplitud: el guapo/*guappo*, un personaje burlesco por jactancioso y fanfarrón, remedo y parodia del valiente. Se examinan las características del personaje en las dos composiciones, procedentes de dos lugares que en su momento pertenecieron muy claramente a dicho orbe cultural compartido, poniéndolas en relación con los tópicos y motivos literarios tradicionales que subyacen a su construcción, notando peculiaridades léxicas especialmente significativas, analizando los recursos formales que intervienen en la arquitectura de las piezas (como el paralelismo, la enumeración y la acumulación, la animalización). La comparación entre las dos composiciones evidencia una serie de analogías e incluso un diálogo entre los motivos que en ellas aparecen, comprobando su filiación compartida.

Palabras clave: guapo/*guappo*, son jarocho, tarantela, tradición hispánica

Abstract

The paper compares two poetical and musical anonymous pieces, each of them traditional in the region it belongs to: the *son jarocho* “El guapo”, from the state of Veracruz (Mexico), and the Neapolitan *tarantella* “O guarracino”. The comparison is based on the persistence of a character that comes from a long tradition, belonging to the Hispanic cultural world at large: the *guapo/guappo*, a farcical figure – a braggard and a swashbuckler, mimic and parody of the brave man. The paper examines the characteristics of the *guapo* persona in both compositions, linking them to the traditional literary *topoi* and motifs underlying the character's construction, noting

* Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Morelia, Michoacán, México. Correo institucional: ccamastra.udir@humanidades.unam.mx



especially significant lexical peculiarities, analysing the formal features participating in the pieces' architecture (such as parallelism, enumeration and accumulation, animalization). The comparison between the two compositions highlights a series of analogies and a dialogue between the featured motifs, proving their shared filiation.

Keywords: *guapo/guappo, son jarocho, tarantella*, Hispanic tradition

A Enrique Flores

El presente trabajo es parte de una investigación más amplia, desembocada en una tesis doctoral.¹ La inquietud que originó dicha tesis nació hace unos diez años, cuando escuché por primera vez “El guapo”, un son jarocho.² En ese momento, mi español era poco experimentado y me saltó un significado de *guapo* mucho más cercano al napolitano *guappo* que yo conocía que al ‘hermoso’ español; todavía no había yo escuchado aquello de *ponerse guapo con la cuenta*, de las pocas reminiscencias del antiguo uso de la palabra que sobreviven en el español mexicano contemporáneo. Ese *guapo* reconocido en una canción, palabra familiar en contexto ajeno, secreto anacrónico, regalo del azar, saltó a mi oído e imaginación como la promesa de una historia, o varias historias, contadas a través de los siglos y los mares. El protagonista de esas historias resultó ser un personaje complejo y polifacético: en su vertiente cómica, un fanfarrón cobarde con ínfulas de valiente, que adopta disfraces diferentes según el escenario espacio-temporal en que le toca actuar. Así, este trabajo pretende bosquejar dos entre sus muchas encarnaciones, en dos piezas lírico-musicales que pertenecen a la tradición de sus respectivos lugares de pertenencia, a las dos orillas del que fue el imperio español – Veracruz, en México, y Nápoles, en Italia. El son de “El guapo” veracruzano dialoga aquí con la tarantela napolitana de “O guarracino”, ejemplificando uno entre miles de diálogos posibles entre las tradiciones lírico-musicales de un orbe cultural compartido. Como se verá, las analogías entre estas dos canciones, más allá de sus evidentes diferencias y distancias, giran alrededor del personaje protagonista y su linaje, del gusto por el tono farsesco, de la relación con el disparate de animales y la canción enumerativa.

“El guapo” es un son jarocho tradicional cuya estructura melódica, armónica y rítmica remite a la pieza barroca *Los villanos*, como ya han explorado grupos destacados como Tembembe Ensemble Continuo y Son de Madera. La que sigue es la letra de una de las versiones del son, la grabada por el grupo Mono Blanco en su disco *Sones jarochos vol. V*.³

¹ *Con la costilla de un guapo y la sangre de un valiente. Versiones de un personaje entre dos orillas de un imperio*. Tesis doctoral inédita. UNAM, 2011. Texto completo disponible en línea: <http://132.248.9.195/ptb2011/abril/0668612/Index.html>

² Tradición lírico-musical del sur del estado de Veracruz y parte de Oaxaca y Tabasco, en México. La expresión “son jarocho” designa tanto la tradición en su conjunto, como cada una de las composiciones.

³ “El guapo”. Mono Blanco, 1983. *Sones jarochos vol. V*. México: Pentagrama. Disponible en



Por esa calle derecha
van a construir un puente
con la costilla de un guapo
y la sangre de un valiente. (CFM vol. 3, copla núm.
6848, variante B)

*Así se la pone el guapo,
de esta manera, indiscreto;
así son los zaramullos
y los zaragates secos. (CFM 3-8456)*

*Que me toquen el violín,
que me toquen la jarana,
cuando yo tenía mi novia
le hacía lo que tenía gana.⁴*

Y por esa calle vive
la que me lavó el pañuelo,
lo lavó con agua fresca
y lo sahumó con romero.

Así se la pone el guapo...

*Que me toquen el violín,
que me toquen la jarana,
cuando yo tenía mi novia
le cantaba en la mañana.*

Por esa calle derecha
hay una piedra redonda,
donde se esconden los guapos
cuando ven pasar la ronda.

Así se la pone el guapo...

Por esa calle derecha
me convidan a almorzar

<https://www.youtube.com/watch?v=mC64fqPMA7g>. Marco los estribillos en cursivas y señalo las coplas incluidas en el *Cancionero folklórico de México* (en adelante CFM).

⁴ El CFM registra tres coplas muy parecidas, que empiezan con el mismo verso y tienen estructura análoga, aunque por su contenido distinto no pueden considerarse estrictamente “variantes” en el sentido que Frenk explica en el prólogo de la obra (xxxi-xxxii): 1-2615, 1-2616 y 1-2647. Meléndez de la Cruz consigna otras cinco coplas parecidas (73).



zopilotes en conserva,
lagartijas en pipián. (CFM 4-9133)

Así se la pone el guapo...

*Que me toquen el violín,
que me toquen el pandero,
cuando yo tenía mi novia
no me portaba grosero.*

En esta versión de “El guapo”, podemos observar una fuerte “presencia del *paralelismo*, un recurso literario cuya estructura [...] se caracteriza por ligar las distintas coplas que forman una serie” y que “tiene la facultad de establecer una relación de reciprocidad entre determinadas coplas y melodías particulares” (Sánchez 319; cursivas de la autora). El paralelismo se establece a través de un abanico de elementos: la repetición de un estribillo tal cual (que, además, incluye como palabra clave el título del son), la presencia de otros estribillos muy parecidos en su estructura y la repetición idéntica (con una excepción) del primer verso en las estrofas. Estos recursos formales apuntan a una unidad temática y semántica encarnada en el personaje.

En este son, el guapo presume de su fuerza y su valentía descomunales, siendo que con una costilla suya se va a hacer un puente; presume de sus conquistas amorosas, a través del motivo erótico de “lavar el pañuelo”,⁵ y a veces presume de tamaños absurdos (como comer “zopilotes en conserva” o “lagartijas en pipián”, salsa típica mexicana de chile y pepitas de calabaza) que lo farandulero de tanta presunción queda manifiesta, “deleitándose en el *non-sense*” que hace eco a la tradición del disparate español (Frenk 27). Los versos disparatados confieren al son un inequívoco tono de broma: este guapo es un guapo de opereta. Otro elemento contribuye a afinar ese tono: la presencia, junto a los alardes en primera persona, de unos comentarios en tercera persona que dejan en claro que el guapo protagonista es un fanfarrón. La costilla del guapo y la sangre del valiente adquieren un evidente matiz irónico a la luz del estribillo reiterado, que insiste en que el guapo “se la pone”, es decir, asume una pose:

Así se la pone el guapo,
de esta manera, indiscreto;
así son los zaramullos
y los zaragates secos.

“El guapo” es uno de los sones jarochos que más guarda y refleja sus orígenes antiguos, su pertenencia a una larga tradición folclórica y literaria. En particular, este estribillo muestra dos arcaísmos lingüísticos: *zaragate* y *zaramullo*. Las dos palabras juntas

⁵ “El pañuelo se carga de valor simbólico como sustituto de la honra y de la intimidad femenina” (Piñero, Un guapo 124). Véanse también los artículos “*Lavar pañuelo / lavar camisa*. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, del mismo autor, e “Influencias de las cantigas de amigo en los estribillos tradicionales: la moza que lava la ropa”, de Mariana Masera.



parecen haber constituido una colocación establecida en el castellano antiguo, tal vez por la aliteración que generan. Por ejemplo, en 1766 escribe fray Francisco Ajofrín en su *Diario del viaje a la Nueva España*: “A la fama de la mina se juntó gran chusma de léperos, zaragates y zaramullos, como sucede siempre que hay alguna bonanza” (Ajofrín 130).

El DRAE consigna la palabra “zaragate” tardíamente, hasta 1925, con el significado de ‘persona despreciable’ y la indicación que se trata de un vocablo usado en América Central, México, Perú y Venezuela. Según Corominas, el término deriva de “zalagarda”, palabra de origen incierto documentada desde mediados del siglo XVI, que significa ‘emboscada para coger descuidado al enemigo’, ‘astucia con que se procura engañar’, ‘alboroto repentino para espantar’, ‘pendencia’, ‘bulla’: todas las acepciones tienen que ver con algún aspecto del personaje que nos ocupa. El uso, si no el origen, marcadamente americano de la palabra es confirmado por el *Diccionario general de americanismos* de Santamaría, con matices que también remiten al polifacético guapo: “*Zaragate*. Persona despreciable; truhan, pícaro, pillo, tarambana. 2. En Cuba, adulador de baja estofa. 3. Por eufemismo, en Méjico, se dice del muchacho travieso, inquieto; en general, del truhan simpático”.

Zaramullo, en cambio, ya aparece en el *Diccionario de autoridades* como ‘El sugeto que se introduce con astucia, y sin autoridad. Es voz vulgar’. Carlos de Sigüenza y Góngora, en su descripción del motín de 1692 en la Ciudad de México, saca a colación lo que se entiende por chusma, incluyendo a un personaje de rasgos guapescos a más no poder: *chulo* y *arrebatacapas*. El autor se preocupa por definir el término *zaramullo*, lo cual hace suponer un vocablo de uso americano y de reciente incorporación al idioma:

Siendo plebe en tan extremo plebe, que solo ella lo puede ser la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatacapas), y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tanta ruin canalla (245).

Antonio García de León comenta, reportando una variante de la copla que incluye una interesante diferencia ortográfica:

El son de *El guapo* conserva incluso palabras del habla colonial, hoy incomprensibles para los cantadores: “Así se las pone el guapo / de esta manera indiscreta, / así son los zaramullos / y los zaragates estos...”⁶ En la que el primer término se refiere a los pequeños comerciantes del XVIII, y el segundo a un tipo de vagos urbanos (27, n. 27).

⁶ Encontré otra versión más de la copla: “Así se lo pone el guapo, / de esa manera el discreto; / así son los zaramullos / y los zaragates estos” (Meléndez de la Cruz 73). “Discreto” aquí significaría ‘agudo y ocurrente, hábil con las palabras’ --como buen guapo en burla.



Esta definición de *zaragate* es bastante parecida a la del DRAE, aunque tenga un matiz más específico. El autor aclara que propone las definiciones “a partir de los documentos del XVIII referentes a Puebla y la ciudad de México”.⁷ Con el paso del tiempo, el sentido de las dos palabras ha sufrido cambios a veces lógicos, a veces curiosos. Según un diccionario de colombianismos, *saramullo* “significa por aquí persona elegante, apuesta, lucida, maja, como en Cuba” (Revollo 242), sentido que encajaría perfectamente en el contexto que nos ocupa: el guapo también es el lucido galán. García de León agrega que en Venezuela “zaramullo” actualmente quiere decir ‘engreído, despreciable’,⁸ acepción registrada también en Honduras (DRAE). Santamaría anota varias acepciones en México y Latinoamérica, que nuevamente remiten a algún aspecto de nuestro personaje: “*Saramullo*. Presumido, pinturero, elegante, majó”; “*Zaramullo*. Sinónimo de zascandil y también bellaco y belitre”; “*Zaramullo*. En algunos países de Sur América, mamarracho. 2. En Honduras, remilgado, delicado. 3. En Bolivia, disparate. (Variante común de *saramullo*)”.⁹

Según Corominas, la palabra deriva de “zamuro” (‘aura, gallinazo’), que “parece ser palabra indígena de Venezuela”, usada además en Colombia y República Dominicana. “Zaramullo” tiene todos los visos, pues, de una palabra marcadamente americana y en especial caribeña, que fue adoptada rápidamente por la norma castellana. Hoy en día es vigente en algunas regiones, desusada y por lo mismo incomprensible en otras. Por lo que atañe a dicha incomprensibilidad, tal vez esa sea la razón por la cual, con frecuencia, he escuchado a soneros jarocho cantar, en lugar de “zaramullo” o “saramullo”, “faramullo”: un neologismo probablemente creado a partir de “faramalla” (‘charla artificiosa encaminada a engañar’, DRAE). Nótese, además, que Corominas consigna “zaramalla” como variante ortográfica de “faramalla”, hecho que indica que la alternancia de las dos letras es un fenómeno inscrito en el funcionamiento del idioma. Finalmente, parece que la variante “zaragates estos” / “zaragates secos” se debe también a un intento de los cantadores de dar un sentido a palabras incomprensibles: García de León sugiere que, siendo “saramullo” también el nombre de una fruta tropical,¹⁰ “algunos lo cantan ‘así son los zaramullos / y los zaragates secos’, pensando que se trata de frutas”.¹¹ Los avatares de la fonética y la semántica terminaron por engendrar un disparate, que tuvo el éxito de encajar felizmente en la tónica burlesca del son.

Otro motivo antiguo y tradicional en esta versión de “El guapo” es la ronda, es decir, la práctica de los muchachos que pasean insistentemente por la calle en que vive la dama que cortejan, para que ella los note. Las coplas que empiezan con la fórmula “Por esa calle derecha” –y otras similares– remiten a esa costumbre. La calle es el medio ambiente del guapo, el campo de sus batallas y también el teatro de su fama –más aún en el caso de los guapos de burla, cuya misma razón de ser es pavonearse y apantallar. El tema ha sido estudiado por Pedro Piñero en su excelente artículo *Un guapo se pasea por la villa: de las*

⁷ Comunicación personal, 22 de julio de 2008.

⁸ Comunicación personal, 22 de julio de 2008.

⁹ Las primeras dos definiciones proceden del *Diccionario de mexicanismos*, la tercera del *Diccionario general de americanismos*.

¹⁰ “*Saramullo*, o *Saramuyo*. (Del maya *tsalmuy*. / *Annona squamosa*) Nombre vulgar que se da en el sureste de México a una planta anonácea, variedad muy estimada de la anona común” (Santamaría, *Americanismos*).

¹¹ Comunicación personal, 22 de julio de 2008.



canciones del pasado a las coplas del presente, donde el autor enfoca precisamente esta faceta del personaje, la del “joven presumido y vanidoso” (115) que “se paseaba por las calles de la villa ataviado con todo cuidado los días de fiesta para rondar a su dama” (125). Piñero cita, entre muchas otras, dos coplas tradicionales (la primera española, la segunda argentina) que se sitúan en esa misma calle universal, que une esquinas de un lado a otro del Atlántico:

En esta calle hay un guapo
que presume de valiente,
con un cuchillo de caña
anda asustando a la gente (129).

En esta calle a lo largo
juran que me han de matar
con un cuchillo de palo...
¡quién sabe si cortará! (130)

Los cuchillos de caña y de palo son ejemplos de “arma de opereta, puramente decorativa” (123), como se conviene a los guapos de burla. A la luz de lo anterior, queda aún más clara la intención humorística de la copla que abre la interpretación de “El guapo” que abre el presente artículo:

Por esa calle derecha
van a construir un puente
con la costilla de un guapo
y la sangre de un valiente.

He encontrado dos variantes de la copla, una mexicana y una española. La tónica es la misma, varían algunos detalles:

En esta calle derecha
voy a formar un puente
con las costillas de chivo
y la sangre de un valiente (*CFM* 3-6848).¹²

Por aquella calle abajo
tengo de formar un puente
con las costillas de un guapo

¹² En el *CFM* las coplas están agrupadas por secciones temáticas y esta procede de donde cabe esperarse –y, en efecto, así es-- el mayor número de coplas con tono de guapo: “Coplas jactanciosas” (tomo 3). Sin embargo, no es la única sección del *CFM* con alta densidad de coplas en esta tónica. Señalo algunas otras de las que registran el tono de guapo en el mismo título de la sección: “Yo, el enamorado”, “Yo, el conquistador” (tomo 1); “Nadie me gana”, “Te haré a mi ley”, “No me importas tanto”, “Yo, el castigador” (tomo 2); “Coplas de malhechores y presos” (tomo 4).



y los brazos de un valiente (Rodríguez Marín núm. 7645).

La siguiente es más explícita en su escarnio y más abierta en su desafío. Como el estribillo arriba comentado, deja en claro que el guapo es un fanfarrón, un “farol”, un “hablador”, y que va a terminar colgado afuera de la casa del yo poético:

En la esquina de mi casa
tengo de hacer un farol
con las costillas de un guapo,
la lengua de un hablador (Rodríguez Marín núm. 7644).

La copla cuenta con una pariente cercana y más agresiva en el *CFM*, en la cual la amenaza se cumplió al arma blanca:

En la puerta de mi casa
tengo ensartado un farol;
en la punta de mi daga,
la lengua de un hablador (*CFM* 3-6861).

El cancionero mexicano recoge muchas otras coplas que remiten a la costumbre de la ronda, de manera más o menos inmediata. La siguiente copla guerrerense, por ejemplo, es muy cercana a los ejemplos señalados por Piñero. El cuchillo no es de palo, sin embargo, luce demasiado aparatoso para ser real:

Por esta calle derecha
dicen que me han de matar,
con un cuchillo de plata
y la cacha de cristal (Alanís 441).

En esta otra resuena la voz del guapo lanzando un desafío, situando su enunciación, por gastronomía, geografía y albur, en México:

Por esta calle derecha
sembré chiles con vinagre;
el que no me pueda ver
que vaya a Chihuahua al baile (*CFM* 3-6841).¹³

Otras coplas que empiezan con la misma fórmula ya están alejadas de los temas propiamente guapescos (la jactancia, el desafío, el lucimiento) y se inclinan más hacia el lado amoroso de la costumbre de la ronda. En estas calles derechas los guapos son tan solo galanes, la valentía nada más queda como un eco en el primer verso:

¹³ ‘Que vaya a chingar a su madre’, insulto y reto mexicano por excelencia.



En esta calle derecha
está un espejo tendido
para poderte ver la cara
y tus chinos que te han crecido (*CFM 2-5288*).

Por esta calle derecha
corre el agua y nacen flores,
por eso le tengo puesta
“Calle Real de mis Amores” (*CFM 1-2080*).

La palabra “ronda” es, por su parte, ambigua. Consideremos una copla de la versión del grupo Mono Blanco yuxtapuesta a otras dos, una mexicana y una española:

Por esa calle derecha
hay una piedra redonda,
donde se esconden los guapos
cuando ven pasar la ronda.

En la puerta de mi casa
está una piedra redonda,
donde se sienta mi linda chata
cuando me voy a la ronda (*CFM 1-2331*).

En la plaza del Obispo
hay una piedra redonda
con un letrero que dice:
“Aquí se para la ronda” (Rodríguez Marín núm 8085).

La “piedra redonda” que aparece en las tres coplas probablemente se conservó en distintas coplas por exigencia de rima, ya que no parece imantar suficiente significado como para ser considerada un tópico.¹⁴ Las rondas de la primera y la tercera coplas son radicalmente distintas a la de la segunda, es más, opuestas: mientras esta es la ronda de los muchachos guapos, las otras son las rondas de los encargados de mantener el orden público, quienes los persiguen y hasta detienen. La misma voz socarrona que en otras coplas ha desenmascarado la cobardía de los guapos insiste en la misma tónica: estos valientes son tan valientes que... se esconden. Otra copla, por lo demás, resulta bastante tranquilizadora respecto a la eventual detención, que asume también visos de opereta:

¹⁴ Sin embargo, una piedra relacionada con el motivo de esconderse, aunque no sea redonda, aparece en la siguiente estrofa de un corrido: “Los débiles y cobardes / sobre la piedra se esconden: / ¡sálganse tantito al agua / para ver quién es el hombre!” (“Everardo Reyes”. *Atención pongan, señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica* (CD). 2000. México: CONACULTA/INAH).



Chatita, por tus amores
la ronda me lleva preso;
anda a dormir sin cuidado,
mañana se arregla eso (CFM 1-1869)



Figura 1

En Nápoles, por otra parte, el *guappo* ha sido protagonista de muchas canciones en el siglo XX, algunas impresas y vendidas en postales, herederas de las hojas sueltas populares en siglos anteriores. Sin embargo, en analogía a “El guapo” jarocho, escogeré un término de parangón al mismo tiempo menos obvio y más pertinente: la *tarantella* tradicional “O guarracino”. La prefiero con respecto a los muchos ejemplos de canciones dedicadas a *guappi*, como la que se reproduce en la fig. 1, por compartir con el son “El guapo” unas características interesantes: la condición de tradicional y anónima, un origen antiguo¹⁵ junto a una continuada vigencia en el presente, además de cierta relación con los géneros del disparate de animales y de la canción enumerativa. Recordemos una de las estrofas de “El guapo” jarocho:

Por esa calle derecha
me convidan a almorzar
zopilotes en conserva,
lagartijas en pipián (CFM 4-9133).

El CFM recoge otros ejemplos de coplas disparatadas protagonizadas por animales. Está, por ejemplo, la canción enumerativa “De la pulga”, que incluye las siguientes estrofas, bastante guapescas en su hipérbole. Las hazañas de la pulga son dignas de las de cualquier capitán fanfarrón de *commedia dell'arte*:

¹⁵ No dispongo, de momento, de fuentes académicas citables acerca de esta *tarantella*; sin embargo, todas las noticias que he podido rastrear ubican su origen en el siglo XVIII.



Era una pulga tan grande
y ligera para andar,
que cansó tres mil caballos
para poderla alcanzar.

Y cuando ya la alcanzaron
fue cuando se dominó:
reventó cien calabrotos,
otros, de acero trozó.

Para poderla tumbar,
¡ah!, qué trabajos tan peores,
que no la podían tumbar
más de doscientos vapores.

Y cuando ya la tumbaron
después de harto batallar,
quebró trescientos cuchillos
para poderla matar (CFM 4, Apéndice-123).

Otra canción enumerativa, “Versos de la zorra y el tejón”, incluye un par de estrofas en que podemos identificar unos cuantos elementos y ambientes guapescos típicos, a saber, la ostentación de valor, la comilona y borrachera dignas de la napolitana taberna del Cerriglio,¹⁶ el juego de dados, el fandango y la cárcel:

¹⁶ Via del Cerriglio existe hasta la fecha en Nápoles. Giulio Cesare Cortese, en el siglo XVII, utiliza el nombre de esta taberna en uno de sus poemas heroicómicos napolitanos, *Lo Cerriglio 'ncantato*, donde el Cerriglio es un reino encantado gobernado por un homónimo rey, vencido y conquistado por un grupo de *smargiassi* napolitanos capitaneados por Sarchiapone. El último verso del poema reza: “che de no regno è fatta na taverna” (Cortese, *Cerriglio*: 72), ‘que de un reino se hizo una taberna’. Rak interpreta el tópico recurrente de la taberna como una suerte de tierra de Jauja, “il luogo che attira ossessivamente l’attenzione di una società esposta alla penuria” (276); además, ve en la taberna una “metáfora del regno di Napoli e del suo saccheggio” (279) por parte del imperio español. A la taberna del *Cerriglio* está dedicada también la tercera de las nueve *egroche*, napolitano burlesco por ‘églogas’, de Giambattista Basile, en la misma época: *Talia overo Lo Cerriglio*, del nombre de la primera Gracia, auspiciadora de los abundantes banquetes. A la taberna del Cerriglio debe el idioma español la palabra *churrullero*, en extremo interesante para este trabajo. El *Diccionario de autoridades* la registra como sinónimo de ‘desertor’. La siguiente edición del DRAE, en 1780, registra también la variante *churrillero* (hoy desusada); desaparece el sentido de ‘desertor’, sustituido por el de ‘hablador’, es decir, ‘charlatán’, acepción hasta hoy vigente. Benedetto Croce nos cuenta la pintoresca historia de la palabra, relacionada con una de las encarnaciones del soldado fanfarrón, que pasa la vida en las tabernas estando a punto, según, de partir a la guerra: “Si aggiravano per le città d’Italia, particolarmente in quelle soggette a Spagna, sedicenti soldati, individui che stavano sempre per arrolarsi o si dicevano arrolati e sul punto di partire per la guerra, ma che intanto spacciavano chiacchiere e bubbole e non si astenevano da furfanterie: *soldados chorilleros* o *churrilleros* o *churrulleros*, come li chiamavano. E perché [...]? Era in Napoli un’osteria assai famosa (e ancora una via ne serba il nome e ne indica il posto) detta del ‘Cerriglio’ [...]. Il nome di *chorilleros* venne dato primamente a coloro che passavano il tempo in quell’osteria chiacchierando di milizia, discutendo coi capitani circa condizioni e patti, e trincando e gozzovigliando per



Llegó a poco el cacomixtle
mostrando mucho valor;
se sentó en el comedor
hasta que llenó la panza.
A toditos los corrieron
cuando cantaron los gallos,
y quien no tuvo qué hacer
se puso a jugar los dados.

[...]

Y así se acabó el fandango,
donde estuvieron tan bien;
en la cárcel los pusieron,
pues por no irse a confesar,
mejor se fueron al baile
y a tomar mucha cerveza,
sacando la desvelada
y un buen dolor de cabeza (CFM 4, Apéndice-133).

La *tarantella* “O guarracino” (‘la castañuela’, un pez), como la canción “Versos de la zorra y el tejón”, utiliza el recurso de la enumeración y es protagonizada por animales totalmente humanizados en sus cuitas y acciones. El *guarracino* se quiere casar, nos informa el segundo verso, y para eso se va de ronda. Por lo mismo, se acicala con una elegancia que en su prolijo esmero, con detalles como la *sciammeria*,¹⁷ los puños de puntas, el sombrero, recuerda mucho a las encarnaciones de nuestro personaje -desde los atildados condenados a muerte de la cárcel de Sevilla, los estrafalarios soldados españoles satirizados en la *commedia dell'arte*, el pícaro Micco Passaro protagonista de la epopeya heroicómica de Giulio Cesare Cortese, hasta llegar a *guappi* de fines del XIX como el Armando *L'uocchie 'e sole* ('ojos de sol') del soneto de Ferdinando Russo. Sin olvidar a los apuestos, elegantes, majos zaramullos americanos. Los materiales son los que ofrece el peculiar ambiente:

Lo guarracino che jeva pe mare
le venne voglia de se 'nzorare.
Se facette no bello vestito
de scarde, de spine, pulito pulito,

intanto, senza mai marciare alla guerra e porre la vita a rischio, e ben vestiti e con grandi arie sembravano uomini d'onore; e poi anche al fecciume soldatesco, ai disertori, ed altra marmaglia simile: e il vocabolo, così originato da un nome locale di Napoli, passò, infine, nella lingua spagnuola col significato più generico di chiacchierone e insieme d'imbroglione” (246-248; cursivas del autor).

¹⁷ El francés *chasse* y el español, *chamberga* (italiano *giamberga*) originaron los términos napolitanos *sciassa* e *sciammeria*, básicamente sinónimos, que designan un saco de gala, con faldones traseros, emblema de los llamados *guappi di sciammeria*.



cu 'na perucca tutta 'ngrifata,
de ziarelle 'mbrasciolata,
co' lo sciabò, scolla e puzine
de ponte angrese fine fine.

Cu li cazune de rezze de funno,
scarpe e cazette de pelle de tunno,
e sciammeria e sciammereino
d'aleche e pile de voje marino,
co' buttune e bottunera
d'uocchie de purpe, secce e fera,
fibbia, spata e schiocche 'ndorate
de niro de secce e fele d'achiate.

Doje belle cateniglie
de premmone de conchiglie,
'no cappiello aggallonato
de codarino d'aluzzo salato.
Tutto posema e steratiello,
ieva facenno lu sbafantiello
e gerava da ccà e da llà
la 'nnammorata pe se trovà!¹⁸

Los muchachos se van de ronda y las muchachas se asoman a las ventanas. En este caso es la sardina, quien tañe el *calascione* y canta unos versos un tanto interesados, que nos remiten al móvil universal que los personajes de las farsas napolitanas comparten con sus primos hermanos en la picaresca española, es decir, el dinero, la lucha por la existencia:

La sardella, a lo barcone,
steva sonanno lo calascione
e, a suono de trommetta,
ieva cantanno st'arietta:
–E llarè lo mare e lena,

¹⁸ Transcribo la versión de Roberto Murolo disponible en <http://redmp3.su/21188299/roberto-murolo-lu-guarracino.html> (abrir enlace y dar click en “Listen”). Proporciono una traducción del napolitano al español que privilegia los aspectos literales y funcionales, explicativa cuando siento que hace falta, sin atender cuestiones métricas o estilísticas. Pongo entre corchetes las palabras sobre cuya traducción no estoy segura, o bien mis propuestas de equivalentes funcionales de alguna expresión idiomática, onomatopéyica o rítmica. ‘A la castañuela que andaba por el mar / le dieron ganas de casarse. / Se hizo un hermoso vestido / de escamas, de espinas, limpio limpio, / con una peluca toda enredada, / de listones atiborrada, / con encajes, cuello y puños / de puntas inglesas finas finas. // Con los pantalones de redes de pesca, / zapatos y calcetines de piel de atún / y levita y chaqueta / de algas y pelos de buey de mar, / con botones y [solapa] / de ojos de pulpos, sepias y delfín, / hebilla, espada y [racimos] dorados / de negro de sepia e hiel de oblada. // Dos bonitas cadenitas / de pulmón de conchas, / un sombrero galoneado / de intestino de espetón, / todo almidón y [planchadito], / iba de fanfarroncillo / rondando para acá y para allá, / ¡para conseguirse la enamorada!’.



e la figlia da sià Lena
ha lasciato lo ’nnamorato
pecché niente l’ha rialato—. ¹⁹

La sardina en la ventana recuerda aquella “moçuela romana” que “hizo, ayer tarde, ventana / y, por la noche, amistad” en *El galán Castrucho* de Lope de Vega (fol. 191v): la tradición napolitana e hispana, a fin de cuentas, pertenecen a un orbe cultural compartido. A reforzar el ambiente, llega una celestinesca comadreja marina a querer favorecer el amorío. El rubor y recato de la sardina son poco creíbles y pronto disipados, así como Melibea dejó pronto a un lado los escrúpulos, ante las artes persuasoras de la *vavosa* Celestina:

Lo guarracino, ’nche la guardaje,
de la sardella se ’nnamoraje;
se ne jette da na vavosa,
la cchiù vecchia, maleziosa,
l’ebbe bona rialata
pe mannarle la mmasciata.
La vavosa, pisse pisse,
chiatto e tunno ’nce lo disse.

La sardella, ’nch’a sentette,
rossa rossa se facette,
pe lo scuorno che se pigliaje
sotto a no scuoglio se ’mpizzaje;
ma la vecchia de la vavosa
subbeto disse: –Ah schefenzosa!
De ’sta manera non truove partito,
’ncanna te resta lo marito.

Se aje voglia de t’allocà,
tanta smorfie non aje da fà;
fora le zeze e fora lo scuorno,
anema e core e faccia de cuorno—.
Ciò sentenno, la sié Sardella
s’affacciaje a la fenestrella,
fece n’uocchio a zennariello
a lo speruto ’nnammoratiello. ²⁰

¹⁹ ‘La sardina en el balcón / estaba tañendo el *calascione* / y, al son de los trompeteros, / iba cantando esta pequeña aria: –[Ay a la ela y más a la ela], / y la hija de doña Lena / ha dejado al enamorado / porque nada le ha regalado’. Compárese con otro estribillo napolitano popular, recogido por Serao: “‘A passiona mia songo ’e denare!”, ‘¡Mi pasión es el dinero!’”. Ernesto Serao, *Il capo della camorra* (Napoli: CEM, 1978).

²⁰ ‘La castañuela, cuando la vio, / de la sardina se enamoró; / fue con una comadreja marina, / la más vieja, maliciosa, / le hizo un buen regalo / para mandar su recado. / La comadreja, hablando bajito, / con todas sus letras se lo dijo. // La sardina, cuando oyó, / se puso toda colorada, / por la vergüenza que le dio / debajo de



Sin embargo, resulta que la sardina ya estaba comprometida con el *alletterato* (‘bacoreta’), quien, enterado de la infidelidad por una oportunamente chismosa lapa y viendo manchado su honor, se dispone a enfrentar la contingencia según las leyes de la caballería. Tratándose de un disparate, huelga decir que el resultado es ridículo, y aquí es donde nuestro personaje entra en escena: el pez se vuelve un guapo de opereta, totalmente análogo al personaje que protagoniza el son jarocho “El guapo”. El *alletterato* se prepara al combate ataviándose de ‘guapo paladín’, cargado de armas más que cualquier estrafalario capitán de comedia, como todo un bufón, como aquel “Zanne con dui arcobugi in spalla, otto pugnali in cintura e tarega e spada in mano” (Tessari 117). Pese a tanto armamento, la riña que sigue resulta ser a puñetazo limpio, muy a tono con el ambiente farsesco:

Quanno lo ’ntise lo poveriello,
se lo pigliaje Farfariello.
Jette a la casa e s’armaje ’e rasulo,
se carrecaje comm’a ’no mulo
de scopette e de spingarde,
povere, palle, stoppa e scarde,
quattro pistole e tre bajonette
dint’a la sacca se mettette.

’Ncopp’a li spalle, sittanta pistune,
ottanta ’mbomme e novanta cannune,
e, comm’a guappo pallarino,
jeva trovanono lo guarracino.
La disgrazia a chisto portaje
che mmiezo a la chiazza te lo ’ncontraje,
se l’afferra p’o crovattino
e po lle dice: –Ah, malandrino!

Tu me lieve la ’nnammorata
e pigliatella sta mazziata!–.
Tuffete e taffete, a meliune
le deva paccare e secuzzune,
schiaffe, ponie e perepesse,
scoppolune, fecozze e conesse,
scerevecchiune e sicutennosse,
e ll’ammacca osse e pilosse.²¹

una roca se metió; / pero la vieja de la comadreja / de inmediato dijo: –Ah, ¡melindrosa! // De esta manera no encuentras partido / con las ganas te quedas de marido. // Si te quieres colocar, / tantos melindres no debes sacar; / saca el pecho, fuera vergüenza, / ánimo y valor y cara dura–. / Oyendo eso, doña sardina / se asomó a la ventanita, / le guiñó el ojo / al deseoso enamorado’.

²¹ ‘Cuando oyó eso, al pobrecito / se lo llevó el demonio. / Se fue a casa y se armó de navaja, / se cargó como un mulo / de escopetas y espingardas, / pólvora, balas, estopa y piedras, / cuatro pistolas y tres bayonetas / en



El catálogo de golpes aquí arriba, que despliega toda la colorida imaginación del napolitano, ha sido bastante difíciles de traducir, y de hecho definitivamente no he logrado encontrar fieles equivalentes para todos los matices de cada manera en que se puede golpear a alguien. Menos mal que da igual, porque, más que el significado, en esta parte de la *tarantella* empieza a ser primordial el efecto rítmico de la acumulación. En un fondo marino deliciosamente parecido a un barrio popular de Nápoles, todos acorren a participar a la pelea, con un despliegue de armas que, como los golpes arriba mencionados, más importa por la pura acumulación rítmica que por su sentido, mismo que acaba en franco, carnalesco *nonsense*:

Venimmoncenne, ch’a lo rommore
pariente e amice ascettero fore,
chi co’ mazze, cortielle e cortelle,
chi co’ spate, spatune e spatelle,
chiste co’ barre e chille co’ spite,
chi c’o ammenole e chi co’ antrite,
chi co’ tenaglie e chi co’ martielle,
chi co’ torrone e sosamielle.²²

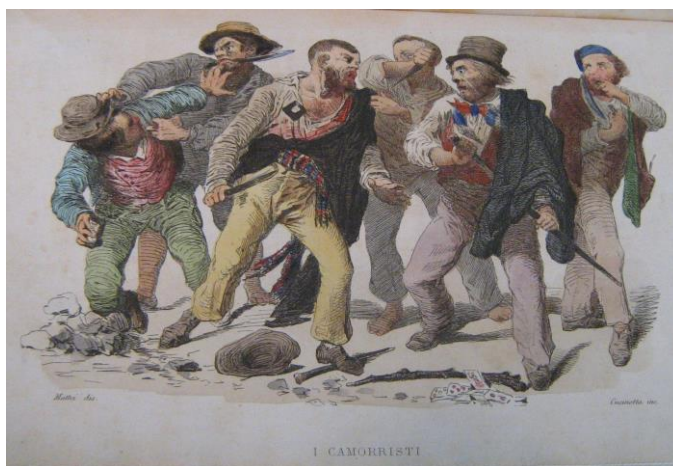


Figura 2

la bolsa se echó. // En los hombros setenta arcabuces, / ochenta bombas y noventa cañones, / y, como guapo paladín, / iba buscando a la castañuela. / Por desgracia de este, resulta / que se lo encontró en medio de la plaza, / le agarró del corbatín / y luego le dijo: –¡Ay, malandrín! // ¡Tú me quitas mi enamorada / y ahora te toca esta paliza. / Pim, pum, por millones / le daba golpes y bofetones, / bofetadas, puñetazos y madrazos, / bofetones, puñetazos y mamolas, / manotazos y golpetazos, / y le magulla huesos y [pelos]’.

²² ‘Vámonos ya, que con el ruido / parientes y amigos salieron afuera, / quien con palos, cuchillos y navajas, / quien con espadas, espadones y espadines, / estos con tubos y aquellos con asadores, / quien con almendras y quien con avellanas, / quien con tenazas y quien con martillos / quien con turrón y dulces de anjonjolí y miel’.

Vemos aquí un vislumbre la *mesnie Hellequin* en caos festivo, la procesión medieval carnavalesca de aparecidos capitaneada por el (algo siniestro) ancestro del bufón Arlequín. También podemos ver un reflejo que transluce de las terribles, infernales, fratricidas peleas de los *camorristi*, retratadas por la literatura y la iconografía popular decimonónica napolitana (fig. 2). Sin embargo, esta es una *tarantella*, debe ser alegre hasta el trance, y todo termina en una fantástica zarabanda de peces, un endiabrado desfile de especies que no traduzco a propósito, ya que aquí la semántica definitivamente pierde importancia con respecto al ritmo vertiginoso de la acumulación al compás de la música:

Patre, figlie, marite e mogliere
s'azzuffajeno comm'a fere.
A meliune correvano, a strisce,
de sto partito e de chillo li pisce.²³
Che bediste de sarde e d'alose!
De palaje e raje petrose!
Sarache, dientece ed achiate,
scurme, tunne e alletterate!

Pisce palumme e pescatrice,
scuorfene, cernie e alice,
mucchie, ricciole, musdee e mazzune,
stelle, aluzze e storiune,
merluzze, ruongole e murene,
capodoglie, orche e vallene,
capitune, auglie e arenghe,
ciefere, cuocce, tracene e tenghe.

No sabemos en qué acaba la pelea, es lo de menos, como no sabemos si finalmente la ronda encontrará a los guapos escondidos atrás de la piedra redonda. “El guapo” y “O guarracino” se encargan, en las dos orillas del Océano Atlántico y del imperio español que fue, de transmitirnos los ecos jacareros de un personaje ecléctico y maestro de metamorfosis, que resiste a los siglos con toda su carga burlesca y teatral, carnavalesca, con su jactancia, con sus disparates. Las dos piezas, un son jarocho y una *tarantella*, ambas de carácter tradicional y festivo, hacen uso de recursos formales compartidos, como los paralelismos y la enumeración; la figura de la animalización no ocurre como tal en “El guapo”, sin embargo, se encuentra en otras piezas populares mexicanas en las que se asoma una variante de ese personaje jactancioso que se pelea por tonterías, que cuenta y representa exageraciones e hipérboles, que quiere hacernos creer que es importante, pudiente, y valiente, cuando no es sino una pulga, o cuando su cuchillo es de palo, sus armas todas son ridículas, y sus hazañas se reducen a las rondas para galantear a las muchachas que “hacen ventana” y a las riñas de barrio o cantina. Con la larga duración y duradero atractivo de la

²³ ‘Padres, hijos, maridos y esposas / se pelearon como fieras. / Por millones corrían, [en columnas], / de este partido y del otro los peces’.



comicidad picaresca, el personaje ha atravesado los siglos y las épocas para seguir sonando sus valentías.

Recibido: 8 septiembre 2016

Aprobado: 20 febrero 2017

Índice de figuras

1. RUSSO, Ferdinando e Ernesto SERAO, 1970. *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'“annorata soggieta”*. Napoli: Bideri. Lámina entre las pp. 64 y 65.
2. Saro Cucinotta, “I camorristi”. Ilustración de DALBONO, Carlo Tito, “Il camorrista e la camorra”. Bourcard, Francesco de (ed.), 1858. *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. 2. Napoli: Gaetano Nobile. Lámina entre las pp. 214 y 215.

Obras citadas

Ajofrín, Francisco. Diario del viaje a la Nueva España. Ed. Heriberto Moreno García. México: SEP, 1986 [1766].

Alanis, Isaías. La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial. Acapulco: Gobierno del Estado de Guerrero, 2005.

(CFM) Frenk, Margit. Cancionero folklórico de México. 5 vols. México: El Colegio de México, 1998.

Corominas, Joan. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1974.

Cortese, Giulio Cesare. Lo Cerriglio 'ncantato. Poema eroico. Napoli: Novello de Bonis, 1666.

Croce, Benedetto. La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza. Bari: Laterza, 1941.

Frenk, Margit. Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana. México: UNAM, 1994.

García de León Griego, Antonio. Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. México: CONACULTA / IVEC, 2006.

Masera, Mariana. “Influencias de las cantigas de amigo en los estribillos tradicionales: la moza que lava la ropa”. Los bienes si no son comunicados no son bienes. Diez jornadas medievales. Ed. Axayacatl Campos, Mariana Masera y María Teresa Miaja. México: IIFL – FFyL – UAM – El Colegio de México, 2006: 33-54.

Meléndez de la Cruz, Juan. Versos para más de 100 sones jarochos. Xalapa: Comosueña, 2004.

Piñero, Pedro. “Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”.



De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”. Ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado – Universidad de Sevilla, 2004: 481-497.

Piñero, Pedro. “‘Un guapo se pasea por la villa’: de las canciones del pasado a las coplas del presente”. La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría. Ed. Pedro M. Cátedra. Salamanca: SEMYR, 2006: 111-130.

Rak, Michele. Napoli gentile. La letteratura in “lingua napoletana” nella cultura barocca (1596-1632). Bologna: Il Mulino, 1994.

Revollo, Pedro María. Costeñismos colombianos, o apuntamientos sobre lenguaje costeño de Colombia. Barranquilla: Mejoras, 1942.

Rodríguez Marín, Francisco. Cantos populares españoles. Buenos Aires: Bajel, 1948.

Sánchez, Rosa Virginia, 2007. “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”. La copla en México. Ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 2007: 309-321.

Santamaría, Francisco J., 1974. Diccionario de mejicanismos. México: Porrúa.

Santamaría, Francisco J. Diccionario general de americanismos. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, 1988.

Serao, Ernesto. Il capo della camorra. Napoli: CEM, 1978 [1911].

Sigüenza y Góngora, Carlos de. “Alboroto y motín de los indios de México”. Don Carlos Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII. Ed. Irving Leonard. México: FCE, 1984: 224-270.

Tessari, Roberto. Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra. Milano: Mursia, 1981.

Vega, Lope de. “El galán Castrucho”. Ed. facsímil. Reproducción digital a partir de Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Sacadas de sus originales: quarta parte, En Madrid: por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles ..., vendese en su casa..., 1614, fols. 189r-215v. Alicante / Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional, 2009.
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12696181224510495543435/033126.pdf?iocr=1>

