

Las *bombas*: un género de canción y de danza en las tradiciones mexicana y panhispánica

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Se pensaba en México que el género de las bombas era típico —y exclusivo— de este país, principalmente de la Península de Yucatán. Se nos muestra ahora que es “panhispánico”: a base de testimonios de la tradición oral y, sobre todo, de muchos estudios publicados, el presente artículo documenta la existencia de bombas en varios lugares de España, en Portugal, El Salvador, Nicaragua, Venezuela, Ecuador y la Argentina; además establece analogías con varios géneros emparentados (bombas, bambas, bamberas, bombavá, bombos, relaciones, balazos).

Las *bombas* de México

Uno de los géneros de canto y de baile tradicionales de mayor popularidad y arraigo en diversas áreas de la geografía folclórica mexicana es el de las llamadas *bombas*. Una primera y sintética definición señala que la *bomba* es una

copla recitada e improvisada durante las jaranas (bailable yucateco) y otros bailes del Sureste. Generalmente es humorística y algunas veces con doble sentido (González, 1993: 229).

Según una definición algo más detallada, la *bomba* sería,

en el sureste del país, copla improvisada, por lo común irónica, intencionada, erótica, que el bailaror de zapateo, en los saraos o huapangos, echa a la bailadora que le hace pareja, con relación a algún rival o simplemente galanteándola. Es peculiar de los bailes populares entre gente del campo. Lo mismo en Antillas y Centro América (Santamaría, 1974: s. v. *bomba*).

El modo en que se cantan y se bailan las *bombas*, sobre todo en Yucatán y Veracruz, ha sido también descrito por Yvette Jiménez de Báez, quien además ha dado interesantes precisiones sobre su difusión en otras áreas del Caribe, como Puerto Rico, y de Sudamérica, como en Ecuador:

Así como Bastide señala que en Ecuador se ha heredado el “baile africano, la *Bomba*, bailado sobre todo en Navidad (y acompañado de canciones en español)”, habría que añadir que el baile de *bombas* es tradicional en los estados mexicanos de Yucatán y Veracruz, en Puerto Rico y otras partes del Caribe. El ritual mínimo de su desarrollo consiste en empezar a bailar por parejas; luego uno de los bailadores grita: “¡*Bomba!*” Se detiene la música, y el bailaror recita una décima (copla de Puerto Rico), que deberá constestar su pareja. Lo que en Veracruz llaman “dos relaciones”, que se asocian a sones como el de las “Décimas de desenojo” [...]

En un interesante artículo, relativamente reciente, Ricardo Pérez Monfort (1990: 45) apunta la relación entre el fandango (la fiesta jarocho o veracruzana por excelencia, que se define por el uso de la tarima para el zapateado y la música de arpa, jarana y requinto), la tradición indígena y la negra. En su ejecución se siguen los lineamientos básicos con los que he caracterizado el ritual de *La Bomba* (Jiménez de Báez, 1994: 95-97).

Tal y como iremos comprobando, las letras de las *bombas* suelen ser de lo más variado y complejo, pero, al iniciar nuestro estudio, puede ser interesante conocer algunas que, por funcionar muchas veces como incipits de las secuencias en que se ensartan este tipo de cancioncillas y por autodenominarse como *bombas*, cabe considerar exponentes típicos del género:

Bombas vienen, bombas van,
pero tan sólo se quedan
las bombas de Yucatán.

A las bombas viejas
vamos a jugar,
y el que no las cante
no le damos de tomar.

Bomba arriba,
 bomba abajo;
 tú te subes,
 yo me bajo

(CFM: t. 4, núms. 7935, 7936 y 7937).

La difundida creencia de que las *bombas* son propias sobre todo de Yucatán y Veracruz está lejos de ajustarse a la realidad. No sólo porque es conocido y cultivado en otras áreas de la geografía tradicional mexicana, sino también porque, como apunta Jiménez de Báez y como más adelante comprobaremos con más detalle, se trata de un género de gran arraigo en otros países. Victoria Reifler Bricker ha recogido abundantemente y analizado con profundidad y agudeza —desde los puntos de vista tanto poético como ritual y social— las *bombas* que siguen vivas en la comunidad de Zinacantán, en el estado de Chiapas:

El humor ritual de la fiesta del Carnaval subraya la representación que hacen los negros de los ladinos.¹ Es diferente de cualquier cosa que yo haya descrito sobre otras fiestas en Zinacantán y del humor ritual en las otras dos comunidades. Es única en dos aspectos: a) su expresión formal está limitada a versos denominados *bombas*, y b) éstas se dicen solamente en español [...]

El equivalente zinacanteco de la copla se llamaba *bomba* porque los versos siempre terminan con la exclamación “¡*bomba!*”, que significa “¡escuchen!”, una interjección para llamar la atención en un brindis. Las *bombas* zinacantecas son por lo general, pero no siempre, cuartetos en metro octosilábico; unos cuantos cuartetos son seguidillas con versos alternos heptasilábicos y pentasilábicos.

En Zinacantán, las *bombas* se dicen sólo durante la fiesta del Carnaval y son esenciales para la representación de los negros, aunque otros participantes, como los músicos, los pasiones y el juez pueden decirlas también. En Zinacantán se conocen alrededor de treinta *bombas* diferentes, y todas se consideran humorísticas. La declamación de las *bombas* es congruente con la personificación que hacen los negros de los ladinos. Es apropiado

¹ En Chiapas llaman *ladinos* a los no indios, que ahí son casi todos mestizos (N. de la R.).

que los que personifican a los ladinos intenten ser graciosos usando un sentido del humor característicamente ladino. [...]

Los negros recitan sus versos en español, no en tzotzil. Esto significa que su público (y a menudo también los hombres que las recitan) tal vez no entiende lo que se dice, pero de cualquier forma todos rien. Sin embargo, algunas palabras significativas pueden traducirse al tzotzil. Por ejemplo, en lugar de decir *María* o *Mariquita*, los negros pueden decir *Maruc* o *Katal*, según a las muchachas zinacantecas promiscuas que quieran ridiculizar.

Muchas *bombas* especifican que la muchacha en cuestión tiene piel morena, por ejemplo:

Ahora un año me fui en Guatemala;
de allí traje un mi calzón blanco,
para enamorar una muchacha morena;
¡parece que tiene ojo de gavilán!

¡*Bomba!*

En esta calle derecha,
allí encontré una puente elegante,
en donde pasa mi morena,
¡parece como la horma de una garza!

¡*Bomba!*

[...] Aunque algunas de las *bombas* son humorísticas en sí mismas, su principal valor como humor ritual se deriva del apoyo que dan a la caricatura que hacen los negros de los ladinos. Los negros se turnan para decir *bombas* mientras bailan, como si compitieran entre sí, e imitan, de esta forma, los concursos de coplas tan populares en España y Latinoamérica (Espinoza 1935: 138).

El baile y la declamación de *bombas* forman un conjunto que es similar a la *jarana* de Yucatán: “Las parejas bailan hasta que las interrumpe el grito de ¡*bomba!* El baile se detiene y el anunciador indica a la persona que tiene que recitar una copla o verso. Si las personas que asisten son particularmente talentosas, algunas pueden inventar versos en ese momento” (Bork, 1949: 6-7). La *jarana* que presencié en Hocabá, Yuc., durante la fiesta de Carnaval de 1971 se ajusta a la descripción de Bork.

Redfield y Villa Rojas (1934: 155) escriben que la jarana es uno de los rasgos esenciales de la fiesta en honor del santo patrono de X-Kalakdzonot, otra comunidad maya de Yucatán. También allí la jarana incluye “cuartetos humorísticos (*bombas*) que declama un danzante cuando se le desafía a hacerlo” (Redfield y Villa Rojas, 1934: 156).

Según Bork (1949: 6), tanto el baile como los versos de la jarana tradicional son de origen español (Reifler Bricker, 1986: 76-81).

Una modalidad muy interesante de *bombas* mexicanas es la que exhibe lo que en otro lugar he caracterizado como “rimas frustradas”, porque no riman los versos pares y por sus

significados oscuros, incoherentes o disparatados, que nos resultarían desconcertantes si no fuera porque de alguna conocemos versiones que podemos considerar cabales y nos permiten entenderlas como contrahechuras paródicas y humorísticas de otras que debieron ser corrientes, en sus formas normales o canónicas, en la tradición (Pedrosa, 1996: 40).

Una de tales *bombas* mexicanas con “rimas frustradas” es la que dice

—Úrsula, ¿qué estás haciendo?
—Remendando mis enaguas,
porque si no las remiendo,
entonces se me ven las trenzas

(CFM: 4-9895).

En el estudio ahora mencionado mostré que esta canción tiene abundantes paralelos en otras áreas de la geografía hispánica, como prueban las siguientes versiones española y cubana:

—Úrsula, ¿qué estás haciendo
tanto rato en la cocina?
—Estoy quitando las plumas
a esta maldita gallina.²

² Versión registrada por mí en Torralba del Río (Navarra) en agosto de 1995; las informantes fueron cuatro mujeres de unos sesenta años.

—Úrsula, ¿qué estás haciendo
tanto tiempo en la cocina?
—Mamita, le estoy quitando
las plumas a la gallina.³

Sin embargo, es posiblemente en México donde más ricos y originales desarrollos ha tenido este tipo formulístico, como lo muestra una serie que engarzaba, entre otras estrofas, las siguientes:

Úrsula, yo soy su gallo
y su gavián pollero;
yo me he de llevar la polla,
y aunque le rechine el cuero.

—Úrsula, ¿qué estás haciendo?
—Remendando mi camisa;
porque si no la remiendo,
mañana no voy a misa.

Úrsula se fue a lavar,
a lavar a la corriente,
gasta litros de jabón,
y la ropa, como siempre.

Úrsula se fue a bañar
y allá abajito del puente,
para que no la viera,
que no la viera la gente.

Úrsula se confesó
y al padre le dio su nombre;
de todo se confesó,
menos que vivía con hombre.

³ Feijóo, 1980: 61. Véase también allí otra versión con la variante, en los dos últimos versos: "...mamita, yo estoy jugando / al gallo y a la gallina".

—Úrsula, qué estás haciendo?
—Remendando mis enaguas,
porque si no las remiendo,
entonces se me ven las... trenzas

(CFM: t. 5, p. 52).

En el mismo estudio, mostré cómo otra típica *bomba* mexicana, disparatada y con la rima frustrada,

En la punta de aquel cerro
tengo un nopal sembrado;
déjalo que se madure,
y comeremos chicharrón

(CFM, 4-9951),

está emparentada con canciones de incipits parecidos, como la siguiente argentina:

En la punta de aquel cerro
tengo una planta de aliso,
para tener a mi negra
hasta que pase el granizo

(Carrizo, 1926: 167, núm. 467).⁴

Otras canciones con rima frustrada y sentido disparatado documentadas en la tradición mexicana, donde muchas se suelen cantar dentro de típicas series de *bombas*, son:

Antenoche fui a tu casa
y me lastimé un dedo,
y del esfuerzo que hice,
¡pum!, que se me sale una lágrima.

⁴ Para más canciones parecidas, que siguen el mismo patrón formulístico, véase Magis, 1969: núms. 1475-1480.

En el puerto de Tampico
me asaltaron los ladrones,
y del susto que me dieron
se me cayó una chancla.

Un niño iba corriendo,
y al pasar una calzada
un coche lo atropelló,
y se lo llevó la Cruz Roja.

De una muchacha bonita
sale un muchacho jetón,
y el macho reparador
no necesita cuarteta.

Arrímate a la azotea,
y al rato te correspondo;
y el gato que se le apea,
pobrecito ratoncito.

Árboles de la alameda,
que en la punta tienen flores,
¿cuándo tendré una peseta
pa comprar cajeta de Celaya?

(CFM: 4-9893, 9894, 9896, 9955, 9957, 9959).

Las *bombas* españolas

La tradición de cantar y de bailar *bombas* en México procede, indudablemente, de España. El *Diccionario* de la Real Academia Española da, no una, sino dos acepciones que identifican la palabra *bomba* con el tipo de repertorio lírico popular que estamos conociendo: “versos que improvisa la gente del pueblo en sus jaranas”; y “exclamación figurada con que en ciertos convites anuncia uno que va a pronunciar un brindis, a decir unos versos o a dar pie para ellos”. No es que en la Península Ibérica sea el de las *bombas* un género muy cultivado ni muy conocido, pero sí se

han podido recoger testimonios suficientes para probar lo tradicional de su arraigo en el solar español y para situar aquí el tronco común de todas las variedades panhispánicas que vamos a ir analizando.

Que las *bombas* están vivas en la tradición folclórica de la Península Ibérica es algo que he podido comprobar y documentar en mis encuestas de campo. Así, en el pueblo extremeño de Azuaga (Badajoz) recogí informes de personas que habían trabajado toda su vida como jornaleros en los más duros trabajos agrícolas y que me informaron del papel ritual que las *bombas* jugaban en sus diversiones festivas. Un viejo campesino me explicó que, en cuanto llegaba el mal tiempo invernal —“se empezaba antes de Nochebuena”—, era común hacer festivas reuniones vespertinas y nocturnas. En mitad de una canción, alguien debía gritar “¡*Bomba!*”, deteniendo con ello el canto y el baile. Todos quedaban en silencio, esperando que la pareja que en aquel momento se encontraba en mitad de las filas de danzantes se dirigiese *bombas* recíprocas, que se recitaban sin música:

Y entonces se decía: ¡*bomba!* Y entonces había que echarle [recitarle] a la chica lo que fuera. Depende de cómo fuera la chica o la amistad.

Y la muchacha tenía luego que responder al hombre con otra *bomba*. Por lo general, se trataba de canciones ya tradicionales, heredadas de un repertorio común viejo, aunque los danzantes más ingeniosos podían en ocasiones atreverse a improvisar alguna estrofa especialmente graciosa o adecuada para la ocasión. Algunas *bombas* eran de un tono más que picante:

Debajo del delantal
tienes un puchero 'e huevos:
te lo tengo que llenar
de leche, chorizo y huevos.

¡*Bomba!*

Debajo del delantal
hay un lagarto,

como saque la cabeza
lo mato.

¡*Bomba!*

En tu puerta sembré un guindo
y en tu ventana un garbanzo,
y en el culo de tu abuela
metí un burro a peñascazos.⁵

¡*Bomba!*

En el hoyo de tu barba
tres arbolitos sembré,
y tuve la buena suerte
que nacieron todos tres:

El primero fue un esparto,
el segundo fue un olivo,
tercero fue un sarmiento:
escucha lo que te digo,
si tienes entendimiento.

Toma, madama, este ramo,
aunque es de esparto y olivo;
si tienes entendimiento,
escucha lo que te digo:

El esparto, que me aparto,
el olivo que te olvido,
y el sarmiento me arrepiento
del tiempo que te he querido;
si tienes entendimiento,
escucha lo que te digo.

Eres chiquita y bonita
como junco de ribera;

⁵ Sobre paralelos de esta canción, véase Pedrosa, 1996: 47.

eres la flor más bonita
que se cría en la primavera.

Eres chiquita y bonita
como junco marinero;
no eres chica ni eres grande,
eres como yo te quiero.⁶

Una mujer del mismo pueblo extremeño de Azuaga me explicó cómo bailaban hombre y mujeres campesinos la *Geringosa*, de modo que siempre quedaba una pareja bailando en el medio de las dos filas de danzantes. El coro cantaba:

Y salga usted,
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar,
y andar por el aire,
ésas son las *geringosas*
del fraile;
amuélate, fraile,
con tu *geringosa*,
por lo bien que lo baila la moza,
y saque compañía,
y España y a España,
y salga usted...⁷

Al llegar a este punto, alguien gritaba “¡*Bomba, bomba!*” y detenía la música y el baile. El hombre y la mujer que se encontraban en aquel momento en medio de las dos filas tenían que intercambiarse sendas *bombas* recitadas. “Y puede decir un disparate o una bomba bonita”. Las *bombas* no tenían música, eran simplemente recitadas: “Era *hablao*,

⁶ El informante fue José Cerrata Romero, nacido en Azuaga en 1926 y entrevistado por mí en su pueblo el 31 de agosto de 1990.

⁷ También en México se bailaba la alegre *Geringosa* -*Gerigonza*-, que empezaba así: “Saltar y brincar, / y dar saltos al aire; / saque compañía, / y compañía busque, / que al fraile / le gustan los dulces, / saque compañía... (CFM: 4-9957 y 9959).

todo el mundo estaba callado escuchando lo que decía”. A veces también se podía decir, para que se reanudase la canción y el baile: “¡*Bomba*, quien no tenga sombrero que se lo ponga!”⁸

Algunas *bombas* eran de tipo lírico y sentimental, como la siguiente:

Eres mística encarnada,
nacida entre dos narcisos,
eres hermosa y adorada
hasta el mismo paraíso.

Según mi informante, de estos intercambios de *bombas* galantes “salían muchos casamientos”. Había también *bombas* auténticamente improvisadas. La campesina que me proporcionó todas estas informaciones recordaba que un hombre que bailó con ella pronunció ante ella la siguiente *bomba*:

No te quedes elevada
al oír estas palabras;
te pido por favor
que me traigas un vaso de agua.

“Y le fui a por el agua. Y dice él:

El agua me la he bebido,
la copa tengo en la mano,
que es la mejor medicina
para el hombre en el verano.

Toma la copa, princesa,
de la mano del príncel;
del sitio que la cogiste
la volverás a poner”.⁹

⁸ Las palabras *bomba* y *bombín* tienen en varios lugares el sentido de ‘sombrero (de copa)’.

⁹ La informante Julia Vizuetete fue entrevistada por mí en su pueblo de Azuaga el 31 de agosto de 1990.

Un hermoso testimonio sobre la práctica de *bombas* en la Extremadura de finales del siglo XIX nos lo ha procurado el folclorista Publio Hurtado, quien, en un cuento sentimental que publicó en 1900 con el título de *Las plumas del ganso*, introdujo la descripción de un lance galante que la hermosa Mariquilla describe a su novio Antonio:

Ayer, día de la cruz de Mayo, tuvimos una en mi casa que nos armó Celedonio y resultó muy bonita. ¡Cuánta flor y cuánta alhaja! Para merendar tuvimos rosas y coquillos, poleadas e hipocrás, que mi madre y yo estuvimos haciendo el día anterior. Después hubo un poquito de baile. Al terminar un fandango, gritaron muchos: “¡*Bomba!* ¡*Bomba!*”, y encarándose en mí el posma de Celedonio, dijo:

Aunque estás por tu hermosura
siendo el antojo de muchos,
si no te casas conmigo,
no te casas con ninguno.

Unos aplaudieron, otros cuchichearon; yo quedé corrida y más encarnada que una amapola. Te lo escribo para que no lo sepas por otro y me hagas el cargo de no haber sido fiel a tu deseo.

También en Andalucía ha tenido gran arraigo la costumbre de cantar y de bailar *bombas*. Entre los años 1901 y 1902, una gran encuesta sobre las costumbres del ciclo de la vida en España, promovida por el Ateneo de Madrid, obtenía la siguiente información, procedente del pueblo de Alcalá de los Gazules (Cádiz):

De vez en cuando, volviendo a la fiesta, uno de los convidados dice con voz sonora *bomba* y, como por ensalmo, cesan las guitarras y castañuelas, los mozos dejan de bailar, y se impone religioso silencio; entonces el autor de la frase maravillosa, avanza al centro del salón y dice, por lo general, una tontería más o menos graciosa y original, pero que se ríe y comenta por los espectadores como la mayor agudeza del mundo; prosigue la zambra hasta que a otro pobre diablo se le ocurre otra nueva *bomba*, siendo a veces tan frecuente el bombardeo como en una plaza sitiada; por lo que es más de admirar la placidez y la alegría de los que soportan tal lluvia de

necedades, que la donosura y pulimento de los improvisadores (Limón Delgado, 1981: 85).

Cuando, en 1907, Francisco Rodríguez Marín comentó el modismo “Echan pullas mejor que Landinejo”, comparó la antigua costumbre de lanzar tales pullas con la de las *bombas* que él había oído en pueblos de Andalucía:

Landinejo debió ser algún sujeto apellidado Landín o Landines a quien despectivamente llamarían por aquel diminutivo, y que se ocuparía en “echar de repente en los bodegones y tabernas”, como decía el racionero Porras de la Cámara en su elogio de Pacheco. *Tal ejercicio, del cual aún queda alguna sombra o dejo en lo que los andaluces llaman echar bomba, que es improvisar brindis, más o menos bien rimados, en bodas, bautizos y chirrichofas, consistía en esto mismo que hoy y en decir cosas de burlas, de las que solemos llamar pegas...* (Rodríguez Marín, 1907: 451).

El *bomba va*

No he podido encontrar más documentación sobre el canto y el baile de *bombas* en la tradición española, aunque los documentos que he logrado reunir sugieren su influencia o sus ecos en canciones tradicionales, sobre todo, del área meridional de la Península. Ello concuerda con el hecho de que, en la misma tradición sureña, haya sido posible registrar determinados estribillos líricos y romancísticos que incluyen un tipo de fórmula centrado en la perífrasis “*bomba va*”, que podría tener algún tipo de relación con el género de nuestras *bombas* o, cuando menos, con su formulística. Tal sucede, por ejemplo, con el romance satírico de *El calderero*, que en una versión del pueblo cacereño de Guadalupe, comenzaba así:

Un calderero me ronda,
 un calderero me ronda,
 bomba va,
 un calderero me ronda
 las tapias de mi corral.

¡Que le den a usted,
que le van a dar!
Las tapias de mi corral.

Que me ronde o no me ronde,
que me ronde o no me ronde,
 bomba va,
que me ronde o no me ronde,
a mí lo mismo me da.
¡Que le den a usted,
que le van a dar!
A mí lo mismo me da...¹⁰

En el estribillo de la siguiente canción manchega también puede advertirse un probable eco del canto de *bombas*:

Ventanas a la calle
 a la vi, bora, va,
 bomba va,
son peligrosas,
 ¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!
son peligrosas,
para el padre que tiene
 a la vi, bora, va,
 bomba va,
las hijas mozas
 ¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!
las hijas mozas.

De los cuatro muleros
 a la vi, bora, va,
 bomba va,
que van al agua,
 ¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!

¹⁰ Comienzo de una versión de *El calderero* cantada por Alfonso Plaza, nacido en 1918, y por Francisca Martín, nacida en 1919, entrevistados por mí en Guadalupe (Cáceres) el 18 de marzo de 1989.

que van al agua,
 el de la mula torda
 a la vi, bora, va,
 bomba va,
 me roba el alma
 ¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!
 me roba el alma

(Echevarría Bravo, 1984: 365).

Y una canción recordada por Manuel Milá y Fontanals (1884: 150) incluía también un verso que puede tener relación con nuestro género de canciones:

Hasta que el artillero no diga
bomba va,
 hasta que no dispare,
 ninguno tirará.¹¹

Las *bambas* y *bamberas* españolas

Existe también, en la tradición más meridional de España, un tipo de canto que presenta otras semejanzas de denominación, de desarrollo poético y de función ritual con las *bombas* que hemos estado conociendo, y que merecen por eso ser tomadas en consideración en este punto. En efecto, la *bomba* es un tipo de canción que, sobre todo en algunas áreas de Andalucía, acompañaba los balanceos de los niños y jóvenes en sus columpios, llamados también *bambas*. Según Carmen Matilde Bautista Morente,

¹¹ Este tipo de fórmulas, relativamente frecuente en la tradición oral española, puede que tenga también alguna relación con un tipo de canción italiana, conocida como *Bombabà*, que relacionó Vittorio Santoli con “la diffusa canzone *Bevi, bevi, compagno / se no t’ammazerò*, característica per certi usi del bisbocciare plebeo (Santoli, 1947: 9).

montar *meceores* o columpios hechos con cuerdas era una costumbre muy común hasta hace pocos años en la parte oriental andaluza. En torno a ellos se reúnen familias y grupos de jóvenes con la finalidad de comer, beber, cantar y mecerse... en una palabra, divertirse. [...] Mientras un hombre columpia a una muchacha, las amigas o los amigos “les echan dos o tres coplas”. Luego, ésta se baja, y se sube otra para que otro hombre la columpie, y así sucesivamente. [...] Mientras dura el bamboleo suenan las coplas chispeantes y picantes que expresan lo que el o la que canta lleva dentro, siente. No se obliga a la rima, y es generalmente el pueblo el que las dicta, aprovechando situaciones de amor, celos...

Un ejemplo tomado de Vélez-Benaudalla:

El oro fino por cobre,
y el mar por una laguna,
agua dulce por salobre
y tu cara por la luna.

Y esta otra *bamba* común a las tres zonas de estudio, a la vez de la más cantada y conocida:

A la niña del *meceor*
se le ha caído el volante,
no lo puede arrecoger
porque está su novio delante.

O ésta, alusiva a un tema gastronómico ligado a la festividad de San Antón, en Granada:

San Antón mató un marrano
y no me dio la morcilla,
a San Antón le voy a dar
con un palo en las costillas.

Aire, más aire,
mi marío en la vega
y yo con un fraile.

Estos tres últimos versos de la *bamba* se repetían a modo de estribillo, cuando se cantaban en un lugar de las afueras conocido por La Bolilla de Cartuja o Monte Sombrero (Bautista Morente, 1990: 130-131).

Este tipo de *bambas* o de canciones para acompañar al columpio¹² ha dado lugar, por otro lado, a un género de lírica flamenca que ha recibido el nombre de *bamberas*,¹³ y también a un tipo de canción infantil para acompañar el balanceo del columpio, que se expresa en estrofas como la siguiente:

La niña que está en la bamba
se parece a San Antonio,
y la que se está meciendo
al mismísimo demonio.

—A la niña que está en la bamba,
se lo quisiera decir:
que se quite del columpio,
que yo me quiero subir.

—No me quito del columpio
porque no me da la gana;
la que quiera un columpio,
vaya a su casa y lo haga.¹⁴

Los *bombos* portugueses

En Portugal han existido también fiestas y diversiones, llamadas justamente *bombos*, asociadas a rituales juegos de columpio, en los que, se-

¹² Ver sobre ellas, en este mismo número, la reseña de M. Masera sobre el libro compilado recientemente por Pedro M. Piñero y otros.

¹³ Sobre la *bambera*, véanse particularmente Buendía, 1985, y Blas Vega y Ríos Ruiz, 1949, s.v. *bamberas*.

¹⁴ Escribano Pueo y otros, 1994: núm. 616. Véanse canciones parecidas en la misma obra, núms. 597, 601, 625 y 627; y en Rodríguez Marín, 1882-1883: núms. 6980 y 6984.

gún las noticias que tenemos, por desgracia bastante imprecisas, se cantaban también canciones que tienen indudable relación con las *bambas* y *bamberas* españolas, y que podrían acaso tener algún tipo de relación con el resto de las *bombas* panhispánicas. La palabra *bomba* no identifica en portugués ningún tipo de canción lírica, y la acepción más cercana la define como un tipo de “acontecimento inesperado, e que vem perturbar a ordem das coisas estabelecidas” (Morais Silva, 1950: s. v.). Sin embargo, sabemos que

há cerca de quarenta anos faziam-se em Fafe, num recinto que se prestasse para a festa —de preferência umas carvalheiras, e nomeadamente o local daquela vila chamada a Granja—, e na tarde do dia de Páscoa, baloiços festivos, a que se dava o nome de *bombos*. Para tal, arranjava-se e preparava-se previamente um grande ramo de carvalho com os dois braços iguais, e a resistência, dimensões e aspecto requeridos; e, aplicando-se-lhe no vértice um gancho de ferro, suspendia-se de um barrote atravessado ao alto entre duas carvalhas: solidamente pregada aos extremos desses braços, uma gábua fazia de assento. No gancho, em cima, colocava-se um ramalhete de frores, uma rosca de pão e uma garrafa de vinho “fino”, que constituíam o prémio para quem viesse a merecê-lo.

Os rapazes, à vez, em pé sobre o assento, punham o *bombo* em movimento com o mais forte impulso que podiam, a golpes de rins: e aquele que o levasse mais alto, era o herói do dia, e recebia as frores, a rosca e a garrafa. As raparigas menos afoitadas e fortes, e também cada uma à vez, iam sempre sentadas; o impulso era dado por um rapaz que, em pé, acompanhava aquela que ocupava o baloiço, ou então por outros que, de fora, puxavam duas cordas presas ao assento, no sentido da oscilação, entre gritos de susto por parte delas, e grande brincadeira pela deles. Um rapaz nunca consentiria nem em se sentar nem que qualquer outro o ajudasse.

Os *bombos*, que depois daquele dia se mantinham, eram o grande divertimento da gente moça nas tardes de domingo da quadra primaveril, e pretexto para se organizarem verdadeiras festas, com luzida concorrência e animação, tendinhas de refresco e limonada, *música de harmónios, violas, pandeiretas e ferrinhos, rusgas, descantes e bailaricos*.

Esta diversão era conhecida também em Guimarães, com o nome de *jogo das redouças* ou *retoičas*, próprio dos domingos de Páscoa e Pascoela, e do S. João; e temos uma referência à sua existência em Barcelos. A sua área

total de expansão entre nós, porém, não foi ainda determinada (Veiga de Oliveira, 1984: 309-310).

Las *bombas* en El Salvador

Volvamos, después de este excursio que nos ha llevado a explorar repertorios que parecen tener al menos alguna lejana conexión, formulística, funcional o ritual, con las *bombas*, al canto y al baile de *bombas*, inconfundiblemente relacionadas con las que tanto arraigo han tenido hasta hoy en algunas áreas de la geografía tradicional de México y de España. De su tradicionalidad en El Salvador conozco el siguiente testimonio, relacionado con lo que en aquel país se llama la fiesta de *El torito pinto*:

El día de la Cruz, el 3 de mayo, toda la gente instala en el patio una cruz de madera muy bien decorada. La decoran con toda clase de gallardetes y con frutas. El *torito pinto* pasa en procesión por todas las casas. Lo acompañan hombres solamente, los cuales están vestidos de mujer, llevan pelucas y están bien maquillados. Llevan músicos y al llegar a cada casa, cantan y bailan. Entre todos los acompañantes hay una *vieja*. Éste es un hombre vestido de anciana, pero es una anciana pícara. Ella y el torito ofrecen todo un espectáculo mientras los demás les hacen un círculo, silban y aplauden. Como recompensa por su visita, en el patio donde bailan se hacen varios agujeros donde se entierra dinero. El *torito pinto* y la *vieja* deben encontrar el dinero enterrado. Es la *vieja* quien se pone a buscar el dinero mientras que el toro la cubre con el gran cajón. La *vieja* queda entonces debajo del torito, buscando la plata. Una vez que encuentran el dinero, dedican algunas canciones a la dueña de la casa, le lanzan algunas *bombas* (coplas), toman algunas frutas y parten cantando y bailando. Es muy divertido (Hernández Vásquez, 1997: 129).

Las *bombas* en Nicaragua

También en Nicaragua han tenido gran arraigo, hasta hoy, el canto y el baile de *bombas*. A Ginés Bonillo Martínez se debe un detallado análisis de las llamadas *bombas de La gigantona*, que se asocian a una especie de

danza callejera que se desarrolla en torno a una muñeca gigantesca en cuyo interior va un hombre que la hace bailar:

Al estudiar la procedencia de las composiciones del segundo apartado, se pueden clasificar —como hace Buitrago (1993:16)— en varios grupos: 1) “Fragmentos de poesía culta, conservados por tradición oral y muchas veces modificados y alterados [...]; su estilo parece remontarse por lo menos al Siglo de Oro Español”. 2) “Coplas populares, de origen anónimo y de expresión indiscutiblemente colectiva”. 3) “*Bombas* o improvisaciones debidas al ingenio del recitador”.

Tanto las coplas de presentación como las de despedida están, en gran medida, folclorizadas; y también los fragmentos de poesía culta y las coplas populares suelen repetirse, ya folclorizadas, año tras año; por lo que son las *bombas* —es decir, las coplas improvisadas, o tal vez *las más improvisadas*— las preferidas por el público. Lo cual no quiere decir que sean improvisadas del todo, sino que muchos versos, como veremos después, reaparecen de unas coplas a otras; y, a veces, hasta la estructura general de la composición. El coplero, como señala Buitrago, “desempeña, por consiguiente, un papel muy importante, ya que del repertorio de sus poesías, de la gracia con que las declame y del ingenio personal de que pueda disponer cuando se le solicita por el público una improvisación, depende en gran medida el éxito de todo el conjunto” [...].

Desde el punto de vista métrico, las *bombas* improvisadas —al igual que las *inventariadas* (como las llaman los copleros, para referirse al hecho de tenerlas “memorizadas”: pues se hallan en el *inventario* —“repertorio”— que lleva el coplero en la memoria, y recurre a ellas en ciertos momentos de las actuaciones), que forman parte del repertorio tradicional—, se caracterizan, como ya se indicó, por la gran variedad de metros utilizados. Predominan los versos de arte menor (sobre todo el octosílabo, con presencia frecuente de heptasílabos y hexasílabos), pero con asiduidad se mezclan incluso con algunos de arte mayor (eneasílabos y decasílabos).

Pérez Estrada (1992: 125), tras reconocerlo, señala una de las causas: “El metro no es siempre exacto, desde luego, debido a la poca cultura de los autores populares, pero es muy notable la tendencia del pueblo nicaragüense hacia el metro de ocho sílabas; [...]”. ¿Es necesario recordar la tendencia octosilábica del grupo fónico español?

Así pues, la ametría —esto es: la ausencia de regularidad métrica— es una de las características básicas de la poesía oral improvisada en Nicara-

gua. E igual ocurre con el número de versos de la *bomba*: aunque suelen predominar las coplas (de cuatro versos y rima asonante en los pares), también se encuentran *bombas* de cinco o mayor número de versos. Por lo que respecta a la rima, aunque rara vez pueden oírse *bombas* con combinaciones más complejas, lo cierto es que la única exigencia ineludible, al parecer, consiste en que rimen el último verso y el antepenúltimo.

El hecho de que en Nicaragua no se acostumbre practicar la improvisación en forma clara de controversia le permite al coplero una gran libertad para introducir las *bombas* en cualquier momento de su actuación, aunque suele ser casi al final, justo antes de las coplas de despedida. En líneas generales domina el sentido de diversión, por lo que no se puede hablar de competencia en sentido estricto.

Los primeros versos de las *bombas* suelen ser formularios, en el sentido de que se advierte que se enuncian sólo en función de la rima del que se está reservando para cierre de la copla. Estos mismos “inicios preparados”, estereotipados, se observan en muy diversas ocasiones: “Aquí tienen a mi damita”, “Aquí tienen a Pepito”, “Baila, damita, baila”, “Las muchachas de este tiempo / son como...”, “Las mujeres de este tiempo / son como...”, “Ya con ésta me despido”. De hecho, todas estas “fórmulas” iniciales y finales guardan normalmente poca relación —desde el punto de vista temático— con el resto de la composición.

El contenido de las *bombas* está estrechamente ligado a la actualidad inmediata, a las circunstancias del momento, del lugar y de los asistentes a la danza. Abunda, por tanto, una temática *contextual*, determinada por las circunstancias, de la que forman parte el ensalzamiento de la belleza femenina y el frecuente tratamiento humorístico de cualquier tema, sin despreciar asuntos *picarescos* (Bonillo Martínez, 2000: 365-367).

Las *bombas* en Venezuela

También en Venezuela está ampliamente atestiguado el canto de *bombas* en las fiestas populares. He aquí información al respecto:

Algunos bailes antiguos tenían la particularidad de que se combinaban en ellos la destreza de los bailarines con su capacidad para inventar versos (o por lo menos recordarlos) y recitárselos a la pareja en un momento en que para ello se detenía el baile exprofeso. A las estrofas que se decían las lla-

maban en algunos países *relaciones* y también *bambas* o *bombas*, como todavía se les llama en Venezuela. De esta costumbre derivó, por ejemplo, en el Estado Táchira, el *paro bombiao*, que quiere decir bailar *el pato*, añadiéndole el recitado de *bombas*. Estas *bombas*, generalmente cuartetos, eran contestadas por la mujer un momento después que se reanudaba el baile, por lo cual, las *bombas* siempre se presentan agrupadas de a dos estrofas, como se ve por los ejemplos que damos a continuación:

Me subí a la costa de arriba,
cogí una flor de helecho;
vení acá, vidita mía,
relicario de mi pecho.

Allá arriba en aquel alto
me tiraron un limón;
el limón cayó en el suelo,
y el golpe en el corazón.¹⁵

Corazón de palo seco,
hoja de verde laurel,
el hombre que no tiene barba,
¿para qué pretende mujer?

Decís que no me queréis
porque yo no tengo barba;
andá a un corral de chivos:
esos sí las tienen largas.

Hermoso pimpollo de oro,
hermoso botón florido,
no pierdas las esperanzas,
que yo no las he perdido.

¹⁵ Es ésta una canción conocidísima en toda la tradición oral panhispánica; ver, por ejemplo, en Pedrosa, 1994: 135, la copla “De tu ventana a la mía / me tirastes un limón; / el limón cayó en el suelo / y el zumo en mi corazón”.

Allá te mando un platillo
de yerbabuena florido;
entre cogollo y cogollo
va mi corazón partido.

En el monte soy picture
y en la montaña, venao;
de tu boquita y la mía
sale un clavel encarnao.

En un vaso cristalino
bajó un ave presto a beber;
como sos hombre casado,
no te puedo querer.

Por ser la primera vez
que yo bailo en este salón,
comparo mi parejita
con las estrellas y el sol.

Ya se va haciendo la noche
para yo seguir camino;
como soy mujer casada,
a nada me determino.

Clavelito colorado,
color de piña madura,
y en el centro de tu pecho
ha de ser mi sepultura.

Quererte, yo te quisiera,
estimarte, te estimara;
pero ya sabes que soy
de la libertad privada.

Por ser la primera vez
que bailo el Pato Bombiao,
la boca de mi pareja
parece un plato quebrao.

Ese verso que me echaste
lo sacaste de un pantano;
y con otro que me echés,
tenés cara de marrano.

Boquita de sereser,
boquita de seresar;
si querés que nos queramos,
vámonos pa'l platanal.

Boquita de seresar,
boquita de sereser;
si querés que nos queramos,
vámonos pa' entre el café

(Ramón y Rivera, 1988).

He aquí otras *bombas* de la tradición oral de Venezuela, que, según su editor, se pronuncian “en el baile: la mujer dice y el hombre contesta”:

Tú eres la piña madura,
yo soy el puñal de acero;
partí por donde tú quieras,
que por tus amores muero.

Ayer te mandé un pañuelo
y en cada punta un gafete,
para cuando nos casemos,
andemos de brazalete.¹⁶

Las bombas de Ecuador

También en el Ecuador se halla documentado el canto de *bombas*. La estrofa más representativa en aquella tradición puede que sea la de

¹⁶ *Poesía popular andina*, 1982: 53-54. Véanse más ejemplos en las mismas páginas.

Bomba me echás,
 bomba te echo,
 rabadilla ancha,
 nalgas estrechas

(Herrera Vega, 1975: 37).

Las relaciones de la Argentina

Finalmente, vamos a conocer el paralelo más meridional que me ha sido posible localizar del género panhispánico de las *bombas* cantadas y bailadas, que reciben el nombre de *relaciones* en la tradición folclórica de la Argentina. Según Félix Coluccio, una *relación* se define como un

verso que durante algunos bailes criollos dicen el hombre y la mujer. Para ello suspende momentáneamente la danza. Generalmente tienen una fina intención picaresca; de allí que, inmediatamente de dicha, los que la escuchan aplauden más intensamente a la que ha sido más fuerte o audaz. Algunos ejemplos de relaciones interesantes son los siguientes:

ÉL De vicio venís pintando,
 florcita de garabato;
 no por tu cara bonita
 voy a volver cada rato.

ELLA Yo no digo que soy linda,
 ni soy flor de garabato,
 pero tengo una cosita,
 y has de volver cada rato.

ÉL Cuando pasé por tu casa
 me di un fuerte tropezón,
 y no fuiste pa decirme:
 “Levantate, corazón”.

ELLA Cuando te vide caer,
 lo mismito que una piedra,

te dijo mi corazón:
“Levantate como puedas”.

ÉL Diga, la buena señora,
yo la vengo a pretender,
si le pregunto como hombre,
conteste como mujer.

ELLA Como mujer le contesto
y le doy mi parecer:
que soy mujer casada
y no lo puedo atender.

(Coluccio, 1981: 577, s. v. *relación*.)

También se halla muy difundida, en la tradición folclórica argentina, la llamada *relación de dos caras o cruzada*:

Fue denominada así porque la copla de una persona recibió la respuesta de la otra en el acto; era en realidad una payada efectuada entre seres de ambos sexos, en la cual el hombre gozaba excitando en el público la imaginación femenina y obtenía de ella los estocazos de sus palabras versificadas que herían muchas veces más que los producidos por el fierro de los hombres. Si la dama no se hallaba en condiciones de poder replicar, podía nombrar su personero, es decir, designar una persona de los presentes que lo hiciera por ella. Ejemplo de ella es la siguiente:

MOZO Para venir a esta fiesta
monté mi overo picaso.
A vos solita te quiero;
¿a las demás? ¿ni de paso!

MOZA Si vos querés que te quiera,
sahumate, pues, con romero,
para perder el olor
de quien te quiso primero.

(Coluccio, 1981: 577, s. v. *relación de dos caras o cruzada*.)

Otro de los bailes más conocidos y tradicionales de la Argentina, el *gato*, conoce la difundidísima modalidad del *gato con relaciones*, que, obviamente, resulta ser un baile interrumpido por intercambios de estrofas líricas de tipo similar a los que se asocian al cultivo de las *bombas* en el resto de la tradición panhispánica. El *gato* es, en efecto, una

danza criolla picaresca de pareja suelta, conocida también con los nombres de *Perdiz* y *Mismis*. Se bailaba en Chile y Perú, y aun hoy subsiste en nuestro país, donde recibe, además, el nombre de *bailecito* en algunos departamentos provincianos del centro y oeste, aunque no hay que confundirlo con la danza propiamente llamada *bailecito*. Se baila hoy el *gato porteño* y el *gato polqueado*. El *gato con relaciones* es muy interesante por la forma dialogada en que se dicen los versos. Después de un recio zapateo, en que cada uno de los bailarines pone todo su arte, se para uno por turno y dice un versito así:

ÉL Niña linda de ojos negros
 y de labios colorados,
 tus padres serán mis suegros,
 tus hermanos mis cuñados.

ELLA No soy de los ojos negros,
 ni de labios colorados;
 Tata no será tu suegro,
 ni mi hermano tu cuñado.

“No hay cueca sin gato”, dicen en Cuyo. Y dicen bien, ya que esta danza tradicional —que, por su dispersión casi total en el territorio argentino merecería haber sido consagrada como el baile tradicional— es infaltable en toda fiesta criolla (Coluccio, 1981: 306, k. *gato*).

Carlos H. Magis ha descrito así el desarrollo de las *relaciones* en la tradición argentina:

Otro de los usos responsables de la difusión del diálogo mínimo es el de los bailes “con *relaciones*”. En varias danzas típicas, tales como *El pericón* y *El gato*, se acostumbra un intermedio entre las figuras de variada coreografía, durante el cual los miembros de cada pareja intercambian, por turno, un

par de coplas que llaman *relaciones*. El varón inicia el diálogo, dirigiéndole a su compañera un requiebro, ya tierno, ya intencionado, o endilgándole algún *versito* bastante provocativo. La mujer le responde según su parecer o memoria (¿o su capacidad de improvisación?) con otra copla.

Los bailarines tienen un amplio repertorio de textos, especializados para este uso, que están relacionados por el tema o el motivo, y muy a menudo por ciertas fórmulas estereotipadas. De este modo, el uso de las relaciones ha hecho que, tanto en la tradición oral, como en las recolecciones, convivan aparejadas ciertas coplas que reunió el azar para formar con ellas un complejo relativamente estable (Magis, 1969: 635).

En una nota marginal, no dudó Magis en considerar el parentesco entre las *relaciones* argentinas y las *bombas* del resto de la tradición panhispánica:

Según tengo noticias, un uso semejante se da en Puerto Rico con el nombre de *bomba*. En México, la *bomba* puede ser también un diálogo en coplas, o puede ser un solo cantar, casi siempre picante (Magis, 1969: 635).

Guillermo Perkins Hidalgo ha dedicado un artículo extenso y nutrido al canto de *relaciones* en la tradición argentina de Misiones. Entre las informaciones que ofrece figuran las siguientes:

En los bailes, a la *relación* grosera se contesta siempre con otra grosería; por ejemplo:

ÉL: En la puerta de mi casa
 tengo una planta de ortiga;
 ¿por qué será que esta moza
 va escondiendo su barriga?

ELLA: Señor Fulano de Tal,
 como la flor del Ombú;
 ¿por qué será que a su lengua
 le pican las tunguzú? (pulgas).

A las *relaciones* groseras o disparatadas se les llaman *balazos*, y suelen producir mucha gracia entre la concurrencia, pero nadie se ofende por ellas

porque consideran que “son cosas propias de la diversión” (Perkins Hidalgo, 1966-67: 233).

Entre las *relaciones* que rescató del olvido el gran patriarca de los estudios folclóricos argentinos, Juan Alfonso Carrizo, figura la siguiente:

—Eres palomita blanca
del palomar de Cupido;
yo, gavilán de la sierra:
¡no se descuide conmigo!

—Veinte son los gaviñanes,
y con usted son veintiuno;
¡si todos son como usted,
no me llevaré ninguno!

(Carrizo, 1937-42: núm. 5524.)

Con este diálogo de precioso tono lírico y refinada perfección formal culminamos nuestro recorrido tras los pasos y, en ocasiones, tras los ya algo precarios y desdibujados ecos y epígonos de un subgénero de la canción folclórica panhispánica, que, a despecho de los nombres diferentes que ha podido adquirir en sus diferentes tierras de adopción —*bombas, bambas, bamberas, bombavà, bombos, relaciones, balazos*—, y pese a la diversidad de formas y de ropajes concretos que ha adquirido en cada lugar, ha sido capaz de mantener un casi siempre reconocible “aire de familia” que permite identificarlo como uno de los repertorios orales de personalidad más interesante y original de todo el patrimonio cultural compartido por los pueblos hispanos.

Bibliografía citada

BAUTISTA MORENTE, Carmen Matilde, 1990. “La bamba o columpio, objeto ritual”. En *La fête, la cérémonie, le rite*, comp. P. Córdoba y J.-P. Étienvre. Granada: Casa de Velázquez-Universidad de Granada: 127-134.

- BLAS VEGA, José y Manuel RÍOS RUIZ, 1949. *Diccionario Enciclopédico e Ilustrado del Flamenco*. Reed. Madrid: Cinterco, 1900.
- BONILLO MARTÍNEZ, Ginés, 2000. "Improvisación y folclore en Nicaragua: del niño prodigio Rubén Darío a las bombas de La Gigantona". En *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, 2 vols. Comp. M. TRAPERO, E. SANTANA MARTEL y C. MÁRQUEZ MONTES. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad-ACADE: 353-369.
- BORK, Albert W., 1949. "Versos del sombrero blanco", *University of Arizona Bulletin* 20 (2).
- BUENDÍA, José Luis, 1985. "Notas para una aproximación al cante por bamberas". *Candil* 41: 13-18.
- BUITRAGO, Edgardo, 1993. *Los bailes de "La Gigantona" (y sus derivaciones de "el Enano Cabezón" y "el Pepito"), de "La Yegüita" y "el Toro Guaco"*. Managua: OEA-Instituto Nicaragüense de Cultura.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- _____, 1937-42. *Cancionero popular de La Rioja*. 3 vols. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit FRENK, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- COLUCCIO, Félix, 1981. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro, 1984. *Cancionero musical manchego* [Madrid, 1951]. 2ª ed. Ciudad Real: CSIC.
- ESCRIBANO PUEO, M. L., T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ, 1994. *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad.
- ESPINOSA, Aurelio M., 1935. "New Mexican Spanish coplas populares". *Hispania* 18: 135-150.
- FEIJÓO, Samuel, 1980. *Cuarteta y décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- GONZÁLEZ, Aurelio, coord, 1993. *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México: El Colegio de México.
- HERNÁNDEZ VÁSQUEZ, Darline, 1997. "Mitos, leyendas, y cuentos de América Latina". En *Literatura tradicional sin fronteras: el repertorio*

- multicultural de Montreal. Recueilli dans le cadre du Séminaire "Littérature et Folklore", comp. José Manuel Pedrosa. Montreal: Université: 107-136.*
- HERRERA VEGA, Adolfo, 1975. *Expresión literaria de nuestra vieja raza*. San Salvador: Ministerio de Educación.
- HURTADO, Publio, 1900. "Las plumas del ganso". *Revista de Extremadura* 2: 220-230.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1994. "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito". En *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del simposio internacional sobre la décima*, comp. Maximiano Trapero. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad/Cabildo Insular de Gran Canaria: 87-109.
- LIMÓN DELGADO, Antonio, 1981. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*. Sevilla: Diputación Provincial.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, 1884. Reseña de Rodríguez Marín, 1882-1883, vols. II-V. *Romania* 13: 140-153.
- MORAIS SILVA, António de, 1950. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10ª ed. Lisboa: Confluência.
- PEDROSA, José Manuel, 1994. "Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano". *Revista de Folklore* 160: 111-121.
- _____, 1996. "Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 72: 39-67.
- PÉREZ ESTRADA, Francisco, 1992. "Folklore nicaragüense". *Ensayos nicaragüenses*. Managua: Vanguardia.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1990. "Fandango, fiesta y mito". *Universidad de México* 478: 45-49.
- PERKINS HIDALGO, Guillermo, 1966-67. "Poesía popular de Misiones: coplas, relaciones y adivinanzas". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 6: 227-251.
- Poesía popular andina*, 1982. *Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe, 1988. *La poesía folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

- REDFIELD, Robert y Alfonso VILLA ROJAS, 1934. *Chan Kom: a Maya village*. Washington: Carnegie Institution.
- REIFLER BRICKER, Victoria, 1986. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. Reed. México: FCE.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 4 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- _____, 1907. "Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco (conclusión)". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XVII/2: 433-454.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1974. *Diccionario de mejicanismos*, 2ª ed. Méjico: Porrúa.
- SANTOLI, Vittorio, 1947. "Forme e spiriti dei canti popolari italiani". Florencia: Felice le Monnier [tirada aparte de *Atti dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali "La Colombaria"* XI: 393-412].
- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, 1984. *Festividades ciclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.