

El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En este artículo se analiza el ritmo de 78 textos, clasificados en oraciones, ensalmos y conjuros. Los textos, recogidos de los archivos inquisitoriales novohispanos del siglo XVII, se inscriben en las prácticas mágicas de la época colonial. Para estudiar su ritmo se utilizó el método que Navarro Tomás expone en el libro Arte del verso. Del análisis realizado se desprende que oraciones, ensalmos y conjuros no presentan regularidades, sino tendencias rítmicas. Gracias al método antes mencionado, el lector puede “ver” de manera gráfica tales tendencias y entender el comportamiento rítmico de estos textos, tan singulares como interesantes.

Desde morbo hasta realización de estudios científicos, la magia ha despertado, y despierta, múltiples y variadas inquietudes. Tal vez esto se deba a que nos enfrenta a un mundo primitivo, de creencias ancestrales, donde lo maravilloso es plausible.

Los textos mágicos han sido un elemento indispensable en el ritual mágico. Desde tiempos inmemoriales, los magos los han utilizado para invocar y formular sus peticiones a fuerzas ocultas y sobrenaturales. Instrumentos de poder, se supone que con tan sólo enunciarlos es posible conseguir un fin determinado.

En México, durante la época prehispánica, los médicos nahuas utilizaron palabras mágicas en sus ritos. Por ejemplo, los que se especializaban en curar a los enfermos soplando la enfermedad que suponían producida por malos vientos en el organismo, completaban la curación recitando palabras mágicas (Aguirre Beltrán, 1973: 57). Para los *teomiquetzani*, que arreglaban los huesos desencajados o quebrados, eran indispensables los conjuros que dirigían a los *quatlapanque*, genios de los

cerros que vivían en las quebradas, causantes del daño infligido al paciente (Aguirre Beltrán, 1973: 58).

Con la conquista española, llegaron a la Nueva España las creencias mágicas que, desde tiempo atrás, se cultivaban en la Península Ibérica. Hechiceras, ensalmadores, curanderos, adivinas y, en general, personas supersticiosas, recitaron y transmitieron oraciones, ensalmos y conjuros mágicos. El uso que se les dio a estos textos es muy diverso: se emplearon como amuletos para protegerse de enemigos, para adivinar el porvenir, para curar enfermedades, como hechizos para enamorar, como maleficios, para provocar el regreso del hombre ausente, para encontrar tesoros escondidos, para escapar de la prisión, etcétera.

La magia permeaba la vida cotidiana del Virreinato. Según documentos inquisitoriales, las mujeres fueron sus más asiduas practicantes. En la intimidad de sus casas, recitaban textos mágicos, o bien aconsejaban a otras mujeres su empleo. Mulatas provenientes de Cádiz, Sevilla y Córdoba fueron sus principales difusoras y, en algunas ocasiones, fungieron como puentes entre la magia indígena y la española. Los textos se transmitieron oralmente o mediante hojas manuscritas que corrían de mano en mano.

Varios de esos textos se pueden hallar en las denuncias y los procesos que el Santo Oficio emprendió contra oficiantes o simpatizantes de la magia.¹ De ahí he recogido 15 oraciones, 17 ensalmos y 46 conjuros,² cuyas fechas oscilan entre los años 1600 y 1630. En mi tesis doctoral he estudiado los recursos poéticos de esta literatura marginal, muy alejada de cánones y escuelas poéticas: anáfora, epífora, paralelismo, similitud, derivación, sinonimia, paralelismo, etc. Una parte importante de la tesis consiste en el análisis del ritmo, que presento en forma sucin-

¹ El acervo inquisitorial novohispano se encuentra en el Archivo General de la Nación (AGN), en la ciudad de México.

² La clasificación de los textos ha sido mía, pues tanto para los inquisidores como para las personas que los utilizaron no fue clara la distinción entre unos y otros. En la clasificación se tomó en cuenta la actitud del invocante, es decir, la manera en que se hizo la petición y/o invocación, y el uso que se les dio a los textos. Para más detalles, véase Campos Moreno, 1999: 34-38 (y ver la reseña de Leonor Fernández en este mismo número de la *Revista. N. de la R.*).

ta en este artículo. El análisis hizo evidente la falta de regularidad rítmica de los textos, donde, en cambio, sí encontramos tendencias rítmicas, lo mismo que una frecuente convivencia de porciones arrítmicas y rítmicas dentro de un mismo texto. Estas características deben relacionarse con su carácter pragmático: oraciones, ensalmos y conjuros sirvieron en prácticas y rituales mágicos.

Antes de presentar los resultados del estudio realizado, conviene precisar ciertos conceptos. Se entiende por ritmo la regularidad de los apoyos acentuales prosódicos en una serie de palabras. El análisis hecho se basó en el método que Navarro Tomás propone en su libro *Arte del verso*. A grandes rasgos, este método consiste en representar mediante círculos con tilde (ó) las sílabas que, al enunciar una serie de palabras, reciben un apoyo acentual. También se representan las sílabas inacentuadas, pero sin el tilde (o).

Se consideró sílaba “uno o más sonidos comprendidos dentro del mismo núcleo de intensidad y perceptibilidad”. Como lo señala Navarro Tomás, en la lengua española la sílaba corresponde a su pronunciación, la cual no siempre coincide con la representación ortográfica de las palabras (Navarro Tomás, 1965: 13).

En la formación de sílabas se trató de evitar el *hiato*, es decir, la pronunciación por separado de vocales inmediatas en palabras contiguas. En cambio, se siguió la tendencia a reunir en una sola sílaba un conjunto vocálico mediante una contracción que, como es sabido, recibe el nombre de *sinéresis* cuando sucede en una misma palabra y de *sinalefa* cuando sucede entre palabras. Los hiatos que se tomaron en cuenta fueron los que el mismo ritmo exigía o cuando, al hacer una sinalefa, se disminuía la importancia de una palabra. Por ejemplo, en el enunciado “Padre, Yjo, Espíritu Santo” del *Ensalmo para curar heridas*, versión A, núm. 16,³ se hizo hiato entre las palabras “Padre e Ijo” para que, en su pronunciación, no se perdiera el segundo elemento que conforma la Trinidad, concepto que, en varios ensalmos, es muy importante.

³ En este artículo sigo la edición de Campos Moreno, 1999, que conserva la ortografía de las fuentes. Los textos aparecen numerados, y con letras mayúsculas se distinguen las varias versiones que de un mismo texto se encontraron.

Las sílabas se clasificaron en fuertes y débiles y, por tanto, en acentuadas (ó) e inacentuadas (o). Normalmente los nombres, verbos, pronombres y adverbios, que Navarro Tomás denomina *vocablos de valor primario*, se consideraron sílabas fuertes o con acento principal, mientras que los artículos, preposiciones y conjunciones, es decir, *vocablos de valor secundario*, son sílabas débiles y, por lo general, sílabas inacentuadas. Esto, sin embargo, no se aplicó como una regla, pues se acentuaron las sílabas débiles cuando, en su pronunciación, destacaron más que otras. Como lo explica Navarro Tomás, en “vocablos extensos o series silábicas compuestas por palabras inacentuadas” se observa que hay sílabas que sirven de refuerzo delante de un acento principal (Navarro Tomás, 1965: 18). Estas sílabas deben acentuarse, pues son aprovechadas por el ritmo del verso como apoyos secundarios. Es posible, dice Navarro Tomás, que ciertos oídos no perciban las sílabas débiles de apoyo secundario, pero numerosos testimonios prueban que son necesarias en la composición del ritmo del verso. En este trabajo, para diferenciarlas de las sílabas con acento principal (ó), se les colocó un tilde grave (ò). Por ejemplo, en el verso “la mano de la Virgen sin manVilla” del *Ensalmo para curar todo dolor y enfermedad*, llevaron acento grave las sílabas débiles 4a. y 8a., para distinguirlas de las sílabas fuertes 2a., 6a. y 10a. La representación gráfica de este verso quedó de esta manera:

la- mano- de la Virgen- sin man- çilla
 o ó o ò o ó o ò o ó o

Siguiendo el método de Navarro Tomás, las sílabas acentuadas e inacentuadas se agruparon en cláusulas, casi siempre de dos y tres sílabas, a las cuales les he dado el nombre de binarias y ternarias, respectivamente. Numerosas cláusulas se forman con una sílaba y, excepcionalmente, con cuatro sílabas. La formación de cláusulas respondió a la manera en la que se organizaron dentro del período rítmico.

Como regla general, puede decirse que sólo se acentuaron las sílabas que participan en la composición del ritmo. Es indudable que, en la designación de palabras acentuadas, cuenta el ritmo que el oído percibe. En la interpretación del ritmo pueden existir discrepancias, sobre todo cuando se trata de textos que se alejan de los tipos conocidos. Leer los

textos en voz alta me ayudó a distinguir los acentos. Aconsejo al lector hacer lo mismo, pues no sólo el ritmo, sino también los textos mismos adquieren sentido de esta manera. Los resultados del estudio realizado son los siguientes:

El ritmo binario, sencillo y elemental, permea oraciones, ensalmos y conjuros. Varias veces se puede encontrar a lo largo de un texto, como en el *Conjuro de las habas*, versión F, núm. 38:

	ó o	ò o	ó o		No conjuro habas,
	ò o	o o	ó o o	ó o o	sino el corazón de Fulano
					o Zutana,
	ò o	ó o	ò o	ó o	con Dios Padre, con Dios Hijo
	o o	ó o	ó o o	ó o	y con Dios Espíritu Santo,
5	ò o	ó o	ò o	ó o	con el cielo y las estrellas,
	ò o	ó o	ò o	ó o	con el campo y con las hierbas,
	ò o	ó o	ò o	ó o	con la mar y las arenas,
	ò o	ó o	ò o	ó o	con el sol y con sus rayos,
	ó o o	o o	ò o o	ó o o	ó
10	o	ó o o	ó o	ó	con el aventurado señor san
	o o o	ó o	ó o o	ò o	Cyprián,
	o	ó o	ó o	ó o	si suertes echó en la mar
					y le salieron ciertas y verdaderas,
					así me salgan éstas.

En ocasiones el ritmo binario se estructura de manera casi perfecta. Ilustrativo al respecto es el *Conjuro de san Juan*, núm. 41, en el cual sólo el primer verso no presenta el ritmo binario:

	ó o	ó o o	ó o	ó o	Dios te salve, san Juan bendito,
	ó o	ó o	ò o	ó o	antes sancto que naçido,
	ó o	ó o	ò o	ó o	gran profeta esclarecido,
	o o	ó o	ò o	ó o	de mi Dios, gran pregonero.
5	o	ó o	ò o	ó o	Vos seáis mi medianero
	o o	ó o	ò o	ó o	en aquesto que te pido:

El ritmo binario produce un martilleo monótono, sobre todo, cuando se generaliza en el texto. Es probable que tal monotonía ejerciera una

acción excitante o deprimente sobre los participantes en el ritual mágico. Su función se puede comparar con la música, los colores, los contrastes de luz o los perfumes embriagantes de los que se vale el mago en la ceremonia mágica. Como lo explica Arturo Castiglioni, en su libro *Encantamiento y magia*, estos elementos buscan atraer la atención sobre un punto en particular, eliminan la crítica y excitan las facultades emotivas de los espectadores, a los que imbuyen de la fe del milagro (Castiglioni, 1987: 88).

Otra característica de oraciones, ensalmos y conjuros es la repetición de uno o más ritmos a lo largo de un mismo texto. La reiteración de acentos y períodos rítmicos genera una carga emotiva sobre los espectadores, los cuales, una vez sensibilizados, se integran sin reservas a la mecánica del ritual. Castiglioni, citando un trabajo de Rene Spitz, *Wiederholung, Rhythmus, Langeweile*, afirma que el ritmo repetido es “una fuente de placer y sugestión”, que crea un sentimiento de estar protegido ante el peligro o lo desconocido (Castiglioni, 1987: 89).

Varias clases de repetición rítmica se encuentran en el material estudiado. Una de ellas es la repetición de períodos rítmicos iguales dispuestos a lo largo de un texto dado. En el siguiente fragmento del ensalmo *Debajo de esta mano mía*, núm. 29, se distinguen seis periodos rítmicos que se repiten al menos una vez en el texto. Para facilitar su localización, cada uno se ha señalado tipográficamente. Las líneas onduladas señalan las porciones arrítmicas del ensalmo.

	o	óoo	óoo	ó	Jesús y Jesús y Jesús.
		óo	óoo	óo	Debajo d' esta mi mano,
		óoo	óoo	óoo	ponga la suya el Espíritu Santo
	oo	éé	éé	éé	Y debajo de esta mano mía,
5		óoo	óoo	óoo	ponga la suya la Birjen María.
	o	óoo	óoo	ó	Jesús y Jesús y Jesús
	~~~~~				Dios todopoderoso te dé la gracia
	~~~~~				que an menester sus chriaturas,

10	~~~~~ ~~~~~	para que en todo sea loado y glorificado por siempre sin fin. Amén.
	o óoo óoo ó	Jesús y Jesús y [J]esús
	óoo óo óoo óo	Gloria sea al Padre. Gloria sea al Hijo.
	~~~~~	Gloria sea al Espíritu Santo
15	o <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	por siempre sin fin. Amén.
	o <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	Jesús y Jesús y Jesús.
	o <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	Santa Ana parió a la Birjen.
	o    óoo   óo   ó	La Birjen parió a Jesús.
	<u>óoo</u> <u>óoo</u> <u>ó</u>	Santa Ysabel a san Juan.
20	oo <u>óoo</u> <u>ó</u> <u>óó</u> <u>óó</u> <u>óó</u> <u>ó</u>	Como aquesto es berdad, seas sano de este mal.
	o    óoo   óoo   óo	Dios Padre en el sielo mandando, el ángel san Graviel saludando, la Birjen consiendiendo
	o <u>óó</u> <u>óó</u> <u>óó</u>	y el Berbo eterno encarnando.
25	o    óo    óoo   óo	
	oo <u>óoo</u> <u>ó</u> <u>óó</u> <u>óó</u> <u>óó</u> <u>ó</u>	Como aquesto es berdad, seas sano de este mal.
	<u>óoo</u> <u>ó</u>	Christo nació.
	<u>óoo</u> <u>ó</u>	Christo murió.
30	o    óo    òoo   ó	y Christo resusitó.

Varios textos se destacan por combinar más de dos esquemas, cada uno de diferente factura rítmica. Ejemplo de esto es el *Conjuro de los diablos corredores*, núm. 56, que basa su ritmo en esquemas colocados en serie:

~~~~~	Fulano,
óo óo òo ó	ni te veo ni me ves.

~~~~~ Tres mensajeros te quiero enbjar,

5      ó      óóó      óó      tres jalgos corrientes,  
       é      éóóó      éó      tres liebres pacientes,  
       ó      óó      òó      óó      tres diablos corredores,  
       ó      óó      òó      óó      tres diablos andadores.

10      óóó      ó      Con Barrabás,  
       óóó      ó      con Satanás,  
       óóó      ó      con Bersebú,  
       óóó      óó      con Candilejo,  
       óóó      óó      con Mandilejo,  
     óó      óóó      óó      con el Diablo Cojuelo,  
       òóó      óó      aunque es cojuelo,  
     15      óó      óó      óó      ó      es ligero y sabe más,  
       óó      óó      óóó      óó      [y] con quantos diablos y diablas,  
       óó      òó      óó      ay en el Infierno,  
     óó      óó      òó      óó      que me traigas a Fulano,  
       ó      óóó      óó      atado y legado,  
     20      óó      óóó      óó      a mis pies humillado.  
       óóó      óóó      óó      Dándome lo que tubiere,  
       óóó      óóó      óó      diciéndome lo que supiere.

~~~~~

25 óóó óó óó Diablos de la carnicería,
 óóó óó traémelo más asina.
 óó òó óó Diablos del rastro,
 óó òó óó traémelo ar[r]astrando.
 óó òó óó Diablos de la calle,
 óó òó óó traémelo en los ayres.
 30 óó òó óó Diablos de la corredera,
 óóó óó traémelo en rueda.
 óóó óóó óóó óó Diablos de quantos cantillos hubiere
 ó óó òó óó y casas de conversación
 ó óóó óó y tablas de juego,
 óóó óó traeme a Fulano.

35 óó òó óó óó Diablos de la putería,
 óóó óó óó traémelo más ahyna.
 óóó óó Diablos del horno,
 óóó óó traémelo en torno.

	ó	ó	ó	ó	¡Presto, andando a mis puertas!
40	o	ó	ó	ó	¡Yo mando, presto, corriendo!

Otro fenómeno de repetición es la alternancia de períodos rítmicos iguales, como se observa en este fragmento del *Conjuro de Santa Ana*, núm. 45:

	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		Señora sancta Ana,	
		<u>ó</u>	<u>ó</u>	ó	digna sois y santa,	
	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		al templo subitis	
	o	<u>ó</u>	<u>ò</u>	ó	y al puerto desenditis,	
5	oo	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	pajaritos cantar oystis,	
	o	<u>ó</u>	<u>ò</u>	<u>ó</u>	llorasteis y jemistis	
	oo	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	y con gran dolor dixistis:	
	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ò</u>	ó	“Dios mío, ¿por qué me aborresitis
	ooo	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	que de mi fructo no quisitis?”.	

En ocasiones la alternancia sigue un comportamiento rítmico regular, cuando los períodos que se turnan son idénticos. Sirva de ejemplo la primera estrofa del *Conjuro de las habas*, versión A, núm. 33, que se caracteriza por alternar los períodos ó ó y ò óó óó óó, estableciendo un ritmo que sólo cambia en el último verso, el cual, con un ritmo diferente a los precedentes, marca el término de la estrofa:

	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		Conjuro's, jabas,	
		<u>ò</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con el día que fistis se[m]bradas.
	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		Conjuro's, jabas,	
		<u>ò</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con el viento que fistis bentadas.
5	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		Conjuro'[s], jabas,	
		<u>ò</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con los bueyes que fistis trylladas.
	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		Conjuro's, jabas,	
		<u>ò</u>	<u>o</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con el cegador que os segó.

Es común encontrar varios tipos de repetición a lo largo de un texto. Al respecto, véase este fragmento del *Ensalmo para curar heridas*, versión A, núm. 16: repite un mismo período rítmico en los versos 11, 23 y 24.

Estos dos últimos versos se organizan en un esquema de dos versos. La alternancia se presenta en los versos 20 y 22, con ritmos iguales. También esquemas de tres versos: uno en los versos 17 a 19 y otro en la última estrofa del ensalmo. Estos últimos esquemas son significativos, pues en los ensalmos el número tres es muy importante. En este ensalmo se nombran las tres personas que forman la Trinidad, tres momentos de la vida de Jesús (“nasimiento”, “pasión” y “resurisión”) y al final, reiterando la importancia del número tres, aparecen tres epiforas (“sea el dulce no[m]bre de Jesús”), cada una de ellas con tres participios (“glorificado”, “ensalsado” y “loado”). El ritmo, organizado en esquemas de tres versos, también participa de la naturaleza ternaria del texto. Además, el último esquema lleva tres anáforas ordenadas en *decrecendo*. Es factible que la estrofa final se dijera en tres momentos, disminuyendo gradualmente el tono de voz. De esta manera, simbólicamente quedaba concluida la curación.

		[...]
10	~~~~~ ○○ <u>ó○○</u> <u>ó○○</u> <u>ó○</u> ~~~~~	Y ançí como es berdad y en birtud de tan alto misterio, ssuplico y ru[e]go, señor mío Jesuc[r]isto,
	○ <u>ó○○</u> <u>ó○○</u> ○○ <u>ó○</u> ○○ ○○ <u>ó○○</u> <u>ó○○</u> ○○ <u>ó○</u> ○○	por güestro santísimo nasimiento y por güesa santísima pasión y por buestra santísima resurisión,
15	~~~~~ ~~~~~ ○○○ <u>ó○○</u> <u>ó○</u> <u>ó○</u> <u>ó○○</u> <u>ó○</u> <u>ó○</u>	que con estos paños y bino [que] se pusiere[n] [en] esta [h]erida, sea serada y sana
	○○ <u>ó○○</u> <u>ó○</u> <u>ó○</u> 20 <u>ó○○</u> <u>ó○</u> ~~~~~	sin dolor, [h]y[n]chasón, materia, cáncer u pasmo u otra cosa que le pueda benir por agua o por biento, por otro qualquier elemento,
	○ <u>ó○○</u> <u>ó○</u> ○ <u>ó○○</u> <u>ó○○</u> <u>ó○</u>	
	○ <u>ó○○</u> <u>ó○○</u> <u>ó○</u> 25 ~~~~~	ansí como no creó a beneno [sic] la lansada que dio Lonjinos a Jesucristo.

o	ó	Jesús,
	~~~~~	
o	óo óo óo	si esta erida tubiere güeso roto, yer[r]o,
	~~~~~	astilla o plomo dentro,
		todo salga fuera y sane la erida,
30	~~~~~	como sanó sin dolor
	~~~~~	la lansada que di[o] Lonjinos a mi Dios
		y mi Señor.
	ooo óo óo óo óo òo ó	
	oo óo óo óo óo òo ó	
	o óo óo óo óo òo ó	

Glorificado sea el dulce no[m]bre de Jesús.

Ensalsado sea el dulce no[m]bre de Jesús.

Loado sea el dulce no[m]bre de Jesús.

Considero que los cambios de ritmo que se perciben en un texto responden a momentos particulares del texto mismo y, según sea el caso, a acciones específicas del ritual. Por ejemplo, la primera estrofa del *Ensalmo para curar heridas*, versión G, núm. 22, dice: “Santa Ana parió a la Birjen;/ la Birjen, a Jesucristo;/ santa Isabel, a san Juan”. Rítmicamente los dos primeros versos se agrupan en un esquema de dos versos (óoo óo óo), mientras que el verso final tiene un período rítmico diferente (óoo óo ó), subrayando de tal manera el fin de la estrofa. Este período se repite en el verso inicial de la segunda estrofa, al que le sigue un verso largo con un período rítmico muy diferente; el verso dice: “esta herida sea sana y salba de todo mal”. El cambio de ritmo se debe a que aquí se enuncia la petición, y es muy probable que, al mismo tiempo, el curandero o ensalmador aplicara un medicamento sobre el enfermo. La tercera estrofa tiene un esquema de tres versos. Al repetir tres veces un mismo período rítmico, se subraya la importancia de este verso y del número tres.

o	óoo óo óo
o	óoo oo óo
	<u>óoo</u> <u>óoo</u> <u>ó</u>

5      óoo   óoo   ó  
          òo   óoo   óo   óoo   óo   ó

oo   óoo   óo   ó  
 oo   óoo   óo   ó  
 oo   óoo   óo   ó

Santa Ana parió a la Birjen;  
 la Birjen, a Jesucristo;  
 santa Ysabel, a san Juan.

5      Así como esto es berdad,  
          esta erida sea sana y salba de todo mal.

En el nombre del buen Jesús.  
 En el nombre del buen Jesús.  
 En el nombre del buen Jesús.

En términos generales, puede decirse que los textos estudiados rompen sus tendencias rítmicas en las partes en las que se hace la petición y se definen los seres que se invocan. Estas partes suelen ser explícitas o ponderativas. Normalmente se construyen en líneas arrítmicas o, al menos, con ritmos que difieren de los del resto del texto. Ejemplifica lo anterior la *Oración de la cruz*, versión B, núm.11, caracterizada por su ritmo de períodos binarios en los versos 1 al 5, 7 y 8. Los versos 9, 10 y 11 no tienen el ritmo de los versos precedentes. Las líneas 12 y 13, en las que enfáticamente se expresa la petición, carecen de un patrón rítmico:

5      òo   óo   òo   óo  
          óo   òo   óo  
          òo   óo   òo   óo  
          òo   óo   òo   óo  
 5      o   óo   óo  
          òoo   óo   óo  
          òo   óo   òo   óo  
          òo   óo   òo   óo  
          o   óo   oo   ó

10 o    óoo   óo  
 o    óo   oo   óo

o    óo   óo   oo   óo   óoo   óo  
 ooo   óoo   ó  
 o    óo   ó

Señor mío Jesucristo,  
 hijo de Dios vivo,  
 por los clavos y corona  
 y lançada y martirio,  
 5 por la ora nona,  
 quando tu rreal persona  
 demostraba tu mudança;  
 por el Sol escureçido,  
 la Luna, con temor,  
 10 tu rrostro aflixido,  
 tu último jemido,

me otorgues esto que te pido, ruego y demandando  
 como mi Dios y Señor.

Amén, Jesús.

El *Conjuro de Santa Marta*, versión F, núm. 66, es un ejemplo similar al anterior, pues en la primera estrofa prevalece el ritmo binario, a excepción del último verso. Por el contrario, la segunda estrofa se estructura con periodos rítmicos diferentes entre sí. En esta estrofa, sin tendencia rítmica alguna, se especifica la petición.

o    óo   óo   óo  
 o    óo   óo   óo   óo  
 oo   óo   óo   óo  
 oo   óo   óo   óo  
 5 o    òo   óo   òo   óo  
 o    óo   óo   oo   ó

o    óoo   óo   óo   óo  
 óoo   ó

o      óo   oo   óo   óo   oo   ó  
 10      òo   oo   óoo   óo   òoo   ó

Veata santa Marta,  
 no soy veata santa Marta  
 la que el hombre muerto aguardo,  
 la que el hombre vivo aguardo;  
 5 que lo quemo, que lo abrazo  
 en fe, amor y caridad.

Yo os ruego, veata santa Marta,  
 que de ay os quitéis,  
 y el clabo de la mano manca me prestéis  
 10 y en el corazón de Fulano se lo clavéys.

Frecuentemente los versos terminan en sílaba aguda. A menudo, esta sílaba funciona como cierre cuando se encuentra en el último verso de una estrofa, dando por terminada la idea que se ha desarrollado en ella, tal como puede observarse en este fragmento del *Conjuro de las habas*, versión E, núm. 37:

oo    óo    ó  
 o    óo    óo    òo    ó  
 o    óo    oo    óo    óo    óo  
 5 o    óo    òoo    óo    óo  
 o    óoo    óo    óo  
 o    óoo    ooo    óo    òo    óo  
 o    óoo    óo    óo    òo    ó

Y de san Sibrián,  
 que echó las suertes en la mar,  
 por ber si la señora sancta Elena  
 5 abía allado la cruz de Christo.  
 Y alló que la abía allado,  
 y un clabo que dio a su hijo Constantino,  
 y el otro que echó en el fondo de la mar.

Algunos textos se distinguen por tener estrofas con sílabas agudas finales en todos sus versos, como es el caso del *Conjuro de Santa Marta*, versión G, núm. 65:

5    oo    óoo    óo    òo    ó  
       oo    óo    óo    òo    ó  
           óo    óoo    óo    ooo    ó  
           óoo    óoo    ó

      o    óoo    óo    òo    ó

10    o    óo    óoo    óo    óo    òo    ó  
       o    óoo    óoo    òo    ó  
       o    óoo    óo    ó

5    la que entrando en el Monte Taburón.  
       con tres cabras negras encontró,  
       tres cucharas de cacha negra cojió,  
       tres negros quesos quajó,  
       en tres platos negros los hechó,

10    con tres cuchillos de cachas negras los cortó,  
       con tres diablos negros los conjuró,  
       y así te conjuro yo.

En ocasiones las sílabas agudas y graves se agrupan por pares, como en la primera estrofa del *Conjuro de san Julián*, núm. 40:

o    óoo    ó  
       óoo    óo    òo    ó

o    óo    óoo    óo

o    óo    óoo    óo

Señor san Julián,  
 suertes echastes en la mar.  
 Si buenas suertes echastes,  
 mejores suertes sacastes.

Otro recurso constructivo que se emplea en versos finales es la alternancia de sílabas agudas y graves. En el siguiente fragmento del

*Conjuro de las habas*, versión B, núm. 34, los versos cortos llevan la sílaba aguda, mientras que los largos, la sílaba grave. Hay una correspondencia entre el tamaño del verso y su terminación, al mismo tiempo que un fenómeno de alternancia entre versos largos y cortos. La relación brevedad-final agudo imprime fuerza, inmediatez y contundencia a los versos:

òoo óo ó

o    óo    óoo    óoo    óo

òo    ó

15 oo    òoo    óo    óoo    óoo    óo

òo    ó

Y si me quiere bien,  
 que la haba macho que yo señalare,  
 que es fray Juan,  
 15 que se junte con la haba henbra que yo señalare,  
 que soy yo.

Otra clase de terminación es la combinación de una cláusula dactílica seguida de una trocaica⁴ en todos los versos finales de una estrofa. Véase, como ejemplo, la siguiente estrofa de la *Oración de las Ánimas fieles*, núm. 8:

o    óoo    óo

óoo    óoo    óoo    óo

o    óoo    óoo    óo

oo    óoo    óo

Señor Xesucristo,  
 luz y solás de las ánimas fieles,  
 las cuales [están] ayuntadas  
 a los cuerpos umanos.

⁴ Siguiendo a Navarro Tomás, llamamos cláusulas *dactílicas* a las formadas por tres sílabas y *trocaicas* a las de dos sílabas.

Algunos textos tienen esquemas interiores de ritmo, es decir, un grupo de cláusulas iguales que aparecen dentro del texto. Los esquemas interiores producen cierta tendencia acentual en los textos cuyos ritmos son irregulares. Por ejemplo, la siguiente estrofa del *Conjuro de la estrella*, núm. 55, se considera arrítmica, dado que la mayoría de sus versos tienen factura acentual y métrica distintas. Al observar la representación gráfica, se distingue un esquema interior en los versos 1 a 6, cada uno compuesto de una cláusula dactílica y dos trocaicas:

```

óo  óo  òo  óoo  oo  ó
oo  óoo  óoo  ó
o   óoo  òo  óo  oo  ó
oo  óoo  òo  óo  oo  ó
5 oo  óoo  òo  óo  oo  ó
oo  óoo  òo  óo  ooo  ó
    òo  óo  òo  ó

```

Estos nueve capitanes se juntarán.

En el monte Olibete entrarán.

Tres baras de ne[r]bio negro cortarán.

5 En la fragua de Barrabás las meterán.

En las llamas de Satanás las asuVarán.

Nuevas prendas sacarán,

La combinación de una cláusula dactílica y otra trocaica es frecuente en los textos. En el *Conjuro de Santa Marta*, versión C, núm. 61, esta combinación se entreteje a lo largo del texto. Puede verse como un esquema interior que, colocado en varios versos, destaca la calidad rítmica del texto:

```

o   óo  óo  óo  óo
    óo  óo  óo
    òoo  óoo  óoo  óo
o   óoo  óo
5   òoo  óoo  óo
    óoo  òo  óo

```

o    óo   óoo   óo  
       òo   oo   óoo   óoo   óo  
 o    óo   óoo   óo  
 10    òo   oo   óoo   óo   óo  
 o    óo   óoo   óo  
       òo   oo   óoo   óoo   óoo   óo  
  
 o    óo   óo   òo   óo  
 oo   óoo   óo   óo  
 15    òoo   óo   óoo   óo  
 o    óo   óo   óo   óoo   óo  
 o    óo   óo   òo   óo  
 o    óo   òo   óo  
       òo   oo   óo   óo  
 20    òo   óo   òo   óo  
 o    óo   óo  
 o    óo   óoo   óoo   óo   óoo   óo

Señora mía ssanta Marta,  
 digna sois y ssanta;  
 de mi señora la Virgen María  
 querida y amada;  
 5    de mi señor Jesucristo  
       huésped y combidada.

Benditos sean los ojos  
 con que a mi señor Jesucristo mirastes.  
 Bendita sea la boca  
 10    con que a mi señor Jesucristo hablastes.  
       Benditas sean las manos  
       con que a mi señor Jesucristo manjares guisastes.

Señora mía santa Marta,  
 en el Monte Tabor entrastes,  
 15    con la serpiente mala encontrastes,  
       con uno vuestro hisopo agua le hechastes,  
       con una cinta la ligastes,  
       en ella cabalgastes



	ooo óoo oo ó	:	o oo	óoo	<u>ó</u>
	oo óoo óo	:	o oo	óo	<u>ó</u>
5		:	óoo	<u>óo</u>	
		:	óoo	<u>óo</u>	
		:	óoo	<u>óo</u>	
		:	óoo	<u>óo</u>	

Los dos versos de la cuarta estrofa terminan con la combinación dactílico-trocaica:

oo	óoo	óoo	óo	
oo	óoo	óoo	óoo	óo

La oración se puede dividir de dos maneras: *horizontalmente*, en dos mitades, una con las dos primeras estrofas, que tienen hemistiquios, y la otra con las estrofas que no los tienen; *verticalmente*, tomando en cuenta las dos estrofas con hemistiquios, en dos lados; el hemisferio derecho se caracteriza por ser más regular rítmicamente que el izquierdo, ya que predomina el ritmo binario, y hay un esquema de cuatro versos, con ritmo dactílico-trocaico, en la primera y segundas estrofas, respectivamente. En cambio, el hemisferio izquierdo tiene períodos rítmicos variados. La división rítmica vertical es tan clara, que el hemisferio derecho parece ser una respuesta del izquierdo. Tal vez esta parte del texto se dijera como un responsorio, turnándose las partes izquierda y derecha de la oración entre un orador y un conjunto de personas. La oración completa se reproduce después de la representación gráfica del ritmo.

	o	óo	ó	:	oo	óo	ó	
	oo	óoo	óo	:	oo	óo	ó	
	ooo	óoo	oo	:	o	óo	óoo	ó
	oo	óoo	óo	:	o	óo	óo	ó
5	oo	óoo	ó	:	óoo	óo		
	o	óo	oo	:	óoo	óo		
	oo	óoo	óoo	:	óoo	óo		
	oo	óo	oo	:	óoo	óo		

o óo óo ó : oo óoo óo oo óo oo óo

10 o óoo óo ó  
o óo óo óo  
oo óo óo óo  
oo óo óoo óo

oo óoo óoo óo

15 o óoo óoo óoo óo

o ó

A Dios me doy, que del Cielo es,  
y a la Birjen, su madre, cuyo hijo es,  
y a la Santísima Trinidad, que sea en mi rredención,  
y al Espíritu Santo, que sea en mi favor.

5 Con la manto de Abrahán sea yo cubierto.  
Las armas de san Jorje llebe yo al cuello.  
Con la leche de santa María birjen sea yo rroçiado.  
Con las llaves de san Pedro sea yo guardado.  
Que en este día de oy no sea ni preso ni muerto ni de sangre desconpuesto.

10 Quien mal me quisiere haçer,  
pies tenga y no me alcance,  
manos tenga y no m'empezca,  
ojos tenga y no me dibise.

Esto digo de noche y de día:

15 “la Birjen gloriosa sea en mi compañía”.

Jesús.

Por el valor de sus acentos, el *Conjuro de las habas*, versión A, núm. 33, es interesante. En la representación gráfica, que comprende cuatro estrofas, se han distinguido las cláusulas que en el conjuro llevan las sílabas *con*. Todas estas sílabas, muy numerosas, fueron acentuadas. Tal acentuación se percibe como un golpeteo constante que, al producir

sugestión en los oyentes, se integra activamente a la ceremonia adivinatoria de la que forma parte el conjuro. El martilleo es muy enfático, debido a que la sílaba *con* tiene un sonido fuerte que aparece siempre al principio de los versos. De hecho, podría hacerse una lectura rítmica que abarca sólo las cláusulas iniciales que llevan esa sílaba.

	o	óo	óo			
10		óo	óo			
		ò	óoo	óoo	óo	
	o	óoo	óo	oo	óo	
	oo	ooo	óo	oo	ó	
		òo	óo	óo		
15		òo	óo	oo	óo	
		òo	óo	óo	óo	
		óo	óo	oo	óo	
		óoo	óoo	óo		
		óo	óo	óo	oo	ó
20		óo	óo	óo	oo	ó
		óoo	óoo	ó		
		óo	óo	óo	oo	óo
		óo	óoo	oo	ó	
		óo	óoo	ó		
25	o	óoo	óo	oo	óoo	oo
		óo	óo	òo	óo	
		óo	óo	òo	óo	

En el texto, la sílaba *con* es una preposición que enlaza una larga serie de elementos que se conjugan para efectuar la adivinación. Estos elementos se caracterizan por poseer una carga simbólica. Se mencionan desde personajes bíblicos hasta objetos sagrados. Todos, introducidos por la preposición *con*; de ahí la importancia de la acentuación de esta sílaba.

Conjuro's, jabas,  
10 *con* Dios Padre,

*con* santa Marýa, su madre,  
*con* todos los santos y las santas  
de la corte del Cielo selestial,

*con* Adán y Eba,  
15 *con* Marýa Magdalena,  
*con* el canpo y con las yerbas,  
*con* el mar y las arenas,  
*con* las mugeres preñadas,

*con* los dose trybus de Ysrael,  
20 *con* la casa santa de Jerusalén,  
*con* el portal de Belén,  
*con* el niño santo que nació en él,

*con* la noche de Nabidad,  
*con* el sirio pascual,  
25 *con* todo el poder de la Santísima Trinidad,  
*con* el ara sagrada,  
*con* la ostia consagrada,

Al mismo tiempo, por ser un sonido fuerte, la sílaba *con* da al texto un tono de gravedad e intensidad. Es decir, en este sonido hay un valor expresivo, que *acentúa* las cualidades emotivas del conjuro. Los formalistas Jakobson y R. Waugh ya han señalado el valor expresivo de los sonidos de la lengua hablada. El significado de las palabras parece estar impulsado por su composición fónica. Ciertos fonemas, como la /l/ o la /i/, dan idea de ligereza, claridad y fluidez. Por el contrario, sonidos fuertes, como las vocales /a/, /e/, /o/, comunican pesadez u oscuridad. Los formalistas concluyen que es indudable la correspondencia entre el sonido y el significado de las palabras (Jakobson-Waugh, 1987: 173).

Al emplear el método de Navarro Tomás, fue posible conocer la naturaleza rítmica de los textos. La repetición de uno o más esquemas rítmicos a lo largo de un texto, el ritmo binario, la variedad de ritmos, la alternancia de ritmos iguales y el final de verso y estrofa en sílaba aguda son sus rasgos más característicos. La representación gráfica de las

silabas acentuadas e inacentuadas organizadas en cláusulas y esquemas permitió “ver” la regularidad rítmica de los textos. De esta observación se infiere que oraciones, ensalmos y conjuros presentan tendencias, más que regularidades rítmicas. En la mayoría de los textos conviven partes rítmicas con arrítmicas. Debemos recordar que estamos ante una literatura marginal que no se halla sujeta a cánones poéticos. Sus autores no persiguieron crear composiciones sometidas a regularidades acen-tuales, sino textos que sirvieran a la magia.

Aunque no puede plantearse como una conclusión definitiva, pues fue desigual el número de oraciones, ensalmos y conjuros, puede decirse que, de los tres tipos de textos, los conjuros presentaron más regularidades rítmicas. La mayoría de ellos se transmitían oralmente. Esta condición posiblemente determinó la fijación de esquemas rítmicos como un recurso de memorización.

Por otra parte, es importante la relación del ritmo con el ritual mágico. Fenómenos como los cambios de ritmo o la monotonía producida por la reiteración de un ritmo específico en la ceremonia mágica responden y adquieren sentido. Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos se caracterizan por su pragmatidad, de ahí que el ritmo esté vinculado con acciones concretas dentro del ritual. Como acertadamente lo ha señalado Díez Borque, en un artículo donde analiza la poética de textos mágicos españoles, nada nuevo es “colocar la literatura al servicio de una causa, sólo que en nuestro caso no es una consecuencia derivada, sino su razón de ser” (Díez Borque, 1985: 49). La ritualización de la palabra genera la poética de oraciones, ensalmos y conjuros. El ritmo, por tanto, queda indisolublemente ligado al rito.

### **Bibliografía citada**

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1973. *Obra antropológica VIII. Medicina y magia*. México: INI/SEP. (Serie Antropológica Social, 1.)
- CAMPOS MORENO, Araceli, 1998. *Un tipo de literatura marginal en la Nueva España: oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial. 1600-1630*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- _____, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España. 1600-1630. Edición anotada y estudio preliminar*. México: El Colegio de México.
- CASTIGLIONI, Arturo, 1987. *Encantamiento y magia*. Trad. Guillermo Pérez Enciso. México: FCE.
- DÍEZ BORQUE, José María, 1985. "Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de la poesía oral en los Siglos de Oro". *Bulletin Hispanique* 87: 47-87.
- JAKOBSON, Roman y Linda WAUGH R., 1987. *La forma sonora de la lengua*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1965. *Arte del verso*. México: Compañía General Editora.