



PETER BURKE

Cultura
popular en la
Europa
moderna

TERCERA EDICIÓN ACTUALIZADA

ALIANZA EDITORIAL

Peter Burke

Cultura popular en la Europa moderna

Tercera edición actualizada

Traducción de: Antonio Feros y Sandra Chaparro

Alianza Editorial

Índice

Agradecimientos

Prólogo

Introducción a la tercera edición

Primera parte. En busca de la cultura popular

1. El descubrimiento del pueblo
2. Unidad y diversidad en la cultura popular
3. Un filón inaccesible

Segunda parte. Estructuras de la cultura popular

4. La transmisión de la cultura popular
5. Las formas tradicionales
6. Héroes, villanos y bufones
7. El mundo del carnaval

Tercera parte. Cambios en la cultura popular

8. El triunfo de la cuaresma. La reforma de la cultura popular
9. Cultura popular y cambio social

Apéndice I

Apéndice II

Bibliografía

Archivo fotográfico

Créditos

*Qui dit le peuple dit
plus d'une chose: c'est
une vaste espression, et
l'on s'étonneroit de voir
ce qu'elle embrasse, et
jusques où elle s'étend.*

La Bruyère, *Les caractères*,
Paris, 1688, «Des Grands».

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de la elaboración de este libro, he contraído más deudas de lo habitual. Agradezco a la British Academy la concesión de la beca de intercambio que me permitió entrevistar a especialistas y visitar museos en Noruega y Suecia y a la Universidad de Sussex que me relevó de mis obligaciones durante dos trimestres y asumiera los gastos de mecanografía. Ruth Finnegan de la Open University y mis colegas de Sussex, Peter Abbs, Peter France, Robin Milner-Gulland, John Roselli y Stephen Yeo, han sido muy amables comentando borradores de todo el libro o partes de él. En mis incursiones por su territorio recibí la ayuda de varios profesores escandinavos, sobre todo de Maj Nodermann en Estocolmo, Marta Hoffmann en Oslo y Peter Anger en Bergen. Asimismo, estoy muy agradecido a numerosos historiadores británicos por haberme facilitado diversas referencias o contestado a mis preguntas. Alan Macfarlane me dio la oportunidad de exponer las ideas recogidas en el capítulo 7 a un animado grupo de antropólogos sociales e historiadores reunidos en el King's College de Cambridge. Presenté una primera versión del capítulo 3 en una conferencia celebrada en la Universidad de East Anglia en 1973 y publicada en C. Bigsby (ed.): *Approaches to Popular Culture*, 1976; agradezco a Edward Arnold Ltd. la concesión del permiso necesario para poder incluirla en este libro. También me gustaría dar las gracias a Margaret Spufford por sus comentarios sobre el manuscrito.

Durante las tres décadas que llevo leyendo y trabajando sobre la cultura popular he revisado este libro dos veces y he contraído muchas deudas. Quisiera mencionar expresamente a un persona y cuatro conferencias. Tanto el ensayo de Tim Harris titulado «Problematizar la cultura popular» como las conferencias celebradas en Matrafured, Hungría, en 1984, en la J. N. University de Delhi en 1988, en la Universidad de Essex en 1991 y en la Universidad de Sussex en 2007, me han ayudado mucho en mis reflexiones sobre el concepto central del presente volumen, me dieron nuevas ideas y me ayudaron a corregir otras.

Nota: Un libro de estas características está, inevitablemente, repleto de nombres y términos técnicos. El lector encontrará en el índice analítico breves biografías de las personas mencionadas en el texto y un glosario de términos. Hemos transcrito de forma abreviada muchas de las referencias incluidas en las notas. Los datos completos se recogen en la bibliografía final. Mientras no se indique lo contrario, las traducciones de los textos son mías.

PRÓLOGO

El propósito de este libro es describir e interpretar la cultura popular de la Europa moderna. «Cultura» es un término impreciso con muchas definiciones, desde «redes de significados» hasta «prácticas y representaciones». Hay especialistas que opinan que estaríamos mejor sin él. Aquí optamos por definir a la cultura como un «sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de las formas simbólicas a través de las cuales se expresa o en las que se encarna»¹. En este sentido, la cultura es parte de un modo de vida pero no se identifica plenamente con él.

Con respecto a la cultura popular, parece preferible definirla inicialmente en sentido negativo como la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite, las «clases subordinadas» como las denominara el marxista italiano Antonio Gramsci². En el caso de la Europa moderna, estas clases estaban formadas por una multitud de grupos sociales, más o menos definidos, de entre los que cabe destacar a los artesanos y los campesinos. De ahí que usemos la expresión «artesanos o campesinos» (o «gente corriente») para referirnos de forma sucinta al conjunto de grupos que no formaban parte de la élite, incluyendo mujeres, niños, pastores, marineros, mendigos u otros (en el capítulo 2 se habla de las variaciones culturales en el seno de estos grupos).

Para descubrir las actitudes y valores de artesanos y

campesinos debemos modificar el tipo de aproximación tradicional a la historia cultural, desarrollada por autores como Jacob Burckhardt, Aby Warburg y Johan Huizinga, y tomar prestados conceptos y métodos propios de otras disciplinas. De entre todas ellas, lo más natural en nuestro caso es pedir prestados conceptos al folclore (actualmente denominado «etnología»), en la medida en que los folcloristas se interesan por el «pueblo», las tradiciones orales y los rituales. Los especialistas en el folclore europeo han estudiado muchos de los temas tratados en este libro³ y los especialistas en crítica literaria, con su insistencia sobre las convenciones de los géneros literarios y su sensibilidad hacia el lenguaje, han elaborado una imagen que el historiador de la cultura no puede obviar⁴. A pesar de las diferencias evidentes entre las culturas azande o bororo y los artesanos de Florencia o los campesinos del Languedoc, los historiadores de la Europa preindustrial pueden aprender mucho de los antropólogos sociales. En primer lugar, estos quieren comprender la totalidad de una sociedad extraña en sus propios términos, mientras que los historiadores han tendido, hasta hace muy poco, a centrar su interés en las clases dirigentes. En segundo lugar, los antropólogos no se limitan a descubrir el punto de vista del actor respecto de su propia acción, sino que también analizan las funciones sociales de los mitos, las imágenes o los rituales⁵.

El arco cronológico de este libro abarca de 1500 a 1800. En otras palabras, corresponde a lo que los historiadores denominan «Edad Moderna», aunque muchos rechacen su modernidad. El área geográfica analizada comprende la totalidad de Europa, desde Noruega hasta Sicilia y de Irlanda a los Urales. Estos límites, temporales y geográficos, requieren algunas explicaciones.

Concebido originalmente como un estudio regional, este

libro se fue transformando en una síntesis. Si tenemos en cuenta la amplitud del tema estudiado, parece evidente que no es posible darle un tratamiento exhaustivo. El libro consta de un conjunto de nueve ensayos interrelacionados que versan sobre algunos temas generales, es decir, sobre el código de la cultura popular más que sobre los mensajes individuales. Lo que se presenta es una descripción simplificada de las constantes y tendencias más importantes. La elección de un tema de estudio tan amplio plantea numerosos inconvenientes, siendo el más obvio que nada se puede estudiar detalladamente o en profundidad. Esto obliga a ser impresionista, a renunciar a prometedoras aproximaciones cuantitativas, entre otras cosas porque, dada la extensión espacial y temporal, las fuentes no son lo suficientemente homogéneas como para poder ser analizadas desde esta perspectiva⁶. Sin embargo, algunos de estos inconvenientes se compensan con diversas ventajas. En la historia de la cultura popular aparecen problemas recurrentes que deben analizarse a un nivel más general que el de una región: problemas de definición, explicaciones de los cambios y, el más evidente de todos, la importancia y límites de las propias diferencias regionales. Cuando los estudios locales han resaltado oportunamente estas variaciones, nuestra intención ha sido complementaria; pretendíamos ensamblar los distintos fragmentos y presentarlos como un todo, como un sistema compuesto por partes afines. Espero que este pequeño mapa de un territorio tan vasto ayude a orientar a futuros exploradores, pero también lo he escrito pensando en el lector no especializado. Un estudio sobre la cultura popular nunca debe ser esotérico.

Los trescientos años comprendidos entre 1500 y 1800, los siglos mejor documentados de la Europa preindustrial,

parecen un período lo suficientemente largo como para reconocer las tendencias menos evidentes. En este largo período de tiempo, la imprenta socavó la cultura oral más tradicional; de ahí que nos haya parecido apropiado comenzar el estudio cuando los primeros grabados y libros de cuentos populares estaban saliendo de las prensas. El libro concluye a finales del siglo XVIII debido a los enormes cambios culturales provocados por la industrialización en torno a 1800, aunque estos no afectasen de forma uniforme a toda Europa. Tras la industrialización, tenemos que hacer un considerable esfuerzo de imaginación antes de adentrarnos tanto como podamos en los valores y actitudes de los artesanos y campesinos de la Europa moderna. Para ello, tendríamos que olvidar el papel desempeñado por la televisión, la radio y el cine, que han estandarizado en nuestra memoria el lenguaje europeo, sin mencionar otros cambios menos claros pero, posiblemente, más profundos. Tendríamos que olvidarnos del ferrocarril que, con toda seguridad, ha contribuido a erosionar las peculiaridades culturales de cada provincia y a integrar a las regiones en las naciones más que el servicio militar obligatorio o la propaganda gubernamental. Tendríamos que olvidar la educación y la alfabetización universales, la conciencia de clase y el nacionalismo. Habría que prescindir de la actual confianza que depositamos (pese a los altibajos) en el progreso, la ciencia y la tecnología, así como de las formas seculares a través de las cuales hemos expresado nuestras esperanzas y miedos. Debemos hacer todo esto (y mucho más) para reencontrar el «mundo cultural que hemos perdido».

Habrá quien considere que este trabajo es un intento de síntesis prematuro, pero esperamos que nadie llegue a esa conclusión antes de examinar la bibliografía. Es verdad que

la cultura popular solo empezó a interesar a los historiadores en las décadas de 1960 y 1970, gracias a trabajos como los de Julio Caro Baroja sobre España, los de Robert Mandrou y Natalie Davis sobre Francia, los de Carlo Ginzburg sobre Italia o los de Edward Thompson y Keith Thomas sobre Inglaterra. Sin embargo, es un tema de estudio tradicional. Ha habido generaciones de folcloristas alemanes con mentalidad histórica, como Wolfgang Brückner, Gerhard Heilfurth u Otto Clemen⁷. En la década de 1920 uno de los mejores historiadores noruegos, Halvdan Koht, se interesó por la cultura popular. A comienzos de siglo, los miembros de la escuela finesa de folcloristas, especialmente Kaarle Krohn y Anti Aame, se centraron en la relación entre folclore e historia. A finales del siglo XIX, eminentes estudiosos de la cultura popular, como Giuseppe Pitre en Sicilia y Theofilo Braga en Portugal, recopilaron testimonios que nos remontan al descubrimiento del pueblo por parte los intelectuales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El capítulo 1 está dedicado a este movimiento.

¹ Sobre las muchas definiciones de cultura, A. L. Kroeber y C. Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (1952), nueva ed., Nueva York, 1963. Sobre las «redes», Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*, Nueva York, 1973; sobre las prácticas, Roger Chartier, *Cultural History: between practices and representations*, Cambridge, 1988; sobre los argumentos en contra del término, véase Adam Kuper, *Culture: the Anthropologists' Account*, Cambridge, Mass., 1999.

² A. Gramsci, «Osservazioni sul folklore», en *Opere*, 6, Turin, 1950, pp. 215 y ss.

³ Véase en la bibliografía final G. Cocchiara, A. Dundes, A. van Gennep, G. Ortutay, etc.

⁴ Véase en la bibliografía final M. Bajtin, C. Baskervill, D. Fowler, A. Friedman, Kolve, M. Lüthi, etc.

⁵ Particularmente provechosos para los resultados alcanzados en este libro han sido los trabajos de G. Foster, C. Geertz, M. Gluckman, C. Lévi-Strauss, R. Redfield, V. Turner y E. Wolf.

⁶ Aproximaciones cuantitativas muy afortunadas en este campo en Bolleme (1969) y Svardstrom (1949), sobre los almanaques franceses y las pinturas suecas, respectivamente.

⁷ Un breve resumen sobre la relación entre historia y folclore en Burke (2004).

INTRODUCCIÓN

A LA TERCERA EDICIÓN

Desde que se publicó este estudio general en 1978, hace ya treinta años, han sucedido muchas cosas en el mundo en general y en el académico en particular. Se han dado multitud de conferencias sobre la historia de la cultura popular en las universidades y se han publicado muchos trabajos, sobre todo durante la década de 1980 y a principios de la de 1990. En Francia, Gran Bretaña, Alemania, Polonia y Europa en su conjunto se han dedicado a la historia de la cultura popular no solo monografías, sino también extensas colecciones de artículos⁸.

Todos estos estudios han arrojado luz sobre muchos detalles. Si elegimos un ejemplo al azar, veremos que se han dedicado dos artículos a un tópico al que apenas dediqué unas líneas en el capítulo 6: el papel desempeñado por el almirante Vernon como héroe popular de la Inglaterra del siglo xviii⁹. A finales de la década de 1970 no estaba en condiciones de decir todo lo que me hubiera gustado sobre la cultura popular de Europa del Este, debido a mi desconocimiento de las lenguas locales. Sin embargo, recientes estudios alemanes o ingleses nos han facilitado esta tarea. Hoy contamos, por ejemplo, con una monografía reciente sobre el carnaval y un volumen sobre los usos a la hora de beber de los artesanos locales de las ciudades de Livonia escrito por un académico estonio¹⁰.

Al poner al día esta tercera edición, empecé repasando la

bibliografía para incluir los estudios publicados tras 1994. Para ello hube de modificar las notas a pie, de modo que incluyeran las referencias al nuevo material (no se han eliminado las antiguas, de manera que no falta nada en esta edición que apareciera en anteriores). Al revisar las notas se me ocurrió que también podía echar un vistazo al texto, añadir ejemplos nuevos, concretar generalizaciones o plantear nuevas preguntas desde el marco original.

En los años que han transcurrido desde la primera edición de este libro, han pasado a un primer plano muchos temas relacionados con la cultura popular. En el ámbito de la religión, por ejemplo, se ha completado la voluminosa literatura ya existente sobre el catolicismo y el protestantismo con estudios sobre el judaísmo popular¹¹. Los estudios de género resultan especialmente importantes. Son escasos (en comparación con, por ejemplo, los estudios dedicados a los hábitos laborales de las mujeres), pero cubren una de las lagunas a las que nos referíamos en la primera edición de este libro (p. 93), sobre todo en los ámbitos de la religión y la medicina. Se han estudiado, por ejemplo, muchos registros judiciales en busca de menciones a poderes sobrenaturales transmitidos de madres a hijas o de tías a sobrinas¹².

Entretanto, historiadores de otras partes del mundo descubrían la cultura popular o, mejor dicho, algunos de ellos, que habían reaccionado con suspicacia en un primer momento, acabaron reconociendo que el concepto de cultura popular podía serles de utilidad en su trabajo¹³. El elevado número de estudios de este tipo publicados desde finales de los años setenta, permite suponer que los tiempos estaban maduros para este enfoque histórico concreto que ha ido perdiendo fuerza en Europa a lo largo de la última década.

En el caso de África, al menos del África subsahariana, no es frecuente la realización de estudios centrados en la cultura popular, lo que no quiere decir que no existan. Pensemos, por ejemplo, en la literatura popular nigeriana del siglo xx, que muestra inquietantes similitudes con nuestra literatura de cordel renacentista (*infra*, p. 63) y plasma normas de conducta ayudando a los lectores en su esfuerzo por superarse a través de la movilidad social¹⁴. Los especialistas también se han interesado por la historia de la cultura popular híbrida del Caribe, tan viva hoy en día, sobre todo tras los estudios pioneros del sociólogo cubano Fernando Ortiz, de Alejo Carpentier y del poeta jamaicano Kemal Brathwaite¹⁵.

También en Brasil se han publicado diversos estudios sobre la historia de la cultura popular de los siglos xix y xx, en lo que tal vez fuera una reacción histórica a la importancia mundial que se concede a formas de cultura contemporáneas como el carnaval o las telenovelas. La hibridización que se da entre la cultura africana y la europea en fiestas como el carnaval o las prácticas religiosas no-oficiales es un tema importante y no solo en el caso del Caribe. Se ha analizado la literatura de cordel con sus grabados, denominados localmente *folhetos*, y su venta callejera de la mano de cantantes o en mercados y calles¹⁶. Existen abundantes estudios sobre la cultura popular latinoamericana; un historiador ha llegado incluso a publicar una historia de América Latina en el siglo xix centrada en torno al conflicto entre la cultura de la élite occidentalizante y las tradiciones populares, mucho más arraigadas en aquellas regiones¹⁷.

Los historiadores del mundo islámico descubrieron la cultura popular algo más tarde que sus colegas de otras

regiones, si bien se han publicado algunos análisis interesantes, unos centrados en El Cairo y otros en el Imperio otomano¹⁸. Hasta el momento existen muchos más estudios centrados en lejano oriente que en Oriente Medio. Hubo un tiempo en que los historiadores de Japón analizaron la cultura popular de la era Tokugawa (1600-1868), tal vez debido al interés a nivel internacional suscitado por las formas contemporáneas de la cultura japonesa, desde el karaoke hasta el manga¹⁹. Los historiadores de China, sobre todo los que estudian su literatura, han adoptado este enfoque y debaten, por ejemplo, sobre el descubrimiento, en 1967, de versiones impresas del siglo xv de canciones populares o *chanteables* en la tumba de una familia de la nobleza terrateniente. Este descubrimiento ilustra tanto la interacción entre oralidad e imprenta como el interés que mostraban las clases superiores hacia la cultura «popular», similar al que se daba en el caso de la Europa renacentista²⁰.

En el sur de Asia se realizó un hallazgo importante en la década de 1980. Surgió el grupo de «estudios subalternos» (así denominado en honor de los *classi subalterni* de Gramsci de los que hablaremos en el capítulo 1). Este grupo ha reescrito la historia de la India «desde abajo», algo parecido a lo que hiciera el *History Workshop* de Gran Bretaña. En una era de globalización como la nuestra, su obra ha adquirido resonancia internacional inspirando proyectos paralelos desde Irlanda a América Latina²¹. Han aparecido, asimismo, los primeros estudios de cultura popular del sudeste asiático. Tratan sobre todo de aspectos religiosos en relación con las protestas de la Filipinas del siglo xix, del «asalto» de los europeos a la cultura tradicional de la Indonesia colonial o de la interacción entre cultura popular y cultura de élite en el Vietnam tradicional²².

Este creciente interés hacia la cultura popular no se restringe exclusivamente a los historiadores. Hace ya tiempo que lo comparten sociólogos, folcloristas, musicólogos y estudiantes de literatura, a los que se han sumado recientemente historiadores del arte y antropólogos, por no hablar de los que imparten docencia en ese ámbito tan laxo denominado en Gran Bretaña «estudios culturales». Entre todos han generado un impresionante cuerpo de información como debería demostrar la bibliografía incluida en este volumen en la que las contribuciones de los historiadores no son ni mucho menos mayoritarias.

Tras todos estos esfuerzos, la cultura popular del siglo xvi europeo no parece la misma que creíamos en 1978, al menos a mí. Evidentemente, el creciente número de monografías sobre temas o regiones concretas modificarán cualquier cuadro general. Pero merece la pena recalcar que los estudios sobre el mundo no-europeo también aportan mucho a esta síntesis. No es ya que hallemos similitudes sorprendentes como la importancia dada a los cantores ciegos en China y España o la importancia que tuvo la literatura popular para la movilidad social en Inglaterra y Nigeria. A veces, las analogías de este tipo nos permiten reconstruir ciertos procesos de comunicación. Por ejemplo, conocer los procedimientos seguidos por los cantores que vendían *folhetos* en el Brasil del siglo xx, nos puede permitir unir fragmentos de información sobre la Italia del siglo xv²³. Y, lo que es más importante: el estudio de la cultura popular en otros continentes nos ayuda a definir, por contraste, lo que es específicamente europeo. El enfoque comparado revela asimismo los puntos fuertes y débiles de ciertos conceptos fundamentales al permitirnos probarlos en circunstancias para las que, en principio, no fueron

pensados; es el caso de las sociedades o castas que recorren transversalmente categorías tradicionales como «élite» o «pueblo». El estudio de la cultura popular en Asia y las Américas ya ha adquirido la masa crítica que nos permite realizar análisis comparados y sistemáticos.

No se pueden resumir en una única fórmula todas las sugerencias que se han ido planteando a lo largo de los últimos treinta años de debate sobre la cultura popular en general y sobre la de la Europa renacentista en particular. El historiador del Renacimiento Gerald Strauss planteó un auténtico reto a sus colegas cuando les acusó de «elevar» su objeto de estudio y de incoherencia al idealizar la cultura popular del pasado condenando la del presente²⁴. Puede que tenga razón en lo de la incoherencia, pero lo ideal es que un historiador ni idealice ni condene, sino que simplemente intente comprender las actitudes y valores de nuestros ancestros.

Hay más aspectos controvertidos en este libro. Puede que algunos especialistas critiquen el uso ocasional que hago de conceptos psicoanalíticos como represión, proyección o el id; el caso es que sigo pensando que aclaran las cosas. Puede que algunos lectores consideren que el enfoque estructuralista o semiótico que utilizo en una serie de ocasiones está pasado de moda y es equivocado. No obstante, creo que, aunque el estructuralismo ya no está de moda, en manos de Claude Lévi-Strauss, Juri Lotman y otros ha arrojado buenos resultados a la hora de analizar los ecos culturales y ciertas oposiciones que no deberían ignorar los especialistas en humanidades y estudios sociales.

El debate sobre la cultura popular tiende a centrarse en dos puntos principales, ambos muy sencillos. La primera pregunta es: ¿Qué es «popular»?; la segunda: ¿Qué es

«cultura»?

El problema de lo «popular»

Hace ya tiempo que sabemos que la noción «popular» es problemática. Sin embargo, los debates recientes han desvelado nuevos conflictos o refinado las dificultades.

Se ha dicho a menudo que el término «cultura popular» da una falsa impresión de homogeneidad y que sería mejor usarlo en plural y hablar de «culturas populares» o sustituirlo por expresiones como «la cultura de las clases populares»²⁵. El tema de la importancia de las diferencias, las divergencias y los conflictos tiene mucho interés. Creí haber contestado a esta objeción en el capítulo 2 de este libro, donde se habla de las variedades de la cultura e incluso de la existencia de unas «subculturas» más o menos definidas. Sin embargo, algunos especialistas, entre los que destaca Thompson, han sugerido que no cabe eliminar «la cálida invocación de consenso» del término «cultura» (aunque el mismo Thompson nunca dejara de usarlo)²⁶. Hoy, tras las denominadas «guerras de la cultura» puede que el término se asocie menos al consenso que hace treinta años.

Otra de las objeciones se refería al denominado modelo de «cultura a dos niveles»: la de las élites y la popular. La línea divisoria entre las culturas de los pueblos y las de las élites (igual de diversas) es porosa, de manera que los estudiosos del tema deberían centrarse más en la interacción que en la diversidad entre ambas²⁷. El creciente interés despertado por la obra del teórico literario ruso Mijail Bajtin, traducida en su mayor parte a las lenguas occidentales, revela y potencia este cambio de énfasis. La importancia que concede a la «transgresión» de los límites es de gran relevancia para

nosotros. Su definición del carnaval y lo carnavalesco, basada no en su oposición a la cultura de las élites sino a la cultura «oficial», supuso un giro importante, hasta el punto de que contribuyó a definir al actor popular como ese rebelde que todos llevamos dentro (en palabras de Freud) más que como parte de un grupo social concreto²⁸.

Como intenté demostrar en mi estudio sobre cuatro escritores italianos: Giovanni Boccaccio, Teófilo Folengo, Ludovico Ariosto y Pietro Aretino, existen muchas relaciones posibles entre la alta cultura y la cultura popular. Afirmaba entonces que Boccaccio se basó en la tradición popular de la que formaba parte, que Folengo jugaba con las tensiones existentes entre ambas tradiciones, que Ariosto se apropió de temas populares que, a su vez, procedían originalmente de la alta cultura y que Aretino recurrió a temas populares para subvertir la alta cultura o, al menos, lo que no le gustaba de ella²⁹. A ello hay que añadir que las élites renacentistas tendían a utilizar la cultura popular en su propio provecho político, como demuestra, por ejemplo, la defensa de los festivales tradicionales emprendida por poetas ingleses como Jonson, Herrick, Milton y Marvell³⁰.

Si la noción de lo «popular» nos plantea tantos problemas, quizá deberíamos olvidarnos de ella. ¿Qué podría reemplazarla? En el tiempo transcurrido desde que publiqué este libro se ha normalizado la expresión «cultura común»³¹. No puede sorprendernos que se haya recurrido a ese término en un momento en el que, como se ha señalado a menudo, las líneas divisorias entre la «alta» y la «baja» cultura se han vuelto difusas, eso cuando cabe distinguir alguna línea divisoria³².

Gracias a la televisión y los medios de comunicación, los europeos han adquirido lo más parecido a una cultura

común desde que las élites renacentistas se «distanciaron» de lo que empezaron a denominar «cultura popular». La condena modernista a la «cultura de masas» se ha visto reemplazada por el interés de los posmodernos hacia la cultura popular³³.

El término «cultura común» hubiera resultado de utilidad para describir el período anterior a ese distanciamiento, cuando las élites eran, como explico en capítulos ulteriores, «biculturales» o «anfibia». Por otro lado, corremos el riesgo de subestimar la importancia de los límites culturales en el pasado. Se ha criticado a Edward Thompson por hacer una distinción demasiado estricta entre ambas formas de cultura en la Inglaterra del siglo XIX³⁴.

Otra forma de evitar (cuando no de eludir) las dificultades inherentes a lo popular es hablar de la historia «desde abajo», pero se trata de una noción más ambigua de lo que parece. Una historia política «desde abajo» implicaría ciertamente el estudio de las «clases subordinadas», pero también podría ocuparse de lo que los norteamericanos denominan *grass-roots*, es decir, de las provincias. La historia de la Iglesia desde abajo trataría de los laicos, al margen de su nivel cultural. La historia de la educación desde abajo podría ocuparse de los maestros ordinarios (y no de los ministros o inspectores del sistema educativo) pero puede que fuera más razonable ofrecer el punto de vista de los educandos. Una historia de la guerra desde abajo podría hablar de la guerra desde el punto de vista de los soldados y no de los generales, pero habría que encontrar un hueco para reflejar el punto de vista de los civiles afectados por las operaciones militares.

Entre las décadas de 1960 y 1980, diversos autores, Thompson, por ejemplo, analizaron las interacciones entre

«arriba y abajo» desde el punto de vista de la «hegemonía cultural» de Gramsci, que implica que «arriba» en realidad es «dominante», y «abajo», «dominado» o «subordinado»³⁵. Fueron los debates que mantuve con los historiadores de la cultura popular gramscianos en Gran Bretaña, Francia, Italia, Polonia, Brasil y la India los que me hicieron darme cuenta de que no había prestado la debida atención a la política y de que podría haber dicho más de lo que digo en el capítulo 9 sobre las consecuencias que tuvo para la cultura popular el proceso de creación de Estados de la Europa renacentista. Siempre que contemos con fuentes para ello deberíamos analizar a fondo la actitud de la monarquía en general y a nivel de aldeas y pueblos. En el caso de Francia, por ejemplo, disponemos de la analogía del historiador francés Maurice Agulhon, *The Republic in the Village*, centrada en la Provenza del siglo XIX³⁶.

Por otro lado, los historiadores que analizan períodos anteriores a digamos 1789, corren el riesgo de sobrevalorar la conciencia política de los grupos dominados y el poder del Estado o de describir su conciencia política en términos anacrónicos. Yo sigo pensando que en la conocida obra *Popular Culture and Elite Culture* de Robert Muchembled (1978) se da excesiva importancia al papel desempeñado por el Gobierno a la hora de alterar la cultura popular a expensas de otros agentes históricos, como los editores de la *Bibliothèque Bleue*³⁷. No dejo tampoco de tener la impresión de que los historiadores hindúes asociados a *Subaltern Studies* han asumido con demasiada facilidad que las clases dominadas a las que analiza eran muy conscientes de ser clases dominadas, es decir, en su opinión los campesinos de ciertos pueblos de Bengala eran conscientes, al margen de sus experiencias locales de dominación, de lo que les unía a los campesinos de otras zonas de Bengala o incluso de toda

la India. Es casi imposible responder a la pregunta de en qué lugares y momentos el pueblo (sea quien fuere) se consideraba «el Pueblo»³⁸. En lo que respecta a los famosos estudios sobre la cultura popular realizados por Christopher Hill, Eric Hobsbawm y Edward Thompson (por brillantes, originales o influyentes que fueran), son muy vulnerables a la crítica de que estos historiadores equiparan lo «popular» a lo «radical», ignorando la existencia de un conservadurismo igualmente popular.

Sigue sin gustarme el llamamiento constante a la política de la cultura, sobre todo a la «hegemonía cultural» que se lanza desde los estudios más recientes; en realidad, creo que este concepto que Gramsci utilizara para analizar problemas concretos (como la influencia ejercida por la Iglesia en el sur de Italia) se ha sacado de su contexto original y se ha utilizado, más o menos indiscriminadamente, para aludir a una gama de fenómenos mucho más amplia. Para corregir la inflación o dilución del concepto, sugerimos «tres reglas de uso» planteadas en forma de preguntas³⁹.

1.^a ¿La hegemonía cultural es un factor constante o solo adquiere operatividad en determinados lugares y momentos? Si la respuesta correcta es la segunda, ¿cuáles son las condiciones e indicadores de su existencia?

2.^a ¿El término es descriptivo o explicativo? En el segundo de los casos, ¿se refiere a estrategias conscientes impulsadas por la clase en el poder (o ciertas facciones en su seno) o a lo que hay de inconsciente o de racionalidad latente en sus acciones?

3.^a ¿Cómo se explica el logro de esta hegemonía? ¿Puede alcanzarse sin la colusión y connivencia de, al

menos, algunos de los dominados? ¿Podemos resistirnos a ella? ¿De ser así, en qué consisten las estrategias «anti-hegemónicas»?⁴⁰. ¿Es la clase dominante la que impone sus valores a las subordinadas o puede darse algún tipo de compromiso que permita definir la situación de forma alternativa? Sociólogos e historiadores suelen recurrir con cierta frecuencia al concepto de «negociación» en referencia a la adaptación, tanto consciente como inconsciente, de las actitudes de un grupo a las de otro; merece la pena estudiar este aspecto⁴¹.

Las ideas expresadas en el último párrafo pueden contribuir a aclarar un malentendido en relación con el proceso de «reforma» de la cultura popular analizado en el capítulo 8. Se ha criticado la descripción que otros autores y yo realizamos de este proceso, afirmando que se trataba de una labor de las élites⁴². A micronivel o nivel de detalle, los críticos parecen tener razón. No es difícil hallar ejemplos bien documentados de artesanos devotos protestantes, como Nehemiah Wallington, en el Londres del siglo XVII, o católicos, como Pierre-Ignace Chavatte, en la Lille del mismo siglo. Es muy posible que la Reforma no hubiera tenido éxito sin este tipo de apoyo.

Creo que a macronivel y a largo plazo fueron las élites, sobre todo el alto clero, las que tomaron la iniciativa en el caso de una reforma que luego se difundió ampliamente por toda la sociedad. Formó parte de lo que se ha denominado, siguiendo las definiciones rivales de Norbert Elias y Michel Foucault, un «proceso civilizatorio» o de «disciplinamiento». Empezó siendo un intento por parte de las élites de controlar la conducta de la gente corriente y se acabó internalizando poco a poco (al menos hasta cierto

punto y entre algunos grupos) hasta convertirse en una forma de autocontrol⁴³. Evidentemente puede que la importancia que concedemos a las élites en este proceso sea una ilusión óptica, el resultado de la relativa falta de pruebas sobre la existencia de actitudes populares definidas. Pero teniendo en cuenta los datos de los que disponemos, hablar de pueblos repletos de Luteros o Loyolas antes de los tiempos de Martín e Ignacio, sería mera especulación.

Las críticas a la idea de cultura popular que hemos mencionado hasta aquí son relativamente benignas, en el sentido de que son cualificaciones o sugieren un giro o cambio de acento. Existen otras más radicales que pretenden sustituir el concepto por otro. Dos de ellas merecen toda nuestra atención, la planteada por el antropólogo estadounidense William Christian y la del historiador francés Roger Chartier.

En su estudio sobre los votos, reliquias y altares de la España del siglo XVI, Christian afirma que el tipo de práctica religiosa que describe «era tan característica de la familia real como de los campesinos analfabetos», por lo que se niega a calificarla de «popular». Propone el uso del término «local» porque «la gran mayoría de los lugares y monumentos sagrados solo tenían sentido para la gente de la localidad»⁴⁴. Puede que esté en lo cierto, si bien la mayoría de los grandes lugares sagrados (como Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela en Galicia) tenían un profundo significado para muchos católicos europeos, como demuestra el flujo incesante de peregrinos.

El análisis de Christian sobre los rasgos locales de lo que se suele denominar «religión popular» es interesante, pero no nuevo. Lo más original es la sugerencia de que eliminemos el modelo binario, basado en la élite y el pueblo,

y lo reemplacemos por otro basado en el centro y la periferia.

Los historiadores gustan cada vez más de estos modelos centro-periferia para analizar la historia económica, política, religiosa e incluso la historia del arte. Sin duda, tienen su valor pero no están exentos de problemas y ambigüedades. La noción de «centro», por ejemplo, resulta difícil de definir, puesto que los centros espaciales y de poder no siempre coinciden (pensemos en Londres, París, Pekín). En el caso del catolicismo, Christian asume que Roma es el centro al que contraponen a España con su «religión local». Sin embargo, las devociones poco ortodoxas eran algo tan común en la ciudad santa como en cualquier otra parte. Al intentar solventar una dificultad conceptual, hemos creado otra.

El problema fundamental es que una «cultura» es un sistema con límites difusos. Lo mejor de los muchos y valiosos ensayos de Chartier sobre «el uso cultural de la imprenta» es que el autor no olvida esa vaguedad ni por un momento⁴⁵. Según Chartier, no tiene sentido alguno intentar identificar a la cultura popular recurriendo a una distribución concreta de objetos culturales como libros o exvotos porque, de hecho, los diferentes grupos sociales, tanto nobles y clérigos como artesanos y campesinos, se «apropiaban» de ellos para sus propósitos.

Siguiendo a teóricos sociales franceses como Michel De Certeau y Pierre Bourdieu, Chartier sugiere que el consumo cotidiano es una suerte de producción o creación, ya que implica que alguien da sentido a los objetos. De este modo parece que todos nos vemos envueltos en ese *bricolage* que Lévi-Strauss consideraba parte de la *pensé sauvage*. Teóricos literarios alemanes como Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser

han llegado a conclusiones parecidas en relación con la recepción de los textos y las reacciones de los lectores desde un punto de vista diferente⁴⁶.

La moraleja de Chartier es que los historiadores no deberían definir de entrada como «populares» determinados conjuntos de textos, sino analizar las formas concretas de apropiación de esos objetos por parte de grupos específicos en determinadas épocas y lugares. Ciertos historiadores y antropólogos estadounidenses han analizado de forma similar lo que denominan «la historia social de las cosas». Han optado por fijarse en los objetos y no en los grupos que los utilizan de forma más o menos independiente, y les interesan los diferentes usos y significados de los objetos en contextos diversos⁴⁷.

El análisis de los usos creativos en diversos contextos procede del antiguo debate en torno al «hundimiento» y el «auge», deja de lado una imaginaria mecánica que induce a error y hace hincapié en la transformación de los temas culturales a lo largo del proceso de recepción (*infra*, pp. 105-107). En mi opinión, sigue siendo la mayor contribución al análisis de la cultura popular desde la década de 1970. Aún hoy, los historiadores distan mucho de haber aprovechado todo su potencial.

Aun así seguimos encontrando problemas. El modelo de «apropiación» es muy útil cuando se trata de cultura material y textos. Obliga al historiador o al antropólogo a centrarse en los objetos, en la «vida social de las cosas», más que en la vida de los grupos sociales que hacían uso de ellos. Necesitaremos otros conceptos para analizar a los grupos en sí, para intentar comprender sus mentalidades, la lógica que siguen en sus diversas apropiaciones y adaptaciones de objetos diferentes. Si lo que nos interesa es cómo llegaron a

crear estos grupos su particular estilo de vida, recurriendo a menudo al *bricolage*, es decir uniendo elementos procedentes de diversas fuentes (como demostrara el sociólogo británico Dick Hebdige en el caso de algunas subculturas británicas de posguerra), puede que debamos retomar alguna versión del «modelo a dos niveles», modificándolo para que nos permita estudiar la circulación de los objetos⁴⁸. No debemos olvidar la paradoja de que, aun siendo conscientes de la interacción entre la denominada «alta» y «baja» cultura, ciertos especialistas han rechazado la distinción. Sin embargo, difícilmente podremos debatir sobre la interacción sin recurrir a conceptos como alto o bajo, sin el diseño de «tipos ideales» a los que las prácticas culturales reales solo se aproximan; sería mejor considerar a ambos tipos de cultura extremos de un espectro más que ambos lados de una frontera bien definida⁴⁹. Por ejemplo, no deberíamos calificar a los festivales públicos, tanto religiosos como cívicos, de «populares» porque se trata de ocasiones en las que los diversos grupos sociales solían salir juntos en procesión o se agolpaban en las calles para ver a los demás.

Aun así puede que resulte de utilidad describir a un festival como más popular que otro y adoptar conceptos como «popularización» o «aristocratización». No cabe negar que los grupos de estatus inferior tendían a imitar las prácticas culturales de los grupos de mayor estatus. Explicar este proceso de mimesis es aún más complicado. Puede que los grupos inferiores lo hicieran porque buscaban un ascenso social o, al menos, aparentar que se había ascendido socialmente al aceptar la «hegemonía cultural» de las clases superiores. Por otro lado, puede que imitaran los hábitos de los así llamados «mejores» para reafirmar su igualdad ante ellos.

El interés, relativamente reciente, de los historiadores

hacia el consumo, los «usos» y las «prácticas» implica la necesidad de reexaminar y redefinir, tanto la noción de «cultura» como la de «pueblo».

La noción de «cultura»

Los problemas que han surgido en torno al concepto de «cultura» son mucho mayores que los suscitados por el término «popular». Una de las razones que explican esta deriva es que el concepto ha ampliado su significado a medida que la última generación de especialistas ha ampliado su campo de estudio. En la época del denominado «descubrimiento» del pueblo, a principios del siglo XIX, el término «cultura» tendía a referirse al arte, la literatura y la música. Bien se podría decir que los folcloristas del siglo XIX buscaban los equivalentes populares a la música clásica, el arte académico, etcétera.

Hoy se prefiere, sin embargo, seguir una línea más antropológica o histórica y dar al término «cultura» un significado mucho más amplio, hasta abarcar casi cualquier cosa que se pueda aprender en una sociedad dada (cómo comer, vestir, andar, hablar, cuándo guardar silencio, etcétera)⁵⁰.

Hasta las relaciones familiares se analizan hoy en día desde un punto de vista cultural en vez de (o además de) desde una óptica social⁵¹. En resumen, en la actualidad la historia de la cultura incluye a la historia de lo que subyace a la vida cotidiana. El interés por las prácticas del día a día es uno de los rasgos más característicos de la historia de las últimas décadas, sobre todo en Alemania, donde la *Alltagsgeschichte* es casi un eslogan⁵². No se trata meramente de describir el día a día, sino de seguir la estela de teóricos

sociales como Henri Lefebvre, Michel De Certeau o Juri Lotman para desvelar la «poética» que oculta, es decir, las reglas y principios que subyacen a la vida cotidiana en diferentes épocas y lugares⁵³. Se trata de todo aquello que dábamos por supuesto, que considerábamos obvio, normal o de «sentido común». Hoy tendemos a analizarlo como parte de un sistema cultural, que varía de sociedad en sociedad y cambia de un siglo a otro; algo socialmente «construido» que requiere, por lo tanto, algún tipo de explicación o interpretación histórica⁵⁴. El concepto de tiempo, por ejemplo, se ha analizado así⁵⁵. De ahí que a menudo se denomine a la nueva historia cultural historia «sociocultural» para distinguirla de formas más convencionales de la historia del arte, la literatura y la música.

En su momento, Edward Thompson acusó a algunos historiadores (incluido a mí mismo) de buscar a la cultura popular en lo que calificaba de «tenue brisa de “significados, actitudes y valores”», más que en su «sede material»⁵⁶. De hecho, en la primera edición de este libro intenté tener en cuenta la vida cotidiana, definiendo a la cultura en términos de los valores y actitudes expresados o encarnados en artefactos y representaciones. Pretendía dar a los conceptos clave «artefactos» y «representaciones» un sentido amplio. Extendí la noción de «artefacto» para que incluyera construcciones sociales como los tipos de enfermedades, la suciedad, el género o la política y amplié la noción de «representación» hasta cubrir formas de conducta estereotipadas, como los ayunos o la violencia.

Debo admitir que, por lo general, el libro se centra en una gama de objetos (sobre todo imágenes, textos impresos y casas) y de representaciones (sobre todo cantar, bailar, actuar en el teatro o participar en rituales) menos extensa, si

bien procuré encuadrar esos objetos y actividades en un contexto social, económico y político más amplio. De las revueltas populares hablaba con bastante detalle, pero apenas mencionaba temas como el matrimonio, el sexo, la vida familiar y los lazos de parentesco⁵⁷. Las referencias al andar, beber o hacer el amor solo eran ocasionales mientras que debatía en mayor profundidad sobre actividades menos cotidianas. Resumiendo, trabajaba con un concepto de cultura popular más restringido que el utilizado posteriormente por algunos historiadores⁵⁸.

¿Hice bien optando por una definición más limitada? A principios de la década de 1970, cuando inicié mis investigaciones en este campo, apenas se había publicado nada sobre la nueva historia cultural, de modo que los tiempos aún no estaban maduros para una síntesis. Si empezara a escribir este libro ahora, sin duda me hubiera tentado la idea de escribir una historia socio-cultural general de Europa, por difícil que pareciera. Por otro lado, sigo convencido de que un libro como este, centrado en artefactos y representaciones en sentido estricto, sigue siendo muy válido porque limitar el alcance del tema facilita el análisis comparado. Una de las ventajas de este enfoque limitado es que nos permite hacer lo que los franceses denominan «historia serial» que examina las series de, por ejemplo, los libros de cordel publicados en los diversos países europeos de un período para ver cuáles eran los temas comunes y cuáles los que rara vez se trataban, de qué se hablaba y de qué no en cada país concreto.

No podemos trazar un límite preciso entre el sentido amplio y el restringido de cultura, de modo que quizá debamos finalizar estas reconsideraciones con algunos ejemplos que tienen algo de ambos. Pensemos, por ejemplo, en el caso de los insultos, que en algunas culturas se

consideran una forma de arte o un género literario a la par que una expresión de hostilidad. En la Roma del siglo xvii, por ejemplo, los insultos privados no solo se pronunciaban, sino que se pintaban y ponían por escrito, tanto en prosa como en verso, y se alude a ellos o se les parodia en epitafios y avisos oficiales⁵⁹.

Los estudiosos de la cultura material también se han visto atrapados en el dilema del significado amplio o limitado del concepto de cultura. El historiador social alemán, Hans Medick, por ejemplo, ha analizado cómo el consumo conspicuo de ropa y alimentos «funcionaba como un vehículo de autoconciencia plebeya» en el siglo xviii⁶⁰. En el caso de los Estados Unidos de mediados del siglo xviii, los arqueólogos afirman que los cambios en las prácticas funerarias, en la forma de consumir alimentos y en la organización del espacio habitable, sugieren un giro en los valores. Como demuestra el aumento en el número de sillas (que sustituyen a los bancos), copas (en vez de recipientes compartidos) y dormitorios (en vez de camas situadas en las salas de estar)⁶¹, el individualismo y la privacidad irrumpen con fuerza.

Estos ejemplos sugieren que, si bien puede ser útil distinguir entre el concepto de «sociedad» y el de «cultura», en vez de usar este último para referirnos a casi cualquier cosa, la distinción no debería trazarse siguiendo la línea tradicional. El historiador norteamericano Keith Baker ha sugerido que la historia intelectual debería considerarse «una forma de discurso histórico» más que «un campo de investigación independiente con un objeto de estudio claramente delimitado». De forma similar, puede que sea de utilidad que los historiadores de la cultura no se definan a sí mismos como miembros de un área específica como el arte,

la literatura y la música, sino como especialistas en valores y símbolos, dondequiera que estos se encuentren, en la vida cotidiana, entre la gente corriente o en la actuación concreta de las élites⁶².

⁸ Sobre Francia, Beauroy (1976), Bertrand (1985). Sobre Gran Bretaña, Yeo y Yeo (1981); Storch (1982); Reay (1985); Harris (1995). Sobre Alemania, Dülmen (1983; 1992); Dülmen y Schindler (1984); W. Brückner, P. Blickle y D. Breuer (1985, eds.); *Literature und Volk im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden. Sobre Polonia, Geremek (1978) y Burszta (1985). Sobre Europa, Ginzburg (1979); Kaplan (1984); P. Dinzelbacher y H. D. Mück (eds.), *Volkskultur des europäischen Spätmittelalters*, Stuttgart (1987).

⁹ Wilson (1988); Jordan y Rogers (1989).

¹⁰ Mänd (2005).

¹¹ Davis (1982); Cohen (1988); Horowitz (1989; 1992).

¹² *Infra*, pp. 93-95. Sobre la cultura femenina en general, véase S. Ardener, *Perceiving Women*, Londres, 1975. Sobre el Renacimiento, Amussen (1995); Ankarloo y Henningsen (1990); Dekker (1987); Dekker y Van de Pol (1981); Delumeau (1992); Henningsen (1990); Klapisch (1984); Medick (1984); Roodenburg (1983); Roper (1989); Ruggiero (1993); Seleski (1995); Wiesner (1988); Zarri (1990).

¹³ Ejemplos sobre la sospecha en R. Gombrich, *Precept and Practice*, Oxford, 1971, y Vrijhof y Waardenburg (1979). Gombrich se mostraba contrario al uso de la expresión «budismo popular», opinión que no comparten W. J. Klausner, «Popular Buddhism in north-East Thailand», en F. S. C. Northrop y H. H. Livingstone (eds.), *Cross-cultural understanding*, Nueva York, 1964; D. L. Overmeyer, *Folk Buddhist Religion: Dissenting Sects in Late Traditional China*, Cambridge, Mass., 1976, o M. Southwold, «True Buddhism and Village Buddhism in Sri Lanka», en J. Davis (ed.), *Religious Organization and Religious Experience*, Nueva York, 1982.

¹⁴ J. Fabian, «Popular Culture in Africa», *Africa* 48 (1978); B. Lindfors, «Heroes and Hero-Worship in Nigerian Chap-Books», *Journal of Popular Culture*, 1 (1967); E. Obiechina, *Literature for the Masses. An Analytical Study of Popular Pamphleteering in Nigeria*, Enugu, 1971; T. Ranger, *Dance and Society in Eastern Africa, 1890-1970*, Londres, 1975; J. Glassman, *Feasts and Riot: Revelry, Rebellion and Popular Consciousness on the Swahili Coast, 1856-1888*, Portsmouth, 1995; D. R. Petersen, *Creative Writing: Translation, Bookkeeping and the Work of Imagination in Colonial Kenya*, Portsmouth, 2004.

¹⁵ F. Ortiz, *La africanía de la música folclórica de Cuba*, La Habana, 1950; Alejo Carpentier, *Music in Cuba* (1945); E. K. Brathwaite, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica* (1971), ed. revisada, Londres, Portugal, España, 1981.

¹⁶ Sobre el carnaval, R. de Matta, *Carnival, Rogues and Heroes* (1978); M. I. Pereira de Queiroz, *O carnaval brasileiro*, São Paulo, 1992; M. C. Pereira de Cunha, *Ecoss da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, 2001. Sobre la literatura de cordel, A. A. Arantes, *O trabalho e a fala: Estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*, São Paulo, 1982; C. Slater, *Stories on a String*, Berkeley, 1982; E. Ramos, *Du marché au marchand: la gravure populaire brésilienne*, Gravelines, 2005.

¹⁷ E. B. Burns, *The Poverty of Progress*, Berkeley, 1980; W. Rowe y V. Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Londres, 1992; W. H. Beezley y L. A. Curcio-Nagy (eds.), *Latin American Popular Culture*, Wilmington, Del., 2000, un estudio muy reciente. Véase Asimismo A. Knight, «Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940», *Hispanic American Historical Review*, 74 (1994).

¹⁸ B. Shoshan, *Popular Culture in Medieval Cairo*, Cambridge, 1993; N. Hanna, *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class, 16th to 18th Century*, Syracuse, 2003; D. Quataert, *The Ottoman Empire, 1700-1922*, Cambridge, 2000, cap. 8.

¹⁹ C. Gluck, «The People in History: Recent Trends in Japanese Historiography», *Journal of Asian Studies* 38 (1979); A. Walthall, *Social Protest and Popular Culture in Eighteenth Century Japan*, Tucson, 1986; D. H. Shively, «Popular Culture», en J. W. Hall (ed.), *Cambridge History of Japan*, vol. 4, Cambridge, 1991; M. E. Berry, *Japan in Print: Information and Nation in the Early Modern Period*, Berkeley, 2006. Sobre el mundo actual, I. Buruma, *A Japanese Mirror: Heroes and Villains in Japanese Culture*, Londres, 1984; B. Moeran, *Language and Popular Culture in Japan*, Manchester, 1989, y D. Martínez (ed.), *The Worlds of Japanese Popular Culture*, Cambridge, 1998.

[20](#) E. S. Rawski, *Education and Popular Literacy in Ch'ing China*, Ann Arbor, 1979; D. Johnson, Nathan y E. S. Rawski (eds.), *Popular Culture in Late Imperial China*, Berkeley, 1985, A. E. McLaren, *Chinese Popular Culture and Ming Chantefables*, Leiden, 1998; L. Chia, *Printing for Profit. The Commercial Publishers of Jianyang, Fukien*, Cambridge, Mass., 2003.

[21](#) R. Guha, et al. (eds.), *Subaltern Studies*, 9 vols., Delhi, 1982-1997; F. E. Mallon, «The Promise and the Dilemma of Subaltern Studies: perspectives from Latin American history», *American Historical Review*, 99 (1994); sobre la India, cfr. N. Kumar, *The Artisans of Banaras*, Princeton, 1988, y R. O. Hanlon y D. Washbrook, «Approaches to the Study of Colonialism and Culture in India», *History Workshop Journal*, 32 (1991).

[22](#) R. Iletto, *Pasyon and Revolution*, Manila, 1979; J. G. Taylor, *The Social world of Batavia*, Madison, 1983; Lê Thành Khôi, «Popular Culture and Lettered Culture in Ancient Vietnam», *Diogenes*, 133 (1986).

[23](#) Burke (1998).

[24](#) Strauss (1991).

[25](#) Ginzburg (1979); Fonquerne y Esteban (1986).

[26](#) Thompson (1991), p. 6.

[27](#) Gurevich (1981); Kaplan (1984).

[28](#) *Infra*, p. 244. Sobre Bajtin, G. S. Morson y C. Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics*, Stanford, 1990. Una muestra de los trabajos más recientes inspirados en Bajtin en Burke (1988b).

[29](#) Burke (1992b).

[30](#) Marcus (1986).

[31](#) P. E. Willis, *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Milton Keynes, 1990, sobre todo pp. 1-5; T. E. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, 1996.

[32](#) Sobre la «erosión» sufrida por esta distinción, F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, 1983, p. 112; sobre «difuminar» la línea divisoria, M. Kammen, *American Culture, American Tastes: Social Change and the 20th Century*, Nueva York, 1999, cap. 5.

[33](#) Un aspecto sobre el que argumenta y que ilustra J. Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge, 1994.

[34](#) R. Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, 1989, 2.ª ed., Londres, 1993, pp. 183-186.

[35](#) Thompson (1991), pp. 76 y ss., cfr. R. Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency*, Delhi, 1993, cit. Hall (1981) y P. Bailey, *Leisure and Class in Victorian England*, Londres, 1987, pp. 9 y ss.

[36](#) M. Agulhon, *The Republic in the Village: The People of the Var from the French Revolution to the Second Republic* (1970).

[37](#) Muchembled (1978).

[38](#) Burke (1992a).

[39](#) Cfr. Lears (1985), que plantea cuestiones adicionales (pero complementarias) a las mías.

[40](#) G. Sider, «The Ties that Bind», *Social History*, 5 (1980), pp. 1-39; J. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, 1987.

[41](#) Burke (1982; 1987, cap. 5).

[42](#) Por ejemplo, Mullett (1987), pp. 110, 164.

[43](#) N. Elias, *The Civilizing Process* (1939); M. Foucault, *Discipline and Punish* (1975).

[44](#) Christian (1981b), sobre todo pp. 8 y 177.

[45](#) Chartier (1987).

[46](#) H. R. Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception* (1974); W. Iser, *The Act of Reading* (1976).

[47](#) Appadurai (1985), sobre todo las contribuciones de Appadurai y Kopytoff. Este grupo parte de los teóricos sociales franceses Jean Baudrillard y Pierre Bordieu.

[48](#) D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, 1979.

[49](#) Una defensa de la utilidad de la distinción entre alta y baja cultura en Gripsrud (1989).

[50](#) Un famoso y controvertido debate en R. Wagner, *The Invention of Culture*, Englewood Cliffs, 1975.

[51](#) D. M. Schneider, *American Kinship: A Cultural Account*, Englewood Cliffs, 1968; cfr. J. Frykman y O. Löfgren, *Culture Builders. A Historical Anthropology of Middle-class Life* (1979); Phytian-Adams (1993).

[52](#) Por ejemplo, Kuczynski (1980-1981); Dinges (1987); Bergsma (1990); Scribner (1990); Van Dülmen (1990-1994); Mohrmann (1993). Cfr. H. Medick, *Weben und Überleben in Laichingen 1650-1900: Lokalgeschichte als allgemeine Geschichte*, Göttinga, 1996.

[53](#) H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 3 vols., Paris, 1946-1981; M. De Certau, *The Practice of Everyday Life* (1980); Lotman (1984); S. Greenblatt, *Shakespeare Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, 1988.

[54](#) C. Geertz, «Common Sense as a Cultural System», en *Local Knowledge*, Nueva York, 1983, cap. 4.

[55](#) Por ejemplo, T. C. Smith, «Peasant Time and Factory Time in Japan», *Past and Present*, 111 (1986), pp. 165-197 (a partir de un artículo publicado por E. P. Thompson en la misma revista en 1967).

[56](#) Thompson (1991), p. 7.

[57](#) Como bien señalara M. Ingram en Reay (1985), p. 129.

[58](#) Sabeau (1984); Dülmen (1990-1994); Cohen y Cohen (1993); Ruggiero (1993).

[59](#) Burke (1987), cap. 8.

[60](#) Medick (1983), p. 94. Cfr. Sandgruber (1982).

[61](#) Deetz (1977).

[62](#) K. Baker, «On the Problem of the Ideological Origins of the French Revolution», en D. La Capra y S. L. Kaplan (eds.), *Modern European Intellectual History*, Ithaca, 1982, p. 197. Cfr. P. Burke, *What is Cultural History?*, Cambridge, 2004.

PRIMERA PARTE

EN BUSCA DE LA CULTURA
POPULAR

CAPÍTULO 1

EL DESCUBRIMIENTO DEL PUEBLO

Entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, coincidiendo con la progresiva desaparición de la cultura popular, el «pueblo» o «folk» empezó a ser materia de interés para los intelectuales europeos. Sin duda, tanto los artesanos como los campesinos se sorprendieron cuando vieron sus casas invadidas por hombres y mujeres que vestían y hablaban como la clase media y les pedían que les cantasen sus canciones, o les narrasen sus cuentos tradicionales. La elaboración de conceptos es una vía como cualquier otra para el surgimiento de nuevas ideas y en esta época se generalizaron (sobre todo en Alemania) toda una serie de términos nuevos, como *Volkslied* o «canción popular». Johann G. Herder denominó *Volkslieder* a las colecciones de canciones que recopiló entre 1774 y 1778. Existen términos como *Volksmärchen* y *Volkssage* que, a finales del siglo XVIII, se referían a distintos tipos de «cuentos populares». También se hablaba del *Volksbuch*, una palabra que llegó a ser muy popular a comienzos del siglo XIX, después de que el periodista Joseph Gorres publicase un ensayo sobre el tema. Su equivalente más próximo en inglés es el término tradicional *chap-book* («libreto de cuentos»). Existe otro término: *Volkskunde* (a veces *Volkstumskunde*), original de comienzos del siglo XIX, que podría traducirse como *folclore* (palabra inglesa mencionada por primera vez en 1846). O pensemos en *Volkspiel* (o *Volkschauspiel*), un

término que comenzó a utilizarse en torno a 1850. En otros países empezaron a emplearse palabras y frases similares, por lo general, un poco más tarde que en Alemania. Así, *Volkslieder* era *folkviser* para los suecos, *canti popolari* para los italianos, *narodnye pesni* para los rusos o *népdalok* para los húngaros⁶³.

¿Qué estaba sucediendo? Puesto que muchos de los términos referidos nacieron en Alemania, puede que debamos buscar la respuesta allí. En el magnífico ensayo de Herder de 1788, sobre la influencia de la poesía en las costumbres de los pueblos antiguos y modernos, se expresan con fuerza las ideas que laten tras el término «canto popular». La idea central era que hubo un tiempo en el que la poesía tuvo una eficacia viva (*lebendigen Wirkung*). Es decir, la poesía habría estado «viva» entre los hebreos, los griegos o los antiguos pueblos del Norte que la consideraban algo divino. Era el «tesoro de la vida» (*Schatz des Lebens*); es decir, cumplía unas funciones prácticas. Herder llegaba a sugerir que a la verdadera poesía le correspondía un particular modo de vida, que posteriormente definió como la «comunidad orgánica», al tiempo que escribía con nostalgia sobre los pueblos «que denominamos salvajes (*Wilde*), pero cuya moralidad a menudo fue mayor que la nuestra». La conclusión a la que llegaba era que en el mundo posterior al Renacimiento, solo la canción popular había conservado la eficacia moral de la poesía antigua porque circulaba oralmente, se acompañaba con música y cumplía funciones prácticas. En cambio, la poesía culta estaba pensada para el ojo, escindida de la música y era más frívola que funcional. Como indicaba Goethe refiriéndose a su amigo: «Herder nos ha enseñado a concebir la poesía como patrimonio común de toda la humanidad en vez de como la propiedad privada de unos pocos individuos refinados y cultos»⁶⁴.

Los hermanos Grimm reforzaron el vínculo entre la poesía y el pueblo. En un ensayo sobre la saga de los Nibelungos (*Nibelungenlied*), Jakob Grimm señalaba que el autor del poema era desconocido, «algo usual en todos los poemas nacionales, como debe ser, ya que pertenecen al pueblo en su conjunto». Su paternidad era común: «El pueblo crea» (*Das Volk dichtet*). En un famoso epigrama afirmó que «toda épica debe escribirse a sí misma» (*jedes Epos muss sich selbst dichten*). Estos poemas carecían de autor; eran como los árboles, simplemente crecían. De ahí que Jakob Grimm describiera a la poesía popular como la «poesía natural» (*Naturpoesie*)⁶⁵.

Las ideas de Herder y los hermanos Grimm ejercieron una enorme influencia. J. C. Adelung afirmaba en su ensayo *Essay on the History of the Culture of the Human Race* (1782) que «la cultura del pueblo no puede ser la misma cultura que la de las clases altas» [*Die Kultur des Volkes nicht die Kultur der obern Klassen sein kann*]. Empezaron a aparecer colecciones de canciones populares. Entre las más importantes estaba la colección de *Byliny* o baladas rusas, publicada en 1804 por un tal Kirsha Danilov; la colección Arnim-Brentano de canciones alemanas, *Des Knaben Wunderhorn*, que se inspiraba en la tradición oral y en grabados populares, editada entre 1806 y 1808; la colección Afzelius-Geijer de baladas suecas, recogidas de la tradición oral de Västergötland y publicada en 1814; las baladas serbias editadas por Vuck Stefanović Karadžić, publicadas por primera vez en 1814 y ampliadas con posterioridad; las canciones finesas de Elias Lönnrot, que las recogió de la tradición oral sistematizándolas hasta formar un poema épico, el *Kalevala*, publicado en 1835.

Los países mediterráneos se unieron a este movimiento con cierto retraso y Thomas Percy, clérigo de

Northamptonshire y editor de *Las reliquias de la poesía inglesa* publicadas en 1765, fue menos pionero de lo que podría parecer. Estas «reliquias», como él las llamó utilizando una expresión deliberadamente arcaica, incluían un número de baladas famosas como *Chevy Chase*, *Barbara Allen*, *El conde de Murray* y *Sir Patrick Spence*. Percy (que era un poco *snob* y cambió su apellido real de «Percy» para poder presumir de ascendientes nobles), no pensaba que las citadas baladas tuviesen nada que ver con el pueblo, creía que las habían compuesto trovadores que en su día disfrutaron de una buena posición en las cortes medievales. Sin embargo, las *Reliquias*, recibida con verdadero entusiasmo en Alemania y otros lugares, se ha considerado desde Herder hasta nuestros días una colección de canciones populares. En Irlanda, Charlotte Brooke tituló su colección *Reliques of Irish Poetry* (1789) en honor a Percy⁶⁶.

A pesar de las críticas, el punto de vista manifestado por Herder y Jakob Grimm sobre la naturaleza de la poesía popular llegó a convertirse rápidamente en la ortodoxia. El gran poeta e historiador sueco Erik Gustav Geijer usó el término «poesía natural», defendió la autoría colectiva de las baladas suecas y llegó a añorar los días en que todo el pueblo cantaba como un solo hombre» (*Et helt folk söng som en man*)⁶⁷. Claude Fauriel, estudioso francés que editó y tradujo la poesía popular de la Grecia moderna, comparó las canciones populares con las montañas y los ríos y utilizó la característica expresión «poésie de la nature»⁶⁸. Un inglés de una generación precedente resumía así esta tendencia:

Rescatamos la balada popular... de las manos del vulgo, para darle un lugar en la colección del hombre refinado. Aquellos versos que hace pocos años parecían estar destinados únicamente a los niños, ahora son admirados por su simplicidad carente de artificio, a la que anteriormente se había calificado de grosería y vulgaridad⁶⁹.

No fue únicamente la canción popular la que llegó a estar de moda, otras formas de literatura popular corrieron la

misma suerte. Lessing recogió y apreció lo que él llamaba los *Bilderreimen* (versos a través de imágenes), o en otras palabras, las tiras impresas satíricas alemanas. El poeta Ludwig Tieck fue un entusiasta de los libretos de cuentos populares alemanes, llegando a producir su propia versión de dos de ellos: *Los cuatro hijos de Aymon* y *El magnífico Magelone*. Según este autor:

El lector común no debería burlarse de los cuentos populares (*Volksromane*) que las viejas venden en la calle por uno o dos sueldos, porque *Sigfrido con cuernos*, *Los hijos de Aymon*, *El duque Ernesto* y *Genoveva*, poseen una inventiva más genuina y son más simples y válidos que muchos de los libros que están hoy de moda⁷⁰.

Joseph Görres expresó una admiración similar por estos libros de cuentos populares en un ensayo sobre el tema. Por entonces se seguían transmitiendo a través de la tradición oral. Se publicaron varios volúmenes en Alemania antes de que apareciera la famosa colección de los hermanos Grimm en 1812⁷¹. No usaron el término «cuento popular», sino que llamaron a su obra «cuentos infantiles y familiares» (*Kinder- und Hausmärchen*), aunque ellos creían que esas historias expresaban la naturaleza del «pueblo», como se demostraría con la publicación posterior de dos volúmenes que recogían cuentos históricos alemanes o *Sagen*⁷². Pronto, Europa entera siguió el ejemplo de los hermanos Grimm. Georg von Gaal publicó en Alemania la primera colección de cuentos populares húngaros en 1822. No recopiló el material en el país de origen, sino en la misma Viena con la ayuda de un regimiento de húsares húngaro cuyo coronel, amigo suyo, ordenó a sus hombres que escribiesen cualquier cuento que conociesen⁷³. En Noruega y Rusia se publicaron dos colecciones de cuentos particularmente famosas: la *Norske Folk-Eventyr* (1841), editada por P. C. Asbjørnsen y J. Moe, que incluía la historia de Peer Gynt, y la *Narodnye russkii skazki* (alrededor de 1855) de A. N. Afanasiev (posterior a 1855).

Por último estaba el «teatro popular», una categoría que incluía las obras de marionetas sobre Fausto que inspiraron a Lessing y a Goethe, los tradicionales dramas suizos sobre Guillermo Tell, estudiados por Schiller antes de escribir su propia versión, los *autos sacramentales* españoles, descubiertos con gran entusiasmo por los románticos alemanes; los dramas sacramentales ingleses, publicados por William Hone y algunos de los alemanes editados por F. J. Mone⁷⁴.

Este interés por los distintos tipos de la literatura tradicional formaba parte de un movimiento más amplio, que podríamos denominar «el descubrimiento del pueblo». Pensemos en el descubrimiento de la religión popular. El aristócrata prusiano Arnim escribió: «Para mí, la religión del pueblo es algo extremadamente digno de respeto». Mientras tanto, el aristócrata francés Chateaubriand incluía en su famoso libro sobre el «genio de la cristiandad» un debate sobre las *dévotions populaires*, la religión no oficial del pueblo, a la que consideraba una expresión de la armonía entre religión y naturaleza⁷⁵. Según Edward Thompson «en sus orígenes, el floclore expresaba cierto sentido de distancia condescendiente». Puede que tuviera razón en el caso de Gran Bretaña. En 1842, el angloirlandés Thomas Croker publicó sus investigaciones en torno a «las costumbres y supersticiones» del campesinado irlandés⁷⁶. En otras zonas de Europa los folcloristas eran menos condescendientes y más reverentes.

Pero, además, hay que tener en cuenta el descubrimiento de la fiesta popular. Herder, que había vivido en Riga en la década de 1760, se sintió muy impresionado por las fiestas veraniegas de la Vigilia de San Juan⁷⁷. El mismo Goethe mostró un gran entusiasmo por el carnaval romano, que presenció en 1788, al que valoró como una fiesta en «la que

el pueblo se entrega a sí mismo»⁷⁸. Esta admiración por la cultura popular incentivó la investigación histórica y la publicación de libros como el de Strutt sobre los deportes y otros pasatiempos, el de Giustina Renier Michiel, sobre las fiestas venecianas o el de I. M. Snegirov, sobre las festividades y ceremonias del pueblo ruso⁷⁹.

La música popular se descubrió de forma similar. A finales del siglo XVIII, V. F. Trutovsky (un músico de la corte) publicó algunas canciones populares rusas con sus respectivas partituras. En la década de 1790, Haydn hizo arreglos a canciones tradicionales escocesas. Más tarde, en 1819, un decreto del gobierno ordenó a las autoridades locales de la Baja Austria que recopilasen las melodías populares a beneficio de la Sociedad de Amigos de la Música. Una colección de canciones populares de Galitzia publicada en 1833, incluía no solo las melodías sino también las letras⁸⁰.

Se empezó a escribir la historia de los pueblos más que la de los gobiernos. En Suecia, Erik Geijer, editor de canciones populares, publicó la *Historia del pueblo sueco*, en la que además de dedicar mucho espacio a la política de los distintos monarcas, se incluían varios capítulos referidos a la «tierra y el pueblo». Lo mismo puede decirse del historiador checo František Palacký (que durante su juventud había recopilado canciones populares en Moravia) y su *Historia del pueblo checo*; o de los trabajos históricos de Jules Michelet (un admirador de Herder que proyectó una enciclopedia de canciones populares) y los de Maculay, cuya *Historia de Inglaterra*, publicada en 1848, contiene el famoso capítulo tercero sobre la sociedad inglesa de finales del siglo XVII, basado, en parte, en las baladas populares que tanto admiraba⁸¹.

El descubrimiento de la cultura popular también tuvo un

considerable impacto en las artes. Desde Scott a Pushkin, desde Victor Hugo a Sándor Petöfi, los poetas imitaron las baladas. Los compositores se dejaron influir por la música popular, como ocurrió con la ópera de Glinka, *Una vida por el zar*, de 1836. El pintor Courbet se inspiró en grabados de madera populares, aunque no se desarrolló un auténtico interés por el arte popular hasta después de 1850, quizá porque los objetos populares no se produjeron en masa hasta esas fechas⁸².

Puede que los que mejor ilustren las nuevas actitudes hacia el pueblo sean los viajeros, que ya no visitaban ruinas antiguas sino que se interesaban por los modales y costumbres, con una clara predilección por las más simples y extendidas. El sacerdote italiano Alberto Fortis visitó Dalmacia a comienzos de la década de 1770 y, tras el viaje, dedicó un capítulo a los modos de vida de los «morlacchi», a su religión y supersticiones, a sus canciones, danzas y fiestas. Como señalaba el mismo Fortis: «La inocencia y la libertad natural de la Era de los pastores, todavía sobrevive en Morlaccia». También hizo un estudio comparado entre los morlacos y los hotentotes⁸³.

Samuel Johnson y James Boswell recorrieron las islas occidentales de Escocia «para especular», en palabras de Johnson, «sobre los vestigios de la vida pastoril», para buscar las «costumbres primitivas», para entrar en las cabañas de los pastores, escuchar las gaitas, encontrar a personas que no hablaran inglés y que todavía usaran los trajes tradicionales escoceses. En Auchnasheal, Boswell indicó al doctor Johnson que «era exactamente como encontrarse en una tribu de indios», ya que sus pobladores «tenían una apariencia tan negra y salvaje como la de los indígenas americanos»⁸⁴.

Johnson y Boswell observaron detalladamente a los habitantes de las Highlands, y otros miembros de las clases altas intentaron identificarse con el pueblo, un proceso que parece haber alcanzado sus cotas más altas en España. La *Duquesa de Alba como una maja* de Goya nos recuerda que en ocasiones a la nobleza española le gustaba vestirse como las clases trabajadoras de Madrid. También mantenían relaciones amistosas con actores del pueblo y asistían a las fiestas populares, de modo que, como hace notar un contemporáneo: «Por lo general se respeta a un caballero que, por curiosidad o gusto depravado, asiste a las diversiones del vulgo, porque se limita a ser un simple espectador y se muestra indiferente ante las mujeres»⁸⁵.

Es la amplitud del movimiento descrito lo que nos lleva a situar en esta época el descubrimiento de la cultura popular. En efecto, Herder había usado la expresión «cultura popular» (*Kultur des Volkes*) contraponiéndola a la «alta cultura» (*Kultur der Gelehrten*). Con anterioridad, los anticuarios habían descrito las costumbres populares o recopilado las baladas. Lo que es nuevo en Herder, en los hermanos Grimm y en sus seguidores es la relevancia que dan al pueblo y su idea de que «los modales, costumbres, prácticas, supersticiones, baladas, proverbios, etc.», formaban parte de un todo que, a su vez, expresaba el espíritu de una determinada nación. Desde este punto de vista el objeto de este libro ya fue descubierto (¿o quizá inventado?) por un grupo de intelectuales alemanes a finales del siglo XVIII⁸⁶.

¿Por qué se descubrió entonces la cultura popular? ¿Qué significaba exactamente el pueblo para los intelectuales? Naturalmente, no hay una respuesta sencilla a esta pregunta. Algunos de los descubridores citados fueron hijos de

artesanos y campesinos: Tieck era hijo de un cordelero, Lönnrot de un sastre de pueblo, William Hone era librero, Vuk Stefanović Karadžić y Moe eran hijos de campesinos. La mayoría, sin embargo, pertenecían a las clases dirigentes para las que el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que ellos no eran (o pensaban que no eran). El pueblo era natural, sencillo, analfabeto, instintivo, irracional, estaba anclado en la tradición y en la tierra, y carecía de cualquier sentido de individualidad (lo individual se fundía en lo colectivo). Para algunos intelectuales, sobre todo de finales del siglo XVIII, el pueblo era interesante desde el punto de vista de lo exótico. En cambio, a comienzos del siglo XIX, los intelectuales se identificaron con el pueblo e intentaron imitarlo. Como señalaba el escritor polaco Adam Czarnocki en 1818, «debemos ir a los campesinos, visitarlos en sus cabañas de paja, tomar parte en sus fiestas, trabajos o diversiones. En el humo que se eleva sobre sus cabezas, todavía resuenan los antiguos ritos y se escuchan las viejas canciones»⁸⁷.

Numerosas razones estéticas, intelectuales o políticas favorecieron el interés por el pueblo en este particular momento histórico.

En estética hubo lo que podría denominarse una revuelta contra el «arte». Lo «artificial» (como lo «pulido») llegó a ser un término peyorativo, mientras que «natural» (como «salvaje») llegó a ser una alabanza. Esta tendencia se aprecia con bastante claridad en las *Reliquias* de Percy, al que le gustaban los viejos poemas que había publicado porque poseían lo que denominaba «una placentera simplicidad y muchas gracias naturales», unas cualidades de las que carecía la poesía de su generación. Otras de sus preferencias literarias nos revelan algo más acerca de sus gustos. La

primera publicación de Percy fue la traducción de una novela china y algunos fragmentos de poesía escritos, sugería, en un tiempo en el que los chinos vivían en estado de «naturaleza salvaje»⁸⁸. Su siguiente publicación fue *Cinco fragmentos de poesía rúnica traducidos del islandés*, con un prólogo en el que resaltaba la afición por la poesía de esa «raza hosca y robusta» de los europeos del norte. En resumen, como otros hombres de su época, Percy era un entusiasta de lo exótico, fuese chino, islandés o, como en el caso de *Chevy Chase*, de Northumbria. Lo exótico era atractivo porque era salvaje, natural y carecía de las reglas del clasicismo⁸⁹.

Este último extremo fue de especial importancia en el mundo germano-parlante, donde J. G. Gottsched, profesor de poesía en Leipzig, estaba fijando las reglas que debían regir la literatura, insistiendo en que las obras de teatro debían observar la supuesta unidad aristotélica de tiempo, lugar y acción. El crítico suizo J. J. Bodmer, que había publicado en 1780 una colección de baladas tradicionales inglesas y suabas, criticó enseguida a Gottsched. El mismo Goethe criticó las reglas del drama clásico, contra las que escribiría que «la unidad de lugar es tan opresiva como una prisión y las unidades de acción y de tiempo son gravosas trabas a nuestra imaginación»⁹⁰. El teatro de marionetas y los autos sacramentales fueron objeto de interés precisamente porque ignoraban estas reglas. También lo fue Shakespeare, sobre el que Herder escribió un ensayo y al que Tieck y Geijer tradujeron.

El atractivo estético de lo salvaje, lo no clásico y (en palabras de la época) lo «primitivo», se aprecia muy bien en la moda del «ossianismo»⁹¹. Ossian, u Oiséan Mac Finn, fue un bardo gaélico (originario del siglo XVIII) cuyos trabajos

«tradujo» el poeta escocés James Macpherson en la década de 1760. En realidad no era una simple traducción. Los poemas ossinianos eran muy populares en toda Europa a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando fueron traducidos a diez lenguas europeas, desde el español al ruso. Nombres como «Oscar» y «Selma» se pusieron de moda gracias a ellos. La obertura de Mendelssohn, *La cueva de Fingal* (escrita en 1830 tras un viaje a las Hébridas), se inspiró en estos poemas. Herder y Goethe, Napoleón y Chateaubriand se contaban entre sus admiradores. Lo que los lectores de aquella época vieron en Ossian se deduce de la «disertación crítica» escrita sobre él por Hugh Blair, un amigo de Macpherson. Blair describía a Ossian como a un Homero céltico: «Ambos se distinguen por su simplicidad, su grandeza y su pasión». Él admiraba esos poemas en particular, ejemplos de la «poesía del corazón», y sugería que «muchas de las circunstancias de aquellos tiempos (que nosotros llamamos bárbaros) favorecían el espíritu poético», porque los hombres eran más imaginativos. Con ese espíritu recopiló Herder las canciones populares de Riga, Goethe las de Alsacia o Fortis las de Dalmacia⁹².

En resumen, el descubrimiento de la cultura popular formaba parte de un movimiento de primitivismo cultural en el que lo antiguo, lo distante y lo popular acabaron por identificarse. No puede sorprendernos que Rousseau, portavoz del primitivismo cultural de su generación, mostrase una clara predilección por las canciones populares, a las que encontraba conmovedoras por su simplicidad, su inventiva y su arcaísmo. El culto al pueblo creció sobre el terreno de la tradición pastoril. Boswell y Johnson viajaron a las Hébridas para estudiar a una sociedad pastoril y, hacia 1780, figuras de campesinos noruegos de porcelana se sumaron a las de pastores de Dresde en la decoración de los

salones de moda⁹³.

El movimiento también era una reacción contra la Ilustración tal y como la definía Voltaire; se criticaban su elitismo, su rechazo a la tradición y su insistencia en el predominio de la razón. Los hermanos Grimm, por ejemplo, preferían la tradición a la razón, afirmando que la primera se superponía de forma natural a lo conscientemente planeado; los instintos del pueblo primaban sobre los argumentos de los intelectuales. La rebelión contra la razón se refleja en el nuevo respeto suscitado por la religión popular y la atracción ejercida por los cuentos populares con argumentos basados en lo sobrenatural. Isaiah Berlin denominó a este proceso «Contrailustración»⁹⁴.

La Ilustración no fue favorablemente acogida en algunos ambientes, por ejemplo en Alemania y España donde se la consideraba extraña, un claro ejemplo de la hegemonía de lo francés. La atracción por la cultura popular a finales del siglo XVIII en España fue una forma de expresar oposición a Francia. El descubrimiento de la cultura popular estuvo íntimamente ligado al surgimiento del nacionalismo aunque no en el caso de Herder, que era un buen europeo e incluso un buen ciudadano del mundo. Su recopilación de canciones populares incluía traducciones del inglés y el francés, del danés y el español, del letón y el esquimal. También los hermanos Grimm publicaron baladas danesas y españolas y mostraron un considerable interés por la cultura popular de los eslavos⁹⁵.

Sin embargo, las recopilaciones de canciones populares posteriores solían ser de inspiración nacionalista. La publicación de *Wunderhorn* coincidió con la invasión de Alemania por Napoleón. Uno de sus dos editores, Achim von Arnim, lo concibió como un cancionero para los alemanes

capaz de alentar la conciencia nacional. El estadista prusiano Stein lo recomendaba como una ayuda más en la lucha de Alemania para liberarse de Francia⁹⁶. En Suecia, la colección de canciones populares de Afzelius-Geijer se inspiró en la Sociedad Gótica, fundada en 1811. Sus miembros adoptaron nombres «góticos» y se consagraron al renacimiento de la vieja lengua sueca o de las virtudes «góticas», mientras leían juntos y en voz alta viejas baladas. Lo que catalizó la formación de esta sociedad, literaria, anticuaria, moral y política, fue el impacto que causó a los suecos la pérdida de Finlandia a manos de los rusos, en 1809⁹⁷.

Los fineses, felices de escapar a la dominación sueca, temían a Rusia en cuyo imperio no querían diluir su identidad. Desde finales del siglo XVIII habían comenzado a estudiar su literatura tradicional. Uno de los primeros trabajos sobre el folclore fue la tesis doctoral en latín de H. G. Porthan sobre la poesía finesa, publicada en 1766. A este estudio sobre el pasado nacional se le dotó de un evidente significado político tras 1809. Un intelectual finés de la época aseguraba:

No puede existir una patria sin poesía popular. La poesía no es más que el espejo en el que una nacionalidad se mira a sí misma; es la corriente que hace emerger lo que de verdaderamente original hay en el alma del pueblo⁹⁸.

Este era el ambiente político-cultural que halló Lönnrot cuando asistió a la Universidad de Turku, donde su profesor le animó a recopilar las canciones populares que posteriormente conformarían el *Kalevala*⁹⁹.

En otras zonas, el entusiasmo por las canciones populares se imbricó en un movimiento de búsqueda de la propia identidad y de liberación nacional. La colección de canciones populares griegas publicada por Fauriel, se inspiró en la revuelta contra los turcos de 1821. El polaco Hugo Kołłątaj diseñó un programa de investigación sobre la cultura

popular desde la prisión en la que se encontraba por haber tomado parte en el levantamiento de Kos'ciuszko contra la ocupación rusa, mientras que la primera de las recopilaciones de *Lud Polski (El Pueblo Polaco)*, publicada por Gołębowski, coincidió con la revuelta de 1830. Niccolò Tommaseo, el primer recopilador importante de canciones populares italianas, era un exiliado político debido a su oposición al gobierno austriaco en Italia. El belga Jan Frans Willems, editor de canciones populares flamencas y holandesas, es considerado el padre del movimiento nacionalista flamenco, la *Vlaanse Beweging*. Incluso en el caso de Escocia, donde era demasiado tarde (o demasiado pronto) para hablar de liberación nacional, Walter Scott declaró que había recopilado sus *Cantos de la frontera escocesa* para ilustrar «las peculiares características» de la idiosincrasia y las costumbres de los escoceses¹⁰⁰.

El considerable alcance del descubrimiento de la cultura popular se debió a una serie de movimientos «nativos», organizados por diversas sociedades (que se encontraban bajo dominación extranjera) para revivir su cultura tradicional. Las canciones populares podían evocar un sentimiento de solidaridad en una población dispersa y carente de instituciones nacionales tradicionales. Como señalaba Von Arnim: «unían a un pueblo dividido» (*er sammelte sein zerstreutes Volk*)¹⁰¹. Paradójicamente, la idea de «nación» nació entre los intelectuales que la impusieron a un «pueblo», con el que deseaban identificarse. De hecho, en 1800, tanto los artesanos como los campesinos tenían mayor conciencia regional que nacional.

Evidentemente, no en todas partes de Europa se dio el mismo significado político al descubrimiento de la cultura popular. Para ilustrar la complejidad de este fenómeno puede que sea útil analizar con mayor detalle un ejemplo

concreto como el serbio. Las canciones populares de Serbia fueron editadas por Vuk Stefanović Karadžić, figura de especial relevancia en la cultura de lo que hoy conocemos como Yugoslavia. Karadžić procedía de una familia campesina que habitaba en la parte de Serbia dominada por los turcos. Tomó parte en el levantamiento serbio de 1804 y, tras la derrota de 1813, cruzó la frontera del Imperio austriaco, fijando su residencia en Viena. Allí conoció a Jernej Kopitar, un eslovaco que era censor imperial para lenguas eslavas. Kopitar quería convertir a Viena en el centro de la cultura eslava para que los serbios, los checos y otros pueblos mostraran una clara predilección por Austria frente a Rusia. Conocedor de la recopilación de canciones populares de Herder, se la mostró a Karadžić, que procedía de una familia de cantores y decidió seguir el ejemplo de Herder. Al principio, Karadžić no recogía las canciones para confeccionar un cancionero que solo vería la luz más tarde, sencillamente las memorizaba. Publicó la primera parte de su antología en 1814, con un prólogo al estilo bucólico que describía las canciones «tal y como eran cantadas por simples corazones naturales y sin artificio»; señalaba al mismo tiempo que las había aprendido en «la condición más feliz conocida por los mortales, cuidando corderos y cabras».

El prólogo probablemente fuera escrito en tono irónico para el lector culto. Karadžić se indignó cuando se enteró de que se le consideraba un pastor analfabeto que aspiraba a un título honorífico de la universidad alemana. No estaba reaccionando contra el rococó, el clasicismo o contra la instrucción. De hecho, afirmó que «no había nada que el hombre pudiese inventar en este mundo que fuera comparable a la escritura», tras lo cual escribió una gramática, un abecedario y un diccionario serbios. Hablaba muy en serio al hacer referencia en su prólogo a la

esperanza de que la colección de canciones gustase a «cada uno de los serbios que ama el espíritu nacional de su raza». La publicación de melodías serbias, entre las que figuraban cantos sobre los poscritos de 1814, coincidiendo con la supresión del levantamiento serbio, fue sin duda un acto político. No resulta sorprendente que Metternich no apoyara a Karadžić para que publicase su recopilación ampliada de canciones en Viena por temor a que el gobierno turco la encontrase subversiva. De hecho, la segunda edición de esta obra se publicaría entre 1823-1824, pero en Leipzig¹⁰².

Como vemos, la mayoría de nuestros ejemplos sobre el descubrimiento de la cultura popular proceden de lo que podríamos denominar la periferia cultural del continente europeo en su conjunto, así como de algunos países concretos. Italia, Francia e Inglaterra tenían una literatura y una lengua nacionales. A diferencia de los rusos o los suecos, los intelectuales de estos países mantuvieron grandes distancias con respecto a las canciones o a los cuentos populares. Tanto Italia como Francia o Inglaterra habían invertido más que otros países en el estudio del Renacimiento, el clasicismo o la Ilustración, por lo que fueron mucho más lentos a la hora de abandonar los valores propugnados por estos movimientos. En la medida en que ya existía un lenguaje literario común, el descubrimiento de los dialectos fue motivo de división. No es sorprendente que en Gran Bretaña fueran los escoceses, y no los ingleses, quienes redescubrieran la cultura popular, o que la canción popular se apreciara tarde en Francia, siendo el pionero un bretón, Villemarqué, cuya recopilación, *Barzaz Breiz*, se publicó en 1839¹⁰³. El Villamarqué italiano se llamaba Tommaseo, era periodista y procedía de Dalmacia. El folclore italiano se empezó a estudiar a finales del siglo XIX y las contribuciones más importantes procedían de Sicilia. Tampoco el

descubrimiento del folclore en España a partir de la década de 1820 se inició en el centro, en Castilla, sino en la periferia, en Andalucía. En Alemania, la iniciativa también partió de la periferia: Herder y Von Arnim habían nacido al este del Elba.

Había, por lo tanto, buenas razones literarias y políticas para que los intelectuales europeos descubrieran la cultura popular cuando lo hicieron. Sin embargo, podría haber sido un descubrimiento meramente literario, de no haber surgido el interés sobre los usos y costumbres, una tradición anticuaria que se remontaba al Renacimiento y que, en el siglo XVIII, adquirió un intenso matiz sociológico. Cada vez fascinaba más la gran variedad de creencias y prácticas existentes en las diferentes partes del mundo; el desafío consistía en revelar la existencia de un orden tras el caos aparente. El estudio de los usos y costumbres de Tahití o los iroqueses sólo fue un primer paso tras el cual los intelectuales franceses se dedicaron a observar a sus propios campesinos, pues creían que entenderían mucho mejor sus creencias y su estilo de vida. El interés no implicaba necesariamente simpatía, como demuestra el uso frecuente de términos como «prejuicio» o «superstición». Así, en 1790, el abad Grégoire envió un cuestionario sobre las costumbres y dialectos de las diversas regiones francesas. En 1794, J. de Cambry visitó Finisterre para observar los usos y costumbres de la región. En este caso, su actitud ante el pueblo fue claramente ambivalente. Como buen ciudadano, encontró a los bretones atrasados y supersticiosos, pero no pudo evitar admirarlos por su simplicidad, su hospitalidad o su imaginación¹⁰⁴. En Escocia, una comisión de la Sociedad de las Highlands hizo circular en 1797 un cuestionario con seis preguntas sobre la poesía gaélica tradicional¹⁰⁵.

En 1808, J. A. Dulaure y M. A. Mangourit, miembros (como Cambry) de la recién fundada Academia Celta (ligada al estudio de la historia antigua de Francia), diseñaron un cuestionario de cincuenta y una preguntas sobre las costumbres populares francesas, que incluían referencias a fiestas, «prácticas supersticiosas», medicina popular, canciones, juegos, cuentos de hadas, lugares de peregrinación, sectas religiosas, hechiceros o el argot de los mendigos. Preguntas como: ¿Qué prácticas supersticiosas realiza el pueblo durante el carnaval? ¿Existe alguna persona conocida por hechicera, adivinadora o mujeres viejas que vivan de ello? ¿Qué opinión tiene la gente de ellas?¹⁰⁶.

Durante la dominación napoleónica en Italia, se envió otro cuestionario similar de cinco preguntas a maestros y autoridades públicas recabando información sobre fiestas, costumbres, «prejuicios y supersticiones» y «las denominadas canciones nacionales» (el término *canti popolari* todavía no se usaba). Pocos años después, en 1818, una autoridad local, Michele Placucci, publicaba un libro sobre las «costumbres y prejuicios» de los campesinos de la Romaña, un estudio regional inspirado por el cuestionario italiano y diseñado sobre las respuestas. Placucci incluía en su libro canciones populares y proverbios, y describía su obra como «un trabajo serio-festivo», lo que sugiere que sentía cierta turbación al escribir sobre un tema que todavía no era del todo respetable¹⁰⁷. Esto también puede explicar que numerosos escritores sobre la cultura popular experimentaran una turbación similar y adoptaran seudónimos, tanto en ese período como más tarde. Pensemos en «Otmar», «Chodokowski», «Merton», «Kazak Lugansky» y, más recientemente, «Saint-yves» y «Davenson»¹⁰⁸.

La cultura popular fue descubierta en el momento justo,

hacia 1800, o al menos así lo creían sus descubridores. El tema de una cultura en vías de extinción que debía recuperarse antes de que fuera demasiado tarde, guarda cierta similitud con el interés actual por las sociedades tribales en proceso de extinción. Así, Herder en Riga se mostraba muy preocupado por el retraimiento de la cultura popular lituana ante el avance de la alemana. «Otmar» recopiló cuentos populares en las montañas de Harz en un momento «en que estaban cayendo rápidamente en el olvido».

En cincuenta o cien años la mayoría de los cuentos populares que todavía sobreviven habrán desaparecido... o se verán aislados en las montañas por la industria de los valles y las ciudades, cuyos habitantes tendrán un protagonismo cada vez mayor en los acontecimientos políticos de esta, nuestra época de cambio¹⁰⁹.

Sir Walter Scott declaró que recopilaba baladas para contribuir «de alguna manera a la historia de mi tierra natal a la que veo diluirse día a día en su hermana y aliada». Scott llegó a creer que sus contemporáneos realmente estaban escuchando el canto del último trovador. De hecho, describió a uno de los cantores como «quizá el último de los recitadores de baladas reconocido», y a otro como «probablemente el último ejemplo del verdadero arte de la trova».

Von Arnim creyó que las canciones populares estaban en proceso de extinción en toda Europa. Sobre Francia, escribió que las canciones populares habían desaparecido casi en su totalidad antes de la Revolución: «También en Inglaterra, donde las canciones populares se cantan en raras ocasiones; en Italia han decaído al incluírselas en las óperas, debido a un vacuo deseo de novedad, e incluso en España se han perdido muchas de estas canciones»¹¹⁰. En Noruega, pocos años más tarde, un recopilador comparaba al país con una «casa en llamas», insistiendo en que era el momento de salvar a las baladas antes de que fuera demasiado tarde¹¹¹.

Las colecciones de folclore cobraron nuevo auge tras la Gran Hambruna de 1845, que dio lugar a oleadas de migración masivas y acabó con comunidades enteras. No cabe duda de que Von Arnim exageraba en sus apreciaciones, pero hay otros testigos que hablaban de regiones que conocían muy bien y a los que debemos tomar en serio. Incluso antes de la Revolución industrial el crecimiento de las ciudades, el desarrollo de las vías de comunicación y la alfabetización ya estaban socavando la cultura popular tradicional. En otras palabras, el centro estaba invadiendo a la periferia. El proceso de cambio social hacía que los descubridores fueran más conscientes de la importancia de la tradición.

Si este descubrimiento no hubiera adoptado la forma de un rescate y no hubiera tenido lugar en esos momentos, habría sido virtualmente imposible escribir este libro o cualquier otro sobre la cultura popular de la Europa moderna. Estamos en deuda con los hombres que salvaron todo lo que pudieron de la casa en llamas, recopilando, editando y describiendo. Nosotros somos sus herederos. Sin embargo, debemos analizar críticamente ese legado, en la medida en que incorpora (junto a buenos textos e ideas fructíferas) ciertas deformaciones y malentendidos. No debemos caer en la tentación de ver la cultura popular a través de las anteojeras románticas y nacionalistas de los intelectuales de comienzos del siglo XIX.

Comencemos por los textos heredados. Fue una gran suerte que los anticuarios fueran poetas y los poetas anticuarios en este periodo de descubrimientos. El belga Jan Frans Willems y el italiano Tommaseo eran poetas y editores de canciones populares. En Portugal, Almeida Garrett era a un tiempo un innovador de la poesía portuguesa y el redescubridor de las baladas populares.

Walter Scott tenía tanto de poeta como de anticuario, llegando a combinar ambos intereses cuando escribió *El canto del último juglar* (1805), dedicado a una cultura en proceso de extinción. Geijer, que era (al menos en su juventud) poeta e historiador, escribió el equivalente sueco del poema de Scott *Den sista skalden* (1811) [*El último skal*].

Desde el punto de vista del historiador esta combinación presenta una seria desventaja: los poetas son demasiado creativos para convertirse en editores dignos de crédito. Desde los parámetros actuales, plenamente aceptados en este campo a finales del siglo XIX, el trabajo de los primeros editores de poesía popular es poco menos que escandaloso.

El caso más notorio es el de James Macpherson, descubridor del Homero céltico, el bardo gaélico «Ossian». No todos sus contemporáneos coincidían con la opinión de Hugh Blair sobre la antigüedad de los poemas ossinianos. Había quien, como el doctor Johnson, creía que Macpherson era un «impostor» que había escrito él mismo los citados poemas. Tras una generación de controversia, la Sociedad de las Highlands de Escocia creó una comisión, en 1797, para investigar su autenticidad. Se preguntó a hombres ancianos de lugares remotos de Escocia si habían oído hablar alguna vez acerca de estos poemas épicos. Aunque muchos habían escuchado canciones sobre los mismos héroes como Fion o «Fingal» y Cù Chulainn, y estas eran similares en algunos de sus pasajes a las editadas por Macpherson, nadie las había oído. Un problema, al que habría que añadir la dificultad de traducir al inglés del siglo XVIII el gaélico medieval.

En otras palabras, solo ciertas partes de la recopilación de Macpherson eran auténticamente tradicionales (si procedían o no del siglo III era otro tema). La Comisión creía que Macpherson «había cubierto lagunas y dado coherencia a la

obra, insertando pasajes que faltaban, sin menoscabar la dignidad y delicadeza que caracterizaba a la composición original, aunque para ello tuviera que eliminar diversos fragmentos, suavizar ciertos episodios o refinar el lenguaje...». Los estudiosos modernos opinan más o menos lo mismo. Macpherson recopiló las canciones tradicionales, estudió los manuscritos de colecciones recientes y pudo muy bien haber pensado que, simplemente, estaba reconstruyendo los fragmentos de una épica primitiva más que creando algo nuevo¹¹².

Existe una clara diferencia entre Macpherson, al que se considera un «falsificador», y Percy, Scott, los hermanos Grimm, Karadžić, Lönnrot y otros muchos, considerados simples «editores». Villamarqué recopiló canciones de Bretaña, pero se puso en duda la autenticidad de la colección y se le apodó el «Macpherson bretón»¹¹³. El paralelismo más obvio es el que existe entre Macpherson y Lönnrot, que reconstruyó la épica tradicional finaesa partiendo de la recopilación de numerosas canciones, pero también añadiendo pasajes propios. Se justificaba de la siguiente manera:

Quando ya ningún cantante rúnico podía compararse conmigo ni remotamente en su conocimiento de las canciones, asumí que tenía el mismo derecho que la mayoría de los cantantes se reservaban para sí mismos, el de hacer los arreglos necesarios a las canciones¹¹⁴.

Según el estudioso del mundo clásico, F. A. Wolf, que escribió a finales del siglo XVIII, este era el método que habría aplicado Homero al elaborar la *Ilíada* y la *Odisea*, utilizando para ello material tradicional. En 1845 Jacob Grimm pidió a Karadžić su opinión sobre la conveniencia de recopilar las canciones sobre el príncipe Marko Kraljević para crear una epopeya¹¹⁵.

A pequeña escala muchos editores siguieron el mismo método utilizado por Macpherson y Lönnrot. Percy, por

ejemplo, «perfeccionó» sus baladas según él mismo confesaba:

Con pocas y leves correcciones y adiciones se ha conseguido dotarlas de un sentido más bello e interesante de una forma tan natural y espontánea, que el editor raramente escapa a la tentación de dar rienda suelta a la vanidad de reivindicar este embellecimiento como obra propia; sin embargo debe declararse culpable de estas enmiendas bajo el título, tan genérico, de copia moderna.

Las correcciones no siempre eran «superficiales». En el caso de *Edom O’Gordon* (Child, 178), una carta de Percy critica el final de la balada (cuando el marido engañado se suicida) y sugiere que se omita dicha estrofa y que en su lugar se añada otra en la que el marido enloquezca¹¹⁶. Las baladas tenían algo que incitaba a la invención. John Pinkerton intentó hacer pasar una de sus composiciones, *Hardyknute*, por una balada tradicional recogida de la tradición oral en Lanarkshire, mientras que sir Walter Scott reescribió (si es que no la compuso) *Kinmont Willie*. Arnim y Brentano no llegaron tan lejos, pero sí «reformaron» y expurgaron las canciones de su famosa colección¹¹⁷.

Los editores de cuentos populares siguieron los mismos principios que los de baladas. Los hermanos Grimm recopilaron historias de la tradición oral en Hesse para su famoso libro de *Märchen*, solicitando a sus ayudantes que las enviaran «sin adiciones ni embellecimientos» («*ohne Zusatz und sogennante Verschönerung*»). Sin embargo, los hermanos no publicaron exactamente lo que encontraron. Por un lado, hubieron de traducir los cuentos al alemán porque originalmente se contaban en dialecto. El resultado fue una pieza maestra de la literatura alemana. Pero lo que aquí nos interesa es lo que se perdió. En la Alemania de su tiempo las clases medias, ya completamente alfabetizadas, hablaban un lenguaje diferente al de los artesanos y campesinos y no habrían entendido las versiones originales de las historias.

La traducción era necesaria pero conllevó algunas

distorsiones. Otros relatos fueron expurgados para evitar que sus nuevos lectores se escandalizaran. También se cambió en algunos puntos la idiosincrasia para dotar a la colección de un estilo uniforme. Cuando existían distintas versiones, completas o no, los hermanos Grimm las fundían (algo razonable si recordamos su teoría de que no eran los individuos quienes las creaban, sino el «pueblo»). Finalmente, un estudio de las diferencias entre la primera versión de *Märchen* y las posteriores demuestra que los hermanos Grimm enmendaron los cuentos intentando asimilarlos a los de la tradición oral. Por ejemplo, en el cuento de *Blancanieves* introdujeron fórmulas tradicionales, como «Érase una vez» («*Es war einmal*») o «... vivieron felices para siempre» («... *sie lebten glücklich bis an ihr Ende*»). De manera que, en el fondo, las «adiciones» salían por la puerta pero volvían a entrar por la ventana¹¹⁸.

En el caso de la música popular, los cambios que realizaron descubridores y editores para transmitirla a un nuevo público fueron particularmente evidentes. Había que escribir la música para conservarla, y hubo de hacerse de acuerdo con un sistema convencional que no se adaptaba bien a este tipo de música. Había que publicar las partituras para captar el interés de un público de clase media que solía poseer pianos y estaba acostumbrado a las canciones de Haydn y, más tarde, a las de Schubert y Schumann. En otras palabras, como se señalaba en las portadas, había que «armonizar» las canciones. V. E. Trutovsky publicó una colección de canciones populares rusas a finales del siglo XVIII. Como explica un escritor moderno «no solo cambió deliberadamente la línea melódica... en algunos casos, sino que también introdujo semitonos y bemoles, dándole otro tono y añadiendo acompañamientos armónicos»¹¹⁹. William Chappell publicó otra recopilación de «melodías nacionales

inglesas» (canciones populares) a comienzos del siglo XIX. En las versiones impresas «se impuso a las melodías populares las normas académicas de la armonía, se suprimieron modalidades antiguas y se ajustaron los tonos irregulares». Además, el editor omitió palabras «demasiado vulgares para ser publicadas»¹²⁰.

Por lo tanto, leer el texto de una balada, un cuento popular o una tonada de una colección de este período, es como mirar una iglesia gótica «restaurada». Uno nunca está seguro de si está mirando lo que existía originalmente o lo restaurado; lo que interesaba al restaurador o lo que pensaba debería conservarse en ese momento. No se «restauraron» solo textos o edificios, sino también las fiestas. Algunas llevan sobreviviendo desde la Edad Media o época moderna, incluso desde antes, pero son pocas. El carnaval de Colonia fue restablecido en 1823, el de Nüremberg en 1843 y el de Niza a mediados del siglo XIX¹²¹. La tradición de la concentración de bardos galeses, el Eisteddfod, no sobrevivió a los tiempos de los druidas. En realidad la recuperó Edward Williams (Iolo Morgannwg), un cantero de Glamorgan, que creó el Círculo de Gorsedd en Carmathen en 1819; los trajes fueron diseñados, ya avanzado el siglo XIX, por el académico sir Hubert Herkomer¹²².

De los intelectuales de comienzos del siglo XIX no solo hemos heredado textos o fiestas, sino también ideas, algunas fructíferas y otras erróneas. La principal crítica que se les puede hacer es que no utilizaron un método capaz de ayudarles a discriminar lo suficiente. Así, no supieron distinguir (o no lo hicieron con la suficiente claridad) entre lo primitivo y lo medieval, lo urbano y lo rural, lo campesino y lo surgido de la nación en su conjunto¹²³. Percy, por ejemplo, utilizó los mismos términos para describir cosas tan

dispares como los poemas chinos, los de Islandia o las baladas de frontera escocesas. Las agrupó porque no eran clásicas, sin tener en cuenta las diferencias que había entre ellas. Herder denominó a Moisés, a Homero y a los autores alemanes del *Minnesang*, «cantores del pueblo». Claude Fauriel incluía en la «poesía popular» a Homero, Dante, los trovadores o las baladas griegas y serbias. Los intelectuales de este período establecieron comparaciones entre las sociedades campesinas que habían visitado y las sociedades tribales sobre las que habían leído, un paralelismo que, en ocasiones, les ayudó a aclararse, pero que muchas otras les indujo a error. Cuando Boswell y Johnson fueron a Glenmorison en las Hébridas, ofendieron a su anfitrión: «Parece que hemos herido su orgullo al sorprendernos de que poseyera libros». Estaban demasiado ansiosos por convertir a los habitantes de las Highlands en «salvajes americanos»¹²⁴.

Tanto Herder como los hermanos Grimm o sus seguidores, establecieron tres máximas de la cultura popular que gozaron de enorme influencia, pese a ser altamente cuestionables. Se hablaba, de forma un tanto general, de tres conceptos principales: «primitivismo», «comunalismo» y «purismo».

El primitivismo se refería a la época de las canciones, historias, festejos y creencias recién descubiertas. Tendían a localizarlas en un indefinido «período primitivo» (*Vorzeit*), y a creer que las tradiciones precristianas se habían ido transmitiendo sin cambio alguno a lo largo de miles de años. No cabe duda de que parte de estas tradiciones son muy antiguas. El carnaval italiano, por ejemplo, pudo haberse desarrollado a partir de las Saturnales romanas, mientras que la *commedia dell'arte* podría tener su origen en las farsas del teatro clásico. Sin embargo, carecemos de pruebas que lo

demuestren. Lo que sí podemos demostrar es que en tiempos relativamente recientes, entre 1500 y 1800, las tradiciones populares sufrieron todo tipo de cambios. Puede que se alterara la planta de las casas de labranza, que se sustituyera a un héroe popular por otro, que cambiara el significado de un ritual aunque se conservaran las formas. En resumen, la cultura popular también tiene su historia¹²⁵.

El comunalismo se refiere a la famosa teoría de los hermanos Grimm sobre la creación comunitaria: *Das Volk dichtet*. El valor de esta teoría radica en que llamó la atención sobre una de las mayores diferencias entre ambos tipos de culturas. En la cultura popular europea el papel del individuo era menos destacado. Lo importante eran la tradición y el pasado de la comunidad en mucha mayor medida de lo que lo era para la cultura minoritaria e ilustrada del momento. Como metáfora, la propuesta de los hermanos Grimm es profundamente clarificadora. Sin embargo, en sentido literal es falsa. Los estudios sobre cantantes populares o sobre narradores de cuentos han demostrado que, aunque procedan de la tradición oral, también tenían un estilo individual¹²⁶.

Al tercero de los puntos se le denomina «purismo» y se refiere a la búsqueda de la autenticidad¹²⁷. ¿De quién es la cultura popular? ¿Quién es el pueblo? En alguna ocasión se la ha definido como el conjunto de todos los habitantes de un país. Pensemos en la imagen de Geijer que nos describe a todos los suecos cantando como un solo hombre aunque, por lo general, el término se hizo más restrictivo. Como parecía sugerir Herder al distinguir entre *Kultur der Gelehrten* y *Kultur des Volkes*, el pueblo eran los incultos. A veces se delimitó aún más el término. El mismo Herder escribió que «el pueblo no es la turba de las calles que nunca compone o canta, sino que sólo chilla y destruye» (*«Volk heisst nich der*

Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt)»¹²⁸.

Para los descubridores de la cultura popular el pueblo, *par excellence* eran los campesinos. Estos vivían inmersos en la naturaleza, estaban menos influidos por las costumbres extranjeras y habían conservado las costumbres primitivas más tiempo que nadie. Sin embargo, esta descripción ignora importantes cambios sociales y culturales y desestima la interacción entre la ciudad y el campo, entre la alta cultura y lo popular. No hay en la Europa moderna ninguna tradición popular pura o inmutable y quizá no la haya habido nunca. No existe razón alguna para excluir de los estudios sobre cultura popular a los habitantes de las ciudades, tanto si son respetables artesanos como si forman parte de la «turba» de Herder.

La dificultad de definir al «pueblo» nos sugiere que la cultura popular no era ni monolítica ni homogénea. En efecto, sus manifestaciones fueron extremadamente variadas. En el próximo capítulo veremos, tanto algunas de sus variantes como la unidad que, en cierto modo, late tras ellas.

⁶³ El libro más sencillo y útil sobre el descubrimiento es el de Cocchiara (1952). Para *Volkslied* y otros términos del grupo, en alemán, véase sobre todo J. Grimm y W. Grimm (eds.), *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1852, etc.

⁶⁴ J. G. Herder, «Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker» (1778), en su *Samtliche Werke*, edición de B. Suphan, vol. 8, Hildesheim, 1967. Sobre él, R. T. Clarck, *Herder*, Berkeley-Los Angeles, 1955, especialmente el cap. 8, y Bendix (1997), pp. 29 y ss.

⁶⁵ J. Grimm, *Kleinere Schriften*, 4, Hildesheim, 1965, pp. 4, nota 10.

⁶⁶ Sobre Percy, Friedman (1961a), cap. 7; sobre la recepción de las *Reliques* en Alemania, Lohre (1902), parte I.

⁶⁷ A. A. Afzelius y E. G. Geijer (eds.), *Svenska folkviser*, Estocolmo, 1814, p. x. Sobre Afzelius, Jonsson (1967), pp. 400 y ss.; sobre Geijer, J. Landqvist, *Geijer*, Estocolmo, 1954; sobre ambos, E. Dal, *Nordisk Folkeviseforskning siden 1800*, Copenhague, 1956, cap. 10.

⁶⁸ C. Fauriel (ed.), *Chants populaires de la Grèce moderne*, vol.1, París, 1824, pp. xxv y CXXVI; sobre el mismo Fauriel, M. Ibrovac y C. Fauriel, París, 1966, especialmente la 1.ª parte.

⁶⁹ V. Knox, *Essays Moral and Literary*, Londres, 1779 (2.ª ed.), ensayo 47.

⁷⁰ L. Tieck, *Werke*, 28 vols., 1828-1854; vol. 15, p. 21; sobre Tieck, B. Steinner, *Tieck und die Volksbücher*, Berlín, 1893, especialmente pp. 76 y ss.

⁷¹ Sobre todo J. K. A. Musäus (ed.), *Volksmärchen der Deutschen* (1782), y «Otmär» (ed.), *Volkssagen*,

Bremen, 1800.

[72](#) Sobre la visión del mundo implícita en estos relatos, Darnton (1984), pp. 9-74, y Bottigheimer (1987).

[73](#) G. von Gaal (ed.), *Märchen der Magyaren*, Viena, 1822; sobre Von Gaal, L. Degh (ed.), *Folktales of Hungary*, Londres, 1965, p. XXVI.

[74](#) W. Hone, *Ancient Mysteries Described*, Londres, 1823; F. J. Mone (ed.), *Altdeutsche Schauspiele*, Quedlinburg-Leipzig, 1841.

[75](#) Arnim, citado por H. U. Lenz, *Das Volkserlebnis bei L. A. von Arnim*, Berlín, 1938, p. 123; para Chateaubriand, véase su *Génie du christianisme*, París, 1802, 3.ª parte, cap. 6.

[76](#) Thompson (1991), p. 2; sobre el descubrimiento del pueblo irlandés, Ó Giolláin (2000).

[77](#) Clark (nota 2), pp. 51 y ss.

[78](#) J. W. von Goethe, *Italianische Reise* (ed. de H. von Einem), Hamburgo, 1951, pp. 484 y ss.

[79](#) J. Strutt, *Sports and Pastimes of the People of England*, Londres, 1801; G. Renier Michiel, *Origine delle Feste Veneziane*, Venecia, 1817; I. M. Snegirov, *Ruskie Prostonarodnye Prazdniki*, Moscú, 1838. Sobre el descubrimiento del pueblo en Rusia, P. Pascal, *Civilisation Paysanne en Russie*, Lausana, 1969, pp. 14 y ss.

[80](#) Sobre Trutovsky, G. Seaman, *History of Russian Music*, 1, Oxford, 1967, pp. 88 y ss.; de Grave, el artículo «Folk Music: Austrian»; K. Lipinski, *Piesni Polskie i Ruskie Ludu Galicyjskiego*, Lwów, 1833.

[81](#) E. G. Geijer, *Svenska folkets historia*, Estocolmo, 1832; Palacký publicó el primer volumen en alemán en 1836 con el título de *Geschichte von Böhmen*, pero lo continuó en checo como *Dějiny národu českého*; sobre Michelet y el pueblo, véase Boas (1969), pp. 65 y ss., y C. Rearick, *Beyond the Enlightenment: Historians and Folklore in Nineteenth Century France*, Bloomington-Londres, 1974, pp. 82 y ss.

[82](#) En 1860, S. J. Kraszewski publicó *Die Kunst der Slaven*; en 1861, William Morris fundó la firma Morris, Marshall, Faulkner & Co.; en 1867, Eilert Sundt publicó un estudio sobre la industria doméstica en Noruega y se reconstruyeron algunas granjas sobre parcelas de tierra en las afueras de Oslo. La idea de un museo al aire libre data de 1799 y fue planteada por un estudioso suizo, C. V. de Bonstetten. El primer museo de este tipo abrió sus puertas cerca de Oslo en 1881.

[83](#) A. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, 2 vols., Venecia, 1774, especialmente vol. 1, pp. 43 y ss.; Sobre este autor, Torcellan, «Profilo di A. Fortis», en su *Settecento Veneto*, Turín, 1969, pp. 273 y ss. Cfr. L. Wolff, «The Enlightened Anthropology of Friendship in Ventian Dalmatia», *Eighteenth Century Studies*, 32 (1999), pp. 157-178.

[84](#) S. Johnson, *A Journey to the Western Islands of Scotland* (1775), y J. Boswell, *Journal of a Tour to the Hebrides* (1785), R. W. Chapman (ed.), Oxford, 1970, sobre todo Johnson, pp. 27 y ss., 90, y Boswell, pp. 250 y ss.

[85](#) Sobre el «populismo» español, C. Clavería, *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, 1951, pp. 21 y ss., y J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, 1950, pp. 282 y ss.; sin embargo, la afirmación de Ortega de que este entusiasmo aristocrático fue un hecho exclusivamente español, no resiste una investigación comparada. La cita de Blanco White, en *Letters from Spain*, 2.ª ed., Londres, 1825, pp. 237 [ed. cast.: *Cartas de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1986].

[86](#) J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte*, 4 vols., Riga-Leipzig, 1784-91, 3.ª parte: «modos, costumbres, etc.», citado de W. Thoms, definiendo el término «folclore» creado en 1846; reimpresso en A. Dundes (ed.), *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, 1965, pp. 4 y ss.; sobre las canciones populares (*folksong*) como invención más que como descubrimiento, Bausinger (1968), p. 14. Cfr. E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983.

[87](#) «Chodakowski», citado en el artículo de Grove, «Folk music polish».

[88](#) T. Percy (ed.), *Hau Kiou Choan*, vol. 4, Londres, 1761, p. 200. Percy realizó él mismo las traducciones del portugués para este volumen.

[89](#) H. Honour, *Neoclassicism*, Harmondsworth, 1968, donde se narra cómo los artistas y escritores de finales del siglo XVIII rechazaron el barroco y el rococó en nombre del clasicismo. Aunque esto realmente sucedió, lo cierto es que, en ocasiones, esas mismas personas debatían sobre las reglas del clasicismo.

[90](#) Sobre Gottsched, *infra*, p. 313, nota 90; sobre Bodmer, M. Wehrli, *J. J. Bodmer und die Geschichte der Literatur*, Frauenfeld-Leipzig, 1936; la postura de Goethe citada por R. Pascal, *The German Sturm und Drang*, Manchester, 1953, p. 242.

- [91](#) Sobre Ossian, J. S. Smart, *James Macpherson*, Londres, 1905, y D. S. Thomson (1952); Shiach (1989), pp. 104-112.
- [92](#) H. Blair, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763), 2.ª ed., Londres, 1765, especialmente pp. 2, 21 y 63; sobre Herder como recopilador, L. Arbusow, «Herder und die Begründung der Volksliedforschung», en E. Keyser (ed.), *Im Geiste Herders*, Kitzingen, 1953.
- [93](#) Sobre Rousseau en este contexto, Cocchiara (1952), pp. 135 y ss.; ejemplos de campesinos noruegos en las porcelanas en Claus Rasmussen Tvede in *Kunstindustri-Museet*, Bergen.
- [94](#) I. Berlin, «The Counter-Enlightenment», en *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays*, Londres, 1997.
- [95](#) J. Horák, «Jacob Grimm und die slawische Volkskunde», en *Deutsche Jahrbuch für Volkskunde*, 9 (1963).
- [96](#) Cocchiara (1952), pp. 231 y ss.; L. L. Snyder, *German Nationalism* (1952), 2.ª ed., Port Washington, 1969, caps. 2 y 3; Rölleke (1979).
- [97](#) J. Lundqvist, *Geijer*, Estocolmo, 1954, cap. 6. Cfr. Damsholt (1995) sobre Dinamarca.
- [98](#) Sobre Porthan, M. G. Schybergson, *H. G. Porthan*, Helsinki, 1908 (en sueco), especialmente cap. 4; el «intelectual finlandés» (*Söderhjelm*), cit. Wuorinen, p. 69.
- [99](#) Sobre Lönnrot, J. Hautala, *Finnish Folklore Research* (1828-1918), Helsinki, 1969, cap. 2, y M. Haavio, «Lönnrot», en *Arv*, 1969-1970; Honko (1987).
- [100](#) Sobre Poland, H. Kapelus y J. Krzyżanowski (eds.), *Dzieje Folklorystyki Polskiej*, Wrocław, etc., 1970; sobre Willems, J. E. F. Crick, *J. F. Willems*, Antwerp, probablemente 1946, y Scott, 1, p. 175.
- [101](#) Arnim-Brentano, p. 886; cfr. R. Linton, «Nativistic movements», en *American Anthropologist*, 45 (1943), y J. W. Fernández, «Folklore as an Agent of Nationalism», reed. en I. Wallerstein (ed.), *Social Change: the Colonial Situation*, Nueva York, 1966.
- [102](#) Wilson (1970).
- [103](#) Sobre Francia, P. Béni Chou, *Nerval et la chanson folklorique*, París, 1970, esp. cap. 1; F. Gourvil, *T. C. H. Hersat de la Villemarqué*, Rennes, 1959; D. Laurent, *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple*, Douarnenez, 1989; J. Y. Guiomar, «Le Barzaz-Breiz de Tn. H. de La Villemarqué», en P. Nora (ed.), *Les Lieux de mémoires*, vol. 3, París, 1992, pp. 526-565, que sitúa el texto en su contexto.
- [104](#) Sobre Grégoire, M. de Certau et al., *Une politique de la langue*, París, 1975, esp. pp. 12 y ss., 141 y ss.; sobre el Finistère, J. de Cambry, *Voyage dans le Finistère*, 3 vols., París, 1799.
- [105](#) H. Mackenzie (ed.), *Report of the Committee... Appointed to Inquire into the... Authenticity of... Ossian*, Edimburgo, 1805.
- [106](#) Sobre la Academia Céltica, M. Ozouf, «L'invention de l'ethnographie française: le questionnaire de l'Académie Celtique», *AESC* 36 (1981); el cuestionario preparado por la Academia, reimp. en Van Gennepe (1937-1943), vol. 3, pp. 12 y ss., y en Certau (nota 42), pp. 264 y ss.; cfr. S. Moravia, *La scienza dell'uomo nel '700*, Bari, 1870, pp. 187 y ss.
- [107](#) Sobre el cuestionario italiano, G. Tassoni (ed.), *Arti e Tradizioni Popolari: le Inchieste Napoleoniche sui Costumi e le Tradizioni nel Regno Italico*, Bellinzona, 1973; M. Placucci, *Usi e Pregiudizi dei Contadini di Romagna* (1818), reimp. en P. Toschi (ed.), *Romagna Tradizionale*, Bologna, 1952; sobre Placucci, G. Cocchiara, *Popolo e Letteratura in Italia*, Turín, 1959, pp. 118 y ss.
- [108](#) «Otmar» era J. Nachtigall; «Chodakowski», A. Czarnocki; «Merton», W. Thoms; «Kazak Lugansky», V. I. Dal, «Saintyves» era el editor E. Nourry y «Davenson» escondía al estudioso de lenguas clásicas H. I. Marrou.
- [109](#) «Otmar» (nota 9), p. 22.
- [110](#) Scott (1802), vol. 1, p. 175; Arnim y Brentano (1806), p. 861.
- [111](#) M. B. Landstad, citado en O. J. Falnes, *National Romanticism in Norway*, Nueva York, 1933, p. 255.
- [112](#) Mackenzie (nota 39), p. 152; cfr. D. S. Thomson (1952).
- [113](#) Laurent (1989).
- [114](#) Lönnrot, citado por F. P. Magoun (ed.), *The Kalevala*, Cambridge, Mass., 1963, prefacio. Cfr. Honko (1987). Sobre Suecia, véase Jonsson (1967), pp. 675 y ss., sobre las falsificaciones, y pp. 801 y ss., sobre las baladas editadas en Suecia.
- [115](#) Wilson (1970), p. 76.
- [116](#) Percy (1765), vol. 1, p. 11, y Fowler, p. 249.

[117](#) Pinkerton fue descubierto en 1784 por el inteligente e irascible estudioso Joseph Ritson, sobre el que puede verse B. H. Bronson, *J. Ritson, Scholar at Arms*, 2 vols., Berkeley, 1938. Sobre Arnim y Brentano, F. Rieser, *Des Knaben Wunderhorn und Seine Quellen*, Dortmund, 1908, especialmente pp. 4, 5 y ss.

[118](#) Schoof; cfr. A. David-M. E. David, «A Literary Approach to the Brothers Grimm», en *Journal of the Folklore Institute*, 1 (1964).

[119](#) Simpson (1966), p. XVI; W. Chappell (ed.), *A Collection of National English Airs*, 1, Londres, 1838, prefacio.

[120](#) *Idem*.

[121](#) Sobre la reconstrucción romántica del carnaval de Colonia por F. F. Wallraf, Klersch, pp. 84 y ss.; sobre Nüremberg, Sumberg (1941), p. 180; sobre Niza, Agulhon (1970), pp. 153 y ss.

[122](#) S. Piggott, *The Druids*, Londres, 1968, cap. 4; T. Parry, *A History of Welsh Literature*, Oxford, 1955, pp. 301 y ss.; Prys Morgan, «From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period», en Hobsbawm y Ranger (1983), pp. 43-100.

[123](#) H. N. Fairchild, *The Noble Savage*, Nueva York, 1928, cap. 13.

[124](#) Boswell (ver nota 22), p. 246.

[125](#) Los capítulos 8 y 9 son un intento de presentar los cambios más importantes.

[126](#) Coirault, 5.^a disertación; Boas, cap. 4, y para una defensa sofisticada de la idea de la creación colectiva, Jakobson-Bogatyrev (1929) sobre la que escribe H. Jason, «marginalia to Bogatyrev and R. Jakobson's Essay», *Folklore*, 102 (1991).

[127](#) Sobre los problemas de autenticidad, Bendix (1997), especialmente, pp. 27-44.

[128](#) J. G. Herder, *Sämtliche Werke* (ed. de B. Suphan), 25, Hildesheim, 1967, p. 323.

CAPÍTULO 2

UNIDAD Y DIVERSIDAD EN LA CULTURA POPULAR

Las clases altas y la «pequeña tradición»

Si todos los miembros de una sociedad dada tuviesen la misma cultura, no habría que utilizar el término «cultura popular». Esta es, o mejor dicho fue, la situación de muchas de las sociedades tribales descritas por los antropólogos sociales. Podemos resumir o simplificar sus descripciones como sigue. Una sociedad tribal es pequeña, está aislada y es autosuficiente. Los escultores, cantantes y narradores de cuentos con su público forman un grupo intercambiable que posee valores básicos y los expresa en mitos y símbolos. El artesano y el cantor caza, pesca o cultiva la tierra como el resto de los miembros de la comunidad, que también tallan o cantan, aunque lo hagan con menos frecuencia o peor. La participación del auditorio en el espectáculo, respondiendo a las adivinanzas o participando en los coros, es importante. Incluso tallar puede ser una actividad semicomunal. Entre los Tiv de Nigeria si un hombre está tallando un bastón y tiene que ausentarse, otro de los presentes puede coger el cuchillo y llevar a buen término el trabajo¹²⁹.

Esta descripción simplificada o «modelo» tiene una cierta relevancia para la Europa moderna, al menos en el caso de las regiones más remotas y pobres donde la nobleza y los eclesiásticos constituían una minoría. Los estudiosos de las

baladas de Escocia o Serbia, Castilla o Dinamarca, pueden describir la «balada colectiva», como la denominan, en términos similares a los aplicados por los antropólogos a las sociedades tribales¹³⁰.

Sin embargo, es evidente que este modelo no puede aplicarse a la mayoría de los lugares de Europa de nuestro período de estudio. En Europa existía una clara estratificación tanto cultural como social. Una minoría sabía leer y escribir, frente a una mayoría que no. Algunos miembros de la minoría culto sabían incluso latín, la lengua de los instruidos. Esta estratificación cultural nos permite recurrir a un modelo más complejo, pero también más apropiado. Lo diseñó Robert Redfield, un antropólogo social, en la década de 1930. Sugería que, algunas sociedades, contaban con dos tradiciones culturales: la «gran tradición» de unos pocos instruidos y la «pequeña tradición» del resto.

La gran tradición se cultiva en las escuelas o en las iglesias; la pequeña se desarrolla y mantiene en las comunidades aldeanas, entre los iletrados... las dos tradiciones son interdependientes. Una y otra se han influido mutuamente y continúan haciéndolo... Las grandes épicas han surgido a partir de elementos de los relatos tradicionales narrados por un gran número de personas; el campesinado los modifica e incorpora a las culturas locales.

Volveremos sobre este importante punto de la interacción entre ambas tradiciones. De momento baste con decir que Redfield, como Herder antes que él, ofrece una definición de la cultura popular como la cultura o la tradición de los no educados, de los iletrados, del común, a la que podríamos calificar de «residual»¹³¹.

Aplicando este modelo a la Europa renacentista, podemos identificar sin ninguna dificultad la llamada «gran tradición». Esta incluiría la tradición clásica, conservada y transmitida por las escuelas y universidades; la tradición de la filosofía y la teología escolástica medieval, todavía viva en los siglos XVI y XVII, y a algunos movimientos intelectuales (el Renacimiento, la revolución científica del siglo XVII, la

Ilustración) que solo afectaron a una minoría educada. Si eliminamos ese sustrato de la cultura de la Europa moderna, ¿qué queda? Nos encontramos con canciones y cuentos populares, imágenes piadosas, cofres nupciales decorados, farsas y autos sacramentales, sátiras y libretos populares y, sobre todo, celebraciones previstas en el santoral o las grandes festividades como la Navidad, Año Nuevo, carnaval, el árbol de mayo o el solsticio de verano. En este libro nos ocuparemos de este tipo de temas; de artesanos y campesinos, de volúmenes impresos y tradiciones orales.

El modelo de Redfield es un buen punto de partida pero no está exento de problemas. Su definición negativa de la pequeña tradición (la que no surge de la élite) es criticable, paradójicamente, por ser demasiado limitada y demasiado genérica a la vez.

Es demasiado restringida porque omite la participación de las clases dirigentes en la cultura popular. Hecho de especial importancia en la vida europea, sobre todo en lo que a las fiestas se refiere. El carnaval, por ejemplo, era una fiesta de todos. En Ferrara, a finales del siglo xv, el duque se integraba en los diversos actos, caminaba disfrazado por las calles y entraba en las casas particulares a bailar con las damas. En Florencia, Lorenzo de Médici y Nicolás Maquiavelo tomaron parte en el carnaval. En París, en 1583, Enrique III y su séquito «recorrieron las calles enmascarados, fueron de casa en casa y cometieron cientos de atrevimientos». En los carnavales celebrados a comienzos del siglo xvi en Nüremberg, las familias patricias desempeñaron un papel destacado¹³². Los nobles controlaban las sociedades que, como las del convento de los Conardos en Rouen, o la Compañía de la Mere Folle en Dijon, organizaban las fiestas, pero se integraban con el resto en los distintos espectáculos.

El primero de mayo Enrique III iba de romería, como cualquier otro joven. El emperador Carlos V tomaba parte en las corridas de toros durante las fiestas y a su bisnieto Felipe IV le entusiasmaba asistir a ellas¹³³.

Estos momentos de regocijo colectivo ritualizado, no eran los únicos en los que las clases altas y educadas se sumergían en la cultura popular. Al menos en las ciudades, ricos y pobres, nobles y comunes, escuchaban los mismos sermones. Poetas humanistas como Poliziano o Pontano, recordaban haber permanecido en la plaza como uno más para escuchar a los cantores de cuentos, los *cantastorie*, y haber disfrutado del espectáculo. Grandes poetas del siglo XVII, como Malherbe en Francia y C. P. Hooft en los Países Bajos, se deleitaban escuchando canciones populares. Ludovico Ariosto basó su obra épica, *Orlando furioso*, tanto en los relatos de los *cantastorie* como en la tradición clásica¹³⁴. Entre los amantes de las baladas había reyes y reinas, como Isabel la Católica, Iván el Terrible o Sofía de Dinamarca¹³⁵. Lo mismo podría decirse de la nobleza. En Dinamarca y Suecia han sobrevivido versiones de las baladas de los siglos XVI y XVII, gracias a que la nobleza las recopiló en cancioneros manuscritos o *visböcker*¹³⁶. Per Brahe el Joven, miembro de una de las más importantes familias nobles de Suecia que llegó a ser Lord Canciller y miembro del Consejo de Regencia, compuso una. Cierta número de canciones gaélicas han sobrevivido de forma parecida, pues fueron recopiladas hacia 1500 por sir James MacGregor, decano de Lismore en Argyll. Los nobles ofrecieron asimismo su patronazgo a distinguidos actores tradicionales, como el poeta Tinódi que vivió en las cortes de Andrés Báthory y Tamás Nádasdy, o el arpista John Parry, protegido de sir Watkin Williams Wynne.

Los cómicos eran tan populares en las cortes como en las tabernas. Zan Polo, el famoso bufón veneciano, actuó ante el Dogo en 1523. Las gracias de Richard Tarleton fueron muy apreciadas por la reina Isabel I de Inglaterra, que «ordenó se llevasen al bribón por haberla hecho reír en exceso», e incluso se escribieron elegías en latín a su muerte. El bufón francés Tabarin actuó ante la reina María de Francia en 1619, y su colección de chistes está dedicada a cortesanos, nobles y mercaderes, en fin, a todos, algo bastante corriente en las recopilaciones de chanzas¹³⁷. Iván el Terrible era, como nos informa un viajero inglés, extremadamente aficionado a «bufones y enanos, a hombres y mujeres que hacían piruetas ante él y luego cantaban canciones al estilo ruso». También era un espectador entusiasta de las luchas entre osos y perros y acostumbraba a escuchar a ciegos narrando cuentos populares antes de dormirse. A finales del siglo XVIII, en Rusia los ciegos se anunciaban en los periódicos como narradores de cuentos para las familias patricias¹³⁸.

Nobles y campesinos coincidían en sus gustos por los romances de caballería. En el siglo XVI un caballero normando, el señor de Gouberville, leía el *Amadís de Gaula* en voz alta a los campesinos en los días lluviosos. Ricos y pobres, educados e iletrados leían sátiras y libretos de cuentos populares. Se ha aventurado la tesis de que las estampas populares alemanas del siglo XVII (que combinaban una presentación visual simple con citas en latín) obtenían el aplauso de todos. Han sobrevivido copias de almanaques franceses encuadernados en cuero y decorados con los escudos de la nobleza. Las clases dirigentes protegían a los curanderos. Así, en la Suecia de 1663 solo había veinte médicos en todo el país y los nobles debían recurrir a otros lugares o personas para tratarse. Los nobles hicieron uso de

objetos, considerados productos del arte popular, como los *kåsor* finlandeses y los tazones de madera usados en las libaciones ceremoniales. Alguno de los ejemplares que han sobrevivido desde los siglos XVI y XVII, llevan los escudos de los nobles suecos pintados¹³⁹.

No fue solo la aristocracia la que participó en la cultura popular. Al menos en el siglo XVI, también lo hicieron los clérigos. Como bien nos recuerda un florentino,

[...] durante el carnaval los clérigos tenían permiso para divertirse. Los frailes organizaban juegos de pelota, representaban comedias, se disfrazaban según la costumbre, cantaban, bailaban y tocaban diversos instrumentos. A las monjas se les permitía participar en las fiestas disfrazadas de hombres...

Era bastante común que los sacerdotes cantasen, bailasen u organizaran mascaradas en la iglesia, con ocasión de las festividades señaladas, y eran los clérigos más jóvenes los que organizaban la Fiesta de los Locos, una de las más importantes en algunas regiones de Europa. Un ejemplo extremo nos da una visión más ajustada de esta situación. Richard Corbet, doctor en teología (nos cuenta Aubrey),

[...] cantaba canciones a lo largo de Abingdon en los días de mercado... El cantor de baladas se quejó de que no tenía clientes a los que venderlas. El alegre doctor se quitó el traje y se vistió con la chaqueta de cuero del otro y como era un hombre guapo y tenía una voz bella, vendió gran cantidad de folletos y logró reunir a una gran audiencia.

En la Suecia del siglo XVIII, el pastor tenía el privilegio de abrir el primer baile con las novias en las bodas rurales, trinchaba la carne en el festín y a menudo prestaba sus ropas al novio para que se casara, lo que claramente sugiere que participaba de la cultura campesina¹⁴⁰.

Con estos datos, alguien podría objetar que hemos pintado un cuadro demasiado rosa de las relaciones entre clases. ¿No es cierto que las clases dirigentes y las personas cultas despreciaban al pueblo, a ese «monstruo de muchas cabezas»? Muchos de ellos lo expresaron públicamente: «Hablar del pueblo», escribía Guicciardini, «es hablar de una mala bestia». Sebastian Franck escribía sobre la «canalla

inestable y veleidosa que llamamos el pueblo común». Expresiones que podrían multiplicarse hasta el infinito¹⁴¹. Sin embargo, el punto que realmente nos interesa es que la gente culta aún no asociaba las baladas, los libretos de cuentos populares o las fiestas con el pueblo llano, precisamente porque ellos participaban de estas formas de cultura.

Otra objeción posible a esta teoría de la participación de las clases dirigentes, es la que señala que nobles y clérigos no escuchaban las canciones populares, o leían los libretos de cuentos de la misma forma (o por razones similares) que artesanos y campesinos. «Participación» es un término impreciso y es muy fácil comprobar que los nobles participaban en las fiestas sin que ello suponga que adoptasen determinado sistema de creencias. Del mismo modo, es posible que los nobles leyesen los libretos de cuentos populares debido al mismo tipo de curiosidad hacia la cultura popular que podría tener un intelectual de nuestros días. De hecho, tal interpretación se ajusta plenamente a lo que sucede en el siglo XVIII.

Sin embargo, en los primeros siglos del período que comprende este estudio, los siglos XVI y XVII, conviene recordar que muchos nobles y clérigos no sabían leer ni escribir, o lo hacían con mucha dificultad, igual que los campesinos. Hacia 1565, más del 80% de los nobles pobres de la zona de Cracovia eran analfabetos¹⁴². El estilo de vida de algunos nobles y párrocos rurales no era muy distinto al de los campesinos de su entorno. De un modo u otro, estaban más o menos distanciados de la llamada «gran tradición». Muchas de las mujeres de la nobleza también lo estaban, pues rara vez recibían educación. Podemos considerar que estas mujeres nobles eran intermediarias entre el grupo

social del que formaban parte, la élite, y el grupo cultural al que pertenecían, las clases bajas. No deja de ser interesante que muchos de los mencionados *visböcker* fueran recopilados por mujeres. Los nobles cultos mantenían el contacto con la cultura popular a través de sus madres, hermanas, esposas o hijas y, en muchos casos, es probable que hubiesen tenido ayas campesinas que les cantaban baladas o les narraban cuentos populares¹⁴³.

Hay que modificar el modelo de Redfield. Había dos tradiciones culturales en la Europa moderna, pero estas no correspondían de forma simétrica a los dos principales grupos sociales: la élite y el pueblo llano. La cultura de élite participaba de la pequeña tradición, pero la del pueblo llano no influyó sobre la «gran tradición». Esta situación de asimetría se debió a que ambas tradiciones se transmitieron de forma distinta. La grande se difundía a través de las escuelas de gramática y las universidades. Era una tradición cerrada en la medida en que el pueblo estaba excluido de unas instituciones educativas que, evidentemente, no estaban abiertas a todos. Hablaban literalmente lenguajes diferentes. Pero, además, la pequeña tradición se transmitía por medios informales. Estaba abierta a todos y se difundía tanto desde las iglesias como desde las tabernas y mercados.

Sugerimos, por lo tanto, que la diferencia cultural crucial en la Europa moderna se dio entre la mayoría de la población, para quien la cultura popular fue la única, y aquella minoría que, contando con acceso a la gran tradición, participó de la pequeña como segunda cultura. Eran «anfíbios», biculturales y también bilingües. Donde la mayoría del pueblo hablaba su dialecto regional y nada más, la élite hablaba o escribía en latín o en formas literarias de su lengua vernácula y hablaba en dialecto, como si fuera una segunda o tercera lengua. Para la élite (y solo para ellos)

ambas tradiciones cumplían diferentes funciones psicológicas. La gran tradición era seria; la pequeña, una diversión. La élite angloparlante de la Nigeria actual es un buen ejemplo contemporáneo de este proceso, pues su educación occidental no le impide participar en su tradicional cultura tribal¹⁴⁴.

La situación fue cambiando a lo largo del período estudiado. Las clases dirigentes se fueron distanciando gradualmente de la pequeña tradición entre los siglos xvii y xviii, una dinámica que veremos en el capítulo 9. De ahí que lo planteado hasta aquí esté simplificado, es un modelo general. Una objeción mucho más seria es que este modelo falla de raíz al no distinguir entre los diferentes grupos, en el seno de lo que denominamos «pueblo», que expresaban culturas diferentes. Debemos reflexionar sobre la forma de estructurar un concepto residual como el de cultura popular.

Variedades de la cultura popular: el campo

La definición de la pequeña tradición que da Redfield puede parecer demasiado limitada al excluir a aquellos que la tenían como segunda cultura. En cierto sentido también es demasiado amplia. Hablar de «pequeña tradición» en singular, sugiere de inmediato que era relativamente homogénea, lo que distaba mucho de ser la norma en la Europa moderna. Como ha señalado Antonio Gramsci: «El pueblo no es una unidad culturalmente homogénea, sino que está estratificado de un modo muy complejo»¹⁴⁵. Hay muchas culturas populares o muchas variedades de cultura popular, dos ideas entre las que es difícil elegir, en la medida en que la cultura es un sistema con límites porosos (un problema que ya vio Toynbee al enumerar las distintas

civilizaciones del mundo) y es difícil decir dónde comienza una o termina la otra. Lo que nosotros llamamos alegremente «cultura popular» era la cultura de la gente que gozaba de mayor visibilidad, los jóvenes varones, que representaban al pueblo en su conjunto tan poco como los blancos protestantes anglosajones a Estados Unidos de América.

Para los descubridores de la cultura popular el «pueblo» eran los campesinos. Estos conformaban entre el 80 y el 90% de la población europea. Era a sus canciones a las que Herder y sus colegas denominaban «canciones populares», a sus bailes «bailes populares», o a sus relatos «cuentos populares». Pero ¿era una cultura uniforme? Observando a los campesinos húngaros de 1900, el compositor y recopilador de baladas populares, Zoltan Kodály, estaba totalmente convencido de que:

La tradición popular no debe verse como algo uniforme, como un todo homogéneo. Se dan variantes fundamentales relacionadas con la edad, la situación social y económica, la religión, el lugar de origen o el género.

Sería peligroso aplicar, sin ninguna matización, este esquema al período anterior a 1800 o a toda la Europa de esa época. Kodály escribía sobre una sociedad campesina tan consciente de las distinciones sociales, que los hombres casados y los solteros se sentaban en lugares diferentes de la iglesia, y comían en mesas separadas¹⁴⁶. Sin embargo, tenemos razones para generalizar el punto de vista expresado por Kodály y aplicarlo a la Europa renacentista.

La cultura surge de una forma total de vida, y los campesinos de la Europa renacentista no tenían un estilo de vida uniforme. Algunos vivían en villas, como en Inglaterra; otros en ciudades, como en el sur de Italia, o en casas aisladas, como sucedía en Noruega. No eran socialmente homogéneos. Unos eran hombres libres y otros siervos,

como la mayoría de los campesinos que habitaron en la vasta área al este del río Elba durante los siglos ^{xvi} y ^{xvii}. Había campesinos ricos y pobres. En regiones relativamente pequeñas, como la Beauvaisis del siglo ^{xviii}, la sociedad rural podía estar extremadamente estratificada, con considerables diferencias en el estilo de vida de los ricos *laboureur* (pequeños terratenientes que no trabajaban la tierra) y los *journalier* pobres¹⁴⁷. En muchas partes de Europa la distinción entre campesinos ricos que tenían sus propias tierras y empleaban a otras personas, y los trabajadores de las granjas «que no tenían tierras y que solo contaban con sus manos para sobrevivir», fue enorme y no debemos olvidar este aspecto de la «comunidad orgánica» tradicional, tan idealizada por los intelectuales urbanos.

Lo que es menos obvio es que hubiera la misma estratificación cultural que social entre el campesinado. Como señalaremos más adelante en este capítulo, analizamos sistemas semánticos con la ayuda de un pequeño número de signos externos o indicadores que pueden inducirnos muy fácilmente a error. Los campesinos ricos debían ser los más cultos porque podían dedicar tiempo a aprender a leer y a escribir y es posible que poseyesen libros de cuentos. También tenían más posibilidades de poseer platos y jarras pintadas, almohadas bordadas y pendientes, bridas de cuero finamente repujadas o cofres nupciales, símbolos de riqueza y estatus social pero también materializaciones de la cultura popular. Se ha sugerido que lo que llamamos «arte popular» o «arte campesino» es, en realidad, el arte creado por la aristocracia del campesinado¹⁴⁸. Sin embargo, decir que los campesinos pobres estaban privados de cultura, no quiere decir que tuvieran una cultura alternativa; hicieron suya la creada por la aristocracia del campesinado. Ya Kodály halló que «los

pudientes trataron de distinguirse de los más pobres incluso en sus canciones» y muchas de las canciones populares tradicionales se identifican con un único grupo social, como los *drångvisor* escandinavos, o los cantos de los braceros, y los *pigvisor*, las «quejas» de los sirvientes maltratados¹⁴⁹.

Si bien es cierto que la cultura surge de un estilo de vida total, cabe esperar que la cultura campesina varíe tanto en relación con las diferencias ambientales como con las sociales. Un entorno físico distinto supone diferencias tanto en la cultura material como en las actitudes. Uno de los mejores ejemplos es el contraste entre la cultura de las montañas y la de los valles. El doctor Johnson observó que «las montañas tardan en ser conquistadas y civilizadas». Allí se conservan hábitos tradicionales durante más tiempo que en las llanuras. Cuando las «zonas cultivadas» (en ambos sentidos) cambian su lengua, los montañeses pueden «llegar a ser una nación distinta, aislada por estas diferencias en el habla de sus vecinos», como ocurre en el caso de los habitantes de las Highlands escocesas, los vascos o los «dalecarlienses». Los montañeses, continuaba, son «belicosos» y también «ladrones», «porque son pobres y no tienen industria ni comercio y si llegan a enriquecerse solo puede ser por la rapiña»; en cualquier caso, el brazo de la ley difícilmente puede alcanzarlos¹⁵⁰.

Las ideas del doctor Johnson han sido retomadas y ampliadas por varios especialistas. Los arqueólogos británicos han trazado diferencias entre los valles y las tierras altas más pobres y conservadoras: diferencias en el lenguaje, en el tipo de vivienda y en otras muchas manifestaciones de la cultura. En Andalucía, los montañeses de las Alpujarras fueron los últimos en convertirse al islam y también los últimos en abandonarlo¹⁵¹. Otmar tenía, pues, razón (*supra*, p. 54) al buscar cuentos populares tradicionales

en las montañas del Harz. Las zonas de tierras altas son el refugio más seguro para bandidos y otros fugitivos que «se adueñan de las colinas», convirtiéndolas en el hogar de la «poesía heroica tradicional», que exalta sus acciones. Las danzas con predominio de saltos, parecen estar asociadas a las regiones montañosas en el País Vasco, Noruega y las tierras altas de Baviera, Polonia o Escocia, probablemente porque era una antigua forma de danza que no sobrevivió en las llanuras¹⁵². La caza de brujas de los siglos XVI y XVII parece haber sido particularmente intensa en las zonas montañosas, en los Alpes o los Pirineos, probablemente porque los aires de montaña propician las fantasías o, lo que es mucho más plausible, por la hostilidad de los habitantes de las tierras bajas y las diferencias entre ambas culturas¹⁵³.

Lo que resulta más sorprendente a primera vista, es el hecho de que, a finales del período estudiado, algunas regiones montañosas fueran zonas con un alto nivel cultural. Noruega y Suecia son los ejemplos más evidentes, mientras que en el actual departamento francés de los Altos Alpes había, a finales del siglo XVII, un 45% de alfabetizados, el doble del promedio nacional. Como señaló un observador en 1802, quizá se debiera a que «el clima frío no les consiente otro tipo de actividad durante el invierno». Nosotros hallamos que algunos de los emigrantes de esa zona llegaron a ser maestros de escuela, mientras que muchos vendedores de libretos de cuentos procedían del Alto Comminge en el Pirineo francés¹⁵⁴.

Existía un contraste similar entre granjeros y ganaderos, porqueros, cabreros o cuidadores de vacas (*vaqueros* en España, los originales «cowboys») y pastores¹⁵⁵. La cultura del pastor es tan distinta, tan diferente a la campesina, que merece ser descrita con cierto detalle¹⁵⁶. Su carácter

distintivo se muestra en la ropa y, en especial, en las blusas que solían llevar los pastores. Aunque en muchos casos procedieran de pueblos de granjeros, no permanecían en ellos durante largos períodos, porque llevaban a pastar a sus ganados de una zona a otra. En España, por ejemplo, los ganados pacían en las tierras altas que circundaban Soria, Segovia, Cuenca o León e invernan en las llanuras situadas más al sur. Además, los pastores eran pobres y estaban aislados. Un misionero jesuita que les visitaba en sus cabañas cerca de Éboli, al sur de Italia, les consideraba tan ignorantes que dudaba que fuesen humanos: «Cuando les preguntaba cuántos dioses había, unos decían “cientos”, mientras que otros hablaban de “miles”»¹⁵⁷. Los pastores eran libres. En Polonia, donde los campesinos estaban sometidos a la servidumbre, era bastante excepcional encontrar a un pastor que fuera siervo. Estaban, por lo demás, lejos de la influencia de clérigos, nobles u oficiales públicos. No debe extrañar que se idealizara su modo de vida en la poesía pastoril. Disponían del suficiente tiempo como para dedicarlo a tallar cayados, bastones para caminar o cuernos de pólvora¹⁵⁸. Podían componer música, tocar la gaita (construida con la piel del cordero o de la cabra y muy popular en las zonas donde había muchos pastores, desde las Highlands escocesas a la gran llanura húngara), tocar la flauta lenta y tristemente cuando perdían a un cordero y alegremente cuando lo encontraban. Como decía un proverbio catalán (expresando quizá la envidia de los campesinos): «Vida de pastor, vida regalada / cantat y sonant guanya la soldada». Del mismo modo, a los pastores se les reconocían poderes mágicos y se les adscribía un buen conocimiento de esas estrellas a las que tan bien podían observar (de ahí el título de *Calendrier des bergers*), o la habilidad para cruzar a hombres y animales¹⁵⁹. Desde luego,

sus conocimientos y su ignorancia tenían poco que ver con los de los granjeros.

Como compensación por su solitaria vida laboral, los pastores celebraban, al menos en Europa central, un elaborado grupo de festividades. Tenían sus propias corporaciones y fraternidades; sus propios santos, como san Wendelin (de quien se contaba que era hijo de un rey que se había convertido en pastor), san Wolfgang o san Bartolomé, cuya fiesta, el 24 de agosto, señalaba la marcha de los cuarteles de verano a los de invierno. En ese día todos los pastores convergían en algunas ciudades del sur de Alemania, como Markgröningen, Rothenburg y Urach, para elegir a su rey y a su reina, para festejar o bailar sus bailes típicos. Los pastores también desempeñaban un papel especial en las Navidades. En España y otros lugares participaban en la Adoración que se incluía en los *autos del nacimiento* o representaciones navideñas¹⁶⁰.

Tampoco sorprende que entre los pastores se diese una cierta endogamia, como sucedió, por ejemplo, en Hannover en los siglos ^{xvii} y ^{xviii}. Tenían su orgullo y el resto de la sociedad solía rechazarlos, como sucede a menudo con quienes carecen de raíces. Los granjeros les acusaban de perezosos y deshonestos. Muchas corporaciones alemanas consideraban a los hijos de pastores *unehrlich*, «sin honra» y, por lo tanto, incapaces de formar parte de ellas. A finales del siglo ^{xvii}, algunos pastores de Brie fueron acusados de *maleficia* (buscar el mal por medios sobrenaturales), lo que recuerda a una versión a pequeña escala de la caza de brujas que se produjo en los Alpes y los Pirineos, es decir, a las persecuciones de marginados¹⁶¹.

Había grupos importantes ligados al campo que no eran ni granjeros ni cuidadores de animales; es difícil saber si

tenían actitudes y valores diferenciados. En las aldeas había artesanos, como herreros, carpinteros o tejedores (a tiempo parcial o completo) que, culturalmente, estaban a medio camino entre los aldeanos que no eran artesanos y los artesanos que no eran aldeanos. Los herreros, en particular, parece que gozaron de un cierto prestigio. Era el caso de Novak Kovač, «Novak el herrero», un conocido héroe de la épica serbia. Estaban también los habitantes de los bosques (sobre todo leñadores y carboneros), que vivían en ellos durante muchas semanas seguidas. Formaban un grupo oscuro, marginado de la vida cultural de la aldea como los pastores. Aparentemente, al menos (como los madereros modernos), no tenían alternativa cultural propia viviendo en los márgenes de la sociedad. En ocasiones les trataban (como a los *cagots* del sureste francés) como a proscritos, les perseguían por brujos y se les asociaba a la lepra. En Rusia (como en los Balcanes), sin embargo, la cultura dominante era la de los habitantes de los bosques. Los viajeros ingleses informaban muy sorprendidos de que «sus iglesias están construidas con madera» y que «no hay peltre para trabajar, y las tazas hechas de abedul son muy buenas». Para rusos y serbios las hachas eran tanto objetos sagrados como útiles o símbolos de protección. Por lo demás, los árboles cumplían una importante función en los rituales rusos, así los abetos de Navidad o los abedules de la semana de Pentecostés¹⁶².

Los cosacos y otros grupos similares, como los *hajduks* de la Europa central, no eran exactamente campesinos, soldados o ladrones, pero tenían algo de los tres. Estaban muy orgullosos de su estatus y despreciaban a sus vecinos campesinos. Sus valores eran claramente democráticos e igualitarios, pues los cosacos elegían a sus propios líderes, los *atamans*. A su manera iban bien vestidos. Así lo recordaba Vuk Stefanović Karadžić:

Los *hajduks* de nuestros días en Serbia, generalmente llevan unos pantalones de azul brillante... y una gorra bordada con seda, de la que cuelgan borlas que llegan hasta el cuello (algo que pocos llevaban aparte de los *hajduks*). Les gustaba, sobre todo, lucir medallones de plata sobre el pecho.

Tenían sus propios bailes guerreros y sus propias canciones, «que hablaban sobre todo de los *hajduks*»¹⁶³. Que los cosacos y otros héroes bandidos formaran parte a menudo de la cultura popular de la Europa central y del Este, no significa necesariamente que los bandidos fueran siempre populares entre los campesinos de sus días.

Otro grupo orgulloso y autoconsciente sobre el que no tenemos mucha información, es el de los mineros. No cabe duda de que tenían un concepto de sí mismos basado en la peligrosidad de su trabajo, en los metales preciosos que descubrían, en la diferencia entre su trabajo y el «normal», o en la concentración de mineros en pocas regiones. En Europa central, las minas comenzaron a prosperar a comienzos del período estudiado. Kutná Hora, una ciudad minera de Bohemia, llegó a ser la segunda más importante del reino y cerca de las minas comenzaron a florecer numerosas ciudades, como Jachymov en Bohemia, conocida en Alemania como Joachimstal, o las tres Annabergs de Sajonia, Silesia y Estiria. Los mineros tenían sus propios patronos, como santa Ana (por el tesoro escondido que llevaba dentro de sí), santa Bárbara (porque se retiró a las montañas) o el profeta Daniel (al que se asociaba con las Edades de oro y plata). Sus vestidos eran muy característicos, especialmente sus capuchas. Tenían sus propias capillas, sus propias representaciones y sus propias canciones, las *Bergreihen* o *Bergmannslieder*, recopiladas y publicadas en el siglo XVI. También tenían sus propios bailes, como la danza de los mineros de Durrenberg, en la que representaban con gestos su trabajo y cuya existencia está documentada para el siglo XVII. Los mineros también tenían sus propias leyendas, relacionadas sobre todo con los

espíritus de las minas (el *Berggeist*, el *Bergmönch* y el *Bermännlein* o gnomo), que guardaban el tesoro y a los que había que apaciguar con ofrendas. Leyendas de esta clase, en las que se descubría el tesoro con ayuda sobrenatural, eran corrientes en distintas zonas mineras de toda Europa (no solo en Europa central) desde Cornualles a los Urales. Dada la riqueza de esta rica cultura minera, no resulta sorprendente que el clérigo luterano Johann Mathesius, pastor de Joachimstal, escribiera himnos y sermones especialmente dedicados a ellos¹⁶⁴. Los mineros, como los pastores, pudieron desarrollar su propia cultura por haber sido rechazados por el mundo que les rodeaba. En el siglo XVII, los mineros escoceses del carbón eran siervos despreciados por todos. En Fife no se les permitía enterrar a sus muertos en los cementerios que rodeaban a las iglesias, donde se inhumaba a los trabajadores libres. Esta estrofa española tiene algo de condescendiente:

Pobresitos los mineros,
qué desgraciados son,
pasan su vida en las minas,
y mueren sin confesión.

Un cuadro del siglo XV sugiere que el mundo exterior no distinguía con claridad entre los gnomos que vivían en las minas y los mismos mineros, pequeños y encapuchados como ellos¹⁶⁵.

Variedades de la cultura popular: las ciudades

La cultura popular rural no era monolítica. Lo mismo podría decirse de la cultura de las ciudades. En estas, las fiestas ocupaban un lugar más importante. Es más, en la ciudad cada día era una fiesta, ya que siempre había espectáculos representados por profesionales. Al menos en

las grandes ciudades, los cantantes de baladas y los cómicos actuaban todo el día, mientras que en el campo solo había espectáculos de este tipo de vez en cuando. Las ciudades acogían a minorías étnicas que a menudo vivían juntas y compartían una cultura de la que excluían a los extraños. Los guetos judíos son los ejemplos más claros, pero también estaban los moriscos de las ciudades del sur de España, los griegos y los eslavos de Venecia y muchos otros grupos minoritarios.

Los gremios dotaron a artesanos y tenderos de una cultura común diferente a la de los campesinos. Tenían sus propios patronos, sus propias tradiciones y rituales y organizaban tanto el tiempo de ocio de sus miembros como su trabajo. En muchas ciudades se encargaban de los espectáculos religiosos del Corpus Christi y también de espectáculos profanos, como el organizado por el alcalde de la *City* de Londres. En algunas ciudades alemanas el gremio de los carniceros desempeñaba un papel destacado en la organización de diversiones como bailes de espadas (con sus cuchillos), o el salto al río de sus aprendices. Las cofradías solían reclutar a gentes de otros gremios. Los artesanos tenían además sus propios mitos, como el de Dick Whittington en Londres, y se contaban muchas historias sobre los fundadores de los distintos oficios. Los gremios eran muy estrictos a la hora de admitir candidatos. No ponían dificultades solo a los hijos de los pastores, sino también a los de mendigos, verdugos, sepultureros o cómicos, que podían llegar a ser excluidos por no ser «gente honorable»¹⁶⁶.

Quizá deberíamos ser más precisos y hablar de culturas artesanas en plural, distinguiendo entre la que representaba a los tejedores, a los zapateros o a otros. Cada oficio tenía su propia cultura, entendida como el conjunto de habilidades y

secretos de su trabajo, transmitidos de generación en generación. Había otros oficios que, sin embargo, parecían tener una cultura más amplia y completa. La documentación de la que disponemos es una mezcla de lo que los miembros de un mismo oficio dijeron sobre sí mismos y lo que otros dijeron sobre ellos. Unos datos que, aun no siendo totalmente dignos de crédito, sí son enormemente sugerentes. Podríamos partir del hábito profesional. Los carpinteros solían llevar delantales de cuero y una regla. Un sastre debía ir siempre vestido a la moda, con aguja e hilo pinchados en su chaqueta¹⁶⁷. Las canciones que se cantaban durante el trabajo tradicional (*Ambachtslied*, *Yrkevisa*) expresaban e incentivaban las diferencias entre un tipo de trabajador y los demás.

Los tejedores tenían una cultura más definida y diferenciada que la del resto de los artesanos. Había algunos relativamente orgullosos y prósperos que trabajaban con materiales caros como la seda. Además, al ser muy numerosos, llegaron incluso a dominar algunas ciudades, como Norwich, Lyon o Segovia. El tipo de trabajo que desarrollaban les permitía leer, si lo deseaban, apoyando el libro sobre el telar. Por ejemplo, en el Lyon del siglo XVIII, unas tres cuartas partes de los artesanos de la seda sabían leer y escribir. Esta misma capacidad ayudaría a explicar el predominio de los tejedores en los movimientos heréticos característicos de Inglaterra, Francia o Italia a comienzos del siglo XVI. El movimiento de los lolardos pidió ayuda a los trabajadores del paño de Colchester, Newbury, Tenterden y otros lugares. El ejemplo inglés es el mejor al que podemos recurrir, teniendo en cuenta que Inglaterra ocupaba una posición hegemónica en la industria textil europea. Thomas Deloney, un tejedor de seda que llegó a convertirse en escritor profesional, nunca dejó de enorgullecerse de su

pasado artesano. Su famosa obra *Jack de Newbury* tenía como protagonista a un héroe tejedor y a los trabajadores del paño, porque así se destacaba «la gran fama y crédito que los hombres de este comercio tenían desde tiempos pretéritos». La obra de Deloney se reeditó en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a veces en forma de pequeños libretos populares. Él no fue, sin embargo, el único autor que atrajo la atención de los tejedores. El teólogo presbiteriano John Collinges, por ejemplo, era una especie de Deloney espiritual. Como párroco de Norwich su obra, *El libro de bolsillo de los tejedores*, iba dirigida a los numerosos tejedores de estambre en la ciudad. Su propósito era «espiritualizar» el arte de tejer, instruyendo a sus lectores sobre «cómo elevar meditaciones celestiales en los diversos momentos de su trabajo». Se editaron almanaques especiales para uso de los tejedores y un poema, *El tejedor triunfante*, publicado en forma de libreto a finales del siglo XVII, trataba a lo largo de sus tres cantos de la antigüedad, la utilidad y la excelencia del oficio. Un poema alemán, editado en 1737, expresaba el orgullo de los tejedores del lino de forma similar:

Dass Gott sei ein Erheber
Des Handwerks der Leinweber,
Macht mir die Bibel kund.
[La Biblia me dice que Dios enalteció el oficio
de los tejedores del lino].

La prueba definitiva de la existencia de una cultura de tejedores son las canciones que entonaban al ritmo del telar. Muchas de ellas fueron recogidas en el siglo XIX en Lancashire o Silesia, en un momento de evidente decadencia del telar manual. Los datos de los que disponemos parecen ser del siglo XVIII, aunque probablemente la tradición fuera anterior, lo que sugiere que la cultura de los tejedores fue internacional¹⁶⁸.

La cultura de los zapateros es otro buen ejemplo, en la medida que era un grupo instruido, consciente de su propia identidad. El 68% de los zapateros de Lyon del siglo XVIII sabía escribir su nombre, lo que les situaba inmediatamente tras los tejedores. A los zapateros se dirigió Deloney en su panegírico *El gentil artesano*, una obra que debe considerarse un intento de recoger literariamente las tradiciones orales, más tarde reescrita para el teatro por Dekker y Rowley. En estas historias, los zapateros llegaban a ser santos y los hijos de los reyes no desdeñaban la práctica de un oficio tan «gentil» y noble. En todo el continente, los zapateros aparecen como héroes. En una famosa canción francesa, *Le petit cordonnier*, es el zapatero el que consigue el amor de la chica más deseada. Han sobrevivido muchas de las canciones y cuentos alemanes que elogian a los zapateros; lo mismo sucede con las *skomakarvisa* escandinavas, canciones de trabajo de los zapateros, y con una danza, la *szewc*, recopilada en la Pomerania polaca¹⁶⁹. Como miembros de un oficio noble, los zapateros también se identificaban con actitudes específicas. El prototipo del zapatero filósofo tiene una tradición que se remonta, al menos, a los tiempos de Luciano en el siglo II, pero también es fácil encontrar ejemplos de zapateros que durante la época moderna no permanecieron fieles a la religión oficial y cayeron en brazos de la herejía. Jakob Boehme de Görlitz en Lusatia es, sin duda, el zapatero heterodoxo más famoso del período, seguido por el portugués del siglo XVI, Gonçalo Anes «Bandarra», cuyas profecías se tomaron en serio durante siglos a pesar de haber sido arrestado por la Inquisición y de haber abjurado de sus errores. «Bandarra» no fue, sin embargo, el único zapatero portugués del siglo XVI famoso por sus opiniones religiosas. Luis Dias de Setúbal fue procesado por haberse autoproclamado Mesías en 1542, y el

«zapatero santo», Simão Gomes, predicó sus profecías a finales de la centuria.

La heterodoxia de estos tres hombres podría explicarse recurriendo a su carácter de «cristianos nuevos», es decir, eran descendientes de judíos. Pero otros zapateros no compartían esta condición. Cuando el calvinismo se difundió en los Cévennes, durante el siglo XVI, sus promotores fueron zapateros. Inglaterra también puede aportar ejemplos similares: John White de Rayligh, en Essex, se autoproclamó san Juan Bautista en 1586; Samuel How, el zapatero predicador, publicó en 1639 su obra *La doctrina de la suficiencia del espíritu*; Jacob Bauthumley, de Leicestershire, fue metodista; Nicholas Smith de Petworth, en Sussex, publicó sus *Profecías maravillosas* en 1652, y no hay que olvidar al cuáquero George Fox. En Viena, en la década de 1790, tres zapateros fueron miembros de un grupo que negaba la divinidad de Cristo¹⁷⁰.

Los zapateros también estaban en la vanguardia de los movimientos políticos; pensemos en el «Capitán Cobbler» (Nicholas Melton), uno de los líderes del levantamiento de 1536 en Lincolshire, o en los cuarenta y un *cordonniers* que formaban parte de los 514 militantes *sansculottes* del año II (1793), estudiados por Albert Soboul¹⁷¹. ¿Qué tenía que ver hacer zapatos con la herejía o la revolución? Quizá fuera que era una actividad sedentaria que dejaba tiempo libre para reflexionar sobre la vida lo que convertía al zapatero en un verdadero equivalente urbano del pastor de ovejas¹⁷².

Podríamos analizar así a cada uno de los distintos gremios, sin agotar todas las complejidades de la cultura artesana. Los maestros de los oficios controlaban los gremios, pero oficiales y aprendices también tenían sus organizaciones y tradiciones. Los oficiales franceses, por

ejemplo, tenían sus *compagnonnages* o *devoirs*, cuyos miembros más activos eran hombres solteros, de edades comprendidas entre los dieciocho y los veintiséis años.

Los historiadores de la economía han mostrado un prolongado interés por los gremios, pensemos, por ejemplo, el «Bold Defiance» de los tejedores londinenses de 1768, como prototipo de sindicato de trabajadores que, en ocasiones, llegaron a organizar huelgas. Desde el punto de vista de la historia cultural, es más importante señalar que eran sociedades secretas con ritos de iniciación y mitos sobre sus fundadores que, tal y como ha señalado recientemente un historiador francés, formaban una especie de «cultura cerrada» paralela a la cultura popular. Los aprendices de Lyon del siglo xvi pertenecían a la sociedad de los Griffarins, que tenía un rito secreto de iniciación, una forma especial de estrecharse las manos, un santo y seña y un juramento. Un gran número de *compagnonnages* celebraron rituales similares en París y fueron condenados por diez doctores de la Facultad de Teología en 1655. Un acto importante para los oficiales franceses de los distintos oficios, era el *tour de France*, que les permitía ejercer su «oficialía» o trabajo a lo largo y ancho del país, con rumbos más o menos fijos, sabiendo que serían bien recibidos por sus colegas allí donde se encontrasen. Esta institución muy probablemente promoviera una cultura nacional de los oficiales¹⁷³.

Los *compagnonnages* no fueron fenómenos exclusivos de Francia. En Inglaterra, Thomas Gent, un oficial impresor, describía su propia iniciación en una taberna de Blackfriars en 1713, que incluía diversos actos: «Puesto de rodillas, me golpearon con una espada, derramando cerveza sobre mi cabeza», y me dieron el título de conde de «Fingalh». En

Alemania, las migraciones de oficiales (que eran obligatorias y duraban entre tres y cuatro años) están bien documentadas. Hans Sachs, por ejemplo, nos cuenta que entre 1511 y 1516 estuvo en Innsbrück en el sur, en Aachen en el oeste y en un lugar muy al norte como Lübeck, para regresar finalmente a Nüremberg. Los vagabundeos de los oficiales polacos del siglo xvii, les llevaban hasta Bohemia, Alemania y Hungría. Se ha conservado un estimable número de canciones de oficiales alemanes de este período, incluyendo un género especial, que los suecos llaman *Veckodagsvisa*, que recalca el trabajo que no se había hecho a lo largo de la semana. Este es un ejemplo húngaro difícil de datar:

Vasárnap bort iszom,
Hétfőn nem dolgozom.
Jó kedden lefeküdni,
Szereclán felkelni.
Czütörtök gyógyulni,
Pénteken számolni,
Hej! Szombaton kérdezni,
Mit fogunk dolgozni?
[El domingo bebo vino,
el lunes no trabajo.
El martes es bueno para acostarse, el miércoles para levantarse,
el jueves para recuperarse,
el viernes para calcular,
¡eh!, el sábado para preguntar, ¿qué trabajo hemos hecho?]¹⁷⁴.

Quizá debamos incluir entre los oficiales a los albañiles, e incluso a los maestros del oficio, ya que los albañiles iban de trabajo en trabajo y su unidad organizativa no era la corporación urbana, sino la «logia», un taller situado en el edificio en construcción. Como cualquier otro gremio, los albañiles tenían sus propios patronos, sobre todo los «Quatuor Coronati» (cuatro canteros romanos que figuran entre los primeros mártires cristianos). Pero en otros aspectos, la organización de los albañiles era más parecida a la de los oficiales que a la de los maestros. Iniciaban a los

nuevos miembros con rituales aterradores, les hacían jurar que mantendrían el secreto y les enseñaban las formas y signos con los que poder conocerse entre ellos; unos ritos que heredaron los francmasones que comenzaron a fundar sus propias logias en el siglo XVIII. Había rituales con los que se celebraba la fundación de un nuevo edificio. Una balada muy conocida del este europeo (*Kelémén o Manole el Albañil*) recoge la creencia de que, a veces, estos rituales incluían sacrificios humanos. Los albañiles tenían su propia jerga que, aunque recopilada en el siglo XIX, parece que ya existía mucho antes¹⁷⁵.

Por último estaban los aprendices. Es evidente que a veces eran un grupo plenamente autoconsciente e incluso formalmente organizado. En Londres se decía que estaban más predispuestos a divertirse y desmandarse al grito de «bastones» que los artesanos más maduros. Algunos de los libretos de cuentos ingleses parecen haber sido concebidos para el mercado de los aprendices; al menos tenían en cuenta las fantasías naturales del grupo. Así, una balada llamada *El honor de un aprendiz londinense*, muy difundida en el siglo XVIII aunque es probable que fuera anterior, nos habla de un aprendiz del tiempo de la reina Isabel que luchó en un torneo y se casó con la hija de un rey. Dada la educación de los artesanos franceses y la popularidad de los libros de caballería al otro lado del canal, es muy curioso que en Francia no hallemos historias similares. Sea como fuere, en Inglaterra se puede hablar no solo de una «cultura del artesano», sino también de una «cultura del aprendiz»: una forma temprana de cultura juvenil¹⁷⁶.

Es fácil exagerar y dejarse llevar por el impulso de hacer distinciones. Conviene que no olvidemos que los aprendices podían convertirse en oficiales y, a veces, en maestros; que

estos tres grupos trabajaban juntos en el taller, hablando y cantando, y que los diferentes gremios de artesanos de la ciudad cooperaban durante las celebraciones más importantes. Otro factor que unía a la cultura artesana a la urbana diferenciándola de la campesina, era la capacidad de leer y escribir. Los hombres de las ciudades tenían más oportunidades que los campesinos, ya que podían acceder con mayor facilidad a los maestros de escuela. Por ello estaban mejor predispuestos hacia la escritura que los campesinos, tanto si se trataba de libros, como de carteles o de *graffiti*. Los espectáculos en las ciudades, en Londres o Granada, a menudo incluían actores que llevaban carteles explicativos para hacer más comprensibles las imágenes menos usuales. Desde comienzos del siglo XVI, la estatua de «Pasquino» en Roma estaba normalmente cubierta de versos satíricos con la intención de que fuesen leídos y repetidos¹⁷⁷.

Se ha señalado a menudo lo importante que resulta la existencia de una cultura específicamente urbana en el Renacimiento. Algunos especialistas han llegado a afirmar que en Europa hubo tres, no dos culturas diferentes: la de las élites, la de la gente corriente de ciudad (a veces denominada «clase media») y la de los campesinos¹⁷⁸. Como hemos podido comprobar, hay muchas más variantes culturales. En todo caso, las culturas urbanas formaban parte de un espectro en el que se fusionaban la alta y la baja cultura, apropiándose de elementos de ambas. Hablamos de tres culturas para apreciar mejor las diferencias existentes entre ellas, pero mantenemos el modelo a «dos niveles», basado en una alta cultura y una cultura popular, lo que nos permite situar a individuos concretos en diferentes puntos del espectro.

Los trotamundos

Puede que, a estas alturas, debamos hacer una pausa para reconsiderar lo dicho hasta ahora. Sabemos que la cultura popular no fue nada homogénea. La cultura de los artesanos y la de los campesinos diferían en muchos aspectos. Lo mismo sucedía en el caso de la de los pastores y la de los mineros con respecto a la de los granjeros. La pregunta más crucial y la más difícil de responder es *cuán* distintas eran entre sí todas estas variantes. No debemos quedarnos con lo más pintoresco. Si los mineros tenían «sus» santos, sus canciones, sus espectáculos, danzas y leyendas, no es menos cierto que se las seleccionaba de entre el acervo común de la cultura popular. La especial devoción por santa Ana, solo adquiere importancia en el contexto más general de la devoción por los santos y en ningún caso monopolizaron su culto los mineros. La idea de Cristo como «Cordero de Dios» o «el Buen Pastor», o la frase: «Él sentará a los corderos a su derecha y a las cabras a su izquierda» (Mateo 25, 33), podía tener un significado especial para los pastores, pero este dependía del sentido ordinario que daba a tales ideas la cultura general.

De ahí que para describir las diferencias entre las canciones rituales o creencias de los cuatro grupos principales, sea preferible el término «subcultura» al de «cultura», porque sugiere que estas canciones, rituales y creencias fueron parcial y no totalmente autónomas, distintas, pero no totalmente diferentes al resto de la cultura popular. La subcultura es un sistema de significados compartidos, pero las personas que participan de ellos también comparten otros significados procedentes de una cultura más general¹⁷⁹.

Había otros grupos de itinerantes que, no siendo ni

urbanos ni rurales, formaban asimismo subculturas, incluso con un carácter más internacional que las consideradas hasta ahora: me refiero a la cultura de los soldados, marineros, mendigos y ladrones¹⁸⁰.

En la primera mitad del período estudiado, los soldados formaban un grupo internacional de mercenarios que recorría los caminos durante el invierno, tras la estación de campaña o en períodos de entreguerras. A los soldados licenciados (genuinos o falsos) se les consideraba una categoría especial de mendigos, a los que los franceses denominaban *drilles* y los italianos *formigotti*. Podían ser salteadores como las bandas de *rougets* y *grisons* que atacaban a los parisinos en los primeros años de la década de 1620. Tras 1650, los ejércitos de mercenarios fueron reemplazados por otros de carácter nacional, de los que formaban parte tanto soldados voluntarios como reclutas forzosos que permanecían confinados en cuarteles cuando no estaban de campaña. Se distinguían del resto de las personas por su modo de vestir, eran odiados, temidos y también admirados por los civiles: es decir, los soldados formaban una subcultura. Estaban marginados de la sociedad común, su trabajo era peligroso, se les desarraigaba de su cultura local tradicional y, además, el regimiento era una «institución holista» que planteaba demandas ilimitadas a sus miembros. Los soldados tenían su propia jerga, sus propias canciones que entonaban cuando estaban de marcha o acampados; canciones de batalla, de despedida, de reclutamiento (como los *verbunkos* que se cantaban en el siglo XVIII en el Imperio Habsburgo) o de desmovilización; canciones que expresaban orgullo por su trabajo y otras que lo denostaban. Pensemos en canciones del siglo XVI, como la del *Landsknecht*, que insistían en diversas cuestiones como estar sin botín y sin paga («*Es ging ein Landsknecht über*

Feld... Er hat kein Beutel noch kein Geld»); o la de los húsares prusianos del siglo XVII que recogían las mismas quejas e idénticas rimas:

Wir preussischen Hussaren, wann kriegen wir das Geld?
Wir müssen ja marschieren ins weite, weite Feld...
Und wer sich in preussische Dienst will begeben,
Der soll sich sein Lebtage kein Weibchen nicht nehmen...
[¿Cuándo nos pagarán a nosotros, los húsares prusianos?
Tenemos que marchar lejos, lejos por el campo...
y cuando se entra en el ejército prusiano es de por vida
no cabe tomar esposa...].

Como la de los mineros o los marineros, la cultura de los soldados era una cultura de hombres solos (con muy pocas excepciones). Fue una canción de despedida a los soldados, escrita por los miembros del regimiento de Württemberg obligados a ir a Sudáfrica en 1787, la que incidentalmente inspiró la recopilación de Arnim, el *Wunderhorn*¹⁸¹.

La subcultura de los marineros presentaba unas características aún más definidas que la de los soldados, porque la tripulación de un barco estaba más aislada de la cultura popular general que un regimiento. Todos conocían las canciones de trabajo de los marineros (*shea shanties*). En la década de 1480, el fraile dominico Félix Fabri describía estas canciones como un diálogo «entre uno que canta y da órdenes y aquellos que responden cantando mientras trabajan». El autor anónimo de *La queja de Escocia* (1549) recuerda haber visto una galera y haber oído al capitán ordenar a los marineros que levantasen la bolina:

Entonces uno de los marineros comenzó a llamar a grandes voces y a gritar, y todos los marineros respondieron al unísono: «Hou hou, pulpela pulpela, boulena boulena, darta darta, hard out steif, hard out steif, afoir the vynd, afoir the vynd, god send, god send, fayr vedthir, fayr vedthir...».

No está claro si lo anterior se cantaba o gritaba. Cuando el poeta portugués del siglo XVI, Camões, describe el acto de levar anclas (*Os Lusíadas*, 2.18), señala que se hace con los «acostumbrados gritos de los marineros» (*com a nautica*

grita costumada). En cualquier caso, en la canción marinera «clásica» el solista no da órdenes, sino que canta una canción y el coro no repite sus palabras sino que tararea un estribillo, como en esta canción tradicional portuguesa entonada en el momento de levar anclas:

[Solista]

A grande nau «Catharineta» tem os seus mastros de pinho:

[Coro]

¡Ai! lé, lé, lé, Marujinho bate o pé.

[Solista]

O ladrão do dispenseiro Furtou a ração do vinho:

[Coro]

¡Ai! lé, lé, lé, Marinheiro vira à ré.

[El gran barco «Catharineta» tiene sus mástiles de pino:

¡Ay! le, le, le, El marinero bate el pie.

El ladrón de la despensa robó la ración de vino:

¡Ay! le, le, le, El marinero gira a popa].

Deberíamos añadir que el solista tenía licencia para improvisar lo que quisiera e insultar a los oficiales con impunidad. Esta forma de diálogo entre el solista y el coro puede acusar la influencia de canciones tradicionales procedentes de África, lo que explicaría el exotismo que contribuyó a hacer tan característica la subcultura de los marineros¹⁸².

Los marineros se diferenciaban de los hombres de tierra firme en muchos aspectos. En primer lugar, por sus ropas. Al marinero gascón del siglo XVI se le reconocía por su gorra roja; al inglés del XVIII, por su coleta, por el paño a cuadros de su camisa y por sus pantalones, poco usuales en la época. Hablaban una jerga especial, a la que los términos técnicos y juramentos convertían en un lenguaje privado. Términos como «pasador» (instrumento de hierro afilado para separar ramales de cuerda o de alambre), «verga» o «la vela mayor», formaban un sistema de significados compartidos de los que se excluía a los hombres de tierra firme, lo que propiciaba cierta solidaridad en el seno de dicha cultura. Quienes no la

compartían hablaban de ella en tono irónico, como cuando Ned Ward describía a los viejos lobos de mar o *tarraulins* de las tabernas londinenses, hablando un «dialecto» marinero y quejándose de un pichel que «no tiene estiba en su bodega»¹⁸³.

Tenían también sus propios rituales, como el bautismo de las embarcaciones, la oferta de libaciones al mar en los puntos peligrosos del viaje (los marineros griegos y turcos tiraban pan al mar cuando pasaban por Lectum cerca de Troya), o el bautismo y el rasurado simulados para todos aquellos que cruzaban por primera vez el ecuador, o pasaban el cabo Kullen (en aguas danesas), o el de Raz (en Bretaña). Tenían, además, su propio folclore, en el que destacaban las sirenas (consideradas figuras siniestras) y barcos fantasma como el *Holandés Errante* (una versión marítima de la tradicional historia del *Cazador Salvaje*), en el que los fantasmas corrían sin cesar por el aire. Tenían su propia magia, como, por ejemplo, silbar para que soprase el viento; su propio arte, en forma de arcones marinos pintados o rodillos tallados (los barcos en botellas aparecieron tras la producción industrial de botellas a mediados del siglo XIX); sus propios bailes, especialmente el conocido *hornpipe*, indicado para bailar en solitario o en pequeños espacios. Tenían sus propios ritmos de trabajo y descanso, con largos períodos de aburrimiento y creciente frustración a bordo (igual que los pastores y los condenados a prisión, tenían suficiente tiempo para dedicarse a tallar), que alternaban con breves pero intensos períodos de relajación en los puertos. Si su disponibilidad a ser pendencieros no les distinguía de otros grupos, sí lo hacía su forma de andar, balanceándose. Muchos de los marineros, al menos en la Marsella del siglo XVIII, sabían leer y escribir (un 50%, en comparación con el 20% de los campesinos) y tenían sus propios almanaques,

con información sobre las mareas altas o las fondas de los distintos puertos en los que tenían sus propios mesones y fraternidades dedicadas, a menudo, a san Nicolás, como en Lübeck y Riga. No era raro que los clérigos, que ya se habían interesado por la cultura de los mineros, hicieran el esfuerzo de entender la subcultura de los marineros. John Ryther de Wapping, llamado «el predicador de los marineros», hizo del libro de Jonás su texto básico y publicó sus sermones bajo el título de *Un plato para marineros* (1675). John Flavel, un párroco de Darmouth, también centró su atención en los marineros con su *Navegación espiritualizada* (1682), obra en la que comparaba al cuerpo humano con un barco, al alma con sus mercancías, al mundo con el mar y al cielo con el puerto al que se dirige el marino¹⁸⁴.

Como siempre que nos referimos a una subcultura, conviene matizar. Los marineros no eran los únicos que cantaban canciones sobre el mar, ni las marinas eran las únicas canciones que cantaban los marineros. Los pescadores vivían en pueblos y veían a sus mujeres más a menudo de lo que lo hacían los marineros, pero también compartían una buena parte de la cultura de estos últimos. También bautizaban a los barcos nuevos (en Bretaña el barco tenía un padrino y una madrina). Pescadores y marineros compartían su preocupación por las tormentas y los naufragios y, cuando se hallaban en peligro, hacían votos a los mismos santos, como a Nuestra Señora de Bonaria en Cerdeña o Nuestra Señora del Buen Puerto cerca de Antibes. Sus proverbios procedían de una experiencia común. «Haz tu agosto» tenía un sabor marinero en Holanda, al igual que: «debe navegarse mientras el viento es favorable» (*Men moet zeilen, terwijl de wind dient*). Se nos presenta el problema de si debemos incluir o excluir a los barqueros de los grandes ríos como el Danubio, el Volga o el Vístula en esta

subcultura. También llevaban una vida distinta a la de los que trabajaban en tierra firme y desarrollaron su propio lenguaje. Un poeta polaco del siglo xvii recuperó la jerga de los barqueros del Vístula que tenía cierto sabor alemán. A un aprendiz de piloto se le denominaba *Fritz*, mientras que *ląd* (tierra) se identificaba con la orilla del río¹⁸⁵.

La subcultura popular más significativa fue la de los mendigos y ladrones, reconocida y evocada en la literatura picaresca, sobre todo en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y en una de las «novelas ejemplares» de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*. Los valores de los ladrones y mendigos profesionales eran muy distintos a los que caracterizaban al mundo «normal» que explotaban. La distancia se apreciaba en el lenguaje. Mendigos y ladrones tenían su propio *argot* o jergonza, un lenguaje particular nacido antes de que existiera noción alguna de *slang*. El *argot* de una subcultura criminal es mucho más autoconsciente y está cuidadosamente diseñado para excluir a los ajenos en mucha mayor medida que el de cualquier otro de los grupos a los que hemos hecho referencia. En la jerga de los ladrones italianos del siglo xv, recopilada por el poeta Luigi Pulci, una chica era *pesce*, «un pescado»; el camino era *polverosa*, «polvoriento»; un florín era *rughi*, «arrugas», y así en todo. En el Londres de la época isabelina, una víctima era un «conejo»; un «apañador de conejos» era un confidente embustero; un cuatrero, un «cabriolas presumido»; un «pellizco» robaba bolsos y no tenía nada que ver con un «abotonador» que abría bolsillos¹⁸⁶.

La especialización parece haber llegado a su extremo en España, donde García, un escritor coetáneo, llegó a distinguir trece tipos de ladrones, como los *devotos* que solo robaban en las iglesias, o los *mayordomos* que solo

defraudaban a los posaderos. Tal división del trabajo sugiere un alto grado de organización y así García llega a describir la «república» de bandidos y ladrones con su capitán, su jerarquía y sus leyes. La imagen de los gremios de ladrones, con aprendices y maestros, estaba muy extendida en ese período. Cervantes escribió su *Rinconete y Cortadillo* basándose en esa idea, mientras que dos de los cuentos populares de los hermanos Grimm, el 129 y el 192, se refieren a maestros ladrones y a su orgullo profesional. Contamos con una historia ambientada en el París del siglo ^{xvii}, en la que se nos cuenta cómo un chico «dio el salto a maestro» entre los carteristas por haber llevado a cabo con éxito una difícil operación encargada por sus mayores.

No es fácil comprobar si estos gremios existieron realmente. Si no los hubo, debieron inventarse para satirizar al mundo honesto y para ilustrar el tópico del «mundo al revés». Sin embargo, los ladrones sí tenían sus propios ritos de iniciación, conocidos en el Londres isabelino como «estabular al truhán». Como otros ritos artesanos, al candidato se le echaba un cuarto de litro de cerveza sobre la cabeza antes de ser admitido. Tenían, además, sus propias instituciones encargadas del entrenamiento. Así, el londinense Recorder Fleetwood escribía a William Cecil en 1585 sobre el descubrimiento, cerca de Billingsgate, «de una escuela donde se enseñaba a muchachos jóvenes las técnicas del carterista».

Este mundo criminal tan exótico, fue una fuente de inspiración para los escritores profesionales de la Europa moderna, a los que debemos casi todo lo que sabemos del tema. No siempre es fácil decidir si muchos de los detalles que nos han contado fueron fruto de la rica imaginación criminal o del hombre que escribía. Pero una cosa parece

estar clara: podemos dudar de los detalles, pero no de la existencia de una subcultura de los criminales¹⁸⁷.

Variaciones religiosas y regionales

En realidad, mendigos y ladrones, más que pertenecer a una subcultura formaban parte de una «contracultura», ya que no solo se diferenciaban del mundo que les rodeaba, sino que también lo rechazaban. Lo mismo podría decirse de algunas sectas cristianas, especialmente de los anabaptistas de Alemania y los Países Bajos, de los hugonotes franceses, de los cuáqueros de Inglaterra, un «pueblo peculiar» cuya actitud contracultural era obvia en la medida que afectaba a su modo de hablar y de vestir, y de los viejos creyentes de Rusia. Entre 1500 y 1800 las diferencias religiosas fueron una forma privilegiada de diferenciación cultural en el conjunto de Europa. En 1500, la Europa cristiana estaba dividida entre católicos y ortodoxos. Las diferencias se agudizaron tras el auge del protestantismo. De las diferencias entre la cultura católica y la protestante hablaremos más adelante (*infra*, pp. 291-305).

En cualquier caso, había europeos que no eran cristianos. Había judíos, sobre todo en las ciudades del sur de España y en el este de Europa, y musulmanes en más o menos las mismas zonas. Cada uno de estos grupos tenía sus propios valores y rituales. Los judíos de España tenían ministros, canciones populares y obras de teatro propias, como las que se referían a Esther, ya recopiladas en el siglo XVI. Como consta en los registros judiciales de la Roma del siglo XVI, los judíos celebraban su propio carnaval, al que llamaban *Purim*¹⁸⁸. Además recogían baladas del mundo cultural que les rodeaba, adaptándolas a sus propios usos tras despojarlas

de toda referencia cristiana. Los musulmanes de Bosnia hablaban una lengua parecida a la de los ortodoxos serbios, y cantaban las mismas épicas heroicas sobre las guerras entre cristianos y musulmanes, aunque, como indicó Karadžić cuando recopiló estas canciones, «en sus versiones, su pueblo siempre salía vencedor»¹⁸⁹.

Los musulmanes españoles fueron obligados a convertirse al cristianismo tras la toma de Granada en 1492, sin que ello supusiese la desaparición de su propia cultura, que se mantuvo íntegra durante el siglo xvi y épocas posteriores. Los moriscos practicaron su religión en secreto, mantuvieron el viernes como día de descanso, ayunaban durante el Ramadán y, cuando finalizaba corrían por las calles arrojando agua perfumada y naranjas, como hacían los cristianos durante el carnaval. Tenían sus propios hombres santos, los *fakires*, y sus amuletos con versos del Corán. Les habían prohibido hablar, leer o escribir en árabe, pero nunca dejaron de hacerlo, y cuando lo hacían en español era de forma distinta a la habitual. Se bañaban por cuestiones religiosas muchas más veces que los cristianos y sus mujeres seguían llevando velo. Pese a las denuncias de los clérigos, continuaron bailando la *zambra* y compartieron con sus vecinos cristianos el gusto por las baladas y los romances de caballería, aunque en sus versiones, como en Bosnia, eran los heroicos musulmanes los que ganaban¹⁹⁰.

Judíos y moriscos eran minorías étnicas y religiosas y sus culturas no pueden analizarse únicamente en términos religiosos. Había otra minoría étnica con cultura propia: los gitanos. En este período se les solía denominar «egipcios», «sarracenos» o «bohemos» y aparecieron en Europa a comienzos del siglo xv. Las personas respetables les asociaban a los mendigos y los ladrones, pero los gitanos

eran un grupo claramente diferente, tanto por sus costumbres como por su lengua. Ya en los siglos ^{xvi} y ^{xvii} ejercían las ocupaciones por las que se les reconoce hoy en día. Los hombres eran chatarreros, tratantes de caballos o domadores de osos y músicos, mientras que las mujeres bailaban y adivinaban el porvenir leyendo las palmas de las manos. Se sospechaba que eran magos, que tenían pactos con el diablo o que ignoraban o se oponían a la verdadera religión.

No saben lo que es la Iglesia y solo entran en los templos para cometer sacrilegios. No conocen ninguna oración..., comen carne siempre sin respetar los viernes ni la Cuaresma.

Sin embargo, el interés de los gitanos por las artes del espectáculo y la representación les permitió relacionarse con los pueblos sedentarios. Los músicos gitanos fueron muy populares en la Hungría del siglo ^{xviii} y en otros lugares de Europa central donde su música dejó una huella indeleble¹⁹¹.

Hemos dejado para el final las variaciones más obvias de la cultura popular, las relacionadas con el género y las regiones.

Tenemos poco que decir sobre las mujeres porque carecemos de datos para hacerlo. El «tema de las mujeres» ha captado el interés, tanto de los historiadores de la cultura popular, como de los antropólogos sociales¹⁹². La tarea de reconstruir e interpretar la cultura de un grupo no articulado es aún más ardua. La cultura de las mujeres es a la cultura popular lo que esta a la cultura en su conjunto: un continente oscuro, aunque menos oscuro de lo que solía ser gracias a los numerosos registros judiciales, laicos y eclesiásticos, del Renacimiento que hemos analizado (incluidos los de la Inquisición).

Como se trata de un ámbito tan desconocido, merece la pena que lo mencionemos, aun a riesgo de repetir ideas ya expresadas en otras páginas de este libro. Como bien

señalara un historiador del Renacimiento inglés: «La cultura popular desempeñó un papel fundamental a la hora de mantener y modelar las relaciones de género en una sociedad renacentista que, a su vez, adquirió forma a través del género»¹⁹³.

La cultura de las mujeres no era la misma que la de sus maridos, padres, hijos o hermanos porque, aunque compartían muchas cosas, había ámbitos de los que las mujeres estaban excluidas. Así, se las marginaba de los gremios y a menudo también de las fraternidades. El mundo de las tabernas tampoco era para ellas. Las diferencias culturales procedentes de distintas ocupaciones profesionales, por ejemplo entre granjeros y pastores, mineros y marinos, pueden haber tenido poco sentido para sus mujeres. Al menos en el este de Europa las mujeres tenían sus propias canciones. Una colección de canciones populares de Galitzia, distinguía entre «canciones de mujeres» (*pies'ni z-en'skie*), principalmente de tema amoroso, y «canciones de hombres» (*pięs'ni męskie*), sobre todo baladas. Karadžić hace la misma distinción en el caso de Serbia, aunque señala que los jóvenes a veces también cantaban lo que denomina «canciones de mujeres». Otro buen ejemplo son las canciones suecas de «doncellas» (*pigvisor*) y el género de las *poissard* asociado en París a las pescaderas¹⁹⁴. Las mujeres de los pueblos franceses se reunían en los *veillées*, donde podían coser, cantar o contar historias (con la posible presencia de invitados masculinos). Las mujeres de mayor edad enseñaban el catecismo a las más jóvenes. Además, tenían sus propias canciones de trabajo, como las de hilar, las de batanear (para encoger el paño) y las de moler el grano, que los hombres solían calificar despectivamente de «cuentos de viejas»¹⁹⁵.

Las mujeres creaban y transmitían buena parte de la

cultura popular. Algunas llegaron a ser famosas, al menos a nivel local. Hubo actrices, como la italiana Isabella Canale, después conocida como Isabella Andreini. Hubo mujeres bufones entre las que destaca la francesa Mathurine, siempre presente en las cortes de Enrique IV y Luis XIII. Sabemos asimismo de cantantes, como la cantora de baladas sueca Ingierd Gunnarsdotter o las *Liederweiber* o cantoras de Viena (*infra*, p. 146) y narradoras de cuentos como Dorothea, Frau Viehmännin, que proporcionó a los hermanos Grimm algunos de sus mejores relatos populares. También hubo empresarias del espectáculo, como la señora Mynn, una *show-woman* de la Bartholomy Fair de Londres.

Hubo «mujeres que pensaban» que solían actuar como sanadoras y a veces acababan en la hoguera por brujas. Pensemos en el ejemplo de Catharina Fabergerg, «la doncella sabia» sueca. La Iglesia (tanto la católica como la ortodoxa) condenó a cierto número de mujeres por lo que los clérigos denominaban mal uso de pan, agua o aceite consagrados. Las leyes eclesiásticas rusas de 1551 (*Stoglav*) permitían condenar a mujeres que cocían pan consagrado y pronunciaban encantamientos durante el proceso. En Venecia, la Inquisición interrogó a un grupo de mujeres griegas acusándolas de haber usado aceite consagrado para sanar a sus clientes¹⁹⁶.

Las mujeres participaban activamente en fiestas como el carnaval o el día de santa Ágata en el que, en algunos lugares, se realizaba una inversión ritualizada de los roles de género, al parecer porque, según se decía, a la santa la martirizaron cortándole los pechos y haciéndola más similar a un varón. En el Franco Condado rural, «tribunales de mujeres aprobaban reglamentaciones satíricas»¹⁹⁷. Las mujeres también participaron en revueltas, sobre todo en las grandes rebeliones. Se creía que Anne Carter había liderado

una revuelta por la falta de grano en Maldon, Essex en 1629 y Kaat Mossel se hizo famosa por liderar las revueltas durante la «Revolución patriótica» holandesa de 1782. La famosa «Marcha del Pan» sobre Versalles durante la Revolución francesa formaba parte de una larga tradición¹⁹⁸.

Si algo está claro, es que la cultura de las mujeres fue más conservadora que la de los hombres, llegando a diferenciarse todavía más de la de éstos a medida que pasó el tiempo. Las mujeres tenían un nivel de educación menor que el de los hombres. En 1630 en Amsterdam, el 32% de las esposas sabían escribir su nombre frente al 57% de sus maridos, y en toda Francia, a finales del siglo XVII, la relación oscilaba entre un 14 y un 29%, respectivamente¹⁹⁹. De modo que debemos añadir la palabra escrita a la lista de los elementos culturales no compartidos por las mujeres.

El resultado fue que las mujeres comenzaron a sustituir a los hombres como guardianas de la tradición oral. Por lo general eran las madres las que transmitían las canciones, los relatos y las creencias religiosas a los niños.

Parece que cuando sabían leer, las mujeres se interesaban por diversos tipos de libros. Los registros sugieren que algunos escritores y editores de Inglaterra y los Países Bajos dirigían sus libros a una audiencia femenina²⁰⁰. En el tiempo de la imprenta también hubo escritoras. Era bastante común que las mujeres escribieran autobiografías y algunos de estos textos se imprimieron, como los de la viuda de un predicador: Isabella de Moerloose. Mary Collier, una lavandera de Sussex del siglo XVIII, publicó sus poemas. La profeta Joanna Southcott, del Devon rural y sirvienta, se hizo famosa tras publicar sus escritos religiosos a principios del siglo XIX.

La religión, sobre todo en su variante mística, era otra de

las formas de autoexpresión favoritas de las mujeres. Las católicas tenían sus propias santas no oficiales, aunque en el curso de la Contrarreforma las redujeron al silencio si no se integraban en organizaciones oficiales como las órdenes religiosas²⁰¹. Los protestantes, en cambio, dieron a las mujeres mayores oportunidades de participación. El famoso libro sobre los mártires protestantes escrito por John Fox y Jean Crispin hablaba de la existencia de cierto número de mujeres que eran mercaderes o artesanas²⁰². Tras la Reforma hallamos predicadoras en la Francia del siglo XVI (calvinistas), en Alemania (anabaptistas) e Inglaterra (entre las sectas de la guerra civil)²⁰³. También hubo profetas femeninas, algunos cientos entre la comunidad protestante del Languedoc en tiempos de persecución, sobre todo entre 1688 y 1710. Isabeau Vincent, por ejemplo, era la hija adolescente de un pastor de Dauphiné que predicaba en trance, como si la poseyera un espíritu²⁰⁴.

Como las mujeres siguieron siendo «anfibia» más tiempo que los hombres de clase superior, solían desempeñar un importante papel como mediadoras entre ambas culturas. Si han sobrevivido las canciones populares, se lo debemos básicamente a ellas. En Escandinavia, por ejemplo, era bastante usual que fueran las mujeres nobles (junto a algunos varones de la nobleza) las que recopilaban las canciones en libros (*visböcker*). Entre ellas cabe mencionar a Anna Krabbe y Karen Brahe (dos mujeres con gustos académicos), a Barbro Banér, hija de un mariscal sueco y, sobre todo, a la reina Sofía de Dinamarca, esposa del rey Federico II²⁰⁵. Como veremos en el caso de las baladas escocesas, nuestra fuente fundamental, la que recopiló las canciones, fue la hija de un profesor, la señora Brown de Falkland. Las sirvientas vivían a caballo entre ambas culturas, una posición no siempre cómoda, sobre todo

cuando sus señoras pretendían reformarlas²⁰⁶.

Si es poco lo que puede decirse sobre las variaciones culturales con relación al género, el tema de las variaciones regionales ofrece un cuadro totalmente distinto, pues contamos con todo tipo de datos, tanto si observamos la cultura material como la inmaterial, los artefactos o las representaciones. La cultura popular se percibió como una cultura local. Según un proverbio catalán: *A cada terra el seu ús* («A cada tierra sus propias costumbres»). Eran la región, la ciudad e incluso el pueblo las que generaban lealtad. Estas unidades formaban comunidades muy cerradas con estereotipos hostiles a los extraños, pues eran reacias a admitir gente nueva o a adoptar formas innovadoras. La guerra de los campesinos alemanes fracasó en 1525, básicamente porque las bandas de campesinos de las diferentes regiones no colaboraron entre sí. A finales del siglo XVII un párroco de Sologne describía a sus feligreses en los términos siguientes: «Solo aman su propia región [*leur pays*]... no se interesan por las noticias o modas de otros lugares, están completamente distanciados de todo lo que sucede en el resto del mundo»²⁰⁷. Desde luego, podía haber estado describiendo muchas partes de Europa.

Las variaciones regionales en la cultura eran enormes y venían de tiempo atrás. La mitología celta no había desaparecido de Escocia, Irlanda, Gales o Bretaña, el culto a la primavera se mantenía, y todavía se hablaba en Cornualles cierta variante de la lengua celta. Los bretones estaban orgullosos de sus santos locales, como Nonna y Coentin, desconocidos en otros lugares y, probablemente, divinidades precristianas posteriormente cristianizadas. El modelo celta de poblamiento disperso diferenciaba a la Gales del siglo XVI de sus vecinos ingleses. La mitología noruega

sobrevivía igualmente en algunas zonas de Escandinavia. En los Alpes escandinavos y en Laponia, aún se veneraba al dios noruego Thor en el siglo XVIII y seguían considerando el jueves como el día santo. Los mitos noruegos sobrevivían en Escandinavia en forma de baladas tradicionales.

En Lituania (considerada oficialmente cristiana solo desde el siglo XIV) y en Rusia se practicaban abiertamente los cultos precristianos. En 1547 se decía que los lituanos todavía adoraban a sus dioses tradicionales: Perkūnas, Laukosargas y Zemepatis; en 1549, el embajador imperial Herbertstein informaba de que en la región rusa de Perm, «aún hay idólatras en los bosques y aún se reverencia al viejo dios del trueno, Perun»²⁰⁸. Los bosques, como las montañas, son barreras que evitan eficazmente la penetración de nuevas costumbres y creencias.

La larga persistencia de estas tradiciones étnicas contribuyó a la variedad regional, pero no fue la única causa. La región era una unidad cultural también por razones ecológicas, en la medida que un entorno físico diferente alentaba, si no imponía, modos de vida distintos. Los italianos construían sus viviendas de piedra, los holandeses de ladrillo y los rusos, por razones evidentes, de madera. Las baladas fronterizas inglesas y escocesas reflejaban el modo de vida de una comunidad de frontera y hablan de temas como el ganado, la parentela, las invasiones y las disputas. Cuando los cuentos populares emigraban de una región a otra, se les modificaba, se les daba mayor importancia introduciendo referencias a los trabajos locales. En un cuento popular griego sobre san Nicolás, este acudía en ayuda de unos marineros en apuros; en la versión difundida en Rusia ayudaba a un campesino cuyo carro estaba atascado²⁰⁹.

Uno de los mejores folcloristas de nuestro siglo, Carl von Sydow, ha resaltado de forma precisa y magistral la importancia del elemento regional para el estudio de la cultura popular. Adoptó de los botánicos el término «ecotipo», con el que hacían referencia a una variedad vegetal hereditaria que se adapta al medio por selección natural, y lo aplicó a sus estudios sobre los cuentos populares. Carl von Sydow afirmaba que una tradición dada, sufría «un proceso de unificación en su propia área a través del control mutuo y la influencia recíproca de sus portadores», lo que daba lugar a ecotipos de cuentos populares. Insistía, además, en la importancia de las barreras a la difusión; barreras lingüísticas que obstaculizaban, sobre todo, la difusión de la poesía y barreras políticas, es decir, fronteras que dificultaban los movimientos de los portadores de la tradición. Los habitantes de los pueblos, continuaba Von Sydow, no aprenden de sus vecinos, con los que a menudo se muestran hostiles: la tercera barrera a la difusión. Dos creencias diferentes pueden cumplir la misma función y, sin embargo, pueden excluirse mutuamente. Cuando una pasa a formar parte de la tradición popular, la otra se vuelve superflua y, de introducirse en el seno de esta tradición, no sería comprendida, lo que constituiría una cuarta barrera²¹⁰.

En el caso de la Inglaterra renacentista, algunos especialistas han señalado recientemente la importancia de las culturas regionales (catorce provincias culturales según uno de ellos), tanto si se explican las variaciones aludiendo a los diferentes entornos y economías locales (pastos, bosques o tierras de pastoreo) o a tradiciones étnicas y religiosas²¹¹.

Estos puntos son importantes pero no la historia completa. Uno de los argumentos centrales de este libro, de hecho lo que justifica su existencia, es que la cultura popular no debe estudiarse solo a nivel regional.

El concepto «región» es menos preciso de lo que parece. ¿Podemos enumerar las regiones en las que se divide Europa? Si no podemos, parece evidente que debemos dudar de la eficacia de las barreras. Las unidades más obvias son las provincias, como las de la vieja Francia antes de que fuesen introducidos los *départements* a finales del período moderno. Pero ¿Bretaña es una región? ¿No serían, en realidad dos: la Alta y la Baja Bretaña? No debemos establecer las divisiones desde el punto de vista administrativo, sino desde el cultural. En el siglo XVII se hablaba francés en la Alta Bretaña y bretón en la Baja Bretaña. Sin embargo, hallamos ecotipos incluso a niveles inferiores. En la Baja Bretaña se hablan distintos dialectos del bretón: el de Cornualles, Morbihan o Finistère. ¿Es Cornualles una región? ¿Podemos subdividirla en los pueblos que la forman? ¿Hay alguna razón que nos impida seguir estableciendo sucesivas subdivisiones hasta alcanzar el nivel de las familias o incluso el de los individuos?

Da igual que elijamos otros criterios u otras regiones. El arte popular noruego y sueco del siglo XVIII es claramente diferente al del resto de Europa. Pero si observamos con mayor detalle el arte sueco en sí, veremos que la pintura de Suecia central (especialmente Dalarna y Hälsingland) es distinta a la del sur (sobre todo de Smaland y Halland). Y si descendemos a un mayor detalle, nos daremos cuenta de que Dalarna está dividida en dos regiones: Rättvik y Leksand... Las costumbres de los campesinos de la Moravia del siglo XIX diferían claramente de las de sus vecinos de Eslovaquia. A su vez, la Eslovaquia morava formaba una unidad en sí misma, subdividida en no menos de veintiocho «distritos de costumbres»²¹². Parece que estuviéramos volviendo al problema planteado por Toynbee: la imposibilidad de

enumerar culturas o subculturas debido a lo poroso de sus límites.

Si, como hemos visto, se puede dividir a las provincias en pequeñas unidades culturales, también se las puede agrupar para crear unidades mayores, como las naciones o los conjuntos de naciones. Es cierto que el lenguaje es una barrera, pero puede superarse. Las baladas se difundieron por las rutas comerciales desde Escandinavia a Escocia, gracias a que las estructuras de las distintas lenguas eran similares y a que los lugares comunes de estas baladas podían reproducirse con muy pocos cambios. Así la expresión danesa «op staar» u «op stod» se convertía en «up then started» («levantado, comenzó») o «up and spake» («levántate y habla»); «ind saa kom» se convertía en «in then came» («entonces entró»); «den liden smaadreng» puede traducirse por «his little foot-page» («su pequeño paje»). Lo mismo ocurriría con algunas fórmulas utilizadas en las baladas noruegas: *fager* og *kin* correspondería a «fair and fine» («bello y bueno») escocés, y *baka* og *bryggje* a «bake and brew» («cocer y fermentar»).

La gran popularidad de una copla subversiva que asociamos a John Ball y la revuelta campesina de 1381 sugiere que las barreras reales eran los grupos lingüísticos y no las lenguas consideradas aisladamente:

When Adam delved and Eve span,
who was then the gentleman?
[Cuando Adán cavaba y Eva hilaba,
¿quién era entonces el caballero?].

Esta copla acabó virtualmente confinada a las lenguas germánicas en las que se podía reproducir la rima sin alteraciones. Fue traducida al alemán, holandés y sueco a finales del siglo xv:

Da Adam reütet und Eva span
Wer was die Zeit ein Edelman?
Wie was doe de Edelman

Doe Adam graeff ende Eva span?
Ho war tha een ädela man
Tha Adam graff ok Eva span?

Era menos conocida en las lenguas eslavas en las que no era sencillo reproducirla. Así, por ejemplo, la versión polaca rezaba:

Gdy Adam z Ewą kopał,
Kto komu na ów czas chłopał?²¹³.
[Cuando Adán y Eva estaban cavando,
¿Quién era entonces el campesino?].

Estas historias se difundían con facilidad y, a veces, tras las variaciones regionales latía una mal disimulada unidad. Los habitantes de Cava en el reino de Nápoles aparecían como tontos en muchas historias locales gracias a sus vecinos de la cercana Salerno. ¿Qué puede ser más local? Sin embargo, investigando por toda Europa encontramos reveladoras historias sobre los tontos de Beria en Portugal, de Fünsing en Baviera, de Mundinga en Suavia, de Mols en Dinamarca, de «Malleghem» en Flandes o, en nuestro propio país, los de Gotham en Nottinghamshire. Algunas de estas historias eran muy famosas en diferentes regiones, por ejemplo, la de «cuatro hombres que cargan con el caballo para que no pisotee el campo», o la que nos cuenta la historia de «un jinete que se pone un saco a sus espaldas para aligerar la carga de su cabalgadura»²¹⁴. Se daba colorido local a un producto ya muy estandarizado. Sin embargo, no se trata de ejemplos aislados. Muchos argumentos de baladas y de cuentos populares se han recopilado en lugares del continente europeo muy distantes entre sí. La balada conocida como *Heer Halewijn* es un buen ejemplo. Se refiere a una chica que va con un hombre al bosque donde descubre que planea asesinarla. Sin embargo, consigue engañarlo y matarlo con su propia espada. Esta balada es muy conocida en Alemania y Escandinavia y corresponde a la denominada en Inglaterra «Lady Isabel y el duende caballero» (Child, 4).

También se la conoce fuera de la zona lingüística germánica, como en Polonia o Hungría, donde se titula «Molnár Anna». El cuento de la «chica rescatada», que reclama en vano la ayuda de los miembros de su familia hasta que finalmente la salva su enamorado, es famoso en regiones geográfica y culturalmente tan alejadas entre sí como Inglaterra, Finlandia o Sicilia. Desde luego, cabe preguntarse qué proporción de cuentos propios de una región convive con los importados. Se trata de un campo poco explorado²¹⁵.

Por otro lado, el cristianismo ya llevaba tiempo procurando la unificación de la cultura europea. En toda Europa se celebraban las mismas fiestas y se veneraba a los mismos santos, cuyas vidas se representaban en dramas religiosos similares. Hasta los musulmanes se vieron afectados por el cristianismo popular. En la Dalmacia del siglo XVIII, los musulmanes se dirigían a los párrocos católicos para obtener *zapis*, un trozo de papel con nombres santos escritos que llevaban como talismanes prendidos en los sombreros o los cuernos del ganado para protegerse de las desgracias. Las canciones se difundían de un confín a otro de Europa, aunque se perdiesen por el camino parte de las palabras originales. Incluso se reproducían los tipos habitacionales, cuando el medio era similar. La casa de piedra de Puglia o *trullo* se consideró durante mucho tiempo un ejemplo único, pero en realidad existen claros paralelismos de construcciones similares en España o Irlanda. Hasta diseños formales, como las decoraciones geométricas de los arcones nupciales, son los mismos en muchas regiones de Europa²¹⁶.

Pero puede que sea un error limitar nuestros estudios a Europa. Un distinguido folclorista ha insistido en esta cuestión al destacar que «las tierras que van desde Irlanda a

la India, forman una importante área de tradición común donde se encuentran las mismas historias». Cuentos populares árabes, como *El libro de Sinaibad*, y cuentos hindúes (como los del *Panchatantra*) circularon por Europa con anterioridad a 1500. El teatro popular tradicional turco incluía un tipo de obras, *orta oiunu*, que giraban en torno a diálogos cómicos entre un señor y su sirviente bufón: lo que en otras partes del mundo se conoce como Pantaleón y Polichinela. La fiesta hindú Holi, en la que se intercambian los roles sociales y se rocía con agua (o algo peor) a las autoridades locales a las que se obliga a cabalgar de espaldas sobre asnos es, por decirlo suavemente, «carnavalesca». Uno siente la tentación de seguir el ejemplo de los lingüistas del siglo XIX, o de Jacobo Grimm, y pensar en términos de cultura «indoeuropea»²¹⁷. ¿Sería ir demasiado lejos?

No contamos, por el momento, con demasiados estudios serios que nos ayuden a tomar una decisión. No podemos precisar si el área indoeuropea comparte elementos culturales sin un estudio comparado sistemático de otras zonas del mundo, por ejemplo, Japón. El intento más serio es el realizado por Murdock en su «mustrario etnográfico mundial» (referido tanto a las sociedades como a la cultura en nuestro sentido del término), que dividió el mundo en seis regiones. Una de ellas sería la «circunmediterránea», que incluiría Europa, Oriente Próximo y el norte de África, pero de la que se excluye a la India²¹⁸. Para que los estudios sobre la unidad y variedad de lo indoeuropeo fueran convincentes tendrían que realizarse, al menos, con la profundidad de Von Sydow. Deberían ser cuantitativos e intentar establecer qué porcentaje de cultura propia de una región convive con la de sus vecinos.

Mientras no podamos realizar este tipo de estudios, parece

recomendable que nos limitemos a Europa. Quisiera sugerir que la cultura popular no debe estudiarse solo a nivel regional y que se puede hablar de subculturas regionales, al igual que antes nos referíamos a subculturas ocupacionales. En cualquier caso, conviene no exagerar el aislamiento de estas subculturas del resto de la cultura popular. La cultura catalana, por ejemplo, es como la de los mineros, es decir, una selección del acervo común más que algo completamente distinto. No son los motivos, sino su combinación la que permite al especialista afirmar que un determinado cuadro proviene, por ejemplo, de Rättvik y no de Leksand. El propósito de este libro es sugerir ideas sobre el acervo común, sobre los elementos de los que surgieron los distintos modelos locales.

Desde otro punto de vista conviene señalar que, si bien había grandes variaciones regionales en la cultura popular de la Europa moderna, estas estaban muy estructuradas y coexistían con otras diferencias. Los folcloristas han recopilado «atlas de la cultura popular» usando como guía la nación o la región. Un estudioso de las baladas ha llegado a identificar siete «provincias de baladas» y los antropólogos han subdividido África en distintas «áreas culturales». Sin embargo, al menos por lo que sabemos, nadie ha intentado describir la geografía cultural de Europa considerada en su conjunto²¹⁹. Es un tema para un libro no para un simple apartado. Pero la posible estructura de ese libro es extremadamente relevante para el argumento de este capítulo.

Una geografía cultural de Europa debe ser histórica, es decir, debe tener en cuenta los cambios a largo plazo. Al mismo tiempo debe ser consciente del gran número de diferencias culturales que a menudo se solapan pero raramente coinciden. Pensemos, por ejemplo, en el contraste

entre las aldeas de la costa atlántica o las del sur de la zona eslava y los pueblos que priman en el resto del territorio. El modo de vida en los pueblos (debido, sobre todo, a su relación con el mercado) parece haber dado lugar a un mayor grado de conciencia política, en el período que va de la guerra de los campesinos hasta la Revolución francesa. Los pueblos compactos pero irregulares, contrastan con los que disponen de una planificación lineal, ligados a la colonización de tierras deshabitadas. Surge así una geografía de arquitectura vernácula condicionada, en parte, por la disponibilidad de materiales de construcción. Hay zonas donde predomina la piedra, por ejemplo, alrededor del Mediterráneo y otras, donde lo que prevalece es la madera, como en el caso de Noruega. Hay regiones donde se construía en ladrillo (que fue reemplazando progresivamente a la madera a lo largo del siglo xvii), como en los Países Bajos en el siglo xvii. Existe una geografía de la alfabetización. En Francia, durante los siglos xvii y xviii, la división entre el noreste alfabetizado y el relativamente analfabeto suroeste, seguía una línea diagonal que iba desde Mont Saint Michel hasta el lago Ginebra. Si consideramos a Europa en su conjunto, hallamos en el siglo xviii una zona con altos niveles de alfabetización en el noroeste (Suecia, Prusia, Gran Bretaña) y una de muy baja alfabetización en el sur y el este. Los protestantes, mejor formados, se diferenciaban claramente de los católicos y aún más de los cristianos ortodoxos. A todo ello había que añadir el contraste entre un norte más frío y oscuro, donde las actividades culturales se producían en lugares cerrados, y un sur más caluroso y brillante, donde la cultura popular estaba ligada al mundo exterior y público, a la *piazza* o *plaza*²²⁰. En el sur, la fiesta primaveral del carnaval era la más importante, mientras que en el norte lo era la noche de san Juan. Había también claras

divisiones lingüísticas entre el románico, el germánico y el eslavo, todo ello complicado por la pervivencia de pequeñas familias lingüísticas, como el celta o el finougrio. Existían asimismo diferencias sociales entre los campesinos del este del Elba, que vivieron un proceso de refeudalización durante los siglos ^{xvi} y ^{xvii}, y los campesinos de la zona occidental, relativamente libres.

En diferentes partes de Europa nos encontramos, además, con el contraste entre las tierras altas y las bajas, las zonas de bosque y los prados, entre la costa y las tierras interiores o entre las áreas centrales y las fronterizas. Los estudiosos de las baladas inglesas y escocesas saben mucho de las condiciones de vida en la frontera. La zona que separa Escocia de Inglaterra fue, sin embargo, una de las muchas regiones donde predominaron una visión heroica del mundo y las baladas que la reproducían. La frontera entre los turcos y los Habsburgo en Croacia y Hungría era un mundo mucho más heroico que el de las marcas fronterizas del oeste, centrales o del este entre Inglaterra y Escocia, pero sus valores y canciones son similares en muchos aspectos²²¹. Los mismos cosacos también fueron hombres de frontera.

El modelo que surge de la interacción de todos estos contrastes se puede simplificar distinguiendo entre tres áreas de Europa: el noroeste, el sur y el este. Así, la Europa del sur, la mediterránea, hablaba lenguas románicas, era católica (con pequeños grupos de hugonotes, musulmanes, etc.), tenía una cultura de puertas afuera, con «casas de piedra de 500 toneladas» (como las denomina Chaunu), un nivel bajo de alfabetización (excepto en zonas de Italia con un alto nivel de educación, durante el siglo ^{xvi}) y un sistema de valores basado en el honor y el deshonor²²². Sin embargo, para entender la cultura de una comunidad particular, no

solo tendríamos que situarla en una de estas Europas, sino también en relación con las líneas de contraste descritas. La cultura de un pueblo bretón de pescadores, por ejemplo, no debe estudiarse como parte de un todo, sino de varios: parte de la cultura francesa, de la marítima, de la céltica, de la católica, y así sucesivamente. Se puede dar una diferenciación cultural relativamente grande, siempre y cuando coincidan un número determinado de contrastes. Así, los tejedores hugonotes del Spitalfields del siglo XVIII, eran parte de un grupo étnico, de uno religioso y de una subcultura ocupacional, al igual que los zapateros judíos de la Europa central. La misma Reforma pudo resultar atractiva para algunos grupos étnicos o laborales porque, de alguna manera, reforzaba su sentido de identidad colectiva. No parece casualidad que en Transilvania, donde convivían tres grupos lingüísticos distintos, los alemanes siguieran mayoritariamente las doctrinas de su compatriota Lutero, los húngaros se hicieran calvinistas y los rumanos no dejaron de ser ortodoxos.

Interacción

Dada la existencia de las más variadas grandes y pequeñas tradiciones en la Europa moderna, es natural que hubiera cierta interacción entre ellas cuya naturaleza ha sido un tema muy debatido. Swift indica que las «opiniones son como las modas» que, como siempre, «descienden de las personas de calidad a las de clase media y de esta al vulgo, donde a la larga cesan y desaparecen»²²³. Los descubridores de la cultura popular, como Herder o los hermanos Grimm, defendían el punto de vista contrario al afirmar que la creatividad procedía de abajo, del pueblo. Los folcloristas

alemanes de comienzos del siglo xx, los que han debatido sobre el tema de la forma más completa y explícita, volvieron a los planteamientos iniciales. Sostenían que la cultura de las clases bajas (*Unterschicht*) era una imitación anticuada de la de las clases altas (*Oberschicht*). Imágenes y temas, canciones e historias «penetraban» gradualmente, en sus propias palabras, hasta el fondo de la escala social²²⁴.

¿Cuál es la teoría correcta? El debate se ha visto dificultado por la existencia de divergencias en las definiciones, pero si seguimos utilizando términos como «alta cultura» y «cultura popular», tal y como los hemos definido al comienzo del capítulo, podemos afirmar que existe una influencia mutua entre ambas tradiciones. Como indicó Redfield, «la gran tradición y la pequeña se han estado influyendo mutuamente durante mucho tiempo y continúan haciéndolo». Algunos ejemplos nos pueden aclarar esta cuestión²²⁵.

El arte popular nos ofrece numerosos ejemplos de esa «penetración» de la que hemos hablado. Los pequeños propietarios agrícolas de la Inglaterra de finales del siglo xvi y comienzos del xvii construían sus casas al estilo de la nobleza local. En la Europa central del siglo xviii hubo un Barroco campesino un siglo después del surgimiento del estilo original. El arte campesino de Noruega y Suecia de ese mismo período tomó prestados motivos característicos del estilo renacentista, el barroco o el rococó. Los motivos grabados en los muebles y los grabados de las iglesias fueron sus principales fuentes de inspiración²²⁶.

La literatura también iba calando por la escala social. Cuando Addison visitó Italia señaló:

Una costumbre en Venecia que, según me cuentan, es particular del común de ese país, es la de cantar estrofas de Tasso. Se reúnen para una interpretación solemne y cuando uno comienza por cualquier parte del poema, es extraño, pero otro le responde.

Una costumbre por lo demás bien documentada, tanto por italianos como por extranjeros. En la Florencia de los siglos XIV y XVI, Dante parece haber formado parte de la cultura popular. Grazzini escribió un madrigal sobre la muerte de una lechuza, que comenzaba así:

Nel mezzo del cammin della sua vita
il mio bel gufo pien d'amore e fede
Renduto ha l'alma...

y perdería sentido, si no reconociésemos en él cierta parodia de Dante²²⁷. En Inglaterra, los actores de pantomimas tomaban prestados versos de los dramas más sofisticados. Así, la obra *Ampleforth* contiene fragmentos de *Amor por amor* de Congreve, mientras que *Mylor* incluye fragmentos de *La bella Rosamunda* de Addison, del mismo modo que las obras de teatro populares rusas del siglo XIX contienen versos de Lermontov y Pushkin. En Flandes, durante el siglo XVIII, las obras de teatro de los pueblos mostraban un gusto especial por lo acróstico, como si la literatura barroca hubiese alcanzado el campo, justo cuando la ciudad la había dejado²²⁸.

Otro ejemplo a favor de la teoría de la penetración es la difusión gradual de las novelas de caballería. Parece razonable pensar que originalmente las escribió la nobleza, en la medida en que narran los hechos y describen a las personas desde el punto de vista de la nobleza y expresan valores aristocráticos. Sin embargo, en 1500, las historias sobre Carlomagno y sus paladines se cantaban en los mercados italianos para que todos las oyesen y, en 1800, estas novelas habían caído en manos de los campesinos, sobre todo en Sicilia. No es fácil explicar por qué los hechos de Orlando y Renaldo resultaban tan atractivos para los campesinos sicilianos, pero no solo gustaban en Italia. En la Francia, de los siglos XVII y XVIII, alrededor del 10% de los libros

más populares que componían la Bibliothèque Bleue eran obras como *Pierre de Provence*, *Ogier el Danés* y *Los cuatro hijos de Aymon*. *Pierre de Provence* también era popular en Portugal, así como *Ogier el Danés* (lo que no es sorprendente) en Dinamarca y *Los cuatro hijos de Aymon* en los Países Bajos. En Inglaterra, las aventuras de Guy de Warwick y Bevis de Hampton formaban parte del repertorio de los juglares del siglo xvi y todavía tuvieron una difusión mayor en forma de baladas y libretos populares²²⁹. Las ideas religiosas también iban calando por la escala social, tanto en el caso de Lutero, Calvino o Zuinglio como en el de sus adversarios católicos.

Evidentemente, la teoría de la penetración es bastante simplista y mecánica, pues sugiere que las imágenes, historias e ideas son aceptadas pasivamente por pintores y cantantes populares, así como por espectadores y audiencias. En realidad, aquéllas se modificaban o transformaban en un proceso que, visto desde arriba, parecía un malentendido o una distorsión, pero que, observado desde abajo, se ve como una forma de adaptación a necesidades específicas. Las mentes de la gente corriente no eran hojas en blanco: estaban provistas de ciertas ideas e imágenes. De hecho, se rechazaba toda nueva idea incompatible con las ya existentes. Las vías tradicionales de percibir y pensar son un tamiz que deja colar algunas novedades, pero no todas. Esto se ve claramente en el caso de la pintura. Los pintores campesinos suecos reproducían elementos barrocos, pero la estructura de sus obras seguía siendo medieval. En el caso de la religión, Edward Thompson insiste en el mismo punto de vista al describir a los cristianos comunes como aquellos que «solo aceptan de la Iglesia tanta doctrina como la que puede ser asimilada por la experiencia vital del pobre». Los textos y rituales oficiales

pueden imitarse, pero el resultado suele ser una parodia (*infra*, pp. 177)²³⁰.

El segundo defecto importante de la teoría de la penetración es que ignora el movimiento contrario, es decir, el que recorre la escala social de abajo arriba. La danza es un ejemplo muy explícito. La nobleza asumió regularmente las formas alegres de los bailes campesinos aunque los fue transformando gradualmente hasta hacerlos más sosegados, lo que demuestra, una vez más, la existencia de un proceso de préstamo. El ascenso social del vals es un ejemplo concreto de finales de nuestro período, como lo es el auge de la fiesta cortesana del Renacimiento. Las fiestas cortesanas se celebraban a menudo al mismo tiempo que las populares, como en carnaval y Navidad. En algunos casos, al menos a comienzos del período, parece haber habido pocas diferencias entre ellas, exceptuando el estatus social de los participantes. A lo largo del siglo XVI, las fiestas cortesanas se hicieron más privadas, más elaboradas y formalizadas. Hacían uso de un mayor número de accesorios, desarrollaban unidades más completas de la trama, llegando a requerir organizadores profesionales, como los maestros de ceremonias ingleses. El «enmascaramiento» informal se convirtió en un «enmascaramiento» formal. Sin embargo, las fiestas cortesanas seguían marcadas por sus orígenes populares. La parodia del rey como «señor del mal gobierno», continuaba desempeñando un papel destacado; todavía se usaban las máscaras y se celebraban batallas fingidas. También aquí vemos un préstamo y su transformación creativa²³¹.

Las fiestas cortesanas distan mucho de ser el único ejemplo. El gran poema épico húngaro del siglo XVII, *La catástrofe de Sziget* de Miklós Zrínyi, recogía dos tradiciones:

la que procedía de la épica más culta a la manera de Tasso, al que Zrínyi admiraba mucho, y la épica oral popular de los croatas, muy conocida por el autor que tenía tierras en Croacia y hablaba su idioma tan bien como el húngaro o el italiano. El *Fausto* de Goethe tomó prestados algunos elementos de los tradicionales espectáculos de marionetas sobre Fausto. Cuando Händel fue a Roma en las Navidades de 1709 oyó a los pastores del Abruzzi tocar las gaitas bajo cuya influencia escribiría parte de la música de su *Mesías*. El *Maestro de la danza* de John Playford era una colección de danzas para «caballeros ingeniosos» y sus mujeres, pero los títulos de muchas de sus piezas nos sugieren un origen popular: «La reunión de guisantes», «Juan Cuaresma», «El meneo de la lechera» o «Remad bien, marineros»²³².

Estos préstamos podían deberse a diferentes razones y sus receptores mostrar diferentes actitudes ante la cultura popular. Cuando Pulci escribía a Lorenzo de Médici utilizando la jerga de los ladrones, simplemente estaba haciendo una gracia o dando muestras de su ingenio. Sin embargo, cuando lo usaba Villon, expresaba su identificación con los ladrones, al igual que su equivalente español del siglo XVI, Alonso Álvarez de Soria, el hijo de un rico mercader que se volvió *pícaro* y escribió poemas sobre ese mundo hasta su ejecución en 1603. Los autores que recogían estas muestras de la cultura popular podían hacer gala de una actitud irónica hacia estos temas, como seguramente fue el caso de John Gay en su *Ópera de los mendigos*, en la que incluyó, tras adaptarlas, canciones callejeras de su época. La actitud de Gay hacia los mendigos y los ladrones en los que se inspiraba parece de burla afectuosa, lo que no quiere decir que, al mismo tiempo, no se estuviera burlando de su propio mundo. Cuando un ilustrado veneciano del siglo XVII hacía uso de su dialecto

para escribir anónimos de sátira política, estaba sugiriendo que el pueblo llano no estaba contento con la política del gobierno, dejando a los lectores que decidiesen si eso debía significar algo más. Cuando Perrault se inspiraba en el folclore francés para escribir sus *cantes*, ¿qué estaba haciendo? ¿Estaba equiparando al pueblo común con los niños, o rompiendo una lanza a favor de los modernos en su lucha contra los antiguos?²³³.

En otros casos podemos afirmar razonablemente que un tema concreto osciló entre ambas tradiciones a lo largo de los siglos. Sabemos, por ejemplo, que Rabelais se sintió muy atraído por la cultura popular. La primera parte de su *Pantagruel*, en particular, se inspiró en un libreto popular titulado *Grandes et Inestimables Chroniques de l'Enorme Geant Gargantua*. Por otra parte, los cómicos del siglo XVII Bruscombille y Tabarin se inspiraron en Rabelais. En el siglo XIX, las tradiciones orales bretonas incluían numerosas leyendas sobre Gargantúa, sin que podamos decir si esto se debió al impacto de la obra de Rabelais o eran anteriores a ella²³⁴. Ariosto es otro claro ejemplo de este tráfico de influencias en ambas direcciones. Recogía sus historias de la épica tradicional, transmitida oralmente por narradores de cuentos italianos, y las reelaboraba (como haría más tarde Zrínyi) con arreglo a ideas más sofisticadas. Por lo demás, algunos de los cuentos de su *Orlando furioso* volvieron a la cultura popular en formas sencillas como libretos de cuentos populares. Las canciones francesas surgieron en las calles, llegaron hasta la corte y volvieron a las primeras. La poesía pastoril se inspiraba en la cultura de los pastores, pero también podemos encontrar a genuinos pastores cantando canciones influidas por el género pastoril más culto²³⁵.

Uno de los ejemplos más expresivos de este proceso de

interacción entre la tradición culta y la popular es el de la brujas. Jacob Grimm pensaba que las creencias sobre las brujas provenían del pueblo. En cambio, Joseph Hansen, ya a finales del siglo XIX, argüía que fueron obra de los teólogos que utilizaron material de la tradición clásica y de la cristiana. Investigaciones más recientes dan la razón, al menos en parte, a ambos autores. Se considera que la imagen que durante los siglos XVI y XVII se tenía de la bruja reunía a la vez elementos de ambas tradiciones. En primer lugar, estaban los elementos de la tradición popular, como las creencias de algunas personas sobre los poderes de las brujas para volar o para perjudicar a sus vecinos por medios sobrenaturales. Estos se mezclaban con los de la tradición culta, especialmente la idea de la existencia de un pacto con el diablo²³⁶.

Las interacciones entre ambas culturas se vieron facilitadas (añadiendo así una última cualificación al modelo de Redfield) por la existencia de un grupo de personas situado entre la gran tradición y la pequeña, que actuaba de intermediario. Podemos traer a colación un caso concreto para señalar que la cultura de la Europa moderna se componía no de dos tipos de influencia, sino de tres, ya que la barrera entre las personas cultas y las iletradas no coincidía exactamente con la impuesta por el conocimiento del latín. Entre la cultura docta y la tradición oral había otra, a la que podríamos denominar la «cultura del libreto», es decir, la de los semiinstruidos que habían ido a la escuela sin terminar sus estudios (desafortunadamente en inglés no se puede distinguir, como en italiano, entre *letteratura popolare* y *letteratura popolareggiante*). Esta cultura de libreto sería algo así como una forma temprana de lo que el crítico estadounidense Dwight Macdonald denominara *midcult*, situado entre la gran y la pequeña tradición e inspirado en

ambas²³⁷.

Sabemos que los cuadernos de baladas contribuyeron a difundir las baladas tradicionales. Sin embargo, lo que quiero destacar es que tanto los libretos de baladas como los de cuentos populares, también se inspiraron en la gran tradición. Acabamos de mencionar el hecho de que los libretos italianos del siglo XVI simplificaban algunos de los cantos de Ariosto. También en España este tipo de literatura se nutría de las obras de teatro de Lope de Vega y Calderón, acortadas y simplificadas. En Francia recogían obras de Corneille, adaptaciones de Ariosto y versiones populares de Rousseau. En Inglaterra incluían versiones de *Molly Flanders* y *Robinson Crusoe*, reduciéndolas a una extensión de veinticuatro páginas cada una²³⁸. La existencia de estos folletos nos sugiere que había un público interesado en los autores citados que no podía acceder a los textos completos de sus obras o no los entendía.

Hay una serie de autores, difíciles de situar en la cultura docta o en la tradición popular, que casarían bien en esa categoría intermedia: italianos, como Giulio Cesare Croce, españoles como Juan Timoneda, alemanes como Hans Sachs o ingleses como Thomas Deloney²³⁹. Podríamos aventurar la hipótesis de que esta cultura popularizante se difundió gracias a los trabajadores de las imprentas, que participaban de la cultura de los artesanos, pero también estaban familiarizados con el mundo de los libros. Como las mujeres de la nobleza, estos trabajadores gozaban de una buena posición para mediar entre la pequeña y la gran tradición.

En este capítulo he intentado definir la cultura popular, aunque esta tarea de definir lo indefinible se haya vuelto larga y compleja. Ahora deberíamos poder revisar las fuentes que nos permiten conocer esa cultura popular entre

1500 y 1800. En cierta forma están contaminadas. Nos enfrentamos al problema del «mediador», pero ahora no en el sentido de intermediario entre la pequeña y la gran tradición, sino entre las citadas fuentes y nosotros. Hablaremos en el próximo capítulo de los problemas creados por este tipo de mediación.

[129](#) Sobre los Tiv, P. Bohannan, «Artist and Critic in a Tribal Society», en M. W. Smith (ed.), *The Artist in a Tribal Society*, Londres, 1961.

[130](#) Sobre la «balada colectiva» en diversas partes de Europa, Entwistle (1939), pp. 7 y ss.; sobre el noreste de Escocia, Buchan (1972), pp. 18 y ss.

[131](#) Redfield (1956), pp. 41-42. Sobre Redfield, C. Wilcox, *Robert Redfield and the Development of American Anthropology*, Oxford (2006), pp. 148-157.

[132](#) Sobre Ferrara, E. Welsford, *The Court Masque*, Cambridge, 1927, p. 100; sobre París, P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*, 12 vols., París, 1875-1892, 2, p. 106; sobre Nüremberg, Sumberg, p. 59. Beerli (1956) señala que en Berna, durante el siglo XVI, se celebraban dos carnavales, uno para los nobles y otro para los campesinos, con una semana de diferencia, pero parece ser un hecho excepcional.

[133](#) Sobre Francia, Davis (1975), pp. 99 y ss., 111 y ss.

[134](#) Burke (1992b).

[135](#) Sobre Poliziano y Pontano, G. Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Turín, 1966, pp. 29 y ss.; sobre Malherbe, *infra*, pp. 373-374, nota 93 sobre Hooft, Wirth (1911), p. 164; sobre la reina Isabel, Entwistle (1939), p. 28; sobre Ivan y Sophia, ver notas 8 y 12.

[136](#) El estudio fundamental sobre estos cancioneros es el de Lundgreen-Nielsen y Ruus (1999-2000). Los lectores que no lean danés pero sí alemán pueden consultar Kastilan (2002).

[137](#) Sobre las colecciones de chistes, Verberckmoes (1999). Cfr. R. Dekker y H. Roodenburg, «Humor in de 17e eeuw», *Tijdschrift voor sociale Geschiedenis*, 10 (1984).

[138](#) Sobre Zan Polo, Lea (1934), vol. 1, pp. 247 y ss.; sobre Tarleton, Baskerville (1929), pp. 95 y ss., y Korhonen (1999); sobre Tabarin, Bowen (1964), pp. 185 y ss.; sobre Ivan, G. Fletchet, *The Russe Commonwealth* (1951), A. J. Schmidt (ed.), Ithaca, 1966, p. 147 (cfr. Jakobson, 1944, p. 63).

[139](#) Sobre Gouberville, E. Le Roy Laurie, *Le territoire de l'historien*, París, 1973, p. 218; sobre las hojas impresas alemanas, Coupe (1966), p. 19; sobre los almanaques franceses, Bolleme (1969), pp. 15 y 27; sobre los curanderos suecos, Tillhagen (1962), p. 1; sobre los *käsor*, N. Cleve, «Till Bielkekäsornas genealogi», en *Fataburen*, 1964, una referencia que debemos a la amabilidad de Maj Nodermann.

[140](#) Grazzini citado por R. J. Rodini, A. F. Grazzini, Madison, etc., 1970, p. 148; J. Aubrey, *Brief Lives*, Oxford, 1898, «Corbet»; *Fataburen*, 1969 (número especial sobre las costumbres matrimoniales suecas), pp. 141 y 152.

[141](#) Sobre las actitudes de los ingleses ante los «monstruos de varias cabezas», Hill (1974), cap. 8.

[142](#) Wyczanski (1974).

[143](#) Lundgreen-Nielsen y Ruus (1999-2000).

[144](#) E. Obiechnina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge, 1975, pp. 35 y siguientes.

[145](#) A. Gramsci, «Osservazioni sul folclore», en *Opere*, 6, Turín, 1950, pp. 215 y ss.

[146](#) Kodály, p. 20.

[147](#) Sobre la estratificación dentro del campesinado, Lefebvre (1924), pp. 321 y ss. P. Goubert, *Beauvais et le Beauvaisis de 1600 à 1730*, París, 1960; Biece, pp. 84 y ss.

[148](#) P. Jeannin, «Attitudes Culturelles et Stratifications Sociales», en L. Bergeron (ed.), *Niveaux de Culture et Groupes Sociaux*, París-La Haya, 1967, pp. 67 y ss.

[149](#) Bødker, artículos «drängvisor» y «pigvisor».

[150](#) S. Johnson, *A Journey to the Western Islands of Scotland* (1775), R. W. Chapman (ed.), Oxford, 1970, pp. 38 y ss.

151 Barley (1967), pp. 746 y ss.; cfr. C. Fox, *The Personality of Britain*, Cardiff, 1932; sobre las Alpujarras, F. Braudel, *The Mediterranean*, Londres, 1972, vol. 1, p. 35 [ed. cast.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, FCE, México, 1976].

152 Grove, artículo «Folk music: Norway», etc.

153 J. Hansen, *Zauberwahn, Inquisition und Hexenprozess*, Bonn, 1900, pp. 400 y ss., seguido por Trevor-Roper, (1969) pp. 30 y ss.; compararlo con Cohn (1975), p. 225.

154 Cipolla (1969), pp. 73 y ss.; J. J. Darmon, *Le Colportage de Librairie en France sous le Second Empire*, París, 1972, pp. 30 y ss.; Vovelle (1975); Fontaine (1993).

155 Las tierras altas solían ser zonas de pastoreo, pero no todas las zonas bajas eran cultivables. El ejemplo más claro es el de la gran llanura húngara. [N. del A.]

156 Sobre la cultura de los pastores en Francia, Louis (1963), pp. 151 y ss.; sobre Europa central, Hornberger (1955) y Jacobeit (1961); en Hungría, Fél y Hofer (1966), pp. 23 y ss.; en Polonia, W. Sobisiak, en *Burszta*, vol. 2, pp. 186 y ss.; sobre su música, el artículo «Bagpipe», en *Grove*; sobre sus canciones, Erik y Böhme (1893-1894), núms. 1471-1596.

157 S. Paolucci, *Missioni de'padri della Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli*, Nápoles, 1651, pp. 21 y ss.

158 Ejemplos del arte pastoril ibérico en el siglo XVIII, Hansen (1968), pp. 138 y 150.

159 Sobre los proverbios, Amades (1950-1951), p. 1030 (cfr. Hornberger (1955), p. 16; sobre la magia, Jacobeit (1961), pp. 367 y ss.

160 Hornberger, pp. 85 y ss.; Jacobeit, pp. 328 y ss.; sobre los *autos del nacimiento* en España, Rael, cap. 1.

161 Hornberger (1955), pp. 38 y ss.; Jacobeit (1961), pp. 173 y ss.; sobre Brie, Mandrou (1968), pp. 500 y ss.

162 Sobre los habitantes de los bosques, M. Devèze, *La vie de la forêt française au 16e siècle*, París, 1961, pp. 130 y ss.; sobre Rusia, J. H. Billington, *The Icon and the Axe*, Nueva York, 1966, pp. 16 y ss., y sobre los Balcanes, Stoianovich (1979-1971).

163 Karadžić, es citado por Wilson (1970), pp. 33 y 24; sobre las canciones cosacas, Stief (1953), cap. 4, y Ralston, pp. 41 y ss.

164 Sobre la cultura de los mineros, Heilfurth (1959 y 1967), Schreiber (1962), Sébillot (1894), y sobre su lengua, Avé-Lallemant (1858-1862), vol. 3, pp. 113 y ss.

165 T. C. Smout, *A History of the Scottish People (1560-1830)*, nueva ed., Londres, 1972, p. 169; F. Rodríguez Marin, *Cantos populares españoles*, 5 vols., Sevilla, 1882-1883, núm. 7581; la pintura, desde Ms. en Viena, en J. Delumeau, *Civilisation de la Renaissance*, París, 1967, frente a la p. 20.

166 Sobre el honor gremial y los proscritos sociales, Danckert (1963).

167 Sobre la cultura de los artesanos, Krebs; G. Fischer, *Volk und Geschichte*, Kulmbach, 1962; E. P. Thompson (1963), pp. 830 y ss. Los rituales de los gremios alemanes, en F. Friese, *Ceremonial-politica*, Leipzig, 1708-1716. Sobre la ropa, P. Cunnington y C. Lucas, *Occupational Costume in England from the Eleventh Century to 1914*, Londres, 1967, pp. 82 y 111.

168 Sobre la cultura de los tejedores ingleses, G. C. Homans, «The Puritans and the Clothing Industry in England», en sus *Sentiments and Activities*, Londres, 1962; T. Deloney, *Jack of Newbury*, Londres, 1596 (sobre él, Roberts, 1957; O'Connol (1980); J. Collinges, *The Weavers' Pocket Book*, Londres, 1675; *The Triumphant Weaver*, Londres, 1682, Prefacio firmado por R.C.; E. P. Thompson (1963), cap. 9; M. Vicinus, «Literary Voices in an Industrial Town», en H. J. Dyos y M. Wolff (eds.), *The Victorian City*, Londres, 1973. Sobre los trabajadores de la seda en Lyon, M. Garden, *Lyon et le lyonnais au 18e siècle*, París, 1970, pp. 242 y ss.; sobre las canciones de los tejedores alemanes, Schade (1864), pp. 79 y ss.; de las canciones de los tejedores holandeses se habla en Wirth (1911), pp. 316 y ss.

169 Sobre la cultura de los zapateros, Garden (nota.40), pp. 244 y ss.; Schade (1864), pp. 75 y ss.; Friese (nota, 39), pp. 341 y ss.; Bodker (1965), p. 278, y T. Deloney, *The Gentle Craft*, Londres, 1597-1598.

170 Sobre Portugal, D'Azevedo (1918), pp. 19 y ss., 27 y ss., 36 y ss.; sobre las Cévennes, E. Le Roy Ladurie (1966), p. 349; sobre Viena, E. Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials* (2.ª ed.), Oxford, 1969, pp. 17 y ss.

171 M. H. Dodds y R. Dodds, *The Pilgrimage of Grace*, vol. 1, Cambridge, 1915, p. 92; Soboul (1966), p. 49.

172 Hobsbawm y Scott (1980).

[173](#) Sobre la cultura de los oficiales artesanos, Hobsbawm (1959), cap. 9; M. Crubellier, *Histoire culturelle de la France, 19e et 20e siècles*, París, 1974, pp. 91 y ss.; Hauser (1899), cap. 3; E. Coornaert, *Les compagnonnages en France*, París, 1966, esp. pp. 35 y ss., 178 y ss.; sobre los Grifarrins, Davis (1975), pp. 4 y ss.

[174](#) T. Gent, *The Life of Mr. T. Gent*, Londres, 1832, p. 16; Krebs (1933), pp. 42, 68 y ss.; las canciones alemanas en Schade (1864), pp. 135 y ss. y 247; la canción húngara en T. Klaniczay (ed.), *Hét evszázad magyar versei*, 1, 2.ª ed., Budapest, 1966, p. 68.

[175](#) G. Tassoni, «Il Gergo dei Muratori di Viadana», en *Lares*, 20 (1954); D. Knoop y G. P. Jones, *The Genesis of Freemasonry*, Manchester, 1947; J. M. Roberts, *The Mythology of the Secret Societies*, Londres, 1972, cap. 2; para Manole el Masón, Amzulescu (1964), núm. 164, y Ortutay (1968), pp. 107 y ss.

[176](#) Hauser (1899), cap. 2; S. R. Smith, «The London Apprentices as Seventeenth Century Adolescents», en *P & P*, 61 (1973); *The Honour of the Taylors*, Londres, 1687.

[177](#) Sobre los espectáculos londinenses, D. M. Bergeron, *English Civic Pageantry: 1558-1642*, Londres, 1971, cap. 2; sobre Pasquino, R. Silenzi y F. Silenzi, *Pasquino*, Milán, 1932, y Reynolds (1985).

[178](#) Ejemplos en Wright (1935), Batori (1989) y Reid (2001).

[179](#) J. M. Yinger, «Contra-Culture and Sub-Culture», *American Sociological Review*, 25 (1960); M. Clarke, «On the Concept of Sub-Culture», *British Journal of Sociology*, 25 (1974); D. Muggleton, *Inside Subculture*, Oxford, 2000.

[180](#) Sobre la cultura de los trotamundos ingleses, Hill (1972), cap. 3.

[181](#) Sobre la cultura de los soldados, Rehnberg, y A. Corvisier, *L'armée française*, París, 1964, 4.ª parte, cap. 5; sobre el lenguaje de los soldados, Avé-Lallemant (1857-1862), vol. 3, pp. 119 y ss.; para el concepto de «institución total», E. Goffman, *Asylums*, Nueva York, 1961; las canciones en Kolschmidt, núms. 17 y 30, cfr. Erk-Böhme (1893-1894), núms. 1279-1433; sobre Arnim y «Das heisse Africa», F. Rieser, *Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen*, Dortmund, 1908, p. 197. Sobre la imagen popular de los soldados, Hopkin (2003).

[182](#) Artículo, «Shanty» en Grove; Davids, una referencia que, como el lector puede haber supuesto, debo al profesor C. R. Boxer; J. Leyden (ed.), *The Complaynt of Scotland*, Edimburgo, 1801, p. 62; Braga (1867 b), p. 145; K. Weibust, *Deep Sea Sailors*, Estocolmo, 1969; R. D. Abrahams, *Deep the Water, Shallow the Shore: Essays on Shatying in the West Indies*, Austin, 1974, pp. xiii y 10.

[183](#) Sobre los vestidos, Cunningham-Lucas (nota 39), p. 58; sobre términos marítimos en nueve lenguas europeas, J. H. Roding, *Allgemeines Wörterbuch der Marine*, 4 vols., Hamburgo-La Haya, 1794-1798; E. Ward, *The London Spy*, vol. 1, Londres, 1706, pp. 281 y ss.

[184](#) Sobre los rituales, Henningsen (1961) *passim*; Hasluck (1929), pp. 342 y ss.; arte, H. J. Hansen (ed.), *Art and the Seafarer*, Londres, 1968; sobre la educación, Vovelle (1973), pp. 378 y ss.; sobre la cultura marinera en los siglos XV y XVI, J. Bernard, *Navires et gens de mer à Bordeaux*, París, 1968, esp. caps. 3 y 4, una referencia que debo a Peter Lewis.

[185](#) Sébillot (1901); F. Alziator, «Gli Ex-Voto del Santuario di Nostra Signora di Bonaria», en su *Picara e folklore*, Florencia, 1959; Schrijnen (1930), vol. 2, pp. 125 y ss.; S. Klonowicz, *The Boatman*, Cambridge, Springs, 1958, versos 1021 y ss.

[186](#) El glosario de Pulci puede consultarse en Camporesi (1973), pp. 179 y ss.; sobre la Inglaterra isabelina, Salgado (1972), pp. 62 y ss., 210 y ss.; sobre Francia, Sainéan (1907); sobre España, Salillas (1896-1898); sobre Alemania, Avé-Lallemant (1858-1862), vols. 3 y 4.

[187](#) C. García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, París, 1619, caps. 7, 8 y 13; sobre París, F. de Calvi, *Histoire générale des larrons*, París, 1631, libro 1, cap. 17; sobre Londres, Aydelotte (1913), pp. 95 y ss.; sobre los estereotipos literarios, E. von Kraemer, *Le type de faux mendiant dans les littératures romanes*, Helsinki, 1944. Cfr. Burke (1987), pp. 63-75.

[188](#) Cohen (1988).

[189](#) Sobre la «contracultura», Yinger (n. 51); artículo «Folk Music: Jewish», en Grove; P. Bénichou, *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Madrid, 1968; Wilson (1970), p. 399.

[190](#) J. Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, 1957, pp. 108 y ss.; Gallego, pp. 59 y ss.; M. Ladero Quesada, *Granada*, Madrid, 1969, pp. 68 y ss., 163 y ss.

[191](#) J. P. Clébert, *The Gypsies* (trad. inglesa), Londres, 1963, especialmente pp. 96 y ss.; Clavería, *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, 1951, pp. 7 y ss.; la cita es de J. de Quiñones, *Discurso contra los gitanos*, Madrid, 1631, fol. 11.

- [192](#) S. Ardener (ed.), *Perceiving Women*, Londres, 1975 (sobre todo las contribuciones de Ardener).
- [193](#) Amussen (1995), p. 49.
- [194](#) Sobre Galitzia, K. Lipinski (ed.), *Piśni Polskie*, 1833; sobre Serbia, Karadžić (1824-1833), libro I, introducción; A. P. Moore, *The Genre Poissard and the French Stage in the 18th Century*, Nueva York, 1935.
- [195](#) Sobre las canciones de trabajo de las mujeres escocesas, Collinson (1966), pp. 67 y ss.; sobre los «cuentos de viejas», Fox (2000), cap. 3.
- [196](#) Ryan (2006), p. 53; Burke (1987), p. 214.
- [197](#) A. Van Genep, «Sainte Agathe en Savoie», *Revue d'Ethnographie* 5 (1924); Caro Baroja (1965), pp. 372-382; Davis (1975), p. 141.
- [198](#) Walter (1980); Dekker (1987).
- [199](#) Hart (1968); Fleury y Valmary (1957).
- [200](#) Wright (1935), pp. 109 y ss.; Schotel (1873-1874), vol. 2, cap. 7.
- [201](#) Zarri (1990)
- [202](#) Davis (1975), pp. 65-96, sobre todo p. 79; Wiesner (1988); Carbonnier-Burkard (1992), p. 180.
- [203](#) Carbonniere-Burkard (1992), 183; 188, Thomas (1958).
- [204](#) Vidal (1983); Garrett (1987), pp. 19-21. Cfr. I. M. Lewis, *Ecstatic Religion*, Harmondsworth, 1971, pp. 57 y ss.
- [205](#) Jonsson (1967), pp. 187-189; Lundgreen-Nielsen y Ruus (1999-2000).
- [206](#) Seleski (1995).
- [207](#) C. Sauvageon, cit. Bouchard, p. 352.
- [208](#) P. Smith en J. Thirkil (ed.), *Agrarian History of England and Wales*, 4, Cambridge, 1967, pp. 767 y ss.; Bernard (nota 50), p. 753, sobre los nombres de los barcos bretones; sobre Escandinavia, C. Norimann, *Grandeur et liberté de la Suède*, Paris-Lovaina, 1971, pp. 120 y ss.; sobre Lituania, M. Mosvidius, *Catechismus* (1547), ed. facsimil, Heidelberg, 1923, prefacio; S. Herberstein, *Description of Moscow* (1557), Londres, 1969, p. 36.
- [209](#) Sobre las variaciones regionales (con ejemplos yugoslavos), Bosković-Stulli (1966); sobre las baladas fronterizas, Reed (1973).
- [210](#) C. von Sydow, *Select Papers on Folklore*, Copenhague, 1948, esp. pp. 11 y ss., 44 y ss.
- [211](#) Phytian-Adams (1975; 1993); Underdown (1985; 1995).
- [212](#) Svärdröm (1957), p. 3; P. Bogaryrev, *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, La Haya-París, 1971, p. 54.
- [213](#) K. Liestol (1964), p. 15; S. Resnikow, «The Cultural History of a Democratic Proverb», *Journal of English and Germanic Philology*, 36 (1937).
- [214](#) Motif-index, J. 1700 y ss.; Christensen (1939).
- [215](#) Nygard (1958), cfr. Vargyas, pp. 129 y ss.; Child, 95, *Motif-index D*, 1855-2.
- [216](#) A. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, vol. 1, Venecia, 1774, p. 66; Hansen (1968), p. 158.
- [217](#) Sobre el «área de tradición», *Motif-index*, introducción; N. N. Martinovitch, *The Turkish Theatre*, Nueva York, 1933; M. Marriott, «The Feast of Love», en M. Singer (ed.), *Krishna*, Honolulu, 1966; sobre el concepto «indoeuropeo», S. Poliakov, *The Aryan Myth*, Londres, 1974, pp. 194 y ss.
- [218](#) R. Dorson (ed.), *Studies in Japanese Folklore*, Bloomington, 1963, para una toma de contacto; G. P. Murdock, «World Ethnographic Sample», en *American Anthropologist*, 59 (1957); cfr. C. Kluckhohn, «Recurrent Themes in Myth», en H. A. Murray (ed.), *Myth*, Nueva York, 1960.
- [219](#) S. Erixon (ed.), *Atlas over Svensk Folkkultur*, vol.1, Uddevalla, 1957; sobre las baladas provinciales, Seemann *et al.* (1967), p. XVIII; cfr. Entwistle (1939), pp. 21 y ss., que distingue entre cuatro áreas de baladas: nórdica, romance, balcánica y rusa; M. J. Herskovits, *The Human Factor in Changing Africa*, Nueva York, 1962, pp. 56 y ss.
- [220](#) Sobre modelos de asentamiento, C. T. Smith, *An Historical Geography of Western Europe Before 1800*, Londres, 1967, cap. 5; sobre las casas, F. Braudel, *Capitalism and Material Life*, 1967, vol. 1, pp. 192 y ss. [ed. cast.: *Civilización material, economía y capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984]; sobre la educación, Fleury-Valmary y Cipolla, esp. pp. 113 y ss.
- [221](#) Sobre las culturas de frontera, Angyal (1957), Reed (1973); Mavrogordato (ed.-trad.), *Digenes Akritas*, Oxford, 1956; H. Inalcik, *The Ottoman Empire*, Londres, 1973, pp. 6 y ss.

[222](#) P. Chaunu, «Le Batiment dans l'Economie Traditionelle», en J. P. Bardet (ed.), *Le Batiment*, 1, París-La Haya, 1971, pp. 9 y ss.; J. C. Peristiany (ed.), *Honour and Shame*, Londres, 1965; cfr. Agulhon (1966) y Bennassar (1975).

[223](#) J. Swift, «An Argument Against Abolishing Christianity in England, en *Prose Works* (ed. H. Davis), 2, Oxford, 1939, p. 27.

[224](#) J. Meier, *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, Halle, 1906; H. Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena, 1921.

[225](#) Redfield (1965), p. 42, sobre estos argumentos de la teoría de la influencia mutua; Baskervill (1920), Haan (1950), Entwistle (1939), caps. 7 y 8, y Crubellier (nota 40), pp. 125 y ss.

[226](#) Hoskins (1963), Hauglid y Svardstrom (1949 y 1957); Bringéus (1981).

[227](#) J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy*, Londres, 1705, p. 104; A. F. Grazzini, *Rime burlesche* (ed. de C. Verzone), Florencia, 1882, p. 240.

[228](#) Chambers (1933), pp. 82 y 149; E. Warner, «Pushkin in the Russian Folkplays, en J. J. Duggan (ed.), *Oral literature*, Edimburgo-Londres, 1975; Straeten (1881), pp. 169 y ss.

[229](#) Sobre Sicilia, Pitrè (1889), 1, pp. 121 y ss.; sobre Francia, Mandrou (1964), pp. 40, 131 y ss.

[230](#) E. P. Thompson, «Anthropology and the Discipline of Historical Context», *Midland History*, 1 (1971-1972), p. 52.

[231](#) E. Welsford, *The Court Masque*, Cambridge, 1927, pp. 20 y ss.; cfr. F. Sieber, *Volk und Volkstümliche Motiven im Festwerk des Barocks*, Berlín, 1960.

[232](#) T. Klaniczay, *Zrínyi miklós*, Budapest, 1964, pp. 127 y ss.; J. Playford, *The Dancing Master*, Londres, 1652.

[233](#) Sobre Gay, F. Kidson, *The Beggars' Opera*, Cambridge, 1922; sobre Perrault, Soriano (1968), pp. 479 y ss.; Friedman (1961a) se interesa por la «influencia de lo popular en la poesía sofisticada» en la Inglaterra de 1600 a 1800.

[234](#) Sébillot (1883), esp. la introducción.

[235](#) G. Bronzini, *Tradizione di Stile Aedico dai Cantan al Furioso*, Florencia, 1966, discute las deudas de Ariosto con la tradición popular; una versión de Ariosto en libreto popular, British Library 1071, c. 63 (32); sobre los pastores y lo pastoril, Hornberger (1955), p. 207. El argumento *in extenso* en Burke (1992b).

[236](#) Ginzburg (1966; 1989), Cohn (1975) y Kieckhefer (1976).

[237](#) P. Goubert, *The Ancient Regime*, trad. inglesa, Londres, 1973, pp. 261 y ss. [ed. cast.: *El Antiguo Régimen*, Madrid, Siglo XXI, 1984]. D. Macdonald, *Against the American Grain*, Nueva York, 1972, pp. 3 y ss.

[238](#) Sobre Francia, Chartier (1984b, reimp. 1987, pp. 240-264).

[239](#) Sobre Croce, Guerrini (1879) y Camporesi (1976; 1993); sobre Sachs, Balzer (1973); sobre Deloney, Roberts (1957); J. Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes*, Valencia, 1564 (cfr. *infra*. cap. 5, nota 34).

CAPÍTULO 3

UN FILÓN INACCESIBLE

La cultura popular de la Europa moderna resulta bastante inaccesible. Elude al historiador instruido, moderno o posmoderno y autoconsciente, que puede encontrar cierta dificultad para comprender a unas personas que no son como él, a lo que hay que añadir que lo que sabemos sobre las actitudes y los valores, las esperanzas y los miedos de las gentes es bastante fragmentario. Gran parte de la cultura popular de este período era de transmisión oral y las «palabras se las lleva el viento». Solía materializarse en festivales con la consiguiente falta de continuidad. Nos gustaría saber más sobre las representaciones, pero lo que ha llegado hasta nosotros son los textos. Querriamos ver esas representaciones tal y como las veían los artesanos y campesinos, pero solo podemos verlas con los ojos de personas cultas ajenas²⁴⁰. Apenas puede sorprender que haya historiadores que crean que es imposible descubrir lo que fue la cultura popular de ese período. Como es importante que seamos conscientes de las dificultades, en el próximo apartado jugaremos a ser el abogado del diablo adoptando el punto de vista del escéptico. Sin embargo, en mi opinión, podemos lograr una buena panorámica de lo que era la cultura popular por medios más o menos indirectos; sugeriré algunos en el segundo apartado.

Los mediadores

Los historiadores están acostumbrados a tratar con textos, con «documentos», sean estos impresos o manuscritos. Sin embargo, una cosa es estudiar a través de los textos a una sociedad como la británica de comienzos del siglo xx, en la que la mayoría de la gente tenía cierto nivel de instrucción, y otra muy diferente investigar a los artesanos y campesinos de la Europa moderna que, por lo general, no sabían leer ni escribir. Sus actitudes y valores se expresaban por medio de actividades y representaciones, pero estas solo están documentadas cuando los miembros ilustrados de las clases superiores se interesaron por ellas. Los dos únicos textos del siglo xvii que recogen canciones y cuentos populares rusos son obra de dos visitantes ingleses, Richard James (capellán de los mercaderes de Archangel) y Samuel Collins (médico del zar); tenía que ser un extranjero el que creyese que estas tradiciones orales eran dignas de ser recogidas por escrito²⁴¹. Mucho de lo que actualmente sabemos sobre los grandes carnavales en Roma y Venecia entre 1500 y 1800, se debe a las descripciones de visitantes de otros países como Montaigne, Evelyn y Goethe. Los visitantes extranjeros no solían entender las alusiones a cuestiones locales o del momento y podían malinterpretar lo que significaban esas fiestas para sus participantes.

Otras actividades populares están documentadas simplemente porque las autoridades eclesiásticas o estatales estaban tratando de suprimirlas. La mayoría de lo que sabemos sobre las rebeliones, las herejías o la brujería del período fue recogido por escrito porque se detenía e interrogaba a los rebeldes, los herejes y las brujas. Si los historiadores saben algo sobre la cultura de los moriscos de Granada del siglo xvi, se debe principalmente a las descripciones recogidas en las actas del sínodo de Guadix de 1554, donde se quiso acabar con sus formas culturales.

Pensemos en el ejemplo del drama rural. Al contrario que en el caso de aquellos que se representaban por aquellos tiempos en las ciudades, tenemos pocas pruebas documentales y lo poco que hay proviene, sobre todo, de los registros judiciales. Por ejemplo, en 1574, algunos aldeanos de Aspra, un pueblo cercano a Roma, fueron juzgados por haber representado una comedia en carnaval «contraria a la santa fe católica» porque en ella aparecía un monje (al que daba vida el zapatero Orazio) junto a otro personaje que hacía un sacrificio en honor del dios Pan. Podemos reconstruir la obra con cierta fidelidad gracias a los testimonios de varios testigos y debemos llegar a la conclusión de que la cultura clásica (con las alusiones a Pan, Cupido y las ninfas) había calado hasta entre los aldeanos. También sabemos que en 1601 se jugaba al «juego de Don Verano» en la villa de South Kyne en Lincolnshire porque el citado juego era una sátira contra el conde de Lincoln, que presentó una demanda ante la Star Chamber (*Camara stellata*)²⁴².

En estos casos, las circunstancias en las que se documenta una actividad puede distorsionar los testimonios, en la medida que a los jueces no les interesaba establecer qué significaban para los distintos acusados las rebeliones, las herejías o las sátiras. Podemos comparar este tipo de datos con *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, un drama rural basado en una obra de Ovidio, lo que demuestra que la gente estaba familiarizada con la tradición clásica. Pero, si lo hacemos, no debemos olvidar que Shakespeare hace un retrato cómico de los personajes; es una sátira, no una descripción.

Otro tipo de documentos, menos susceptibles de distorsión, son las «obras» de los actores, los poetas o los predicadores populares que se publicaban en vida de sus

autores o inmediatamente después de su muerte. Pensamos en las *Gestas* de Richard Tarlton; o en *Las valentías del Capitán Terror del valle infernal*, una colección de monólogos del «soldado fanfarrón», publicados por Francesco Andreini, un especialista en este tipo de historias; o en las canciones de Cristóforo dell'Altissimo y Sebastyén Tinódi y en los sermones de Oliver Maillard y de Gabriele Barletta²⁴³.

Estos textos son fuentes indispensables para el historiador de la cultura popular, pero no son exactamente las que necesita. Un texto no puede recoger adecuadamente una representación, tanto si es la de un cómico como si se trata de la de un predicador. Al leer se pierden el tono de la voz, las expresiones de la cara, la gesticulación y las acrobacias. Thomas Fuller insistía en este punto crucial en su biografía de Tarlton: «Gran parte del alborozo que provocaba se debía a sus múltiples expresiones y acciones... sus palabras dichas por otro difícilmente hacían reír a un hombre de buen humor pero, pronunciadas por él, hacían reír a cualquier alma triste». Corresponde al historiador la frustrante tarea de escribir sobre Tarlton sin poder verle²⁴⁴.

Existe otro problema. No podemos asumir que estos textos impresos fueran reproducciones totalmente fieles de las representaciones en la medida de sus limitadas posibilidades. Podían ir dirigidos a una audiencia distinta a la que generalmente asistía a las representaciones, es decir, a una audiencia más culta y con mayor capacidad económica para comprarlos. Poco sabemos sobre el proceso que se seguía hasta que estos textos llegaban a la imprenta. ¿Se consultaba con los cómicos, los predicadores o los poetas? Andreini firmó *Capitán Terror* con su nombre real, pero los poemas del Altissimo se redactaron para su edición y no sabemos con seguridad qué significa «editar». Uno de los poemas, *La ruta de Rávena*, se conserva en forma manuscrita

pero se interrumpe en un determinado momento con la siguiente nota: «Se han perdido algunas estrofas, las últimas, porque el poeta estaba tan inspirado que la pluma o la memoria del que estaba escribiendo no le pudo seguir»²⁴⁵. En otros casos simplemente no sabemos lo que sucedió. ¿Se recogió fielmente el texto durante la representación? ¿Fue censurado? ¿Se le añadió algo? ¿Se hicieron estas adiciones o censuras con o sin el consentimiento del artista?

En el caso de los sermones, nos encontramos con una complicación añadida. Maillard predicó en francés y Barletta en italiano, pero sus sermones fueron publicados en latín, lo que sin duda sugiere que los lectores que se suponía iban a leerlos eran muy distintos a aquellos que los habían escuchado. No se publicaba para guardar memoria de la representación, sino para poner a disposición del resto de los predicadores europeos los diversos temas y *exempla*. Así, una famosa colección de sermones era conocida como *Dormi secure*, porque aseguraba a los predicadores que podrían dormir tranquilos la noche del sábado. El latín de estas colecciones no era muy culto (de hecho podríamos denominarlo «macarrónico» en la medida que mezclaba el latín con la lengua vernácula), lo que supone un nuevo obstáculo para la recuperación de la representación; y no me refiero a una representación concreta, sino a la que más nos interesa: la representación típica. Además, los sermones impresos podían estar repletos de citas eruditas. Los textos de Barletta hacen referencia a Tito Livio, a Eusebio de Cesarea o al venerable Beda, ¿incluiría estas citas a la hora de predicar?²⁴⁶.

Tras este problema de la relación entre el texto y la representación late otro más importante. Los artesanos o campesinos cuyas actitudes y valores estamos tratando de reconstruir rara vez redactaban directamente los textos. No

nos aproximamos a ellos directamente, sino a través de mediadores. El historiador de la cultura popular de la Europa moderna tiene los mismos problemas que el investigador del África negra tradicional. Los documentos de la historia africana fueron escritos por personas ajenas a ese mundo, viajeros, misioneros o autoridades, que a menudo no conocían ni la lengua ni la cultura locales y que a veces incluso pretendían suprimirlas. Estudiar la historia de las actitudes de los analfabetos significa necesariamente verla a través de dos pares de ojos extraños: los nuestros y los de los autores de los documentos, que interfieren entre nosotros y las personas a las que estamos intentando llegar. De ahí que pueda ser muy útil distinguir entre seis tipos de mediadores:

I. El problema se aprecia claramente si nos detenemos en aquellos grandes escritores (Villon y Rabelais, por ejemplo) a los que se ha recurrido como fuente para el estudio de la cultura popular. Villon y Rabelais estaban, desde luego, familiarizados con la pequeña tradición de su época, con la cultura que surgía de las tabernas o los mercados. Pero también lo estaban con la gran tradición en la que se inspiraban libremente. No nos brindan ejemplos directos de cultura popular, sino el resultado de la mediación entre ambas tradiciones.

Es más fácil equivocarse en el caso de Villon, que llevó una vida de vagabundo y criminal. Fue encarcelado en 1461 y 1462, y llegó a ser condenado a muerte tras una reyerta, sin que sepamos si se le ejecutó. Escribió algunos poemas en *argot*, probablemente en la jerga de los *coquillards*, un grupo de criminales investigados en Dijon durante 1455. En una de sus *ballades*, se refiere a la policía medieval de París, los *sergents*, llamándoles «ángeles», seguramente un eufemismo sugerido por los cuadros que representan al arcángel san Miguel sopesando almas. Villon, además, utilizó otras

formas de la cultura popular como el testamento simulado y el proverbio y, de hecho, llegó a componer una *ballade* a base de proverbios:

Tant grate chièvre que mal gist,
Tant va le pot à l’eau qu’il brise...
Tant crie l’on Noël qu’il vient.
[Tanto se rasca la cabra que echa a perder a su cabritillo;
Tanto va el cántaro a la fuente que se rompe,
Tanto grita la gente «Navidades» que llegan].

Sin embargo, no debemos olvidar que Villon era un universitario, doctor por la Universidad de París. Sus poemas no solo hacían referencia a criminales o tabernas, sino también a escritores clásicos como Aristóteles y Vegecio o a filósofos escolásticos como Jean Buridan. Sus *ballades* son parte de una tradición culta y aunque en uno de sus poemas haya proverbios populares, la totalidad del poema no lo es²⁴⁷.

El caso de Rabelais es muy similar. Él no inventó a Gargantúa, un gigante que ya existía en los libretos populares y en las tradiciones orales. Su estilo le debe mucho a la cultura popular, tal y como ha indicado el sagaz crítico ruso Mijail Bajtin, que llamó la atención sobre «el lenguaje de mercado en Rabelais» y su uso de «formas típicas de las fiestas populares», en especial, de las carnavalescas. Bajtin tiene toda la razón en sus apreciaciones, pero no debemos olvidar que Rabelais era un hombre culto que había estudiado teología y medicina, buen lector de los clásicos y muy puesto en cuestiones de leyes. El uso que hacía de la cultura popular fue, más que espontáneo, premeditado. Era muy consciente (como recientemente ha sugerido un crítico francés) de las «posibilidades subversivas» del libreto popular, al que imitó para socavar la jerarquía tradicional de los géneros literarios. Los lectores del siglo xx, desconocedores tanto de la tradición culta como de la popular de la Francia del siglo xvi, difícilmente

apreciarán cuándo Rabelais usa una tradición u otra, o cuándo está mezclando ambas²⁴⁸.

Las cosas se complican en el caso de escritores menores pertenecientes a la gran tradición, cuyos autores se inspiraron en la cultura popular para sus propios fines. Carlos García escribió un libro en el que describe una discusión en la prisión entre el autor y un famoso ladrón, que habla de las distintas especialidades de su profesión y de los estatutos y las leyes por las que se gobernaban. Esta obra no nos proporciona un acceso más directo al mundo del *pícaro* que las obras más claramente literarias de Cervantes, Mateo Alemán o Quevedo.

El *Pentamarone*, una colección de cuentos en dialecto napolitano publicada en el siglo XVII, fue utilizada por los hermanos Grimm para estudiar el folclore italiano. Sin embargo, la obra es de Gianbattista Basile, miembro de la nobleza y poeta barroco seguidor del estilo de Marino. En realidad Basile se sintió atraído por estas historias porque eran fantásticas y bizarras. Puede que no alterase su argumento, pero el modo en que las escribe es característico de la cultura instruida de su época: las frases largas, la profusión de sinónimos y los conceptos presuntuosos²⁴⁹. Shakespeare también recurría a ambas tradiciones a pesar de no ser un hombre instruido. Sus «comedias festivas», por ejemplo, se basan en el repertorio de los festivales tradicionales, de *La duodécima noche* a *Una noche de verano*²⁵⁰.

II. Los sermones de los frailes, sobre todo los de los franciscanos, son otra de las fuentes más importantes para el estudio de la cultura popular de la Europa católica. No era infrecuente que muchos de estos monjes fuesen hijos de artesanos o campesinos. Abraham a Sancta Clara, gran

predicador alemán de finales del siglo ^{xvii}, era hijo del criado de una posada. Su austero modo de vida les acercaba al pueblo y sus simpatías solían estar con el pobre frente al rico, con el desposeído frente al poderoso. A menudo tenían problemas por sus denuncias contra prominentes laicos y clérigos, e incluso por incitar a la rebelión, como el dominico John Pickering durante la Peregrinación de la Gracia.

Los frailes eran predicadores muy populares en la medida que recurrían deliberadamente a los no instruidos y solían reunir una gran audiencia. Savonarola llegó a predicar ante decenas de miles de personas en Florencia. Además, generalmente predicaban al aire libre haciendo que los hombres se subiesen a los árboles o a los tejados para oírles. Tras una visita de Olivier Maillard a Orleans, se tardó sesenta y cuatro días en arreglar los tejados estropeados por la multitud²⁵¹. Los frailes se inspiraban en la cultura oral de su tiempo. Predicaban en estilo coloquial haciendo uso de juegos de palabras, rimas y aliteraciones, gritando y gesticulando, utilizando los cuentos populares para ilustrar su mensaje o componiendo canciones para que las cantasen sus feligreses. No es sorprendente que los folcloristas hayan utilizado sus sermones para estudiar los cuentos populares de ese período²⁵².

Es una buena fuente pero debemos usarla con cautela. Los frailes eran anfibios, participaban de ambas culturas, eran universitarios y hombres del mercado. A menudo recibían enseñanzas de filosofía escolástica y teología, y generalmente incluían algunos elementos de la gran tradición en sus sermones. Savonarola, por ejemplo, fue hijo de un médico y alumno de teología en la Universidad de Ferrara. En uno de sus sermones explicó el universo a sus oyentes (siguiendo el modelo de Ptolomeo), comparándolo

con una cebolla cuyo centro sería la Tierra y las distintas capas que la componen cada una de las esferas cristalinas en las que se movían los planetas. La imagen es muy sencilla, pero no debemos asumir que esta visión del mundo formara parte de la cultura de la mayoría del público. De algún modo, lo que Savonarola estaba haciendo era popularizar la ciencia. Thomas Murner, el franciscano que escribió panfletos contra Lutero en un tono muy vivaz y coloquial, era académico. Doctor en «ambos derechos» (canónico y civil) y autor de una introducción a la lógica escolástica, escribía en latín tan bien como podía hacerlo en alemán. A veces Murner utilizaba términos técnicos como «texto» y «glosa», donde «glosa» es el comentario escrito entre las líneas del texto. Abraham a Sancta Clara, cuyos panfletos eran incluso más vivaces y coloquiales que los de Murner, era doctor en teología formado en retórica y predicador de la corte.

Por lo general, los monjes predicaban en un estilo coloquial, lo que no significa que fuese su manera habitual de hablar. Este estilo era una opción literaria, conscientemente adoptada frente a otras posibilidades, como el estilo claro o el ornamental²⁵³. Cada uno de ellos tenía sus propias reglas, conocidas por los predicadores, pero no así por el público. Además, los frailes se inspiraban en temas populares, pero a menudo los cambiaban. Contaban cuentos tradicionales para darles una moraleja que no era, necesariamente, tradicional. Usaban melodías populares, pero les añadían letras nuevas. Algunos de los elementos de sus representaciones procedían de la cultura popular pero en otros casos, como en el de los proverbios de Villon, no todos los temas eran populares.

III. Si los sermones de los frailes no nos dan un acceso directo a la cultura popular, quizá sí puedan hacerlo las

baladas o los libretos populares. Sin embargo, también estos presentan diversos problemas. Las canciones e historias impresas en este formato barato pueden ser representativas de los valores de artesanos y campesinos (sobre todo de los primeros), pero no siempre es así. Tomemos, por ejemplo, el llamado *genre poissard* muy común en la Francia del siglo xvii. En estos folletos se reproducía el habla de los campesinos y las pescaderas de Les Halles, pero en realidad no eran más que imitaciones literarias, posiblemente escritas por miembros de las clases superiores, que tenían tan poco que ver con las verdaderas pescaderas como los personajes del género pastoril del Renacimiento con los verdaderos pastores²⁵⁴.

Eulenspiegel es un libreto popular que se editó en numerosas ediciones, tanto en Alemania como en otros lugares, y fue mucho más conocido que cualquiera de los ejemplares del *genre poissard*. Es una colección de cuentos populares cuyo único héroe es un embustero. Su autor, anónimo, decía no saber latín. Sin embargo, y a pesar de esta afirmación, algunos de los capítulos parecen inspirados en historias publicadas en una colección escrita en latín, que no había sido traducida cuando apareció la primera edición de *Eulenspiegel*. Es probable que ambos libros se inspirasen en tradiciones orales comunes, pero también puede ser que el libro lo escribiese un mediador que pretendía ignorar el latín. Hay quien ha afirmado que se trataba de Thomas Murner, de nuevo un fraile²⁵⁵.

Siempre que estudiemos las baladas o los libretos populares, debemos tener en cuenta el elemento propagandístico. De alguna manera, ambos eran los *mass media* de la época y es obvio que los líderes políticos y religiosos los utilizaron para influir sobre el mayor número

posible de personas. Durante la guerra de los campesinos alemanes de 1525, se imprimieron baladas en las que se narraban acontecimientos del momento. Por lo general, eran hostiles a los campesinos y, a menudo, su argumento central era que estos habían roto su palabra al alzarse en armas. Puede que expresen la hostilidad de los habitantes de las ciudades hacia los que vivían en el campo, pero, como algunas ciudades colaboraron con los campesinos, tal vez las encargaran las clases dirigentes como propaganda. En cualquier caso, lo que no nos cuentan son las actitudes de los rebeldes. Conviene recordar el comentario realizado por Andrew Fletcher de Saltoun a finales del siglo XVII: «Conocí a un hombre muy sabio que creía que si una persona pudiese escribir todas las baladas, no debería preocuparse por quién hiciera las leyes de una nación». De forma análoga, un periodista de *The London Magazine* se asombraba en 1769 de que:

[...] ninguna administración de este país por su propio bien, ni ningún honesto magistrado por el bien público, se haya asegurado de que circulen entre la gente baladas de la tendencia adecuada. En mi opinión, el dinero no podría emplearse mejor y para los funcionarios sería de gran ayuda contar con un grupo bien elegido de cantantes de baladas.

En otras palabras, algunos contemporáneos eran conscientes del valor de estos *mass media* como vehículo de control social²⁵⁶.

Este ejemplo alemán aporta algo de prudencia a la hora de aceptar, sin más, las valoraciones realizadas recientemente por los estudiosos franceses de la Bibliothèque Bleue, a la que consideran un espejo de las actitudes de los campesinos franceses del Antiguo Régimen. Esta «biblioteca» era una colección de libretos populares, publicados en Troyes y en otros lugares desde comienzos del siglo XVII, y distribuidos a través del país por *colporteurs* o vendedores ambulantes. Se vendieron tantos ejemplares que algunos debieron llegar a manos de los campesinos, y aunque solo el 29% de los

adultos sabía leer a finales del siglo ^{xvii}, se organizaban lecturas colectivas de estas obras. Los artesanos también compraban y leían los libretos populares que componían esta colección. Sería, sin embargo, poco aconsejable concluir que las actitudes conformistas recogidas en estos textos hacia el rey, los nobles y el clero, fueron las de los artesanos y campesinos de la Francia moderna. En primer lugar, no deberíamos asumir que la Bibliothèque Bleue fuera un ejemplo de su cultura global. De hecho, en algunas regiones coexistía con las tradiciones orales, pero en otras tenía mucha menos importancia que estas. Pudo haber sido una parte importante de la cultura en Champagne, donde se imprimía y donde al menos tres cuartas partes de los varones adultos sabían leer a finales del siglo ^{xviii}, pero difícilmente puede ser una fuente fidedigna en el caso del Morbihan de finales del siglo ^{xvii}, donde el nivel de alfabetización entre los varones adultos estaba por debajo del 10% y no se hablaba francés, sino bretón.

En segundo lugar, no debemos olvidar al mediador. Los libros que los vendedores ambulantes llevaban por todo el país, a menudo habían sido escritos por sacerdotes, nobles, doctores o juristas, a veces siglos antes de su publicación. *Melusine*, por ejemplo, fue escrito a finales del siglo ^{xiv} por Jean d'Arras, por encargo expreso del duque de Berry. Alguien lo revisó, lo resumió, lo tradujo y decidió imprimirlo. Un vendedor ambulante lo seleccionaba y el libro llegaba a una villa determinada. Tenemos, así, una cadena completa de mediadores entre un texto particular y los campesinos, cuyas actitudes supuestamente expresaba. No debemos asumir que los campesinos aceptaban pasivamente las ideas que contenían estos libros, de la misma forma que los espectadores actuales no creen todo lo

que ven en televisión²⁵⁷.

IV. Como las fuentes impresas son engañosas, seguramente debemos fiarnos de la tradición oral. El descubrimiento de la cultura popular a finales del siglo XVIII permitió que se recopilasen muchas canciones e historias, gracias al testimonio individual de artesanos y campesinos o de sus mujeres. Sin embargo, entre estos individuos y el lector actual hay, una vez más, una cadena completa de mediadores. El editor podía, como hemos visto, tomarse ciertas libertades con los textos que recogía (*supra*, pp. 55-59), y aunque él no lo hiciera sí pudieron haberlo hecho sus informantes. Percy imprimió baladas que le enviaron algunos de sus conocidos, y los hermanos Grimm también contaron con la colaboración de sus amigos. En cualquier caso, la presencia de un recopilador, una persona ajena con un libro de notas, condiciona precisamente lo que quiere registrar. Los cantantes, por ejemplo, podían negarse a actuar juntos. Karadžić describió los problemas que tuvo para convencer a las mujeres serbias de que cantasen y, como la mayoría de los recopiladores eran hombres, una parte importante de la cultura tradicional femenina se perdió.

Incluso un cantante o un narrador de cuentos individual podía ser en cierto sentido un mediador porque en la Europa moderna, lo escrito y lo oral, la ciudad y el campo, la pequeña y la gran tradición, coexistían y se influían mutuamente. Una serie de ejemplos del siglo XX nos muestran de forma más gráfica estas interrelaciones. Un compilador americano tuvo graves problemas y realizó grandes desembolsos para visitar una remota región del sudoeste, con la intención de recopilar canciones populares, «y todo para descubrir... que habían aprendido mucho de lo

que había recogido en las emisiones de una radio del Este». En Yugoslavia, algunas de las canciones recopiladas de la tradición oral durante los años treinta, formaban parte de conocidas fuentes impresas, incluida la colección de Karadžić. Constatamos, por lo tanto, que un folclorista ayuda a crear el folclore, para que posteriormente otros lo recopilen²⁵⁸.

En algunos casos podemos documentar este tipo de situaciones para el período anterior a 1800. El escritor Isaac Walton recordó una vez haber oído cantar a una lechera, «ven a vivir conmigo y sé mi amor». ¿En qué fuente se inspiraba esa tradición oral? Probablemente, una balada impresa²⁵⁹.

El ejemplo británico más clásico es el de Mrs. Brown de las Falklands, una cantante que suministró versiones de treinta y tres de las baladas recopiladas por Child; entre ellas cinco totalmente desconocidas. Sin embargo, Mrs. Brown no era una campesina, sino la hija de un profesor que conocía la obra de Ossian y Percy. Es probable que estos conocimientos afectasen a sus versiones y, en cualquier caso, su interés por lo sobrenatural, su sentimentalismo y su rechazo de todo lo erótico, reflejaban las actitudes de las clases medias de finales del siglo XVIII. Ella era, sin duda, una mediadora. Lo que podemos probar en el caso de Mrs. Brown, se intuye también en otros. Veintiún cuentos de la colección de los hermanos Grimm procedían de un único informador, una mujer llamada «Die Frau Viehmännin». Había nacido en 1755 y era descendiente de hugonotes, exiliados poco después de la revocación del Edicto de Nantes. ¿Conocía la colección de Perrault? ¿Son algunas de las coincidencias entre esta y la de los hermanos Grimm el resultado de la dependencia accidental de un informador particular?²⁶⁰.

V. Si los primeros folcloristas no nos ofrecen plena confianza como recopiladores de la tradición oral, quizá sí puedan hacerlo los inquisidores. Los juicios y las confesiones de herejes y brujas son, obviamente, una fuente importante para el estudio de las actitudes populares. En las actas de los procesos, el historiador descubre los giros lingüísticos favoritos de los acusados y casi llega a oír sus voces. Sin embargo, de nuevo nos encontramos con mediadores, en la medida en que las confesiones no solían ser espontáneas. Las de las brujas, por ejemplo, eran producto de una situación en la que un interrogador, generalmente un fraile, un hombre culto, se enfrentaba con la acusada cara a cara, mientras un escribano tomaba nota de todo lo que se decía. El historiador puede acceder a estos textos, a menudo escritos en latín, que constituyen un diálogo en el que el juez (que podía ser nuevo en la región) con toda seguridad hablaba la lengua local de un modo estereotipado, mientras que la acusada le replicaba en dialecto. Las posibilidades, por lo tanto, de que no se entendiesen, eran considerables. El juez había sido informado previamente de todo el caso y, desde luego, sabía muy bien lo que estaba tratando de descubrir. Por el contrario, la acusada tenía dudas sobre lo que sucedía y probablemente buscara ansiosa indicios y pistas que le aclarasen lo que querían de ella.

La situación es como una parodia de las entrevistas entre los actuales antropólogos y sus informadores de campo: aquellos suelen desear que las respuestas sean, poco más o menos, las que ellos mismos han sugerido inconscientemente al informante. Los interrogatorios de las supuestas brujas nos ofrecen, todo lo más, una guía poco fidedigna de sus verdaderas opiniones, porque el juez tenía poder sobre la acusada y esta sabía que se recurría a la

tortura para obtener confesiones. Como indicara el famoso médico italiano Girolamo Cardano a mediados del siglo XVI, las confesiones estándar no eran dignas de fe porque «se dicen bajo tortura y los acusados saben que una confesión de este tipo pondrá fin al tormento». En otras palabras, la acusada podía decir a los interrogadores lo que querían oír, y lo que estos esperaban escuchar era lo que habían leído sobre brujería en los tratados. En ellos se describía lo que se confesaba en los procesos inquisitoriales que, por lo demás, reproducían lo dicho en los tratados. Es muy difícil para el historiador salir de este círculo vicioso y descubrir, en todo caso, lo que el acusado o la acusada creían haber hecho²⁶¹.

VI. Si los procesos por herejía y brujería no prueban nada, quizá nos permitan un acceso más directo a la cultura popular los tumultos y rebeliones. En estos casos, en lugar de escuchar a individuos aislados y derrotados, podemos observar a grandes masas. Las acciones suelen decir más que las palabras y los motines y las rebeliones pueden verse no solo como presiones de una «furia ciega», sino también como la expresión dramatizada de las actitudes y valores populares. Recientemente, esta aproximación ha demostrado ser muy provechosa, pero para emplearla con toda seguridad el historiador tiene que recordar, de nuevo, al mediador.

Para la historia de las rebeliones los interrogatorios de los detenidos son una fuente fundamental, aunque reproducen las mismas distorsiones que los realizados a los herejes y brujas. Otra de las fuentes con la que contamos es la narración o descripción de los acontecimientos realizada en tiempo real. Generalmente se incluía en los informes de los funcionarios encargados de reprimir los tumultos. Tenemos así muchos datos sobre las numerosas revueltas que se produjeron en Francia entre 1620 y 1648, recogidos en los

informes que los intendentes enviaban al canciller Pierre Séguier, fuentes que afortunadamente se han conservado. Los valores de estos funcionarios, tan distintos a los de los rebeldes, pueden haber influido no solo en el análisis de los hechos, sino en la descripción misma. Para ellos, era muy natural interpretar como «furia ciega» un movimiento que sus protagonistas veían como la defensa consciente de unos derechos tradicionales específicos. Las autoridades son mediadores entre los rebeldes y nosotros, aunque ciertamente poco fiables²⁶².

El historiador no siempre se ve forzado a observar las revueltas exclusivamente a través de los ojos de las autoridades. Muchas de las demandas de los rebeldes han llegado hasta nosotros en manuscritos e incluso impresas, lo que las convierte en una fuente extremadamente valiosa, siempre y cuando sean auténticas. Cuando los campesinos bretones se alzaron en 1675, recogieron sus demandas en el *Code Paysan*. Este documento se ha conservado gracias a una copia de los siglos XVII o XVIII, y, de ser auténtico, nos dice mucho acerca de la mentalidad de los rebeldes. Una de sus cláusulas dice así: «Está prohibido, bajo pena de correr baquetas, dar refugio a la gabela y a sus hijos..., por el contrario, está permitido matarla como a un perro rabioso». En otras palabras, los bretones creían que la tan temida tasa de la sal, la *gabelle*, contra la que se habían rebelado, era una persona. ¿Realmente lo creían? El *Code* pudo haberse falsificado al añadirsele detalles «folclóricos» para hacer que el movimiento pareciese absurdo. La existencia de un mediador es mucho más obvia en el caso del documento que recoge las demandas de los campesinos de la diócesis de Speyer de 1502, un texto que no necesita comentario: «¡Oh, la corrupción de la mente campesina! ¡Qué rencorosa ha sido siempre con el clero!»²⁶³.

Las demandas de los rebeldes durante la guerra de los campesinos alemanes de 1525, son más fiables porque se imprimieron en el momento con el fin de dar publicidad a su causa. Lo que no elimina los problemas porque, en realidad, no sabemos cómo fueron recopiladas. Los famosos Doce Artículos de Memmingen (una pequeña ciudad de Suabia donde acampó uno de los ejércitos campesinos) comienzan con la exigencia de que a cada parroquia se le permita elegir a su párroco. Los artículos fueron redactados con la ayuda de habitantes de Memmingen, entre ellos un clérigo, Sebastián Lotzer, y un predicador, Christoph Schappeler. ¿Era esto lo que más importaba a los campesinos o a los hombres que escribieron las reivindicaciones en su nombre? De hecho, este derecho de *Pfarrerwahl* solo se menciona en un 13% de las demandas de los campesinos suabos y de ellas solo un 4% se escribieron antes que los Doce Artículos²⁶⁴.

A menudo, los líderes de los levantamientos campesinos eran miembros de la nobleza o del clero, elegidos quizá para legitimar el movimiento o porque los campesinos carecían de experiencia para asumir el liderazgo. Es posible que en alguna ocasión estos nobles o sacerdotes no fuesen jefes voluntarios, sino que se viesen forzados a tomar el mando. Al menos eso dijeron muchos de ellos tras la derrota, aunque puede que intentaran librarse de responsabilidad. Fuesen o no voluntarios, está claro que también eran mediadores, que dificultan (al igual que en el caso de las brujas) que el historiador descubra lo que realmente pensaban los soldados y los oficiales del movimiento sobre lo que hacían. Las listas locales de agravios recogidas en 1525 son algo así como un sondeo de opinión pública evidentemente distorsionado; una objeción que puede hacerse extensible a los famosos *cahiers* franceses de 1789. Existen unos 40.000 documentos de este tipo aprobados en asambleas ciudadanas. En ellas podían

participar todos los hombres que hubiesen cumplido veinticinco años y pagado sus impuestos, pero sabemos muy poco sobre cómo se elaboraban las demandas. En uno de los casos más conocidos un *commerçant* local extrajo una lista de su bolsillo que, finalmente, fue aceptada con una mínima modificación²⁶⁵.

Aproximaciones indirectas a la cultura popular

Como hemos visto, algunas de las críticas de los historiadores tradicionales a la historia de la cultura popular tienen bastante peso. Sobre todo las que parten de la idea de que es imposible estudiarla, bien porque carecemos de documentos, o porque estos no son fidedignos, han sido tergiversados o malinterpretados o son mera propaganda. En relación con los diferentes tipos de fuentes mencionadas, lo fundamental no es tanto que no sean valiosas, sino que están distorsionadas. Podemos probarlo y, de hecho, es la función que tradicionalmente se asigna a los historiadores. Algunos documentos son menos fidedignos que otros y algunas de sus partes menos creíbles, como puede comprobarse si volvemos a examinar las actas de los juicios por brujería.

Parte de los historiadores que estudian casos de brujería han aportado recientemente nuevas conclusiones, no tanto por el descubrimiento de otro tipo de fuentes, como por haber dado un uso distinto a las mismas. Carlo Ginzburg ha centrado su atención en aquellos casos en los que el inquisidor mostraba su desconcierto ante las respuestas del acusado, es decir, que implicaban cierta ruptura de los estereotipos inquisitoriales. En Frijuli, al noroeste de Italia, las acusadas juzgadas durante la década de 1570 declararon que no eran brujas, sino que luchaban contra ellas por las

noches esgrimiendo estacas de hinojo contra las de maíz de las brujas: «y si nosotras ganamos será un año abundante, pero si perdemos será un año de hambre». En el caso inglés, Keith Thomas y Alan Macfarlane, especialistas en brujería, han utilizado las actas procesales para responder a cuestiones que no interesaban a los jueces y que, por lo tanto, rara vez fueron tergiversadas: el estatus social del acusado y del acusador, las relaciones entre ellos y las circunstancias en las que se formularon las acusaciones. Aunque este tipo de investigaciones no nos acerque a la mentalidad de las brujas, sí contribuye a arrojar luz sobre la de sus vecinos²⁶⁶.

La cuestión clave es que probablemente tengamos que aceptar que no podemos aproximarnos a los artesanos y campesinos de la Europa moderna de forma directa, sino a través de predicadores, impresores, viajeros o funcionarios. Estos hombres eran mediadores entre la alta cultura y la popular y, en unas circunstancias en las que coexistían la pequeña y la gran tradición, eran un elemento fundamental de la vida cultural; misioneros, bienvenidos o no, que llegaban a las pequeñas comunidades procedentes del mundo exterior. Dado que una aproximación directa parece imposible, lo mejor es acercarnos a la cultura popular a través de estos mediadores para no perdernos por el camino. De hecho, podemos recurrir a varias formas de aproximación indirecta.

Una de ellas consiste en intentar reproducir las representaciones a través de los documentos. Ya hemos hablado de los riesgos que entraña esta forma de aproximación, pero también debemos tener en cuenta los aspectos positivos, sobre todo cuando encontramos documentos mucho más próximos a las citadas representaciones. Algunos son manuscritos, recopilaciones

de los repertorios de los juglares. En Gran Bretaña contamos con el famoso ejemplo del manuscrito Ashmole número 48 asociado a Richard Sheale, un juglar del siglo XVI. A algunos predicadores populares solo los conocemos por las ediciones póstumas de sus obras traducidas al latín, pero tenemos otros recopilatorios transcritos en el momento. Algunos de los sermones de san Bernardino de Siena se imprimieron a partir de un manuscrito del siglo XV, escrito por una persona que asistió a sus sermones con una tabla encerada en la que escribió cada una de sus palabras. Los sermones de Calvino también se recogieron cuando predicaba para poder imprimirlos inmediatamente y de forma fidedigna²⁶⁷.

Podríamos denominar a la segunda de las aproximaciones a la cultura popular «socialmente indirecta». Consiste en estudiar las actitudes de artesanos y campesinos registradas en los testimonios del clero, la nobleza o la burguesía. Ya hemos hablado de los riesgos que entraña este procedimiento pero no son insuperables. En la primera mitad del período estudiado, los miembros de las clases dirigentes realmente participaban de una cultura popular a la que no eran totalmente ajenos. Captaban el significado de las baladas y los carnavales, pero no de los motines ni las rebeliones. Son particularmente valiosos los testimonios de aquellas personas que, habiendo nacido en familias de artesanos o campesinos, ascendieron socialmente. Algunos, como Benvenuto Cellini, Giulio Cesare Croce, John Bunyan o Samuel Bamford, escribieron (y en ocasiones publicaron) sus propias biografías, unos textos que acercan al historiador, mejor que ningún otro, a ese mundo que nunca podrá recuperar²⁶⁸. La última generación de historiadores ha redescubierto una serie de «ego-documentos» manuscritos (autobiografías o diarios), escritos por campesinos o gente corriente de la ciudad, que nos permiten ver elementos de la

Europa renacentista a través de sus ojos. Gentes como el marinero florentino Sebastiano Arditì, por ejemplo, o el curtidor barcelonés Miquel Parets, el tornero de Londres Nehemiah Wallington o el vidriero parisiense Jacques-Louis Ménétra. También contamos con los testimonios de mujeres, como la sanadora Ana de Jesús de Sevilla, la viuda holandesa de un predicador, Isabel de Moerloose, o la lavandera de Sussex, Mary Collier. Este tipo de textos acercan a los historiadores lo más posible a ese mundo perdido²⁶⁹.

Debemos hablar en detalle de tres formas de aproximación indirecta más: la iconográfica, la regresiva y la comparada.

Uno de los mejores estudiosos de la iconografía, el difunto Erwin Panofsky, la definió como «la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido o el significado de las obras de arte, prescindiendo de la forma»²⁷⁰. Los iconógrafos también realizan algunas tareas menores, como identificar a los santos por sus atributos. Pero, a un nivel de análisis más profundo, lo que Panofsky llamó «iconología» supone poder diagnosticar unas actitudes y unos valores interpretando las obras de arte como si fueran síntomas. En otras palabras, la iconografía se refiere a lo que los coetáneos sabían sobre las obras de arte, y la iconología, a lo que no sabían (o al menos no nos consta que supieran) sobre sí mismos. No existe razón alguna por la que no debemos aplicar este método al estudio en profundidad de la imaginería popular, como hacemos en el caso de las obras de arte patrocinadas por príncipes y nobles, ya sean las figuras de cerámica de Staffordshire, los grabados de madera pintados a mano de Épinal o las pinturas campesinas de Dalarna²⁷¹.

Dado que los artesanos y campesinos de los que nos ocupamos solían ser analfabetos y usaban mejor sus manos

que las palabras, la aproximación iconográfica a sus actitudes y valores puede ser muy fructífera. Los utensilios que producían son nuestro contacto más directo con ese mundo desaparecido que intentamos reconstruir e interpretar. Quizá no sea del todo correcto denominar «indirecta» a esta aproximación, pero tenemos una buena razón para hacerlo: la mayor parte de la historia (películas y programas de televisión al margen) se registra por escrito, y cuando un historiador de la cultura interpreta un objeto, convierte a la pintura, la madera o la piedra en palabras.

Esta forma de traducción es bastante atrevida. El problema se agudiza en el caso del arte popular, debido a la carencia de datos literarios fiables que nos informen de la visión del mundo de los iletrados. Pero por eso mismo es tan necesaria, aunque no sea sorprendente que se investigue poco en este campo. Los objetos se atesoran en museos de arte popular, su distribución se indica cuidadosamente en las guías y hemos solucionado muchos problemas iconográficos (en el sentido estricto del término). Hoy conocemos el significado de la caridad de san Martín, del molino de la juventud o del mundo al revés. Pero ¿qué significaba el mundo al revés para el pueblo llano? ¿Era aterrador o sarcástico? ¿La frecuencia con la que aparecen soldados en el arte popular del siglo XVIII significa que el pueblo llano aprobaba la guerra? Apenas hemos empezado a intentar responder a estas preguntas. Hasta ahora no se ha aplicado la iconología al estudio de la cultura popular.

La iconología de la rebelión puede acercarnos más directamente a las reivindicaciones de los soldados y oficiales que las confesiones de sus jefes. Cuando se rebelaron los campesinos alemanes de comienzos del siglo XVI, marchaban tras un estandarte con la imagen de un

zapato, el *Bundschuh*: ¿qué significaba exactamente para ellos? En la Peregrinación de la Gracia inglesa destacaba el estandarte de las Cinco Llagas. En la revuelta normanda de 1639 la bandera desplegada por los rebeldes representaba a san Juan Bautista²⁷². Los participantes en estos acontecimientos solían seguir estandartes similares a los utilizados en las procesiones religiosas. Quizá estas representaciones sacras sirvieran para legitimar sus protestas, transformándolas en peregrinaciones y cruzadas. La imagen de san Juan Bautista descalzo era una de las favoritas de los pobres.

Toda la cultura material es un tema privilegiado para el análisis iconológico. La ropa, por ejemplo, formaba parte de un sistema simbólico. En una determinada comunidad, de significados compartidos, existían ciertas reglas sobre lo que se podía llevar, quién podía llevarlo y en qué ocasiones. De este modo, las ropas de un individuo transmitían diversos mensajes a los miembros de la comunidad. A nivel iconográfico esto es evidente. Con mirar a una campesina podríamos saber de qué villa procedía, lo próspera que era su familia y si estaba casada. ¿Podría un historiador hacer un estudio iconológico de los ropajes? Las fuertes variaciones regionales en la vestimenta demuestran que sus portadores se identificaban mucho con su región. La diferencia entre los días laborables y los festivos se expresaba gracias a una neta distinción entre la ropa de trabajo y el «traje de los domingos».

También podemos hacer un estudio iconológico de las casas, porque estas no eran solo espacios habitables, sino también el centro de un ritual. El hogar y el umbral eran lugares de gran importancia simbólica, por lo que en las casas de East Anglia se guardaban botellas con hechizos bajo

ellas en los siglos xvi y xvii. Además, las casas reflejan y plasman la vida familiar, los hábitos de trabajo y de ocio. También pueden entenderse como un sistema de signos. La organización del espacio y la colocación de los objetos más valiosos del mobiliario transmitían mensajes sobre los hombres y las mujeres que vivían allí, así como sobre su cultura²⁷³. No debemos olvidar que no podemos entrar en las casas del siglo xviii y que los interiores que conocemos son reconstrucciones que se exhiben en museos populares, es decir, meras interpretaciones.

Si lográramos estudiar la cultura material del período moderno como un sistema de signos, contaríamos con otra forma de aproximación indirecta (esta vez cronológicamente indirecta): el llamado «método regresivo». Este término fue acuñado por el gran historiador francés Marc Bloch cuando estudiaba la historia rural. Bloch analizaba la historia del campesinado francés a través de los campos que cultivaban, y halló bastante documentación sobre el siglo xviii (cuando los mapas de campo ya eran algo común), pero muy poca sobre períodos anteriores. Partiendo de este hecho, Bloch proponía leer la historia hacia atrás:

¿No es inevitable que, en general, los hechos del pasado más distante sean también los más oscuros? ¿Cómo podemos escapar a la necesidad de trabajar partiendo de lo que conocemos mejor para llegar a lo menos conocido?²⁷⁴.

El historiador de la cultura popular se encuentra en una situación similar. Las estampas populares, los libros de baladas satíricas o los libretos populares del siglo xviii son más comunes que los de centurias anteriores, quizá porque se imprimió mayor número de ellos, o simplemente porque se han conservado mejor. Un alto porcentaje de los objetos conservados en los museos de arte popular son del siglo xviii o posteriores²⁷⁵. Como hemos visto, solo a finales del siglo xviii se rescataron sistemáticamente las baladas y los cuentos

de la tradición oral. Tampoco se describieron antes detalladamente las costumbres y fiestas populares. De modo que quizá podamos escribir la historia popular hacia atrás, utilizando los datos de finales del siglo XVIII para complementar la documentación más intermitente de los siglos XVI y XVII.

En algunas zonas, donde los datos son especialmente escasos, el historiador puede incluso verse forzado a partir del período posterior para, desde él, volver hacia atrás. Sobra decir que hay que ser muy precavido si se utiliza este método. Supongamos, por ejemplo, que queremos reconstruir la cultura de los siervos de la Europa central y oriental durante los siglos XVII y XVIII. Seguramente sería un error no tener en cuenta los cuentos populares recopilados en Mecklenburg a comienzos del siglo XX, a partir de la información suministrada por hombres y mujeres ancianos cuyos abuelos es probable que vivieran a finales del siglo XVIII; unas tradiciones orales que pueden revelar parte de las actitudes de los siervos hacia sus señores²⁷⁶.

El método regresivo es indispensable para estudiar las canciones populares de la Europa moderna. Para ello debemos tomar como punto de partida y los años en torno a 1900. Fue en fechas tan tardías cuando comenzaron a realizarse estudios serios sobre la música popular, y se empezaron a recopilar las canciones tal y como se cantaban sin alterar la armonía. En 1903, Cecil Sharp recogió sus primeras canciones populares, «Las semillas del amor», en el jardín de la casa de un párroco de Somerset, y solo un año más tarde Béla Bartók comenzó su colección al otro extremo de Europa, en Transilvania. Fue justo por esa época cuando se inventaron instrumentos para grabar sonidos. A Sharp no le gustaba utilizar el fonógrafo porque creía que intimidaba

a los cantantes, pero Bartók grabó una buena cantidad de música campesina en cilindros de cera para comparar las formas personales de interpretación²⁷⁷.

Nadie que esté interesado en las técnicas de los poetas o los cantores, puede permitirse ignorar las recopilaciones de los siglos XIX y XX. Los *byliny* rusos se escribieron antes de 1800, pero solo a mediados del siglo XIX el recopilador se fijó en las variaciones que existían entre las distintas interpretaciones. Igual de ilustrativas son las grabaciones magnetofónicas de cantantes yugoslavos realizadas en la década de 1930 por el especialista americano Milman Parry. Por primera vez se pudieron comparar dos versiones de la misma canción cantadas por cantantes diferentes, o a un mismo cantante interpretando la misma canción en diferentes ocasiones. Parry quería verificar sus hipótesis sobre las técnicas poéticas de Homero; una ambición que convierte a nuestro propósito de llegar hasta el siglo XVI en algo baladí. Más recientemente, otro estudioso norteamericano (también armado con un magnetófono) estudió el arte verbal de los predicadores negros de algunas zonas de Estados Unidos.

La información de la que disponemos sobre las técnicas de adivinación o la medicina popular en Francia, Noruega o Yugoslavia es incomparablemente más detallada en el caso del siglo XX que para centurias anteriores. Los historiadores, cuyas únicas fuentes son documentos fragmentarios, tienen mucho que aprender de los antropólogos cuyas fuentes son personas vivas a las que pueden observar e interrogar mientras trabajan²⁷⁸.

Permítanme explicar lo que *no* es el método regresivo para evitar malentendidos. No consiste en tomar descripciones de situaciones relativamente recientes y

suponer que pueden trasladarse sin más a períodos anteriores. Propugnamos un uso de los materiales modernos de una forma más indirecta para criticar o interpretar las fuentes documentales. Se trata de un método particularmente útil para mostrar las relaciones existentes entre distintos elementos, que sí pueden documentarse para el período estudiado, o para interpretar descripciones tan elusivas o elípticas y que, en sí mismas, no tienen un significado evidente²⁷⁹.

La aplicación del método regresivo que propugnamos es menos ambiciosa que la de Wilhem Mannhardt, sir James Frazer y otros estudiosos del siglo XIX que, partiendo de las costumbres campesinas de su propia época (como el ritual de la última gavilla o las batallas ficticias de los enmascarados), reconstruyeron lo que creían era «la religión primitiva de los arrianos». Solo les interesaban los orígenes, al margen de lo que estos rituales significaran para las generaciones posteriores, y con este único bagaje retrocedieron cientos de años sin tener en cuenta los cambios sociales y culturales que se habían producido entre la época de Tácito y la suya. Aceptaron con demasiada facilidad el mito de una cultura popular inalterable, un mito creado por los habitantes más cultos de las ciudades que veían a los campesinos como parte de la naturaleza y no como a una cultura, es decir, como animales más que como hombres. Marc Bloch no cometió ese error. Su idea no era dar saltos de miles de años, sino volver hacia atrás paso a paso y solo en períodos de uno o dos siglos. Él sostenía que el campo francés había cambiado, pero muy lentamente.

En aquellas comunidades donde la mayoría de las familias seguían viviendo, de generación en generación, en las mismas casas que sus padres y abuelos y cultivando los

mismos terrenos, parece razonable admitir que se da un elevado grado de continuidad cultural. En estos grupos las tradiciones orales son muy estables, por lo que son una guía hacia el pasado más fiable de lo que los historiadores actuales han estado dispuestos a admitir. Hay habitantes de las Highlands occidentales que, incluso hoy en día, ocupan las mismas tierras que sus antepasados del siglo XVII y poseen tradiciones familiares que proceden de tiempos muy lejanos. Como demostró el matrimonio Opie, en muchos lugares de la Gran Bretaña actual los niños son fieles guardianes de la tradición oral:

Parece que en su cerrada comunidad, los conocimientos y el lenguaje básicos han sufrido poca alteración de generación en generación. Los niños... preguntan adivinanzas que ya se hacían cuando Enrique VIII era un niño. Las chicas jóvenes... regañan a la que devuelve un regalo con una copla utilizada en tiempos de Shakespeare²⁸⁰.

Evidentemente, las tradiciones orales se modifican al transmitirse de unas personas a otras. Incidentes que tuvieron lugar hace siglos se exageran y hechos actuales se proyectan hacia el pasado. Sin embargo, el historiador que es consciente de estar utilizando un método indirecto, recordará fácilmente que debe tomar precauciones para evitar errores. Confiará más en las estructuras del método regresivo que en los detalles, tenderá más a interpretar las actitudes que a establecer cuáles fueron. Lo más difícil es decidir en qué medida han afectado los cambios a un caso determinado, es decir, hemos de enfrentarnos al problema de encontrar finales apropiados.

La historia de las representaciones de pantomimas en Inglaterra puede servirnos para ilustrar esta dificultad. Se conservan más de seiscientos textos, pero casi todos (como sucede con los *maggi* toscanos o las «obras al aire libre» suecas) proceden del siglo XIX e incluso de tiempos posteriores. Cierta número de esas obras tienen como héroe principal a san Jorge. En Norfolk, en 1473, sir John Paston

informaba de que un hombre se había dedicado «estos tres años a interpretar a san Jorge». El problema estriba en encontrar un final para poder reconstruir el teatro del siglo xv, a partir de versiones recogidas cuatrocientos años después. Podemos empezar por la sustracción, eliminando aquellas figuras que, como Oliver Cromwell, el rey Guillermo (tanto Guillermo II como Guillermo IV) o el almirante Vernon, pueblan las versiones del siglo xix. La crítica textual ha permitido a los especialistas recuperar nombres y frases que se habían deteriorado en el proceso de transcripción oral; por ejemplo, «pavo agachado» («turkey snipe») se había convertido en «caballero turco» («turkish knight»). Debemos recordar que algunas versiones del siglo xx fueron censuradas por párrocos locales, mediadores omnipresentes. Como un restaurador de cuadros que va descubriendo una a una las distintas capas de pintura, el historiador reconoce al fin la estructura básica de la acción: la secuencia de los combates, la muerte del héroe y su resurrección²⁸¹.

En este último ejemplo, el método regresivo puede complementarse con otro de los métodos de aproximación indirecta: el comparado. Gracias a la comparación con obras de teatro que se representaban en Tracia a comienzos de este siglo, con san Jorge por protagonista, hemos descubierto las formas más tempranas y el posible significado de las pantomimas inglesas. La comparación nos permitió imaginar cómo podrían haber sido las obras inglesas antes de ser censuradas. Si estamos intentando decidir a qué época se remonta la figura cómica del médico, puede ser útil saber que se incluían personajes similares en las obras de teatro carnalescas de la Alemania de los siglos xv y xvi²⁸².

Quizá debamos seguir de nuevo a Marc Bloch cuando distingue entre dos posibles variantes de este método.

La primera se basa en la comparación de cosas similares. La balada número 4 de la colección de Child, *Lady Isabel y el caballero duende* es breve y confusa. Sin embargo, las versiones recogidas en los Países Bajos donde se la denomina *Heer Halewijn*, son más completas y numerosas y nos pueden ayudar a interpretar la variante inglesa. El historiador de los rituales tiene una necesidad aún mayor del método comparado que los especialistas en baladas. Sería difícil reconstruir o interpretar los carnavales romanos del siglo XVI sin compararlos con los de Florencia o Venecia. Cuanto más escasos son los datos en una región, más útil resulta el método comparado. Hay que aplicarlo con cautela, no podemos permitirnos ignorar ni las variaciones regionales ni los cambios temporales, pero tiene su utilidad como aproximación conscientemente indirecta²⁸³.

La segunda variante de este método es mucho más controvertida, pues consiste en la comparación entre dos sociedades relativamente distanciadas entre sí en el espacio o en el tiempo. ¿Puede el historiador aprender algo de los antropólogos sociales que han estudiado a los habitantes de las islas Trobiand o de las Nuer, o a los sicilianos y griegos actuales? Lo que no puede es hacer suyas sus conclusiones sin más. Sin embargo, los antropólogos tienen experiencia de primera mano en aquello que a los historiadores tanto les cuesta imaginar: la calidad de vida en las sociedades preindustriales que saben describir en nuestro propio lenguaje. Además, los antropólogos tienen mayor facilidad para los conceptos y recurren a métodos más estructurados que sus colegas historiadores. Todo esto es particularmente evidente en esa rama de la historia que se dedica a la cultura

popular. No la hemos cultivado el tiempo suficiente como para alcanzar algún tipo de consenso en relación con la metodología adecuada.

En las investigaciones recientes sobre brujería encontramos un ejemplo claro de lo que pueden aprender los historiadores de los antropólogos sociales que analizan las creencias populares en otros continentes. Ciertos especialistas en brujería africana han hablado con hechiceros, llegando a convertirse en sus aprendices, para captar la esencia de la hechicería tal y como la entienden las culturas mismas. Los historiadores no pueden recurrir a estos métodos, pero el ejemplo de los antropólogos les ha ayudado a librarse de la manía de intentar entender realidades pretéritas a través de los documentos y de intentar ver a las brujas a través de los ojos de sus jueces²⁸⁴.

Para los historiadores que analizan las actitudes y valores de los campesinos (que muy rara vez han dejado testimonios escritos), el estudio de los rituales públicos es de suma importancia, algo en lo que los antropólogos también llevan mucha ventaja. Como hemos sugerido en otro capítulo, un investigador de los carnavales europeos tiene mucho que aprender de los recientes trabajos sobre los «ritos de inversión» en la India o en África. No nos habríamos atrevido a sugerir que los historiadores estudiaran las casas de los campesinos europeos en tanto que sistemas de signos, si el antropólogo Pierre Bourdieu no hubiera hecho antes un análisis de este tipo sobre la casa bereber de la moderna Argelia, describiendo el contraste entre los espacios masculinos y los femeninos, entre la «luminosa y noble parte superior de la casa», la cocina y la «parte baja de la casa, oscura y utilizada por las noches donde se colocan los objetos húmedos, verdes o crudos»²⁸⁵.

Los antropólogos que se dedican a la historia étnica, también nos han provisto de dos claros ejemplos sobre la cautela y prudencia necesarias a la hora de utilizar el método regresivo. George Foster intentó reconstruir la cultura del campesinado español del siglo ^{xvi} partiendo del siglo ^{xx}. Hizo de España su campo de trabajo y se inspiró en las investigaciones de los folcloristas, para valorar la influencia de España sobre la cultura de América Latina. Georges Balandier ha escrito una historia del reino del Congo en los siglos ^{xvi} y ^{xvii}. Las fuentes documentales de ese período suelen ser informes de funcionarios blancos y misioneros que reflejan sus propios puntos de vista. Para complementarlas, Balandier tuvo que recurrir a las tradiciones orales recopiladas durante los siglos ^{xix} y ^{xx}. Puede que las tradiciones orales no sean una narración fiable de los acontecimientos, pero son insustituibles para comprobar cómo se reaccionaba ante los hechos y verlos con «los ojos de los vencidos». La similitud entre los problemas de Balandier y los del historiador de la cultura popular en Europa es evidente²⁸⁶.

El método comparado implica, al igual que el regresivo, cierto grado de especulación. Si al lector le parece demasiado especulativo, debe recordar que se trata de un método complementario con el que intentamos colmar lagunas, no eliminar la búsqueda de datos. En alguna ocasión, Herder llamó a las canciones populares «el archivo del pueblo» (*Das Archiv des Volkes*). No podremos leer ese archivo sin utilizar todas las técnicas que hemos ido describiendo. En la medida en que la cultura popular de la Europa moderna resulta inaccesible, debemos aproximarnos a ella dando rodeos, recuperarla por medios indirectos e interpretarla con ayuda de una serie de analogías. Estas dificultades se ilustrarán

oportunamente en el próximo capítulo, dedicado a los cantores y narradores, a los actores, escultores y pintores; en definitiva, a los transmisores de la cultura popular de ese período. Algunos fueron muy famosos en su época, pero hoy son poco más que sombras.

[240](#) Comentarios muy perspicaces sobre estos problemas en Hobsbawm (1959), p. 2, Samuel y M. de Certeau, *L'Écriture de l'Histoire*, París, 1975, esp. cap. 5.

[241](#) Sobre James y Collins, Ryan (2005), pp. 83-90.

[242](#) Sobre Guadix, Gallego y Gámir (1968); sobre Aspra, Cohen y Cohen (1993), pp. 243-277; sobre South Kyme, O'Connor, *Godes peace and the Queenes*, Cambridge, 1934.

[243](#) R. Tarlton *Jests* (póstumo), Londres, 1611; F. Andreini, *Bravue*, Venecia, 1607; C. dell'Altissimo, *I Reali di Francia* (póstumo), Venecia, 1534; S. Tinódi, *Crónica*, 1554; O. Mailliers, *Sermones de Adventu*, Lyon, 1503; G. Barletta, *Sermones*, Brescia, 1497.

[244](#) Fuller no podía no haber visto a Tarlton, pero prolongó sus comentarios en el epitafio, cit. por W. Camden, *Remains*, Londres, 1605, 2.ª parte, p. 58: «*Hic situs est cuius vox, vultus, actio possit / ex Heraclito reddere Democritum*». Sobre Tarlton, Weimann (1967), pp. 185-192, Wiles (1987), pp. 11-23 y ODNB.

[245](#) F. Flamini, *La Lirica Toscana del Rinascimento*, Pisa, 1891, p. 187, nota.

[246](#) Sobre los sermones, *infra*, p. 189.

[247](#) Sobre Villon, Ziwes; P. Guiraud, *Le jargon de Villon*, París, 1968.

[248](#) Bajtin; Sébillot (1883); M. Beaujour, *Le jeu de Rabelais*, París, 1969, pp. 18 y ss.; J. París, *Rabelais au futur*, París, 1970, p. 45.

[249](#) C. García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, París, 1619; sobre G. B. Basile, B. Croce, *Sagi sulla letteratura italiana del 1600*, Bari, 1911.

[250](#) Barber (1959); Weimann (1967); Wiles (1987); Laroque (1988).

[251](#) J. Huizinga, *The Autumn of the Middle Ages*, 1919, p. 6 [ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1978].

[252](#) Moser-Rath (1964 y 1968); Michael (1933).

[253](#) J. W. Blench, *Preaching in England*, Oxford, 1964, cap. 3.

[254](#) A. P. Moore, *The Genre Possard and the French Stage of the eighteenth Century*, Nueva York, 1935.

[255](#) En *Eulenspiegel*, J. Lefebvre (1968), cap. 5.

[256](#) Sobre las baladas de guerra campesinas, Liliencron (1865-1869), núms. 374 y ss., esp. 380, 383; 384; *The London Magazine*, cit. Brewer, p. 159.

[257](#) Sobre la Bibliothèque Bleue, Mandrou (1964), quien arguye que los libretos populares reflejaban los valores del público campesino. Algunas dudas sobre la audiencia de estos libros han sido reseñadas por Bollème (1965) y por H. J. Martin, *Livre, pouvoirs et société*, París, 1969, pp. 955 y ss.; algunas dudas sobre esta reflexión en Ginzburg (1966), pp. XI y ss.

[258](#) B. H. Bronson, «Folksong and Live Recordings», reimp. en Bronson (1969); Lord, pp. 19, 23, 79, 109 y 136.

[259](#) Friedmann (1961a), p. 53.

[260](#) B. H. Bronson muestra sus dudas en «Mrs. Brown and the Ballad», reed. en Bronson (1969); su *defense* en Buchan (1972), cap. 19; sobre Die Frau Viehmännin, Schoof (1959), pp. 62 y ss.; H. V. Velten, «Perrault's influence on German Folklore», *Germanic Review*, 5 (1930).

[261](#) Sobre las confesiones, Ginzburg (1966), p. XI; Trevor-Roper (1969), pp. 42 y ss.; Thomas (1971), pp. 516 y ss.

[262](#) Para comparar las interpretaciones sobre los levantamientos en la Francia del siglo XVII, Porchnev (1984), Mousnier (1967) y R. Mandrou, «Vingt ans après», *Revue Historique*, 242 (1969), pp. 29 y ss.

[263](#) El texto del Code Paysanne, A. de la Borderie, *La révolte du papier timbré*, Saint-Brieuc, 1884, pp. 93 y ss.; su discusión en Mousnier (1967), pp. 141 y ss.; E. B. Bax, *German Society at the Close of the*

Middle Ages, Londres, 1894, pp. 54 y ss.

[264](#) Blicke (1975), esp. pp. 37 y 157; Franz (1963), pp. 73 y ss.

[265](#) P. Goubert-M. Denis (eds.), 1789: *Les français ont la Parole*, París, 1964, pp. 29 y ss., 225. Cfr. Lebrun (1993).

[266](#) Ginzburg (1966), p. 9; Thomas (1971), esp. cap. 17; Macfarlane (1970), caps. 10-16.

[267](#) Sobre la idea de «mediadores» culturales, E. Wolf, «Aspects of Group Relations in a Complex Society», *American Anthropologist*, 58 (1956); sobre Sheale, T. Wright (ed.), *Songs and Ballads*, Londres, 1860.

[268](#) B. Cellini, *Autobiography*, Harmondsworth, 1956; G. C. Croce, *Descrizione della vita*, Bolonia, 1600; J. Bunyan, *Grace abounding*, Londres, 1966; S. Bamford, *Early days* (nueva ed.), Londres, 1893.

[269](#) Sobre las autobiografías de los artesanos, Amelang (1998); sobre los campesinos, Lorenzen-Schmidt y Puolsen (2002).

[270](#) E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955, cap. 1 [ed. cast.: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979].

[271](#) Hopkin (2003) hace buen uso de estas imágenes de Épinal.

[272](#) Sobre la Peregrinación, Davies (1985).

[273](#) Sobre los vestidos, P. Bogatyrev, *Functions of Folk Costumes in Moravian Slovakia*, La Haya-París, 1971, y H. Kuper, «Costume and Identity», *Comparative Studies in Society and History*, 15 (1973); sobre las casas, P. Bourdieu, «The Berber House», en M. Douglas (ed.), *Rules and Meanings*, Harmondsworth, 1973, pp. 98 y ss., y B. H. Kerblay, *L'izba*, Lausana, 1973, esp. pp. 42 y ss.

[274](#) M. Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, París, ed. de 1964, p. XII [ed. cast.: *La historia rural francesa: caracteres originales*, Crítica, Barcelona, 1978].

[275](#) Sobre las artes visuales, Adhémar (1968) y Hansen (1968).

[276](#) Wossidlo (1960), *139b*, es una historia recogida en 1919 por un hombre de setenta y cinco años, que la conocía por su padre, nacido en 1793. Sobre la veracidad de la tradición oral, véase J. Vansina, *Oral Tradition*, Madison, 1985.

[277](#) Sobre Sharp, C. Bearman, «Who were the Folk? The Demography of Cecil Sharp's Somerset Folk Singers», *Historical Journal*, 43 (2000), y V. Gammon, «Cecil Sharp and English Folk Music», en S. Roud, E. Upton y M. Taylor (eds.), *Still Growing: English Traditional Songs and Singers from the Cecil Sharp Collection*, Londres, 2003. Sobre Bártok, S. Elderly, «Bártok and Folk Music», en A. Bayley (ed.), *The Cambridge Companion to Bártok*, Cambridge, 2001. Otro pionero, esta vez en Suecia, fue Nils Andersson (1864-1921), sobre el que puede verse O. Anderson, *Spel Opp I Spelmänner*, Estocolmo, 1958. Algunos recopiladores del siglo XIX mostraron un gran interés por las melodías populares, como Ludwig Lindeman en Noruega, pero hacerlo con precisión fue un problema hasta 1900.

[278](#) Sobre Rybnikov y los *byliny* rusos, Chadwick (1932), introducción; sobre Parry, Lord (1960); A. Rosenberg, *The Art of the American Folk Preacher*, Nueva York, 1970; sobre los adivinadores franceses, M. Bouteiller, *Sorciers et Jeteurs de Sort*, París, 1958; sobre los curanderos yugoslavos, Kemp, y sobre Escandinavia, véase *Arv*, 18-19 (1962-1963).

[279](#) Cfr. W. C. Sturtevant, «Anthropology, History and Ethno-History, en *Ethno-History*, 13 (1966); a lo que Bloch llama «método regresivo», Sturtevant lo denomina «contracorriente». Cfr. J. Vansina, *Oral Tradition*, Londres, 1965, y Phythian-Adams (1975).

[280](#) Sobre la continuidad en el ambiente de las villas, Bouchard; P. Goubert, *The Ancien Regime*, Londres, 1973, pp. 42 y ss.; E. R. Cregeen, «Oral Tradition and Agrarian History in the West Highlands», *Oral History*, 2, núm. 1. Estudios recientes de Alan Macfarlane, Peter Clark y Margaret Spufford sugieren que hubo una considerable movilidad geográfica en Essex, Kent y Cambridgeshire durante los siglos XVI y XVII; creo que esas zonas fueron atípicas debido a su proximidad con Londres. I. Opie y P. Opie, *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford, 1959, p. 2. Sobre las nanas populares renacentistas, Fox (2000), pp. 202-212.

[281](#) Chambers (1933); Brody (1970). Otros ejemplos sobre la necesidad de hallar finales en Davis (1975), pp. 104 y ss. (sobre el charivari en Francia), y Soriano (1968), pp. 148 y ss.

[282](#) R. M. Dawkins, «The Modern Carnival in Thrace», *Journal of Hellenic Studies*, 6 (1906); sobre las obras de teatro alemanas, Keller (1853-1858).

[283](#) M. Bloch, «Pour une histoire comparée des sociétés européennes», *Land and work in Medieval Europe*, Londres, 1967, Nygard (1958). El debate sobre el valor del método comparado no se ha cerrado,

véase A. Béteille, *Some Observations on the Comparative Method*, Amsterdam, 1990, y M. Détienne, *Comparer l'incomparable*, París, 1999.

[284](#) E. E. Evans-Pritchard, *Witchcraft Oracles and Magic among the Azande*, Oxford, 1937, una inspiración para Thomas (1971), y M. Marwick, *Sorcery in its Social Setting*, Manchester, 1965.

[285](#) Sobre los rituales de inversión, M. Gluckman, *Customs and Conflict in Africa*, Oxford, 1956, y M. Marriott (cap. 2, nota 67); sobre la casa bereber, Bourdieu (nota 34 *supra*).

[286](#) Foster (1960); G. Balandier, *Daily Life in the Kingdom of the Kongo*, Londres, 1968; sobre Perú cfr. N. Wachtel, *The vision of the vanquished* [ed. cast.: *Los vencidos: Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza Editorial, 1976].

SEGUNDA PARTE

ESTRUCTURAS DE LA
CULTURA POPULAR

CAPÍTULO 4

LA TRANSMISIÓN DE LA CULTURA POPULAR

Cada artesano y cada campesino, así como sus madres, esposas e hijas, transmitía la cultura popular. Pasaban la mayor parte del tiempo contándose unos a otros historias tradicionales, y los valores de su cultura o subcultura eran parte imprescindible de la educación de sus hijos. En la sociedad preindustrial tenían que bastarse a sí mismos a un nivel difícilmente imaginable hoy. Los pastores tocaban gaitas que fabricaban ellos mismos. Los hombres confeccionaban los muebles de las casas y las mujeres la ropa: tareas muy típicas del invierno en el campo. Los que enfermaban o tenían un accidente sanaban en sus hogares. También organizaban por su cuenta la mayoría de las diversiones.

Sin embargo, no eran autosuficientes en todo. Ni la casa ni la villa eran culturalmente autónomas. Algunos hombres o mujeres contaban historias o cantaban mejor que otros, como por ejemplo «Die Frau Viehmännin», la viuda de un sastre de la zona de Kassel, cuya habilidad conocemos gracias a que los hermanos Grimm recopilaron veintiuna de sus historias²⁸⁷. Si el campesino o sus animales enfermaban y no tenían remedios caseros, podían recurrir a un «hombre astuto» o a una «mujer sabia», es decir, a curanderos semiprofesionales. Si precisaban una herramienta de metal, debían acudir al herrero local, un artesano profesional, o

esperar a que llegase al pueblo un vendedor ambulante. De vez en cuando, juglares y actores itinerantes organizaban espectáculos profesionales. En resumen, conviene distinguir entre lo que el folclorista suizo, Carl von Sydow, denominó «productores activos» de las tradiciones populares y el resto de la población, relativamente pasiva. Este capítulo está dedicado sobre todo a esa minoría creadora de tradición, a los «portadores». Intentaremos describir qué tipo de personas eran y en qué entorno social actuaban para determinar si fueron innovadores o simplemente «conservadores» y «guardianes» de la tradición²⁸⁸.

Los profesionales

No podemos sustraernos al problema de la definición. ¿Qué es un artista «popular»? La definición más utilizada es la que los describe como artistas que trabajaban principalmente para un público de artesanos y campesinos. Según esta definición, deberíamos excluir, por ejemplo, a Durero u Hogarth, aunque algunas de sus obras gráficas tuvieran una amplia difusión. Romeyn de Hooghe, un grabador holandés del siglo XVII, sería un caso marginal. Este sobrino del pintor Pieter de Hooghe era doctor en derecho. Sus grabados gustaban a las clases dirigentes y el rey de Polonia le concedió carta de nobleza. Sin embargo, deberíamos incluirlo en el grupo de artistas populares, ya que la mayoría de sus trabajos eran de temática política y tuvieron una gran difusión. Lo mismo sucede, por razones similares, con el dibujante inglés del siglo XVIII, James Gillray, aunque en estos casos sería preferible hablar de «cultura común» más que de «cultura popular».

Nuestra información sobre el resto de los artistas más

populares es más bien escasa. Conocemos los nombres, y poco más, de algunas de las familias de grabadores franceses que trabajaban en la calle Saint Jacques de París realizando grabados populares: la familia Mariette (activa entre 1600 y 1774), la familia Jolain (entre 1650 y 1738) o la familia Basset (entre 1700 y 1854), más conocida que las anteriores porque uno de sus componentes realizó grabados para los revolucionarios franceses. Es difícil saber si estas familias eran contratistas, grabadores o artistas, aunque quizá fueran un poco de todo. Algo parecido podría decirse de la familia Abadal, que trabajó en diferentes ciudades catalanas entre los siglos xvii y xx, o de la familia Didier de la zona de Épinal en Lorena, que, ya en el siglo xviii, era un importante centro de *imagerie populaire*. Para hacernos una idea de la escala de la producción basta con tener en cuenta que Jean-Charles Didier dejó a su muerte, en 1772, un stock de 56.000 grabados²⁸⁹.

Sabemos algo más de los cientos de artesanos que trabajaron en los distintos distritos de Noruega y Suecia durante el siglo xviii porque solían datar y firmar sus trabajos, y porque las actas locales nos informan de las fechas de su bautismo, matrimonio o entierro, así como sobre su nivel de educación. Sabemos incluso si conocían el catecismo o el número de muebles que había en sus casas. Algunos sobreviven en las tradiciones orales que reflejan la imagen de unos artesanos con personalidades artísticas bien definidas y una considerable reputación local. Me refiero a hombres como Clemet Håkansson de Småland y el cabo Gustaf Reuter de Hälsingland, dos de los mayores exponentes de la *bonadmåleri* (el arte de los tapices) sueca; Kittil Rygg de Hallingdal y Ola Hansson de Telemark, líderes de los «pintores de rosetones» del este de Noruega; o

Jakob Klukstad de Gudbrandsdal, quizá el tallador de madera más importante de la Noruega del siglo XVIII.

Algunos de los pintores, escultores y tejedores del siglo XVIII debían ser artistas profesionales, pero también pudieron haber ejercido otra profesión, como el cabo Reuter, o vivir de las rentas de sus propias granjas. Muchas veces eran trabajadores itinerantes que actuaban en las casas de sus clientes. Por lo demás, su formación era desigual. Los pintores, por ejemplo, aumentaban su repertorio copiando o adaptando los temas de las litografías holandesas o alemanas y procuraban que sus hijos heredasen sus técnicas. El hijo y el nieto de Clemet Håkansson fueron pintores como él, mientras que el pintor suizo Per Nilsson no solo tuvo hijos, sino nada menos que cinco hijas que siguieron sus pasos, lo que sugiere que la familia trabajaba en equipo y producía las pinturas en su propio hogar. A veces, los artistas individuales innovaban. Por ejemplo, Erik Eliasson de Rättvik en Dalarna, que pintaba diseños florales sobre armarios, es el inventor de los *kurbits* o calabazas estilizadas. No sabemos qué pensaban los artistas y sus clientes acerca de estas invenciones y, en el estado actual de la investigación, no podemos generalizar datos sobre el reclutamiento, el entrenamiento o el estatus de estos artesanos rurales²⁹⁰.

De los fabricantes de utensilios populares de otros lugares, solo podemos hablar en términos aún más vagos y generales. Los pintores especializados, como los de carteles de Londres de Harp Alley, podían ganarse la vida en las grandes ciudades, al igual que los *madonneri*, pintores de cuadros votivos a la Madona, de Venecia o Nápoles. Otros pintores recorrían el país en busca de trabajo, ya fuera haciendo retratos o carteles. En algunas regiones donde la

arcilla era buena, como en las zonas fronterizas de Italia, había villas enteras de ceramistas semiprofesionales. En la mayoría de los sitios, el herrero era lo más parecido a un artista profesional porque no se limitaba a herrar caballos o a reparar herramientas, sino que también fabricaba veletas y otras piezas decorativas en hierro fundido. En Alsacia, en el sur de Alemania y en Austria los herreros hacían figuras votivas de hierro y en Suecia, zona rica en cobre, construían monumentos funerarios de este material²⁹¹.

Sabemos mucho más de los actores. Estos sucesores de los juglares medievales constituían un grupo muy heterogéneo y versátil²⁹². En la Inglaterra de entre 1500 y 1800 se hablaba de cantantes de baladas, domadores de osos, bufones, charlatanes, payasos, comediantes, espadachines, tontos, prestidigitadores, malabaristas, animadores, juglares, saltimbanquis, actores, titiriteros, curanderos, sacamuelas (incluso estos eran un tipo de actores que actuaban al aire libre rodeados de espectadores) y acróbatas. Muchos de estos términos coincidían con las funciones que ejercían estas personas. Todos estos animadores profesionales ponían en escena un espectáculo muy variado.

Un «comediante» no se limitaba a representar partes cómicas. Un «actor» (término comparable al alemán *Spielman* y al eslavo *igrec*) sabía tocar instrumentos, recitar, hacer el bufón o todo ello a la vez. Tenía que ser un maestro de la mímica y el transformismo. Las compañías de actores inglesas triunfaban en sus giras continentales porque no dependían de la lengua. En palabras de un documento danés, los actores ingleses eran *instrumentister och springere*, «músicos y acróbatas». Un bufón o un payaso cantaba, improvisaba versos, hacía de espadachín, bailaba sobre la cuerda floja y realizaba acrobacias o juegos malabares. Los juglares hacían lo propio. Uno de los pocos juglares ingleses

del siglo xvi cuyo nombre ha llegado hasta nosotros, Richard Sheale (cuya versión de la balada de *Chevy Chase* formaba parte de las *Reliquias* de Percy), se describía a sí mismo como un «bribón feliz», es decir, un bufón. El viejo término español para cantor, *juglar*, ya muy en desuso en el siglo xvi, nos recuerda que la misma persona podía contar historias o hacer malabarismos; la palabra latina de la que procede, *joculator* o «bromista», nos sugiere que el cantor era un animador. Lo que hacían estos hombres causaba tal impresión, que «malabarista» llegó a tener el significado de «mágico», mientras que el término «conjurador» (originalmente una persona que conjuraba los malos espíritus) hacía referencia, en el siglo xviii, a los prestidigitadores y comedores de fuego, o a magos que extraían de sus bocas cintas de colores. Se llegó a creer que actores y actrices tenían pactos con el diablo, el gran maestro de las ilusiones.

Sabemos que había auténticos *showmen* que actuaban con marionetas, reliquias, figuras de cera, monos y osos amaestrados, o con «dioramas» desde los que proyectaban imágenes de batallas o de ciudades exóticas como Constantinopla o Pekín. Contamos con otro grupo de artistas cuyos nombres tienen hoy un fuerte tono peyorativo, como «charlatán», «saltimbanqui» y «curandero». Estos términos no siempre fueron peyorativos en los siglos xvi y xvii y tuvieron incluso un significado mucho más preciso que posteriormente²⁹³. El charlatán u *opérateur*, como a veces se denominaban a sí mismos en Francia, era un vendedor ambulante de pastillas y otras medicinas que, además, hacía el payaso o mostraba un comportamiento gracioso para atraer la atención de posibles clientes. Antoine Girard, conocido como «Tabarin», fue un

famoso charlatán (junto a su contemporáneo del siglo xvii, Guillot-Gorju), que alternaba los papeles de actor y médico, al igual que el gran actor austriaco Josef Anton Stranitzky que también era sacamuelas. Esta combinación de curandero y animador es muy antigua. La curación era, y todavía es en algunas partes del mundo, un drama social, una actuación pública que incluía unos rituales muy elaborados y a veces hasta música²⁹⁴.

En Italia, la palabra *ciarlatano* (o *ciurmatore*) podía significar al mismo tiempo vendedor ambulante de medicinas o actor callejero. A los *ciarlatani* que actuaban en las plazas se les distinguía de los *comedianti* que gozaban de un estatus más elevado y que actuaban en casas particulares. El «saltimbanqui» era el charlatán que se subía a una tarima o escenario rodeado de elaborados accesorios. Había también *saltimbanchi*, acróbatas sobre bancos, y *cantimbanchi*, cantantes sobre palestras (los alemanes *Bänkelsänger*). Estos cantantes solían ir provistos de una serie de ilustraciones sobre sus baladas y un puntero para dirigir la atención de su audiencia. Tras su actuación vendían las baladas, eran una especie de vendedores ambulantes, «tratantes de baladas», y como tales se les representaba (ilustración 1). Los charlatanes también vendían baladas. En Alemania, estos cantantes eran conocidos como *Gassensänger* o *Marktsänger* porque cantaban en las calles o en los mercados, o como *Avisensänger* (cantantes de noticias), cuando se especializaban en canciones que hacían referencia a hechos reales. A veces eran mujeres, en Viena estaban en activo unas cincuenta *Liederweiber* o «mujeres cantantes» en 1797²⁹⁵.

Estas asociaciones de nombres, ideas y ocupaciones no se

daban únicamente en Europa occidental. El término ruso *skomorokh* podría traducirse indistintamente por «actor», «bufón» o «acróbata». Los *skomorokhi* de los siglos XVI y XVII recitaban *byliny*, hacían el tonto, luchaban, realizaban malabarismos, ponían en escena a osos con un extenso repertorio de trucos, y ofrecían espectáculos de marionetas en la calle²⁹⁶ (ilustración 4).

A estos actores se les menciona de pasada, rara vez se les describe detalladamente, pero a partir de esas pinceladas aparece un cuadro mucho más general. En la profesión de actor existían jerarquías que dependían del éxito alcanzado. En la cima se encontraban unos pocos que trabajaban en las grandes ciudades, a los que se invitaba a las cortes y cuyos trabajos se editaban. Pensemos, por ejemplo, en Tabarin en París, los payasos Richard Tarlton y William Kemp y el poeta John Taylor en Londres, o Gil Vicente en Lisboa, que era poeta, actor y músico, es decir, un *joglar*, un juglar. (Excluimos a Shakespeare porque no escribió expresamente para artesanos y campesinos)²⁹⁷.

Cerca de la cima había unos pocos empresarios, como Martin Powell que exhibía sus marionetas en Bath y actuó en el Covent Garden en 1710; o François Brioché, su contemporáneo francés, que tenía un teatro de marionetas en la Foire Saint Germain. En una visita a Suiza fue arrestado como sospechoso de practicar la magia, aunque Boileau le sigue mencionando y le llama *opérateur de la maison du roi*, que puede traducirse por «charlatán por nombramiento».

Los hombres que trabajaban en plazas como la de San Marcos en Venecia, Navona en Roma o la del Pont Neuf en París, eran algo así como los aristócratas de su profesión. Dada la extensión de estas ciudades, tenían muy poca

necesidad de moverse. Algunos llegaron a crear dinastías, como los Brioché, o los Bienfait que también eran empresarios de teatros de marionetas en el Foire Saint Germain; o la familia Hilverding también titiriteros pero de Europa central. Los cómicos venecianos Zan Polo y Zane Cimador formaban un famoso equipo de padre e hijo. Deberíamos incluir en este grupo a un nuevo tipo de animador de época posterior a Gutenberg: los escritores profesionales de baladas, como el exabogado William Elderton o el extejedor Thomas Deloney. No debemos olvidar a las personas que se hallaban a medio camino entre la alta cultura y la cultura popular, como Elkanah Settle, un hombre de Oxford que se consideraba digno rival de Dryden y era un protegido de Shaftesbury. Sin embargo, acabó trabajando para la señora Mynn, una mujer espectáculo, en la feria de San Bartolomé y se dice que se le llegó a relegar a hacer de dragón. En zonas remotas de Europa, los bardos tradicionales, como Sebestyén Tinódi de la Hungría del siglo xvi que llegó a ser noble, y quizá John Parry en la Gales del siglo xviii, todavía contaban con nobles protectores y gozaban de un alto estatus²⁹⁸.

Por debajo de este pequeño y respetable grupo estaba la masa de la profesión, que se pasaba la vida viajando. Dado que la densidad de población en la Europa moderna era relativamente menor que la actual, muchos de los servicios que se prestaban tenían una base itinerante. Animadores, caldereros y vendedores ambulantes viajaban de un lugar a otro. Era mucho más fácil cambiar de audiencia que de repertorio, y lo primero implicaba necesariamente viajar de ciudad en ciudad, de feria en feria, parando en las villas. En Europa central, estos hombres no respetaban las fronteras políticas, y a ellos debemos (junto a las arcaicas tradiciones indoeuropeas) que la cultura popular europea alcanzase tal

grado de unidad²⁹⁹. J. B. Hilverding, una mujer que montaba espectáculos de marionetas, estaba en Praga en 1698, en Danzig al año siguiente, en Estocolmo en 1700, en Nüremberg en 1701 y en Basilea en 1702.

Estos actores itinerantes podían viajar por su cuenta o como parte de una compañía. Según el Concilio de la Iglesia rusa del siglo XVI, los *skomorokhi* erraban de un lugar a otro formando «grupos de sesenta, setenta e incluso cien personas». En la Inglaterra del siglo XVIII había compañías de actores ambulantes andando por los caminos, demasiado pobres para ir en carros, pero siempre bien vestidos para atraer la atención de posibles públicos. Por lo general, dos de los actores eran enviados por delante para lograr los permisos de actuación en las ciudades y villas de su ruta. Los accesorios y decorados podían ser de segunda mano, incluso estar muy deteriorados, y actuaban en posadas o graneros. Un hecho que explicaría el apelativo «alborotadores de graneros» por el que se les conocía en el siglo XIX³⁰⁰.

Los *bateleurs* franceses llevaban el mismo tipo de vida, al igual que los *farsantes* españoles. Uno de ellos, Agustín de Rojas, nos ha legado una vívida descripción de la dura vida de los actores. Distinguía entre ocho tipos distintos de compañías según su dimensión, el repertorio, el nivel económico y el número de días que actuaban en un mismo lugar antes de reemprender el camino. Los cuatro grupos menores de la escala establecida por Rojas, son los que podríamos describir como «populares». El mayor era el *cambaleo*; «El *cambaleo* es una mujer que canta y cinco hombres que lloran». Podían permanecer de cuatro a seis días en el mismo lugar; y solían representar una comedia, dos *autos* (representaciones religiosas) y tres o cuatro entremeses cómicos. La *gangarilla* constaba de un número

de personas similar, tres o cuatro hombres, «uno que podía actuar haciendo el papel de loco y un chico que hacía de mujer... comían carne asada, dormían y bebían sus dosis de vino sobre el suelo, viajaban constantemente y actuaban en cada uno de los cortijos». El siguiente era el *ñaque*: «el *ñaque* estaba compuesto por dos hombres... dormían vestidos, iban descalzos y la comida que tenían no les llegaba para satisfacer el hambre». Sus únicos objetos para realizar la representación eran una barba falsa y un tambor. En el lugar más bajo de la escala se encontraba el *bululú*, «un actor que viajaba solo a pie. Entraba en una villa e inmediatamente se dirigía al cura para decirle que conocía una obra de teatro y una *loa* o dos» (una *loa* era un prólogo en verso a los *autos sacramentales*)³⁰¹.

El *bululú* no era el único actor nómada que viajaba en solitario. Georges de La Tour nos ha legado una buena descripción de uno de ellos, en un cuadro que actualmente se conserva en el Musée des Beaux-Arts en Nantes (ilustración 3). En él se ve a un ciego cantando, acompañándose musicalmente de una *vielle*, una especie de laúd rústico denominado en Inglaterra «zanfoña». En el Languedoc del siglo XVI, estos músicos ambulantes figuran a menudo en los registros de receptores de limosnas de la Iglesia. Algunos eran sacerdotes, lo que dice mucho sobre la riqueza y el estatus del bajo clero de esa época. Si unos tocaban la *vielle*, otros utilizaban el serpentón. En el siglo XVIII, el violín sustituyó a la zanfoña, pero los *chanteurs-chansonniers* o los vendedores de baladas todavía seguían errando de un lugar a otro, al igual que los oficiales de los distintos oficios artesanos en su *tour de France*.

En Italia los *cantastorie* o «cantantes de cuentos» iban de un lugar a otro, cantando en las plazas y acompañándose

con algún instrumento musical, generalmente la *viola*. Sus poemas épicos eran a veces tan largos que habían de recitarse en varios días sucesivos. En Serbia se les denominaba *guslari*, porque se acompañaban musicalmente con el *gusle*, muy parecido al violín pero con una sola cuerda. En Rusia les llamaban *kobzari*, porque tocaban la *kobza*, otra variedad del laúd. Sus rivales eran los *kaleki*, especializados en canciones dedicadas a los santos. En Gales e Irlanda el arpa era el instrumento favorito de estos animadores ambulantes; en España, ya a finales del período estudiado, era la guitarra. Otra categoría de autores que viajaban solos eran los que organizaban espectáculos de marionetas, como el maese Pedro descrito en *Don Quijote*³⁰².

Los animadores profesionales eran un grupo muy diferenciado desde muchos puntos de vista. Llevaban vestidos poco comunes, alegres y multicolor. Los *skomorokhi* vestían túnicas cortas al estilo occidental. Tabarin era famoso por la forma inusual de su sombrero. Además, solían tener seudónimos extraños como «Sourmilk» [leche ácida], un instrumentista del laúd que tocó en Ochsenfurt en 1511, o «Brûle-Maison» [casa quemada], un conocido cantante de Lille del siglo XVII. Muchos eran gitanos, muy apreciados en Europa central como músicos. En algunas ocasiones llegaron a ser famosos, como la familia Czinka en la Hungría del siglo XVIII. Otros procedían de Saboya, donde la tierra no era lo suficientemente fértil como para poder mantener a toda la población y muchos hombres jóvenes se veían obligados a emigrar, sobre todo durante los meses de invierno. Los suizos se hicieron mercenarios, los saboyanos se transformaron en vendedores ambulantes, violinistas, flautistas, organilleros, adivinadores o animadores con un diorama colgado a sus espaldas y una mascota atada a una cuerda. Otros procedían del sur de Italia, de la Basilicata, por

ejemplo, donde los campesinos «aprendían desde su infancia a sostener el azadón con una mano y con la otra un silbato o una gaita», y se les podía encontrar viajando por Italia, Francia e incluso España³⁰³.

Al igual que otros nómadas, estos viajeros populares no siempre gozaban de buena reputación entre las personas asentadas. A los hijos de los actores se les consideraba en Alemania *unehrlich*, «carentes de honor», y por eso no se les elegía para formar parte de los gremios de artesanos; lo mismo les sucedía a los hijos de los verdugos o de los sepultureros. Además, a los actores alemanes se les acusaba muchas veces de brujería, como también a los *skomorokhi*, cuya reputación de hechiceros probablemente se debiera a sus trucos de ilusionistas³⁰⁴.

A menudo parecían mendigos, y es difícil distinguir a los cantantes profesionales que atravesaban un mal momento, de los mendigos que cantaban o tocaban porque no deseaban vivir de la caridad y perder el respeto a sí mismos. Esto pudo plantear problemas a los jueces, miembros sedentarios de las clases dirigentes y defensores de las virtudes del orden y el trabajo duro. Sus actitudes se reflejan en las conocidas leyes inglesas sobre el «control de vagabundos» publicadas en 1572, en las que se mete en un mismo saco a «todos los espadachines, domadores de osos, actores cómicos, de interludios y juglares... todos los malabaristas, buhoneros, caldereros y pequeños revendedores», y se les prohíbe «vagabundear por el país» sin la licencia de dos jueces de paz³⁰⁵.

Parece que muchos de estos animadores-vagabundos eran ciegos. En España, por ejemplo, el nombre más común utilizado para definir a un cantante callejero era el de *ciego*. Tales términos, a menudo reflejaban estereotipos más que

realidades, pero en este caso existe una clara evidencia que lo sustenta. En el siglo XVIII los cantantes de baladas ciegos tenían su propia fraternidad y sus privilegios en Palermo y Madrid. Los *kobzari* y los *kaleki* rusos (cuyos nombres significan «lisiado») también solían ser ciegos. Vuk Stefanović Karadžić escribió que las epopeyas heroicas de Serbia debían su difusión a los cantantes ciegos: «Los ciegos iban pidiendo limosna de casa en casa a lo largo del país. Frente a cada una de ellas cantaban una canción y luego pedían unas monedas; si se las daban cantaban más canciones». Filip Višnjić contaba a Karadžić, «que se había quedado ciego siendo joven a causa de la viruela y desde entonces se dedicaba a recorrer el territorio del pachá de Bosnia pidiendo limosna y cantando el *gusle*»; había llegado hasta Scadar. Višnjić, uno de los *guslari* más conocidos, adquirió cierta prosperidad, compró un caballo y un carro y, según Karadžić, llegó a convertirse, en un «verdadero caballero»³⁰⁶. Višnjić solo fue uno de los numerosos distinguidos actores ciegos del siglo XVIII, un grupo en el que se integraban artistas como el arpista galés John Parry o los arpistas irlandeses Arthur O'Neill y Carolan³⁰⁷. En el siglo XVII tenemos el ejemplo de Philippot, un cantante de baladas. En el siglo XV pertenecían a este grupo de famosos cantantes ciegos el portugués Balthasar Dias, el húngaro Sebestyén Tinódi, el italiano Niccolò d'Arezzo y el alemán Jörg Graff, un antiguo *Landsknecht*. El lector puede sorprenderse del gran porcentaje (presumiblemente más alto que en nuestros días) de ciegos entre la población, o preguntarse por las causas de este dominio de los invidentes en el arte de Homero. Tal vez se debiera a que la falta de distracciones visuales les ayudara a recordar la letra de las canciones, o puede que a un hombre con talento y con todas sus facultades físicas íntegras le tentara poco elegir una

ocupación tan deshonrosa (*infra*, p. 329-330).

Entre esta multitud de actores errantes había algunos cuyo objetivo prioritario no era divertir al público. Los maestros y los predicadores del período también se echaron a los caminos en muchas ocasiones. Los maestros de escuela itinerantes eran muy conocidos en la Gales del siglo XVIII, donde se decía que eran arpistas o violinistas reconvertidos. En Francia, en el mismo siglo, vendían sus servicios a las salidas de las ferias, llevando en su sombrero una, dos o tres plumas dependiendo de si enseñaban a leer, a leer y escribir o matemáticas. También había hombres santos itinerantes (ortodoxos o no), como aquel profeta que se llamaba a sí mismo «Missus a Deo», llegó a Bolonia en 1517 y predicó contra las órdenes religiosas hasta ser expulsado de la ciudad por las autoridades³⁰⁸.

Entre los católicos había muchos predicadores y frailes. San Francisco había descrito a su propia orden como los «cantores de Dios» (*joculatores Domini*) lo que se acercaba bastante a la verdad. Como los juglares, los frailes iban de ciudad en ciudad, actuando a menudo en los mercados, ya que las iglesias no eran lo bastante grandes como para albergar a todos los que querían oírles. Algunos especialistas actuales nos hablan de multitudes que iban de 15.000 a 20.000 personas que, en ocasiones, llegaban al lugar por la noche para asegurarse un sitio. Es probable que los frailes hubiesen aprendido uno o dos trucos de los juglares, cuyos pasos seguían. Se decía que algunos de estos predicadores contaban historias «a modo de bufones, haciendo retorcerse de risa a la gente». Bernardino da Feltre llegó a quitarse su sandalia lanzándola contra un hombre que se había dormido durante su sermón. Algunos franciscanos literalmente actuaban cuando se subían al púlpito. Incluso san

Bernardino era conocido por imitar el sonido de una trompeta o el zumbido de una mosca. Roberto Caracciolo se abrió el hábito durante un sermón sobre la cruzada, para mostrar la armadura que llevaba debajo. En las notas de los sermones de Barletta se lee: «grito» (*clama*). Olivier Maillard escribió las siguientes indicaciones para la escenificación en los márgenes de un sermón: «¡Sentaos, levantaos, mojaos la frente, ¡ejem!, ¡ejem!, ahora gritad como posesos!»³⁰⁹.

A menudo se han destacado los paralelismos y el alto nivel de competitividad que se daba entre los predicadores y actores profesionales de esta época. Diderot describe Venecia como una ciudad donde:

[...] se puede ver en una misma plaza un escenario ocupado por saltimbanquis que representan farsas divertidas, cuando no monstruosamente indecentes, junto a otro donde los religiosos también escenifican farsas, pero de distinto contenido, al tiempo que gritan: «No hagan caso de esos desdichados, caballeros; el Polichinela en torno al que os reunís es un completo imbécil, aquí está [mostrando el crucifijo] el verdadero Polichinela»³¹⁰.

El rumor de que el jesuita francés Emond Auger había sido domador de osos en su vida secular antes que predicador fue *ben trovato* y hasta puede que fuera cierto.

Algunos predicadores protestantes siguieron el ejemplo de los frailes. Los anabaptistas laicos recorrían Alemania durante el siglo XVI, mientras los calvinistas hacían lo propio en las Cèvennes. En el norte de Gales, a mediados del siglo XVII, Vavasor Powell, «el metropolitano de los itinerantes» como le llamaban sus oponentes, era una figura muy conocida, que predicaba en galés por los mercados y ferias. Durante el mismo período había en Inglaterra numerosos predicadores laicos «entusiastas» de las diversas sectas, que iban de un mercado o un granero a otro, representando curaciones o predicando y aprendiendo, tanto de la cultura de los curanderos como de la del clero. El más destacado, John Bunyan, estaba muy familiarizado con la vida errante debido a su anterior profesión de calderero. En cuanto a su

histrionismo, los predicadores disidentes del siglo xvii debieron ser muy histriónicos pues se decía que «actúan mucho con sus manos, dando palmas, golpeándose el pecho o alzándolas hacia el cielo de forma vehemente»³¹¹.

Los aficionados

Los profesionales portadores de la tradición solo son la punta de un iceberg. Apenas conocemos la base compuesta por aficionados y semiprofesionales, especialistas a tiempo parcial y los que tenían otras fuentes de ingresos con los que complementar lo que obtenían por cantar, actuar o curar. Sabemos de la existencia de pintores aficionados. Algunos de los pintores de iglesias noruegos del siglo xvii eran clérigos³¹². Por lo general, los aficionados más que producir, actuaban. Solo los conocemos cuando estaban organizados en sociedades, cuando por alguna razón atraían la atención de las clases altas o de las autoridades porque eran buenos actores, o cuando eran sospechosos de sedición, herejía o brujería.

En el sudoeste de Europa, donde las ciudades eran más importantes que en otros lugares, las representaciones estaban a cargo de los artesanos locales agrupados en gremios, fraternidades o clubes con nombres fantasiosos, como las «abadías» de la Locura y el Malgobierno. Corporaciones artesanas, como la de los carniceros o los carpinteros de York, los esquiladores o los sastres de Coventry, representaban los autos sacramentales ayudados, en ocasiones, por actores profesionales que se encargaban de los papeles más importantes. Los gremios españoles también montaban sus espectáculos durante la fiesta del Corpus Christi. En París, la Confrérie de la Passion, que escenificó

muchos autos sacramentales durante los siglos xv y xvi, era una cofradía de artesanos descritos desdeñosamente en 1542 como «gens ignares, artisans mecaniques, ne sachant ni A ni B». En Florencia, los gremios o los clubes compuestos por sus miembros, como los autodenominados «poderes» (*potenze*), desempeñaban un importante papel en la representación de autos sacramentales y otros espectáculos, en especial durante la fiesta de san Juan Bautista, patrón de la ciudad. En la Siena del siglo xvi escribían las obras de teatro los miembros de un club llamado los «rústicos» (*rozzi*), del que estaban excluidas formalmente las personas de alto estatus social. Entre los miembros que lideraban este club de los *rozzi* se encontraban un vendedor de cartas llamado Silvestro, conocido por el seudónimo de «Ahumado» (*Fumoso*), y un sastre llamado Gianbattista, cuyo seudónimo era «Fantástico» (*Falatico*).

También en las ciudades alemanas los grupos de artesanos, a veces organizados en fraternidades o *Bruderschaften*, representaban obras de teatro y participaban en otros espectáculos, sobre todo durante el carnaval. En los Países Bajos las llamadas «cámaras de retórica» (*rederijkkamers*), compuestas de mercaderes y artesanos, hacían lo mismo. En Nüremberg llegaron a obtener una importante fama como escritores de teatro de la mano del hojalatero Hans Rosenplüt, el barbero Hans Folz (ambos del siglo xv) y, sobre todo, el zapatero Hans Sachs, que llegó a escribir más de doscientas obras de teatro y cerca de mil piezas cortas. Podríamos llegar a preguntarnos de dónde sacaba tiempo para hacer zapatos³¹³.

Los diferentes distritos de la ciudad organizaban fiestas, como sucedía en Siena con las *contrade*, que organizaban, tanto antes como ahora, la famosa carrera *il palio*. Las

ciudades competían unas con otras para ver cuál componía y representaba las mejores obras de teatro. Estos concursos eran especialmente importantes en los Países Bajos, donde diecinueve sociedades dramáticas o «cámaras de retórica» tomaron parte en el celebrado en 1539. Catorce de estas sociedades representaban a ciudades, mientras que las cinco restantes procedían del campo. Los aficionados rurales a los dramas parecen haber tenido una importancia excepcional, o al menos muy bien documentada, en Flandes, quizá porque al estar esta región mucho más urbanizada que otras, era más fácil que los habitantes de las villas imitaran el comportamiento de los de las ciudades. Durante el siglo xvi, los dramas religiosos, representados por las cámaras de retórica, contribuyeron a difundir la Reforma. Se dice que en el Flandes del siglo xviii cada pueblo tenía su propio club dirigido por un maestro o por un *liedzanger* profesional, que actuaba en las ferias o los domingos por la tarde³¹⁴.

Los «enmascarados» ingleses no parecen haber suscitado el mismo entusiasmo. Es cierto que durante el siglo xviii también representaron obras, pero solo una o dos veces al año. Algunas de las referencias de los archivos de Essex indican que ya era así en el siglo xvi.

Los artesanos no componían, solo recitaban obras de teatro pero también poemas, tanto en las cámaras de retórica de los Países Bajos como en los *puys* franceses. Se celebraban de forma regular competiciones de poetas con diversos premios, como los *jocs florals* en Toulouse. El *Meistergesang* alemán del siglo xvi era una forma artística propia de los artesanos, especialmente de los sastres, tejedores y zapateros. Para los maestros debía ser tan complicado lidiar con estos difíciles versos como la orfebrería del oro que había hecho famosas a las ciudades

alemanas por esa época. Estas organizaciones eran, al mismo tiempo, claras expresiones de patriotismo cívico, el equivalente cultural a las milicias ciudadanas. Tenían sus propias fiestas y competiciones de tiro y demuestran lo muy en serio que se tomaban el arte de la representación por aquellos días³¹⁵.

Evidentemente, artesanos y campesinos no monopolizaban las fiestas. Algunos nobles pertenecían a las sociedades que organizaban espectáculos callejeros, como la Abadía de los conardos en la Rouen del siglo XVI o la Infanterie de la Mère Folle en el Dijon del siglo XVIII. La Basoche, un club de escribanos de los abogados, organizaba algunas de las farsas del carnaval de París. En Montpellier y en otros lugares, los estudiantes protagonizaban este tipo de representaciones e incluso ahora, cuatrocientos años después, algunas de estas piezas no han perdido su aire de revista estudiantil³¹⁶.

En estos casos (todos de la primera mitad de nuestro período de estudio) vemos a las clases altas cultas, participando colectivamente en la cultura popular. No puede sorprender, por lo tanto, la presencia de personajes conocidos por haber participado en la creación de esta cultura. Por ejemplo, entre los autores de autos sacramentales en Francia hay una princesa, Margarita de Navarra, mientras que en Florencia tenemos a Pierozzo Castellani, profesor de Derecho canónico en Pisa y a Lorenzo de Médici, «el magnífico» gobernante de la ciudad. Este último, también compuso canciones para el carnaval al igual que su joven contemporáneo Nicolás Maquiavelo. Gian Georgio Alione, noble del siglo XVI, escribía farsas en el dialecto de Asti. Entre los conocidos compositores de las baladas que circulaban como hojas ilustradas, se encuentra

fray Ambrosio Montesino, confesor de la reina Isabel la Católica. En Inglaterra, entre otros menos importantes, tenemos a Andrew Marvell y Thomas Wharton, autor de *Lilliburlero*, ambos miembros del Parlamento, y a Jonathan Swift. En Escocia estaba la señora Brown de las Falklands, la esposa de un profesor. Como sugiere esta yuxtaposición, lo inusual no es tanto que esta última, por ejemplo, compusiese baladas, sino que lo hiciera improvisando, es decir, a la manera tradicional³¹⁷.

Sin contar a los aficionados de clase alta, de los que más sabemos es de aquellos semiprofesionales que procedían de los estratos más bajos de la sociedad. De entre los *chanteurs-chansonniers* del siglo XVIII en Francia, Alexandre era masón, Hayez un tejedor (*mulquinier*), mientras que Bazolle «la Joie» era o había sido soldado. Algunos parecen haber ganado bastante dinero y se decía que Famchon había podido comprar una hermosa casa con las ganancias que obtenía cantando³¹⁸. Walter Scott describió a John Grame de Sowport en Cumberland, como «de profesión limpiador itinerante de relojes de pared y pulsera». Todo esto nos indica que en las principales rutas predominaban los semiprofesionales, reclutados generalmente entre los profesionales itinerantes, entre los que hay que incluir a los sastres. Adam Fergurson llegó a recopilar un poema heroico de un sastre itinerante que trabajaba en casa de su padre. Otro *Meistersinger* alemán del siglo XVI, Adam Puschman, también era sastre, mientras que en la Rusia del siglo XIX fue fundamental la colaboración de otro sastre, Leonty Bogdanovich, para que Rybnikov pudiese recuperar los *byliny*³¹⁹.

Algunos de los que pertenecían a este grupo, sobre todo aquellos que posteriormente alcanzaron la fama o se

convirtieron en profesionales, nos han legado detalles muy valiosos de su vida anterior. Hubo quien adquirió visibilidad en el momento en que estaba dejando de ser un poeta popular. Así, Giovan Domenico Pèri empezó como un pastor que improvisaba canciones mientras cuidaba el ganado y aprendió su oficio de Ariosto y Tasio. (Lo mismo sucedió con Divizia, la mujer campesina analfabeta que Montaigne encontró cerca de Luca: también ella había aprendido a componer versos tras escuchar a su tío leyendo a Ariosto). Pèri atrajo la atención del archiduque Cosimo II de Toscana, por lo que pudo publicar sus poemas y dejar el estilo popular. Lo mismo cabe decir de Stephen Duck, que aprendió el oficio de poeta estudiando a Milton mientras trabajaba como trillador en Wiltshire y acabó bajo la protección de la reina Carolina para, posteriormente, convertirse en clérigo. Pietro Fullone, un minero de Palermo del siglo XVII, fue una leyenda en vida por la facilidad con que improvisaba versos, aunque se da una curiosa contradicción entre esta fama y la poesía impresa que se le atribuye y no tiene nada de popular.

Otros poetas, por el contrario, parecen haber adoptado la tradición popular después de hacerse famosos; es el caso de John Taylor, el barquero del Támesis, o de Giulio Cesare Croce, que trabajaba como herrero en Bolonia antes de convertirse en poeta profesional. Por su autobiografía sabemos que se le ocurrió escribir versos después de que un vecino le dejase una mala copia de las *Metamorfosis* de Ovidio³²⁰.

John Taylor, el «poeta del agua», un aguador del Londres del siglo XVII, es una figura más anfibia. Aunque trabajaba cruzando clientes de una orilla a otra del Támesis, se le tenía por un poeta. Conocía bien la alta cultura (entre sus lecturas

cabe mencionar a Chaucer, Spenser, Montaigne y Cervantes) pero sus poemas, al igual que los de los de Croce, se basaban, sobre todo, en las tradiciones populares del carnaval. Sus poemas gustaban por igual a los terratenientes ricos y a su propia gente: los artesanos de las ciudades (despreciaba la cultura de los campesinos analfabetos)³²¹.

Conocemos peor la vida y actividades de los cuentacuentos, músicos, predicadores y curanderos que se dedicaban a estas labores a tiempo parcial y no gozaban de la protección de los poderosos como los poetas. ¿Cuántos narradores del calibre de Frau Viehmännin había antes de 1800? La tradición de contar historias, ¿tenía la misma importancia en toda Europa? En Irlanda, los *seanchaidhthe* o *seanchaís* parece que ocuparon un lugar particularmente importante entre mediados del siglo XVII, cuando los ingleses derrotaron a la vieja nobleza irlandesa de la que dependían los bardos tradicionales, y mediados del XIX, fecha de la Gran Hambruna. El *seanchaís* era un campesino corriente dotado de un extraordinario talento para contar historias. Las narraba en irlandés y las aprendía de su propia familia o de actores itinerantes. Sus homólogos galeses, los *cyfarwydd*, también desplegaron una gran actividad en el siglo XVIII.

Algunos visitantes extranjeros nos han dejado sus impresiones sobre los narradores italianos de finales del siglo XVIII. Así, un clérigo inglés recuerda, no sin cierto disgusto, haber visto sobre el muelle de Nápoles «... a un individuo delgado de aspecto demacrado, leyendo con exagerada gesticulación y énfasis el *Orlando furioso*, al tiempo que lo iba traduciendo al dialecto napolitano». En otro muelle, esta vez de Venecia, Goethe vio a un hombre contando historias en dialecto para una audiencia formada principalmente por personas de clase baja y admiró la

variedad y la fuerza de sus gestos. ¿Fue Gianfrancesco «Straparola» (cuyo apodo significa el cotorra) un cuenta-cuentos de este tipo?³²².

Solo tenemos datos sobre los músicos cuando las autoridades intentaron regular su actividad, por ejemplo, en Suecia y Suiza. En la primera, se asignó a los músicos a un distrito o parroquia concreta durante los siglos xvii y xviii y se les exigió un *garningsbrev* o permiso de trabajo. También en la Suiza francesa los *ménétriers* o actores estaban sujetos a ciertas regulaciones por parte de los consistorios calvinistas. De sus registros podemos deducir que pocos se dedicaban a esta actividad artística a tiempo completo pues ejercían, además, otros oficios trabajando en el servicio doméstico, como zapateros, sastres, albañiles o carpinteros. No deja de ser significativo que todos estos profesionales fuesen itinerantes. Probablemente también se dedicaran a tiempo parcial a la música «aquellas viejas mujeres que en Calabria se encargaban de escenificar los lamentos en los funerales», como de forma un tanto brutal destacaba un viajero inglés. En realidad eran plañideras, unas figuras muy conocidas en Irlanda, las Highlands escocesas y en Rusia. Pero sabemos muy poco acerca de todos estos personajes³²³.

A las autoridades les preocupaban más los predicadores laicos, los profetas, los curanderos o los adivinos. Algunos alcanzaron la fama antes de que les acallaran, como Hans Böhm, «el tamborilero de Niklashausen», un pastor (además de tamborilero durante los días de fiesta) de la zona de Würzburg que, inspirándose en el milenarismo igualitario empezó a predicar en 1476. Conocido es también el ejemplo de Pietro Bernardo, un orfebre florentino que comenzó a predicar y a profetizar en 1496 al estilo de Savonarola y sería ejecutado seis años después. O pensemos en Gonzalo Anes

Bandarra, un zapatero portugués que se hizo poeta y profeta y acabó en manos de la Inquisición³²⁴.

Menos espectaculares fueron las carreras de la mayoría de los curanderos y adivinos populares de muchas partes de Europa que, aun conocidos por nombres distintos, utilizaban técnicas similares. Así, en Inglaterra se les denominaba «hombres ingeniosos» y «mujeres sabias»; en Suecia, de forma similar, *kloka gubbarna* y *visa käringarna*; en Polonia, *mądry*, «los sabios»; en Rusia, *znakhar* o *ved'ma*, «conocedores»; en España, *saludadores*; en Sicilia, *giravoli*, «vagabundos», etcétera. Estos personajes trataban a sus pacientes con hierbas o, como en España, con pan masticado e impregnado con su saliva, remedios que se acompañaban con encantamientos, oraciones y rituales en los que las velas e incluso, en los países católicos, las hostias consagradas desempeñaban un papel importante. Algunos se especializaban en enfermedades muy concretas, los *giravoli* se especializaban en mordeduras de serpiente, aunque la mayoría trataba tanto a personas como a animales. Otros se dedicaban a la «adivinación» utilizándola para encontrar dinero perdido, descubrir las caras de los ladrones observando un barreño lleno de agua (la utilización de bolas de cristal para estos menesteres no se conoce hasta tiempos más recientes), o averiguar sus nombres sirviéndose de los posos dejados en un tamiz que, sostenido sobre las puntas de unas tijeras, giraba hacia uno u otro lado si sonaba el nombre del culpable.

Las curanderas solían ejercer de comadronas tratando a sus pacientes con fórmulas mágicas u oraciones oficiales. Por lo demás, los curanderos podían desempeñar toda clase de ocupaciones. Así, en el norte de Italia se hace referencia en el siglo XVI a diversos curanderos que eran, además,

campesinos, curas, pastores, albañiles o tejedores. En Suecia solía incluirse entre los *kloka* a los lapones, a los que los suecos no consideraban totalmente humanos, y a clérigos, herreros y músicos, tres ocupaciones asociadas tradicionalmente a los poderes mágicos³²⁵. De hecho, algunos de estos curanderos sostenían que habían nacido bajo la influencia de una constelación favorable, o con sus cabezas cubiertas con el «redaño» (un trozo de la membrana amniótica). Resulta muy difícil saber cómo aprendieron su oficio. Es probable que adquirieran muchos de sus conocimientos en el seno de sus propias familias, complementados quizá por las enseñanzas de un charlatán urbano, sin duda, un curandero a gran escala³²⁶.

Uno de los riesgos más comunes para estos curanderos populares era el de ser acusados de brujería, pues, como señaló un testigo en uno de los juicios celebrados en Módena durante 1499, «si sabían cómo curar también sabían hacer el mal» (*qui scit sanare, scit destruere*). En Francia, los hombres astutos o habilidosos a veces eran conocidos como *conjureur* o *maige* (magos), mientras que a «las mujeres sabias» se las solía describir como brujas. No debe sorprendernos esta temible reputación. Sus clientes solo recurrían a ellos cuando no parecían poder curarse, como si lo impidiera algo sobrenatural, y ¿cómo podía adquirir el curandero popular esa familiaridad con lo sobrenatural si no era con ayuda del demonio? A comienzos del siglo xx se tomaron algunas fotografías de curanderos fineses y suecos que muestran a unos hombres con ojos grandes y fijos en el vacío, como si les extrañara encontrarse entre las páginas de un libro. No es nada raro que en numerosas ocasiones hayan sido acusados de brujería y mal de ojo³²⁷.

Sin embargo, gracias a estas acusaciones los historiadores

han podido descubrir diversos datos sobre algunos curanderos concretos. Por ejemplo, Román Ramírez, curandero y cuentacuentos de origen morisco, arrestado por la Inquisición en 1595, era poco instruido, como verificaron los inquisidores, pero poseía unos pocos libros, entre los que cabe mencionar el Dioscórides (un tratado de medicina) y el famoso romance de caballería *Amadís de Gaula*. Un caso excepcionalmente documentado es el de Catharina Fagerberg la «doncella sabia», hija de un sastre de Småland en Suecia, procesada por brujería en 1732 y más tarde absuelta. Catharina curaba a sus pacientes utilizando *trollskotter*, «conjuros mágicos», expulsaba a los demonios y enviaba su propio espíritu a otros lugares para descubrir todo lo que estaba sucediendo. Además, preguntaba a sus pacientes si tenían enemigos y les aconsejaba que se reconciliaran con ellos. Todos estos detalles sugieren que Catharina era lo que comúnmente se considera hoy una chamana o, en términos modernos, alguien a medio camino entre una médium y una psiquiatra. Esta impresión se confirma si leemos algunos de los estudios realizados sobre curanderos actuales, por ejemplo en México, donde invitan a sus pacientes a que les «confiesen» sus problemas, tras lo cual les inducen sentimientos de ansiedad y culpabilidad que luego supuestamente «alivian»³²⁸.

Los escenarios

Para entender cualquier elemento de la cultura debemos situarlo en su contexto físico, social, público o privado, porque este espacio físico nos ayuda a estructurar los distintos acontecimientos que tienen lugar en su seno. Como la cultura popular se transmite en los hogares, escapa a la

consideración del historiador. Solo proyectando hacia atrás las descripciones de las «situaciones de los cuentos» que hacen los folcloristas actuales y yuxtaponiendo algunas reconstrucciones ficticias de los siglos xvi y xvii, podemos imaginar los escenarios de la narrativa tradicional: el contador de cuentos en su silla (si es que había alguna) ante el fuego en una tarde de invierno; un grupo de mujeres reunidas en una casa para bailar o contar historias mientras trabajaban. En la casa propiamente dicha debemos incluir el granero, escenario de la mayoría de las representaciones de los actores y predicadores itinerantes³²⁹.

Hay mucho más que decir sobre los escenarios públicos: la iglesia, la taberna o las plazas de mercado. La iglesia se usaba muy a menudo en este período con propósitos seculares, como en la Edad Media, a pesar de las objeciones del clero, tanto católico como protestante. Los misterios se representaban en las iglesias y los miembros de la abadía del Señor del Malgobierno y sus felices hombres festejaban en los cementerios y los terrenos circundantes. Era en la iglesia donde se celebraba la «vigilia» parroquial (la *veillée* francesa, o la *veglia* italiana). El día grande de la fiesta del santo patrón los feligreses solían permanecer en el templo toda la noche comiendo, bebiendo, cantando y danzando. Estas costumbres, muy arraigadas, confirman la ausencia de edificios públicos laicos en las villas, y muestran las actitudes populares ante lo sagrado, más intimistas y familiares de lo que serían luego. La iglesia, por lo demás, fue especialmente importante como centro cultural en las regiones de población dispersa, como Noruega, donde carecían de otro lugar de reunión³³⁰.

Tanto en la ciudad como en el campo, la posada, la taberna o la cervecería fueron importantes centros de

cultura popular. En el caso de Inglaterra, entre 1500 y 1800, contamos con muchísimos datos. Las posadas eran lugares donde se montaban peleas de gallos, se jugaba a las cartas, al *backgamon*, a los dados o a los bolos. Además, en las tabernas actuaban los juglares y arpistas y en ocasiones había bailes con caballitos de madera. Las cervecerías eran otro de los escenarios favoritos del arte popular. «En estas casas», nos han contado, «se habían pintado en la pared la historia de Judith, Susana, Daniel en el foso de los leones, Dimas o el milagro de Lázaro». En las paredes de las posadas se solían escribir baladas satíricas para que los clientes pudiesen cantarlas acompañando al baladista. Además, los posaderos y parroquianos hacían circular rumores y chismes en los que se criticaba a las autoridades y, durante la Reforma, discutían acerca de los sacramentos o las innovaciones religiosas. *Robin el Bueno, sus locas travesuras y sus gestas felices*, está pintado en una hostería de Kent en la que aparece el posadero contando la historia al público. En las hosterías había incluso clérigos hablando de religión, aunque en una habitación privada para evitar interrupciones.

Ciertas hosterías (y sus cuadras) eran importantes centros culturales, sobre todo en Londres, y sus dueños ejercían de empresarios o *animateurs*. Todo el que, a finales del siglo XVI, quisiera ver a osos acosados por perros, cómicos, luchas de gallos, espadachines o caballos actuando (sin mencionar la representación de obras teatrales) tenía que ir a hosterías como la Bell, la Cross Keys o la Bell Sauvage, todas ellas situadas en Gracechurch Street. Figuras importantes del mundo del espectáculo poseían tabernas. Así por ejemplo, Richard Tarlton, el payaso, Daniel Mendoza, el boxeador que había luchado en corrales de distintas posadas (este ya en el siglo XVIII), o el forzudo Thomas Topham. Ciertas hosterías

cerca de Covent Garden, como la del Arlequín en Drury Lane, fueron refugio para los actores, tanto empleados como desempleados, durante el siglo XVIII. En el corral de la hostería Queen's Arms en Southwark se seguían representando obras de teatro en el siglo XVIII³³¹.

Al haberse estudiado mejor las hosterías y tabernas inglesas que sus homólogas continentales, como el *cabaret* francés (*oustaal* en el sur del país), la *venta* española, la *gospoda* o *karczma* polaca, o la *Wirtshaus* alemana, es difícil decir si la importancia alcanzada por el *pub* inglés fue o no única. Quizá no, ya que recientemente se ha descrito al *cabaretier* como «una figura clave en la cultura popular, centro de información... y organizador de la diversión colectiva». Podían organizar motines o fiestas, como hiciera François Simeón, «el pequeño moro», en el sudoeste de Francia en 1635. Los posaderos también desempeñaron un papel prominente en la guerra alemana de los campesinos de 1525³³².

Las pinturas holandesas nos recuerdan la importancia en las tabernas de los bailes, celebrados tanto en su interior como en el exterior, y lo mismo cabe decir de las *csárdas* húngaras, nombre que deriva de *csarda*, una posada rural. Las hosterías también estuvieron asociadas a los actores, tanto en Inglaterra como en el continente. Así las referencias a los posaderos en las obras de teatro de carnaval alemanas sugieren que estas se representaban en las citadas posadas. Podemos imaginarnos cómo salía la compañía al escenario de forma inesperada, pidiendo silencio al público para comenzar su representación. En la Francia del siglo XVIII, los cantantes actuaban en los *cabarets*; uno de París, el Tambor Real, era un conocido refugio de estos actores. También en España las representaciones de marionetas, como las del

maese Pedro del *Don Quijote*, tenían lugar en las posadas. Exiliado en sus posesiones del campo, Maquiavelo se relajaba en la *hostería* local jugando a la *cricca* y al *trich-trach* con el molinero y el panadero³³³.

Sin embargo, está claro que la taberna era menos importante como centro de entretenimiento en la Europa del sur que en la del norte. En los países mediterráneos el verdadero corazón de la cultura popular era la *piazza*. En la Sevilla del siglo XVII había guiñoles en la plaza del mercado y en la plaza Mayor de Madrid se asistía a representaciones teatrales, corridas de toros, carreras y torneos o se escuchaba a cantantes de baladas, siempre y cuando sus canciones no fuesen acalladas por los gritos de los afiladores y las castañeras. En Roma, la gente iba a la plaza Navona para ver a los charlatanes y a los comedores de fuego, o a la del Pasquino a leer los panfletos que se colgaban allí. La plaza de la Signoria en Florencia era el escenario de los espectáculos oficiales, en la de Santa Croce había carreras de búfalos, corridas de toros y partidos de fútbol, mientras que en San Martino (cerca de Or San Michele) actuaban los cuentacuentos. En la plaza de San Marcos de Venecia situaban sus escenarios los charlatanes más importantes, que hacían chanzas o vendían medicinas.

La cultura de la plaza se extendió a París, convirtiendo a la plaza de Grève en sede de espectáculos públicos como las ejecuciones (allí fue descuartizado Cartouche en 1721) o las hogueras de la víspera de la noche de san Juan. Lo mismo ocurre más al norte, en Lille por ejemplo, en cuya Petite Place actuaban los cantantes. Al igual que las plazas, también los puentes eran centros culturales. Lo fue a partir de 1600 el Pont Neuf parisiense, lugar de reunión de actores y marionetistas, charlatanes y sacamuelas, cantantes de

baladas o vendedores de panfletos, por no hablar de los reclutadores del ejército, vendedores de naranjas o carteristas. Un hombre, cuyo seudónimo era «*le rhingrave*», vendía tanto canciones como cebollas. Tan importante era la presencia de cantantes en este puente que *pont neuf* llegó a significar «canción»³³⁴.

Lo que sucedía cada día sobre el Pont Neuf acontecía en otras muchas partes de Europa en los días de mercado o durante las ferias. La importancia económica de estas últimas en la Europa preindustrial es bien conocida; eran centros itinerantes de venta, un paralelo a gran escala del buhonero. Generalmente, las ferias solían coincidir con la celebración de las fiestas mayores: la de la Asunción en Venecia (que duraba quince días), la de san Antonio en Padua (con la misma duración), y así en otros muchos lugares. En estas ferias, los campesinos tenían la posibilidad de comprar determinados objetos que no podían conseguir en otros lugares, como libretos populares o figuras de cerámica.

Sin embargo, nos interesa resaltar los aspectos no económicos de esta institución, pues las ferias no eran lugares donde solo se negociara con cordero y caballos o se contrataran criados. Al igual que en los países menos desarrollados de la actualidad, eran espacios donde los jóvenes escapaban a la tutela familiar para ir a ver a todo tipo de animadores itinerantes, bailar o enterarse de las últimas noticias³³⁵. En el siglo xvi, Suecia era un país lo suficientemente pequeño como para que el rey pudiese acudir a los *marknadsmöten*, «reuniones de mercado», para explicar su política a la gente y descubrir lo que pensaban sus súbditos. En torno a 1600, las compañías de actores ingleses y franceses solían ir a Frankfurt dos veces al año, en

Semana Santa y en otoño, para entretener a las multitudes que se congregaban en las ferias³³⁶. A las afueras de París nació a finales del siglo XVII una nueva forma de teatro que se representaba entre el 3 de febrero y Semana Santa en Foire Saint Germain y desde finales de junio hasta el 1 de octubre en Foire Saint Laurent. En estos lugares presentaban sus obras de teatro (cuando las prohibían por infringir el monopolio de la Comédie Française) los actores italianos entre cafeterías y jugueterías, acróbatas y animales exóticos. Eran espectáculos mudos, óperas cómicas o pantomimas³³⁷.

En Inglaterra, las ferias de san Bartolomé y de Stourbridge eran centros de ocio de primer orden. La primera se celebraba en Smithfield el 25 de agosto, día de san Bartolomé. En ella se representaron, a lo largo de todo el siglo XVII, obras de teatro y de guiñol y actuaron funambulistas, cómicos y creadores de figuras de cera, a los que presentaban *showmen* vestidos de bufones o de hombres salvajes del bosque, mientras tambores o trompetillas asaltaban los oídos del público y su olfato gozaba con lo que Ned Ward describía como «los efluvios olorosos del cerdo asado», un elemento esencial en estos acontecimientos.

La feria que se celebraba en Stourbridge, cerca de Cambridge, duraba tres semanas a partir del 8 de septiembre. Cuando Jacobo I legisló contra los «juegos fútiles» que se celebraban en ese lugar, mencionaba las «luchas de toros y osos, las obras de teatro comunes, los espectáculos públicos, los interludios, las comedias y tragedias en lengua inglesa, los juegos con bastones o el de los «nueve agujeros», a lo que se sumaban en el siglo XVII, carreras de caballos, representaciones de acróbatas, conjurados, predicadores, marionetas y funambulistas, quizá los mismos que habían estado pocos días antes en la feria de

san Bartolomé. Era tan cómodo reunirse en la feria que acudían hasta los religiosos. Así, los presbiterianos celebraron un sínodo en la feria de Stourbridge hacia 1588 y los seguidores de Muggleton hicieron lo propio en 1678³³⁸.

Tradición y creatividad

La pregunta más importante que debemos plantearnos en relación con estos artesanos y actores, profesionales o aficionados, también es la más difícil de responder. ¿Cuál era la importancia de la contribución individual? De los hermanos Grimm en adelante se ha considerado al actor tradicional un portavoz de la comunidad, un simple intérprete de la tradición popular. Sin embargo, otros estudiosos y críticos, de los tiempos de A. W. Schlegel y Walter Scott, recalcaron la importancia del portador individual de la tradición, que tenía su propio estilo de cantar o narrar su cuento³³⁹. ¿Quién tiene razón? Cuando se trata de llegar a conclusiones generales no se debe describir a los distintos individuos como si fuesen un todo, como si no hubiera diferencias entre unos y otros. Algunos cantantes o narradores, cómicos y pintores, eran más creativos que otros. En cualquier caso, no tenemos datos suficientes, ni siquiera sobre los portadores de tradición más famosos del período comprendido entre 1500 y 1800, que nos permitan llegar a una conclusión definitiva. Lo único que podemos hacer en este terreno es presentar algunos argumentos contrarios a los arriba expuestos, invitando al lector a que opte por una postura intermedia entre ambos extremos.

Los defensores de la postura más extrema, la de *das Volk dichtet*, sostienen que el pueblo creaba de forma colectiva y su postura es fácilmente refutable. Hemos visto que muchos

actores individuales y algunos artesanos eran conocidos en este período por sus nombres y que muchos de ellos gozaron de una gran reputación. De Richard Tarlton, por ejemplo, se dice que fue «el primer actor que alcanzó el estrellato»³⁴⁰. Algunos de estos actores eran muy conscientes de su talento y les gustaba superar a sus colegas. Lo sabemos por las frecuentes competiciones que organizaban entre ellos. John Parry, por ejemplo, mantuvo un famoso pulso con el arpista Hugh Shan Prys, y Carolan tuvo una «acalorada disputa» con MacCabe. En el siglo xvii, la *sfida* o el desafío entre poetas populares para ver quién improvisaba los mejores versos, parece haber sido una verdadera institución tanto en Sicilia como en Japón³⁴¹.

Estudios actuales sobre los portadores de la tradición sugieren que algunos eran «fieles hasta la incomprensión», preservando frases que no entendían, mientras que otros, menos obsesionados con la tradición, se consideraban libres para reinterpretarla de acuerdo con sus preferencias personales. En muchos casos no se aprendían de memoria una canción o una historia, sino que las recreaban en cada actuación, dejando mucho a la innovación. Como observó el folclorista americano Phillips Barry, «no hay *texto*, hay textos; no existe la *melodía*, hay melodías»³⁴².

Sabemos que los distintos artistas de la Europa moderna trabajaban así porque las baladas recopiladas en este período, al igual que las recogidas con posterioridad, tienen muchas variaciones. Uno de los coleccionistas de finales del siglo xviii, «Otmar», señaló que los narradores variaban el contenido de las historias, adaptándolo a la audiencia o al clima. En el caso de algunos cantantes de finales del período estudiado, como Filip Visnjić, cuyas actuaciones fueron recogidas cuidadosamente por Karadžić, hemos podido

estudiar en cierta profundidad su propia idiosincrasia y las innovaciones que introdujeron. En otros casos debemos conformarnos con vagos comentarios de sus coetáneos o de personas más próximas a ellos en el tiempo. El actor italiano Silvio Fiorillo está acreditado como el verdadero inventor de las características de Polichinela, y la transformación que realizara Josef Anton Stranitzky del clásico papel cómico de Hans Wurst, representada en Salzburgo según la costumbre campesina, le convirtió en el creador del drama popular vienés, aunque sus representaciones estuvieran pensadas sobre todo para la corte.

No es inusual que la letra y la música de muchas canciones populares se haya atribuido a individuos concretos, especialmente en la segunda mitad del período estudiado. Algunos ejemplos escoceses serían *La muerte de la yegua del anciano* atribuida a Patrick Birnie, un violinista del siglo xvii, o *El discurso de Macpherson*, que, según se dice, compusiera otro violinista en el cadalso, justo antes de su ejecución en 1700: James Macpherson. En las artes visuales se han atribuido innovaciones significativas a pintores y escultores campesinos, como Malar Erik Eliasson de Dalarna en Suecia y Jacob Klukstad de Gudbrandsdal en Noruega, ambos activos a finales del siglo xviii³⁴³.

Todo lo anterior contradice la tesis de los hermanos Grimm, lo que no debe llevarnos a la conclusión de que la «autoría» individual de la variación sobre una canción o cuento tradicional tiene exactamente el mismo sentido que la autoría de un trabajo literario del mismo período. Algunos poetas populares urbanos firmaban al final de sus poesías como si quisiesen asegurarse el reconocimiento posterior por su inventiva:

Dass aus dem Schwank kein Unrat wachs,
bitt und begehrt mit Fleiss Hans Sachs.

[Hans Sachs espera y suplica fervientemente que su burla no dé con posterioridad éxito a otro].

Sin embargo, como ya hemos visto, Sachs estaba en los márgenes de lo que conocemos como cultura popular tradicional. La actitud más común es la que recoge Karadžić tras sus viajes por Serbia. Allí, ningún artista admitiría haber compuesto una canción nueva, «todos niegan su responsabilidad, incluso el verdadero compositor dice que la ha escuchado de cualquier otro»³⁴⁴. El artista era consciente de su deuda con la tradición y puede que eso explique la ausencia de referencias claras a un narrador concreto en el caso de las canciones y cuentos populares. También el público era consciente de que el artista estaba siguiendo la tradición y no relacionaba su nombre con las canciones o cuentos que relataba.

El individuo podía inventar pero, como ha señalado Cecil Sharp, en una cultura oral era «la comunidad la que seleccionaba». Si un individuo creaba innovaciones o transformaciones que coincidían con los gustos de la comunidad, estas se imitaban y pasaban a engrosar el *stock* común de la tradición. Por el contrario, si los cambios no gozaban de la aprobación de la audiencia, desaparecían con el autor y, a veces, incluso antes. Así, las sucesivas audiencias ejercían una especie de «censura preventiva» y decidían si determinada canción o cuento debía sobrevivir y cómo. De modo que, al margen del entusiasmo que mostrara durante la representación, el pueblo participaba en la creación y transformación de la cultura popular al igual que en la creación y transformación de su lengua materna³⁴⁵.

Resumiendo, el artista tradicional no era un mero portavoz de la tradición pero tampoco era libre de inventar todo lo que quisiera. No era ni «artista» ni «compositor» en el sentido actual de estos términos. Producía sus propias

variaciones, pero en el marco de un armazón tradicional que describiremos en el próximo capítulo.

Nota: No damos referencias sobre la información que cabe encontrar en los diccionarios biográficos estándar.

[287](#) Schoof, pp. 62 y ss.

[288](#) C. von Sydow, *Selected Papers on Folklore*, Copenhague, 1948, pp. 12-16.

[289](#) Duchartre-Saulnier, pp. 44 y ss.; 88 y ss.; Mistler (1961), esp. la contribución de Blaudez.

[290](#) Sobre los artesanos noruegos, Anker (1975), esp. caps. 6 y 8; sobre los hombres de Dalarna, Svrårdström (1949, 1957); nos han resultado muy útiles las discusiones que sobre estos puntos hemos tenido con Peter Anker y Maj Nodermann.

[291](#) Sobre los herreros, Hansen, pp. 18, 106 y 118-119.

[292](#) Sobre los juglares, Salmen (1960); en Francia, Petit de Julleville (1885); en España, Menéndez Pidal (1924); en Inglaterra, Fowler (1968), pp. 96 y ss.; en Hungría, Leader (1967), cap. 2, y en Rusia, Zguta (1972).

[293](#) El término «charlatán» fue utilizado por J. B. Menckenius en 1715 para referirse a falsos especialistas.

[294](#) Levi (1985); Tomlinson (1993). Cfr. V. Turner, *The Forest of Symbols*, Ithaca-Londres, 1967, esp. caps. 6 y 10.

[295](#) Sobre los charlatanes, T. Garzoni, *La Piazza Universale*, Venecia, 1585, caps. 103-104; sus discursos imitados por Ben Jonson en *Volpone* (acto 2, escena 1).

[296](#) Sobre los *skomorokhi*, Zguta.

[297](#) Sobre Tarlton, Wiles (1987), pp. 11-23; sobre Kemp, Wiles (1987), pp. 24-60 y 73-82, y Streitman (2006).

[298](#) Sobre los escritores de noticias ingleses, Shaaber (1929), cap. 10; F. C. Brown, *Elkanah settle*, Londres, 1910; sobre los bardos, T. Parry, *A History of Welsh Literature*, Oxford, 1955, pp. 133 y ss., y D. S. Thomson (1974), cap. 1.

[299](#) Es de esperar que un día algún historiador siga a estos vagabundos a través de toda Europa (en la medida en que los permisos de actuación todavía se conservan en los archivos municipales), para descubrir lo lejos que llegaron antes de regresar a su lugar de partida.

[300](#) Rosenfeld (1939), cap. 1; P. Slack, «Vagrants and Vagancy in England», *Economic History Review*, 27 (1974), p. 364, notas sobre un adivino, un juglar, un bailarín de danzas campestres y dos malabaristas entre los vagabundos registrados en Salisbury a comienzos del siglo XVII.

[301](#) A. de Rojas, *El viaje entretenido* (1603), Madrid, ed. de 1901, pp. 149 y ss.; cfr. A. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, cap. 6.

[302](#) Sobre el Languedoc, Le Roy Ladurie (1966), p. 130; sobre Francia, P. Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, 1, París, 1953, pp. 63 y ss.; sobre Italia, Levi, pp. 6 y ss., y Buttitta (1957-1959), pp. 149 y ss.; sobre Serbia, Cronia (1949), introducción; sobre Rusia, A. Rambaud, *La Russie épique*, París, 1876, pp. 435 y ss.; sobre España, Caro Baroja (1969), pp. 46 y ss., 179 y ss., y Varey (1957), pp. 109 y ss., 232 y ss.; sobre Alemania, Riedel (1963).

[303](#) Salmen (1960), pp. 52 y 55; E. Munhall, «Savoyards in French Eighteenth Century Art», *Apollo*, 87 (1968), una referencia que debemos a Erica Langmuir; la cita de Swinburne, *Travels in the Two Sicilies*, vol 1, Londres, 1783, p. 377.

[304](#) Danckert (1963), pp. 221 y ss. Cfr. A. Blok, *Honour and Violence*, Cambridge, 2001, cap. 3.

[305](#) Sobre los mendigos en Inglaterra, Aydelotte (1913), pp. 43 y ss.; sobre Francia, J. P. Gutton, *La société et les pauvres*, París, 1971, pp. 184 y ss.

[306](#) Sobre Palermo, L. Vigo (ed.), *Canti popolari siciliani*, Catania, 1857, pp. 56 y ss.; C. E. Kany, *Life and Manners in Madrid (1750-1800)*, Berkeley, 1932, pp. 62 y ss.; Karadžić cit. por Wilson, pp. 24 y 111.

[307](#) D. O'Sullivan, *Carolan*, Londres, 1958.

[308](#) Sobre los maestros franceses, Vovelle (1975), p. 127; sobre Missus a Deo, A. Battistella, *Il Santo Ufficio e la riforma religiosa in Bologna*, Bolonia, 1905, p. 13.

[309](#) Hefele (1912), esp. pp. 19 y ss.; sobre Caracciolo, Erasmus, *Opera*, V, Leiden, 1704 (reimp. en Hildesheim, 1962), cols. 985-986; Maillard, cit. por H. Lasswell-N. Leites, *Studies in Rhetoric*, Nueva York, 1925, p. 4.

[310](#) Diderot a Sophie Volland, 5 de septiembre de 1762, en P. France (ed. y trad.), *Diderot's Letters*, Londres, 1972, p. 119.

[311](#) J. F. V. Nicholson, *Vavasor Powell*, Londres, 1961; cfr. Hill, (1974), pp. 34 y ss.; sobre Inglaterra, esp. Bunyan, Tindall (1934); sobre Francia, Bost (1921), pp. 16 y ss.

[312](#) Christie (1973), p. 178.

[313](#) Sobre Inglaterra, Chambers (1903); sobre las «abadias» francesas, Davis (1975), cap. 4; sobre España, Very (1962); sobre Florencia, D'Ancona (1891), vol. 1, pp. 400 y ss.; sobre Siena, Mazzi, y sobre Nüremberg, Sumberg (1941); sobre Sacha, Aylett y Skrine (1995).

[314](#) Sobre los Países Bajos, Schoel (1862-1864); Straeten (1881); Duyse (1900-1902); Dis (1937); Waite (2000); Marnef (2006).

[315](#) Sobre el *Meistergesang*, A. Taylor (1937) y G. Strauss, *Nüremberg in the Sixteenth Century*, Nueva York, 1966, pp. 264 y ss.

[316](#) Davis (1975), cap. 4, Tilliot (1741) y G. Harvey (1941).

[317](#) Sobre la señora Brown, Buchan (1972), cap. 7; sobre Francia, L. Petit de Julleville, *Les mystères*, vol. 1, reimp. Ginebra, 1968, cap. 9, y sobre Italia, D'Ancona (1891), pp. 25 y ss.

[318](#) Mason (1996), pp. 20-22. Sobre Hayez, Keilhauer (1998), pp. 173-181, 185-191.

[319](#) Coirault (1933), pp. 63 y ss., donde hace referencia a diversas cuestiones sobre ocho *chanteurs* del siglo XVIII.

[320](#) Sobre Pèri, Lazzareschi (1909-1911); sobre Fullone, Pitre (1872), y sobre Croce, Guerrini (1879) y Camporesi (1976; 1994).

[321](#) Capp (1994); Hartle (2002).

[322](#) Sobre el *seanchai*, Jackson (1936); sobre Gales, T. G. Jones (1930), p. 218; sobre Nápoles, J. J. Blunt, *Vestiges of Ancient Manners*, Londres, 1823, p. 290, y J. W. von Goethe, *Italienische Reise* (ed. de H. von Einem), Hamburgo, 1951, 3 de octubre de 1786.

[323](#) O. Andersson, «Folk-music», en S. Erixon-A. Campbell (eds.), *Svensk bygd och folkkultur*, vol. 1, Estocolmo, 1946, pp. 108 y ss.; Burdet, pp. 108 y ss.; sobre Calabria, H. Swinburne, *Travels in Two Sicilies*, vol. 1, Londres, 1783, p. 114; sobre Escocia, Collinson (1966), pp. 113 y ss., sobre Rusia, H. M. Chadwick y N. Chadwick, *The Growth of Literature*, 3 vols., Cambridge, 1932-1940, vols. 2, pp. 286 y ss.

[324](#) Sobre Böhm, Cohn (1957), pp. 226 y ss.; sobre Bernardo, D. Weinstein, *Savonarola and Florence*, Princeton, 1970, pp. 324 y ss.; sobre «Bandarra», D'Azevedo (1918), pp. 7 y ss.; sobre Londres ca. 1640, cfr. Manning, pp. 3 y ss.

[325](#) Una balada escocesa del siglo XVIII (Child, 44) nos presenta también a los «herreros negros como el carbón» como expertos en transformaciones mágicas.

[326](#) Sobre Inglaterra, Thomas (1971), cap. 8, y Macfarlane (1970), cap. 8; sobre Suecia, Tillhagen (1962, 1969); sobre España, S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (1611); reimp. de Barcelona, 1943, *Saludadores*; sobre Sicilia, Blunt (nota 36), p. 165; sobre Francia, F. Lebrun, *Les hommes et la mort en Anjou aux 17e et 18e siècles*, Paris-La Haya, 1971, p. 405, nota; sobre Lucerna, Schacher (1947), pp. 98 y ss.

[327](#) Sobre el norte de Italia (Frijuli), Ginzburg (1966), pp. 45 y ss., 56 y ss., 82 y ss., 96, 151, 123 y ss., y sobre Suecia, Tillhagen (1962 y 1969). Cfr. Klaniczay (1990) sobre Hungría y Croacia.

[328](#) Sobre Ramírez, L. P. Harvey (1975); sobre Fagerberg, Edsman (1967); sobre los curanderos populares en la actualidad, A. Kiev, *Curanderismo*, Nueva York-Londres, 1968, esp. cap. 8.

[329](#) Sobre las «ocasiones para el cuento», L. Dégh, *Folktales and Society*, Bloomington-Londres, 1969, cap. 6; G. Massignon, *Contes traditionnels des tailleurs de lin du Trégar*, Paris, 1965, introducción, y N. du Dail, *Propos rustiques* (1547), París, ed. de 1928, cap. 5.

[330](#) Las «vigilias» y las «cerveceras parroquiales» están mejor documentadas a partir de los intentos que se hicieron para suprimirlas, *infra*, p. 284-285.

[331](#) Sobre las funciones culturales de la posada inglesa, F. G. Emmison, *Elizabethan Life: Disorder*, Chelsford, 1970, cap. 18 (sobre Essex); E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 2, Oxford, 1923, pp. 379 y ss. (sobre Londres); S. Rosenfeld (1960), p. 76 (sobre el Queen's Arms en Soutwark); D. Lupton, *London and the County Carbonadoed* (1623), cit. en J. Thirsk-J. P. Cooper (eds.), *Seventeenth Century Economic Documents*, Oxford, 1972, p. 348 (sobre las pinturas), y Spufford (1981), pp. 231, 246 (sobre lo pío en las

posadas).

[332](#) Sobre Polonia, J. Burszta, *Wiés i karczma*, Varsovia, 1950, una referencia que debo a Keith Wrightson; sobre el *cabaretier* francés, Bercé (1974a), pp. 297 y ss.; sobre la guerra de los campesinos y los posaderos, E. B. Bax, *The Peasant War in Germany*, Londres, 1899, pp. 11, 111, 113 y 116 (sobre el papel desempeñado por el posadero Franz Hass de Graz en los motines de 1790).

[333](#) G. F. Lussky, «The Structure of Hans Sachs' *Fastnachtspiele*», en *Journal of English and Germanic Philology*, 26 (1927); sobre los bailes en las tabernas suizas, Burdet (1958), pp. 65 y ss.; sobre Francia, A. P. Moore, *The Genre Poissard and the French Stage of the Eighteenth Century*, Nueva York, 1935, pp. 284 y ss.; *Don Quijote*, parte 2, caps. 25-26, y Varey (1957), pp. 232 y ss.; Maquiavelo a Vettori, 10 de diciembre de 1513.

[334](#) Una descripción muy vívida de la plaza de San Marcos en T. Coryate, *Crudities*, 1, Glasgow, ed. de 1905, vol. 1, pp. 409 y ss. (Coryate la visitó en 1608); sobre el Pont-Neuf, F. Boucher, *Le Pont-Neuf*, vol. 2, París, 1926, pp. 149 y ss.

[335](#) Cfr. Bohannan-G. Dalton (eds.), *Markets in Africa*, Evanston, 1962, pp. 15 y ss.

[336](#) N. Staf, *Marknad och mote*, Estocolmo, 1935; E. Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt*, Frankfurt, 1882, pp. 48 y ss.

[337](#) Brockett (1965); M. Lister, *A Journey to Paris*, Londres, 1699, pp. 175 y ss.

[338](#) C. Walford, *Fairs Past and Present*, Londres, 1883; H. Morley, *Memoirs of Bartolomew Fair*, Londres, 1859; S. Rosenfeld (1960); sobre los pío y las ferias, Spufford (1974), p. 261.

[339](#) Sobre la individualidad en la tradición oral, M. Azadovsky, *Eine siberische Marchenerztihlerin*, Helsinki, 1926, y Lord (1960), pp. 63 y ss.

[340](#) Sobre Tarlton, Bradbrook (1962); Wiles (1987), pp. 11-23; Korhonen (1999).

[341](#) Sobre Carolan, O'Sullivan (nota 21), pp. 74 y ss., y sobre la *sfida* siciliana, Pitre (1872), pp. 109 y ss.

[342](#) P. Barry, en M. Leach-T. Coffin (eds.), *The Critics and the Balad*, Carbondale, 1961.

[343](#) «Otmár», *Volkssagen*, Bremen, 1800, pp. 42 y ss.; M. Panić-Surep, *Filip Višnjić*, Belgrado, 1956 (en serbocroata); sobre Fiorillo, Lea (1934), pp. 91 y 93; sobre Stranitzky, Rommel (1952), pp. 206 y ss.; los ejemplos escoceses proceden de Collinson (1966), pp. 206 y ss., y sobre las artes visuales, Svärdröm (1949), p. 12, y Hauglid (1965), p. 17.

[344](#) Karadz'ic' cit. por Wilson, p. 396.

[345](#) Sharp (1907), pp. 13 y ss., y sobre la «censura preventiva», Jakobson-Bogatyrev (1929).

CAPÍTULO 5

LAS FORMAS TRADICIONALES

Los géneros

En este capítulo adoptaremos un criterio morfológico para describir las principales variedades de artefactos y representaciones de la cultura popular europea y sus usos convencionales. Por lo tanto, aquí nos interesa más el código que los mensajes (un código cultural que debe dominarse antes de poder descifrar el significado de los mensajes específicos). Intentaremos hacer un breve inventario del *stock* o repertorio de las formas y convencionalismos de la cultura popular. No podemos dar cuenta de ellas antes de 1500, a pesar de que muchas proceden de épocas anteriores.

Fuera cual fuese la región, el repertorio estaba muy bien delimitado. Su riqueza y variedad solo se aprecian cuando hacemos inventario en la totalidad de Europa, pues la variedad se hace tan desconcertante que casi oculta la repetición de unos cuantos tipos básicos de artefactos y representaciones. No son exactamente iguales en las distintas regiones, pero tampoco son del todo diferentes: se trata de combinaciones únicas de elementos constantes, variaciones locales de temas europeos.

Es algo muy obvio en el caso del baile³⁴⁶. Las danzas populares más comunes de la Europa moderna tienen tantos nombres como lugares hay; solo enumerarlos llevaría un capítulo entero y aturdiríamos al lector. Muchos de estos bailes reciben el nombre que se les ha dado en la región

donde se supone que tuvieron su origen: la *forlana* italiana (del Friuli), la *gavotte* francesa (de Gap, región de Dauphiné), el *halling* noruego (Hallingdal), la *krakowiac* polaca (Cracovia) o los *strathspey* escoceses. Sin embargo, son variaciones locales de unos tipos básicos de bailes: lentos o rápidos, con vueltas y saltos o sin ellos, bailes de amor o de guerra, bailes para una sola persona, para parejas o grupos.

Estos últimos, los bailes para grupos, predominaron en nuestro período de estudio, sobre todo el baile en corro y el de las armas. Un viajero italiano de finales del siglo XVIII describió así el *kolo* o «rueda» dálmata:

Los bailarines, tanto hombres como mujeres, unían sus manos formando un círculo y comenzaban a dar vueltas lentamente... el círculo iba cambiando hasta convertirse en una elipse o en un cuadrado a medida que el baile se hacía más rápido; finalmente acababa con un salto de todos los participantes³⁴⁷.

El *kolo* (el *horo* búlgaro y la *hora* rumana) tenía muchas variantes y era muy conocido en la zona de los Balcanes. Los bailes en círculo, fuesen o no ejecutados de una forma tan frenética, también eran muy comunes en la Europa occidental. Los catalanes tenían su *sardana*, mientras que los franceses bailaban la *branle* y, ya en la década de 1790, la *carmagnole* que se danzaba alrededor del árbol de la libertad o de una guillotina. El *farandoulo* provenzal, en el que los participantes se agarraban de la mano y bailaban en línea, puede verse como una adaptación de la danza en círculo a las largas y estrechas calles de una cultura urbana tradicional.

En el baile en círculo participaban hombres y mujeres, pero existía otro tipo común de danza en corro en la que solamente participaban hombres. Nos referimos a la danza guerrera de las armas, cuyo argumento central era un combate simulado. Pensemos, por ejemplo, el *morris* inglés, que se bailaba con estacas o espadas, y debía su nombre y sus formas a la *morisca* española, donde se reproducían las

batallas entre «moros» y cristianos, o en la *zbójnicki* polaca o baile de los «bandidos», en el que los participantes llevaban largas hachas que golpeaban, lanzaban al aire y recogían mientras bailaban. Los bailes de espadas, asociados muy a menudo a gremios u oficios particulares, parecen haber sido particularmente comunes en las ciudades de habla alemana de los siglos xvi y xvii. Así, en Colonia eran los herreros los que bailaban; en Lübeck, en cambio, los protagonistas eran los panaderos y los soldados; en Zwickau, Bohemia, los carniceros; en Leipzig, los zapateros; en Breslau (hoy Wrocław, en Polonia), los peleteros, y en Danzig (la actual Gdansk) los marineros³⁴⁸.

Las danzas en solitario, como el *hornpipe* o el *halling* noruego, ofrecían a menudo la oportunidad de realizar acrobacias. Los bailarines noruegos daban saltos mortales y golpeaban las vigas de los techos. Los bailes por parejas eran generalmente más tranquilos, al menos en los primeros movimientos. Solían reproducir los gestos del galanteo: el hombre se aproximaba a la mujer, que al principio le alentaba para luego rechazarlo; él la perseguía hasta que finalmente ella se rendía. La *forlana* era un baile frenético de este tipo, y lo mismo sucedía con el *Schuhplattler* bávaro, en el que el hombre golpeaba el suelo con los pies, palmeaba sus muslos, daba saltos mortales, giraba alrededor de la chica y saltaba sobre ella para conseguir llamar su atención. La *sarabande* era otro baile de este tipo, descrito por un estudioso actual como una «pantomima sexual, con unas sugerencias sin paralelo». Fue introducida en España, posiblemente procedente del mundo árabe, a finales del siglo xvi y de inmediato criticada por los moralistas. Lo mismo sucedió con el *fandango*, que llegó a España en 1700 procedente de América e hizo comentar a un testigo: «Me parece imposible que después de este baile la chica pueda

negarle algo a su compañero». El citado testigo debía saber muy bien de lo que estaba hablando porque su nombre era Casanova³⁴⁹. En el *fandango* las parejas no llegaban a tocarse. Sin embargo, en el *volto* provenzal, también criticado por los moralistas, las parejas se abrazaban, daban vueltas y saltaban entrelazados. Otros bailes parecidos también fueron criticados en la época, como el *Dreher* alemán, y sobre todo el *Waltz* o vals, un baile campesino adoptado por la nobleza y la burguesía a finales del siglo XVIII.

Al igual que las danzas, también las canciones populares presentaban una riquísima variedad de formas locales, con su propia métrica, rima y títulos. Las canciones líricas italianas eran y son conocidas como *strambotti* en la Lombardía, *vilote* en el Véneto, *rispetti* o *stornelli* en la Toscana, *sunette* en Apulia y *canzuni* o *ciuri* en Sicilia. Al igual que los bailes, podemos subdividir a las canciones populares en unos cuantos tipos básicos.

Uno de los más importantes es la canción narrativa a la que se denomina «balada» o «épica» (dependiendo de su extensión), aunque los cantantes solían preferir términos más sencillos para definirla como «canciones» (el *viser* danés, el *pjesme* serbio), «historias» (los *romances* españoles) o «cosas viejas» (el *stariny* ruso). La llamada «medida común» era una forma muy corriente de balada en el noroeste de Europa, sobre todo en los países de lenguas germánicas, como Gran Bretaña, los Países Bajos, Alemania y Escandinavia; alternaba versos de cuatro líneas que no rimaban y líneas de tres que sí lo hacían:

Young Bekie was as brave a knight,
As ever sailed the sea;
An he's doen him to the court of France
To serve for meat and fee. (Child, 53)
[El joven Bekie era tan valiente como un caballero,
Como si siempre hubiera navegado por el mar;
y le enviaron como mensajero a la corte de Francia

Para servir como cebo y recompensa].
Es reit der Herr van Falkenstein
Wohl über ein breite Heide.
Was sieht er an dem Wege stehn?
Ein Mädél mit weissem Kleide.
[El señor de Falkenstein
Cabalga sobre un gran brezal.
¿Qué es lo que ve que se yergue en su camino?
Una chica vestida de blanco] [350](#).

En el este de Europa, donde se hablaban lenguas eslavas, la épica heroica tenía una forma libre en la que no se daban en su totalidad rimas o asonancias regulares. La norma era, más o menos, versos de diez sílabas con una cesura después de la cuarta:

Vino pije / Kraljeviću Marko,
Sa staricam / Jevrosimom majkam.
[Marko Kraljević estaba bebiendo vino
Con su anciana madre, Euphrosina] [351](#).

En los países europeos de lenguas románicas no se daba la relativa uniformidad tan común en las áreas germánica y eslava. En España, la forma dominante era el octosílabo con rima alterna:

Los vientos eran contrarios,
la luna estaba crecida,
los peces daban gemidos
por el mal tiempo que hacía [352](#).

En Italia, la forma más común era la *ottava rima*, la más rígida de todas las vistas hasta ahora, que se componía de una estrofa de ocho versos endecasílabos que rimaban según el esquema *a b a b ab c c*:

O bona gente che avete ascoltato
el bel contrasto del vivo e del morto
Iddio vi guardi di male e peccato
e diavi pace e ogni bon conforto.
Christo del cielo re glorificato,
alla fin vi conduca nel buon porto
nel paradiso in quella summa gloria
al vostro onore e finita questa historia.
[Oh buena gente que habéis escuchado
el buen contraste entre lo vivo y lo muerto
Dios os guarde del demonio y del pecado
y os dé a todos paz y prosperidad.

Cristo del cielo, rey glorificado,
condúcenos en nuestro fin, a buen puerto,
al paraíso de la gloria suma,
a vuestro honor acaba esta historia]³⁵³.

La canción narrativa no tenía una longitud determinada; la distinción entre la «épica» larga y la «balada» corta es actual. Algunas eran tan largas que había que cantarlas en varias etapas, como sucede en la actualidad en el caso de algunos cantantes de cuentos yugoslavos. Sabemos que también era una práctica común en diversas zonas de la Europa moderna, por la división en cantos o «cortes» de algunos de los poemas populares narrativos que han llegado hasta nosotros impresos, como la *Gesta de Robin Hood* inglesa (1.864 versos, ocho cantos), *El asedio de Eger* húngaro (1.800 versos, cuatro cantos) o el *Reali di Francia* italiano (unos 28.000 versos, 94 cantos)³⁵⁴. Los distintos «cortes» de los poemas ingleses parecen responder a actuaciones separadas, pues varios comienzan con una misma frase: «Siéntense y escuchen, caballeros». El primer canto del poema italiano *Reali di Francia* finaliza así:

Per oggi son le mie imprese finite:
Ritornate domane e hor partie.
[He acabado por hoy:
Ahora váyanse y vuelvan mañana].

y el segundo canto comienza con esta frase: «Io vi lasciassi nel fin de l'altro canto» («Les dejé al final del otro canto»). Cada uno de los episodios solía finalizar en el momento de máximo suspense; los cantantes de cuentos tendrían muy poco que aprender de los actuales escritores de seriales.

La canción narrativa se ha analizado en relativa profundidad, debido a su importancia para la cultura popular de muchas partes de Europa. No ha sucedido lo mismo con otros tipos de canciones analizadas mucho más superficialmente. Algunos de los tipos más comunes forman géneros separados, es decir, formamos grupos con las

canciones que presentan cierta combinación de función, estado de ánimo y metáforas. Pensemos, por ejemplo, en la canción elogio dirigida a la amada del cantante, a su profesión, a su rey, a Dios o a los santos, como era el caso de las *laude* italianas y las *alabanzas* castellanas. Las canciones satíricas estaban igualmente muy extendidas y también formaban un género estereotipado, tanto si se dirigían contra los líderes políticos como contra los conciudadanos del cantante:

Braccio valente,
vince omni gente.
Papa Martino
non vale un quattrino.
[Valiente Braccio
véncelos a todos
El papa Martín
no vale un cuartín] ³⁵⁵.
Woe be unto Kendal that ever he was born,
He keeps his wife so lustily she makes him wear a horn,
But what is he the better or what is he the worse?
She keeps him like a cuckold with money in his purse.
[Cuánto infortunio tiene Kendal por haber nacido,
Ama tan ardorosamente a su mujer que ella le hace llevar cuernos,
Pero ¿qué es lo mejor o lo peor para él?
Ella le tiene como un cornudo con dinero en su bolsillo] ³⁵⁶.

La forma rigidísima de la canción lamento, como la *complainte* francesa o la *Klagen* alemana entre otras, expresa la pena del amante, de la mal casada, de la viuda, el arrepentimiento tardío del criminal y la dura suerte del tejedor o del marinero:

Ah qu'il est lamentable, le sort des matelots,
Ils mangent des gourganes, ils boivent que l'eau,
Ils font triste figure quand ils ont pas d'argent,
Ils couchent sur la dure, comme les pauvres gens.
[Qué desgraciado el destino de los marineros,
Comen judías secas y solo beben agua,
Tienen un aspecto triste cuando no tienen dinero
y duermen sobre el suelo como los pobres].

Otro género estereotipado era el de las canciones de despedida, ya sea del amante a su amada o de los oficiales

artesanos itinerantes a la ciudad donde nacieron:

Innsbruck, ich muss dich lassen
Ich fahr dahin mein Strassen
In fremde Land dahin.
[Innsbruck, debo dejarte,
Sigo mi camino
Hacia un lugar extraño]³⁵⁷.

Las representaciones populares en prosa no requieren, sin embargo, una clasificación tan elaborada. Cuando había un único ejecutante, lo importante era la historia que contaba. La famosa distinción entre cuentos históricos (*Sagen*) e historias poéticas (*Märchen*), acuñada por Jacob Grimm, no es muy explícita en nuestro período. Otro tipo de actuación individual era el sermón, que contenía historias, pero estructuradas de forma diferente a las anteriores. Tanto unas como otras son formas semidramáticas. Muchos de los textos de este tipo que han llegado hasta nosotros incluyen, junto a los diálogos, la descripción de su representación (*supra*, p. 158), e insisten en la importancia de los gestos y de la expresión facial a la hora de transmitir el mensaje o, simplemente, para retener la atención del público. De este modo, los cuentos y sermones se convirtieron en dramas populares, que tendían a considerarse «juegos» (*jeu* en Francia, juego en España, *Spiel* en Alemania, etcétera) cómicos o serios³⁵⁸.

Las representaciones con dos personajes adoptaban, a menudo, la forma de un diálogo entre un payaso y su compañero (un género denominado en Francia *rencontré*) o la de riña o debate entre, por ejemplo, don Carnaval y doña Cuaresma, el agua y el vino, el verano y el invierno. Este género se denominaba *débat* en Francia, *contrasto* en Italia y *Kampfgespräch* en Alemania. En Inglaterra el *jig*, representado a menudo al final de las obras teatrales en el siglo XVI, combinaba danzas, diálogos y comedias. Dick

Tarlton y Will Kemp eran grandes maestros de este arte³⁵⁹.

Tres o más actores representaban formas cómicas más elaboradas (conocidas a menudo como «farsas»), que giraban alrededor de un número reducido de personajes: maridos, esposas, padres, criados, curas, doctores y abogados. La *commedia dell'arte* italiana era la más famosa y elaborada de las numerosas variedades de farsas europeas. El teatro popular no cómico era religioso. La triple distinción entre «dramas sacramentales», con protagonistas sacados de la Biblia, hagiografías, dedicadas a las vidas de los santos, y alegorías «moralizantes» no es del período, aunque pueda estar implícita en las mismas obras. Además, las obras alegóricas podían estar relacionadas tanto con la teología como con la moralidad; el típico ejemplo es el de los *autos sacramentales* españoles que versaban sobre los santos sacramentos y otros temas religiosos³⁶⁰.

Cualquier lista de géneros de la cultura popular quedaría seriamente incompleta si omitiésemos la parodia, sobre todo la que satirizaba las formas religiosas. Entre el repertorio tradicional de los cómicos había sermones simulados y algunos han llegado hasta nosotros, como el *Sermon joyeux de M. Saint Hareng*, ese «mártir glorioso» que fue sacado del mar y llevado a Dieppe, o el *Sermón en elogio de los ladrones*, creado al parecer por un párroco, Haberdynne, «por orden de ciertos ladrones después de que le hubiesen robado cerca de Hartley Row en Hampshire»³⁶¹. Había parodias del catecismo, los mandamientos, el credo, las letanías, los salmos y, sobre todo, del padrenuestro, desde el *Paternostre du vin* medieval, hasta la parodia política de la Reforma o de las guerras de religión. Un solo ejemplo nos bastará; en 1633 los holandeses enviaron el siguiente mensaje al marqués de Santa Cruz, comandante de las fuerzas armadas españolas:

Onsen Vader die te Brussel sijt,

Uwen Name is hier vermalendijt,
Uwen Wille is nerghens van waerden,
Noch in den Hemel noch op der Aerden.
[Padrenuestro que estás en Bruselas,
Maldito sea tu nombre,
No se haga tu voluntad,
Ni en el cielo ni en la tierra]³⁶².

Las parodias de los procedimientos legales eran tan comunes como las religiosas. Había proclamaciones o juicios simulados a don Carnaval, y en Inglaterra contamos con *El completo juicio y acusación de sir John Barleycorn*. Se escribían testamentos fingidos, como el del gallo, el del Papa, el del demonio, el de Felipe II, el de Federico el Grande y muchos otros³⁶³. También había textos que reproducían batallas, bodas o funerales simulados que podían representarse, describirse o reproducirse en pinturas populares, como la holandesa *Sepultura de la Transubstanciación* (1613), la inglesa *Procesión funeraria de Madame Geneva* (1736, en la que se comentaba la Ley de la Ginebra [*Gin Act*]), o la pintura rusa que representa a unos ratones enterrando a un gato, en clara referencia al alivio experimentado por los súbditos a la muerte de Pedro el Grande³⁶⁴.

Quizá, el adjetivo «fingido» no sea del todo correcto. Desde luego, no aparece en las descripciones de la época que solo hablan de «juicios», «testamentos», etc. Si aun así decidimos utilizarlo, debemos ser conscientes de su ambigüedad. Una batalla simulada, por ejemplo, podía ser ni más ni menos que una lucha con espadas despuntadas; un funeral fingido era simplemente la representación de un funeral sin cuerpo presente. El bautismo simulado de las ceremonias de iniciación de los oficiales artesanos franceses podía ser interpretado por el clero como una blasfemia deliberada, aunque esta no fuera la intención de los participantes. En el caso de las parodias del padrenuestro, las

letanías, los mandamientos, los procedimientos legales en juicios o los testamentos, podría no tratarse de una burla a la religión o al ordenamiento legal, sino de la utilización de estas formas con propósitos nuevos.

Claude Lévi-Strauss ha descrito el pensamiento mítico como una «forma de *bricolage* intelectual», una nueva construcción que parte de elementos preexistentes³⁶⁵. Su teoría parece estar más justificada en el contexto de los juicios simulados o en las parodias del padrenuestro. Es como si los creadores de la cultura popular adoptasen modos ya utilizados por la cultura oficial de la Iglesia o el derecho, porque carecía de formas apropiadas para expresarse. Este proceso ilustra la dependencia de la cultura popular de la minoría dominante y constituye una importante prueba a favor de la teoría de la penetración (*supra*, pp. 104-107). Además, las fórmulas religiosas y jurídicas tenían la gran ventaja de la familiaridad. El público conocía la estructura de un juicio o de una letanía, por lo que, sabiendo lo que seguía en cada momento, podía concentrarse en el mensaje. Una nueva fórmula distraería su atención y se perdería parte del impacto.

Pero inspirarse en las formas utilizadas por la cultura oficial no suponía la aceptación sin más de los significados generalmente asociados a ellas. Las posibilidades subversivas de la imitación no deben menospreciarse; en la parodia de las formas el mundo oficial se volvía al revés. Así, las *causes grasses*, juicios simulados representados en el carnaval por los escribanos de los abogados franceses, seguramente intentaban reírse de los procedimientos de sus superiores, con frecuencia criticados en este período por ininteligibles. En algunas versiones literarias o pictóricas de la batalla entre don Carnaval y doña Cuaresma, los combatientes llevaban cacerolas en lugar de cascos y

luchaban con cucharas y tenedores: no es difícil ver en ello una parodia de los caballeros. Más difícil de interpretar es, sin embargo, la liturgia fingida de la fiesta de los Locos. Considerada blasfema por algunos contemporáneos (*infra*, p. 277), podía ser tanto una visión crítico-festiva de lo cotidiano como la burla de una liturgia incomprensible para los seglares; no lo sabemos.

En las páginas anteriores hemos intentado hacer un inventario de los géneros populares, pero el término «género» no debe entenderse en un sentido demasiado estricto. Los convencionalismos de las diferentes formas de cultura popular eran menos rígidos que, por poner dos ejemplos, la tradición clásica francesa o la épica literaria del Renacimiento. Sin embargo, sí había ciertos convencionalismos, e ignorarlos solo nos haría perder el significado de muchas imágenes, textos y representaciones³⁶⁶.

Temas y variaciones

Se podría decir que la cultura popular es un repertorio de géneros o, más concretamente, un repertorio de formas (esquemas, motivos, temas, fórmulas), que pueden corresponder a un género o más. En este apartado defenderemos la teoría de que hay que interpretar a las canciones y los cuentos, las obras de teatro y las pinturas populares, como combinaciones de formas elementales, como permutaciones de elementos creados con anterioridad. La música, el medio que mejor se acerca a la forma «pura», es el mejor ejemplo.

La música de la minoría dominante en la Europa moderna se imprimía nada más escribirse, en cambio la popular se

transmitía oralmente. Las consecuencias formales de este hecho se reflejan en dos paradojas:

a) En la tradición oral, una misma tonada siempre es diferente. Como señalara Kodály: «En la música popular... la variación se produce en los labios del cantante en cada una de sus actuaciones»³⁶⁷. En las sociedades o subculturas donde la música no se escribía, el cantante, el violinista o el flautista improvisaban. Tampoco gozaban de total libertad al hacerlo, se limitaban a tocar variaciones sobre un tema determinado añadiendo ornamentos o notas más elegantes, adornándolo con varas, giros y quiebros o introduciendo ligeros cambios de ritmo o de tono. De ahí que las melodías populares hayan llegado hasta nosotros en infinidad de «versiones». No hay una versión «correcta» porque la melodía original nunca se escribió. En la tradición oral solo existía en sus variantes.

b) La segunda paradoja consiste en que en la tradición oral melodías distintas son en realidad la misma. Suelen contener las mismas frases o motivos y permanecen constantes dos o tres compases. Se puede decir que los motivos «pasaban» o «flotaban» de una melodía a otra, lo que convertía a las canciones populares en combinaciones de motivos «prefabricados». Estos fundamentos o esqueletos melódicos eran la estructura sobre la que se basaban la improvisación y la ornamentación, aunque cabe decir que el ornato también seguía una serie de estereotipos³⁶⁸. Sin embargo, aunque componer melodías basándose en elementos prefabricados pueda parecer un procedimiento demasiado mecánico, el hábito de la variación constante lo equilibraba. Cuando dos melodías contienen los mismos motivos musicales, es imposible decir si formaban o no una sola. Las que se difundían por una región determinada tendían a fusionarse, sin que podamos distinguir con

exactitud de cuántas melodías se trata.

Todas estas cuestiones son menos peliagudas en el caso de la música popular de la época de Cecil Sharp y de Zoltan Kodály que en la de la Europa moderna. Sin embargo, los pocos datos que tenemos de esa época apuntan en la misma dirección. Un inglés que, a finales del siglo XVIII, llegó a escuchar en Otranto a unos músicos itinerantes, comentó que habían «conseguido embellecer las melodías comunes con variaciones fruto de su propia imaginación»³⁶⁹. Dos colecciones manuscritas de melodías eslovacas fechadas en la década de 1730 recogen las tonadas de forma esquemática y abreviada como si no pretendiera que fueran más que una base para futuras improvisaciones. Podemos agrupar las más de 750 melodías de ambas colecciones (que contenían más de cien tonadas populares) en diferentes grupos de variaciones que permiten identificar los motivos más recurrentes³⁷⁰.

Sucedía lo mismo con los textos de la tradición oral que con las melodías; el mismo texto era diferente y distintos textos eran en realidad uno solo. Así lo comprobaron los miembros de la Comisión de la Highland Society (Sociedad para las Tierras Altas de Escocia), cuando investigaron la autenticidad del *Ossian* de Macpherson y encontraron multitud de «composiciones que nunca se habían puesto por escrito, sino que se habían difundido... en recitales orales de *senachies* o bardos»³⁷¹. No podemos aportar pruebas detalladas en el caso de todas las regiones y géneros en un libro como este, por lo que solo ofrecemos un ejemplo, el de la balada inglesa tradicional, y mencionaremos brevemente otras regiones y géneros literarios. Hemos elegido este ejemplo porque se conocen más de trescientas baladas gracias a una magnífica edición, fruto de los desvelos de Francis Child, un profesor de la Universidad de Harvard del

siglo XIX. Algunos de los estudios sobre estas baladas se han realizado desde el punto de vista formal, y se trata de un tema controvertido en el mundo anglófono. Conocemos muchas de ellas no solo por la tradición oral recogida en tiempos más o menos recientes, sino también a través de libretos de baladas publicados en los siglos XVII y XVIII; una combinación de fuentes que nos acerca más a la cultura oral perdida de la Europa moderna. Cualquiera que eche un vistazo a la colección de Francis Child, en la que se describen las distintas variaciones, entiende lo que significa que una misma balada parezca igual pero diferente. Las florituras, ornamentaciones y ampliaciones, tanto de los textos como de las melodías, dependen de la habilidad del músico. Este es el inicio de una versión dieciochesca de la balada *Barbara Allen*:

It was in and about the Martinmas time,
When the green leaves were a falling,
That Sir John Graeme, in the West Country,
Fell in love with Barbara Allen.
[Se acercaba San Martín,
Cuando las hojas verdes caían,
sir John Grame, del oeste del país,
Se enamoró de Bárbara Allen].

Lo único que la estrofa inicial de otra versión del siglo XVII tenía en común con la anterior era el nombre de la chica:

In Scarlet town, where I was bound,
There was a fair maid dwelling,
Whom I had chosen to be my own,
And her name it was Barbara Allen. (Child, 84)
[En la ciudad de Scarlet hacia donde yo iba,
Había una bella muchacha,
A la que había elegido como esposa,
Y su nombre era Bárbara Allen].

Sin embargo, estas variaciones tampoco son ejemplos sin más de la originalidad creativa de los cantantes de baladas. En realidad, las dos estrofas reproducidas eran simples estereotipos. Si una de esas versiones comenzaba con «Se acercaba san Martín», otra de las recogidas por Child

empieza con «En torno a san Martín» o «Sería sobre san Martín», lo que demuestra que nos hallamos ante una fórmula de inicio de las baladas adoptada por todos los autores.

Esta cuestión no pasó inadvertida a los primeros editores de baladas. Scott señalaba, con relación a los trovadores tradicionales, que «las colecciones de rimas, recopiladas por los profesionales más antiguos, parecen haber constituido como un *stock* para uso común de toda la profesión». Mientras, Pinkerton llamó la atención sobre «el frecuente uso de las mismas frases y descripciones en las mismas palabras», por ejemplo, «el reparto de los mensajes, la descripción de las batallas». Más recientemente, un especialista ha identificado 150 fórmulas o lugares comunes en las más de 300 baladas de la colección Child³⁷².

Pensemos en el ejemplo de los epítetos, esos adjetivos asociados a nombres particulares, tanto desde el punto de vista de las baladas como desde una perspectiva más general. Pensemos en «Douglas el valiente» de las baladas 161 y 162 de Child, en los «alegres compañeros» de Robin Hood, en el «sheriff tirano» de Nottingham, o en los muchos héroes y heroínas de «pelo rubio» montados en «un corcel blanco». En otros países sucede lo mismo. Las baladas suecas están llenas de expresiones como *gular loekar*, «pelo dorado»; *fingrar små*, «dedos pequeños»; *gangare grå*, «corcel gris». En las baladas rusas, las manos son «blancas», los caballos «buenos», los ríos «rápidos», etc. Las baladas húngaras suelen incluir la expresión *szegény legény*, «pobre muchacho».

Otras fórmulas incluyen verbos. Una de las favoritas de las baladas serbias, utilizada en la primera mitad de un verso es *vino pije*, «está bebiendo vino», sin que aparezca el

nombre propio hasta la segunda mitad del verso: por ejemplo, *vino pije / Kraljevicu Marko* o *vino pije / Aga Asanaga*. Algunas de las fórmulas de inicio más comunes de las baladas danesas son *Ind kom*, «entró»; *Op stod*, «se levantó», y *Det var*, «era». A mayor escala había fórmulas con las que se iniciaban las baladas, como el referido «sería sobre san Martín» (o *lammas*, principios de agosto, o *midsummer*, pleno verano), que servían para localizar la historia en el tiempo, como otras la situaban en el espacio. La comentada fórmula serbia *vino pije* es el inicio de una historia que nos cuenta quién bebía vino, dónde, con quién y por qué dejaba de hacerlo. En alguna ocasión, las baladas inglesas presentaban el mismo esquema:

Young Johnstone and the young Colonel
 Sat drinking at the wine:
 O gin ye wad marry my sister,
 It's I wad marry thine. (Child, 88)
 [El joven Johnstone y el joven coronel
 Están sentados bebiendo vino:
 Oh, tú quieres desposarte con mi hermana,
 Soy yo quien quiere casarse con la tuya].
 The king sits in Dumferling toune,
 Drinking the blude-reid wine;
 O whar will I get guid sailor,
 To sail this schip of mine? (Child, 58)
 [El rey está en la ciudad de Dunferling,
 bebiendo vino rojo-sangre;
 Oh, ¿dónde encontraré el marinero
 que conducirá mi nave?].

Otras fórmulas, como la descripción de árboles y ramas creciendo sobre los sepulcros, sirven de colofón a cierto número de baladas sobre amantes infelices:

Lord Thomas was buried without kirk-wa,
 Fair Annet within the quiere,
 And o the tane thair grew a birk,
 The other a bonny briar. (Child, 73)
 [Lord Tomas fue sepultado sin funeral,
 La bella Annet en el coro de la iglesia,
 Y sobre uno crece un abedul,
 Sobre el otro un bello endrino].

Al igual que los amantes británicos, los húngaros Kádár

Kata y Gyula Márton acaban así:

Egyiköt temették ótár eleibe,
Másikot temették ótár háta mögi.
A kettőből kinöt két kápóna-virág
Az ótár tetejin esszekapcsolódtak.
[Una está enterrada ante el altar,
El otro fue sepultado detrás.
De cada tumba brotaron flores
que se entrelazan sobre el altar]³⁷³.

Esta estrofa, en sus diferentes variantes, es buen ejemplo de un tema o «motivo» musical, una fórmula elemental incorporada a gran número de historias, porque ofrece una conclusión ya conocida y, aun así, emocional y estéticamente satisfactoria. Versos, líneas, escenas o episodios enteros se trasladaban de unas baladas a otras.

Hay motivos que aparecen, tanto en las baladas británicas como en las continentales. Uno de ellos, el equivalente femenino a la escena ya descrita de los hombres bebiendo, nos descubre a la heroína sentada en el cuarto de costura. Algunos otros, como el sueño profético, la lucha o la fiesta, aparecen sobre todo en las baladas rusas. El ejemplo recogido por Pinkerton, del envío o recepción de una carta que cambia el curso de la historia fue igualmente popular, y los personajes que otean el horizonte desde una torre alta, es un motivo recurrente de las baladas españolas y noruegas que cumple una función similar. El del retorno del héroe, a veces disfrazado y a menudo irreconocible, ha sido muy popular desde los tiempos de Homero.

Debemos puntualizar dos aspectos en relación con las fórmulas y motivos. La primera es su frecuencia. El estudio de 237 baladas tradicionales españolas demuestra que aproximadamente un 35% de sus versos reproducía fórmulas reconocibles, en una proporción que oscilaba entre un 2 y un 68%, según las baladas³⁷⁴. Los motivos a mayor escala son más difíciles de definir y describir, pero casi todas las

baladas de la colección de Child presentan analogías temáticas con el resto de las recopiladas en ésta u otras colecciones.

Si el lector ha llegado a la conclusión de que los cantantes de baladas eran poco creativos, o no lo eran en absoluto, conviene precisar esa impresión y desplazar el acento hacia los niveles de flexibilidad y transformación. No es que las frases, versos, estrofas o episodios pasaran de una balada a otra sin alteraciones (aunque a veces sucediera), es que unas sustituían a otras en el seno de una estructura formal. En algunas baladas tradicionales danesas hallamos, por ejemplo, un elevado porcentaje de la fórmula de medios versos:

Det var unge herr Marsk Stig
Det var Konning herr Erick
Det var Orm unger Svend, etc.

Pero también:

Op stod unge herr Marsk Stig
Høre i det unge herr Marsk Stig, etc.

De ahí que deduzcamos que las líneas que se basan en la misma fórmula:

Det var Konning herr Erick
Op stod unge herr Marsk Stig

son el «mismo» verso, pero en igual medida que se utiliza el mismo cuchillo durante diez años, sustituyendo la empuñadura primero y la hoja después. Debemos insistir en que las posibilidades de convertir diversas frases en la misma fórmula eran infinitas. Pongamos un ejemplo, algo complejo, comparando dos de las baladas recogidas por Child, la 39 y la 243:

She had na pu'd a double rose,
A rose but only twa...
[Ella no tenía una rosa doble,
una rosa mas solo dos...].
They had not saild a league, a league
A league but barely three...
[Ellos no tenían una alianza, no una alianza,
sino apenas tres...]

A pesar de que no hay ninguna palabra común entre ambas coplas, la existencia de una fórmula que estructura el material poético nos parece evidente.

El caso de episodios o escenas enteras que pasan de unas baladas a otras es todavía más complejo. Si pensamos en el motivo del retorno del héroe, encontramos que puede hacerlo disfrazado o no, que puede encontrar a su amada esperándole o a punto de casarse con otro, o ya casada y con varios hijos (como en la balada francesa *Pauvre soldat revient de guerre*). Puede que esta se haya ido o fuera raptada por los piratas. Recogiendo ejemplos de este motivo entre las baladas inglesas, podemos citar la 17 de Child, *El cuerno de la cierva*, donde el héroe vuelve en el mismo momento de la boda de su prometida, y la 53, *El joven Beichan*, donde la situación es la contraria: el primer amor verdadero del joven Beichan regresa cuando este se está casando con otra. ¿Y qué decir del retorno de fantasmas? Por ejemplo en la 74, *La bella Margarita y el dulce Guillermo*, el primer amor del héroe regresa de la muerte tras la boda de Guillermo. Si incluimos esta, ¿por qué no añadir la 47 que también trata de la vuelta de un difunto? Simplemente, porque el visitante de la orgullosa Margarita es un hermano y no un amante.

Claude Lévi-Strauss ha analizado, en cuatro grandes volúmenes, el *corpus* de los mitos amerindios y afirmó que se trataba de transformaciones recíprocas sucesivas³⁷⁵. Podemos realizar un estudio similar de las baladas recogidas por Child, e incluso de las baladas tradicionales europeas. Sin embargo, al igual que en el caso de las melodías populares, resulta muy difícil decir dónde acaba una y comienza la otra, cuál es el tema y cuál la variación.

Las estructuras formales de géneros distintos a las baladas plantean cuestiones similares, si no idénticas. En el caso de

la poesía épica, por ejemplo, la longitud de la representación hace incluso más necesario distinguir entre dos clases de unidades móviles: la «fórmula» a pequeña escala y el «tema» o «motivo» a gran escala: una escena o episodio con una longitud de cientos de versos si se la ha ornado y extendido convenientemente³⁷⁶. Así, la balada 117 de Child, *Una gesta de Robin Hood*, tiene 1.824 versos, lo suficiente como para que la consideremos un poema épico. El motivo de la fiesta o el banquete, narrado de forma breve en las baladas, puede desarrollarse en su integridad. En *La gesta* se describen no menos de seis cenas, de las que cuatro, de contenidos similares, tienen lugar en el bosque y en las que Robin Hood ejerce de anfitrión. Dos de estos episodios, los «cortes» 1 y 4 del poema, tienen una estructura muy parecida. En cada uno de estos casos, Little John sugiere que la banda cene, Robin Hood les envía a Watling Street para buscar a un invitado, este llega, cenan, y luego le preguntan por el dinero que tiene, mientras Little John extiende su capa sobre el suelo para contarlo.

No podemos aplicar ninguna de las dos paradojas antes comentadas al caso de la lírica. No cabe decir que «la misma lírica es diferente» porque la gente no hablaba de la «misma» lírica en dos variantes, sino más bien de dos líricas distintas. Por otro lado, siendo las fórmulas comunes, «las diferentes líricas son la misma». Un estudio de la lírica popular alemana de los siglos xv y xvi arroja decenas de frases que encontramos en una canción tras otra; la del amante describiendo a su amada (*hübsch und fein*), el momento del encuentro (*an einem Abend spät*), el lugar (*so fern in grünem walde*) o su reacción ante el rechazo (*mein hertz wil mir zubrechen*). Como en el caso de las baladas, aparecen fórmulas de este tipo con gran frecuencia en la poesía lírica. A veces, estrofas enteras de cuatro o seis versos

son únicamente eso, fórmulas. Sin embargo, al igual que en el caso de las baladas, son flexibles. De hecho, no solemos hallar una repetición mecánica de frases como *so fern im grönem walde*, sino grupos de frases similares que se sustituyen las unas a las otras como:

So fern auf grüner awen,
So fern auf jener heide,
So fern in gröner hede, etc.³⁷⁷.

En el caso de los cuentos populares volvemos a encontrar gran multiplicidad de variaciones sobre un «mismo» cuento. Cenicienta, denominada *Aschenputtel* en la tradición alemana, es un ejemplo evidente. Antes de que los hermanos Grimm publicasen su versión en 1812, ya había una italiana, otra sueca y dos francesas. Después han ido apareciendo cientos en lenguas románicas, germánicas, eslavas y célticas: solo en francés hay treinta y ocho³⁷⁸.

En cuanto a la segunda paradoja, «cuentos diferentes son el mismo», parece que el uso de fórmulas es menos frecuente en los cuentos en prosa que en la poesía popular. En los cuentos están, más o menos, confinadas al comienzo y al final de la historia, con frases como «Érase una vez» y sus equivalentes (*Es war amol*, *Cc'era 'na vota*, etc.) o «vivieron felices para siempre». En prosa no parece que el ejecutante necesitase fórmulas que le ayudaran a realizar su actuación. También es posible que en el caso de los cuentos populares de época moderna, que han llegado hasta nosotros gracias a diversas colecciones, como las de Straparola o Timoneda, se eliminaran las fórmulas antes de su publicación³⁷⁹.

Sin embargo, en este género observamos repeticiones de motivos constantes. Sabemos hace tiempo que los cuentos populares son combinaciones inestables de elementos, con una existencia semiindependiente, que se trasladaban de

unos a otros. Tras seguirles la pista, el folclorista americano Stith Thompson ha compilado un ingente índice de motivos de cuentos populares, y su colega ruso Vladimir Propp ha sugerido que los cuentos de fantasía de su país están inspirados en un conjunto de treinta y un motivos (o «funciones» como él las denomina), desde el de «un miembro de la familia que deja el hogar» hasta «el del héroe que se casa y sube al trono»³⁸⁰.

Si tomamos los cuentos publicados por Straparola en 1550 y los comparamos con el índice de Thompson, nos daremos cuenta enseguida de que contienen muchos temas muy bien conocidos. Por ejemplo, tenemos el de un animal, un pájaro o un pez, que ayuda al protagonista y a menudo habla. También está el tema de la prueba al candidato que deberá domar caballos salvajes, matar a un dragón o encontrar la fuente de la vida³⁸¹.

Supongamos que nos centramos en un único cuento popular como *Cenicienta*. Podemos dividir el relato en cinco motivos básicos: *A*, *B*, *C*, *D* y *E*: *A*, la heroína es maltratada por sus parientes; *B*, recibe ayuda sobrenatural; *C*, encuentra al héroe; *D*, pasa un test de reconocimiento, y *E*, se casa con el héroe. Cada uno de ellos tenía diversas variantes. Por ejemplo, *D1*: solo una chica podía ponerse la zapatilla; *D2*, solo una chica podía ponerse el anillo; *D3*, solo una chica podía arrancar la manzana. Podríamos describir fácilmente la versión de los hermanos Grimm usando las variantes *A1*, *B1*, *C1*, *D1* y *E*. Si dividimos esta historia en sus motivos básicos, comprobaremos que tiene mucho en común con otros cuentos de los hermanos Grimm. Sobre todo con el 65, *Allerleirauh* (*A2*, *C1*, *D2*, *E*); con el 130, *Einaüglein Zweiaüglein und Dreiaüglein* (*A1*, *B1*, *B3*, *B4*, *D3*, *E*), y con el 179, *Die Ganshirtin am Brunnen* (*A3*, *B1*, *C3*, *E*). Una vez más resulta que «diferentes textos son el mismo», o mejor,

que los textos se transforman en otro gracias a diferentes permutaciones de los mismos elementos básicos³⁸².

Entre los cuentacuentos profesionales de la Europa moderna había gran número de predicadores, que ilustraban sus sermones con *exempla* o historias con moraleja. En un manual de predicadores se recomendaba la inclusión de una fábula para animar a audiencias adormecidas. El género de los sermones es otra forma de arte popular, en el sentido de que, compuestos y presentados por un «predicador aficionado», iban dirigidos a una audiencia de artesanos y campesinos. ¿Se componían los sermones de las mismas fórmulas y motivos que las baladas o los cuentos populares? No hay, por lo que sabemos, nada que pruebe el uso sistemático de frases estereotipadas en los sermones de la época. Puede que existieran y que expurgasen en el momento de editarlos, como sucedía en el caso de los cuentos populares. Sin embargo, también es posible que fueran innecesarias en prosa.

Un especialista actual que ha analizado a los predicadores populares negros de Estados Unidos provisto de una grabadora ha señalado el uso de ciertas fórmulas, como «El Cristo de la Biblia» (usado veinticuatro veces en un sermón) o «¿Tengo razón?» (utilizado quince veces). Sin embargo, este especialista ha estudiado el sermón cantado, al parecer muy excepcional en la Europa moderna aunque bastante habitual en Inglaterra. John Aubrey recordaba que «el señor Hynd, nuestro viejo vicario de Kingston Saint Michael, más que leer cantaba sus sermones», y que «en Herefordshire han conservado algo de esta forma de cantar que tenían nuestros viejos religiosos». Al otro lado de la frontera, en Gales, la tradición del *hwyl* ha sobrevivido hasta nuestros días. A finales del siglo xvii, los disidentes de la Iglesia

anglicana «creían estar oyendo a un predicador poderoso si su voz era aguda y temblorosa, muy próxima al canto, y si pronunciaba algunas palabras con acento lúgubre»³⁸³.

Por otra parte, los motivos o temas son un elemento básico del sermón. Se los utilizaba conscientemente para elaborarlo, como demuestran los numerosos manuales de predicadores en los que se habla de este tema. Extraían un «tema» de la Biblia que daba unidad al sermón. El predicador comenzaba con la presentación del texto, *thematis propositio*; después saludaba a su audiencia, *salutatio populi* e imploraba la ayuda de Dios, el *divini auxilii imploratio* (motivos introductorios también muy usados por los cantantes italianos de cuentos). Seguían las tres partes principales del sermón, primero la *introductio thematis*; tras ella la *divisio thematis*, o explicación del significado del texto elegido, que se dividía en partes analizadas una a una; se terminaba con la *conclusio* o explicación a la audiencia de la moraleja. Todos los sermones se adecuaban a esta estructura básica, que podía variar dependiendo del texto bíblico elegido o de la predisposición e imaginación del predicador que, a veces, se limitaba a consultar un libro de sermones comentados, el famoso *Sermones Dormi Secure*, que le garantizaba un buen descanso la noche del sábado al brindarle un texto ya preparado para la mañana del domingo³⁸⁴.

Otro método estándar de dotar al sermón de unidad y mantener la atención del público, era usar una metáfora conocida. John Flavel, que predicaba a los marineros, siempre recurría en sus sermones a la imagen de la navegación espiritual (*supra*, p. 88), y George Whitefield pronunció un famoso sermón, también dirigido a los marineros, en el que utilizaba la imagen del naufragio espiritual. John Bunyan se basaba en la idea de Cristo

mediador o en las fuentes de la vida. Hugh Latimer predicó dos celebrados sermones «sobre el naipe», adoptando las imágenes de un juego muy popular, «el triunfo». Suyo es también el igualmente famoso «sermón del arado» en el que se comparaba al predicador con un labrador de Dios. Estos dos últimos motivos forman parte del lenguaje de los predicadores populares norteamericanos, y el de las imágenes de los naipes procede, como tarde, del siglo XIV³⁸⁵.

Según los moralistas, solo hay que dar un paso muy pequeño para pasar de los predicadores que gesticulaban en el púlpito al teatro popular. No cabe duda de que los textos que han llegado hasta nosotros sobre las representaciones son menos fiables que los que contienen baladas, cuentos o sermones populares. Sin embargo, sí nos permiten analizar la importancia de las variaciones, las fórmulas y los motivos. Una misma obra de teatro podía variar mucho. En Inglaterra, los enmascarados solo representaban tres tipos de obras, el combate del héroe, la ceremonia del galanteo y el baile de las espadas, pero se han encontrado más de 900 variantes. En Rusia se han recopiladas más de 200 variantes de la obra de teatro popular más conocida: *Tsar Maximilian*. En España e Hispanoamérica se conservan muchas versiones de obras sobre la Natividad y la adoración de los pastores³⁸⁶.

Lo que parecen obras de teatro diferentes, en realidad son una y la misma. Los dramas tenían sus fórmulas y motivos, aunque adoptaran formas distintas a las de otros géneros. Abundaban las fórmulas verbales, desde el sencillito «aquí estoy» de los enmascarados ingleses, hasta las frases más estereotipadas de la *commedia dell'arte*, en la que cada personaje tenía su propio repertorio de conceptos, la retórica de su papel. Capitano, por ejemplo, declamaba su *bravure* o baladronadas que parecían formar un sistema de fórmulas

marcado por el uso constante de la hipérbole y algunas imágenes recurrentes. Capitano veía el mundo en términos militares, y su sopa favorita era una mezcla de limaduras de hierro y pólvora³⁸⁷.

Sin embargo, las unidades básicas del drama popular no eran las palabras, sino los personajes y las acciones. Los enmascarados ingleses montaban sus obras en torno a unos pocos personajes, san Jorge, el Caballero Turco, el Bufón y el Doctor, y los protagonistas de las farsas francesas del siglo XVI eran maridos, esposas, suegras, criadas y médicos. En las obras de Navidad españolas el pastor holgazán y las disputas entre recién casados eran una constante. Por último, las estructuras más complejas de la *commedia dell'arte* giraban en torno a elementos similares: el sentencioso Pantaleón, el pedante Graciano, el fanfarrón Capitano y el bufonesco, taimado y ágil Zanni. Sus personalidades y acento estaban estereotipados (Pantaleón hablaba veneciano, Graciano, boloñés; etc.) para que el público los identificase, una función similar a la que cumplían los epítetos en la balada tradicional. La acción también era arquetípica. La *commedia dell'arte* tenía sus *lazzi*, formas de acción extraídas de la literatura, que permiten a Zanni, por ejemplo, escapar de un Capitano furioso dejando sus ropajes tras de sí³⁸⁸. Había escenas arquetípicas de reconocimiento, malos entendidos, luchas o disfraces. Las obras de teatro de muchos lugares de Europa también contenían motivos recurrentes, como combates, galanteos, bodas, juicios, testamentos, ejecuciones y funerales, bien en solitario o combinados.

De las acrobacias de Arlequín a la danza hay un trecho muy corto. Los registros de actuaciones anteriores a 1800 no son tan exhaustivos ni detallados como para permitirnos averiguar hasta qué punto o de qué forma se diferenciaba un

krakowiak de otro. Sin embargo, sí podemos decir que los bailes populares eran combinaciones de motivos o fórmulas elementales: pausas y movimientos, movimientos rápidos y lentos, distintos tipos de pasos, etcétera. Los bailarines tradicionales checos, denominaban a sus pasos de baile *obkročák*, «paso circular», *skočná*, «paso a saltos»; *třasák*, «paso tembloroso»; *vrták*, «paso de parada»³⁸⁹.

Desde la danza y el resto de las formas artísticas vistas hasta ahora, hasta las artes visuales hay un salto considerable. Como señalaba Gotthold Ephraim Lessing en su famosa crítica a la analogía entre las artes, carecen de palabras y no se las puede representar, aparte de que su extensión es mayor en el espacio que en el tiempo³⁹⁰. Sin embargo, conviene no olvidar que existen ciertas similitudes entre la pintura, la escultura o la talla popular y las formas tradicionales descritas en las páginas anteriores. En las artes visuales hallamos las mismas variaciones que en el resto de las formas de expresión artística. El ceramista, el carpintero o el tejedor popular no creaban dos jarros, dos cofres o dos colchas exactamente iguales, y lo que los diferenciaba entre sí era la forma de combinar unos elementos comunes. Existe todo un repertorio visual compuesto de figuras geométricas como rosetas, plantas, animales, aves o figuras humanas estilizadas. Este repertorio es el equivalente al fondo común que constituyen las fórmulas y motivos de la tradición oral. Se identifica al santo por sus atributos, como al héroe de la épica por sus epítetos: la rueda es el símbolo de santa Catalina; el dragón, el de san Jorge, y el manto, la espada y el mendigo, los de san Martín.

Así como los mismos héroes pasaban de una historia a otra, se tendía a recurrir a los mismos grabados en madera para ilustrar diferentes libros de cuentos populares e introducir los mismos episodios en cuentos diferentes,

reduciendo los costes de producción. En una tienda de pinturas de la Cataluña del siglo XVIII la imagen de san Jacobo podía representar tanto a san Jorge como a san Martín: al fin y al cabo, todos eran soldados³⁹¹. Metáforas muy trilladas también se «estereotipaban» hasta convertirse en clichés. Otras composiciones eran menos arquetípicas. La imagen de un rey sentándose en su trono junto a una figura que se aproximaba se usaba para ilustrar episodios muy diferentes. La misma composición festiva podía servir para reproducir la fiesta de Belshazzar, las bodas de Canaan o la Última Cena. La misma escena de batalla servía para ilustrar tanto el Viejo Testamento como una novela de caballería³⁹². Y, como ya hemos visto, el mismo motivo de la procesión funeraria podía usarse en gran variedad de contextos diferentes (*supra*, p. 177).

El proceso de composición

Se podría decir que las fórmulas y motivos son el vocabulario de los portadores de la tradición, como cantantes, artesanos o actores. Pero ¿podemos descubrir su gramática y su sintaxis? En otras palabras, ¿hay reglas que rijan la combinación de estos motivos constantes? ¿Forman parte de una estructura o de un sistema? Desde el tiempo del folclorista danés Axel Olrik, cuyo ensayo *Epic Laws of Folk Narrative* se publicó en 1909, hasta los estructuralistas actuales, algunos investigadores han afirmado haber descubierto esta gramática. El crítico ruso, Viktor Shklovsky, sugiere que «los cuentos se descomponen constantemente para recomponerse según unas reglas que desconocemos». Puede que «gramática» sea un término excesivamente pomposo para describir sus descubrimientos, pero estos

estudiosos han llegado a conclusiones interesantes en cuanto al uso de combinaciones de motivos preexistentes, a los que denominan «esquemas»³⁹³.

Uno de los esquemas populares de las artes visuales consistía en dividir la pintura verticalmente en dos partes iguales. En una de las variantes, las imágenes paralelas se colocaban a la izquierda y a la derecha del cuadro como si unas reflejaran a las otras. Pensemos, por ejemplo, en la confrontación de Holger Danske y el rey Carvel, dos guerreros con sus brazos levantados listos para golpear (ilustración 7). En ocasiones, las imágenes no se colocaban en paralelo, porque se buscaba el contraste. Se colocaba, por ejemplo, a una bella mujer a un lado del cuadro y al otro, un esqueleto. En la propaganda luterana solía representarse así a Cristo y el Papa (considerado el Anticristo), tanto en pinturas individuales como en series del estilo de la *Passional Christi und Antichristi*, [La Pasión de Cristo y el anticristo], de Lukas Cranach. Las pinturas de Hogarth son otro famoso ejemplo de esta forma de «antítesis», pues en ellas nos muestra enfrentados a aprendices holgazanes y trabajadores³⁹⁴. Este esquema tenía una variante principal, la de una balanza en la que un objeto, el favorito del espectador, pesaba más que otro. La Biblia, por ejemplo, podía mostrarse para sopesar el trabajo de santo Tomás de Aquino. A veces se introducía el tiempo como un elemento más, con lo que ambas imágenes representaban el antes y el después, o el crimen y el castigo³⁹⁵.

Como cabía esperar, este esquema pictórico tenía sus paralelos literarios. Después de todo, la antítesis es una figura retórica. A nivel de género, tenemos el debate o *contrasto* (*supra*, p. 167). A nivel de estrofa podemos encontrarnos con un cuarteto opuesto a su predecesor, o cuya segunda mitad contrasta con la primera:

Some pat on the gay green robes,
 And some pat on the brown;
 But Janet put on the scarlet robes,
 To shine foremost thro' the town. (Child, 64)
 [Algunas llevan brillantes vestidos verdes
 Y otras los llevan marrones;
 Pero Janet lleva un vestido carmesí,
 Para brillar en la ciudad más que las demás].

A nivel de historia, Axel Olrik ha llamado la atención sobre lo que denomina la «ley de dos personajes en escena» (pues solo aparecían dos personajes en la literatura popular tradicional) y la «ley del contraste», es decir, el hábito de yuxtaponer figuras, altos y bajos, ricos y pobres, Goliath y David, el rico Epulón y el pobre Lázaro, san Jorge y el dragón o Cristo y el diablo³⁹⁶.

La antítesis es, entre otras cosas, una forma de repetición que forma parte de todas las obras artísticas y sin la cual estas carecerían de una estructura clara, sobre todo en la cultura popular donde la repetición es particularmente obvia y prevalente. Un artista sueco del siglo XVIII pintaría a los Reyes Magos como tres jinetes galopando en fila, escena que un pintor del Renacimiento integraría en una composición más compleja y unitaria³⁹⁷. De nuevo hay mayor redundancia en la tradición oral que en aquellas obras, impresas o no, pensadas para ser leídas. Los pleonasmos, por ejemplo, son muy comunes en el verso: «se reía con una risa alta», «siéntense y escuchen» o *llorando de los sus ojos*. A nivel de estrofa la repetición es igual de evidente:

He was a braw gallant,
 And he rid at the ring;
 And the bonny Earl of Murray
 Oh he might have been a king
 He was a braw gallant,
 And he played at the ba;
 And the bonny Earl of Murray
 Was the flower amang them a'.
 He was a braw gallant,
 And he played at the glove;
 And the bonny Earl of Murray

Oh he was the Queen's love! (Child 181)
 [Era un caballero valeroso,
 y se deshacía del anillo;
 y el buen conde de Murray
 ;Oh, él pudo haber sido un rey!
 Era un caballero valeroso,
 y jugaba al balón;
 y el buen conde de Murray
 Era el mejor entre todos.
 Era un caballero valeroso,
 y jugaba al guante;
 y el buen conde de Murray
 ;Oh, era el amor de la Reina!]

Esta composición en forma de tríada es muy común y, de hecho, las estrofas solían ir ligadas en tríadas y la acción principal de la balada se desarrollaba en tres pasos. El mismo modelo se repite en muchos cuentos populares, pensemos en las tres primeras historias de la colección de Straparola. En la primera, un hombre recibe de su padre moribundo la petición de que observe tres preceptos que luego incumple uno tras otro. En la segunda, un funcionario desafía a un ladrón a que robe tres objetos, lo que este hace. En la tercera, tres bribones engañan a un cura y este se vengna en tres escenas. Todos estos ejemplos ilustran lo que Olrik llamó la «ley del tres», otra de sus «leyes de la narrativa popular». Esta estructura en tríadas no es exclusiva de la literatura popular, pero es importante ver que en una balada española basada en la historia bíblica de David y Goliat, David golpea tres veces al gigante antes de abatirlo³⁹⁸.

Las excepciones a estas leyes en canciones y cuentos populares son el resultado de un giro inusual en la historia, un caso de «repetición incrementada» que produce un clímax inesperado. En la balada de *Lord Randal* (Child, 12) se pregunta al héroe moribundo qué va a dejar a su madre, hermana y hermano, así como a su «verdadero amor» que, como se acaba revelando, le ha envenenado. En una de las más bellas baladas catalanas, *Amalia sta malalta* se hace un

uso similar de la repetición incrementada en el motivo del testamento fingido. En ella, la moribunda Amalia deja legados a los pobres, a su hermano y a la Virgen María:

I a vós, la meva mare,
us deixo el marit meu
perqué el tingeu en cambra,
com fa molt temps que feu.
[Y a vos, mi madre,
os deixo a mi marido
para que lo abracéis en vuestra cámara,
como lo venís haciendo desde hace mucho tiempo]³⁹⁹.

Si bien estos ejemplos sobre las estructuras binarias y ternarias explican qué sucede con cierto motivo cuando se lo usa en una balada o cuento, no explican cómo se combinan los distintos motivos, las «leyes de composición de la trama» como las denominaba Shklovsky. ¿Se combinan los motivos de acuerdo con diversas reglas, o simplemente surgen por asociación de ideas en la mente del narrador? Cierta número de investigadores, como Lévi-Strauss y el folclorista ruso Vladimir Propp, están convencidos de que hay reglas que regulan las distintas combinaciones de motivos y que podemos descubrirlas con ayuda de la gramática o el «álgebra» de los cuentos populares rusos e italianos o los mitos de los indios americanos. En sus estudios se ocupan de los motivos a un alto nivel de generalización, tipo: «A da X a B», más que «La reina da un anillo a Iván». Han identificado esquemas narrativos recurrentes o secuencias de motivos como prohibición/violación/consecuencia/intento de escapar, o ausencia/decepción/ausencia acabada. Finalmente han analizado en profundidad la «gramática transformativa», es decir, las reglas que rigen la transformación de unos cuentos en otros gracias a la reinsertión de diferentes héroes en los papeles de A y B, o a cambios en la secuencia de los motivos, que se puede ampliar, condensar o invertir. Por ejemplo, el esquema

amor/separación/felicidad puede transformarse en amor/separación/infelicidad⁴⁰⁰.

Sin duda, existe la posibilidad de hallar esquemas narrativos de este tipo (incluidos algunos de los ya citados) en las viejas historias de la Europa moderna. Volvamos, por ejemplo, a Straparola y, en concreto, a su *Piacevoli notti*. El primer cuento de esta colección tiene la estructura común de prohibición/violación/consecuencias; el segundo es el inverso del primero: desafío/aceptación/consecuencias. El tercero adopta la forma engaño/venganza. El cuarto retoma al esquema prohibición/violación del primero, mientras que el quinto vuelve al esquema del tercero, engaño/venganza. Los dramas religiosos italianos también contienen motivos recurrentes. Cuando el personaje central es una mujer santa, tienden a adoptar el esquema de la inocente perseguida/inocente recompensada. La heroína puede ser perseguida por su fe y recompensada en el cielo, como en el caso de santa Bárbara, santa Margarita, santa Úrsula o santa Teodora. Pero santa Guglielma y santa Oliva son perseguidas por razones más mundanas y recompensadas en la tierra. Las comedias francesas también son arquetípicas. Es muy frecuente que la acción tenga por protagonista a un matrimonio, en el que la mujer es exigente, obstinada e infiel. Uno de los esquemas más populares es el del engaño/descubrimiento/castigo⁴⁰¹. A un nivel mucho más abstracto podemos decir que las farsas siguen el siguiente esquema: «héroe provocado por los adversarios/ héroe que los vence».

Las tramas de la *commedia dell'arte* son mucho más complejas y pueden dejar perplejos a los lectores actuales. Si no tenían el mismo efecto sobre los actores y el público de la época, seguramente se debía a que se escribían inspirándose en esquemas muy familiares. De hecho, si alguna forma de

arte popular pide un análisis estructural, es la *commedia dell'arte*.

El primer escenario de la famosa colección de Scala es lo suficientemente típico como para brindarnos un ejemplo apropiado: «Los dos viejos gemelos», *Li due vecchi gemelli*. La esencia de la trama es una secuencia de cuatro motivos, muy repetidos en este género: A ama a B/aparece un obstáculo/este es eliminado/A se casa con B. En este caso, Horacio ama a la viuda Flaminia, aparece Capitano que la corteja, se deshacen de él y Horacio se casa con Flaminia. Esta secuencia temática se complica por medio de la duplicación y la adición. Por «duplicación» entendemos la inserción de una o más subtramas que repiten la primera. En este caso, el criado Pedrolino ama a la criada Franceschina, se presenta Gratiano que la corteja, ahuyentan a Gratiano y Pedrolino se casa con Franceschina. Todo se complica aún más, ya que doblan al héroe y la heroína Flavio, el primo de Horacio y otra viuda, Isabel, que también se enamoran y casan. Por último, la obra debe su título a la adición de otro motivo argumental: «el motivo del regreso», tan común en las baladas y cuentos populares como en las obras de teatro. Los padres de Horacio y Flavio son gemelos, previamente capturados y vendidos como esclavos, que regresan para las bodas. Lo que convierte a esta obra en un prototipo de la *commedia dell'arte* es que se trata de un ejemplo del motivo popular del enmascaramiento, un género en el que los criados, los nigromantes o las locas están constantemente cambiando para llegar a ser diferentes a como se les había mostrado al principio⁴⁰².

Otro ejemplo de la intrincada combinación de motivos es el de la balada inglesa, en la que, a veces, nos encontramos con un «anillo» o un «marco», una estrofa, una persona o un género que solo aparece para introducir la historia o para

redondear algún relato. En su forma más elaborada tiene una estructura en cruz del tipo *a, b, c, c, b, a*. Así, *La muchacha de Loch Royal* (Child, 76) consta de una secuencia de tres motivos que se repiten a la inversa: lamento/viaje/desaire; desaire descubierto/viaje/lamento⁴⁰³.

Puede ser excesivamente ambicioso hablar de las «leyes» universales que rigen la combinación de motivos, tanto en las baladas como en las obras de teatro o en los cuentos populares. Sin embargo, los ejemplos de las páginas anteriores nos sugieren que los elementos no se combinan aleatoriamente, sino a partir de modelos combinatorios.

El análisis de los estructuralistas, tan clarificador en muchos aspectos, puede suscitar la falsa impresión de que los «motivos» se combinan entre sí, cuando son los hombres y mujeres, cantantes, narradores y actores los que los entremezclan. Aprenden escuchando a los ancianos y tratando de imitarlos, pero no se basan en textos cerrados, sino en fórmulas, motivos y reglas para combinarlos; aprenden, en definitiva, «gramática poética»⁴⁰⁴. A los jóvenes se les suele dar mejor, por lo que no debe extrañarnos que la interpretación de baladas fuera una actividad familiar. Los cantantes aprendían a «ampliar» o «adornar» la estructura básica, lo que implica que eran capaces, para asombro de los estudiosos de la cultura escrita, de improvisar con relativa facilidad. Por ejemplo, en la Yugoslavia de la década de 1930, algunos cantantes de cuentos, como Avdo Mededović, cantaban de diez a veinte versos decasílabos por minuto durante dos horas sin interrupción y continuaban hasta completar una historia de 13.000 versos. Para comprobar que podían improvisar canciones inspirándose en datos escuetos, se leyó un texto a Avdo Mededović y luego se le pidió que contase la historia siguiendo su propio método; una prueba que este supero con

creces⁴⁰⁵.

¿Qué sabemos de los cantantes de la Europa moderna? No cabe duda de que muchos improvisaban, al menos en algunas zonas. Empecemos con un ejemplo cercano a la región de Avdo, Alberto Fortis, en su visita a Dalmacia, a finales del siglo XVIII, escuchó cuidadosamente las «canciones heroicas de los morlandos» y señaló que «hay más de un morlando que improvisa su canción (*che canta improvvisando*) de principio a fin».

En otra remota región de montaña habitada por una sociedad pastoril y situada en el extremo de Europa (las islas occidentales de Escocia), un viajero de finales del siglo XVII confirmó que «cantantes de ambos sexos tenían el don de la poesía y eran capaces de crear una sátira o un panegírico improvisados, sin recurrir a bebidas más fuertes que el agua para agudizar su fantasía». Según el informe enviado por un clérigo escocés al Comité de la Sociedad de las Tierras Altas (Highlands Society) sobre un viejo que «continuó durante tres días seguidos, y durante varias horas al día, repitiendo sin vacilación y con la máxima rapidez... muchos miles de versos de poesía antigua», algunos habitantes de las Highlands escocesas del siglo XVIII parecían tener la resistencia de Avdo, si no sus mismos poderes creativos. El comité pensó que esta proeza se debía a la buena memoria, aunque la facilidad para la improvisación es una explicación mucho más plausible. En Gales fue muy común durante el siglo XVIII una forma poética de improvisación denominada *pennyll*.

Una persona versada en este arte compondrá un *pennyll* muy parecido al último que ha cantado... como que los ruiseñores soportan el reto toda la noche... las parroquias contienen a menudo entre sí y en cada colina resuenan las voces del coro.

En dos zonas de Noruega, Telemark y Setesdal, era común el *stev* a comienzos del siglo XIX. Se trata de una estrofa de

cuatro versos que riman por pares y que se componía en la *stevleik*, un debate o competición en el que dos participantes componían alternativamente las estrofas. Esta costumbre parece originaria de la Edad Media y, casi con toda seguridad, se practicó en época moderna⁴⁰⁶.

Sin embargo, los datos más completos sobre la poesía improvisada en el período estudiado proceden de Italia. Montaigne dice haber encontrado a una mujer campesina analfabeta en la Toscana que era capaz de componer versos «avec une promptitude extraordinaire». En la Sicilia del siglo XVII se organizaban competiciones de improvisación que nos recuerdan al *stevleik* noruego o a las competiciones *haiku* del Japón del siglo XVII⁴⁰⁷. A los poetas populares se les denominaba *provisanti*, «improvisadores». Uno de los *provisanti* toscanos mejor conocido hacia 1500 fue Cristóforo, al que llamaban «Altissimo» (probablemente porque era un adjetivo que usaba mucho en sus creaciones poéticas). Cuando se publicó después de su muerte el primer libro de su *Reali di Francia*, en 1534, se decía en la portada que se trataba de un poema «cantado improvisando» (*cantato da lui all'improvviso*) y el primer canto empezaba con una disculpa en el caso de que este método de composición acabara en malos versos.

En Italia también se improvisaban dramas en la *commedia dell'arte*, conocida a menudo en época moderna como *commedia all'improvviso*. A pesar de la ayuda de las fórmulas, los motivos o el fondo común de personajes (sin mencionar los guiones, colgados tras el escenario para una rápida consulta), debía ser difícil que diez o doce actores coordinaran sus improvisaciones, aunque sabemos que, al igual que ciertas compañías actuales de las regiones asiáticas, lo hacían con soltura. Ahora entendemos mejor

que estas representaciones eran únicas, como los saltimbanquis de la plaza de San Marcos que, en palabras de un visitante inglés, Thomas Coryat, «contaban su historia con admirable ligereza y gracia natural, incluso cuando improvisaban»⁴⁰⁸.

No sabemos si los italianos estaban más capacitados para la improvisación, o si es que conservamos descripciones más detalladas de sus representaciones. Cómicos como Tarlton o Tabarin pueden haber improvisado sus números, pero es difícil asegurarlo. En Inglaterra, las actuaciones improvisadas mejor documentadas son los sermones, quizá por entusiasmo del protestantismo. Los predicadores disidentes ingleses del siglo XVII, incluidos los laicos, hablaban cuando les invadía el «espíritu», lo que les llevó a ser criticados por su discurso «abrupto» e «incoherente», probablemente una mala improvisación. Al parecer, John Bunyan no escribía sus sermones antes de pronunciarlos, aunque se decía que «estaba acostumbrado a que se los transcribiesen inmediatamente después de predicarlos». El metodista del siglo XVIII, George Whitefield, predicaba improvisando con gran éxito. La cantante de baladas escocesa del siglo XVIII, Mrs. Brown de las Falkland, es otro ejemplo de representación improvisada⁴⁰⁹. Entre los cuentacuentos, cuyos métodos están muy mal documentados, había un tal Román Ramírez, que recitaba poemas de caballería y explicaba a la Inquisición que no es que conociera de memoria los textos completos, sino solo «su sustancia», que le permitía ampliarlos o acortarlos dependiendo de lo que sucediera durante su actuación⁴¹⁰. ¿Estamos ante un ejemplo típico?

Si la respuesta es afirmativa, es decir, si los cantantes, cuentacuentos, predicadores y actores de la Europa moderna

actuaban tal y como hemos visto hasta ahora, podemos deducir que muchas de las fórmulas tradicionales descritas al comienzo de este capítulo, eran meros recursos que les ayudaban en su trabajo. Las fórmulas pueden ser (como admitía un predicador popular americano) un «alto en el camino», o incluso «una forma de ganar tiempo». La repetición en una balada improvisada podía dar al cantante un tiempo de respiro, un desahogo de la tensión creada por la composición incesante, una ocasión de pensar en lo que seguía. En la balada británica el segundo verso de una estrofa de cuatro, denominado «relleno», era el lugar indicado para ese alto en el camino, al igual que los *lazzi* en la *commedia dell'arte*. Porque cuando las frases o los motivos se enlazaban, bien por asociación libre, bien a través de esquemas preconcebidos, el ejecutor no dudaba: «las cosas aparecen en mi mente como si las estuviese viendo y, cuando acabo de pronunciar una palabra ya tengo preparada la siguiente»⁴¹¹.

El actor contaba con más ayudas. Vuk Stefanović Karadžić señalaba que un cantante de cuentos, un tal Milija, «no sabía recitar las baladas en el orden correcto, sino que se limitaba a cantarlas. Y no solo eso; no podía hacerlo sin ayuda del licor». Román Ramírez contaba a la Inquisición que «leía» sus historias de una hoja en blanco o de «un libro que no trataba sobre lo que leía, manteniendo sus ojos sobre él sin pasar las páginas, para que esto no distrajesen su memoria y así pudiese atender mejor a lo que estaba leyendo». Es muy posible que los cantantes, los actores o los predicadores del período hubiesen recurrido a lo que conocemos como el «arte de la memoria» (mnemotecnia), la asociación de palabras o motivos con las partes de una construcción real o imaginaria⁴¹².

Es difícil improvisar sin estas ayudas, pero su utilización

no prueba que determinado espectáculo fuera improvisado. De hecho, no solo eran útiles para el actor, sino también para el público. La repetición, por ejemplo, tan extraña y tosca en el texto impreso, podía ser un alivio para un público que ya llevaba escuchando una o dos horas. Lo mismo podía suceder con las escenas más comunes de luchas o banquetes, porque lo familiar tranquiliza y exige menos atención que lo nuevo. Probablemente, se mantuviera la «ley del tres», porque tres es el número máximo de puntos que recordaba la audiencia. Sin el fondo común de caracteres y secuencias de acción de la *commedia dell'arte*, el público corría el riesgo de perderse en los laberínticos argumentos. Los *lazzi* eran bienvenidos, como todavía se ve hoy entre el público de los espectáculos de variedades porque son un avance de lo que va a suceder de inmediato. Estos mismos mecanismos también facilitaban que los ejecutores se aprendiesen el texto de memoria, lo que en algunos casos, como el de los bardos irlandeses, nos consta. Son formas fundamentales de la cultura oral pero no sabemos si primaba la improvisación.

Es casi imposible dar una respuesta satisfactoria a esta cuestión en el caso del período moderno. El término «improvisación» es más ambiguo de lo que parece, ya que la supuesta dicotomía entre improvisado y memorizado no es real. Todo conferenciante sabe que hay un amplio espectro de variantes entre ambas formas extremas: aprender el texto de memoria en su totalidad o crearlo en el momento sin ningún tipo de premeditación. Los predicadores del siglo XVII, como los conferenciantes actuales, se servían a menudo de notas previas. Se decía que el poeta «Altissimo» escribía sus ideas en trozos de papel y que algunos actores italianos tenían libros de lugares comunes que utilizaban en actuaciones «improvisadas» y lo hacían con tanta habilidad «que lo que claramente era premeditado, parecía ser fruto de

la improvisación»⁴¹³.

Los intérpretes que no usaban notas ofrecían actuaciones, gracias a la práctica, que no eran ni completamente espontáneas, ni totalmente memorizadas, por lo que el grado de improvisación variaba según el individuo y el género. La épica serbocroata, por ejemplo, con su verso de longitud variable y la carencia de rima, permitía un mayor grado de improvisación que la balada británica. La existencia de numerosas variaciones demuestra que muchos intérpretes no aprendían unos de otros todas y cada una de las palabras de una balada; sin embargo, la ejecución de una misma balada por el mismo cantante solo variaría en mínimos detalles. Es el caso de Ingjerd Gunnarsdotter cuya versión de «Essbiörn Prude och Ormen Stark» se recogió varias veces en la década de 1670. En una ocasión este cantante de baladas sueco comenzó con los héroes bebiendo vino en el comedor, y en otra, bebiendo aguamiel⁴¹⁴.

Quizá podamos volver a la pregunta del valor de la creación individual frente a la creación comunitaria (*supra*, pp. 60-61) y considerarla desde un punto de vista diferente. Lo individual es creativo en el sentido de que cada artefacto o actuación es de nueva creación, algo distinta a las versiones precedentes. Cada artesano o intérprete desarrolla su propio estilo, su propia expresividad, privilegiando algunos formulismos y temas del fondo común sobre otros. La variación individual de la cultura popular, como la variación regional, es una cuestión de selección y combinación. Combinar fórmulas y motivos y adaptarlos a un contexto nuevo, no es un proceso mecánico. En otras palabras, «toda buena improvisación es un acto creativo»⁴¹⁵. Pero las variaciones no resultan solo de actos individuales creativos plenamente conscientes, sino también de actos inconscientes. «Las baladas se parecen a los chismes», ha

señalado un folclorista americano: «sus variaciones se propagan como los rumores». Es decir, la gente solo recuerda de forma selectiva y solo se fija en lo que le interesa, de modo que el cotilleo o la balada se fueron acortando al eliminarse lo que no centraba la atención⁴¹⁶. La balada se va reduciendo gradualmente a lo esencial, y de ahí el estilo lacónico, la abrupta transición de un episodio a otro o la simple yuxtaposición de dos imágenes sin explicación. Este estilo elíptico, uno de los mayores atractivos estéticos de las canciones y cuentos tradicionales, es el resultado no tanto de decisiones individuales como de la desgana y del deterioro propio de la transmisión oral, una forma negativa de «creación colectiva». Por todas estas razones, escuchar un cuento o una canción tradicionales no consiste tanto en oír la voz de un individuo, probablemente dotado, sino en percibir la voz de la tradición que habla a través de él.

Se podría decir que los temas tratados en este capítulo pueden aplicarse a todas las obras de arte y no solo a las populares. Todas pueden ser analizadas en términos de repetición, lugares comunes, motivos, esquemas y variaciones, como han señalado, por ejemplo, Aby Warburg, Ernst Curtius y sir Ernst Gombrich⁴¹⁷. Podemos recurrir al ejemplo de la literatura europea de los siglos XVI y XVII. Es obvio que los sonetos de Petrarca están llenos de fórmulas. Los tratados de retórica contienen instrucciones para el uso de fórmulas y esquemas. No cuesta mucho identificar un motivo de cuento popular en la historia de Cervantes *La ilustre fregona* o personajes de repertorio como Sganarelle, tomado de Zanni, en las obras de Molière⁴¹⁸. En el siglo XVIII se esperaba de los cantantes y actores que improvisaran mejoras para obras ya escritas o impresas.

Si no hay una diferencia básica en las formas que adoptan

la cultura popular y la ilustrada, sí puede haber diferencias de grado, que se deben al hecho de que la cultura popular era y es una cultura oral. En primer lugar, en la cultura popular el repertorio de elementos en los que se puede inspirar un individuo es relativamente limitado. En segundo lugar, estos elementos se combinan de forma estereotipada, de modo que el esfuerzo que requiere la modificación es relativamente modesto, un principio clave del *bricolage*. (No puede ser casualidad que varios de los primeros estructuralistas fueran folcloristas, como Román Jakobson y Vladimir Propp). Cuando se escribe para un lector o una audiencia sofisticados, se puede abandonar la ley de dos personajes en escena, usar menos fórmulas, ampliar y detallar más las descripciones y crear personajes más claramente individualizados. Constatamos que esto sucede con más frecuencia en la literatura europea desde la invención de la imprenta, a pesar de la conservación del llamado «residuo oral»⁴¹⁹. La innovación consciente llegó a ser más fácil al no verse frenada por las técnicas de la composición oral.

Evidentemente podían introducirse historias nuevas en el repertorio de los intérpretes tradicionales, pero el uso de fórmulas y motivos las asimilaba a las viejas. Hay una balada tradicional española referida al rey don Juan de Navarra, que no puede ser anterior a principios del siglo XVI, momento en el que Juan de Navarra pierde su reino ante Fernando el Católico. La balada cuenta un sueño del rey en el que la fortuna le está avisando de lo que va a ocurrir. El sueño profético es un motivo de repertorio que procedía de una balada más antigua, la del rey Rodrigo, que había perdido su reino ante los moros ochocientos años antes⁴²⁰. Así se simplifican hechos recientes que, además, se perciben en los términos antiguos. En las baladas sobre Pedro el Grande, se

le asimila a Iván el Terrible e incluso al héroe medieval Ilya de Muron. En la Francia del siglo XVIII se adaptó un grabado del famoso criminal Cartouche (véase p. 164) para representar a su sucesor Mandrin. El grabador podía haberlo hecho simplemente para ahorrar costes, pero también es posible que ayudase al público a asignar a un hombre los atributos de otro⁴²¹. De ahí que en el próximo capítulo nos centremos más en lo tipos que en los héroes individuales, villanos y bufones.

³⁴⁶ Sobre la danza ver especialmente Sachs (1933), Guilcher (1963), Louis (1963) y los diversos artículos sobre la música popular nacional en *Grove's*.

³⁴⁷ A. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, 1, Venecia, 1774, pp. 93 y ss.

³⁴⁸ Sobre las danzas de espadas, Louis (1963), pp. 275 y ss.

³⁴⁹ Sachs (1933), pp. 367 y 399.

³⁵⁰ Este texto del siglo XVIII en L. W. Forster (ed.), *Penguin Book of German Verse*, Harmondsworth, 1957, p. 56.

³⁵¹ Cronia (1949), p. 114.

³⁵² Menéndez Pidal (1938), p. 44.

³⁵³ *Io son lo Gran Capitano della Morte*, libreto popular italiano del siglo XVI en la British Library, C. 57, i. 7 (36).

³⁵⁴ Child, 117; S. Tinódi, *Cronica* (1554), repr. Budapest, 1881; Cristoforo «Altissimo», *I reali di Francia*, Venecia, 1534.

³⁵⁵ F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento*, Pisa, 1891, p. 72.

³⁵⁶ F. G. Emmison, *Elizabethan Life: Disorder*, Chelmsford, 1970, cap. 4.

³⁵⁷ Forster (nota 5), p. 76.

³⁵⁸ Sobre la idea del «juego», Kolve, pp. 12 y ss.

³⁵⁹ Sobre el *jig*, Baskerville (1929), Wiles, (1987). Sobre los ejemplos italianos, véase el volumen citado en la nota 8; sobre los franceses, Viollet-le-Duc, núms. 49 y 62; sobre los alemanes, H. Sachs, *Werke*, 2 vols., Weimar, 1960, vol. 1, pp. 323 y ss., 368 y ss.

³⁶⁰ El término italiano para estas tres clases de obras de teatro era, simplemente, *rappresentazioni sacre*, representaciones sagradas.

³⁶¹ *Saint Hareng*, reimpresso en París, 1830 (cfr. Viollet-le-Duc, núms. 23 y 37); el sermón de Haberdyne en Salgádo (1972), pp. 381 y ss.

³⁶² Kuiper (1924), núm. 239; sobre el género, Werner (1892) y Mehring (1909).

³⁶³ Sobre este género, García de Diego (1953-1954).

³⁶⁴ Coupe (1966), p. 126; George (1959), p. 85, y Ovsyannikov (1968), lámina 31.

³⁶⁵ Coupe (1966), pp. 214 y ss.; C. Lévi-Strauss, *Le pensée sauvage*, París, 1962, p. 26.

³⁶⁶ Sobre la relación entre género y significado, E. D. Hirsch (Jr.), *Validity in Interpretation*, New Haven, Londres, 1967.

³⁶⁷ Kodály, citado por Szabolcsi (1965), p. 173.

³⁶⁸ Sobre los músicos itinerantes, W. Tappert, *Wandernde Melodien* (1865), 2.^a ed., Leipzig, 1890; sobre estereotipos de variaciones, Collinson (1976), pp. 174 y ss.

³⁶⁹ Elschek (1965).

³⁷⁰ *Idem*.

³⁷¹ H. Mackenzie (ed.), *Report of the Committee... Appointed to Inquire into the... Authenticity of...*

Ossian, Edimburgo, 1805, p. 19.

[372](#) Scott, vol. 1, p. 8; *Scottish Tragic Ballads* (anónimas), Londres, 1781, p. xx, y J. H. Jones (1961).

[373](#) Ortutay (1968), p. 125; *Motif-index*, E. 631.0.1., «Ramas gemelas brotaron de las tumbas de los amantes».

[374](#) Webber (1951), apéndice 2.

[375](#) C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, 4 vols., París, 1964-1970.

[376](#) Lord (1960), p. 4.

[377](#) Daur (1909), *passim*.

[378](#) Bolte-Polívka (1930-1932), vol. 1, pp. 165 y ss.; P. Delarue y M. L. Tenèze (eds.), *Le conte populaire français*, vol. 2, París, 1964, pp. 245 y ss.

[379](#) G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, 2 vols., Venecia, 1550-1555; J. Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes*, Valencia, 1564 (cfr. J. W. Childers, *Motif-index of the Cuentos of Juan de Timoneda*, Bloomington, 1948).

[380](#) Propp (1928), pp. 31 y ss., y *Motif-index*, *passim*.

[381](#) La ayuda: Straparola (nota 34), 3.1, 3.2, 3.3, 4.3, 5.1, 7.5, 11.1, y el texto: Straparola, 3.2, 3.4, 5.1 y 10.3.

[382](#) Bolte y Polívka (1913-1932), vol. 1, pp. 165 y ss.

[383](#) J. U. Surgant, *Manuale curatorum* (ed. de 1503, s. 1), 1.ª parte, cap. 16; J. Aubrey, *Brief Lives*, Oxford, 1898, «Charles Cavendish»; W. Nicholls, *A Defense of the Doctrine and Discipline of the Church of England*, Londres, 1725, 2.ª parte, cap. 14, y B. A. Rosenberg, *The Art of the American Folk Preacher*, Nueva York, 1970, pp. 48, 53 y ss.

[384](#) Surgant (nota 38), 1.ª parte, cap. 8; *Sermones Dormi Secure*, Rutlingen, 1484 (solo en la British Library, hay 25 ediciones de 1520).

[385](#) Sobre la carta, Rosenberg (nota 38), pp. 29, 91-93, y G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, 2.ª ed., Oxford, 1961, p. 99; un estudio crítico de las metáforas más utilizadas en los sermones en J. Eachard, *Works*, 11.ª ed., Londres, 1705, pp. 38 y ss.

[386](#) E. C. Cawte, A. Helm y N. Peacock, *English Ritual Drama*, Londres, 1967; Sokolov (1938), pp. 499 y ss., y Rael (1965), cap. 1.

[387](#) F. Andreini, *Le Bravure del capitano Spavento*, Venecia, 1607; cfr. Spezani (1970).

[388](#) Sobre los *lazzi*, Petraccone (1927), pp. 63 y ss., 191 y ss., 263 y ss.

[389](#) O. Szentpál, «Formanalyse der ungarische Volkstänze», *Acta Ethnographica*, 7 (1958), y «Folk music: Czech.», *Grove*.

[390](#) G. E. Lessing, *Laokoön*, 1766.

[391](#) Amades (1947), 2, p. 150.

[392](#) Sobre la escena de batalla, Landsverk (1952-1953); una referencia que debo a la amabilidad de Marta Hoffmann.

[393](#) Olrik (1908) y Shklovsky, citado en Oinas-Soudakoff (1975), p. 156.

[394](#) Lutero usó el término «antitesis» para referirse a la *Passional*, en una carta del 7 de marzo de 1521; cfr. Coupé (1966), pp. 204 y ss., y G. Fleming, «On the Origin of the *Passional Christi und Antichristi*», *Gutenberg Jahrbuch* (1973) y Scribner (1981).

[395](#) George (1959), pp. 4 y 25, y Kunzle (1973), p. 3.

[396](#) Buchan (1972), pp. 88 y ss., y Olrik (1908), pp. 135 y ss.

[397](#) Comparar, por ejemplo, los *Tres Magos* de Clemet Håkansson (ahora en Nordiska Museet, Estocolmo) con los de Gentile de Fabriano (ahora en los Uffizi, Florencia).

[398](#) P. Bénichou, *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Madrid, 1968, p. 111.

[399](#) Esta variante de la balada puede verse en la colección de J. M. Serrat, *Chansons traditionnelles* (cantada en catalán), col. «Le Chant du Monde», LDX 74491.

[400](#) Propp (1928); Lévi-Strauss (nota 30); cfr. A. Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, 1964; Schenda (1965-1966), y T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haya-París, 1969.

[401](#) D'Ancona (1872) recoge 43 obras de las cuales ocho se refieren a mujeres santas y seis adoptan

esta forma; Viollet-le-Duc contiene 64 obras de las que 24 están relacionadas con parejas casadas.

[402](#) F. Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Venecia, 1611, nota 1.

[403](#) Buchan (1962), p. 121.

[404](#) Lord (1960), p. 36.

[405](#) *Ibidem*, p. 78; cfr. Gesemann (1926), pp. 65 y ss.

[406](#) A. Fortis, *Viaggio*, p. 92; M. Martin, *A Description of the Western Islands of Scotland* (1703), ed. de D. J. Macleod, Stirling, 1934, p. 95; Mackenzie (nota 26), p. 148; T. Pennant, *A Tour in Wales*, vol. 2, Londres, 1781, p. 92, y R. Steffen (ed.), *Norska stev*, Oslo, 1899.

[407](#) M. de Montaigne, *Journal de Voyage en Italie*, Paris, ed. de 1955, p. 175, y Pitre (1872), pp. 109 y siguientes.

[408](#) «Altissimo» (nota 9); sobre la *commedia*, Nicoll (1963), pp. 24 y ss., y Petraccone (1927), pp. 52 y ss., 69 y ss.; sobre Asia en la actualidad, J. R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Mass., 1967, cap. 7; J. L. Peacock, *Rites of Modernisation*, Chicago-Londres, 1968, pp. 61 y ss., y T. Coryat, *Crudities*, Glasgow, ed. de 1905, vol. 1, pp. 409 y ss.

[409](#) Nicholls (n. 38), p. 333, y J. Bunyan, *Works*, 1, Londres, 1692, con un prefacio de E. Chandler y J. Wilson (cfr. Tindall (1934), cap. 8, y J. Downey, *The Eighteenth Century Pulpit*, Oxford, 1969, pp. 164 y ss.); sobre la señora Brown, Buchan (1972), cap. 7.

[410](#) L. P. Harvey (1975).

[411](#) Rosenberg (n. 38), pp. 55 y ss.; sobre los narradores de cuentos del siglo XIX, Pitre (1889), vol. 1, p. 203.

[412](#) Karadžić citado por Wilson, p. 169; Román citado por L. P. Harvey (1975), p. 96, y F. Yates, *The Art of Memory*, Londres, 1966; un ejemplo del uso de este arte por un cantante italiano en 1435, O. Bacci, *Prosa e Prosatori*, Milán, s.f. (ca. 1907), pp. 99 y ss.

[413](#) La cita de Perrucci (1699), en Petraccone, p. 94; sobre el concepto de «improvisación», Astakhova (1966); sobre este tema me han sido muy útiles las discusiones con Ruth Finnegan.

[414](#) Sobre la balada inglesa, J. H. Jones; Friedman (1961b) y Buchan (1972), cap. 7. Una controversia similar sobre las baladas españolas en Weber (1951), Beattie (1964) y Norton Wilson (1969), pp. 55 y ss. Sobre Suecia, Ingierd Gunnarsdotter y Jonsson (1967), pp. 278 y ss. (cfr. A. Noreen [ed.], *K. Bibliotekets visbok i 4:o*, Upsala, 1915, núms. 42, 46, 1951). Sobre la falta de distinción en Francia entre memorización y creación, Coirault (1933), pp. 621 y ss.

[415](#) Gesemann (1926), p. 96.

[416](#) T. Coffin, en M. Leach-T. Coffin (eds.), *The Critics and Ballad*, Carbondale, 1961, p. 247; G. Allport-L. Postman, «The Basic Psychology of Rumour», en W. Schramm (ed.), *Mass Communications*, 2.ª ed., Urbana, 1960.

[417](#) A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, 2 vols., Leipzig-Berlín, 1932 (véase en el índice, «Antike: Bildmotive»); E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Nueva York, 1953; E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, 1960, esp. caps. 2 y 5 [ed. cast.: *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979].

[418](#) Sobre Cervantes, Molho (1976); sobre los cuentos populares españoles de la época, Pedrosa (2004).

[419](#) W. J. Ong, «Oral Residue in Tudor Prose Style», *Publications of the Modern Language Association*, 80 (1965).

[420](#) Wolf-Hofmann (1856), núms. 5a y 98, p. 327; A. Rambaud, *La Russie Epique*, París, 1876, p. 292.

[421](#) F. Fleuret (ed.), *Cartouche et Mandrin*, París, 1932, láminas II y VI.

CAPÍTULO 6

HÉROES, VILLANOS Y BUFONES

¿Qué actitudes y valores adoptaron los artesanos y campesinos de la Europa moderna? Es una pregunta pretenciosa pero fundamental para este libro, en la medida en que debemos hacer explícito todo lo que estaba implícito en las diferentes formas de cultura popular. En este capítulo formulamos una hipótesis: los héroes, villanos y bufones que surgen en el seno de determinada cultura constituyen un sistema y nos revelan los estándares de esa cultura, superándolos, poniéndolos en entredicho o ignorándolos⁴²².

Como ya hemos sugerido (véase cap. 2) la cultura popular de este período no es monolítica. Hallamos los mismos héroes en diferentes partes de Europa, el culto a los santos era universal en 1500 y pervivió en zonas protestantes tras la Reforma. San Jorge, por ejemplo, se convirtió en patrón de Inglaterra y en figura central de las obras de pantomima. En la zonas luteranas de Alemania continuó el culto a san Martín, e incluso en la República holandesa, oficialmente calvinista, san Nicolás siguió llenando de regalos los zapatos de los niños. Los héroes de los romances de caballería también eran figuras casi internacionales. El caballero conocido en Inglaterra como «Bevis de Hampton», era un héroe para los italianos bajo el nombre de Buovo d'Antone y reaparece bajo el disfraz del Bova Korolevitch ruso. La historia de Pierre de Provence era común no solo en Francia, sino también en Portugal, Holanda, Alemania y Dinamarca.

Los turcos eran grandes seguidores de Rolando, al que trataban como a un compatriota, e incluso consideraban a san Jorge un *spahi*, un caballero turco⁴²³.

La primera parte de este capítulo es un ensayo biográfico, en el que se describen algunas de las figuras más queridas, odiadas o despreciadas del período. En la segunda parte, más especulativa, intentaré interpretar las actitudes que se expresaban a través de estas figuras.

Prototipos y variaciones

Como en los relatos se suele pasar de un héroe popular a otro, tal vez sea mejor hablar de tipos generales que de héroes individuales. Al igual que la colección de Child, se puede analizar la *Leyenda dorada* como un *corpus* de historias, en las que muchas son meras variaciones. Hay cuatro tipos principales de héroes: el santo, el guerrero, el gobernante y el marginado. A veces se comprueba fácilmente que, en los relatos incorporados posteriormente a la tradición, se tienen en cuenta prototipos anteriores. San Juan Bautista, por ejemplo, era el arquetipo de los ascetas, de los que vivían en el desierto, comían langosta y miel y se cubrían con «vestidos de piel de camello» (Mateo 3: 1-4), mientras que otros, como san Antonio Abad o san Humphrey (que llevaba muy largos el pelo y la barba), eran recreaciones del modelo de san Juan Bautista. Alejandro Magno era el prototipo de gobernante victorioso más allá de las fronteras de su reino, mientras que Salomón era ejemplo de un soberano que gobernaba sabiamente su país⁴²⁴.

Los distintos prototipos podían sufrir variaciones para adaptarse a las nuevas circunstancias. El caballero medieval se transformó, como veremos, en un general, un húsar o un

bandido. Los protestantes no creían en los santos, pero adoptaron la figura del mártir a partir de 1523, cuando Lutero escribió una balada apasionada sobre dos de sus seguidores quemados vivos en Bruselas⁴²⁵. La *Histoire des vrais témoins* (1554) de Crespin celebraba el heroísmo de los calvinistas franceses⁴²⁶, mientras que *Acts and Monuments* (1563) de John Foxe, conocido como «El libro de los mártires» y distribuido por las iglesias, desempeñó un importante papel en la formulación de la tradición del protestantismo inglés. La figura del mártir se fue politizando, lo que permitió que hombres tan diversos y tan alejados de la concepción original como el rey Gustavo Adolfo de Suecia, que murió en el campo de batalla, o el doctor Henry Sacheverell, juzgado y suspendido por sus inflamados discursos políticos, fueran descritos siguiendo las pautas de este estereotipo⁴²⁷.

El gobernante

La imagen del gobernante exige un análisis más profundo, pues nos revela las actitudes populares ante la autoridad. Una imagen muy común es la del conquistador. Se suele describir al soberano utilizando una serie de adjetivos tipo, como «victorioso», «triunfante», «glorioso» o «invencible», y se le retrata como a un Alejandro a caballo guiando a su ejército contra el enemigo, sobre todo contra paganos y herejes: sarracenos (Carlomagno, Ricardo I), moros (el rey Sebastián de Portugal, un héroe a pesar de su derrota), turcos (Matías de Hungría), tártaros (Iván el Terrible, conquistador de Kazán y Astrakán) o papistas (Gustavo Adolfo y Guillermo III). A Guillermo III, por ejemplo, le pintaron montado a caballo y galopando a través de los

prints, los tejados del norte de Irlanda; los versos que se añadían al cuadro resaltaban los temas de la conquista y la victoria:

Whilst conquering William with laurels is crowned
His fame and his name through the world shall go round.
The conquering sword does king William proclaim
And crown him with trophies of honour and fame⁴²⁸.
[Mientras el victorioso Guillermo era coronado con laureles
Su fama y su nombre circundaban el mundo.
La espada victoriosa proclama al rey Guillermo
y le corona con trofeos de honor y fama].

De entre los héroes conquistadores del siglo XVIII destacaban sobre todo dos monarcas. Uno era Carlos XII, el «bravo y renombrado» rey de Suecia, como se le llamaba en un libreto popular inglés. El cabo Gustav Reuter dedicó un retrato ecuestre a Carlos XII con la siguiente inscripción: «Debéis recordar a Carolus, el mejor soldado del mundo» (ilustración 12). Otro conquistador importante era Federico el Grande, de quien hablaban de forma igualmente gloriosa las baladas alegóricas alemanas:

Friederikus ist ein Held
Allzeit siegreich in dem Feld.
[Federico es un héroe
Siempre victorioso en el campo de batalla]⁴²⁹.

La segunda imagen más extendida del gobernante es la de Salomón, un juez sentado en su trono, el padre de su pueblo, descrito como «justo», «sabio» y «clemente». San Luis (Luis IX de Francia) era una figura popular de este tipo, tradicionalmente retratado administrando justicia a la sombra de un roble. Su sucesor, Luis XII de Francia, parece haber adquirido una reputación similar. Se decía que lloraba cada vez que tenía que imponer impuestos a su pueblo. Un manifiesto de los campesinos rebeldes de la Normandía de 1649 volvía nostálgicamente la vista atrás, hacia una época en la que «Luis XII presidía un siglo de oro» (*alors que Louis XII menait un siecle de'or*) y uno de los *cahiers* del Tercer

Estado de 1789 se refería a Luis XVI como «el heredero del cetro y las virtudes de Luis IX, Luis XII y Enrique IV». En otros *cahiers* se dice que «el nombre de Enrique es siempre conocido en el país y siempre es repetido con emoción», pues amaba a Dios y al derecho y se consideraba un padre de su pueblo que no tenía nada que ganar oprimiéndolo. Seguramente es lo que explica que las mujeres que asaltaron Versalles en octubre de 1789 cantaran: «¡Viva Enrique IV!», aunque la canción cambió de significado cuando hicieron uso de ella diversos grupos a lo largo de la Revolución⁴³⁰.

En Europa central se representaba al emperador Maximiliano, en su época y después, como a un gobernante justo y clemente, siempre dispuesto a escuchar las peticiones de sus súbditos. En Hungría, la justicia del rey Mátyás era muy notoria y según un proverbio: *Meghalt Mátyás király, oda az igazság* o, en el latín de los humanistas, *Matthias obiit, justitia periit* («Si el rey Mátyás muere, la justicia se pierde»). Olav, el Santo, rey de Noruega, un monarca del siglo XI, pervivió como un héroe popular durante toda la época moderna, hasta el punto de que los campesinos combatieron toda innovación que les desagradaba en nombre de la «justicia del rey Olav»⁴³¹.

Otra de las imágenes recurrentes es la del gobernante viajando de incógnito por el país. Podríamos denominarlas «*topos* de Harun al-Rashid», en alusión a las historias sobre el califa de Bagdad incluidas en *Las mil y una noches*. El *Motif-index* se refiere a este tema como el del «rey disfrazado para conocer los secretos de sus súbditos» (K. 1812), lo que evoca espionaje, y nos presenta al rey supervisando la ejecución de la justicia o compartiendo la vida diaria de la gente corriente. Estamos ante el tema de un gran número de baladas inglesas que se centran en los

encuentros del rey Eduardo con el curtidor (Child, 273), del rey Enrique y el molinero, del rey Guillermo y el guardabosques o el del rey Ricardo con Robin Hood (Child, 151). El libreto popular del siglo xvii, *La historia del rey y el zapatero remendón*, nos cuenta que: «El rey Enrique VIII solía caminar disfrazado hasta altas horas de la noche por toda la ciudad, para observar si los policías y los vigilantes nocturnos cumplían con su deber». En Escocia se decía que Jacobo V solía disfrazarse de calderero, de mendigo o de «*gudeman* de Ballengight». En Rusia circulaban historias sobre la atracción que sentían los zares (con referencias concretas a Iván el Terrible o a Pedro el Grande) por los ladrones:

En ocasiones se les acercaba amparado en un disfraz y les aconsejaba que robasen el erario real porque [decía] yo sé el camino; mas uno de sus compañeros cerró el puño y le asestó un gran golpe en la cara diciendo: «Canalla, ¿por qué nos ofreces robar a Su Majestad que es tan bueno con nosotros?; ¡robemos a un rico boyardo que ha defraudado a Su Majestad cifras enormes!».

Esta reacción complació enormemente a Iván ⁴³².

La más conocida de todas las historias sobre el gobernante como un héroe popular es la que negaba la posibilidad de que el rey estuviera realmente muerto. Se decía que estaba durmiendo, generalmente en una cueva, y que algún día volvería para derrotar a sus enemigos, liberar a su pueblo de la opresión, restaurar la justicia y traer la Edad de Oro (*Motif-index* A. 570, D. 1960.2). El prototipo más evidente de esta historia es Jesucristo, y la identificación del soberano con Cristo y el segundo advenimiento es, seguramente, muy significativa. Muy extendida durante la época moderna, y con toda probabilidad en momentos anteriores y posteriores, esta historia estuvo particularmente asociada al emperador Federico. Durante la guerra de los campesinos, en concreto tras la batalla de Frankenhausen, se reunieron miles en la montaña de Kyffhäuser, donde tradicionalmente se decía que dormía el emperador, esperando que despertase y

vengase la sangre inocente que había sido derramada. La misma historia se contaba del rey Arturo, «el rey del pasado y del futuro» (*rex quondam rexque futurus*), dormido en la «colina hundida». También la protagonizaban Carlomagno, el «buen rey Wenceslao» de Bohemia (*svaty Václav*), Mátyás de Hungría o Sebastián de Portugal. La variante rusa presentaba el contraste entre el «zar boyardo», que en esos momentos oprimía al pueblo, y el «verdadero zar» que esperaba su momento para salir a la luz⁴³³.

Como demuestra el último ejemplo, el hecho de que algunos gobernantes fueran héroes populares no significa que todos lo fuesen, o que los artesanos y campesinos no viesen los defectos de otros. Al rey-héroe se le solía comparar con el soberano del momento; a Luis XII con Luis XIII (contra el que se rebelaron los campesinos normandos en 1639), o el «derecho del rey Olav» con el de los monarcas daneses que gobernaron Noruega durante el período moderno.

En cualquier caso, la imagen del tirano también era muy popular y tenía, asimismo, unos prototipos bíblicos. Del Viejo Testamento se adoptó la del faraón y del Nuevo Testamento la de Herodes, muy conocido en las obras de temática religiosa, tanto en Inglaterra como en Polonia, Rusia y otros muchos países. En Inglaterra se solía representar a este personaje como a un fanfarrón megalomaniaco, que pretendía ser Dios: «Porque yo he creado el cielo y el infierno / y de mi gran poder depende todo el mundo». En tiempos de guerra, civil o exterior, este tipo de comparaciones eran muy comunes. Enrique II era el «faraón» en una canción hugonote, al igual que Felipe II en una holandesa sobre la revuelta de los Países Bajos. Una pintura mural realizada hacia 1600 en Sucevita (Moldavia) mostraba el paso del mar Rojo con el ejército del faraón

vestido con los uniformes de las tropas polacas; en esos momentos el principal enemigo de los moldavos. Los propagandistas de la Liga Católica describían a Enrique III de Francia, que mandó asesinar al duque de Guisa, como a un nuevo Herodes. En Rusia, el papel tradicional de Herodes fue ocupado, quizá a partir de finales del siglo XVII, por el «zar Maximiliano», un soberano fiero, cruel y pagano que persiguió a su hijo cristiano hasta que la venganza divina cayó sobre él. Como la imagen de los ratones enterrando al gato (*supra*, p. 177), la obra seguramente criticaba a Pedro el Grande, que había encarcelado a su hijo Alexis, al que se cree que ejecutó, y había subordinado la Iglesia al Estado: una historia también adecuada para referirse al cisma que se produjo a mediados del siglo XVII o a Iván el Terrible, que había asesinado a su hijo con sus propias manos⁴³⁴.

Son raras las historias en las que se desaprobaba sin ambages a los monarcas pero contamos con algunos ejemplos franceses e ingleses. En Dijon, durante 1630, se quemó en la calle un retrato de Luis XIII y lo mismo sucedió siete años más tarde en Aix. A finales del siglo XVII se dirigió un padrenuestro «político» (*supra*, p. 177) a Luis XIV:

Notre père qui êtes à Marly, votre nom n'est pas glorieux, votre règne est sur sa fin, votre volonté n'est plus fait ni sur la terre ni sur la mer...

Ya en 1707 era conocido un hombre de Thouars por haber dicho: «le roi est un bougre et un voleur», mientras que otro de Buckinghamshire llegó a decir en la década de 1530 que «el rey es un bellaco y vive en adulterio; es un hereje que no vive según las leyes divinas... No siento ningún aprecio por la corona real y si la tuviese aquí jugaría al fútbol con ella». Jorge II fue quemado en efígie en Walsall (1750) y, en 1779-1780, Jorge III apareció representado como un «sultán», la imagen de un déspota oriental con turbante⁴³⁵.

Lo normal era que la hostilidad se desplazase hacia otros

personajes y que la crítica fuera indirecta. Esto sucede en algunas de las historias que hacen referencia al pasado. En los libretos franceses de romances de caballería, los héroes, Huon de Bordeaux, Ogier el Danés o los cuatro hijos de Aymon, justifican su rebelión contra Carlomagno, pero no se culpa a este, sino su hijo Charlot o a su sobrino Bertolais. La rebeldía de Robin Hood se disculpa introduciendo la figura de un funcionario culpable en lugar del monarca, el sheriff de Nottingham. Es como si el rey nunca pudiera equivocarse, sino que, como se decía en la época, le asesoraban «malos consejeros».

Lo que cuenta la literatura popular cuadra bien con lo que sabemos de las rebeliones populares. La Peregrinación de la Gracia no iba dirigida contra Enrique VIII, sino contra su ministro Thomas Cromwell. En los levantamientos campesinos de la Francia del siglo XVII usaban eslóganes muy característicos, como el de «larga vida al rey abajo los ministros» (*Vive le roi, fie aux élus*)⁴³⁶. De hecho, los rebeldes no querían reconocer que el monarca había autorizado los impuestos. Con estos datos podemos concluir que los reyes habían heredado considerables reservas de afecto popular. Se les consideraba benevolentes, hasta héroes, al menos hasta mientras no se demostrara lo contrario. Es como si la crítica se hubiese inhibido no sólo por temor al castigo, sino también gracias a una suerte de autocensura que no siempre tuvo por qué ser consciente. Pero estas inhibiciones desaparecían tras diversos sucesos, en cuyo caso los estereotipos de Alejandro y Salomón se sustituían por los de Herodes o el faraón.

Si el estudio de los soberanos en su papel de héroes populares nos ayuda a descifrar las actitudes políticas del pueblo, otros héroes, malvados y bufones, nos informan

sobre los valores de los diferentes grupos que componían estas sociedades: el clero, la nobleza y el «tercer estado», en el que incluimos a artesanos y campesinos. En muchos de los grabados de la época hallamos imágenes de los tres estados: el cura diciendo; «rezo por todos», el noble: «lucho por todos» y el campesino: «trabajo por todos»⁴³⁷.

El clero

Si buscamos una imagen heroica de los hombres de Dios, tendremos que ir más allá de las leyendas de los santos. Están los ascetas, representados, por ejemplo, en las mortificaciones de san Antonio Abad, que ayunaban, rezaban y disciplinaban su carne en el desierto captando la imaginación popular. Un segundo tipo de héroe-clérigo era el del buen pastor, un hombre caritativo que se ocupaba del bienestar espiritual y material del pueblo común. Los ejemplos son numerosos. San Martín, obispo de Tours, compartió su manto con un mendigo («la caridad de san Martín»); san Benedicto ayudó a un campesino que había perdido su carro en un río, sacándolo a flote; san Nicolás, obispo de Mira y uno de los santos más populares, ayudaba a los marineros cuando la tormenta azotaba su barco o dejaba dinero por la noche en casa del pobre para que sus hijas pudiesen tener buenas dotes («la caridad de san Nicolás»); san Francisco combinaba las cualidades del asceta y del buen pastor, ayunando y rezando en el desierto, pero también repartiendo sus vestidos, calmando a los feroces lobos en Gubbio o poniendo término a la lucha de facciones en Arezzo. Su figura seguía el modelo de Cristo, no solo por haber recibido los estigmas, sino también (según algunas versiones de la leyenda) por haber nacido en un pesebre⁴³⁸.

Sin embargo, otro tipo de fuentes reflejan una imagen bien distinta del clero. El fraile Tuck, el alegre monje que amaba la lucha y la buena mesa, era uno de los muchos curas simpáticos pero que carecían de condiciones heroicas. Los austriacos «Pfaffe Amis» y «Der Pfarrer vom Kalenberg» eran dos famosos embaucadores medievales, todavía populares en el siglo XVI. Su paralelo toscano era el «cura alegre» de la Florencia del siglo XV, *il piovano arlotto*, «un cura pobre del campo» como él mismo se definía, apenas capaz de leer su misal, amante del vino y de las mujeres, así como de las bromas a expensas de clérigos y laicos⁴³⁹.

Las debilidades de los eclesiásticos no siempre fueron bien vistas en la tradición popular. Todo lo contrario, a menudo se les representaba como a unos villanos o unos bufones, ignorantes, orgullosos, codiciosos, perezosos, que siempre deseaban a las mujeres de sus feligreses. La literatura popular de la Reforma alemana pone especial énfasis en lo anterior. El *Totenfresser* (1521) de Pamphilus Gengenbach nos muestra a un papa, un obispo, un fraile y una monja sentados alrededor de una mesa en el momento de repartirse un cadáver, una clara crítica no solo a la codicia del clero, sino también a la doctrina del purgatorio. El anticlericalismo popular más común se expresaba en anécdotas, obras de teatro y otras obras de arte popular, como una figura realizada en Staffordshire en el siglo XVIII que representa a un cerdo entregado como diezmo al párroco. De ahí que puede que sea más conveniente que fijemos nuestra atención en una época menos revolucionaria. El motivo de la codicia clerical reaparece una y otra vez a lo largo de todo el período. Solo tenemos que pensar en el rico y avaricioso abad castigado por Robin Hood (Child, 117), o en la historia

del cura que no quería enterrar a un muerto hasta que no se le pagase por ello (*Motif-index*, Q. 286.2), o en aquel que rehúsa un pequeño soborno porque solo vendería su alma al diablo y por una gran suma (J. 1263). Más popular incluso era la imagen del clérigo seductor. Hay esculturas rusas, de madera o terracota, que representan a un monje con una gavilla a sus espaldas en la que hay una chica; en general, el seductor con hábito religioso solía ser el blanco de las farsas francesas del siglo XVI. Es sobre todo en los cuentos italianos, desde Boccaccio hasta Bandello, donde se representa a los frailes desempeñando ese papel; probablemente son elaboraciones literarias basadas en cuentos populares como el de fray Alberto disfrazado de arcángel san Gabriel (*Decamerón*, día 4, núm. 2)⁴⁴⁰.

La nobleza

La nobleza parece haber gozado de mejor imagen de la que cabría esperar. El caballero era un héroe popular. Si bien las novelas de caballería medievales nos ofrecen un claro ejemplo de la literatura de, para y sobre la nobleza, no cabe duda de que resultaban muy atractivas en el período estudiado. Se las resumía en libretos de cuentos o baladas y se las representaba en obras de teatro, incluso de guiñol. Los franceses tenían a Rolando (conocido en Italia como Orlando), los daneses a Holger (conocido en Francia como Ogier), los ingleses a Guy de Warwick, los españoles al Cid, los rusos a Ilya de Murom y los serbios a Marko Kraljević. El romance de *Los cuatro hijos de Aymon* (representados a lomos del famoso caballo Bayardo) era muy famoso en Francia, Países Bajos y Alemania, y el hermano mayor de los cuatro, Renaud de Montauban, siguió una carrera gloriosa e

independiente en Italia con el nombre de Rinaldo.

El héroe-guerrero tiene más o menos las mismas características en casi todos los romances. Siempre es un personaje valeroso y fuerte. A Marko, por ejemplo, se le describe «llevando sobre la espalda un buey al que agarra por la cola mientras camina totalmente erguido». Durante los siglos XVI y XVII, podía verse cerca de Turín una gran roca partida por Orlando en dos «con su espada», según decían los «crédulos campesinos»⁴⁴¹. El guerrero también era orgulloso. El adjetivo más común en las baladas españolas para referirse al Cid era el de *soberbio*, lo que explica su sensibilidad hacia los insultos, tanto reales como imaginarios, y su rapidez en vengarlos. Algo parecido ocurre en una balada rusa en la que se representa a Ilya de Murom luchando contra Vladimir, príncipe de Kiev, porque este no le había invitado a una fiesta. En *Les quatre fils de Aymon*, Renaud mata a Bertolais, sobrino de Carlomagno, porque le había golpeado durante una partida de ajedrez. Con la importante excepción de Pierre de Provence, el caballero suele ser un diamante en bruto, de rudos modales e interesado únicamente en hacer la guerra y no el amor. El Cid y Guy de Warwick rechazan a sus mujeres y optan por las gestas guerreras. En *Les quatre fils de Aymon* tampoco tiene cabida el tema del amor. En la tradición popular, la *chanson de geste* tuvo más influencia que el *roman courtois*.

La popularidad del caballero fue tan grande que un elevado número de santos ostentan sus características: no solo san Martín, san Florián y san Mauricio (que se supone que habían servido en el ejército romano antes de su conversión), sino también san Jorge, san Jacobo e incluso el arcángel san Gabriel. En *Los siete campeones de la cristiandad*, san Jorge y san Jacobo van acompañados de

caballeros tan valerosos como san Denís, san Antonio de Padua, san Andrés, san Patricio y san David⁴⁴².

Desde el punto de vista militar, en 1500, un caballero con armadura ya era un anacronismo. A medida que la guerra se convirtió en una actividad mejor organizada, se sustituyó a los caballeros, tanto en la imaginería como en los campos de batalla, por militares profesionales como «el príncipe-héroe austriaco» Eugenio de Saboya. Sin embargo, al príncipe Eugenio aún se le representaba al estilo de Rolando o de san Jorge, y en las baladas se le alababa como al «héroe valiente», el «noble caballero» (*der tapfere Held, der edle Ritter*), que luchaba «como un león» contra los turcos. Los héroes populares más celebrados en las tabernas del siglo XVIII eran el duque de Marlborough, el marqués de Granby, el almirante Rodney y, sobre todo, el almirante Vernon, el «valeroso Vernon: el héroe británico» o, como decían las baladas, «el almirante Vernon, azote de España». Han sobrevivido unas cien variedades de monedas acuñadas en su honor con la siguiente inscripción: «Tomó Portobello con solo seis barcos» (ilustración 11)⁴⁴³.

Los generales y almirantes no fueron los únicos herederos de la gloria del caballero, el brillo también alcanzaba al soldado raso. En el siglo XVIII, cuando vivían en cuarteles y no a expensas del pueblo y, por lo tanto, habían dejado de robar y saquear a gran escala como en la guerra de los Treinta Años, los soldados adquirieron un halo heroico para jóvenes y mujeres. Después de todo, los soldados «no tenían que trabajar en el campo, no dependían de sus padres, llevaban un uniforme espléndido y podían ver algo de mundo». Las baladas y grabados populares estaban repletas de húsares, dragones y guardias, se les pintaba sobre las alacenas o se les representaba en cerámica y cirios. Aunque quizá fuese

una concesión al gusto popular, en la catedral de Bratislava se representa a san Martín, vestido con el uniforme de un húsar del siglo XVIII, compartiendo su manto con el mendigo⁴⁴⁴.

El noble, como el clérigo, tenía una faceta menos heroica que rara vez se mostraba. En los romances de caballería había caballeros traidores, como Ganelon, Mordred, el conde de Amaury en *Huon de Bordeaux* o los condes de Carrión en las baladas del Mio Cid. El soldado fanfarrón era una de las figuras cómicas de los dramas sacramentales de la Resurrección (los caballeros guardaban el sepulcro), de los espectáculos al aire libre florentinos (donde adoptaba la forma de un *Landsknecht* alemán) y de la *commedia dell'arte* en la que aparecía como un capitán español. El soldado fanfarrón podía estar inspirado en el *miles gloriosus* del teatro clásico, pero también era una figura muy tópica en una época de ejércitos mercenarios.

Lo que no refleja la literatura popular es al noble en casa, como terrateniente. En este caso, al igual que ocurría en el del rey, el noble terrateniente se beneficiaba de no formar parte de la vida cotidiana del campesino. Eran los molineros y los alguaciles los que, generalmente, recibían un castigo por su mal hacer con los campesinos. En un cuento popular italiano no muy extendido, se nos presenta a un noble que se casa con una chica pobre para luego abandonarla, o a un opresor que solo tras muchas dificultades acaba ante la justicia. En la balada catalana *El compte Arnau*, el fantasma del conde nos indica que está en el infierno *per pagar mal les soldades*. Un conocido cuadro francés, fechado aproximadamente en 1789 (ilustración 17), nos muestra a un noble sobre la espalda de un campesino.

En la Europa del Este, donde la nobleza había sometido a

los campesinos a una segunda servidumbre durante la época moderna, sabemos poco de las actitudes populares porque el analfabetismo estaba muy extendido. En el este de Alemania, en 1525, algunos campesinos declararon que la «nobleza de Keymen robaba el grano a la gente pobre»; en Mecklenburg la tradición oral recogió una serie de historias cuyo tema es la tiranía de los terratenientes (en tiempos del régimen comunista cuando estas historias no eran subversivas sino ortodoxas)⁴⁴⁵.

La clase media

Puede que la potencial hostilidad de los campesinos hacia los terratenientes o los gobernantes se desplazara hacia otro grupo social, la clase media, compuesta por abogados, funcionarios, mercaderes y médicos.

En un famoso grabado popular, muy común en Francia y Alemania, aparece un jurista como una especie de cuarto estado de cuya boca salen las palabras: «lo como todo». En un cuento popular alemán, muy conocido en la época, se describe a un abogado rapaz al que se lleva el demonio cuando una de sus víctimas le dice: «¡Que el diablo te lleve!». Otra historia popular habla de un jurista que intenta ejercer su profesión sin mentir, pero no puede. La máscara de *Dottore* en la *commedia dell'arte*, también llamado a veces *Dottor Grazian* (nombre de un doctor medieval en derecho canónico que había enseñado en Bolonia), representa al licenciado en derecho como un cómico ignorante, pedante y pretencioso. Muchos proverbios rusos, como «el tribunal es recto, pero el juez es un estafador» o «nadie puede hablar con el juez si lleva las manos vacías», se refieren a la corrupción de los jueces.

En Inglaterra también hubo una rica veta de hostilidad popular hacia «el abogado de lengua viperina», sobre todo durante la guerra civil. El líder de los *leveller* (niveladores) John Lilburne llamaba a los abogados y a los jueces «ladrones *cum privilegio*», mientras que el líder de los *digger*, Gerard Winstanley, afirmaba: «La ley es el zorro y los pobres son las ocas, a las que arranca las plumas y de las que se alimenta». Una de las canciones de los *digger* incluye el siguiente verso: «¡Alcémonos ahora contra los abogados y los curas!». Para entender esta hostilidad conviene recordar que pleitear era una actividad muy extendida en el período moderno, por lo que es muy probable que los artesanos y campesinos tuviesen experiencias personales que contar con relación a los juristas⁴⁴⁶.

Otra figura odiada era la del funcionario, tanto en su papel de consejero del rey como en la de ejecutor de sus órdenes. La impopularidad del oficial real, del recaudador de impuestos, está muy bien documentada en la Francia del siglo XVII, donde se arrendaban los impuestos, es decir, se vendía el derecho a recaudar impuestos a cambio de una bonificación a contratistas privados conocidos indistintamente como *partisans*, *traitans*, *maltotiers* o *gabelleurs* (sobre todo tras la imposición del conocido impuesto sobre la sal, la *gabelle*). Los campesinos rebeldes, entre otros, tenían a estos *gabelleurs* por «tiranos», «caníbales» y «sanguijuelas». Les atacaban con frecuencia en el ejercicio de sus funciones, una costumbre que parece haber pervivido hasta los días de Pierre Poujade⁴⁴⁷, en la década de 1950.

Otros hombres de negocios, especialmente los usureros, especuladores de grano y monopolistas, tampoco escapaban a las críticas.

Thou Usurer with thy money bags,

That liveth so at ease:
By gaping after gold thou dost
Thy mighty God displease,
And for thy greedy usury
And thy great extortion:
Except thou dost repent thy sins,
Hell fire will be thy portion.
[Tú usurero con tu bolsa de dinero,
Que vives tan desahogadamente:
Con la boca abierta tras recibir el oro
Puedes disgustar a Dios,
y por tu ávida usura
y tus grandes extorsiones:
A menos que te arrepientas de tus pecados,
el fuego del infierno será tu destino].

Esta es una balada satírica de 1612. En períodos de escasez o inflación, como a finales del siglo XVI o del XVIII, se acusaba a los mercaderes (especialmente a las «sanguijuelas de Génova» en España) de «especular» o «acaparar», es decir de crear una escasez artificial buscando el máximo beneficio. En esta categoría también entraban los que poseían monopolios, como sir Giles Mompesson, que controlaba la concesión de licencias para abrir cervecerías, lo que probablemente le convirtiera en uno de los hombres más odiados de Inglaterra. En un grabado de 1621 se le criticaba con la siguiente inscripción:

For greedy gain the thrust the weak to wall
And thereby got himself the devil and all.
[Por acumular grano, pone al débil contra la pared
y de ese modo consiguió el diablo y todo lo demás].

Epulón, cuya historia se contaba en diversas baladas (como en la 56 de Child) y al que se representaba en las paredes de las cervecerías, era el prototipo del rico egoísta evocado, por ejemplo, en una carta anónima inglesa de 1795 sobre las angustias del pobre. Otras veces se daba al avaro una *vis* cómica, y se le representaba como a un tonto al que da más pena perder el dinero que su vida, como Reginald Money-Bags (Reginaldo Portamonedas) o al John Eye-of-the-Penny (Juan Ojo al Céntimo) de las obras de teatro

galesas del siglo ^{xviii}⁴⁴⁸.

Comparados con los abogados o los mercaderes, los médicos salen relativamente bien parados en la sátira. En los cuentos populares y en las obras de teatro de Inglaterra, Alemania e Italia se representa al médico como a un ignorante, pedante, astuto y codicioso, pero es más una figura cómica que un villano; quizá porque la mayoría de los artesanos y campesinos no tenían una experiencia directa con los médicos y sus emolumentos⁴⁴⁹.

Tras un paseo por esta galería de pícaros, el lector puede preguntarse dónde están los héroes de clase media. Hay un ejemplo de abogado honesto que llegó a ser canonizado por ello, el bretón Saint Yves, un intermediario entre el pobre y el rico. En el siglo ^{xix} lo común era el héroe-emprendedor, pero no así en el período moderno, con una única excepción: la Inglaterra de los siglos ^{xvii} y ^{xviii}. Allí encontramos héroes como «el viejo Hobson, un londinense alegre» (un camisero acaudalado), el pañero de Berkshire, Jack de Newbury, Simon Eyre, el alcalde de Londres y, sobre todo, Dick Whittington. La popularidad de este último y la inexistencia de un personaje similar en el continente, nos permite aventurar que Inglaterra era una «sociedad del logro» ya antes de la Revolución industrial⁴⁵⁰.

La gente corriente

¿Cómo se veían a sí mismos los artesanos y campesinos? Hemos visto en páginas anteriores (*supra*, pp. 79) qué imagen tenían de sí mismos los tejedores, los zapateros y otros artesanos. Es más difícil descubrir la imagen que tenían de sí mismos los campesinos, ya fuera Jacques Bonhomme, Karsthans o Juan Labrador. Aunque debemos

ser cautelosos con los textos impresos que los representan, es importante que estudiemos algunos, bien porque fueran reeditados con frecuencia o porque nos muestran a los campesinos como a héroes.

La historia del rey Salomón y Marcolfo es medieval y originariamente estaba escrita en latín, pero durante el siglo ^{xvi} fue muy popular y se tradujo a diversas lenguas. Marcolfo, al que a veces se retrata llevando una horca, es un campesino «de semblante deforme y sucio». Podía parecer tonto, pero triunfaba sobre el sabio Salomón, demostrando que era «muy locuaz, elocuente e inteligente». Otro campesino al que se representaba con tintes cómicos era al italiano Campriano, que triunfaba sobre un grupo de mercaderes en una secuencia de acontecimientos que iban de la brutalidad al sadismo⁴⁵¹.

Mucho más interesante era el campesino francés Bonhomme Misère. Desde luego era un pobre hombre, pero de buena naturaleza. Por haber dado hospitalidad a dos viajeros, Pedro y Pablo, se le concede un deseo. Misère pedirá únicamente que «todo aquel que suba a mi peral [su única propiedad en este mundo] no pueda bajar de él hasta que yo lo desee». Gracias a este artificio, coge a un ladrón al que solo dejará libre tras prometerle que no volverá a robarle fruta. Poco después Misère es lo suficientemente inteligente como para atrapar a la misma Muerte, a la que libera tras arrancarle la promesa de que podrá quedarse en la tierra «tant que le monde sera monde». Misère es pobre, pero «content de sa destinée»; simple, pero no tanto como pueda parecer, generoso y, sobre todo, indestructible. No debe extrañarnos que este cuento fuese tan popular.

El arte de vivir modestamente también es el tema principal de un poema muy popular en la Escandinavia del

siglo XVIII: *Bonde Lyckan* (Éxito campesino):

En 8te kiØrs bonde
som haver en haest
Gudfrygtig og aer-lig,
god naboe dernaest,
Sin Gud og Kong troe
med hver mands attest.
Er lidet louv-halted,
god ven med sin Praest.
Ved inted af Laensmand
ej heller noen rest.
Boer langt op i skougen,
har skieldum nogen giaest.
Er frie for Herregaarden,
krig hunger og paest.
Vel bruger sin ager,
eng, spade of laest.
Og slider sit vadmæl,
skind-buxer og vaest.
Forlig med sin Hustrue,
den han haver faest.
Samt glad i sit arbeid,
den lever aller-baest.
[Un campesino con ocho vacas que posee un caballo
temeroso de Dios y honesto, también buen vecino.
Fiel a su Dios y a su rey
como todos podrán testimoniar. Cojea un poco y es
buen amigo de su vicario. Nada sabe del juez,
no debe nada a nadie.
Vive en lo más recóndito de los bosques, rara vez tiene un huésped.
Es libre del dominio de todo señor, guerra, hambre y plaga.
Hace buen uso de su tierra,
prado, pala y horma.
Lleva ropas hechas por él mismo, pantalones de cuero y chaleco. Actúa de
acuerdo con su esposa, y la tiene cerca.
Es feliz con su trabajo,
al que ama por encima de todo][452](#).

Si el lector encuentra el cuadro demasiado idealista, debe recordar que su protagonista huye del terrateniente como de la plaga, que debe su libertad a vivir «en lo más profundo del bosque» y que no hace servicio militar gracias a su cojera. El anónimo autor de estos versos, como Marcolfo, Cipriano y Misère, no es tan simple como puede parecer. Aunque no se trate de un verdadero autorretrato, da una imagen con la que podía estar de acuerdo cualquier

campesino.

La representación que del campesino daba el artesano es menos lisonjera. La hostilidad entre la ciudad y el campo fue muy intensa en muchas zonas de Europa durante el período moderno. Un conflicto intensificado por el hecho de que muchos de los habitantes de las ciudades, incluidos los artesanos, eran propietarios de pequeños terrenos. Esta práctica parece haber sido particularmente intensa en Italia, por lo que no es casualidad que algunas de las imágenes del campesino malvado sean italianas. Así lo expresa *Le malitie di villani* (*Los sucios trucos de los campesinos*), una canción en la que se afirma que estos son «como animales» y que:

In mal far si sono astute
Si li vecchi come i putti;
I me par ribaldi tutti
Con lor non e da praticare,
De villani non te fidare.
[En hacer mal son astutos
Tanto los viejos como los jóvenes;
Todos me parecen pícaros
No hagas negocios con ellos
No te fies del campesino].

En una obra de teatro del siglo ^{XVI} el villano es un tal Biagio, «un campesino pérfido» (*un pérfido villano*), que incrementa el precio de los productos que vende en el mercado, siendo castigado por ello por un grupo de ciudadanos. La palabra *villano* significa a un tiempo «malvado» y «campesino», al igual que en inglés existe una conexión entre las palabras *villain* (malvado) y *vilain* (pueblerino). Los habitantes de las ciudades y sus portavoces, como Hans Sachs, veían a los campesinos desde una perspectiva más alegre, como figuras cómicas. En su obra, *Heinz in Nürnberg*, Sachs se burla del sencillo campesino que llega a la ciudad para obtener los privilegios de los ciudadanos; un tema recogido asimismo en una canción italiana sobre un campesino que quiere ser

ciudadano de Ferrara. La moraleja de este cuento es clara: ¡Campefino, mantente en tu lugar!⁴⁵³.

Las mujeres también debían saber cuál era su lugar, a juzgar por las imágenes populares (masculinas) de la mujer malvada, la arpía e, incluso, la heroína⁴⁵⁴. La mayoría de las heroínas populares eran admiradas, no tanto por lo que hacían, sino por lo que sufrían. Para las mujeres, el martirio era, virtualmente, el único camino hacia la santidad; tenemos numerosas leyendas sobre vírgenes mártires que lo único que nos cuentan son las torturas que sufrieron y cómo murieron: santa Ágata, cuyos pechos fueron cortados; santa Catalina, que fue descuartizada sobre una rueda; santa Lucía, a la que sacaron los ojos y muchas otras más. Particularmente popular en los Países Bajos, Francia y Alemania era la historia de Genoveva de Brabante, una esposa falsamente acusada de adulterio que, repudiada por su marido, hubo de vivir en el bosque hasta que se comprobó su inocencia. Tan pasivas como las anteriores eran dos de las heroínas que a menudo y desempeñaban el papel de santas en los países protestantes: la casta Susana (falsamente acusada y más tarde reivindicada como Genoveva) y la paciente Griselda, ambas muy celebradas en las obras de teatro alemanas, en las de marionetas inglesas o en los libretos populares daneses. También eran pacientes la Cenicienta y otras muchas heroínas de los cuentos populares. Lo mismo cabe decir de la Virgen María, una figura obediente (la Anunciación) o dolorosa (la Crucifixión). Judith matando al tirano Holofernes sería la excepción que confirma la regla⁴⁵⁵.

En cambio, a la mujer malvada se la retrata siempre activa, reprendiendo, seduciendo, provocando mal tiempo, robando la leche del ganado de sus vecinos o golpeando a su marido. La preponderancia de las mujeres entre los acusados

de brujería es la mejor prueba de la fuerza de las tradiciones misóginas en la cultura popular. Para confirmarlo podríamos recurrir a multitud de anécdotas, algunas recogidas en los libretos populares. Lo que se tendía a enfatizar era el peligro que se corre cuando se cree a las mujeres: Eva, Dalila y la esposa de Putifar eran prototipos emocionalmente muy poderosos de mujeres fatales⁴⁵⁶.

Los marginados

No tendríamos un cuadro completo de la sociedad si no estudiáramos a los marginados. A ciertos marginados se les consideraba héroes: a los proscritos. Usamos de forma deliberada un término neutro «proscrito» (*outlaw*) para referirnos a todas aquellos modos de vida mal vistos por las autoridades establecidas. En el mar estaban el pirata inglés o al *zeeroover* holandés. En tierra estaban los salteadores de caminos ingleses, el *reiver* escocés o ladrón de ganado, el *Strassenräuber* alemán, el *bandito* italiano (originalmente denominado «exiliado» y con posterioridad «bandido») o el *bandolero* español. Si nos atenemos a las baladas, el proscrito parece haber sido una figura más importante en la cultura popular de la Europa del este que en la del oeste: el *razboinik* ruso, el *loupežník* checo, el *uskok* croata, el *bétyár* húngaro o el *haiduk* de la Europa del sudeste entran en esta categoría. La baja densidad de población y la relativa debilidad del poder central permitieron que los proscritos proliferaran en mayor medida en el este que en el oeste, a lo que hay que añadir que un campesinado más pobre y enfeudado simpatizaba en mayor medida con ellos que un campesinado más libre y próspero⁴⁵⁷.

Los proscritos se parecían más a los soberanos que a los

santos y solo se les solía conocer en las regiones donde actuaban. La reputación de Robin Hood se circunscribía a Inglaterra, la de Joan de Serrallonga a Cataluña y la de Stenka Razin a Rusia. Por razones no muy claras, durante el siglo XVIII aparecieron nuevos y numerosos héroes en el grupo de los proscritos. Puede que hubiera una mayor difusión de las baladas y los libretos populares, lo que permitió inmortalizar unos nombres que de otra forma se hubieran olvidado y fijó las distintas proezas que, con el tiempo, serían transferidas a otros. En el siglo XVIII tenemos al cosaco rebelde Emilian Pugachev en Rusia; en los Cárpatos, a Oleks Dovbuš; en Eslovaquia, a Juraj Jánošík; en Andalucía, a Diego Corrientes, «el bandido generoso»; en Nápoles, a Angiolillo; en Inglaterra al capitán Kidd (nacido en Escocia), Rob Roy y Dick Turpin, salteador de caminos, escalador, cazador furtivo y contrabandista. En Francia están Cartouche, que lideraba una banda de ladrones en París, y Mandrin, el organizador del contrabando en el Delfinado⁴⁵⁸. Que los proscritos se convirtieran en mitos sugiere que satisfacían deseos reprimidos, permitiendo que el pueblo se vengase de forma imaginaria de unas autoridades a las que habitualmente obedecía en la vida real.

El tema central de las leyendas que tenían como protagonistas a los proscritos es que enderezaban lo torcido y ayudaban con sus acciones al pueblo. Robin Hood robaba al rico para dárselo al pobre, como cuentan diversas baladas, especialmente *Una proeza de Robin Hood* (Child, 117) y *La verdadera historia de Robin Hood* (Child, 154). Esta característica llegó a convertirse en un lugar común en todas las biografías de proscritos de los países de habla inglesa. Rob Roy, como Robin Hood, solucionaba el problema de un hombre pobre dándole el dinero que debía a uno rico, para luego robárselo a este último. Dick Turpin introdujo seis

libras en la casa de una mujer pobre, un gesto que recuerda la caridad de san Nicolás. También en España, una balada tradicional habla de:

Diego Corrientes, el ladrón de Andalucía,
que a los ricos robaba y a los pobres socorría.

El tema contaba con variaciones locales que lo adaptaban a diversas necesidades. Las baladas sobre Stenka Razin nos lo muestran castigando a los oficiales injustos y ahorcando a un gobernador en su propio cadalso por tirano. De Angiolillo se decía que defendía el honor de las vírgenes, o que vendía barato el trigo a los pobres en tiempos de carestía⁴⁵⁹.

Más importante es que se describía al proscrito en términos tomados prestados del estereotipo del caballero. Robin Hood era «cortés»: «Nunca hacía daño a nadie/si estaba presente una mujer». Stenka Razin aparecía en las baladas como un *bogatyř*, un héroe guerrero tradicional. Serrallonga, como un «galán» en todo su sentido. Mandrin destacaba por su «politesse... avec le beau sexe», y en una de sus biografías se le describe como *preaux*, «esforzado», un adjetivo asociado a Rolando y otros héroes de los romances de caballería.

Sin embargo, no siempre se idealizaba a los proscritos. Serrallonga bien pudo haber sido un héroe popular, pero a sus compañeros de profesión se les veía bajo otra luz, como demuestran algunos libretos populares catalanes del siglo XVI. Los versos sobre un tal Ianot Poch resaltan «los males y desastres» que él y su banda habían causado y se llega a sugerir que estaba «poseído por el diablo» (*endiablado*) y que era cruel con el pueblo.

La pobra gent robaves
fins los claus de las parets.
[A la gente pobre les robabas
hasta los clavos de las paredes].

La balada satírica *El adiós a los mares del capitán Kidd* (1701) cuenta con un protagonista orgulloso y cruel, características reelaboradas en una versión americana del siglo XVIII⁴⁶⁰.

Si a veces las actitudes hacia el proscrito eran ambiguas o ambivalentes, otras eran rotundamente claras: se les describía como malvados y crueles, sin ningún otro tipo de cualificación. Los ejemplos más obvios eran los turcos, los judíos y las brujas.

La imagen popular del turco o de cualquier otro musulmán era la de un blasfemo que renegaba de Dios y no la de una persona con su propia religión. Además, se les consideraba sanguinarios, crueles y traidores. De hecho, cuando los soldados cristianos cometían alguna atrocidad, se les acusaba de comportarse «como turcos». El tiro al blanco practicado en la Inglaterra isabelina se denominaba «disparando al turco», porque el blanco preferido de las flechas era la imagen de un turco. A los turcos apenas se les consideraba seres humanos pues se les describía, casi siempre, como a lobos o perros. En España y Serbia, donde los musulmanes eran casi vecinos, a veces se les retrataba como enemigos honorables. El gobernador veneciano de Split informaba en 1574 de que los habitantes «siempre están cantando baladas sediciosas que entonan por la noche bajo las ventanas de nuestro palacio; en una se compara al turco con una riada devastadora»⁴⁶¹.

Mucho más temible si cabe era el marginado que vivía en el seno de la comunidad (un traidor en propia casa) como los judíos. Estos, como el turco, no tenían características humanas y se les representaba como a «perros» o «cerdos». Algunas tallas de madera representan a una mujer judía que había dado a luz cochinitos, o a una cerda amamantando a

bebés judíos. También se les consideraba hechiceros y blasfemos y se les acusaba de profanar la Sagrada Forma y las imágenes religiosas. Un cuento popular, *El judío errante*, nos habla de un zapatero judío que no permitió a Cristo descansar en su camino hacia la cruz, por lo que fue condenado a vagar por el mundo. Además, el resto de los grupos religiosos los acusaba de asesinos por haber crucificado a Jesucristo y de llevar a cabo muertes rituales de niños, como cuenta la balada *Hugh de Lincoln* (Child, 155)⁴⁶². También se aplicaba a los judíos el estereotipo de usurero cruel y codicioso, un papel reservado a Judas en los autos sacramentales. Ya en el siglo XVII, los grabados alemanes nos muestran a los judíos beneficiándose de la carestía y la alteración de la moneda. Algunas biografías de Judas publicadas en formato popular nos cuentan que había asesinado a su padre y se había casado con su madre, como si los deseos reprimidos se proyectasen sobre los mayores malvados⁴⁶³.

A la bruja también se la consideraba una traidora en el seno de la comunidad, que blasfemaba contra la cristiandad al insultar a la cruz y a la Sagrada Forma, haciendo el mal a sus vecinos, comiendo niños o participando en orgías sexuales con los demonios. También en este caso se ha sugerido que la gente proyectaba «sus terribles e inconfesables deseos» sobre la bruja. En el siglo XVI se agudizaron las persecuciones por brujería en muchas partes de Europa. Al historiador le cuesta saber en qué medida el odio y el temor a las brujas fue espontáneo o provocado por el clero con la intención de convertir al pueblo en cazadores de brujas. Es probable, aunque no lo podamos probar, que el estereotipo de la vieja con poderes sobrenaturales, generalmente utilizados para dañar a la gente, fuese una creencia popular que hundía sus raíces en la Edad Media e

incluso en épocas anteriores. El estereotipo de la bruja como blasfema, hereje y aliada del diablo tardó en calar entre la gente. La historia comparada apoya esta teoría. En la Europa ortodoxa no hubo cazas de brujas durante los siglos xvi y xvii y, de hecho, Rusia fue inmune a estos procesos. Sin embargo, en el folclore ruso existe una figura malvada que reúne muchas características del prototipo de la bruja. Se trata de Baba Yaga, una horrible vieja con la nariz de hierro, que volaba montada en un mortero y comía niños. Lo que no aparece en esta historia es la idea del pacto entre la vieja mujer y el diablo.

En el curso de la Reforma surgieron otros dos malvados populares: el estereotipo católico del perverso protestante y el estereotipo protestante del inicuo «papista». Estas nuevas imágenes tenían mucho que ver con los estereotipos del judío y la bruja, de los que adoptaron numerosas características. En la Francia del siglo xvi, los católicos describían a los protestantes como cerdos, sacrílegos y blasfemos (¿por qué si no habían atacado las reliquias y las imágenes sagradas?), como «hechizados» por la nueva religión, traidores o personas propensas al infanticidio, el canibalismo o la promiscuidad sexual, alentados por sus ministros. De forma similar, en la Inglaterra del siglo xvii los protestantes consideraban a los católicos idólatras, seguidores del diablo y conspiradores o traidores que querían destruir la libertad de los ingleses para así poder entregar el país a la tiranía papal, española o francesa, por no hablar de la Inquisición.

El odio a los marginados estaba tan extendido, que cabe preguntarse si el pueblo era lo que los psicólogos denominan «personalidades autoritarias», que combinan el sometimiento a las autoridades establecidas con la

agresividad hacia las personas ajenas a su propio grupo⁴⁶⁴.

Actitudes y valores populares

La mayoría de los héroes y de los villanos a los que nos hemos referido en las páginas anteriores, realmente existieron. Pero ¿por qué unos monarcas, obispos o proscritos llegaron a convertirse en héroes y otros no? Al responder a esta pregunta debemos evitar caer en dos errores. Los historiadores muestran cierta miopía al tratar de explicar, por ejemplo, la leyenda de Enrique IV de Francia teniendo en cuenta únicamente las características del personaje y las actitudes que suscitara su política. El problema de esta aproximación a las figuras del pasado es que las historias y leyendas pasan de un monarca-héroe a otro sin solución de continuidad, pero también que no existe una correlación obvia entre el poder y el prestigio de un soberano en su propio tiempo y su reputación póstuma, es decir, el lugar que ocupa en la tradición popular. El emperador Carlos V gozó de extensos poderes, pero no se le consideró un héroe después de su muerte⁴⁶⁵. No se ahorraron esfuerzos para presentar a Luis XIV como un héroe durante su reinado pero fue en vano. A diferencia de su abuelo Enrique, Luis no figura en los cuentos populares franceses⁴⁶⁶. En cambio, personalidades en cierto modo mediocres, como Sebastián de Portugal o Guillermo III de Inglaterra, llegaron a convertirse en héroes populares.

Sin embargo, los folcloristas tienden a realizar estudios con miras más amplias. Destacan cómo se describe a diferentes héroes y cómo cristaliza un estereotipo bien conocido en torno a un personaje particular. ¿Qué es lo que hizo de él un mito? ¿Por qué cristalizó como héroe este

personaje y no cualquier otro?⁴⁶⁷.

Hay diversas respuestas a esta pregunta pero parece plausible que ciertos individuos se ajusten, o parezcan ajustarse en algunos aspectos, al estereotipo del héroe, ya sea este el del rey justo o el del proscrito noble. Estas similitudes alentaban la imaginación de los cantantes, los narradores o los pintores, haciendo que sus leyendas e imágenes tuvieran una amplia difusión. En el curso de este proceso, sus vidas y acciones se iban asimilando a los estereotipos aunque conservando parte de sus características originales. Era una asimilación parcial debido a diversas razones técnicas de las que ya hemos hablado (*supra*, pp. 180-186). Resultaba mucho más fácil adaptar las fórmulas verbales o pictóricas a los nuevos héroes que crear nuevas formas de expresión. En cualquier caso, la imagen tradicional suele responder a las expectativas del público.

Esta teoría es muy ambiciosa y no podemos probarla pero contamos con datos que pueden ayudar a orientarnos. Que el rey tuviera el mismo nombre que un héroe-gobernante le ayudaba a entrar a formar parte de la tradición popular. Federico el Grande heredó algo del tradicional «emperador Federico», una figura que, a su vez, fue el resultado de asimilar a Federico II a su antecesor Federico I. Si Luis XII de Francia gozó de una reputación de justiciero durante los siglos XVII y XVIII, pudo deberse a que le equiparaban a san Luis, Luis IX. Guillermo el Victorioso (Guillermo III de Inglaterra) repetía el prototipo de Guillermo el Conquistador. Si Martin Lutero fue considerado un santo protestante, especialmente en la famosa talla de Hans Baldung, pudo deberse a que san Martín ya era un héroe popular y, a la inversa, el culto a san Martín pudo haber sobrevivido en la Alemania protestante gracias a que se le

asociara a Martín Lutero.

Las acciones de un soberano podían contribuir a que formara parte de un estereotipo. Guillermo III y Carlos XII obtuvieron diversas victorias, Enrique IV trajo la paz, a Luis XII y al emperador José II se les asociaba a la justicia y la reforma, mientras que Sebastián había luchado contra el infiel. Si la historia del soberano que no ha muerto, simplemente permanece dormido, estaba ligada al rey Sebastián, es porque nadie le vio morir en su país, Portugal. Si el mito de los *topos* de Harun al-Rashid se asocia a Pedro el Grande, es porque este viajó de incógnito, aunque lo hiciese por Inglaterra y la República holandesa y no por Rusia.

Por último, los desastres que sucedieron tras sus muertes, ayudaron a muchos de los gobernantes a convertirse en héroes, alentando al pueblo a que añorase los viejos y buenos tiempos de sus reinados. La invasión turca de Hungría en 1526, probablemente favoreciera que el rey Mátyás, fallecido en 1490, se convirtiera en héroe. La anexión de Portugal por parte de los españoles en 1580 convirtió al rey Sebastián, muerto en 1578, en otro héroe. Puede que la «época de las turbulencias» en la Rusia de 1600 suavizara los duros contornos de la carrera de Iván el Terrible, muerto en 1584.

Este proceso de asimilación no solo afectó a los soberanos, sino también a otros tipos de héroes o malvados populares. Muchos de los proscritos ingleses fueron equiparados a Robin Hood. Una historia sobre Gabriel Ratsey, un marginado inglés de menor categoría, nos cuenta que viendo que el hombre al que intentaba robar era pobre, le entregó cuarenta chelines mientras decía que ayudaba al pobre «porque el rico puede ayudarse a sí mismo». También se

contaban historias cuyo modelo era Robin Hood sobre Dick Turpin y Rob Roy que, sin duda, había elegido un buen nombre para la profesión que ejercía. En Rusia, la imagen de Pugachev respondía a las características de Razin, al que se parecía en varios aspectos, como ser cosaco y rebelde, por ejemplo, mientras que la carrera de este último se recordada y reconstruía partiendo de la de Pugachev. Dick Whittington, sobre el que disponemos de datos confirmados, es un caso muy claro de cristalización. Fue un mercader rico y generoso que fundó el Whittington College y supuestamente era de origen humilde (cuando en realidad procedía de la nobleza local), casado con la hija de su patrón (un dato que sabemos que es falso)⁴⁶⁸.

Uno de los casos más destacados de este proceso de asimilación a un determinado estereotipo es el de Fausto. Su historia, tal y como la cuentan las obras de títeres y los libretos de cuentos del período moderno, es una combinación de varios temas tradicionales: el del hombre que pacta con el diablo, como Theophilus; el del mago con una peligrosa e íntima relación con las fuerzas del mal, como fray Bacon; y el del embustero, como Till Eulenspiegel. En el libro de *Fausto*, publicado en 1587, estos temas se combinan y cristalizan en una figura menor, Georgius Faustus de Heidelberg, que vivió a comienzos del siglo XVI y estudió magia⁴⁶⁹.

Lo fundamental es preguntarse por qué existían estos estereotipos en la Europa moderna, por qué se representaba a los héroes siguiendo pautas muy concretas y qué nos dice lo anterior sobre las actitudes populares. Los historiadores se enfrentan a un dilema. Por un lado, el tema es demasiado esquivo y solo nos permite obtener algunas impresiones y hacer especulaciones. Por otro lado, se trata de cuestiones lo

suficientemente importantes como para no omitirlas. Sin embargo, dado el poco espacio del que disponemos, haremos referencia solo a algunos puntos.

En primer lugar hay que tener en cuenta lo maravilloso, presente en todo lugar. De hecho, preside la vida de los santos desde su nacimiento hasta su muerte. San Jorge, por ejemplo, nació marcado con una cruz roja en su mano derecha; san Nicolás rechazó, siendo apenas un bebé, ser amamantado un viernes y san Juan Bautista ya predicaba en el seno materno. Muchos de los acontecimientos ligados a los mártires están salpicados de intervenciones sobrenaturales. A santa Ágata le volvieron a crecer los pechos que le habían arrancado; santa Lucía se quedó tan inmóvil que varios miles de hombres fueron incapaces de moverla del lugar. Los milagros van ligados a los santos pero también a los caballeros, reyes y proscritos. Los caballeros, por ejemplo, realizaban gestas sobrehumanas. De Federico el Grande se decía que era invulnerable y que poseía dos libros de magia que le ayudaban a ganar las batallas. Del rey Olav se creía que realizaba curas milagrosas. Tanto en Inglaterra como en Francia, los poderes mágicos de los monarcas estaban plenamente institucionalizados, concretándose en su capacidad de librar a la gente del «mal del demonio» (la escrófula) solo con tocarles, una práctica que alcanzó su apogeo en el siglo xvii. Así, si Luis XII curó a quinientos viejos en un año, Luis XIII alcanzó los tres mil en el mismo período de tiempo y fue superado a su vez por Luis XIV, que en una ocasión curó a 2.400 personas en un solo día⁴⁷⁰.

Los poderes sobrehumanos también eran un motivo constante en las biografías de los proscritos. La habilidad de Robin Hood en el tiro al arco era asombrosa: «siempre cortaba la vara». Dick Turpin viajaba de Londres a York en

un solo día, lo que le permitía utilizar su llegada como coartada. Sin embargo, todo esto no era nada comparado con lo que podían realizar los *razboiniki*. Las balas y los cañonazos nada podían contra Stenka Razin, que en una ocasión llegó a fugarse de la prisión utilizando una barca que había dibujado en la pared⁴⁷¹. La tradición popular también dotaba a los malvados de poderes sobrenaturales, ya que contaban con la ayuda del diablo. Se solía asociar a turcos y judíos al demonio, tanto en los poemas como en las pinturas. Se suponía que brujas y magos (como Fausto) también habían pactado con él. Los protestantes decían que el Papa había hecho un pacto con el Maligno, mientras que para los católicos era Lutero quien lo había hecho. Todo lo que escapaba a la experiencia normal de la gente corriente tenía una explicación extraordinaria. Como ser, por ejemplo, una persona instruida era algo anormal se decía que esa persona debía tener, cuando estudiaba, una cabeza de bronce que respondía a todas sus preguntas (*Motif-index*, D. 1311.7.1). Ser rico también era algo anormal y por eso el que lo era había oprimido al pueblo, encontrado un tesoro enterrado o, como en *La historia de Fortunatus*, había recibido una bolsa llena de dinero que nunca se vaciaba.

Como en el caso de este regalo mágico, los objetos, al igual que las personas, podían tener poderes sobrenaturales, ya fuesen espadas, anillos u otras cosas. Las imágenes del santo generalmente tenían las mismas capacidades que el representado, de ahí que, como persona, fuera sujeto de adoración o de amenazas. Los habitantes de San Pedro de Usun amenazaban con tirar al río la imagen del santo si sus plegarias no eran escuchadas; los de Villeneuve-Saint-Georges hicieron lo mismo con la de san Jorge en 1735, porque no había protegido sus viñedos. A algunas de las imágenes milagrosas se les ofrecía exvotos y, a veces,

surgían rivalidades entre imágenes de un mismo santo, como las de san Cristóbal de Tarragona⁴⁷². Este «pensamiento concreto», como se le ha denominado en ocasiones, también se revela en el uso de ciertas personificaciones. En la Serbia del siglo XVIII se describía a la plaga como a una mujer vieja a la que se podía mantener alejada del pueblo si se realizaban los rituales apropiados. Carnaval era un hombre gordo, mientras que la Cuaresma era una anciana flaca (*infra*, p. 248). En este contexto parece plausible que los campesinos bretones dispararan contra la *gabelle*, como si fuera «un perro rabioso» (*supra*, p. 126). En una hostería francesa del siglo XVII había un cartel que decía: «No pidáis crédito, podría ofenderos que no se os conceda», acompañado de un dibujo que representaba a un hombre muerto con la leyenda *Crédit est mort* (ilustración 9).

El lenguaje de la imagen está presente en todas las épocas, como demuestra una simple ojeada a los periódicos y a los carteles, pero el ejemplo bretón sugiere que se lo tomaban más en serio en el siglo XVII que en la actualidad. De hecho, aunque no creyeran que la *gabelle* fuera una persona, tampoco estaban totalmente convencidos de que no lo fuese⁴⁷³. El pueblo buscaba chivos expiatorios que procesar. No se atacaba al sistema, sino a los individuos; no a la Corona, sino al rey y a sus consejeros.

De ahí que las actitudes populares de este período se describan como «conservadoras» o «tradicionales». Que los artesanos y los campesinos adoptasen como héroes a santos, soberanos y caballeros, nos está diciendo que se identificaban con los valores de la Iglesia, la realeza o la nobleza o, al menos, que habían estructurado su mundo de acuerdo con los modelos aportados por el grupo social dominante⁴⁷⁴. En 1786 los campesinos de Telemark, en

Noruega, se regían por un principio básico: «Seguir el orden antiguo. Oponerse a todas las novedades» (*Følg gammel Skik. Staae imod alle Anordninger*). Esta fórmula se repite en multitud de proverbios que insisten en «no abandonar las viejas costumbres por las nuevas», o como decían los catalanes, *No et deixis els costums vells pels novells*; unas palabras que pueden servirnos para describir brevemente las actitudes del pueblo común, siempre y cuando no las malinterpretemos⁴⁷⁵.

Lo que no significa que los artesanos y campesinos estuviesen satisfechos con el orden social en el que vivían. En general, en la sociedad no veían armonía sino conflicto y se quejaban de la pobreza, la injusticia, el desempleo, los impuestos, los diezmos, las rentas y las prestaciones laborales. A menudo hacían referencia a la explotación, hablando del «despellejamiento» o «despedazamiento» del pobre por el rico. Los grabados populares suelen mostrar grandes peces comiéndose a los chicos (como refería el pescador en el *Pericles* de Shakespeare) y una de las interpretaciones más frecuentes era que los peces se comportaban en el mar como las personas en la tierra. Los artesanos y campesinos eran muy conscientes (como sugieren los comentarios sobre jueces y abogados) de lo difícil que resultaba obtener legalmente indemnizaciones por las injusticias cometidas contra ellos⁴⁷⁶.

¿Qué debería hacerse o qué podría hacerse contra estos males? Si relacionamos los textos (canciones, cuentos, proverbios) y lo que sabemos de las numerosas revueltas y rebeliones del período, hallaremos varias respuestas a la pregunta anterior. Para centrar el tema conviene mencionar cinco puntos concretos de un espectro de actitudes más amplio: fatalismo, moralismo, tradicionalismo, radicalismo y milenarismo.

La respuesta fatalista, invisible en la acción, se expresa a través de la cansada sabiduría de los proverbios. Las cosas no pueden ser diferentes a como son. Muchos de los proverbios comienzan, en las más variadas lenguas, con un: «Hay que...» (*Il faut, man müss, bisogna*), «Dios está muy alto y el zar está muy lejos», dicen los rusos, o «Vivir es golpear o que te golpeen». Los holandeses dicen: «La gente pobre vive pobremente», o «Dios lo da, Dios lo quita»⁴⁷⁷. Lo único que se puede hacer en esta vida es sufrir, aguantar. Sin embargo, otros creen que «Dios ayuda a los que se ayudan a sí mismos» (un proverbio tan corriente en la época moderna como en nuestros días). La respuesta fatalista se va transformando poco a poco en la moralista, que considera que los problemas y las injusticias del mundo no son producto de un orden social malo, sino un síntoma claro de la maldad intrínseca de la naturaleza humana. Esta no es una actitud pasiva, ya que permite actuar contra los malvados. Es la actitud representada por la figura del vengador, el proscrito noble que ataca a los ricos y a los injustos y ayuda a los pobres o a los perseguidos, sin intentar reformar el sistema social⁴⁷⁸.

La respuesta moralista nos lleva a la tradicionalista, que supone resistir, en nombre del «viejo orden» (*das alte Recht, stara pravda, gammel, skik*, etc.), a los cambios. En este caso, los ataques suelen centrarse en los individuos perversos que rompen con la tradición o en las nuevas costumbres (o nuevas «tendencias»). En todo caso, no se trata de un conservadurismo insensato, sino de la amarga conciencia de que el cambio suele realizarse a expensas del pueblo y a la necesidad de legitimar la revuelta o rebelión. Desde este punto de vista se entiende que los campesinos alemanes que se alzaron en 1525 afirmaran estar defendiendo sus derechos tradicionales; que los campesinos normandos combatiesen

en 1639 las reformas fiscales de Luis XIII, basándose en la justicia de Luis XII; que en las revueltas de la Inglaterra del siglo XVIII contra la carestía, se exigiera la tradicional imposición de precios y restricciones contra los acaparadores o que los campesinos de Telemark se opusieran en 1786 a los nuevos impuestos, alegando a su favor el derecho del rey Olav⁴⁷⁹.

La respuesta tradicionalista nos conduce a la radical. En 1675, algunos de los campesinos bretones en abierta rebelión reclamaban *ordonnances nouvelles*. No todas las demandas de los campesinos alemanes de 1525 eran tradicionales, ni se apelaba siempre a las viejas costumbres. A veces se pedía la abolición de la servidumbre, porque «Dios creó a todos los hombres iguales», o porque Jesucristo había redimido a toda la humanidad. Michael Gaismair, dirigente del levantamiento del Tirol, creía en una «completa igualdad sobre la tierra» (*ain ganze Gleichheit im Lande*). Stenka Razin proclamaba que todos los hombres debían ser iguales. Por lo demás, si se reivindicaba un retorno al pasado no era al más reciente sino a una primitiva Edad de Oro:

When Adam delved and Eve span,
who was then the gentleman?
[Cuando Adán cavaba y Eva hilaba,
¿quién era entonces el caballero?]⁴⁸⁰.

No hay mucho trecho de aquí al milenarismo. Hans Böhm, «el tamborilero de Niklashausen», que predicó en la zona de Würzburg en la década de 1470, decía que pronto advendría un reino en el que no habría tributos, rentas o servicios, y que todos serían iguales. «Llegará una época en la que los príncipes y los señores tendrán que trabajar para ganarse su sustento diario». En 1525, Thomas Müntzer predicó una utopía similar entre los campesinos y mineros de Turingia. En 1534, en la ciudad de Münster, los anabaptistas anunciaron un nuevo orden, en el que «todos

los bienes serán de la comunidad, no existirá la propiedad privada y nadie tendrá que trabajar, solamente creer en Dios». El milenio llegaría milagrosamente gracias a la intervención divina e independientemente del esfuerzo humano, como los cargamentos de los hombres blancos en los actuales cultos del *cargo*, o la fortuna de Fortunatus, o la imagen, muy conocida en el siglo *xvi*, de la tierra de la cucaña, donde cerdos asados con cuchillos clavados en sus lomos esperaban a ser devorados. Y de nuevo nos hallamos ante una respuesta fatalista aunque esta sea de signo optimista⁴⁸¹.

En este espectro de opiniones podemos hallar puntos de vista radicales o activistas, pero rara vez van juntos. Un trabajador de Essex del reinado de Isabel I, se preguntaba: «¿Qué pueden hacer los ricos contra los pobres si estos se unen y se rebelan?». Sin embargo, rara vez lo hicieron. La conciencia de clase o la «solidaridad horizontal», no estaba muy extendida. Lo que predominaba era la «solidaridad vertical» entre el empresario y su empleado, el patrón y su cliente, el terrateniente y el arrendatario. En las ciudades, la lealtad gremial (maestros y oficiales) frente a otras corporaciones y otras ciudades socavaba la conciencia de clase de los artesanos. En el campo predominaba la lealtad al pueblo de origen, por lo que era difícil convencer a los campesinos de que cooperasen con extraños, aunque se tratara de otros campesinos.

Esta actitud de desconfianza hacia todo aquel que no perteneciera a un pequeño círculo de familiares y amigos, coincidía con la visión del mundo como un lugar de «bienes limitados» (un punto de vista nada extraño en las sociedades tradicionales), donde nadie podía prosperar si no se aprovechaba de los demás. (Una idea muy común en una

sociedad sin crecimiento económico). El resultado fue que proliferaron la envidia, el «mal de ojo» y el miedo a ser envidiados. Se creía que las brujas utilizaban medios sobrenaturales para hacer que sus vacas diesen más leche robando la de sus vecinos. Había diversos hechizos para proteger a los animales de una granja, dirigiendo el mal hacia otros. La gente creía que, puesto que no podía alterarse el sistema, solo podía variar el lugar que cada individuo ocupaba en su seno, una idea expresada con toda nitidez en la imagen popular del mundo al revés (*infra*, p. 252). En 1670, algunos campesinos rebeldes de la zona de Vivarais declararon que les tocaba a los ricos terratenientes ser *sus criados*⁴⁸².

Podríamos pensar que se trata de una visión imaginativamente pobre, que demuestra cierta incapacidad para concebir mundos sociales alternativos y seguramente sea el resultado de unos horizontes estrechos y de una limitada experiencia social. Un estudio realizado entre los pobladores de las villas turcas, realizado en 1944, demostró que no podían imaginar una suma de dinero superior a los cinco mil dólares. Del mismo modo, cuando se le pregunta a Misère qué es lo que más desea, no piensa en la tierra o en conseguir más árboles, sino simplemente en proteger el único árbol de su propiedad. En el mundo del cuento popular se trataba de un deseo adecuado; pensemos en cómo el pescador y su esposa (Grimm, 19), que irritaron a su protector sobrenatural por pedir demasiado, perdieron todo lo que tenían. Un proverbio ruso recalca esta idea: «Demasiada suerte es peligrosa»⁴⁸³. Quizá no es que la gente fuera incapaz de imaginar modos alternativos de vida, sino que no estaba dispuesta a hacerlo: tenía miedo.

El temor estaba más que justificado si tenemos en cuenta la elevada tasa de mortalidad, los peligros de la guerra, el

hambre o las plagas⁴⁸⁴. Todo ello era una fuente constante de inseguridad, como se refleja en los proverbios. Fuera de la familia, la casa y el pueblo, el mundo era totalmente hostil. «Hay tres cosas en las que no puedes creer: el rey, el clima y el mar», «Los amigos y las mulas te decepcionan cuando los necesitas», «Tanto va el cántaro a la fuente que se rompe». Muchos de los rituales y de los símbolos de la cultura popular parecen haber sido creados para protegerse del peligro. Esta era también la función de muchos de los santos, especialmente «de los catorce que te protegen en caso de necesidad» (*Die Vierzehn Nothelfer*), que tuvieron una difusión muy amplia en la Alemania del siglo xv. San Jorge, por ejemplo, protegía a la gente de la guerra, san Sebastián de las plagas, santa Margarita de los peligros del parto, y así todos. Algunos de los héroes cumplían una función similar. Los guerreros y soldados pintados sobre las alacenas actuaban como verdaderos guardianes. La inseguridad exigía que se siguiese la tradición, «porque lo cierto tiene más valor que lo incierto» o, por lo menos, es más seguro⁴⁸⁵.

Aunque era peligroso abandonar los senderos bien trazados de la tradición, el orden social, con sus injusticias y privaciones, engendraba grandes frustraciones. La gente necesitaba figuras a las que odiar, brujas, turcos o judíos, hacia los que desplazar la hostilidad generada por las tensiones internas de la comunidad. Precisaban ocasiones, más o menos regulares, en las que poder expresar esa hostilidad para aliviar la tensión. Esos momentos serán nuestro objeto de estudio en el próximo capítulo.

⁴²² O. E. Klapp, *Heroes, Villains and Fools: The Changing American-Character*, Englewoods Cliffs, 1962, p. 17.

⁴²³ Sobre san Martín, Jürgensen (1910); sobre san Nicolás, Meisen (1931); sobre Bevis, Greve (1956); sobre los turcos, P. Belon, *Observations*, París, 1553, libro 3, cap. 42, y C. de Bruin, *Reizen*, Delft, 1668, p. 125.

⁴²⁴ Sobre los santos, H. Delehay, *Les legendes hagiographiques*, Bruselas, 1905; sobre Alexander, G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956.

[425](#) M. Lutero, *Works*, 53, ed. de U. S. Leopold, Filadelfia, 1965, pp. 214 y ss.; R. Kolb, *For All the Saints: Changing Perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation*, Macon, Ga., 1987.

[426](#) J. Crespin, *Histoire des martyrs*, 3 vols., Toulouse, 1885-1889; J. F. Gilmont, *Jean Crespin*, Ginebra, 1981; D. Nicholls, «The Theater of Martyrdom in the French Reformation», *P&P*, 121 (1988).

[427](#) W. Haller, *Foxe's Book of Martyrs and the Elect Nation*, Londres, 1963, esp. cap. 4; sobre Sacheverell, *infra*, p. 340.

[428](#) Citas de baladas en la British Library, C. 40, m. 10 (172) y C. 22, n. 10 (172) y C. 22, f. 6 (168).

[429](#) Ditfurth (1869), núm. 24 (cfr. núms. 10, 12, etc.); sobre el rey como conquistador y juez, P. Goubert, *L'Ancien Régime*, 2, París, 1973, pp. 27 y ss.

[430](#) Bercé (1974a), pp. 391, 492, 608, 636; P. Goubert y M. Denis (eds.), *1789: Les Français ont la Parole*, París, 1964, pp. 41-42, 48, 204, 217; sobre Enrique IV, Reinhard (1936); Mason (1996), pp. 37, 55-57; sobre Luis XII, Nicole Hochner, *Louis XII: Les déreglements de l'image royale*, Seyssel, 2006.

[431](#) Sobre Maximiliano, Waas, pp. 89, 136-137, 150; sobre Matias, Komorovsky, pp. 69 y ss.; sobre Olav, Bø (1955), cap. 6.

[432](#) Sobre Jacobo V, Percy, vol. 2, p. 67; el doctor David Stevenson, de la Universidad de Aberdeen, me informa de que en el siglo XVII la frase «el *gudeman* de Ballengight» era una forma secreta de referirse al rey de Escocia. La historia de Ivan está sacada de S. Collins, *The Present State of Russia*, Londres, 1671. No he visto A. Veselovsky, *Skazki oh Ivane Groznom*, Leningrado, 1938.

[433](#) Sobre la batalla de Frankenhausen, Eberhardt, pp. 97 y ss.; sobre la Rusia del «verdadero zar», J. Billington, *The Icon and the Axe*, Nueva York, 1966, pp. 198 y ss.

[434](#) Sobre Felipe II como faraón, Kuiper (1924), nota 145; sobre Enrique II, Bordier (1870), p. 209; sobre Enrique III como Herodes, Blum (1916), pp. 250 y ss.; sobre el zar Maximiliano, Sokolov (1938), pp. 499 y ss., y Billington (nota 12), pp. 97 y 665.

[435](#) Sobre Luis XIII, Porchnev (1948), pp. 135 y ss., 279; sobre Luis XIV, F. Gaiffe, *L'Envers du Grand Siècle*, París, 1924, p. 12, y Bercé (1974a), p. 609; sobre Enrique VIII, M. H. Dodds y R. Dodds, *The Pilgrimage of Grace*, 1, Cambridge, 1915, p. 69; sobre Jorge II, Wearmouth (1945), p. 24; sobre Jorge III, George (1959), cap. 7.

[436](#) Berce (1974a), pp. 300 y ss.; cfr. Koht (1926), cap. 12, sobre Noruega, y Burke (1987), pp. 191-206, sobre Nápoles.

[437](#) Ejemplos noruegos en Kont (1926), pp. 226 y ss., y Anker (1975), p. 209.

[438](#) Grabados de estos incidentes en L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. 3 (tres partes), París, 1958-1959, bajo los tantos relevantes.

[439](#) I. Meiners, *Schelm und Dümmling in Erzählungen des Deutschen Mittelalters*, Múnich, 1967, y G. Folena (ed.), *Motti e Facezie del Piovano Arlotto*, Milán, 1953.

[440](#) Sobre la cerámica de Staffordshire, C. Lambert y E. Marx, *English Popular Art*, Londres, 1951, p. 75; sobre la estatuaria rusa, Ovsyannikov (1970), pp. 31, 33; sobre las farsas francesas, Viollet-le-Duc (1854), núms. 18-22, 24, 26 y 32; sobre las historias italianas, Rotunda, K. 1354.2.2, K. 2111.3, Q. 424.3; cfr. Koht (1926), cap. 10, pp. 251 y ss., sobre Noruega.

[441](#) Sobre Marko, Karadžić, citado por Djurić (1966), p. 315; sobre Orlando, G. Lippomano en 1577, citado por D'Ancona (1913), p. 35.

[442](#) R. Johnson, *The Seven Champions of Christendom*, Londres, 1596 (un libro que ya iba por la vigésimo sexta edición en 1770).

[443](#) Ditfurth (1874), núms. 6, 8 y 13-15; «Larwood and Hotten», *The History of Signboards*, Londres, 1886, pp. 54 y ss.; sobre Vernon, Perceval (1916), núms. 54 y 68-69; cfr. Wilson (1988); Jordan y Rogers (1989).

[444](#) La cita procede de Fél and Hofer (1966), p. 367; sobre los húsares en una balada, Arnim y Brentano (1806), pp. 253 y ss.; ejemplos de soldados en el arte, en Hauglid (1965), p. 48, Uldall (1963), figura 21; una discusión, en A. Corvisier, *L'Armée Française*, París, 1964, pp. 98 y ss., y aquí en Hopkin (2003).

[445](#) D. Boughner, *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis, 1954, esp. cap. 1; sobre los cuentos italianos, Rotunda (1942), T. 72, U. 34; sobre 1525, Zins (1959-1960), p. 187; sobre Mecklenburg, Wossidlo (1960).

[446](#) «I Eat it All», en W. Brückner (ed.), *Populare Druckgraphik Europas*, Múnich, 1969, fig. 104; A. Taylor (1921); *Motif-index*, X. 310-319; Guershooon (1941), núms. 40 y 132; Hill (1972), en el índice: «abogados».

[447](#) Mousnier (1967), pp. 115 y ss.; Bercé (1974a), pp. 484, 625 y ss.; cfr. los datos noruegos en Koht (1926), pp. 167 y ss., 238 y ss.

[448](#) El usurero, en H. E. Rollins, *A Pepysian Garland*, Cambridge, 1922, núm. 5; Mompesson, en George (1959), p. 12; sobre la Francia y la Inglaterra del siglo XVIII, Cobb (1970), pp. 246 y ss., Rudé (1964), caps. 1, 7, y E. P. Thompson (1971); sobre Gales, T. Parry, *A History of Welsh Literature*, Oxford, 1955, pp. 267 y ss.

[449](#) *Motif-index*, X. 372; Chambers (1933), índice: «doctor»; Keller (1853-1858), núms. 6, 48, 82, 85, etc., y D'Ancona (1891), vol. 1, p. 578.

[450](#) Sobre el empresario, T. Deloney, *Jack of Newbury*, Londres, 1596 (un libro que tuvo al menos quince ediciones en el siglo XVII); T. Deloney, *The Gentle Craft*, Londres, 1597 (más de veinte ediciones a finales del siglo XVIII); H. B. Wheatley (ed.), *The History of Dick Whittington*, Londres, 1885, introducción; D. Piper, «Dick Whittington and the Middle-Class Dream of Success», en R. Browne-M. Fishwick, *Heroes of Popular Culture*, Bowling Green, 1972; cfr. O'Connell (1980), Stevenson (1986).

[451](#) E. Gordon Duff (ed.), *The Dialogue... Between the Wise King Solomon and Marcolphus*, Londres, 1892; A. Zenatti (ed.), *Storia di Campriano Contadino*, Bolonia, 1884; Camporesi (1976).

[452](#) «Champfleury», *De la Littérature Populaire en France*, París, 1861; hay catorce ediciones conocidas de este cuento antes de 1800. Para *Bonde Lyckan*, pintado sobre una tabla en una casa de campo noruega del siglo XVIII (ahora en Oslo, Norsk Folkemuseum, núm. 81), Koht (1926), Landsverk (1952-1953).

[453](#) D. Merlini, *Saggio di Ricerche sulla Satira contra il Villano*, Turín, 1894; *Rappresentazione di Biagio Contadino*, Florencia, 1558; H. Sachs, *Heinz in Nürenberg; Frottola d'un Villan dal Bonden che ser voleva far Cittadin in Ferrara* (Venecia, sin fecha pero del siglo XVI).

[454](#) K. M. Rogers, *The Truoublesome Helpmate, a History of Misogyny in Literature*, Seattle, 1966.

[455](#) Sobre los santos, Réau (nota 15); una obra de teatro sobre Susana en Keller, núm. 129, y baladas en Noreen-Schück; un libreto popular danés sobre Griselda tuvo al menos trece ediciones, 1528-1799.

[456](#) Sobre las mujeres como brujas: Thomas (1971), pp. 568 y ss., Midelfort (1972), pp. 182 y ss., Monter (1976) y Roper (2004), pp. 118 y ss.; sobre sus engaños, *Motif-index*, f. 585.1, K. 443.9 (cfr. *Le malizie delle Donne*, Venecia, aprox. 1520, y otros trabajos en ese género).

[457](#) Hobsbawm (1959 y 1969) son los estudios clásicos sobre los «fuera de ley», en inglés, criticado por Blok (1972); cfr. Domokos (1960), Eeckaute (1965), Fuster e Y. Castellán, *La culture serbe au seuil de l'indépendance*, París, 1967, pp. 125 y ss.

[458](#) Sobre Pugachev, Avrich (1973), cap. 4, y Pascal (1971); sobre Jánošík, Melicherčík (1952); sobre Diego Corrientes, Caro Baroja (1969), cap. 17, y C. Bemaldo de Quirós-L. Ardila, *El bandolerismo*, Madrid, 1931; sobre Angiolillo, B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, 1912, apéndices; sobre Kidd, Bonner (1947) y Ritchie (1986).

[459](#) Sobre Rob Roy, *The Highland Rogue*, Londres, 1743, pp. 20 y ss.; sobre Turpin, *The Genuine History of the Life of Richard Turpin*, Londres, 1739; sobre Diego Corrientes, Caro Baroja (1969), p. 368; sobre Angiolillo, B. Croce (nota 37).

[460](#) El libreto sobre Ianot Poch en la British Library, 11450.e. 25 (3); sobre Kidd, Bonner, pp. 86 y ss.; sobre las actitudes populares no favorables a los fuera de la ley, A. Blok, «The Peasant and the Brigand», en *Comparative Studies in Society and History*, 14 (1972).

[461](#) R. Schwoebel, *The Shadow of the Crescent*, Nieuwkoop, 1967, pp. 19 y ss., 166 y ss., 213; Hartmann (1907-1913), 2, núms. 110-114; J. Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, 1957, pp. 131 y ss., 176; J. G. Wilkinson, *Dalmatia and Montenegro*, Londres, 1848, p. 337.

[462](#) R. Hsia, *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in Reformation Germany*, New Haven, 1988, M. Rubin, *Gentile Tales: the Narratives Assault on Late Medieval Jews*, New Haven, 1999.

[463](#) J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, New Haven, 1943; C. Schwoebel, *La Légende du Juif Errant*, París, 1877; Coupe, p. 132; V. Newall, «The Jew as a Witch Figure», en V. Newall (ed.), *The Witch Figure*, Londres-Boston, 1973; Liliencron (1865-1869), núms. 439-443; sobre Judas, *The Lost and Undone Son of Perdition*, Wotton-under-Edge, s.d. (cfr. Bólleme, 1971, p. 224).

[464](#) Trevor-Roper (1969); Cohn (1975), p. 259, lo discute desde una perspectiva muy interesante; sobre Baba Yaga, Ralston (1872), pp. 161 y ss.; sobre los protestantes franceses: J. Estèbe, *Tocsin pour un Massacre*, París, 1968, pp. 190 y ss., y Davis (1975), cap. 6; sobre los católicos ingleses: C. Wiener, «The Beleaguerer Isle», *Past and Present*, 51 (1971), y R. Clifton, «The Popular Fear of Catholics during the English Revolution», *Past and Present*, 52 (1971); T. Adorno et al., *The Authoritarian Personality*, Nueva York, 1950.

- [465](#) Verberckmoes (1992).
- [466](#) Sobre Carlos V y Enrique IV en los cuentos populares, Bercé (1976), pp. 36, 62, y Bercé (1974a), p. 608.
- [467](#) Sobre el término «cristalización», Schmidt (1963), pp. 306 y ss.; cfr. K. L. Steckmesser, «Robin Hood and the American Outlaw», *Journal of American Folklore*, 79 (1966).
- [468](#) Sobre Ratsy (ejecutado en 1605), S. H. Atkins (ed.), *The Life and Death of Gamaliel Ratsy*, Londres, 1935, introducción; sobre Whittington, nota 29 *supra*.
- [469](#) E. M. Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge, 1952, pp. 7 y ss.; C. Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, vol. 1, París, 1954.
- [470](#) M. Bloch, *The Royal Touch*, Londres, 1973; sobre el rey Olav, Bø, cap. 4.
- [471](#) Sobre Razin, Avrich (1973), p. 121; no he consultado A. N. Lozonova, *Narodnye pesni o Stepane Razine*, Saratov, 1928.
- [472](#) Sobre san Pedro, Martín de Aries, *De superstitionibus*, París, ed. de 1517; sobre san Jorge, Ferté, p. 340; cfr. T. Naogeorgus, *Regnum papisticum*, 1553, p. 156, sobre san Urbano; sobre san Cristóbal, Amades (1952), p. 22.
- [473](#) Sobre la plaga, Wilson, p. 22, siguiendo a Karadžić; sobre la inscripción *Crédit est mort* en un mesón de Lyon, T. Coryat, *Crudities* (1611), Glasgow, ed. de 1905, vol. 1, p. 213.
- [474](#) Ardener (ed.), *Perceiving Women*, Londres, 1975.
- [475](#) Pastor F. J. Wille, citado por Koht (1926), p. 52; Amades (1950-1951), p. 1135.
- [476](#) Strobach (1964), núms. 1-3, 16-19; Coupe (1966), p. 144; Shakespeare, *Pericles*, acto segundo, escena primera.
- [477](#) Luthi (1970), pp. 11 y ss.; Guershooon (1941), núms. 88 y 1143; Jente (1947), núms. 72 y 353.
- [478](#) Hobsbawm (1959), p. 24; comparar con Melicheržik y otros investigadores procedentes de la Europa del Este, que presentan a los fuera de la ley como rebeldes contra el «feudalismo».
- [479](#) Franz (1933), pp. 157 y ss.; Mousnier (1967), p. 117; Thompson (1971), Bø (1955), cap. 6.
- [480](#) Sobre 1525, Blicke (1975), pp. 127 y ss., 135 y ss., 186 y ss.; sobre Gaismair, F. Seibt, *Utopica*, Dusseldorf, 1972, pp. 82 y ss.; el programa de Gaismair impreso en Franz (1963), pp. 285 y ss.; «Cuando Adán cavaba» como eslogan en la Alemania de 1525, véase Zins (1959-1960), p. 186.
- [481](#) Böhm y Bockelson, citados por Cohn (1957), pp. 228, 265; Seibt (nota 59), pp. 182 y ss.; sobre el fatalismo, cfr. Kaplow (1972), p. 166, donde compara a los pobres parisinos del siglo XVIII con la «cultura de la pobreza», descrita por el antropólogo Oscar Lewis.
- [482](#) Sobre Essex, Samaha (1975), p. 73; sobre la conciencia de clase (o su inexistencia), Hobsbawm (1971), p. 9; sobre los «bienes limitados», Foster (1965); sobre las brujas, *infra*, pp. 352-355; sobre el Vivarais, Le Roy Ladurie (1966), pp. 607 y ss.
- [483](#) Sobre los habitantes de los pueblos turcos, D. Lerner, *The Passing of Traditional Society*, Glencoe, 1958, p. 132; el proverbio en Guershooon (1941), núm. 149.
- [484](#) J. Delumeau, *La peur en Occident*, París, 1978; Muchembled (1978), cap. 1.
- [485](#) Sobre la inseguridad material, Galarneu (1960) y Thomas (1971), pp. 5 y ss.; G. Correas, *Vocabulario de refranes*, Madrid, ed. de 1924, pp. 44, 300; Jente (1947), núm. 42; sobre los catorce protectores, Schreiber (1959).

CAPÍTULO 7

EL MUNDO DEL CARNAVAL

Mitos y rituales

En el último capítulo hemos intentado aproximarnos a las actitudes y valores populares a través de sus héroes. Sin embargo, al hacerlo, corremos el peligro de sacar a estos personajes de su contexto. En la cultura tradicional popular europea el escenario más importante era el de la fiesta: fiestas familiares, como las bodas; comunitarias, como las del santo patrón de la ciudad o la parroquia (*Fête Patronale*, *Kirchenwihtag*, etc.); fiestas anuales, comunes a la mayor parte de Europa, como la Pascua, el Primero de Mayo, la noche de San Juan, Navidad, Año Nuevo, la Epifanía, y, finalmente, el carnaval. Era en estas ocasiones cuando la gente dejaba de trabajar para comer, beber y agotarse hasta donde le permitían sus fuerzas. El párroco italiano Alberto Fortis observó con desaprobación en una de sus visitas a Dalmacia que.

Los morlacos, un pueblo pastoril de esta región, no entienden muy bien las reglas de la economía doméstica; en este sentido se parecen mucho a los hotentotes, que consumen en una semana lo que podría durar meses, simplemente porque se les presenta la ocasión de celebrar una fiesta⁴⁸⁶.

Dalmacia pudo haber sido un caso extremo, pero sin duda ilustra muy bien el lugar que ocupaba la fiesta en una sociedad tradicional. En general, estos actos se oponían a lo cotidiano, eran momentos de despilfarro precisamente porque la vida diaria estaba dedicada al ahorro. Los vestidos reflejaban la calidad especial de estas ocasiones, la gente se

ponía lo mejor que tenía. Un visitante inglés en Nápoles destacaba que «se necesita muy poco para ir vestido como un *lázaro* [el hombre pobre], excepto en los días de fiesta; entonces se engalanan con oropeles, chaquetas con encajes y medias de colores brillantes; sus hebillas son de gran magnitud»⁴⁸⁷. Los trajes especiales eran la prueba de que no se trataba de un día cualquiera.

Algunas representaciones se celebraban únicamente durante las fiestas. Por ejemplo, los juegos de mayo en Inglaterra o su equivalente toscano, el *maggi* o *bruscelli*; también el *auto pastoril* español, que se celebraba durante las Navidades, o los *autos sacramentales* del Corpus Christi, sin mencionar las muchas formas de teatro carnavalesco. Dentro de la casa, las jarras, los tazones y los platos más finamente decorados solo se usaban en los días festivos, un hecho que ha permitido que sobrevivan en mayor número, lo que puede llegar a confundir al historiador, que no sopesa adecuadamente los datos, sobre la calidad de la vida cotidiana en el pasado. De hecho, la mitad de la casa debía reservarse para las ocasiones especiales. En la Suecia de los siglos ^{xvii} y ^{xviii} la casa típica era la *parstuga*, cuya característica principal era la existencia de dos habitaciones principales, una para el uso diario y otra para recibir a los invitados y celebrar fiestas. Si la casa solo tenía un salón, se lo transformaba con paneles pintados. Algunos de los temas populares, como las bodas de Canaan o la visita de la reina de Saba a Salomón, de esta *bonadsmåleri*, eran especialmente apropiados, ya que ayudaban a crear una imagen idealizada del anfitrión y sus invitados⁴⁸⁸.

Un sociólogo francés ha sugerido que, en las sociedades tradicionales, el hombre vivía «recordando la fiesta pasada y esperando la siguiente». Thomas Gray defendía el mismo

punto de vista cuando escribió sobre Turín en 1739: «Este carnaval se celebra entre Navidad y cuaresma; la gente se pasa la mitad del resto del año recordándolo y la otra esperando el próximo»⁴⁸⁹. La gente contaba el tiempo guiándose por las fiestas mayores, como la de san Miguel o la de san Martín. Durante las fiestas más importantes de una ciudad, la población urbana se veía incrementada por la llegada de los campesinos del entorno que no querían perderse las diversiones. Algunos de los viajeros ingleses que estaba en Prato el día de Nuestra Señora, observaron detenidamente a la multitud que se había congregado en la plaza, descubriendo que «la mitad de los presentes llevaban sombreros de paja y una cuarta parte enseñaban las piernas». Un clérigo inglés, testigo de la Semana Santa barcelonesa de 1787, indicaba que «en tales ocasiones, muchos llegan a la ciudad desde las aldeas más próximas e incluso desde provincias más alejadas». Las peregrinaciones a los lugares de devoción, especialmente en los días de fiesta mayor, eran acontecimientos importantes en la vida de la gente. En Provenza, a un hombre, que en una ocasión había visitado el santuario de san Claudio en la región del Jura, se le conoció durante el resto de su vida como *romieu*, del mismo modo que a muchos de los actuales peregrinos a La Meca se les llama *haji*⁴⁹⁰. Los cuadros colgados en las paredes de las viviendas campesinas, a menudo eran recuerdos de una peregrinación y en las proximidades de muchos de los santuarios, por ejemplo, los de Mariazell en Austria o el de Czestochowa en Polonia, se vendían tallas de madera que representaban imágenes sagradas. Ciertas piezas del mobiliario familiar, una cómoda o una cama, podían asociarse a las fiestas para las que habían sido fabricadas, probablemente la boda de los primeros propietarios, y a menudo llevaban grabadas las iniciales de estos y la fecha

del acontecimiento.

Hablar de las fiestas implica necesariamente hablar del ritual. «Ritual» es un concepto difícil de definir; en las páginas que siguen nos referiremos al uso de la acción utilizada para expresar significados, frente a otro tipo de acciones con un sentido más utilitario o a la expresión de diversos significados a través de imágenes y palabras. La vida cotidiana en la Europa moderna estaba llena de rituales, tanto religiosos como seculares, sin que fuesen una excepción las representaciones de canciones o cuentos. Los narradores italianos comenzaban su actuación haciendo la señal de la cruz, mientras que en uno de los informes dirigido a la Highland Society de Escocia (Sociedad de las Tierras Altas) en el siglo XVIII, se habla de «un viejo parroquiano, que se quita gravemente la gorra mientras canta *Duon Dearmot...* [y] me ha dicho que esto lo hace en memoria de ese héroe»⁴⁹¹.

Sin embargo, para hallar rituales más elaborados debemos esperar a ocasiones especiales. De este tipo de rituales han sobrevivido muy pocos ejemplos, de modo que resulta difícil reconstruirlos con la necesaria fiabilidad. Aun así debemos intentarlo, porque un cuadro de la cultura popular que no tenga en cuenta el ritual, sería peor que la peor de las reconstrucciones del historiador. Por ejemplo, el significado de un héroe puede variar dependiendo del ritual en que se le presente al público.

Un ejemplo muy notorio de estas modificaciones es el de Robin Hood. No solo era un héroe de las baladas, sino también de los juegos de mayo. Solía formar parte de los festivales de primavera en Inglaterra con su rey y reina de mayo. Su traje de paño verde y su casa en el bosque lo convertían en el símbolo ideal de la primavera. Pero para ser

el rey de mayo, Robin necesitaba una reina. A la doncella Marian no se la asocia a Robin Hood hasta el siglo XVI, cientos de años después de que su historia fuera contada por primera vez, cuando ambos ocuparon los puestos de la reina y el rey de mayo en Reading (1502), Kingston-on-Thames (1506), Londres (1559) y Abingdon (1556). Sería un error describir a Robin Hood, como hace Frazer, como un «demonio de la vegetación», pero Robin, el proscrito, bien puede haberse metido en el papel adoptando los atributos de un espíritu de la primavera⁴⁹².

La historia de san Juan Bautista está mucho mejor documentada y curiosamente sigue una evolución similar a la de Robin Hood. La vigilia de san Juan se celebraba a mediados del verano y, en época moderna, era ocasión para celebrar numerosos rituales, entre los que se incluían encender hogueras, saltar sobre ellas, bañarse en los ríos y mojar ramas en ellos. Puesto que el fuego y el agua son símbolos de purificación, podemos sugerir que el significado último de la fiesta era la renovación, la regeneración, pero también la fertilidad, porque estos rituales se llevaban a cabo para saber si la próxima cosecha sería buena, o si una chica se casaría al año siguiente. ¿Qué tenía todo eso que ver con san Juan? Parece que la Iglesia medieval se apropió de una fiesta precristiana. Al igual que la fiesta del solsticio de invierno, el 25 de diciembre, se transformó en la del nacimiento de Jesucristo, la del solsticio de verano sirvió para recordar el nacimiento del precursor de Cristo. Bañarse en el río era conmemorar el bautismo de Cristo por san Juan en el río Jordán. San Juan, como Robin Hood, parece haber adquirido el rol de un espíritu del bosque. De hecho, a veces se le representa sosteniendo una rama y otras veces como un ermitaño casi desnudo, que vivía en lugares salvajes (*supra*, p. 212-213). No resultaría difícil verle como a un

fauno o un salvaje de los bosques, una figura muy popular en el arte medieval que, al parecer, representaba a la naturaleza (en oposición a la cultura)⁴⁹³.

Según una famosa teoría del siglo XIX sobre los mitos, estos derivan de los rituales. Se dice que, con el paso del tiempo, los rituales dejaron de entenderse y hubo que inventar mitos para poder explicarlos. Es una teoría simplificadora y podemos encontrar numerosos ejemplos en los que el mito precedió al ritual, como en el caso de la misa. Sin embargo, lo dicho sobre Robin Hood y san Juan Bautista nos sugiere que, en ocasiones, el ritual influye sobre el mito. Los ejemplos de san Antonio Abad y san Martín son aún más claros. ¿Por qué se representa a san Antonio acompañado de un cerdo? Sin duda, porque su fiesta se celebraba el 17 de enero, la época del año en la que las familias mataban a sus cerdos. Entre las canciones tradicionales dedicadas a san Martín había una que comenzaba con la siguiente estrofa:

Wann der heilige Sankt Martin
Will der Bischof sehr entfliehn
Sitzt er in dem Gänse Stall...
[Cuando san Martín
Quiere evitar al obispo
Se sienta en el corral de las ocas...].

No existe ningún dato sobre este incidente en la biografía tradicional del santo. Sin embargo, su fiesta se celebraba el 11 de noviembre y era muy común, sobre todo en Alemania, comer ese día gansos sacrificados con anterioridad. Los gansos, que eran parte del ritual, acabaron por condicionar al mito⁴⁹⁴.

El carnaval

El ejemplo *par excellence* de la fiesta como un contexto de imágenes y textos es, seguramente, el carnaval. Este era,

sobre todo en Europa del sur, la fiesta popular más importante del año y el momento para poder decir por una vez y con relativa impunidad, lo que se pensaba. Era también la época preferida para la representación de unas obras teatrales que no se entienden bien sin conocer los rituales carnavalescos a los que aluden en numerosas ocasiones.

Antes de emprender cualquier intento de interpretación hay que recurrir a los pocos datos que tenemos para reconstruir un carnaval típico. Es una tarea inevitablemente arriesgada. Como los carnavales italianos son los más conocidos, corremos el peligro de ver al resto de Europa a través de este modelo. La mayoría de las fuentes se refieren a ciudades, con lo que es difícil que el carnaval nos ayude a comprender la cultura campesina, a pesar de que muchos campesinos vivían en las ciudades y a que muchos otros se acercaban a estas durante su celebración. Muchas de los datos que utilizamos proceden de extraños, de turistas extranjeros, que pudieron haber entendido mal lo que veían y oían (*supra*, p. 114). Además, ningún carnaval era exactamente igual a otro. Había variantes regionales, cambios debidos al clima, a la situación política o, por ejemplo, al precio de la carne en un momento dado. Sin embargo, no podemos apreciar estas variaciones si no las comparamos con un carnaval de la Europa moderna, con un modelo reconstruido.

Hoy, al menos en los círculos académicos, la idea del carnaval renacentista europeo no se puede disociar del teórico ruso de la cultura, Mijail Bajtin, en cuyo ensayo sobre el mundo de Rabelais (escrito casi todo en la década de 1930 pero publicado en 1965) se describe al carnaval como el mejor ejemplo de lo que denominaba «la cultura del humor popular» recalcando la obscenidad de «las imágenes del

estrato corporal material inferior» y la función subversiva que desempeñaba el carnaval con su énfasis en la «degradación» o el «destronamiento». Los historiadores han hallado este libro excitante e inspirador desde el mismo momento de su publicación. Esta tuvo lugar en el momento adecuado, cuando se popularizaba entre los intelectuales el estudio de la cultura popular. La traducción inglesa del libro de Rabelais apareció (también muy apropiadamente) en 1968, la francesa en 1970 y la española en 1974. Entre los historiadores que citaban a Bajtin en la década de 1970 cabe mencionar a Natalie Davis, Bronislaw Geremek, Carlo Ginzburg, Aaron Gurevich, Emmanuel Le Roy Ladurie, Dimitri Likhachev, Robert Muchembled, Bob Scribner y yo mismo⁴⁹⁵.

En la década de 1980, el libro de Bajtin se había convertido en una lectura prácticamente obligatoria en los estudios sobre cultura popular realizados en el ámbito de las más diversas disciplinas. Aun así se le ha criticado con dureza. Como bien señalara Gurevich, Bajtin hace una diferenciación excesiva entre la cultura oficial y la no oficial, reduciendo el mundo de la cultura popular al mundo de la risa y tomándose totalmente en serio una cultura oficial de la Edad Media a la que da visos de melancolía. Tampoco habla de las interacciones existentes entre la alta y la baja cultura, la gravedad y la liviandad. No deja de resultar irónico que el teórico del diálogo perdiera la oportunidad de debatir sobre el diálogo mismo⁴⁹⁶.

El carnaval comenzaba en enero, a veces a finales de diciembre, y se iba haciendo más excitante a medida que se acercaba la cuaresma. El lugar privilegiado para su celebración, eran las plazas abiertas de las ciudades: la de Notre-Dame en Montpellier; la plaza del mercado que rodeaba al ayuntamiento de Nüremberg; la de San Marcos

en Venecia, etc. El carnaval puede verse como una inmensa obra de teatro que, representada en las calles y plazas principales, convertía a la ciudad en un inmenso escenario sin paredes cuyos habitantes se volvían actores o eran simples espectadores que observaban las escenas desde sus balcones. En realidad no había una clara distinción entre actores y espectadores, ya que las mujeres lanzaban huevos desde los balcones y, generalmente, se permitía a los enmascarados que entrasen en las casas particulares⁴⁹⁷.

La acción de esta gigantesca representación se componía de una serie de acontecimientos más o menos estructurados. Los más informales aparecían intermitentemente a lo largo de toda la estación del carnaval y afectaban a toda la ciudad. Entre ellos destacaba, en primer lugar, la ingestión masiva de carne, tortas y (en los Países Bajos) buñuelos, sobre todo el martes de carnaval, descrito en la Inglaterra del siglo XVII como un tiempo de

[...] tanto hervir y asar, tanto hornear y tostar, tanto cocer y elaborar, tanta cocción, fritura, picar, hacer lonchas, trincar, comer y atracarse a más no poder, que se decía que la gente metía en sus barrigas la provisión de dos meses, o que lastraban sus vientres con la carne necesaria para hacer un viaje a Constantinopla o a las Indias occidentales.

También eran abundantes las bebidas. En Rusia, nos cuenta un visitante inglés, en la última semana del carnaval, «beben como si no fueran a beber nunca más»⁴⁹⁸.

La gente cantaba y bailaba por las calles, y no es que esto fuera excepcional en la Europa moderna, lo excepcional era la excitación con la que se hacía, las canciones, los bailes y los instrumentos que se utilizaban, como por ejemplo el *rommelpot* holandés hecho con una vejiga de cerdo colocada en la boca de una jarra llena de agua hasta su mitad. «Cuando una lengüeta de caña atraviesa la vejiga por la mitad y se la mueve cogida entre el pulgar y los demás dedos, el instrumento produce un sonido similar al que haría un cerdo al ser golpeado»⁴⁹⁹. Por lo común, la gente se

disfrazaba ya fuese con largas narices (ilustración 15) o con trajes enteros. Los hombres se vestían de mujeres y estas de hombres. Otros de los disfraces populares eran los de clérigo, diablo, bufón u hombres y animales salvajes como el oso. (En Rusia llevaban a las fiestas a osos de verdad que bailaban en las plazas de mercado).

A los italianos les gustaba reproducir a los personajes de la *commedia dell'arte*, y Goethe dice haber visto cientos de polichinelas en la vía del Coso romana. Un inglés que asistió al carnaval de París en 1786, escribe que «Papás, cardenales, monjas, demonios, cortesanos, arlequines y abogados se mezclan en una promiscua multitud»⁵⁰⁰; no solo se vestían como los personajes citados, sino que imitaba sus comportamientos. «Uno de ellos hacía de jurista, subiendo y bajando por las calles con un libro en la mano y discutiendo con todas las personas que encontraba en su camino»⁵⁰¹. Impetuosos bufones u hombres salvajes golpeaban a los espectadores con vejigas de cerdo o con cañas. Se lanzaban entre sí harina, confites, manzanas, naranjas, piedras o huevos, a veces rellenos de agua de rosas. En Cádiz, el omnipresente visitante inglés nos informa de que las mujeres tiraban bolsas llenas de agua a los hombres que pasaban bajo sus balcones⁵⁰². También los animales eran víctimas muy comunes de la locura carnavalesca. Se manteaba a los perros y golpeaba a los gallos hasta matarlos. Las agresiones podían ser verbales, produciéndose un variado intercambio de insultos o de canciones compuestas de versos satíricos⁵⁰³.

Las diversiones más formales se concentraban en los últimos días del carnaval, se celebraban en las plazas centrales y en ellas se distinguía más claramente entre actores y espectadores. A menudo eran los clubes o fraternidades los que organizaban estas actividades

especiales lideradas por «reyes» o «abades» del mal gobierno compuestas, sobre todo, por jóvenes varones procedentes de las clases superiores, como sucedía en la Abbaye des Conards (Rouen), la Compagnie de la Mère Folle (Dijon), la Compagnie della Calza (Venecia) o la de Schembartläufer (Nüremberg)⁵⁰⁴. Las representaciones que organizaban se basaban en la «improvisación», ya que carecían de guion escrito y (probablemente) de ensayos previos, aunque las coordinaba un grupo de personas que se conocían entre sí y ya habían participado con anterioridad. Estas actuaciones no tenían guion pero tampoco eran mera improvisación, como tampoco eran espectáculos profesionales ni simples diversiones, sino que participaban un poco de todas esas características. A menudo incluían los tres elementos que se comentan a continuación.

En primer lugar, una procesión compuesta por carrozas llenas de gente disfrazada de gigantes, diosas, demonios y otros personajes. En Nüremberg destacaba una de las carrozas, la *Hölle*, transportada sobre un trineo por las calles hasta llegar a la plaza principal. La mayoría tenían forma de barco, una reminiscencia de las caravanas de barcos alemanes mencionadas en ocasiones en fuentes antiguas y medievales. Las carrozas eran particularmente numerosas y famosas en Florencia. Los actores que iban en ellas representaban a jardineros, nodrizas, espadachines, estudiantes, turcos, *Landsknechten* y otros personajes, al tiempo que cantaban canciones, especialmente compuestas para la ocasión, que dedicaban a las mujeres que veían la procesión desde los balcones. En algunos carnavales franceses, los maridos golpeados por sus esposas o los que se habían casado recientemente, eran llevados en procesión, guiados por los oficiales del «gran príncipe Mardi Gras [Martes Gordo]», o conducidos por toda la ciudad sentados

de espaldas sobre asnos⁵⁰⁵.

Otro de los elementos recurrentes en el ritual carnavalesco era algún tipo de competición. Entre las más populares se encontraban las carreras normales, las de caballos y las competiciones con aros. El carnaval romano incluía carreras de jóvenes, de judíos y de ancianos. También podían celebrarse justas o torneos en tierra o agua. En Lille, por ejemplo, durante el siglo XVIII, los concursantes luchaban desde dos botes en el río. Los partidos de fútbol del martes de carnaval eran muy comunes en Inglaterra y el norte de Francia. En Ludlow competían a tirar de la cuerda; en Bolonia, un grupo de jugadores lanzaba huevos a otro, cuyos miembros trataban de desviarlos con estacas⁵⁰⁶.

El tercero de los elementos comunes a todos los carnavales era la representación de una obra teatral; esta podía ser de cualquier tipo, aunque generalmente se trataba de una farsa. Sin embargo, es muy difícil trazar una línea divisoria entre lo que era una obra de teatro formal y los «juegos» informales. De hecho, en la mayoría de los lugares se celebraban parodias de los más diversos actos. En Italia eran muy populares los asedios de farsa a castillos construidos en las plazas principales, que al final eran tomados al asalto; en Francia, los juicios de broma o *causes grasses*; en España, los sermones satíricos; en Alemania, las labranzas, en las que mujeres solteras tiraban de los arados; o las bodas, en las que la novia podía ser un hombre y el que hacía de novio iba disfrazado de oso (sobre la parodia, *supra*, pp. 176-177). Muchos de los juegos se centraban en la misma figura de «Carnaval». Este generalmente adoptaba la forma de un hombre gordo, barrigudo, rubicundo, alegre, rodeado de productos comestibles (salchichas, aves de corral, conejos), sentado sobre un barril o (como sucedió en Venecia

en 1572) con un caldero de macarrones. En cambio, «Cuaresma» adoptaba la forma de una mujer vieja y delgada, vestida de negro y rodeada de pescados (la figura masculina de «Jack el Cuaresma» conocida en Inglaterra, parece haber sido una excepción). El contexto carnavalesco nos permite explicar los nombres e imaginar las características de alguno de los cómicos más famosos del período. Así, «Hans Wurst» seguramente aludía a las salchichas consumidas durante el carnaval, mientras que «Pickleherring» (Arenque Escabechado) y «Steven Stockfish» estaban escuálidos y representaban a la Cuaresma⁵⁰⁷.

Hemos hallado pruebas de que las batallas entre Carnaval y Cuaresma no solo eran productos de la imaginación de Bruegel, el Bosco u otros pintores, sino que se escenificaban públicamente. En Bolonia (1506) se produjo un torneo entre «Carnaval» sentado sobre un caballo gordo y «Cuaresma» sobre uno delgado, los dos apoyados por un escuadrón de seguidores. El último acto de las fiestas a menudo era un drama en el que se juzgaba a «Carnaval», que confesaba sus delitos y hacía testamento. Se le solía ejecutar en la hoguera y, por último, se celebraba el funeral. A veces se decapitaba solemnemente a un cerdo, como sucedía cada año en Venecia, o se enterraba una sardina con todos los honores, como era el caso de Madrid⁵⁰⁸.

El mundo al revés

¿Qué significaba el carnaval para los que participaban en él? En cierto sentido es una pregunta superflua. El carnaval era una fiesta, un juego que tenía un fin en sí mismo, que no había que explicar o justificar. Era un tiempo de éxtasis y

liberación. Sin embargo, tenemos razones para plantearnos más preguntas. ¿Por qué adoptaba el juego formas tan particulares? ¿Por qué se disfrazaba la gente poniéndose largas narices, se lanzaban huevos o ajusticiaban a «Carnaval»? Desde el momento en que los contemporáneos no registraron sus ideas sobre esta fiesta (para ellos era obvio), debemos proceder indirectamente, analizando los distintos temas y las asociaciones más comunes⁵⁰⁹.

Los tres temas más importantes en los carnavales, tanto en sentido real como imaginario eran la comida, el sexo y la violencia. El primero, la comida, era el más evidente: ponía la *carne*, la salsa al carnaval. El consumo exagerado de carne de cerdo, de vaca y de otros animales era real, pero también desempeñaba cierto papel simbólico en las distintas celebraciones carnalescas. El personaje de «Carnaval» llevaba colgados de sus vestidos gallinas y conejos. Tanto en Nüremberg, como en Múnich y otros lugares, los carniceros ocupaban un papel muy destacado en los rituales, danzando y corriendo por las calles, o tirando al agua a alguno de sus aprendices. Durante el carnaval celebrado en 1583 en Koenigsberg, noventa carniceros llevaron en procesión una gigantesca salchicha que llegó a pesar 440 libras.

La *carne* también simbolizaba la «carnalidad». Lógicamente, el sexo era mucho más interesante que la comida desde el punto de vista simbólico, ya que las formas en que se disfrazaba traslucían significados cuan finos velos. Como han demostrado los historiadores con relación a la Francia del siglo XVII, el período carnalesco era un tiempo de intensa actividad sexual. Al recomponer las tablas del movimiento estacional de las concepciones, el pico se encontraba entre los meses de mayo y junio, pero había otro en torno a febrero. Muchas bodas se celebraban en carnaval

y el matrimonio fingido era un juego muy popular. Las canciones de doble sentido eran algo virtualmente obligado. Una de las más típicas era la que cantaban los componentes de la carroza de los «fabricantes de clavos» de Florencia, que decían a las mujeres cuando pasaban bajo sus balcones:

E bella e nuova ed util masserizia,
Sempre con noi portiamo
D'ogni cosa dovizia,
E chi volesse il può toccar con mano.
[Nuestras herramientas son finas, nuevas y provechosas,
Siempre las llevamos con nosotros
Sirven para todo,
Si quieres tocarlas puedes hacerlo].

Durante el carnaval napolitano de 1664, se obligó a las mujeres a que viesen un falo de madera «del tamaño de un caballo que transportaban por las calles»⁵¹⁰. Si tenemos en cuenta estos hechos, no parece exagerado que interpretemos como símbolos fálicos los disfraces que tenían largas narices o cuernos o la gran salchicha que llevaron en procesión por Koenigsberg. También podríamos llamar la atención sobre el significado sexual de las «siembras», en las que las mujeres solteras desempeñaban un papel clave, o sobre las vejigas de cerdo, usadas para hacer música, jugar al fútbol o golpear a los espectadores. Tanto el gallo como el cerdo eran conocidos símbolos de lascivia, mientras que los habitantes velludos de los bosques y los osos (ambos presentes en los carnavales en los que secuestraban mujeres) lo eran de la virilidad.

El carnaval no aludía solo al sexo, sino también a la agresión, la destrucción o la profanación. Podríamos llegar a pensar que el sexo era una especie de intermediario que ligaba la comida a la violencia. Esta, como el sexo, estaba presente de forma más o menos explícita en el ritual carnavalesco. Durante su celebración, se toleraba la agresión verbal y los enmascarados podían insultar al resto de sus

convecinos o a las autoridades. Era el momento en el que se podía acusar al vecino de haber sido engañado o golpeado por su esposa. En una de las procesiones del carnaval madrileño de 1637 se sacó una figura, aparentemente despellejada, que llevaba la siguiente inscripción:

Sisas, alcavalas y papel sellado

Me tienen desollado [511](#).

Otras figuras, las que portaban símbolos referidos a las órdenes militares o el cartel de «se vende», aludían al extendido tráfico de honores.

La agresión se ritualizaba en batallas fingidas, en partidos de fútbol o se desplazaba hacia objetivos que no podían defenderse: gallos, perros, gatos o judíos, a los que tiraban piedras y barro durante la carrera anual del carnaval en Roma. Además, no eran infrecuentes actos de violencia más seria, ya fuese porque los insultos iban demasiado lejos o porque el carnaval era un buen momento para resolver viejas rencillas. En Moscú el número de asesinatos callejeros aumentaba considerablemente durante el carnaval y un visitante inglés en la Venecia de finales del siglo xvi informaba que: «Durante la noche del martes de carnaval hubo diecisiete muertos y muchos heridos; esto es de lo que se informa oficialmente, pero además se produce al menos una muerte violenta cada una de las noches que dura la fiesta». En Londres la violencia de los aprendices de artesanos durante el martes de carnaval era tan normal como comer tortitas: «jóvenes armados con porras, martillos, reglas, paletas y sierras de mano, saqueaban los teatros y destrozaban los prostíbulos», y con las piedras que llevaban en los bolsillos atacaban al condestable y a sus hombres cuando estos llegaban al lugar de los hechos. En la Sevilla de 1800 se llegó a decir que «el número de heridos graves o mortales en cada una de las grandes fiestas» era

«de dos o tres»⁵¹².

Claude Lévi-Strauss nos ha enseñado cómo analizar las contraposiciones que encontramos al interpretar los mitos, los rituales y otras formas culturales. En el caso del carnaval, dos tipos de estas contraposiciones crean el contexto que nos permite estudiar muchos de los elementos de la fiesta, una situación de la que era consciente la gente de la época.

La primera es la que se daba entre Carnaval y Cuaresma, entre lo que los franceses denominaban *jours grass* y *jours maigres*, personificados generalmente por un hombre gordo y una mujer delgada, respectivamente. De acuerdo con la doctrina de la Iglesia, la cuaresma era tiempo de ayuno y abstinencia, no solo de carne sino también de huevos, sexo, ir al teatro y otras diversiones. Era lógico, por lo tanto, representarla demacrada (la palabra «cuaresma» (*lent*) significa «tiempo enjuto» (*lean time*) como una aguafiestas asociada a los animales de sangre fría típicos de la dieta cuaresmal. El carnaval hacía hincapié en todo aquello de lo que carecía la cuaresma; era joven, gordo, alegre, sexi, gran comedor y bebedor, una especie de Gargantúa o de Falstaff (sin duda, la conexión era ambivalente y, de hecho, el carnaval nos aporta el contexto desde el que interpretar a Gargantúa y Falstaff).

La otra contraposición básica requiere de más explicación. Carnaval no solo se oponía a Cuaresma, sino también a la vida diaria, no únicamente a los cuarenta días cuaresmales, que comenzaban el miércoles de ceniza, sino también al resto del año. El carnaval era la encarnación del «mundo al revés», uno de los temas favoritos de la cultura popular en la Europa moderna; *le monde renuersé, il mondo a la rovescia, Die verkehrte Welt*. Este mundo al revés se prestaba a la ilustración y fue, desde mediados del siglo XVI, uno de los

motivos preferidos de la pintura popular. Representaba una inversión física: gente caminando cabeza abajo, ciudades en el cielo, el sol y la luna en la tierra, peces volando y, lo mejor de las procesiones carnavalescas, el caballo trotando hacia atrás y el jinete mirando hacia la cola del animal. También se podía dar una transformación de las relaciones entre las personas y los animales: el caballo convertido en herrero y calzando a su dueño; el buey convertido en carnicero despiezando a un hombre; el pez comiéndose al pescador; las liebres llevando a un cazador atado o dándole vueltas en un asador. También podemos encontrar una inversión de las relaciones de género, edad o estatus social. Al hijo se le muestra pegando al padre, al alumno al profesor, a los criados impartiendo órdenes a sus amos, al pobre dando limosna al rico, al laico celebrando misa o predicando a los curas, al rey caminando y al campesino a caballo, al marido sosteniendo al bebé e hilando mientras su mujer fuma y sostiene la escopeta⁵¹³.

¿Qué significaban todas estas imágenes? No existe una respuesta sencilla a esta pregunta. En muchos casos, estas y otras imágenes similares eran ambiguas, dependiendo del tipo de personas que las veían, e incluso podían ser ambivalentes para un mismo observador. Es mucho más fácil documentar la actitud de las clases dirigentes, para la que estas imágenes simbolizaban el caos, el desorden y el desgobierno. Todos los que se oponían al cambio en este período las calificaban, literalmente, de «subversivas», de un intento de trastocar el orden establecido. Creían que este era de origen natural y que cualquier alteración conduciría inexorablemente al desorden. Lutero, por ejemplo, fue acusado de alterar el sistema vigente, y él mismo criticó las rebeliones campesinas de 1525 utilizando los mismos argumentos. En la Inglaterra de mediados del siglo XVII

denominaban a los cuáqueros y otros grupos «defensores de un mundo invertido»⁵¹⁴.

Es mucho menos evidente que el pueblo considerase malo el mundo al revés. Cuando los campesinos rebeldes asaltaron en 1525 la sede de la Orden Teutónica en Heilbronn, forzaron a los caballeros a cambiar su rol con ellos. Mientras los invasores celebraban un banquete, los caballeros debían permanecer rígidos alrededor de la mesa con el sombrero en la mano. «Hoy, pequeño Junker», dijo uno de los campesinos, «nosotros seremos los caballeros» (*Heur, Junkerlein, syn wir Teutschmeister*). El pueblo de Norfolk proclamó durante la rebelión de Ket en 1549, que «los señores habían gobernado demasiado tiempo y que ahora les tocaba a ellos». En 1670, los campesinos del Vivarais hicieron una declaración similar: «Ha llegado el tiempo de la profecía», dijeron, «cuando la loza de barro rompería a la de hierro». Tras la Revolución francesa circulaban dos pinturas populares; en una se representaba a un noble montado sobre un campesino y en la otra al campesino sobre el noble, con la siguiente inscripción: «Sé que mi turno está a punto de llegar»⁵¹⁵ (ilustraciones 17 y 18). El mundo al revés también se asocia a la utopía popular de la tierra de Jauja, «el País de los Necios» o «la tierra del Preste Juan», donde las casas tenían tejados cubiertos de tortas, la leche corría por los arroyos, había cerdos asados con cuchillos clavados en sus lomos por doquier y se celebraban carreras que ganaban los últimos que llegasen a la meta. Un poeta popular francés añadió sus propias variaciones a este tema:

Pour dormir une heure
de profond sommeil,
sans qu'on se réveille,
on gagne six francs,
et à manger autant;
et pour bien boire

on gagne une pistole;
ce pays est drôle,
on gagne par jour
dix francs à faire l'amour⁵¹⁶.

El país de Jauja se basaba en una visión del mundo que siempre fuera un carnaval o el carnaval era una especie de país de Jauja temporal y de ahí la importancia de comer, beber y favorecer la inversión de todo lo existente. El carnaval también era tiempo de comedias, que a menudo reproducían situaciones contrarias a la realidad, en las que se detenía al juez o donde la mujer se imponía a su marido⁵¹⁷. El disfraz permitía que hombres y mujeres intercambiaran sus papeles. Las relaciones entre los criados y su señor podían invertirse. En Inglaterra era muy tradicional la fiesta «de la libertad de los criados durante el martes del carnaval». Se eliminaba todo tabú en relación con los impulsos sexuales y agresivos que, de hecho, se promovían en las fiestas. En otras palabras, el carnaval era un período de desorden institucionalizado, un conjunto de rituales sobre la inversión del mundo conocido. En este sentido, no debe maravillarnos que los contemporáneos le llamasen el tiempo de la «demencia», en el que reinaba la locura. Suspendidas las reglas de la cultura, los ejemplos a seguir eran los hombres salvajes, el bufón y «Carnaval», que representaba a la naturaleza o, dicho en términos freudianos, al subconsciente. Como dijera el poeta italiano Mantuanus a comienzos del siglo XVI:

Per fora per vicos it personata libido
Et censure carens subit omnia tecta voluptas.
[El deseo enmascarado atraviesa plazas y calles
y en ausencia del censor, el placer entra bajo todos los techos].

Estos versos tienen un eco freudiano. Desde luego, términos como *libido* y *censor* tienen para nosotros unas connotaciones que no tenían en el siglo XVI, pero el poeta nos está indicando que el carnaval daba salida a deseos sexuales

reprimidos⁵¹⁸.

La doble contraposición entre carnaval y cuaresma y entre el mundo al revés y el cotidiano, no supone desde luego un análisis exhaustivo de todos los significados que reúne esta fiesta. Otro de los temas más interesantes, especialmente relacionado con el carnaval de Nüremberg, es el de la juventud. En el de 1510, una de las carrozas que participaba en la cabalgata simbolizaba la fuente de la juventud. En 1514 se pudo ver otra en la que un diablo gigante devoraba a una mujer vieja. Es probable que el mundo desordenado al que nos hemos referido, también fuera un símbolo de rejuvenecimiento, del retorno a la licenciosidad de los años que preceden a la edad madura⁵¹⁹.

Cuando sir James Frazer escribió sobre el carnaval en su obra *La Rama dorada*, sugirió que esta fiesta era un ritual dirigido a hacer crecer las mieses, e identificó no solo a las criaturas salvajes, sino también al mismo «Carnaval» con los espíritus de la vegetación. Fuera cual fuese su origen, no parece que tuviera este sentido para los participantes en los carnavales urbanos de la Europa moderna. Sin embargo, sería un error desechar sin más las teorías de Frazer. La «fertilidad» es un concepto muy útil para relacionar elementos, aparentemente tan dispares como los huevos, las bodas o los símbolos fálicos. Una salchicha podía ser un símbolo fálico pero, a su vez, este podría simbolizar cualquier otra cosa, fuesen o no conscientes de ello sus contemporáneos. En este terreno no podemos más que especular⁵²⁰. Lo que está claro es que el carnaval era polisémico, significaba cosas diferentes para personas distintas. Los significados cristianos se superpusieron a los paganos sin eliminarlos del todo. El resultado es que debemos interpretar el carnaval como si fuera un palimpsesto. Los rituales carnavalescos transmitían

simultáneamente mensajes diversos sobre la comida, el sexo, la religión y la política. La vejiga, que llevaba un bufón, por ejemplo, reproducía distintos significados; era una vejiga y por lo tanto estaba asociada a los órganos sexuales; procedía del cerdo, el animal carnavalesco *par excellence*, y la llevaba un tonto, cuya «necedad» simbolizaba la vejiga vacía.

Lo carnavalesco

El carnaval no tenía la misma importancia en toda Europa. Predominaba en el área mediterránea, Italia, Francia y España; era menos importante en la Europa central y casi inexistente en la del norte, Inglaterra y Escandinavia, probablemente porque el clima no permitía la realización de una fiesta tan elaborada al aire libre, si bien sabemos que en Riga, «la fiesta más importante del año es, sin duda, el carnaval»⁵²¹. En ciertos lugares donde el carnaval no era importante, e incluso en otros donde sí lo era, había otras fiestas que cumplían su misma función y reproducían sus características. Así como los héroes de unas historias pasaban a otras, «partículas» elementales del ritual también pasaban de una fiesta a otra. Las más «carnavalescas» eran algunas de las que se celebraban en los meses de diciembre, enero y febrero, es decir en el período del carnaval entendido en sentido amplio.

Un ejemplo famoso es el de la fiesta de los Locos (la fiesta de los «inocentes» mandados degollar por Herodes), que se celebraba el 28 de diciembre o en fechas próximas, y que está muy bien documentada en Francia. Organizaba esta fiesta el clero joven, un equivalente eclesiástico de las sociedades de hombres jóvenes que organizaban el carnaval. El pueblo participaba en ella de la misma forma que

participaba en la misa, como congregación. Durante su celebración se elegía a un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y se celebraba una falsa misa, en la que los curas llevaban máscaras o vestidos de mujer, se ponían los hábitos al revés, sostenían el misal boca abajo, jugaban a las cartas, comían salchichas, cantaban canciones obscenas y en vez de bendecir a los feligreses los maldecían. Las «indulgencias» proclamadas en el sur de Francia (dichas en occitano y no en latín) rezaban así:

Mossehor, qu'es eissi présen,
Vos dona xx banastas dé mal
dé dens,
Et a tós vós aoutrés aoussi,
Dona una cóa de Roussi.
[Mi Señor, aquí presente,
Os damos veinte cestos de mal de dientes.
Y a todos vosotros también
Os damos un culo rojo].

Difícilmente podríamos encontrar una proclamación más literal del mundo al revés. Se legitimaba aludiendo a un verso del Magnificat: *Deposuit potentes de sede et exaltavit humildes* (ha depuesto a los poderosos y exaltado a los humildes). En otros lugares, por ejemplo en la Inglaterra anterior a la Reforma, la diversión adoptaba una forma más apacible en la fiesta del «niño obispo» o la «misa infantil». De acuerdo con la orden que abolió, en 1541, estas costumbres, las celebraciones incluían a «niños adornados de un modo raro y aparejados para que pudiesen parecerse a los curas, a los obispos y a las mujeres, y así eran conducidos de casa en casa, entre canciones y bailes, bendiciendo a la gente y recogiendo dinero; los niños también cantaban misa y predicaban desde el púlpito»⁵²². En el aniversario de la matanza perpetrada por Herodes, los niños tenían la oportunidad de asumir el control.

La fiesta de los Santos Inocentes se celebraba en uno de los doce días de las Navidades, y de ahí que se la considere una de las fiestas carnavalescas, porque, desde el punto de vista cristiano, el nacimiento del hijo de Dios en un pesebre, era un ejemplo espectacular del mundo al revés. Como en el carnaval, la Navidad era un buen momento para comer y beber, representar obras de teatro y «desgobiernos» de diverso tipo. En Inglaterra era costumbre representar, el primer lunes después de la Epifanía, «obras de labrantío que incluían bodas fingidas. El día de Año Nuevo, hombres y mujeres podían intercambiar sus trajes». Como en el carnaval, también se personificaba la estación. La «cabalgata», o procesión de Yule (el primer Papá Noel) y su esposa, era un gran acontecimiento en el York del siglo XVI, «que arrastraba a un gran número de personas», como admitía la corporación municipal cuando abolió este ritual en 1572. En Italia se personificaba a la Epifanía en forma de mujer vieja, *la Befana* o *la Vecchia*, una suerte de vieja bruja, muy parecida a la «Cuaresma», a la que se podía quemar al finalizar las festividades⁵²³.

Según un visitante inglés, en la Rusia del siglo XVI,

[...] cada obispo prepara en su catedral una escenografía de tres niños en un horno, se hace volar a un ángel desde el tejado de la iglesia, con gran admiración de todos, y los caldeos [como se les llama aquí] lanzan grandes bombas de fuegos artificiales, compuestas de resina y pólvora, mientras corren por la ciudad los doce días, disfrazados con chaquetas de actores y realizando buenos juegos en honor del espectáculo del obispo cada Navidad.

El tono carnavalesco de estos ritos se percibe mejor gracias al relato de un alemán del siglo XVII, que nos explica que estos «caldeos», así llamados en recuerdo del pueblo convencido por Nabucodonosor para que lanzasen al «horno ardiente» a Shadrach, Mesach y Abed-nego (Daniel 3, 8-30), eran:

[...] ciertas personas disolutas, que cada año recibían permiso del patriarca (desde los ocho días anteriores a la Navidad, hasta la noche de Reyes) para correr por las calles lanzando fuegos artificiales especiales. A menudo llegaban a quemar las barbas de los paseantes, especialmente las de los campesinos..., y todos debían estar preparados para pagar un copek. Iban vestidos como

El 5 de febrero, aún en carnaval, se celebraba la fiesta de santa Ágata, santa Águeda para los españoles, que hacían de este día una ocasión especial para otro rito de inversión; las mujeres daban las órdenes y los hombres obedecían. Tal parecía que, al cortarle los pechos, los torturadores de santa Ágata la hubieran convertido en una Amazona⁵²⁴.

Al margen de la estación del carnaval, había otras fiestas que incidían sobre los temas de la renovación, la comida, el sexo, la violencia o la inversión, y a las que también se puede calificar de carnalescas. El martes de Pascua o «martes del empeño» se celebraba en Inglaterra una de estas fiestas. Ese día, las mujeres capturaban a los hombres, que debían pagar un rescate para quedar en libertad. Lo mismo podría decirse de la fiesta del Primero de Mayo, muy tradicional en Inglaterra para compensar la tranquilidad propia del martes de carnaval. El rey y la reina de mayo organizaban espectáculos muy elaborados, que incluían obras de teatro sobre san Jorge (en realidad, un personaje muy próximo, ya que su fiesta se celebraba una semana antes) o Robin Hood (*supra*, pp. 224-225). Hombres, mujeres y niños se dirigían ese día a los bosques donde, según una descripción de finales del siglo XVI, «pasaban toda la noche participando en placenteros pasatiempos», regresando después a sus casas con ramas de abedul y un árbol de mayo. En otras palabras, los ritos de la primavera comportaban cierta licencia sexual. En el Londres del siglo XVIII, ese mismo día los deshollinadores se cubrían con harina, otro ritual relacionado con la inversión. En Italia se denominaba a los árboles de mayo *alberi della cuccagna*, «árboles de la cucaña», una alusión evidente al carnaval. En España, el primero de mayo se celebraba, como el carnaval, con batallas y bodas imaginarias; según el diccionario de Covarrubias,

por ejemplo con «una suerte de obra de teatro representada por chicos y chicas, que colocan a un niño y una niña sobre un lecho matrimonial, para simbolizar la boda»⁵²⁵.

También el verano tenía sus carnavales, sobre todo las fiestas del Corpus Christi y de san Juan. La del Corpus Christi, difundida por Europa aproximadamente desde el siglo XVIII, era un día de procesiones y representaciones teatrales. En la Inglaterra bajomedieval era el momento elegido para representar autos sacramentales en las plazas de los mercados de Chester, Coventry, York y otros lugares. También en España eran muy características estas representaciones, pero ahí se mezclaban con elementos carnalescos. Las carrozas, en muchos casos muy elaboradas, eran conducidas por las calles llevando imágenes de santos, gigantes y, lo más importante de todo, un enorme dragón que en términos cristianos representaba a la Bestia del Apocalipsis, mientras que la mujer montada sobre él se suponía que era la meretriz de Babilonia. Además, asaltaban los oídos de la multitud explosiones de fuegos artificiales, música de gaitas, de tambores, castañuelas, bombos y trompetas. Los demonios también desempeñaban un importante papel en la obra, dando volteretas, cantando y atacando a los ángeles en batallas simuladas. El cómico tenía su propio lugar y golpeaba a los espectadores con vejigas de cerdo⁵²⁶.

Ya hemos dicho que la vigilia de san Juan, celebrada en el solsticio de verano, era una importante fiesta relacionada con el tema de la renovación (*supra*, p. 242). Allí donde san Juan Bautista era el patrón, la fiesta adquirió evidentes tonos carnalescos. Es lo que ocurrió, por ejemplo, en Chaumont (diócesis de Langres), donde las semanas que precedían al día de san Juan se consideraban un período de desgobierno

organizado, o mejor desorganizado, por los diablos. Estos, como los «caldeos» rusos, lanzaban fuegos artificiales contra la multitud, corrían los domingos por la tarde por toda la ciudad, aterrorizaban a los habitantes del campo e imponían tasas en el mercado. Todas estas actividades representaban el poder del diablo sobre el mundo que perduraba hasta la fiesta de san Juan. Florencia también estaba bajo la protección de san Juan Bautista, y su fiesta no solo estaba plagada de obras religiosas, procesiones y carrozas, sino también de hogueras, gigantes, fuegos artificiales, carreras, partidas de fútbol, corridas de toros y *spiritelli*, hombres que caminaban sobre zancos. En la Europa del norte y del este, la vigilia de san Juan fue una fiesta particularmente importante durante la época moderna, ya fuese debido a la pervivencia de las tradiciones paganas o a que los rituales públicos que se celebraban durante el carnaval en los países mediterráneos (o en mayo en Inglaterra) simplemente se retrasaban hasta junio por lo frío del clima, aunque, como nos recuerda el caso de las ciudades bálticas⁵²⁷, no siempre era así. En la Estonia del siglo XVI, la vigilia de san Juan se caracterizaba, según un pastor luterano:

[...] por las llamas de alegría que cubrían todo el país. Alrededor de estas hogueras, la gente, baila, canta y salta con gran placer, sin que falte la música de las grandes gaitas... ¡cuántas carretas de cerveza..., cuánto desorden, fornicación, luchas, asesinatos e idolatría espantosa se veía allí!

Otro pastor luterano describe la fiesta de la vigilia de san Juan en la zona rural que rodeaba a Riga a finales del siglo XVIII en un tono más condescendiente. Se llamaba J. G. Herder (*supra*, p. 44)⁵²⁸.

Aunque el énfasis sobre la comida y la bebida, tan característico del carnaval, no parece haber sido tan marcado en las fiestas de primavera y verano, la gente compensaba con creces esta carencia en otoño. Comer y beber era lo principal en la cena de la recolección que

ofrecían los segadores, aunque no fuera el único entretenimiento:

Un violinista tocaba el violín mientras los demás comían hasta llenar sus panzas, para luego entrar en el granero y bailar sobre el suelo de madera hasta empaparse de sudor; allí también había un gran barril de cerveza a disposición de todos y una pieza de tabaco para cada uno.

Esto sucedía en Cardiganshire en el otoño de 1760. Pocos años después en Sicilia, un visitante francés contaba que «tras recoger la cosecha, los campesinos celebran una fiesta popular, una especie de orgía», bailando al son de los tambores; «una mujer vestida de blanco y montada sobre un asno... es rodeada por hombres a pie con haces de trigo sobre las cabezas y los brazos, con los que parecen rendir homenaje a la mujer». También en Inglaterra hallamos comportamientos que recuerdan el igualitarismo carnavalesco. En la cena de la recolección, nos cuenta un observador del siglo XVIII, «los criados y su patrón son semejantes y se hace todo con igual libertad. Se sientan a la misma mesa, charlan entre ellos y el tiempo que resta lo consumen en bailar, cantar, etc., sin hacer ningún tipo de diferencia o distinción»⁵²⁹.

Otras fiestas de otoño centradas en la comida y la bebida eran las de san Bartolomé (25 de agosto) y san Martín (11 de noviembre). San Bartolomé, de quien se decía que había sido desollado vivo, era un buen patrón, aunque algo siniestro, para los carniceros. Tanto en Bolonia como en Londres, el día de san Bartolomé se convertía en la ocasión perfecta para celebraciones carnavalescas. En Bolonia se la llamaba «fiesta del cerdo», y se paseaba triunfalmente al cerdo antes de matarlo, asarlo y distribuirlo. Ese mismo día se celebraba en Londres la feria de san Bartolomé en Smithfield, el centro londinense del mercado de la carne. Un drama de Ben Jonson nos describe con agudeza los principales ingredientes de esta fiesta: el cerdo Bartolomé (que se vendía en los puestos que tenían una cabeza de cerdo como señal), pan de

jengibre, espectáculos de marionetas y varios días de desorden autorizado. En Francia, Alemania y los Países Bajos, el día de san Martín se convertía en una gran ocasión para que la gente obedeciese alegremente la recomendación de la canción: «Bebe el vino de san Martín y come la oca» (*trinck Martins wein und gens isz*) porque en algunos lugares, como en Groningen, era costumbre, a comienzos del siglo xvii, que los mesoneros sirvieran gratuitamente oca asada a sus clientes⁵³⁰.

El repertorio de rituales públicos también estaba presente en determinados eventos que no formaban parte del ciclo anual de fiestas. En Venecia, las «guerras de los puños» en las que los jóvenes varones de unos barrios peleaban con los de otros sobre los puentes que separaban sus respectivos territorios, parecen haberse desarrollado en un ambiente de alegre violencia que bien se puede calificar de «carnavalesco»⁵³¹. Ejecuciones públicas, la «entrada» solemne de personajes importantes en la ciudad, la celebración de victorias (o coronaciones, o nacimientos de infantes reales) y, en la Inglaterra del siglo xviii, las elecciones parlamentarias, todo adquiría tonos carnavalescos. Las elecciones, sobre todo las de Westminster, eran un buen momento para comer, cantar, beber y luchar por las calles; todo acababa con un ritual de triunfo: llevar a hombros al candidato vencedor. La violencia y el éxtasis que provocaban estos acontecimientos, fue recogida y preservada para nosotros por Hogarth. Las victorias significaban banquetes, fuegos artificiales y hogueras. Las entradas reales comportaban la erección de arcos triunfales, mítines, batallas simuladas, fuentes de las que manaba vino y monedas lanzadas a la multitud.

Un ritual mucho más común en la Europa moderna era el

de las ejecuciones; actos públicos cuidadosamente organizados por las autoridades para mostrar al pueblo que el delito no compensaba. Esto es lo que explicaría las objeciones del doctor Johnson a los intentos de abolir los ahorcamientos públicos:

Señor, las ejecuciones tienen como objeto atraer espectadores. Si no lo hacen, no cumplen con su propósito.

El rito de las ejecuciones comenzaba con una procesión de los condenados y sus guardianes que se dirigían, por ejemplo a Tyburn, los primeros sobre carretas y con sogas alrededor del cuello. Luego los subían al patíbulo, el escenario en el que representarían su último acto. Los sacerdotes les atendían y, mientras, se les podía permitir que se dirigiesen a la multitud, bien para mostrar públicamente su arrepentimiento o, como sucedió en Montpellier en 1554, para describir en versos sus crímenes. Si el condenado se había fugado, podía ser colgado en efigie, un procedimiento que recordaba al carnaval. Los demás serían decapitados, ahorcados, quemados o descuartizados sobre una rueda; este horrible ritual finalizaba cuando «cuarteaban al preso y tiraban» sus partes, exhibiendo su cabeza a las puertas de la ciudad, tras lo cual se vendían baladas que contaban sus últimos momentos. Si el criminal era clérigo, se le «degradaba» o «expulsaba» solemnemente antes de la ejecución; esto fue lo que sucedió, por ejemplo, con Savonarola y otros dos frailes en 1498, a los que sobre un patíbulo situado en la plaza principal de Florencia: «privaron de todos sus hábitos, que les fueron quitados uno a uno, al tiempo que se pronunciaban las palabras estipuladas para la degradación... siéndoles después rasuradas sus manos y caras como es costumbre en estas ceremonias»⁵³².

Los castigos públicos menores también se aplicaban en forma de drama. Cuando se azotaba a un condenado, se le

llevaba por el centro de la ciudad montado en un carro. Lo más carnavalesco de todo era el castigo que se infligía a aquellos que practicaban la medicina sin tener la cualificación requerida: «se monta a estas personas de espaldas sobre un asno, con la cola del animal (en vez de las bridas) entre sus manos, y se les lleva así por las calles»⁵³³. Como el carnaval, estas representaciones precisan de un público; todas ellas ofrecían oportunidades para el sadismo, para tirar piedras y lodo contra los condenados, al igual que se hacía en el caso de los judíos que participaban en la carrera que recorría las calles romanas. Los cepos y la picota eran una deshonra pública, pero también servían para exponer al condenado a la violencia de la multitud.

Sin embargo, el público no siempre reaccionaba como esperaban o querían los organizadores de los ritos y la multitud no interpretaba necesariamente estos procedimientos del mismo modo que las autoridades. En ciertos casos podían simpatizar con el criminal y estructuraban la representación de modo que pudiesen expresar estos sentimientos. Pensemos en dos ejemplos ingleses muy conocidos; cuando en 1638 Lilburne fue azotado desde Fleet Street a Westminster, en todo momento estuvo apoyado por la multitud; del mismo modo, cuando en 1703, Daniel Defoe fue puesto en la picota en Temple Bar, la gente le tiraba flores en vez de los acostumbrados insultos y piedras. En las ejecuciones, especialmente en las celebradas en Tyburn durante el siglo XVIII, los rituales oficiales coexistían con los populares, en los que se representaba el verdugo como el malvado y al criminal como un héroe. Chicas situadas en las escaleras de la iglesia del Santo Sepulcro echaban besos y flores a los condenados. Esta atmósfera «carnavalesca» en Tyburn fue muy comentada⁵³⁴.

Los ritos de la justicia popular también tenían un aire carnavalesco, especialmente el famoso charivari. Según una famosa definición inglesa del siglo XVII, era una «difamación pública», «una balada infame [o infamante], cantada por un grupo de personas armadas, bajo la ventana de un viejo chocho que el día anterior se había casado con una joven libertina, para burlarse de los dos». Todo esto solía ir acompañado por «música tosca» (la *Katzenmusik* alemana o la *Ketelmusick* holandesa), producida por el batir de cacerolas y sartenes; en otras palabras, estamos ante una farsa de serenata. El charivari era conocido en toda Europa, desde Portugal hasta Hungría, aunque los detalles y las víctimas podían variar. De hecho, no solo los viejos casados con mujeres jóvenes (o viceversa) eran objeto de los charivaris, sino también todo aquel que se casase en segundas nupcias, una chica que lo hiciese con alguien que no fuera del pueblo o un marido que hubiese sido golpeado o engañado por su mujer.

Esta burla pública podía posponerse hasta el carnaval, cuando se toleraba mejor el insulto, y la organizaban sociedades como la Abbaye des Conards en Rouen o la Badia degli Solti en Turín, que desempeñaban un papel destacado en las celebraciones carnavalescas. La víctima, sus vecinos o su efigie eran llevados por las calles montados sobre un asno, presumiblemente como símbolo de que, la infracción del matrimonio convencional era como poner el mundo al revés, mientras que al golpear cacerolas y sartenes se generaba una antimúsica. Los rituales del charivari podían usarse fuera del contexto matrimonial, contra predicadores o terratenientes. En la Francia del siglo XVII, por ejemplo, se expulsaba a los cobradores de tributos de las ciudades con un charivari y se colgaban o quemaban en efigie algunas figuras impopulares al modo carnavalesco. Si pudiéramos

elaborar un registro con los nombres de todos aquellos que fueron destruidos en efigie entre 1500 y 1800, aportaríamos muchos datos a la cultura popular de la Europa moderna. En esta lista destacarían: Judas, Maquiavelo, Guy Fawkes, el cardenal Mazarino, Tom Paine y, desde luego, el Papa⁵³⁵.

En cierto sentido, toda fiesta era un carnaval en miniatura, porque era una excusa para el desorden y porque reunía un repertorio similar de formas tradicionales, entre las que destacaban procesiones, carreras, batallas, bodas y ejecuciones fingidas (*supra*, p. 176). Al recurrir al término «carnavalesco», no pretendemos decir que los festejos característicos del martes de carnaval estuvieran en el origen de toda fiesta. Nos limitamos a sugerir que las fiestas más importantes del año tenían rituales comunes que procedían, en su mayoría, del carnaval. Es preferible considerar a las fiestas religiosas de la Europa moderna pequeños carnavales, que algo similar a los tranquilos y graves rituales de la actualidad.

¿Control social o protesta social?

Hasta ahora hemos estudiado lo que significaban las fiestas populares para los que participaban en ellas, pero no es la única aproximación posible al tema. Los antropólogos sociales, estudiosos de mitos y rituales en muchas zonas del mundo, afirman que estos desempeñan determinadas funciones sociales, sean sus participantes conscientes de ello o no. ¿Podemos decir lo mismo de la Europa moderna? ¿Qué funciones cumplía, por ejemplo, el carnaval? Algunas de las funciones de estas fiestas populares son bastante obvias. Eran simples entretenimientos, un respiro que se agradecía en medio de la lucha diaria por el sustento. Daban a la gente

algo que esperar, celebraban a la comunidad misma organizando un buen espectáculo. Puede que las mismas burlas contra los extraños (los judíos en el carnaval romano o los campesinos en el de Nüremberg) fueran, entre otras cosas, una forma dramatizada de expresar la solidaridad interna de la comunidad. En la fiesta de san Juan Bautista que se celebraba en Florencia, había diversos rituales que expresaban la subordinación de otras comunidades a esta ciudad, capital de un imperio. Las fiestas también eran una oportunidad para que los diversos grupos de una comunidad compitiesen entre sí en batallas fingidas (como las que tenían lugar sobre los puentes de Venecia o Pisa) o partidos de fútbol (como en Florencia). A veces organizaban estas competiciones las parroquias, gremios o barrios de la ciudad para lograr una mejor puesta en escena que sus rivales. Así, un párroco de Provins de la región de Champagne, escribía en 1573 que las procesiones locales expresaban «la competitividad entre las distintas iglesias» (*envye d'une église sur l'autre*)⁵³⁶.

El charivari parece haber desempeñado una función de control social, al permitir que una comunidad, villa o parroquia urbana expresaran su hostilidad hacia los individuos que rompían las normas, desautorizando a la costumbre basada en la tradición. Del mismo modo, hacer que las mujeres solteras llevaran el arado por las calles de la ciudad durante el carnaval era una forma de animarlas a encontrar marido. Las ejecuciones públicas también pueden ser una forma de control social, una forma de hacer explícito el consenso comunitario sobre la maldad del crimen.

Pero cuando no se conocen entre sí todos los miembros de la comunidad, el término «control social» puede inducir a error, por lo que debemos detenernos aquí y preguntarnos qué grupos utilizaban el ritual para controlar a qué otros.

Las clases gobernantes, conocedoras de la historia romana, eran conscientes del uso que se podía hacer del «pan y circo» o, según el programa presentado por el favorito real Valenzuela en 1674, de «pan, toros y trabajo»⁵³⁷. El ritual oficial de Tyburn expresaba el intento por parte de los grupos dirigentes de controlar al pueblo, mientras que los no oficiales intentaban contrarrestarlo.

En el Palermo de 1647 se recurría a menudo al ritual. Un incremento en el precio del pan había desencadenado el conflicto. La multitud se dirigió a quemar la casa de un funcionario impopular, logrando únicamente romper los cristales de las ventanas. Esta acción podría interpretarse como una expresión de furia popular, pero también como un intento de presionar al gobierno extraoficialmente respetando la tradición. Después, la multitud fue interceptada por algunos frailes carmelitas, que caminaban hacia ella llevando la Sagrada Forma y lograron que todos se arrodillasen; una demostración clara del uso de los rituales religiosos como forma de control de la muchedumbre⁵³⁸.

Sin embargo, estos ejemplos son demasiado obvios. El análisis funcional es mucho más interesante en situaciones más contradictorias, es decir, en el caso de aquellos rituales que aparentemente expresan una protesta contra el orden social pero, en realidad, contribuyen a su mantenimiento. Algunos antropólogos sociales, como Max Gluckman, han aventurado interpretaciones de este tipo. En Zululandia, justo antes de la cosecha, las chicas solteras se ponían vestidos masculinos, llevaban escudos y lanzas, cantaban canciones groseras y conducían el ganado, es decir, realizaban todas las actividades normalmente atribuidas a los hombres. Los swazi insultaban y criticaban a su rey durante la celebración de algunas fiestas y Gluckman explica esta «licencia en el ritual» aludiendo a su función social: «La

supresión temporal de los tabúes y limitaciones normales, sirve obviamente para resaltarlos». Aunque aparentemente se trate de protestas contra el orden social, estas acciones son en realidad «un intento de preservar, e incluso de reforzar, el orden establecido». Gluckman va todavía más lejos al afirmar que, ahí donde el orden social se cuestiona seriamente, no hay «ritos de la protesta». En un estudio comparado de los rituales de inversión, Victor Turner afirma que conducen a una «experiencia extática», a una exaltación del sentimiento de comunidad, seguido por «un regreso sobrio» a la estructura social normal: «elevando al que está abajo y rebajando al que está en lo alto, reafirman el principio jerárquico»⁵³⁹.

¿Sirven estos análisis para estudiar la Europa moderna? Seguramente sí. Al igual que las chicas zulúes, las venecianas también se vestían de hombres una vez al año. Del mismo modo que a los swazi, a los españoles se les permitía criticar a las autoridades en el curso de determinadas festividades. Si el mundo al revés se representaba regularmente, ¿por qué lo permitían las clases dirigentes? Tal vez fueran conscientes de que una sociedad como la suya, con profundas desigualdades en la riqueza, el poder y el estatus, no podría sobrevivir sin una válvula de escape, que permitiera a las clases subordinadas purgar su resentimiento y compensar sus frustraciones. Evidentemente los contemporáneos no usaban el término «válvula de escape» (no se equipó a las calderas con este mecanismo hasta comienzos del siglo XIX), pero sí utilizaban sencillas metáforas tecnológicas que significaban lo mismo. Algunos clérigos franceses llegaron en 1444 a defender la fiesta de los Locos con estas palabras:

Hacemos estas cosas como burla y no en serio, siguiendo la antigua usanza, y así una vez al año podemos dar salida a la locura innata en nosotros para que se evapore. ¿No revientan los pellejos y barriles de vino, si no se abre el respiradero (*spiraculum*) de vez en cuando? Somos

Un inglés utilizó las mismas o similares palabras tras visitar Italia a mediados del siglo XVII, para explicar el carnaval romano a sus compatriotas: «Todo esto les está permitido a los italianos para que, una vez al año, puedan dar un respiro a su espíritu que, de otra forma, acabaría sofocado por la gravedad y la melancolía»⁵⁴⁰.

La teoría de la «válvula de escape», parece bastante ajustada. Llama la atención sobre ciertos aspectos del carnaval que han recibido poca atención en las páginas anteriores. Por ejemplo, nos ayuda a explicar la importancia de la violencia que, a diferencia de la comida y el sexo, no se restringía explícitamente durante la cuaresma. Los jóvenes podían expresar abiertamente su deseo hacia las damas de la alta sociedad y estas podían caminar tranquilamente por las calles. Llevar máscaras ayudaba a la gente a librarse de su yo cotidiano, confiriéndoles el mismo sentimiento de impunidad del que disfrutaban los héroes de los cuentos populares que se ponían una capa que les hacía invisibles.

Otro punto a favor de la teoría anterior es que se trata de una especie de escape de vapor controlado. La expresión de los impulsos sexuales y agresivos se canalizaba estereotipándolos. Las máscaras no solo liberaban a los que las llevaban de sus roles cotidianos, sino que les imponían otros nuevos. En Roma, los policías o *shirri* deambulaban en grupos por las calles, con el único objetivo de asegurarse de que los juerguistas no fueran demasiado lejos. En este sentido, y a pesar del proverbio, no era cierto que en «el carnaval todo estuviera permitido». De haber sido el caso, no serían necesarios los símbolos, las canciones con doble sentido ni la agresividad sublimada del ritual. El juicio, la ejecución y el funeral de «Carnaval» eran una especie de demostración pública de que el tiempo del éxtasis y la

licenciosidad había finalizado, y que debía emprenderse un «sobrio regreso» a la realidad cotidiana. Las comedias que versaban sobre la inversión de papeles o roles (como la del juez encadenado) representadas tradicionalmente durante los carnavales, solían acabar de una forma similar, recordando a la audiencia que había llegado el momento de que el mundo recuperase la normalidad⁵⁴¹.

Sin embargo, por muy valiosa que resulte la teoría de la «válvula de escape» o «control social», los carnavales y otras fiestas no deben interpretarse únicamente desde esta perspectiva. Quizá, porque la Europa de este período estaba formada por un grupo de sociedades más estratificadas que las estudiadas por Max Gluckman o Victor Turner en África. También es posible que la teoría sea el resultado de la tendencia de los antropólogos a estudiar el consenso en detrimento del conflicto social. En cualquier caso, en la Europa del período moderno (1500-1800) los rituales de revuelta coexistían con un cuestionamiento profundo del orden social, político y religioso, siendo así que, a veces, se pasaba de uno a otro. La protesta se expresó de forma ritualizada, lo que no siempre bastó para contenerla; a veces, el barril de vino estallaba.

Según cabe deducir de los numerosos edictos que prohibían llevar armas durante los carnavales, las autoridades eran conscientes del problema; el Palermo de 1648 es uno de los mejores ejemplos. Como hemos visto, 1647 había sido un año de revueltas que algunos historiadores modernos califican de «revolución». El virrey de Nápoles, representante del monarca hispano, quería entretener al pueblo y decretó las disposiciones necesarias para que el carnaval de 1648 fuese más espléndido que los anteriores. Sin embargo, ciertos nobles se opusieron a esta política y uno de ellos expresó su temor de que «con ocasión

de estas reuniones populares para presenciar espectáculos ridículos, espíritus facinerosos... fuesen capaces de provocar un nuevo motín». El cardenal-arzobispo de Nápoles había suprimido la fiesta de san Juan Bautista en 1647 por razones similares. Todas estas fiestas permitían que los campesinos fueran a la ciudad y tomaran las calles. Muchas personas iban disfrazadas y algunas iban armadas. La excitación del momento y el gran consumo de alcohol, hacían que, poco a poco, fueran debilitándose las inhibiciones que impedían expresar hostilidad contra las autoridades u otros ciudadanos. Si añadimos a esto una mala cosecha, el incremento de los impuestos y los intentos de introducir o prohibir la Reforma, no cabe duda que la mezcla podía llegar a ser explosiva. Es probable que en ese momento se produjese una «alteración» en los códigos y se pasara del lenguaje del ritual al de la rebelión. Si pasamos del punto de vista de las autoridades al más inaprehensible del pueblo, es muy posible que los que estaban excluidos del poder considerasen que el carnaval era una oportunidad para expresar sus propias ideas y lograr así algún cambio⁵⁴².

Podemos considerar a los motines una forma extraordinaria de ritual popular. No es que motines y rebeliones fueran meros rituales, también eran claros intentos de pasar a una acción no solo simbólica. Sin embargo, los rebeldes y amotinados recurrían tanto al ritual como al símbolo para legitimar sus actos. Como nos recuerda su nombre, la rebelión de los ciudadanos del norte de Inglaterra que tuvo lugar en 1539, adoptó la forma de una peregrinación, la Peregrinación de la Gracia (*Pilgrimage of Grace*), en la que los rebeldes marcharon tras un estandarte en el que habían estampado las Cinco Llagas de Jesucristo. Algo parecido ocurrió en Normandía en 1639, cuando los amotinados marcharon tras un estandarte con la imagen de

san Juan Bautista. Muchos motines se inspiraban en los rituales del charivari y el carnaval, ya que la deposición, la destrucción y la difamación (quemar la efigie, por ejemplo) concordaban perfectamente con el tipo de protesta que se quería realizar. Sin embargo, los protagonistas de estas acciones no siempre se detenían en las efigies; en el Nápoles de 1585, el linchamiento de un oficial impopular fue precedido de una procesión burlesca en la que llevaron al acusado por las calles «caminando de espaldas y con la cabeza descubierta» (*con le spalle voltate e senza berretta*), como si fuera la víctima de un charivari⁵⁴³.

Los motines y rebeliones solían producirse durante la celebración de las fiestas más importantes. En la ciudad de Basilea se recordó mucho tiempo la masacre que tuvo lugar el martes de carnaval de 1376, denominada *böse Fastnacht*, «carnaval malo»; los londinenses también recordaban el «mal primero de mayo» de 1517, que se convirtió en un motín contra los extranjeros. El carnaval de Berna de 1513 acabó en una revuelta contra los campesinos. Durante las guerras de religión francesas, las fiestas estaban plagadas de violencia. En Romans, en la región del Delfinado, los bailes y las farsas organizados por uno de los «reinos» para el carnaval de 1580 llevaban el mensaje de que «los ricos de la ciudad se habían enriquecido a costa de los pobres», y la ocasión devino en una masacre, primero en las ciudades y luego en el campo, donde los terratenientes locales «se dedicaron a la caza por las aldeas, matando a los campesinos como si fuesen cerdos». Hay muchos ejemplos más. Así, en Dijon el carnaval celebrado en 1630 se convirtió en un motín liderado por los vinicultores. La gran revuelta de Cataluña comenzó el día en que se celebraba una de las fiestas más importantes de España: el Corpus Christi. Durante el Domingo de Ramos de 1766 se produjo un importante motín

en Madrid. A tenor de todos estos datos, no nos puede sorprender que miembros de las clases dirigentes sugirieran abolir algunas de las fiestas más importantes y que la cultura popular precisara ciertas reformas. Será el tema del próximo capítulo⁵⁴⁴.

⁴⁸⁶ A. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, vol. 1, Venecia, 1774, p. 57.

⁴⁸⁷ H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies*, 1, Londres, 1783, p. 67.

⁴⁸⁸ Bringéus, *Arbete och Redskap*, Lund, 1973, pp. 250 y ss., 265, 287.

⁴⁸⁹ R. Caillois, *L'Homme et le Sacré*, (1950) París, ed. de 1963, p. 125; T. Gray, *Correspondence*, ed. de P. Toynebee y L. Whibley, vol. 1, Oxford, 1935, p. 127 (Gray no pasó más de un año en Turín).

⁴⁹⁰ Sobre Prato, R. Dallington, *A Survey of Tuscany*, Londres, 1605, p. 16; sobre Barcelona, J. Townsend, *A Journey Through Spain*, vol.1, Londres, 1791, pp. 106 y ss.; sobre Provence, C. de Ribbe, *La Société Provençale à la Fin du Moyen Age*, París, 1898, pp. 165 y ss.

⁴⁹¹ Una comparación entre definiciones, en E. R. Leach, «Ritual», en D. Sills (ed.), *International Encyclopaedia of the Social Sciences*, vol. 13, Nueva York, 1968, pp. 521 y ss. Los cantantes escoceses, en Mackenzie (ed.), *Report of the Committee... appointed to Inquire into the... Authenticity of... Ossian*, Edimburgo, 1805, p. 54.

⁴⁹² Chambers (1903), vol. 1, pp. 174 y ss.; sobre Mayo (y no Robin), cfr. Frazer, *The Magic Art*, vol. 2, Londres (1911), pp. 52 y ss.

⁴⁹³ Sobre san Juan, Lanternari (1955); sobre los hombres salvajes, Bernheimer (1952).

⁴⁹⁴ C. Kluckhohn, «Myths and Rituals», *Harvard Theological Review*, 35 (1942); S. Kirk, *Myth*, Cambridge, 1970, cap. 1; sobre el cerdo, Gaignebet (1974), pp. 57 y ss.; sobre la oca, Arnim-Brentano (1808), p. 608.

⁴⁹⁵ Mantecón (2009).

⁴⁹⁶ Bajtin (1965); Aaron Gurevich, *Medieval Popular Culture*, Cambridge, 1988, pp. 176-180; cfr. Burke (1988b; 2009).

⁴⁹⁷ Bajtin (1965), pp. 7 y ss.

⁴⁹⁸ J. Taylor, «Jack a Lent», en *Works*, Londres, 1630, p. 115; S. Collins, *The Present State of Russia*, Londres, 1671, p. 22. Sobre la comida y la bebida carnavalesca en las ciudades hanseáticas del este del Báltico, Mänd (2005), pp. 207-229.

⁴⁹⁹ S. Slive, *Frans Hals*, vol. 1, Londres, 1970, p. 37; el autor no dice cómo ha conseguido esta información.

⁵⁰⁰ J. W. von Goethe, *Italianische Reise*, ed. de H. von Einem, Hamburgo, 1951, p. 492; Townsend (nota 5), pp. 39 y ss.

⁵⁰¹ R. Lassels, *The voyage of Italy*, París, 1670, p. 195.

⁵⁰² H. Swinburne, *Travels through Spain*, Londres, 1779, p. 228.

⁵⁰³ Caro Baroja (1965), pp. 53 y ss., 83 y ss.

⁵⁰⁴ Davis (1975), pp. 114 y ss.; Sumberg (1941), p. 59; Reid (2001).

⁵⁰⁵ Sumberg (1941), *passim*; Singleton (1936); C. Noirot, *L'Origine des Masques* (1609), reimpresso en Leber, pp. 50 y ss.; cfr. Vaultier (1946), pp. 60 y ss.

⁵⁰⁶ Sobre Roma, Clementi (1899); sobre Lille, Cottignies, núm. 40; sobre Inglaterra, F. P. Magoun, *History of Football*, Bochum, 1938, cap. 9; sobre Francia, Vaultier (1965), pp. 45 y ss.; C. M. Ady, *The Bentivoglio of Bologna*, Londres, 1937, p. 172.

⁵⁰⁷ Sobre los asedios fingidos, Pitrè (1889), vol. 1, pp. 23 y ss.; sobre las parodias de los juicios, H. G. Harvey, pp. 19 y ss., y Vaultier (1946), pp. 68, 75; sobre la parodia de los sermones, Caro Baroja (1965), p. 35; sobre las labranzas fingidas, Keller (1853-1858), núm. 30, y Coupe (1966), p. 176; sobre los matrimonios fingidos, Caro Baroja (1965), pp. 90 y ss.

⁵⁰⁸ Sobre las batallas fingidas, Gaignebet (1972); Toschi (1955), sobre Bolonia; sobre Venecia, B. T. Mazarotto, *Le Feste Veneziane*, Florencia, 1961, pp. 31 y ss.; sobre Madrid, Caro Baroja (1965), p. 110.

[509](#) Dos brillantes pero cuestionables intentos de interpretar el carnaval, Bajtin (1965) (esp. pp. 197 y ss.) y Gaignebet (1974).

[510](#) La salchicha de Koenigsberg en Bajtin (1965), p. 184, nota; sobre las concepciones, ver la tabla de Dupâquier publicada en J. le Goff-P. Nora (eds.), *Faire l'histoire*, vol. 2, París, 1974, p. 86 (el autor no tiene en cuenta la movilidad temporal del carnaval en sus cálculos). La canción en A. F. Grazzini, *Rime burlesche*, ed. de Verzone, Florencia, 1882, pp. 164 y ss.; el falo es mencionado por I. Fuidoro, *Giornali di Napoli*, vol. 1, Nápoles, 1934, p. 209.

[511](#) Caro Baroja (1966), p. 84.

[512](#) Sobre Venecia, Dallington (nota 5), p. 65; sobre Londres, Taylor (nota 13); sobre Sevilla, Blanco White, *Letters from Spain*, 2.ª ed., Londres, 1822, p. 237 [ed. cast.: *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1972].

[513](#) O. Odenius, «Mundus inversus», *Arv*, 10 (1954), es una guía provechosa sobre la literatura en torno al tema; cfr. Cocchiara (1963) y Grant (1972).

[514](#) Hill (1972), p. 186.

[515](#) Sobre Heilbronn, H. W. Bensen, *Geschichte des Bauernkriegs in Ostfranken*, Erlangen, 1840, p. 158, una referencia que agradezco a Henry Cohn de la Universidad de Warwick; sobre Norfolk, Hill, «Many-Headed Monster» (1965), reimpresso en Hill (1974), sobre el Vivarais, Le Roy Ladurie (1966), pp. 60 y ss.

[516](#) Sobre Jauja, Cocchiara (1956) y Tassy (1959) (para Hungría); el texto francés, en Cottignies (1965), núm. 55. No he consultado E. M. Ackermann, *Schlaraffenland*, Chicago, 1944.

[517](#) I. Donaldson, *The World Upside Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, 1970.

[518](#) G. B. Spagnuoli, (Mantuanus), *Fasti*, Estrasburgo, 1518, libro 2.

[519](#) Sumberg (1941), pp. 159, 162 y fig. 45.

[520](#) A favor de la hipótesis de la fertilidad (además de Wilhelm Mannhardt y sir James Frazer), Rudwin (1920) y Toschi (1955), pp. 166 y ss.; en contra de esta idea, Van Gennep (1937-1943), Von Sydow, *Selected Papers on Folklore*, Copenhague, 1948, y Caro Baroja (1965).

[521](#) Mänd (2005), p. 49.

[522](#) Las citas están sacadas de Tilliot (1741), p. 29, y J. Chandos, *In God's Name*, Londres, 1971, pp. 39 y ss.; cfr. Chambers (1903), vol. 1, pp. 274 y ss., y Kolve (1966), p. 135.

[523](#) Sobre los doce días de la Navidad en Inglaterra, H. Bourne, *Antiquitates vulgares*, Newcastle, 1725, pp. 147 y ss.; sobre la procesión de Yule, A. G. Dickens, «Tudor York», en P. M. Tillot (ed.), *Victoria County History: the City of York*, Londres, 1961, p. 152; sobre *La Befana*, Pola (1939-1942), p. 87.

[524](#) Sobre Rusia, G. Fletcher, *Of the Russe Commonwealth* (1951), ed. de A. J. Schmidt, Ithaca, 1966, p. 142, y A. Olearius, *Travels* (1647), Stanford, 1967, p. 241; sobre España, Caro Baroja (165), pp. 139 y ss.

[525](#) Sobre el martes del empeño en Coventry, Phytian Adams (1972), pp. 66 y ss.; sobre los juegos de mayo, Chambers (1903), vol. 1, pp. 174 y ss., y P. Stubbes, *Anatomy of Abuses*, Londres, 1583, pp. 94 y ss.; sobre Londres, P. J. Grosley, *Londres*, Lausana, 1770, p. 321; sobre Italia, Pola (1939-1942), vol. 3, pp. 334 y ss., y Toschi (1955), pp. 16 y ss., 44 y ss.; Covarrubias, citado por Palencia-Mele (1944), p. 45.

[526](#) Sobre Inglaterra, Kolve (1966); sobre España, Very (1962) y Varey-Shergold (1953).

[527](#) Mänd (2005), p. 71.

[528](#) E. Jolibois, *La Diablerie de Chaumont*, Chaumont, 1838; sobre Florencia, Guasti (1884); sobre Estonia, Baltasar Russow, cit. por I. Paulson, *The Old Estonian Folk Religion*, La Haya, 1971, pp. 103 y ss.; cfr. Kohler (1959), pp. 130 y ss., sobre Alemania.

[529](#) Lewis Morris, citado por T. G. Jones (1930), p. 155; J. Houel, *Voyage pittoresque*, 4 vols., París, 1782-1783, p. 17; Bourne (nota 38), p. 229.

[530](#) Sobre Bolonia, L. Frati, *La vita privata di Bologna dal secolo 13 al 17*, Bolonia, 1900, pp. 161 y ss.; sobre Londres, H. Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair*, Londres, 1885; sobre el día de san Martín, Jürgensen (1910), Kohler (1959), pp. 141 y ss.; Schotel (1868), y en Groningen, E. H. Waterbolck, «Deux poèmes inconnus de Rodolphe Agricola», *Humanistica Lovaniensia* (1972), p. 47. (Agradezco al profesor Waterbolck que me enviara una copia de este artículo).

[531](#) Davis (1994).

[532](#) J. Boswell, *Life of Johnson*, ed. de G. B. Hill-L. F. Powell, vol. 4, Oxford, 1934, p. 188; cfr. Hay (1975), Dülmen (1985) y Laqueur (1989); sobre Savonarola, L. Landucci, *Diario*, Florencia, 1883, pp. 176 y ss.

- [533](#) F. Platter, *Beloved Son Felix*, Londres, 1961, p. 121.
- [534](#) Sobre los rituales no oficiales de ejecución, P. Linebaugh, «The Tyburn Riot», en Hay (1975), pp. 66 y ss., y M. Foucault, *Surveiller et punir*, París, 1975, pp. 61 y ss., y Laqueur (1989); J. R. Moore, *Defoe in the Pillory*, Nueva York, edición de 1973, pp. 3 y ss.
- [535](#) La definición la da R. Cotgrave, *A Dictionary of the French and English Tongues*, Londres, 1611. Entre los estudios recientes sobre el charivari hay que mencionar Pinon (1969); Davis (1975), cap. 4, sobre Francia; Thompson (1972) sobre Inglaterra; sobre los Países Bajos y en general, Le Goff y Schmitt (1981); el recolector de impuestos, Bercé (1974a), p. 180.
- [536](#) C. Haton, *Mémoires*, vol. 2, París, 1857, p. 722, cfr. Heers (1971).
- [537](#) Bennasar (1975), p. 124, con una buena discusión sobre las funciones desempeñadas por las fiestas.
- [538](#) Hay (1975), p. 62, nota, se opone al concepto de «control social»; sobre Palermo, A. Pocili, *Delle rivoluzioni della città di Palermo*, Verona, 1648, p. 16.
- [539](#) M. Gluckman, «Rituals of Rebellion in South-East Africa», reimpresso en *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Londres, 1963; M. Gluckman, *Custom and Conflict in Africa*, Oxford, 1956, cap. 5; V. Turner, *The Ritual Process*, Londres, 1969, cap. 5.
- [540](#) La voz «válvula de seguridad» del *Oxford English Dictionary*, señala que William Hornes usó esta metáfora en 1825 para referirse a las fiestas populares; el texto de 1444 (sobre el que llamó la atención Bajtin), en H. Denifle (ed.), *Chartularium Universitatis Parisiensis*, vol. 4, París, 1897, pp. 652 y ss.; sobre Roma, Lassels (nota 16), p. 188.
- [541](#) Donaldson (núm. 32).
- [542](#) Sobre Palermo, V. Avria, citado por Pitrè (1889), vol. 1, p. 10; debo el término «alteración de los códigos» a Ranajit Guha de la Universidad de Essex; sobre Nápoles, A. Giraffi, *Le rivoluzioni di Napoli*, Venecia, 1647, p. 7; sobre fiesta y revuelta, Bercé (1976), Cobb (1970), pp. 18 y ss., Davis (1975), p. 97, 131, y P. Weidkuhn (1969).
- [543](#) M. H. Dodds y R. Dodds, *The Pilgrimage of Grace*, vol. 1, Cambridge, 1915, pp. 129, 213; cfr. Davis (1985) sobre Normandía, Mousnier (1967), p. 111; sobre Nápoles, Burke (1987), pp. 191-206.
- [544](#) Sobre Berna, Beerli (1953), p. 369; sobre las guerras de religión, Davis (1975), cap. 6; sobre Romans, Le Roy Ladurie (1979); cfr. Bercé (1976), pp. 75 y ss.; las citas proceden de E. Piemond, *Mémoires*, ed. de J. Brun-Durand, Valence (1885), pp. 88 y ss.; sobre Dijon, Porchnev (1948), pp. 135 y siguientes.

TERCERA PARTE

CAMBIOS EN LA CULTURA
POPULAR

CAPÍTULO 8

EL TRIUNFO DE LA CUARESMA. LA REFORMA DE LA CULTURA POPULAR

La primera fase de la Reforma, 1500-1650

Uno de los cuadros más famosos de Brueghel es el *Combate de Carnaval y Cuaresma*, en el que un hombre gordo montado sobre un barril lucha con una mujer delgada sentada en una silla. El significado literal de esta obra es bastante obvio, en la medida que las batallas fingidas de estos dos personajes eran parte común de las celebraciones carnavalescas (*supra*, p. 248). Sin embargo, ha habido numerosos debates entre los especialistas sobre otros posibles significados de las pinturas. Por nuestra parte creemos que la figura de «Carnaval», situada en el cuadro en la parte de la taberna, es un símbolo de la cultura popular tradicional, y la de «Cuaresma» (en el lado de la iglesia), una representación de los clérigos que en esos momentos (1559) querían reformar o suprimir muchas de las fiestas populares. A lo largo de este capítulo justificaremos este razonamiento⁵⁴⁵.

Nos gustaría hablar de «reforma de la cultura popular» para describir los intentos que, de forma sistemática, llevaron a cabo algunas personas procedentes de las clases cultas (los «reformadores» o «devotos»), para intentar cambiar las actitudes y valores del resto de la población o, como solían decir los victorianos, para «perfeccionarlas»⁵⁴⁶.

Sería incorrecto sugerir que artesanos y campesinos fueron simples «receptáculos pasivos» de estas reformas; todo lo contrario, también entre ellos se exhortó al autoperfeccionamiento. Así lo hicieron los artesanos devotos o los «predicadores mecánicos» en la Inglaterra del siglo XVII. Sin embargo, el liderazgo de este movimiento estuvo en manos de la élite cultural, sobre todo en las del clero⁵⁴⁷.

El movimiento reformista no fue monolítico, sino que adquirió diferentes formas de región en región y de generación en generación. En concreto, católicos y protestantes no siempre se opusieron a las mismas prácticas tradicionales y cuando coincidían en sus objetivos no siempre se debía a las mismas razones. Estas variaciones indican que no debemos estudiar el movimiento reformista como un todo. En realidad tenía dos caras, una negativa y otra positiva. La negativa, descrita en el primer y tercer apartados de este capítulo, quería suprimir, o al menos purificar, muchos de los elementos de la cultura popular tradicional. Los reformadores eran puritanos en el sentido literal del término, pues su objetivo era purificar. Hablamos de la cara positiva, que quiso llevar la reforma católica y la protestante a los artesanos y los campesinos, en el segundo apartado. Ambos aspectos son aún más nítidos fuera de Europa donde los misioneros, de China a Perú, predicaban el cristianismo en un entorno cultural que les era totalmente ajeno. Sin embargo, los misioneros también actuaron en Europa enfrentándose a problemas en «los rincones más apartados de la tierra», lo que a veces les hacía comparables a sus colegas de las Indias. Por ejemplo, los jesuitas de finales del siglo XVI que predicaban en Huelva, al oeste de Sevilla, declaraban que sus habitantes «parecen más indios que españoles». Sir Benjamin Rudyerd afirmaba, en una de sus intervenciones en la Cámara de los Comunes en 1628,

que había lugares en el norte de Inglaterra y Gales «poco versados en cristiandad, donde Dios era escasamente mejor conocido que entre los indios»⁵⁴⁸.

Los reformadores se oponían enérgicamente a ciertas formas de religiosidad popular, como las representaciones de temática religiosa (misterios y milagros), los sermones populares y, sobre todo, las fiestas religiosas, tanto si se trataba de celebrar los días de los santos como de peregrinaciones. También se oponían a un gran número de elementos de la cultura popular laica. No podemos realizar una lista extensa por razones de espacio pero, resumiendo, podemos decir que habría que incluir a los actores, las baladas, las luchas de perros y osos, las corridas de toros, los naipes, los libretos populares, los charivaris, los charlatanes, los bailes, los dados, las adivinaciones, las ferias, los cuentos populares, los echadores de fortuna, los magos, las máscaras, los juglares, los titiriteros, las tabernas o la brujería. Muchos de estos productos o actores de la cultura popular se asociaban al carnaval, por lo que no debe extrañarnos que los reformadores centrasen sus ataques en esta fiesta. Pero su repulsa no era solo verbal, también prohibían (o quemaban) libros, destruían imágenes, cerraban teatros, derribaban árboles de la cucaña o dispersaban a las abadías del malgobierno.

La reforma cultural no se limitaba a lo popular, pues los devotos desaprobaban toda forma de espectáculo. Sin embargo, tenemos la impresión de que lo más granado de su ataque iba dirigido contra las formas de diversión popular. Así, cuando el jesuita italiano Ottonelli censuraba a los actores, tenía mucho cuidado en distinguir entre los *comedianti* (que actuaban en las casas particulares de los miembros de las clases altas) y los *ciarlatani* (que lo hacían en los mercados) para los que reservaba su desaprobación

más intensa⁵⁴⁹. Querían prohibir toda danza, pero reservaron una condena especial para algunos bailes tradicionales o «bailes populares».

¿Qué había de incorrecto, desde el punto de vista de los reformadores, en la cultura popular? Se plantearon dos objeciones religiosas esenciales que Erasmo resumió en una frase al describir como «no cristiano» el carnaval de Siena al que asistió en 1509. En primer lugar, el carnaval no era cristiano porque contenía «restos del paganismo clásico» (*veteris paganismi vestigia*). En segundo lugar, porque, con ocasión de su celebración, «el pueblo da rienda suelta al desenfreno» (*populus... nimium indulget licentiae*)⁵⁵⁰. Como los pietistas no dejaban de repetir estas ideas, tendremos que examinarlas en detalle.

La primera de las objeciones es teológica. A los reformadores les disgustaban muchas de las costumbres populares porque no eran más que vestigios paganos, es decir «supersticiones» en el sentido original del término. Tendemos a asociar la idea de que el carnaval y otras fiestas importantes eran reliquias precristianas, a la obra de sir James Frazer, pero en realidad es anterior. Muchos de los reformadores conocían muy bien la antigüedad clásica y establecían paralelismos entre las fiestas antiguas y las de su época. Así, el luterano bávaro Thomas Naogeorgus, san Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, y otros muchos, no dudaron en comparar el carnaval moderno con las *bacchanalia* de la época clásica. Jean Deslyons, canónigo de Senlis, describió la acostumbrada celebración de la duodécima noche como una renovación del paganismo, «invocando a Febo cuando echan a suertes, o tratan de adivinar, el futuro utilizando judías». El eclesiástico puritano Thomas Hall comparaba los Juegos de Mayo ingleses con la antigua fiesta de la Flora. Las costumbres paganas eran

peores que los errores religiosos porque eran diabólicas y los dioses y diosas paganas eran demonios. Cuando san Carlos Borromeo calificaba las obras de teatro de liturgia del diablo estaba hablando literalmente⁵⁵¹.

Los reformadores protestantes llegaron todavía más lejos, al describir como precristianas muchas de las prácticas de la Iglesia católica, comparando, por ejemplo, el culto a la Virgen María con el de Venus y describiendo a los santos como los sucesores de los dioses y héroes paganos, de los que habían adoptado la función de curar la enfermedad y de proteger de los peligros. A san Jorge, por ejemplo, se le consideraba un nuevo Perseo y a san Cristóbal un segundo Polifemo. El *Pagano-papismus* de Joshua Stopford o, lo que es lo mismo, «un exacto paralelismo entre el paganismo y el cristianismo romanos en cuanto a sus doctrinas y ceremonias» fue una comparación inusualmente elaborada, aunque muchas de sus ideas fueran, o llegaran a serlo, verdaderos lugares comunes de la época⁵⁵².

La magia también se consideraba una pervivencia pagana. ¿No habían sido brujas Circe y Medea? Los protestantes acusaban a los católicos de practicar una religión mágica, al tiempo que los reformadores católicos se esforzaban en purificar de hechizos y ensalmos a la cultura popular. Maximilian van Eynatten, canónigo de Amberes y encargado de la censura de libros, escribió una obra sobre exorcismo y prohibió gran número de libretos populares porque contenían referencias a la magia. Ya en 1621 se condenó el famoso libro *Los cuatro hijos de Aymon* a causa de las prácticas adivinatorias de Maugis, el tío de los cuatro héroes⁵⁵³. San Carlos Borromeo afirmaba que el teatro era una de las formas más peligrosas de magia y, en general, que era un lugar común de la teología que el demonio era el maestro de la ilusión. Inglaterra al margen, se persiguieron

brujas tanto en los países católicos como en los protestantes, no tanto por que hiciesen el mal, sino por herejes, seguidoras de una religión falsa y adoradoras de diosas paganas, como Diana y Holde. Como vemos, muchas de las ideas de Margaret Murray o de Frazer ya estaban presentes entre los devotos de la Europa moderna.

Aun reconociendo que algunos de los rituales populares partían de la liturgia cristiana, los reformadores no se dejaron convencer fácilmente sobre su pertinencia. De hecho, se los consideraba irreverentes, blasfemos, sacrílegos, escandalosos, ofensivos para los ojos y los oídos píos, profanadores de los santos misterios y una burla a la religión. Aquella costumbre de elegir a un obispo niño, o abades de los locos, fue interpretada como una mofa a la jerarquía eclesiástica. En la Inglaterra de 1541 el sermón de los niños obispos fue descrito, en una proclama contra esta costumbre, como tendente «más a la irrisión que a una verdadera glorificación de Dios o a la honra de los santos». El charivari se calificaba de burla contra el sacramento del matrimonio. Una comisión de doctores en teología condenó, en 1655, los ritos de iniciación de los oficiales sombrereros, sastres, talabarteros y demás oficios de París, que preveían una especie de servicio religioso y en los que se «bautizaba» a los nuevos seguidores. En su opinión, las citadas ceremonias eran «una profanación del santo bautismo y la santa misa». Probablemente los teólogos no supieran distinguir entre un bautismo fingido y una parodia (pp. 176-177)⁵⁵⁴.

El sermón popular se criticó por razones similares. En una ocasión, Erasmo llegó a decir que un buen predicador debía manipular las emociones de su audiencia solo con sus palabras, sin distorsionar su cara o gesticular como un bufón (*non scurrili corporis gesticulatione*), como hacían algunos

frailes italianos. Podríamos pensar que era la reacción de un nórdico ante el lenguaje corporal más extrovertido y rimbombante de la gente del sur. Sin embargo, las numerosas repeticiones de este tipo de juicios durante los siglos XVI y XVII sugieren que se estaban produciendo cambios en las actitudes de la gente culta. Gian Matteo Giberti, obispo de Verona, condenaba a los predicadores que «contaban historias ridículas o fábulas sobre la vejez al estilo de los bufones (*more scurrarum*), haciendo reír con estruendo a su congregación»; una condena reproducida, virtualmente con las mismas palabras, por muchos concilios eclesiásticos.

Los protestantes estaban de acuerdo con estas apreciaciones. El gran predicador puritano William Perkins decía que «no se encuentra conveniente o loable que los feligreses se rían del sermón». Estas críticas al sermón popular son más minuciosas en la obra del impresor Henri Estienne II, calvinista converso. Entre los predicadores que más le disgustaban se encontraban aquellos que incluían en sus sermones historias absurdas o fabulosas, los que utilizaban un lenguaje soez y coloquial, «que seguramente era el usado en los burdeles», y los que hacían comparaciones ridículas o blasfemas, como aquella que convertía a un mesón español en el Paraíso⁵⁵⁵.

En el caso del drama religioso popular nos encontramos con argumentos críticos similares. El obispo de Évora, en Portugal, prohibía en 1534 la representación de estas obras, si los interesados no tenían un permiso especial:

[...] incluso aunque traten de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, o su Resurrección o su Nacimiento..., porque estas obras causan muchos inconvenientes [*muchos inconvenientes*] y frecuentemente escandalizan a todos aquellos que no están muy firmes en nuestra santa fe católica, cuando ven los desórdenes y excesos de estas obras teatrales.

Otro de los motivos por los que se criticaba el teatro profesional era que actores de escasa moral representasen la

vida de los santos. Hasta las procesiones religiosas podían prohibirse si incluían animales o niños desnudos (que representaban a los ángeles)⁵⁵⁶.

Lo crucial en todos estos ejemplos es la insistencia de los reformadores en diferenciar entre lo sagrado y lo profano, una escisión que en este período llegó a ser más nítida que en la Edad Media. En otras palabras, la reforma de la cultura no fue sino otro episodio de la larga guerra ente lo pío y lo impío, todo ello acompañado de un mayor cambio en la sensibilidad o mentalidad religiosa. Los devotos se empeñaron en destruir todo rastro de familiaridad con lo sagrado, porque daría lugar, inevitablemente, a la irreverencia. Se consideraban inmersos en una gran campaña de cristianización⁵⁵⁷.

La segunda gran objeción contra la cultura popular tradicional era de base moral. Las fiestas se consideraban momentos propicios para el pecado, especialmente los de embriaguez, glotonería y lascivia, y se decía que alentaban el sometimiento del hombre al mundo, el demonio y, sobre todo, la carne. A los devotos no se les escapaba que el Árbol de Mayo era un símbolo fálico. Condenaban las obras de teatro, las canciones y especialmente los bailes porque despertaban emociones peligrosas e incitaban a la fornicación. El puritano isabelino Philip Stubbes criticaba lo que llamaba «el horrible vicio del apestoso baile», ya que daba a los ejecutantes la oportunidad de tener «oscuras tentaciones y de practicar inmundos tocamientos, una introducción a la fornicación, un paso previo a la licenciosidad y a todo tipo de lascivia». Algunos bailes eran objeto de especial denuncia. El jesuita español Juan de Mariana fue particularmente crítico con la *zarabanda*, lo mismo que François de Caulet, obispo de Pamiers en el Languedoc, contra la *volto*, «la voltereta». Lo que más

desagradaba de esta última danza se deduce de la ordenanza que mandó publicar el senescal de Limoux (también en el Languedoc) en 1666, prohibiendo aquellos bailes en los que los chicos lanzaban al aire a sus parejas, «de una forma tan infamante, que permite a los participantes y espectadores ver aquello que la vergüenza nos dice que debe ir más cubierto»⁵⁵⁸.

Además de la acusación de indecencia, se alegaban otros argumentos morales como, por ejemplo, la idea de que los juegos y las fiestas provocaban violencia. Thomas Hall indicaba: «un dicho muy común es que las fiestas no lo son tanto sin algún tipo de pelea» y un estudio del carnaval en concreto lo prueba (*supra*, p. 251). Stubbes criticaba los partidos de fútbol con los mismos argumentos calificándolos de «juego asesino» o «una amigable forma de lucha». Argumentaba contra los combates entre osos y perros basándose en la idea de crueldad: «se abusa de Dios cuando se maltrata a sus criaturas», la misma valoración a la que llegaba Mariana cuando criticaba las corridas de toros. En el límite entre la moral y la política, nos encontramos con el argumento de que las canciones populares representaban con demasiada frecuencia a los criminales como si fuesen héroes. Así lo subrayaba Robert Crowley en una carta fechada en 1537 y dirigida a Thomas Cromwell, en la que se quejaba de que «los arpistas» y «los rimadores» representasen robos con orgullo, como si fuesen «valentonadas». La asociación entre fiesta y revuelta (*supra*, p. 268-269) se traslucía en estas críticas y así, por ejemplo, se prohibió la famosa sociedad de la Mère Folle de Dijon en 1630 porque ofendía el «reposo y la tranquilidad» de la ciudad⁵⁵⁹.

Otro de los argumentos morales más utilizados contra las diversiones populares se basaba en que estas eran simples

«vanidades» que desagradaban a Dios, porque en ellas se malgastaban el tiempo y el dinero. Este es el argumento central del ataque contra la «locura» del carnaval, incluido por el abogado de Estrasburgo Sebastian Brant en la segunda edición (1495) de su famosa sátira *El barco de los locos*. De forma similar, el moralista inglés Robert Crowley denunciaba las cervecerías como «lugares de despilfarro y exceso, puerto de los hombres que viven en el ocio». Si a los clérigos no les gustaban las tabernas porque alejaban a la gente de la Iglesia, al gobierno inglés le disgustaban porque alejaban al pueblo de los ejercicios de tiro con arco. Argumentos muy parecidos fueron utilizados por los reformistas italianos. El arzobispo de Bolonia, Gabriele Paleotti, se oponía a las representaciones teatrales, en parte porque incitaban a los estudiantes y a los aprendices a jugar a ser truhanes. En un anónimo italiano, el *Discurso contra Carnaval* publicado en 1607, se criticaba los «gastos superfluos» que se producían en esa estación y se lamentaba la total ausencia de «economía, orden y prudencia». La idea de que las fiestas eran un derroche de dinero es recurrente⁵⁶⁰.

En definitiva, durante este período nos encontramos con dos éticas opuestas, dos modos de vida en conflicto. La ética de los reformadores se inspiraba en la decencia, la diligencia, la gravedad, la modestia, la disciplina, la prudencia, la razón, el autocontrol, la sobriedad y la frugalidad o, en una frase popularizada por Max Weber, en «un ascetismo mundano» (*innerweltliche Askese*). En cierto modo, Weber cometió un error al llamarla «ética protestante», en la medida que la hallamos tanto en zonas católicas (Estrasburgo, Múnich o Milán), como en las protestantes, ya fuera Londres, Ámsterdam o Ginebra. Es ciertamente tentador denominarla la «ética de la pequeña burguesía» porque, de hecho, llegaría

a ser una de las características de los comerciantes. Lo que está claro es que la ética de los reformadores se oponía a una ética tradicional más difícil de definir al estar menos articulada. Esta insistía en otro tipo de valores como la generosidad y la espontaneidad, y era más tolerante con el desorden⁵⁶¹.

Hasta ahora hemos estado describiendo el movimiento de reforma de la cultura popular como un fenómeno europeo, a pesar de la existencia de diversas creencias religiosas. A mediados del siglo XVII se cerraron los teatros, tanto en el Madrid católico como en el Londres protestante, y en ambos lugares por razones similares. Para un historiador occidental es más interesante cruzar las fronteras de la religión ortodoxa, aunque tenemos razones para creer que en Rusia también se estaba produciendo una reforma parecida⁵⁶².

Un famoso Concilio de la Iglesia rusa, el de Stoglav o el de «los cien capítulos», celebrado en 1551, denunció los juegos de «origen griego y de invención demoníaca» que se celebraban en la vigilia de la fiesta de San Juan Bautista o durante el período navideño (*supra*, p. 259). Además, se prohibía a la gente que consultase a los curanderos o magos populares. Los *skomorokhi* fueron objeto de críticas especiales porque en su profesión los hombres se vestían de mujeres y las mujeres de hombres y llevaban osos en los espectáculos para «seducir a la gente sencilla»⁵⁶³.

Sin embargo, el momento álgido del movimiento reformista ruso parece haberse producido a mediados del siglo XVII, asociado a los llamados «filoteístas» o «fanáticos», como el arcipreste Neronov y su discípulo, también arcipreste Avvakum, cuya biografía lo convierte en una de las figuras mejor conocidas de la Rusia del siglo XVII. El zar Alejandro apoyó a los fanáticos, publicando en 1648 un

edicto «sobre el enderezamiento de la moral y la abolición de la superstición» dirigido contra los bailes, los violinistas, la magia, los disfraces, los juglares (*skomorokhi*) y la «yegua diabólica», una referencia al «caballo» que iba de casa en casa durante los doce días de Navidad⁵⁶⁴.

Pero ¿hasta qué punto existía un paralelismo entre la Europa del Este y la del oeste? Para hallar una respuesta a esta pregunta debemos comparar los siguientes pasajes, ambos referidos al impacto de la reforma en los pueblos:

Recuerdo que habiéndome anunciado en un día de fiesta que un grupo de actores ambulantes estaba representando una farsa sobre un escenario que ellos mismos habían levantado fui allí con un grupo de servidores de la ley. Subí al escenario, arranqué la máscara que llevaba el primer actor, le quité el violín al que lo estaba tocando y lo rompí, le hice bajar del escenario y mandé a los oficiales que lo volcasen.

Llegaron a mi pueblo con osos que danzaban al son de los tambores y los laúdes y yo, que soy un miserable pecador pero celoso del servicio a Dios, los expulsé, rompí la máscara del cómico y los tambores... y me llevé a dos osos grandes; a uno lo dejé sin sentido pero revivió y al otro lo dejé irse por el campo abierto.

Los pasajes reproducidos son de mediados del siglo xvii. El primero es del cura párroco de Nanterre, que por esas fechas todavía era una aldea campesina; el segundo procede de la autobiografía del arcipreste Avvakum. Por lo demás, ambos fragmentos dan la impresión de que las compañías ambulantes de *bateleurs* y *skomorokhi* tenían muchas cosas en común, pero también los reformadores que estaban tratando de suprimirlos⁵⁶⁵.

Teniendo en cuenta estos datos, es importante que consideremos al movimiento reformista en su conjunto, pero no al precio de hacerlo aparecer monolítico. Este es, por lo tanto, el momento de hablar de las variaciones. Avvakum, por ejemplo, fue un reformador desde el comienzo de su carrera, pero apoyó a los defensores de la religión popular tradicional que se negaban a aceptar las reformas litúrgicas introducidas por su viejo aliado Nikon cuando lo nombraron patriarca de Moscú⁵⁶⁶.

Los reformadores católicos y protestantes no mostraron la

misma hostilidad hacia la cultura popular, ni basaron sus posturas en las mismas razones. La reforma católica tendió a identificarse con modificación y la protestante con abolición. Algunos argumentos utilizados a favor de la reforma de la cultura popular eran específicamente protestantes, como aquel de que las fiestas eran reliquias papistas. Esta postura no solo les llevaba a querer abolir las festividades más señaladas del santoral, sino todas las fiestas en general y, de hecho, se opusieron tanto al carnaval como a la cuaresma; Zuinglio, por ejemplo, dirigió uno de sus numerosos ataques contra el conocido ayuno cuaresmal. Algunos protestantes criticaban todos los días festivos, incluidos los domingos y otros eran hostiles a la idea de fiesta misma, es decir, a la idea de que había días más santos que otros.

Muchos protestantes fueron igual de radicales en su oposición a las imágenes sagradas, a las que consideraban simples «ídolos» que debían ser destruidos⁵⁶⁷. Las «ceremonias», al igual que los «ídolos», se combatían como parte de una religión externa, que se interponía entre Dios y el hombre, por lo que también debía ser abolida. Para algunos protestantes, incluso los libretos de cuentos populares podían oler a papismo. Cuando, por ejemplo, un alumno de Lutero, llamado Veit Warbeck, tradujo al alemán *Pierre de Provence* tuvo mucho cuidado de eliminar del texto original las numerosas referencias a los santos.

Por otra parte, los católicos insistían en que había días más santos que otros, lo que les permitía criticar la profanación de los días festivos (días sagrados) con actividades mundanas. En este sentido, los reformistas católicos mostraron una continua preocupación por la tendencia del carnaval a invadir los límites de la cuaresma. Carlo Bascapè, obispo de Novara, atacaba la teoría de la «válvula de escape» aplicada a las diversiones (*supra*, p.

267), arguyendo que era imposible que alguien observase la cuaresma con la debida devoción si antes, durante el carnaval, se había abandonado a todos los vicios⁵⁶⁸. Los reformadores católicos se oponían a la tradición de bailar o representar obras teatrales en el interior de las iglesias (o en sus cementerios) que eran lugares sagrados. Por la misma razón, también criticaban que los feligreses anduviesen por el recinto sagrado durante la celebración de la misa, o que se vendiesen artículos en los pórticos. Además, estaba prohibido que los laicos se vistieran de sacerdotes durante el carnaval: algo considerado blasfemo, ya que los clérigos eran personas sagradas. Tampoco los miembros del clero podían participar en las fiestas populares a la manera tradicional, es decir, llevando máscaras o bailando como si fuesen cualquiera. Tenían prohibido asistir a las representaciones teatrales, a las corridas de toros, o incluso gesticular violentamente durante los sermones y se les exigía que se comportaran con la gravedad y el decoro inherentes a su estatus sagrado. Los famosos ciclos de cuentos que tenían como protagonistas a párrocos estafadores, como *Der Pfaffe vom Kalenberg* y *Il Piovano Arlotto* (*supra*, p. 213), dejaron de editarse porque sus héroes eran claros ejemplos del cura anterior a la Reforma.

Como cabía esperar los reformadores católicos fueron menos radicales ante la cultura popular que los protestantes. No criticaban el culto a los santos, sino solo sus «excesos», como la adoración a los santos apócrifos o creer algunas historias que circulaban sobre su vida y milagros, o esperar favores mundanos por su mediación, como curaciones y protección. Los reformadores católicos no querían abolir las fiestas, sino purificarlas. También defendían las imágenes, aunque tuvieran algunas objeciones en casos concretos. La diferencia entre estas dos formas de aproximación a la

cultura popular se ve muy bien en el caso de san Jorge. Uno de los libretos populares que lo incluía como protagonista, publicado en Augsburgo en 1621, contaba la historia de su vida y martirio sin hacer ninguna referencia al dragón, cuya existencia no debía considerarse probada. En la Europa bajomedieval era muy común que se celebrasen distintos espectáculos el día de san Jorge; en Norwich, por ejemplo, se le presentaba acompañado de santa Margarita y, desde luego, del dragón. La veneración a los santos fue abolida en 1552 porque «olía a papismo», aunque el dragón, denominado cariñosamente «el viejo orden», se mantuvo hasta 1835. Así, la reforma de la cultura popular en la Augsburgo católica, quitó el dragón a san Jorge, mientras que en el Norwich protestante pervivió el dragón pero sin san Jorge⁵⁶⁹.

Distinguir entre reformadores católicos y protestantes no es la panacea. Los luteranos, por ejemplo, eran más tolerantes hacia las tradiciones populares que los seguidores de Zuinglio o Calvino y las generaciones posteriores no siempre estuvieron de acuerdo con las que les habían precedido. Se ha dicho que, en Escocia, la campaña calvinista contra las fiestas de la década de 1570 se debió a que los reformistas eran conscientes del fracaso de sus intentos anteriores⁵⁷⁰. Desde un punto de vista comparado, los anglicanos ingleses están mucho más cerca de la postura católica ante las fiestas que de la de los denominados «puritanos». El rey Jacobo I publicó el *Book of Sports* (1618) en defensa de lo que denominaba «el ocio legítimo de nuestro buen pueblo», incluidos los Juegos de Mayo, *Whitsun Ales* y los *Morris Dances*. Su hijo, Carlos I, prolongó la vida legal de esta concesión en 1633⁵⁷¹.

Para evitar simplificaciones excesivas utilizaremos un arco cronológico que va desde 1500 hasta,

aproximadamente, 1650.

A comienzos del siglo xvi ya había unos cuantos reformadores más o menos famosos, como Sebastian Brant (al que hemos mencionado con anterioridad), o su amigo Johann Geiler de Kaisersberg, un párroco de Estrasburgo. Este último se había opuesto a la costumbre de comer, beber, danzar o jugar durante las festividades religiosas, unas actividades que consideraba «la ruina del pueblo» (*des gemeinen Volks Verderbnis*). Geiler se mostraba particularmente hostil a la costumbre local de la *Roraffe*, que consistía en que el día de Pentecostés un bufón se escondía tras una estatua de ese nombre conservada en la catedral de Estrasburgo, cantando y haciendo el payaso durante la celebración de la misa. Por esos mismos años Girolamo Savonarola intentaba introducir reformas similares en Florencia. Pocos días antes del carnaval de 1496 sugirió en uno de sus sermones que «los niños debían recolectar limosnas para los pobres respetables, en vez de hacer travesuras malvadas, como lanzar piedras o subirse a las carrozas»⁵⁷².

No es que estas críticas a las diversiones populares fueran nuevas en 1500. A comienzos del siglo xv, san Bernardino de Siena había denunciado la costumbre de celebrar la Navidad; Jean Gerson, la fiesta de los Locos, y Nicolás de Clamanges, los velatorios en las iglesias: «Los que participan en estos mantienen la vigilia pero lo hacen mal y sin ningún tipo de vergüenza. En muchas iglesias algunos bailan y cantan canciones obscenas, otros... juegan a los dados». Podemos incluso retroceder todavía más en el tiempo. En el siglo xiii, Roberto Grosseteste reprobaba a los clérigos que organizaran «representaciones de lo que se llama milagros, y otras a las que denominan entradas de mayo o del otoño».

Un siglo antes, Gerhoh de Reichersberg había criticado todas las formas de representaciones religiosas. Las críticas rusas a los *skomorokhi* tienen antecedentes bizantinos y, remontándonos aún más en el tiempo, hallamos críticas parecidas hasta en los mismos padres fundadores de la Iglesia, como san Agustín, al que impresionaba ver a la gente vestida con pieles de animales el día de Año Nuevo, o a Tertuliano, que criticaba la participación de los cristianos en los *spectacula* (las exhibiciones de gladiadores) y la *saturnalia*. Estas condenas de los Padres de la Iglesia eran bien conocidas y tuvieron una enorme influencia durante los siglos xvi y xvii. Por lo demás, los que se oponían al teatro citaban a Tertuliano traduciendo incorrectamente *spectacula* por «espectáculos teatrales»⁵⁷³.

En definitiva, está claro que, ya desde los primeros momentos del cristianismo, el clero condenó a la cultura popular utilizando siempre los mismos argumentos. Por otra parte, esta tradición de condena muestra la gran resistencia de la cultura popular⁵⁷⁴. Una y otra conclusión parecen contradecir la tesis central de este capítulo, pero puede que encontremos respuesta a nuestro problema.

Las reformas medievales no fueron sino intentos individuales y muy esporádicos, que difícilmente podían tener influencia más allá de su tiempo o de su zona geográfica, debido a la naturaleza limitada de las comunicaciones. Desde esta perspectiva, era difícil que un obispo reformista hiciera llegar sus ideas a los lugares más alejados de su diócesis y se conformaba con que se las respetara en el territorio bajo su jurisdicción. Para este mismo personaje era todavía más difícil asegurar que las reformas sobreviviesen a su muerte. En este proceso tampoco puede descartarse la importancia de la resistencia

de la cultura popular, lo que explicaría el hecho de que, desde Tertuliano a Savonarola, todos los reformadores repitieran, esencialmente, los mismos argumentos. Sin embargo, en el siglo XVI, un movimiento mejor coordinado sustituye a esos esfuerzos reformistas esporádicos. Desde ese momento, los ataques contra la cultura popular tradicional ganaron en frecuencia y sistematización, tratando de purgarla de su «paganismo» y su «licenciosidad». El movimiento tuvo mucho que ver con la Reforma, católica y protestante, en la medida en que la reforma de la Iglesia, tal y como se la entendía en esa época, comportaba necesariamente la depuración de lo que llamamos cultura popular.

Es verdad que Lutero fue relativamente tolerante con las tradiciones populares. De hecho, no se opuso totalmente ni a las imágenes sagradas, ni a los santos y tampoco fue un enemigo declarado del carnaval o *Johannisnacht*: «permitid que los niños tengan su juego» (*pueri etiam habeant suum lusum*), era su actitud ante esta fiesta. Sin embargo, sí ponía objeciones a determinados cuentos, como los de Till Eulenspiegel y el párroco de Kalenberg, porque glorificaban la «picardía». En cualquier caso, los luteranos eran más estrictos que su maestro. Andreas Osiander, que ayudó a introducir la reforma luterana en Nüremberg, se opuso al famoso *Schembartlauf*, logrando su prohibición. Estas actitudes no eran un caso aislado; también se prohibió la representación de la Pasión del Viernes Santo. Un pastor luterano bávaro, Thomas Kirchmeyer o «Naogeorgus», dirigió un ataque general no solo contra las fiestas populares, sino también contra las reliquias del Papa en su libro *El reino papista*. En la Suecia luterana, los obispos lideraron el asalto contra la «idolatría y la superstición» (*avguderer och vidskapelse*), centrándose en la magia y los

cultos a la primavera. En Reval (hoy Tallinn) el pastor luterano Balthasar Russow escribía que los predicadores hablaban de la fiesta del carnaval como si se tratara de una «danza en torno al becerro de oro»⁵⁷⁵.

Zuinglio, Calvino y sus respectivos seguidores fueron mucho más lejos que Lutero en su oposición a las tradiciones populares. Zuinglio, por ejemplo, mandó retirar todas las imágenes de las iglesias de Zúrich en 1524 y no fueron restauradas hasta después de su muerte en 1531. Calvino, por su parte, se opuso a las obras de teatro y a las «canciones deshonestas» (*chansons deshonnêtes*) y, de Escocia a Hungría, sus seguidores eran los que más se oponían a las fiestas populares. El sínodo calvinista de Nimes, celebrado en Francia durante 1572, llegó incluso a prohibir las obras de teatro con temática bíblica, bajo el argumento de que «la Santa Biblia no nos fue legada para que sirviese de pasatiempo»⁵⁷⁶.

En Escocia se produjo un ataque importante durante los años centrales de la década de 1572 contra la celebración de las Navidades y del día de san Juan y, en general, contra todas aquellas fiestas caracterizadas por la presencia de canciones, bailes, hogueras y representaciones teatrales⁵⁷⁷. La oposición de los puritanos ingleses a las diversiones populares es bien conocida y está perfectamente documentada. Phillip Stubbes recogió un amplio informe de denuncias contra los Señores del Desgobierno, los Juegos de Mayo, los festines navideños, las cervecerías parroquiales, los velatorios, las luchas de osos y perros, las peleas de gallos y los bailes. No deja de ser una ironía, que Stubbes probablemente no apreciaría, que hoy lean su *Anatomía de los abusos* (al igual que *El reino papista*), sobre todo quienes sienten interés por las variadas diversiones populares que él condenaba. Las obras de John Northbrooke, *A Treatise*

Against Dicing, Dancing, Plays and Interludes, with other idle Pastimes (1577), y de Christopher Fetherston, *A Dialogue Agaynst Light, Lewde and Lascivious Dauncing* (1582), están en la misma línea.

Estas ideas contaban con el apoyo de las altas esferas, sobre todo del arzobispo de York, Edmund Grindal. Como resultado de las presiones que ejercieran este y otros, los dramas religiosos populares desaparecieron durante el reinado de Isabel. En Norwich, estos «espectáculos», como se les denominaba a menudo, dejaron de representarse en 1564; en Worcester, aproximadamente en 1566; en York, alrededor de 1572; en Wakefield y Chester, por 1575; en Chelmsford en 1576 y en Coventry en 1590⁵⁷⁸.

En la República de Holanda, las actitudes de los calvinistas fueron igualmente estrictas y la oposición a sus medidas fue más débil. El sínodo de Edam (1586) prohibió el uso de las campanas y los órganos de las iglesias para acompañar «canciones irreflexivas y mundanas» (*lichtveerdige ende weereltlycke gesangen*). El sínodo de Doccum (1591) condenó que «se tocasen las campanas para convocar reuniones de jóvenes, en las que erigen árboles de mayo, cuelgan guirnaldas y cantan canciones carnales y coros sensuales». El de Deventer (1602) denunció, entre otros «abusos», los espectáculos del martes de carnaval y los bailes con sables. El conflicto entre carnaval y cuaresma todavía estaba en alza a mediados del siglo XVII, cuando Petrus Wittewrongel, predicador de Ámsterdam, se quejó de las representaciones teatrales y los árboles de mayo. Mientras tanto, Walich Siewert, otro calvinista holandés, denunciaba la costumbre de llenar los zapatos de los niños con «toda suerte de dulces y cosas sin sentido» (*met allerley snoeperie ende slickerdemick*), durante la fiesta de san

Nicolás⁵⁷⁹.

En el bando católico, la tradición impuesta por Geiler y Savonarola tuvo sus seguidores en la primera mitad del siglo XVI. Erasmo, por ejemplo, era mucho más estricto que Lutero en todo lo relativo a la cultura popular y entre los reformadores más activos se cuenta el obispo de Verona, Gian Matteo Giberti. Si los ejemplos de medidas contra la cultura popular son muy escasos antes de 1550, todo cambia tras el Concilio de Trento, cuyas últimas sesiones, sin duda las más importantes, tuvieron lugar durante 1562 y 1563. En su intento de contener las herejías de Lutero y Calvino, los obispos reunidos en Trento promulgaron varios decretos dirigidos a reformar la cultura popular. Aunque se defendía la tradición de colocar imágenes en las iglesias, el concilio declaraba que:

En la invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el uso sagrado de las imágenes, debe ser eliminado todo tipo de superstición, todo intento inmundo de ganancia y abolida toda la lascivia, con lo que las imágenes no podrán ser pintadas o adornadas con seductores adornos, y la celebración de los santos o la visita a las reliquias no deben verse pervertidas por el pueblo en fiestas ruidosas y alcohólicas, como si aquellas pudieran celebrarse con jolgorio y sin ningún sentido de la decencia⁵⁸⁰.

Para hacer efectivos estos decretos tridentinos se celebraron, ya desde la segunda mitad de la década de 1560, una serie de sínodos y concilios provinciales en toda la Europa católica, de Reims a Praga, de Haarlem a Toledo. Antes, este tipo de concilios se habían dedicado, sobre todo, a condenar las faltas de moralidad cometidas por el clero o a denunciar de los abusos en la administración de los sacramentos. Lo que apareció como una novedad a partir de la década de 1560, fue la atención que se dedicaba a todo lo relacionado con la reforma de las fiestas y las creencias del «pueblo iletrado» (*indocta plebs*)⁵⁸¹. El núcleo de los índices de libros prohibidos de finales del siglo XVI eran las obras de teología en latín, pero también incluían algunas baladas y libretos de cuentos populares, especialmente el *Till*

Eulenspiegel y *Reynard el zorro*. El Índice portugués de 1624 prohibió diversas obras de religiosidad popular, como *El testamento de Jesucristo* o *La resurrección de Lázaro*, así como algunas oraciones dirigidas a san Cristóbal y san Martín que, según la tradición, permitían al que las recitaba conseguir todo lo que pidiese, ya fuera escapar de un peligro u «obtener una gran venganza sobre sus enemigos» (*grande vingança de inimigos*)⁵⁸².

En resumen, desde la década de 1560 nos encontramos con un movimiento organizado en el seno de la Iglesia católica, que apoyaba a los reformadores individuales. De entre estos últimos destacaban san Carlos Borromeo, arzobispo de Milán; Gabrielle Paleotti, arzobispo de Bolonia, y Carlo Bascapè, secretario y discípulo de san Carlos Borromeo, que llegaría a ocupar el obispado de Novara. Estos tres personajes daban mucha importancia a la gravedad y modestia del clero y se declaraban abiertos enemigos de las tabernas, los juegos y, sobre todo, del carnaval. San Francisco de Sales, que aunque conocido como «obispo de Ginebra» era en realidad obispo de Annecy, compartía sus mismos ideales, si bien era más moderado en sus formas. Junto a estos obispos hay que mencionar al menos a un católico laico, Maximiliano, duque de Baviera, que se tomó un interés personal en la obra de reforma que se realizaba en sus territorios a comienzos del siglo XVII, prohibiendo (entre otras cosas) la magia, las mascaradas, los vestidos cortos, los baños mixtos, los echadores de fortuna, comer y beber en exceso y el lenguaje «vergonzoso» en las bodas⁵⁸³.

Uno de los indicadores del impacto del movimiento de reforma de la cultura popular, tanto en la Europa católica como en la protestante, es la historia del drama religioso. En

algunas zonas de Francia e Italia, este tipo de representaciones desaparecieron en torno a 1600. Sin embargo, ya en 1548 se prohibió a la Fraternidad de la Pasión parisina que pusiese en escena sus acostumbrados dramas sacramentales (aunque deberíamos añadir que el Parlamento de París les renovó el permiso veinticinco años después, en 1574, y de nuevo en 1577). Según el historiador del arte Giorgio Vasari, los dramas sacramentales habían desaparecido de la escena florentina a finales de la década de 1540. Curiosamente, los textos de esas obras siguieron editándose en Florencia hasta finales del siglo XVI, aunque no conozcamos ejemplares posteriores a 1625. En Milán, un concilio provincial prohibió este tipo de obras en 1566, una medida fomentada por el mismísimo san Carlos Borromeo. En 1578 el arzobispo de Bolonia denunció las obras religiosas y en 1583 el Concilio de Reims las prohibía totalmente en los días de fiesta (*ludos theatrales... omnino prohibemus*). En 1601 el gobierno español en los Países Bajos promulgaba un edicto contra este tipo de obras, porque contenían «muchas cosas inútiles, deshonorosas e intolerables y solo sirven para depravar y corromper la moral (*te corrumperen ende bederven alle goede manieren*), especialmente la de las gentes más simples y buenas, con lo que se escandaliza y confunde al pueblo común»⁵⁸⁴.

En las Navidades de 1594 se produjo una gran confrontación entre los que defendían las viejas actitudes del clero católico y los que abogaban por las nuevas en el castillo inglés de Wisbech, situado en la isla de Ely y prisión de Isabel I para encerrar a los párrocos católicos. Había dos grupos en Wisbech, clérigos seculares y jesuitas, defensores del catolicismo tradicional y verdaderos adalides de la Contrarreforma, respectivamente. Durante las Navidades, y como parte de las celebraciones, se colocó en el salón del

castillo un caballito de madera. Al verlo, el líder de los católicos contrarreformistas, el jesuita William Weston, mostró su repulsa ante este y otros «grandes abusos» exigiendo una rápida reforma. El portavoz de los católicos tradicionales, Christopher Bagshaw, también mostró su disgusto pero, en este caso, contra la intolerancia de Weston⁵⁸⁵.

Teniendo en cuenta que entre el mismo clero había cierta oposición a las reformas, cabe imaginar que los laicos no siempre las recibieron con entusiasmo. En España, la segunda rebelión de los moriscos de las Alpujarras, iniciada en 1568, fue una reacción contra los intentos de reformar su cultura por la fuerza, a base de prohibir sus costumbres tradicionales, así como sus bailes y rituales⁵⁸⁶. En otras zonas la oposición de los laicos cristalizó, muy apropiadamente, en burlas públicas ritualizadas a los reformadores.

En Nüremberg, donde el pastor luterano Andreas Osiander había liderado la oposición al tradicional *Schembartlauf*, los revoltosos lograron vengarse de él en 1539 de forma claramente carnavalesca. Ese año construyeron una carroza en forma de nave de los locos, en la que colocaron, bien visible, una reproducción de Osiander embozado en una túnica negra, para posteriormente atacar su propia casa. En otras palabras, la protesta contra Osiander adoptó la forma de un charivari extravagante⁵⁸⁷.

En Bolonia se registró en 1578 la primera quema conocida de *La Vecchia*, «la anciana dama», una de las muchas representaciones de la Cuaresma, justo el mismo año en que el arzobispo Paleotti había denunciado los espectáculos teatrales. ¿Estaban ridiculizando a Paleotti como habían hecho con Osiander? En Wells en 1607, John Hole, fabricante de paños y puritano, se opuso a la costumbre

tradicional de abrir cervecerías que dependían de las parroquias. Los parroquianos reaccionaron durante los juegos de mayo celebrados en la ciudad. Incluyeron entre las diversiones «el juego de los agujeros», una verdadera sátira contra John Hole y sus aliados⁵⁸⁸. Sin embargo, en este combate entre Carnaval y Cuaresma, fueron los devotos los que dijeron la última palabra. Entre 1550 y 1650 se abolieron muchas costumbres tradicionales. A mediados del siglo XVII concluye la primera fase de la reforma de la cultura popular. Una reforma que nació gracias al impulso de las reformas católica y protestante, principalmente liderada por el clero y justificada basándose en argumentos teológicos. Esta primera fase fue seguida por otra en la que los laicos tomaron la iniciativa⁵⁸⁹.

La cultura devota

Hasta ahora hemos hablado de la reforma de la cultura popular en términos negativos. Sin embargo, los reformadores también tenían ideales positivos y, en cualquier caso, sabían que no lograrían su objetivo si no ofrecían al pueblo un sustitutivo para las fiestas, canciones e imágenes tradicionales que intentaban abolir; de ahí que quisieran crear una nueva cultura popular. Lutero, por ejemplo, reunió una colección de himnos «para los jóvenes... algo que los aleje de las baladas de amor y de los versos carnales y que, al mismo tiempo, les enseñe algo de valor»⁵⁹⁰. En este apartado intentaré describir las alternativas que surgieron, tanto entre los protestantes como entre los católicos⁵⁹¹. Aunque no conservamos mucho de la cultura ortodoxa reformada, es muy probable que los *kaleki* o los *stikhi*, cantantes itinerantes de canciones religiosas,

ocuparan el lugar de los prohibidos *skomorokhi*.

Una de las prioridades de los protestantes era que la Biblia fuese asequible para el pueblo común. Lutero se refirió a esta idea con la energía que le caracterizaba:

Ha de ser posible preguntar a la madre en su casa, a los niños en las calles, al hombre común en el mercado y comprobar que todos la explican y traducen bien⁵⁹².

Publicó su versión del Nuevo Testamento en alemán en 1522 y una edición completa de la Biblia en 1534, y su ejemplo se siguió inmediatamente en otras zonas protestantes. El Nuevo Testamento de Tyndale se publicó en 1535; la Biblia sueca de Laurentius Petri, conocida como la «Biblia de Gustav Vasa», en 1541; la Biblia ginebrina francesa, en 1540 (aunque la más conocida es la edición revisada de 1588); la versión definitiva de la Biblia checa, la «Kralice Bible», fue elaborada por una comisión de diez expertos y editada en seis volúmenes entre 1579 y 1593; la Biblia calvinista húngara, en su versión normalizada, se publicó en 1590; la versión galesa es de William Morgan, muerto en 1604; la edición oficial inglesa también fue elaborada por un colectivo de estudiosos, que la publicó en 1611⁵⁹³.

La edición de estas biblias en lengua vernácula fue un gran acontecimiento cultural, que influyó sobre el lenguaje y la literatura de los países en los que se produjo. En Francia la minoría hugonote hablaba en el «dialecto de Canaan», un francés arcaico mucho más parecido al utilizado en la Biblia ginebrina que al que hablaban sus compatriotas católicos. En la Alemania protestante, el rincón sagrado de la casa se denominó *Bibel-Eck*. Sin embargo, no debemos pensar que, durante el período moderno, cada familia de artesanos o campesinos protestantes tenía una Biblia de su propiedad o la leía con cierta regularidad. Es cierto, sin embargo, que en el siglo XVIII, cuando empezamos a poder realizar este tipo de

cálculos, el nivel de alfabetización era muchísimo más alto en la Europa protestante que en la católica o en la ortodoxa (*infra*, p. 325). No sabemos si esta tasa más alta fue causa o consecuencia de la Reforma, probablemente ambas. Sea cual fuere la situación, no todos los protestantes sabían leer y no todos los que sabían podían adquirir un ejemplar de la Biblia. El Nuevo Testamento editado por Lutero en 1522 costaba medio florín, el equivalente al jornal semanal de un carpintero, y su Biblia, dos florines y ocho centavos. Incluso en la Suecia del siglo XVII, donde el nivel de alfabetización de los adultos era del 90% en ciertos distritos, los inventarios sugieren que solo una de cada veinte familias podía comprar un ejemplar de la Biblia⁵⁹⁴.

Los conocimientos que tenían de la Biblia muchos de los artesanos y campesinos protestantes procedían de fuentes orales o de segunda mano. De hecho, una de las partes más importantes de los servicios luteranos y calvinistas era la lectura de la Biblia. La mayoría conocían muy bien los salmos, porque solían cantarlos en los servicios religiosos y además tenían un gran protagonismo en las liturgias reformadas. El himno más famoso de Lutero, «Nuestro Dios es una sólida fortaleza» (*Ein feste Burg ist unser Gott*) es, de hecho, la adaptación del Salmo 46: «Dios es nuestro refugio y nuestra fuerza». La versión inglesa oficial de los salmos (1562), conocida como «Sternhold y Hopkins» por el nombre de sus traductores, llegó a tener trescientas ediciones entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII. La versión más extendida entre los hugonotes fue la de Marot y Beza, a la que pusieron música los compositores Louis Bourgeois y Claude Goudimel. Entre las versiones calvinistas más influyentes cabe mencionar dos en holandés (las de Jan Utenhove, 1566, y Philip van Marnix, 1580), la traducción escocesa, asociada a los Wedderburns y fechada a finales del

siglo XVI, y la versión húngara de Albert Molnár (1607). Sin duda, los salmos debían parte de su popularidad a que muchos protestantes, empeñados en una guerra contra los idólatras, se identificaban con el pueblo de Israel. En Lyon, durante la década de 1560, artesanos hugonotes armados cantaban los salmos por las calles o cuando comenzaban a construir sus templos. En el Londres de 1641 los puritanos hacían lo propio, pero en esta ocasión con la intención de boicotear los servicios religiosos anglicanos. Cuando los hugonotes o los puritanos se preparaban para la batalla, cantaban diversos salmos pero, sobre todo, el número 68: «Dios se levantará y sus enemigos se dispersarán». El ejército de Cromwell cantó un salmo como acción de gracias por la victoria de Marston Moor. Los protestantes citaban los salmos en sus testamentos, los oían cantar en los templos, los entonaban en los funerales, las bodas, los banquetes, e incluso en sus sueños. Un obispo sueco se quejó porque se cantaban salmos en las cervecerías y el consistorio de Lausana se enteró, en 1667, de que algunas personas habían interpretado salmos mientras bailaban. Los salmos eran tan importantes en la vida cotidiana de algunas zonas calvinistas que, cuando se buscaron canciones populares tradicionales en el siglo XIX, en la región de las Cévennes no pudo hallarse ninguna. En la cultura hugonote tradicional, los salmos desempeñaban las funciones que antes habían cumplido las canciones populares; en ocasiones se los utilizaba incluso como nanas⁵⁹⁵.

El catecismo era otro elemento básico de la cultura popular protestante, pues contenía información elemental sobre la doctrina religiosa. Los catecismos eran anteriores a la Reforma pero, tras esta, se reelaboraron a partir del esquema pregunta-respuesta, lo que facilitaba su difusión y permitía comprobar el nivel de conocimientos alcanzado.

Entre todos los existentes, los más famosos eran el *Pequeño Catecismo* de Lutero publicado en 1529, el *Catecismo* de Calvino (especialmente la edición revisada de 1542) y el *Catecismo de Heidelberg* editado en 1563. Lutero escribió el *Pequeño Catecismo* con la intención de ayudar a los pastores luteranos analfabetos, pero la obra llegó a ocupar un importante lugar en la vida de los laicos. El catecismo de Lutero era, en palabras del obispo sueco Laurentius Paulinus, «la Biblia del hombre común», «un pequeño resumen de las Sagradas Escrituras». La habilidad para responder de forma correcta a las distintas preguntas sobre el catecismo era uno de los requisitos para ser admitido en la eucaristía, el ritual más importante de las Iglesias reformadas. En ocasiones, el catecismo se escribía en verso para facilitar su memorización, como en el caso de los *Cathechismus-Lieder* publicados en Leipzig por Martin Rinckart en 1645.

En Suecia había sermones basados en el catecismo, se leía el catecismo durante los servicios religiosos y su texto formaba parte de los libros de himnos. En la Suecia del siglo XVII, el clero comenzó a ir de casa en casa para comprobar el nivel de conocimientos que tenía la gente sobre las lecturas sagradas y el catecismo, unas visitas denominadas *husförhör*. No resulta sorprendente que los catecismos fueran mucho más comunes que las biblias y que, en el siglo XVIII, hubiera un catecismo o un libro de himnos con su texto en una de cada cinco o seis casas⁵⁹⁶.

El mensaje de los salmos y los catecismos se transmitió también de muchas otras formas. La cultura protestante era una cultura del sermón⁵⁹⁷. Los reformadores insistían en la necesidad de que los sermones fueran sencillos para que todos pudieran comprenderlos. El reformador radical

Thomas Müntzer decía: «¡Bien, bien, en la iglesia habrá doncellas de dieciséis años, mujeres, ancianos y granjeros que no entienden de cosas elevadas!»⁵⁹⁸. Podían durar horas, y su lectura pública era una auténtica experiencia emocional que requería la participación del auditorio, profiriendo exclamaciones, suspiros o llantos. La existencia de los «metodistas» en Inglaterra, o la situación que se vivía en los Cévennes demuestra hasta qué punto el pueblo prestaba atención no solo al lenguaje y al estilo de los predicadores, sino también a su mensaje. Es más, su cultura les predisponía a entender mejor y más intensamente las representaciones orales, ya fuesen de predicadores, narradores de cuentos o cantantes de baladas, que en la actualidad.

Los laicos desempeñaban un papel importante en las «lecturas proféticas», discusiones públicas sobre el significado de las Sagradas Escrituras, mientras los más cultos leían libros polémicos o devocionarios. Calvino, por ejemplo, publicó algunas de sus obras en francés para que pudiesen leerlas los artesanos, el grupo social más importante de la Iglesia reformada de su tiempo. En la introducción a uno de sus tratados contra los anabaptistas, Calvino explica que uno de sus propósitos es enseñar a aquellos de su fe que son «*rudes et sans lettres*» (probablemente no tanto analfabetos como poco cultos), los peligros de las doctrinas de los anabaptistas⁵⁹⁹. Algunos libros de devoción se convirtieron en verdaderos éxitos de ventas. *El camino al cielo del hombre sencillo*, publicado por Arthur Dent en 1601, se reeditó unas veinticinco veces en cuarenta años, lo que sugiere que este vivaz diálogo realmente agradaba al hombre sencillo. Sabemos que le gustaba a Bunyan, cuya obra *El progreso de la peregrinación* (1678) no solo alcanzó las veintidós ediciones en 1699, sino

que también se leyó en otras partes de Europa, sobre todo en Alemania y los Países Bajos. En el mundo luterano, las obras de Johann Arndt, *La verdadera cristiandad* y *El jardín del Paraíso*, siguieron editándose hasta comienzos del siglo XIX.

A pesar de los temores de sus líderes, la música, el ritual y la imaginería también formaban parte de la cultura popular protestante. Empecemos por la música⁶⁰⁰. Lutero llegó a pensar en himnos que no fueran salmos para cantar en las iglesias y, de hecho, él mismo compuso treinta y siete. Su ejemplo fue seguido por numerosos pastores protestantes, sobre todo por Johannes Mathesius, Paul Gerhardt y Johannes Rist. En sus composiciones recurrían con frecuencia a la *Contrafaktur*, en palabras de Lutero. Se trataba de «rehacer», es decir transponer o sustituir, como en los himnos inspirados en las canciones populares cuyas melodías adoptaban⁶⁰¹.

Sin embargo, no todos los reformadores aprobaban este método y el mismo Lutero lo practicó con mucho cuidado. Su himno navideño, «Desde lo alto del cielo, Yo voy a ti» (*Vom Himmel hoch da kom ich her*), tiene una primera estrofa inspirada en una canción popular laica, mientras que el titulado «A mi querida y respetable doncella» (*Sie ist mir lieb, die werde Magd*) era una canción de amor que Lutero transformó en religiosa al identificar a la doncella con la Iglesia. Uno de los ejemplos más famosos de este método es un himno de Johann Hesse, basado en la canción *Innsbruck, ich muss dich lassen* (*supra*, p. 175):

O Welt ich muss dich lassen
Ich fahr dahin mein Strassen
Ins ewig Vaterland...⁶⁰².
[Oh mundo, debo dejarte,
tus caminos hacia la Patria eterna].

Además, conviene recordar que la música religiosa de Bach hunde sus raíces en la cultura popular luterana.

Aunque los salmos eran lo único que se cantaba en los servicios calvinistas, algunos autores compusieron canciones para interpretar fuera de los templos. En una colección escocesa de finales del siglo XVI, el método al que aludíamos líneas atrás se utiliza con mayor permisividad, mostrándonos claramente las canciones originales laicas y dándonos una idea no solo de las técnicas de composición empleadas por los reformadores, sino también de la situación de la cultura popular escocesa anterior a Knox. He aquí tres ejemplos:

For lufe of one I mak my mone,
Rieht secretly
To Christ Jesu...
[Por mi gran amor yo llevo el dolor
En gran secreto
A Jesucristo...].
Quho is at my windo? quho, quho?
Go from my windo, go, go!
Lord, I am heir, ane wretchit mortall...
[¿Quién está en mi ventana?, ¿quién?, ¿quién?
¡Fuera de mi ventana, fuera!
Señor, estoy aquí, misero mortal...].
Johne, cum kis me now,
Johne, cum kis me now...
The Lord thy God I am,
That Johne dois the call,
Johne representit man,
Be grace celestial...
[Juan, bésame ahora,
Juan, bésame ahora...
Yo soy el Señor tu Dios,
Ese a quien llama Juan,
Juan representa al hombre,
Sé la gracia celestial...].

Como sabemos, gran parte de la cultura popular tradicional consistía en parodias, ya fuera de juicios o funerales, de la cultura oficial. Ahora, la rueda ha completado su giro y nos encontramos con «parodias» piadosas de lo profano⁶⁰³.

En los primeros años de la Reforma, el ritual y el drama

estuvieron al servicio de los protestantes. Así, el carnaval parecía una buena ocasión para ridiculizar al Papa y al clero católico, como sucedió en Wittemberg (1521), en Berna (1523) y en otros lugares⁶⁰⁴. Las representaciones satíricas también tuvieron mucho auge durante las décadas de 1520 y 1530. Los habitantes de Basilea vieron en 1521 al *Totenfresser* de Gegenbach (*supra*, p. 213). Durante 1523 se representó en París *La farsa de los teologastros*, una transposición de una obra sobre milagros en la que la «Dama de la Fe», que está enferma, comprende que las decretales y los sermones que le dirigen no son buenos para su salud, mientras que el texto de la Sagrada Escritura la cura de inmediato. En Berna (1525), la gente pudo contemplar *El vendedor de indulgencias*, un tema satírico muy común, escrito por el pintor y poeta Niklas Manuel. Por su parte, Thomas Naogeorgus adaptó los tradicionales dramas sacramentales a objetivos protestantes en su *Pammachius* (1538), que trata de un Papa corrompido por el poder. En 1539 se representó en Middelburg, en los Países Bajos, *El árbol de las Escrituras*, en el que se atacaba al clero católico y a las «supersticiones».

La primera generación de reformadores sabía muy bien que, «al pueblo común le entran antes las cosas por los ojos que por los oídos y recuerda mucho mejor lo que ve que lo que oye». Este era el punto de vista de un inglés que vivió durante el reinado de Enrique VIII, que sugirió que se organizase una fiesta anual, con hogueras y procesiones, para conmemorar la ruptura con Roma⁶⁰⁵. Sin embargo, a largo plazo los protestantes fueron perdiendo el interés por las obras de teatro por razones que no están claras. Quizá ya habían cumplido su función, el nivel educativo era más alto o los reformistas más estrictos, los que consideraban que los dramas eran algo esencialmente malo, acabaron por imponer su voluntad a los más moderados.

La historia de las imágenes religiosas en la cultura popular protestante siguió la misma tendencia. Para la primera generación de la Reforma, los grabados fueron un instrumento de propaganda importante. Pensemos en el taller de Cranach y en *La Pasión de Cristo y el Anticristo* (*supra*, p. 193), pero hay muchos otros ejemplos⁶⁰⁶. Sin embargo, tras los primeros años los grabados fueron perdiendo importancia. En la Europa luterana las imágenes sagradas ocupaban su lugar: cuadros de Lutero, ilustraciones de los distintos episodios de la Biblia (especialmente del Nuevo Testamento), emblemas como los de las obras de Johann Arndt, *La verdadera cristiandad* y *El jardín del Paraíso* (que inspiraron numerosos frescos de las iglesias alemanas y suecas), e incluso cuadros con escenas del Juicio Final o que representaban las penas del infierno. En cambio, en la Europa calvinista las paredes de las iglesias eran blancas y estaban desprovistas de cualquier tipo de adorno. Los techos, los púlpitos y los monumentos funerarios podían estar decorados, pero el repertorio de motivos era muy reducido: flores, querubines, referencias a la mortalidad (relojes de arena o calaveras), o emblemas morales como el de la grulla que sostiene una piedra en sus garras, un conocido símbolo de la vigilancia. Por ejemplo, el templo calvinista de Koložsvár, en Transilvania (hoy Cluj Napoca), tiene un precioso púlpito con decoración floral. En la cercana aldea de Körösfő el techo de la iglesia parroquial está decorado con emblemas (entre ellos la grulla).

En ambas zonas, la luterana y la calvinista, hallamos numerosos textos adornando las paredes de iglesias y templos. El mismo Lutero recomendaba pintar las paredes de los cementerios no con imágenes, sino con textos tales como «Sé que mi Redentor vive». También hay reproducciones de los diez mandamientos, colocados a ambos lados del arco del

presbiterio o un «retablo del catecismo» compuesto por los mandamientos, el padrenuestro y el credo; o textos de la Biblia escritos en los púlpitos y las vigas del techo, porque: «el cielo y la tierra pasarán, pero no mis palabras» (Lucas 21). La cultura popular protestante era, en mucha mayor medida que la católica, una cultura de la palabra⁶⁰⁷.

Es más difícil hablar de la cultura católica reformada, porque se diferenciaba mucho menos de la criticada cultura popular. También los líderes católicos comprendían la importancia de adaptar sus ideas al lenguaje y las formas de la cultura popular y, de hecho, llevaban utilizando este método desde hacía siglos. Ya en el año 601, el papa Gregorio Magno había aconsejado al obispo Agostino, enviado a las zonas más apartadas de Inglaterra, que «no debía destruir los templos dedicados a los ídolos de ese país»; convenía hacer desaparecer las imágenes y representaciones idólatras, pero había que convertir los templos en iglesias, y «ya que tienen la costumbre de sacrificar bueyes a los demonios, es conveniente que otro tipo de ceremonia ocupe su lugar». El principio básico que guiaba las palabras de Gregorio Magno era que, parece «totalmente imposible erradicar todos los errores de las mentes obstinadas de una sola vez y si queremos llegar a la cima de una montaña es mucho más fácil escalarla paso a paso que de un único salto». Esta es la famosa doctrina de la «acomodación», que explica que fiestas paganas como la del solsticio de invierno o la del solsticio de verano se convirtieran en las Navidades o en la Noche de san Juan Bautista; una doctrina que, por lo demás, guio la actividad de los misioneros católicos en el sur la India durante los siglos XVI y XVII. Fue el caso, por ejemplo, del jesuita Roberto de Nobili, que adaptó los rituales católicos a la cultura de los brahmanes del sur de la India, citando a Gregorio Magno

para justificar su actitud⁶⁰⁸.

Estos procedimientos también fueron utilizados en época moderna. Cuando a finales del siglo xv se obligó a los musulmanes granadinos a convertirse al cristianismo, el primer arzobispo de Granada permitió que estos «nuevos cristianos» pudiesen cantar sus canciones tradicionales en los servicios religiosos⁶⁰⁹. Años más tarde, a finales del siglo xvii, volvemos a encontrarnos con un comportamiento similar. Bossuet, obispo de Meaux y predicador en la corte de Luis XIV, se dirigía al clero de su diócesis para aclararle cuál debía ser su actitud ante las hogueras que se organizaban la víspera de san Juan. ¿Debe la Iglesia participar en estos actos?, se pregunta retóricamente:

Si, porque en un determinado número de diócesis, y en esta en particular, muchos feligreses encienden hogueras a las que llaman «eclesiásticas». ¿Qué razones dan para encender fuegos a la manera eclesiástica? La de desterrar todas las supersticiones que se practican durante el fuego de la víspera de san Juan.

Bossuet no explica exactamente en qué consistía la diferencia entre las hogueras eclesiásticas y las ordinarias, pero sus palabras justifican la técnica de la acomodación. También se la aplicaba en la Escocia calvinista donde, por entonces, aún se encendían hogueras en el solsticio de verano⁶¹⁰.

Para complicar aún más las cosas, durante este período los reformistas católicos luchaban en dos frentes: contra los protestantes, cuyas reformas habían ido demasiado lejos, y contra la inmoralidad y la «superstición». La cultura de la Contrarreforma luce las cicatrices de ambas batallas. Para precisar mejor la situación, puede ser útil que tratemos por separado los tres elementos constitutivos de esta cultura: los rituales reformados, las imágenes y los textos reformados.

Los reformistas católicos eran conscientes de la utilidad del ritual. Podían utilizarlo para convencer a sus pueblos de que los protestantes vivían en el error, eran unos malvados,

o ambas cosas a la vez. En el carnaval de Lucerna de 1523 se quemó una efigie de Zuinglio; algo que se hizo regularmente con la de Lutero en la Alemania católica en la víspera de la Noche de san Juan hasta comienzos del siglo XIX. Durante la vigilia de san Juan se obligaba a los herejes a retractarse públicamente o a morir en la hoguera, como sucedió en los famosos *autos de fe* celebrados en Valladolid y Sevilla a comienzos del reinado de Felipe II. También los libros corrían la misma suerte, de Mont- pellier a Vilna. Savonarola atacó la fiesta del carnaval, utilizando rituales claramente carnavalescos. La famosa quema de «vanidades» en Florencia fue una sustitución deliberada de la costumbre de encender hogueras o de quemar carrozas durante el carnaval, y sabemos que, al menos en una ocasión, se tiró a la pira al mismo «Carnaval en forma de un monstruo inmundo y abominable»; una clara ejecución burlesca al estilo tradicional, pero ya con un nuevo significado. En Milán, san Carlos Borromeo prohibió que se celebrasen representaciones teatrales durante el carnaval, pero organizó diversas procesiones para sustituirlas. La devoción de las «cuarenta horas», muy extendida en la segunda mitad del siglo XVI, solía incluir fastuosos efectos de luz y sonido, propios de las fiestas populares, con la intención de sustituirlas en el corazón de los fieles⁶¹¹.

Como mejor se aprecian los nuevos rituales es atendiendo a las misiones que organizaban los jesuitas y otros misioneros en las ciudades y el campo durante el siglo XVII⁶¹². En Bretaña, por ejemplo, los misioneros representaban un supuesto diálogo entre los vivos y las almas del purgatorio, pero también había procesiones donde se ilustraban las estaciones del *vía crucis*. Las misiones organizadas en el reino de Nápoles en la década de 1650 fueron todavía más

teatrales. En estas, los sermones ocupaban un papel importante, como demuestra el hecho de que se declamaran al alba o al atardecer para permitir la presencia de los trabajadores. En general, su tema principal era el fuego del infierno, lo que daba a los predicadores la posibilidad de mostrar una calavera con la que manipular los sentimientos de su auditorio. De ahí que «en ocasiones los predicadores se veían obligados a dejar de hablar durante casi un cuarto de hora, debido a los lamentos y suspiros del público». Más importantes aún eran las procesiones, sobre todo las de hombres (no hay que olvidar que estamos en el sur), en las que desfilaban penitentes «con coronas de espinas sobre sus cabezas, cuerdas alrededor de sus cuellos y en sus manos huesos, calaveras o pequeños crucifijos, que iban descalzos y semidesnudos por las calles». En ocasiones, los participantes arrastraban grandes cruces o se mortificaban mientras caminaban. Tras los penitentes marchaban las reliquias y las efigies seguidas por más seculares. Cerraban la procesión miembros del clero con cestas llenas de prohibidos, canciones de amor o instrumentos de magia, combustible para otra hoguera de las vanidades⁶¹³.

Algunos de estos misioneros predicadores, como Michel Le Nobletz o Julien Maunoir en Bretaña, se servían de elementos visuales o de imágenes para ilustrar, por ejemplo, la vida de san Martín, el padrenuestro, el Santísimo Sacramento o las penas del infierno⁶¹⁴. Bossuet recomendaba a los párrocos de su diócesis que colgasen imágenes en el púlpito, para influir mejor con sus palabras sobre los feligreses. Los reformistas católicos, a diferencia de los protestantes, seguían promoviendo una religión de las imágenes y no de los textos, sin que sepamos si se debía a que en las zonas católicas el grado de alfabetización fuera menor que en las protestantes o si este hecho fue

consecuencia de la falta de textos religiosos. La sugerencia de Gregorio Magno de que las imágenes eran los libros de los iletrados, todavía seguía teniendo mucha influencia en el mundo católico. Los reformistas no querían trabajar sin la ayuda de elementos visuales, aunque en ocasiones creyeran que algunas de estas imágenes religiosas populares no eran muy recomendables.

En sustitución, la Iglesia ofrecía nuevos santos católicos y nuevas imágenes. A san Ignacio de Loyola, canonizado en 1622, se le representaba como a un hombre con barba que sostenía un libro abierto (la regla de su orden) con las siglas JHS (*Jesu Hominum Salvator*, Jesús Salvador de los Hombres) sobre su pecho. Santa Teresa de Ávila, canonizada el mismo año, fue representada a menudo con un aura de éxtasis (según el modelo de la famosa escultura de Bernini) y con el corazón atravesado por una flecha lanzada por un ángel. Juan Nepomuceno, fue una figura importante en la Europa central y su culto se extendió en el siglo XVII, aunque no fue canonizado hasta 1729⁶¹⁵.

Hubo otros cambios importantes en la devoción. Santa María Magdalena se convirtió en una figura más importante de lo que lo había sido antes de la Contrarreforma, y lo mismo sucedió con san José. En la Baja Edad Media, este se consideraba una figura cómica, una suerte de santo cornudo: «José el tonto» (*Joseph le rassoté*). Sin embargo, el clero intentó que sus fieles se lo tomaran más en serio. A resultas de esta campaña se fundaron numerosas cofradías que lo adoptaron como patrón, mientras se iban sustituyendo las imágenes de la Virgen y el Niño por otras en las que se representaba a la Sagrada Familia. Por lo demás se dio mucha mayor importancia que en la Edad Media al culto a la eucaristía y, de hecho, el nacimiento de la devoción de las

«cuarenta horas» sería un claro indicador de este cambio⁶¹⁶.

Parece que todo esto fue el resultado de la política oficial de la Iglesia católica. El culto a la Sagrada Familia, como el dirigido a san Isidro Labrador (canonizado con san Ignacio y santa Teresa en 1622) parece un intento deliberado de atraer a los laicos más sencillos. Las canonizaciones de san Ignacio, santa Teresa y san Carlos Borromeo recalcan los éxitos de la Reforma católica. El culto a la eucaristía fue una reacción a los ataques de los protestantes contra la transustanciación, el ritual litúrgico o el papel privilegiado de los sacerdotes. De forma similar, el nuevo culto a María Magdalena (generalmente representada como una penitente llorosa) y a san Juan Nepomuceno (un sacerdote que fue ejecutado por negarse a revelar secretos de confesión) fueron parte de la respuesta a las críticas de los protestantes contra la institución de la confesión y el sacramento de la penitencia. El antropólogo Malinowski sugirió en un famoso ensayo la idea de que los mitos del pasado desempeñan un papel importante en el presente, pues son una «patente» de legitimación y justificación de las instituciones contemporáneas. No cabe duda de que los mitos, los rituales y las imágenes cumplieron la misma función para la Iglesia de la Contrarreforma⁶¹⁷.

Sería muy extraño, sin embargo, que estas atracciones para los ojos no fueran acompañadas de otras para los oídos. En efecto, los himnos en lengua vernácula habían sido un elemento importante de la cultura religiosa de los laicos durante la Edad Media, sobre todo en el caso de las cofradías. En la Italia del siglo XIII las cofradías solían cantar *laudes*, unos himnos que a menudo eran versiones religiosas de conocidas canciones populares. Esta práctica continuó durante el período moderno. En una obra teatral italiana

sobre los milagros de santa Margarita, la heroína canta una *lauda* que comienza del siguiente modo:

O vaghe di Jesu, o verginelle.
Ove n'andate si leggiadre e belle?
[Oh dulce Jesús, oh virginal.
¿Dónde vais tan encantador y bello?].

La melodía que la acompañaba era la de la canción *O vaghe montanine e pastorelle* [Oh dulces montañesas y pastoras]. En este himno (como en las «canciones espirituales» recogidas en la colección Wedderburn) no se hace ningún intento por disfrazar las palabras del original laico. Lo mismo sucedía en la España de comienzos del siglo xvi, donde el franciscano Ambrosio Montesino escribía himnos *contrahechos a lo divino*. Desde luego, si la poesía amorosa se había inspirado en el lenguaje religioso, nada impedía que recuperase su sentido religioso, y que se alabase a la Virgen María en vez de utilizarla como símbolo de amor mundano. Esta tradición continuó tras el Concilio de Trento. El misionero jesuita Julien Maunoir compuso «cánticos espirituales» a la Virgen y otros que «contenían todos los principios de la fe», con la intención de utilizarlos en la evangelización de la Bretaña rural⁶¹⁸.

Por último, aunque probablemente fuera lo menos importante en el seno de la cultura católica, se produjo un intento de influir sobre los laicos cultos a través de la Biblia y otras obras piadosas. También en los países católicos se publicaron traducciones de la Biblia; la primera edición en alemán lleva la fecha de 1466. Los catecismos siguieron el modelo de los realizados por los protestantes (*supra*, p. 294). Los de los jesuitas Pedro Canisio (1555) y Roberto Bellarmino (1597) se reeditaron en multitud de ocasiones; el de Canisio, en más de setenta ediciones en alemán hasta 1800, mientras que el de Bellarmino fue traducido a numerosas lenguas y dialectos europeos, como el vasco, el

bosnio, el croata, el friulano, el siciliano, el húngaro, el irlandés y el maltés. Estos catecismos se escribían en un lenguaje sencillo, acompañado, en la mayoría de los casos, de ilustraciones, lo que demuestra que se trataba de libros dirigidos a los laicos y no obras de consulta para el clero. En la Francia del siglo XVII se enseñaba el catecismo a los niños los domingos y otros días festivos en las llamadas *petites écoles*. Sin embargo, seguimos teniendo la impresión, que un estudio comparado de los inventarios *post mortem* podrá confirmar o refutar, de que el catecismo tuvo un papel menos importante en la vida religiosa de la Francia católica, que en la de la Suecia protestante⁶¹⁹.

Lo mismo podría decirse, con mayor razón aún, de los devocionarios. La *Imitación de Cristo*, escrita en la Baja Edad Media, se reeditó con mucha frecuencia (se publicaron 52 traducciones a doce lenguas en torno a 1700) y *El combate espiritual* (1589), una obra anónima atribuida al sacerdote italiano Lorenzo Scupoli, se reeditó al menos veintitrés veces, solo Francia, entre 1609 y 1778. A mediados del siglo XVII, cuando los libros se abarataron, el Sínodo de Chalons-sur-Marne sugirió que se animase a los fieles a comprar y leer en voz alta «en los pórticos o a las entradas de las iglesias después de las vísperas», tres libros: el Catecismo, el *Pedagogo cristiano* y una obra titulada *Pensez-y-bien*. El inventario de las pertenencias de un impresor parisino muerto en 1698, da cuenta de la existencia de 450 copias de la *Imitación de Cristo* y 630 del *Pensez-y-bien*. ¿Cuál era el contenido de este último? Se trataba de un volumen sobre el arte de bien morir. En él se exhortaba al lector a que se imaginase el momento de su muerte; a pensar en las cosas de las que se arrepentía como si hubiese llegado su hora final; a reflexionar sobre todo aquello que debería haber hecho, como si estuviera a punto de morir. Al final de cada

uno de sus párrafos, aparecían unas palabras en cursiva: *Pensez-y-bien*⁶²⁰.

La segunda fase de la Reforma, 1650-1800

El argumento de los dos últimos apartados se puede resumir como sigue. A finales del siglo xvi y comienzos del xvii hubo un intento sistemático liderado por miembros de la élite, sobre todo por el clero católico y protestante, dirigido a reformar la cultura del pueblo. Esta reforma tenía claros precedentes medievales, aunque fue mucho más eficaz en el período moderno debido a que las comunicaciones, desde los caminos hasta los libros, eran mucho mejores que en tiempos anteriores. Los reformadores ya no se vieron condenados al aislamiento como en los días de san Agustín o, incluso, de san Bernardino, sino que pudieron empezar su propia obra a partir del trabajo de los demás. La resistencia de la cultura popular comenzó a resquebrajarse y se produjeron importantes cambios. No podremos calcular la profundidad y velocidad de estas transformaciones, así como lo que tardó el pueblo en hacer suyas estas nuevas formas culturales (tanto católicas como protestantes) hasta que no contemos con estudios más exhaustivos de ámbito regional⁶²¹. Pero nuestra impresión, basada en los datos fragmentarios de los que hablábamos páginas atrás, es que hacia 1650 se produjeron grandes cambios, particularmente en las zonas protestantes y, en especial, en las regiones más urbanizadas. En los lugares más próximos a Berna y Zúrich, la reforma de la cultura popular se concretó en torno a la década de 1530; en Nüremberg, los reformadores se impusieron en la de 1540 y en la provincia de Holanda antes de 1600⁶²².

Por otro lado, en la mayor parte de la Europa católica y en la mayoría de las zonas marginales del continente, las más alejadas de las grandes ciudades, los caminos más importantes o las lenguas más extendidas, los reformadores no consiguieron imponerse hasta después de 1650. Es el caso del Gales y la Noruega protestantes y de las católicas Baviera, Sicilia, Bretaña y el Languedoc, por no mencionar la Europa del Este. En este apartado la historia que contaremos no es todavía la de la difusión gradual de unos ideales inmutables. Los años posteriores a 1650 fueron tiempos de «reforma dentro de la Reforma» (tanto católica como protestante) y del surgimiento de grupos de reformadores laicos, que no siempre buscaban los mismos cambios que sus colegas clérigos, ni propugnaban los cambios por las mismas razones que estos.

No es muy difícil documentar la supervivencia del «prerreformismo» en las zonas católicas más marginales. En algunas de ellas, por ejemplo, los dramas sacramentales tardaron en llegar, pero también fueron más resistentes a desaparecer. En las tierras altas de Baviera no empezó a representarse la Pasión en Oberammergau y otros pueblos hasta 1634. Aunque muchas fueran un escándalo para parte del clero (el mismo arzobispo de Salzburgo declaraba en 1779 que «no puede imaginarse una mezcla más extraña de lo religioso y lo profano que la producida en las llamadas representaciones de la Pasión»), no se las prohibió hasta 1800 y la de Oberammergau fue restaurada en 1810, aunque algo expurgada. En Sicilia estas obras no fueron moneda corriente hasta mediados del siglo xvii y todavía se celebraban a comienzos del xix. Un visitante de Bretaña recordaba que, en torno a 1765, había visto bailar a varias personas en una capilla y un cementerio próximos a Brest⁶²³.

Puede ser muy útil que sigamos estudiando con más detalle una zona marginal como el Languedoc. A finales del siglo xvii había en esta región dos enérgicos obispos reformistas, Nicholas Pavillon, obispo de Alet inspirado en san Carlos Borromeo, y François-Étienne Caulet, obispo de Pamiers, que adoptó las ideas de Pavillon. De los papeles de estos dos obispos podemos deducir que en las tierras altas del Languedoc la reforma estaba todavía por hacer. Ambos personajes relataban el horror que les producían los violentos charivaris, los bailes indecentes en los días festivos, los adivinadores, los actores ambulantes y la ignorancia general de la religión. El mismo Caulet prohibió al clero bajo su jurisdicción que frecuentase las representaciones teatrales, los bailes o las mascaradas, como si la reforma católica nunca se hubiese producido.

Sin embargo, las montañas no eran los únicos obstáculos que separaban a los habitantes de Alet y Pamiers de lo que estaba sucediendo en otros lugares. Pavillon llamaba la atención sobre la necesidad de un catecismo en «lengua vulgar» para sus feligreses, porque estos no entendían el francés. Fue esta reclamación la que, sin duda, provocó que Bartholomé Amilha, un canónigo de Pamiers nombrado por Caulet, publicase su *Cuadro de la vida de un cristiano perfecto* (1673) en occitano. Sus versos son una vibrante exposición de las ideas de los reformadores y en ellos se previene a los que lo leían o escuchaban contra los peligros de la danza, del juego, de frecuentar aquellas «casa de inicuidad» que son las tabernas y, sobre todo, del carnaval.

Chrestias, pensen à la
counsciença.
Duran aqueste Carnabal
Soungen que cal fa penitènço.
Quiten la taberno è la bal,
La mort es touto preparado
A fa calqu'altro mascarado.

[Cristianos, examinad vuestra
conciencia.
Durante este carnaval
Pensad todos en hacer penitencia.
Dejad la taberna y el baile,
La muerte está preparada
Para otra clase de mascarada].

Amilha también expresa su preocupación por la difusión del protestantismo. ¿Habéis leído, se pregunta, a autores que «huelen a cenizas», los libros de Calvino o la versión de los salmos de Marot?

Aurios legit d'auteurs que sentan le fagot,
Les libres de Calbin, o Salmes de Marot?

Además, de sus palabras parece deducirse que espera de sus lectores que se tomen en serio la magia:

As legit o gardat de libres de magio,
As foundat toun salut dessus l'astrologio...
As counsultat Sourcie, Magicien, Debinaire
Per la santat del fil, de la sor, o del fraire,
Per sabe le passat, o recouba toun be,
O counaisse l'partit que tu dibes abe...
[¿Has leído o tienes libros de magia?
¿Has encontrado la salvación en la astrología?
¿Has consultado a un hechicero, a un mago o a un adivino
sobre la salud de tu hijo, tu hermana o tu hermano,
Para conocer el pasado, o para recuperar tus bienes,
O para saber cuál es el matrimonio que más te conviene?...]⁶²⁴.

Es muy difícil saber si estas reformas sobrevivieron a Pavillon y Caulet. Lo que sí es cierto es que cien años después de su muerte, los devotos seguían enfrentándose a los mismos problemas en otros lugares del Languedoc. El obispo de Lodève se quejaba en 1746 de la existencia de un abad del desgobierno, y uno de sus amigos, el párroco de Montpeyroux, negaba los sacramentos a todos aquellos que hubiesen participado en bailes; lo que le valió ser objeto de un ritual burlesco en 1740, cuando una banda de enmascarados llevó por las calles la imagen de un cura que fue golpeada y posteriormente quemada. La lucha entre Carnaval y Cuaresma no había acabado⁶²⁵.

Sin embargo, ya no era el mismo tipo de batalla. Algunos de los reformadores estaban yendo más allá de lo marcado por el Concilio de Trento o en una dirección diferente, al criticar la devoción popular a la Virgen María o a los santos, tratando de sustituir todas estas fórmulas por una cristiandad más bíblica y purificada de todo tipo de «superstición». Este movimiento estuvo asociado en particular, pero no exclusivamente, a los jansenistas, de Austria y la Toscana de finales del siglo XVIII, que querían llevar aún más lejos la reforma de la religión popular en estos territorios. En Austria se simplificaron los rituales, se retiraron las imágenes y se cerraron algunos santuarios de peregrinación. En la Toscana, Scipione Ricci, obispo de Pistoia y Prato desde 1780, organizó un sínodo en el que sugirió que determinadas fiestas se trasladaran a los domingos, insistió en que los laicos leyesen la Biblia y criticó la devoción al Sagrado Corazón. Estos ataques contra la religiosidad popular tradicional provocaron en ambas zonas varios levantamientos campesinos entre 1788 y 1791, y el mismo Ricci fue obligado a dimitir⁶²⁶.

El cambio de actitud entre los reformistas católicos puede ilustrarse muy bien si analizamos sus actitudes ante las imágenes. Johannes Molanus, un teólogo de Lovaina, publicó en 1570 un tratado sobre las imágenes religiosas, en el que resumía la situación al poco tiempo de haber finalizado el Concilio de Trento. En su obra, Molanus destaca la necesidad de evitar la «superstición», pero no veía con malos ojos algunas representaciones populares, como la de «la caridad de san Martín» o la de san Antonio y el cerdo (*supra*, p. 243). Sin embargo, en una visita pastoral del archidiácono de París a su diócesis en 1673, ordenó a los capellanes de la iglesia de uno de los pueblos que retirasen la imagen de «san Martín del altar mayor, porque está

montado sobre un caballo, debiéndosele representar como un obispo para que esté más decente». En otras palabras, la escena tradicional de la «caridad de san Martín» no le parecía muy decente a un sacerdote contrarreformista, que, por otro lado, mostraba una clara tendencia a identificar lo clerical con lo sagrado.

Un ejemplo todavía más claro de la reforma de las imágenes entre los católicos, así como una prueba de la creciente separación entre la cultura clerical y la popular, procede de la diócesis de Orleans en 1682. El obispo encontró durante su visita pastoral en uno de los pueblos de la zona una representación de san Antonio acompañado del tradicional cerdo. De inmediato ordenó que se escondiera la imagen (los católicos no permiten la iconoclastia) por considerarla «ridícula e indigna de este gran santo». Sin embargo, sus feligreses no deseaban perderla y algunas de las mujeres del pueblo llegaron a comentar que el obispo «no amaba a los santos porque descendía de la raza de los hugonotes». En términos más generales, el sínodo celebrado en Pistoia en 1786 criticó el culto a las imágenes y, en especial, esa práctica tan extendida de dar nombres diferentes a imágenes de un mismo personaje, como si hubiese más de una Virgen María⁶²⁷.

Los especialistas han sugerido que el hecho de que la reforma católica de la cultura popular estuviera asociada a la Contrarreforma, no fue tanto una victoria como una solución de compromiso o, dicho en lenguaje metafórico, «un matrimonio difícil pero bien avenido»⁶²⁸. Estos expertos que analizan el cambio a lo largo de décadas o generaciones deben tener razón. Por otro lado, si estudiamos el cambio a lo largo de los siglos, es difícil negar el «triunfo de la Cuaresma»

No es fácil hallar zonas protestantes que se resistieran a la reforma de la cultura popular hasta 1650, pero las hay, sobre todo en las montañas. En Noruega, por ejemplo, persistieron creencias católicas e, incluso, paganas hasta el siglo XVIII. Por esas fechas aún había crucifijos, y la creencia en la capacidad milagrosa de Olav, el Santo, todavía estaba muy extendida. Por lo demás, su nombre se seguía asociando a la primavera. En las Highlands escocesas, las guerras de los pastores contra las canciones, los bailes y las baladas tradicionales no triunfó hasta el siglo XVIII; en torno a 1700 un noble local, Martin Martin, recopiló pruebas de las costumbres católicas, pero también precristianas, que todavía pervivían en las islas Western. A pesar de su testimonio, los estudios más recientes sugieren que «el calvinismo caló antes y mejor en las Highlands de lo que se creía»⁶²⁹.

Otra de las zonas que dio mucho que hacer a los reformistas tras 1700 fue Gales, donde numerosas personas seguían celebrando alegremente las fiestas de los santos, llevando reliquias en las procesiones, organizando carreras, partidos de fútbol o peleas de gallos. Además, seguía habiendo gran número de ferias, violinistas, curanderos, arpistas, narradores de cuentos o velatorios. Esta situación era un auténtico reto para los devotos. Uno de los más enérgicos fue Griffith Jones, un predicador disidente e incansable opositor a velatorios y ferias, que creía en los efectos beneficiosos de la lectura de la Biblia, los sermones, los himnos y la educación en el campo a través de «escuelas itinerantes», una labor ejercida por maestros que iban de pueblo en pueblo. Más famoso aún fue Howell Harris, líder de los metodistas galeses de la generación de Wesley, aunque él nunca admitiría que fuese metodista, pues (como decía Whitefield):

[...] su preocupación era acabar con los velatorios, etc., haciendo que la gente volviera la espalda a esas vanidades. Muchas hosterías populares, violinistas, arpistas, etc. (como Demetrius) se quejan de él porque arruina sus negocios.

Harris también se oponía a las peleas de gallos; un amigo le escribió en 1738 que «un organizador de peleas de gallos ha prometido, tras escucharte en Bettws, no practicar jamás este juego infame». Sin embargo, como en el caso del Languedoc, es difícil decir cuán efectivo fue este movimiento reformista galés con posterioridad a la generación que lo impulsó. En 1802, un escritor sugería que la decadencia de «la música nacional y las costumbres galesas» había sido repentina, muy reciente y debida a la acción de predicadores «fanáticos».

En mis excursiones a través del principado (continuaba), me he encontrado con varios arpistas y cantantes persuadidos por estos caminantes extravagantes para dejar su profesión considerada pecaminosa.

De hecho, los cuentos populares y las canciones de las minas prácticamente desaparecieron. Gracias a los esfuerzos de los calvinistas y los metodistas en el norte, y de los anabaptistas y los congregacionistas en el sur, la cultura popular galesa comenzó a parecerse a una cultura de himnos, sermones y del «No lo impedirás» (*Thou Shalt Not on the Wall*)⁶³⁰.

La reforma dentro de la Reforma supuso en la Europa protestante, paralelamente al jansenismo entre los católicos, el ascenso del «pietismo». En Alemania, este movimiento, liderado por Phillipp Jakob Spener, reclamaba una vuelta a las teorías de Lutero, aunque insistía no tanto en la reforma de los rituales o las creencias que preocupaba a Lutero como en la idea de una reforma más interior o moral. Los escandinavos participaron directamente en el movimiento pietista y el renacimiento religioso del Gales de ese período quizás estuviera estrechamente relacionado a él. En la Inglaterra de la década de 1690 se fundaron numerosas sociedades dirigidas a «la reforma de las *manners*». Estas

sociedades promovían medidas contra las ferias, los juegos, las mascaradas, las representaciones teatrales, las tabernas, las prostitutas y las «baladas obscenas». El interés de los reformadores por la «profanación del día del Señor», les acercaba a la primera generación de puritanos, pero su preocupación esencial era la moral y no la teología, la «licenciosidad» y no la «superstición». De hecho, la ética de la respetabilidad era más visible que en períodos anteriores. El ataque de los evangelistas contra las diversiones populares inglesas de mediados del siglo XVIII va ligado a esa tradición⁶³¹. En Francia, la Compañía del Santo Sacramento, con ramificaciones en París, Marsella, Toulouse y otros lugares, fue otro grupo de presión preocupado por la reforma de las *manners*, que luchaba contra el carnaval e investigaba la vida y la moral de adivinatoras y funambulistas⁶³².

Una característica sorprendente de esta segunda fase de la reforma fue el papel preponderante que desempeñaron los laicos. La Compañía del Santo Sacramento era un grupo formado por clérigos y seglares. En Inglaterra muchos laicos, desde Guillermo II hasta numerosos jueces de paz rurales, se unieron al clero para reformar las *manners*, creando sociedades locales cuyo objetivo era imponer los ideales reformistas en todos los tribunales de justicia. Los predicadores laicos fueron los protagonistas del renacimiento religioso en Inglaterra y Escandinavia. En Noruega, Hans Hauge no solo quemaba violines o predicaba contra las canciones, los cuentos y las danzas populares, sino que también pedía a su auditorio que pensara religiosamente por sí mismo en vez de limitarse a escuchar al clero⁶³³.

Otra de las diferencias entre ambas fases de la reforma fue el peso creciente de los argumentos laicos, entre los que se

incluían consideraciones estéticas. Johan Christoph Gottsched, profesor de poesía en Leipzig, atacaba al teatro popular de sus días (el de Hans Wurst y Arlequín), no en nombre de la moral, sino del buen gusto (*der gute Geschmack*). Gottsched se quejaba de que «el pueblo común siempre disfruta más con las bufonadas y las injurias (*Narrenpossen und garstige Schimpfreden*), que con las cosas serias». También se oponía al teatro que no cumplía las reglas fijadas por Aristóteles y a los actores que se tomaban demasiadas libertades con el texto, es decir, que actuaban al modo tradicional, de lo que resultaban obras que solo podían entretener a «lo más bajo de la plebe» (*des untersten Pöbels*). Con estas críticas, Gottsched consiguió desterrar a Arlequín de los escenarios alemanes tras 1731. El equivalente vienés de Gottsched fue Josef von Sonnenfels, cuyas cartas sobre el teatro vienés, escritas en la década de 1760, iniciaron una gran polémica, conocida como la *Hanswurst-Streit*. Como Gottsched, Sonnenfels encontraba el teatro popular muy procaz (a ambos les habría gustado censurar no solo los textos, sino también los gestos de los actores) y su teatro ideal era aquel que participaba de la unidad de tiempo, lugar y acción, al modo del drama clásico de la antigua Grecia o de la Francia del siglo ^{xvii}⁶³⁴.

Otra de las diferencias más notables entre ambas fases de la reforma tiene que ver con lo sobrenatural. Los primeros reformadores de la cultura popular, como Calvino o san Carlos Borromeo, creían en la eficacia de la magia a la que denunciaban por diabólica; de ahí que la caza de brujas alcanzara su máxima intensidad a finales del siglo ^{xvi} y comienzos del ^{xvii}, coincidiendo con esta fase de la reforma. Sin embargo, algunos de los reformadores que protagonizaron la segunda fase no se tomaron en serio estos

fenómenos. En la diócesis de Arlet, Pavillon se subió a la cima de una montaña, con el fin de prevenir a los habitantes de la localidad contra la quema de varias mujeres sospechosas de brujería. En la República holandesa, el pastor calvinista Balthasar Bekker, escribió un libro para probar que la creencia en las brujas era una tontería⁶³⁵.

A veces, la resemantización de las palabras indica amplios cambios de actitud. En este contexto, uno de los términos a considerar es el de «superstición». En inglés y en las lenguas románicas, esta palabra tuvo dos significados básicos en la Edad Moderna. Antes de 1650, el hegemónico era el de «religión falsa», y de ahí frases como la «superstición mahometana». A menudo también se utilizaba para referirse a la brujería o a la magia, con el fin de sugerir que estos rituales eran eficaces, pero también malvados. Sin embargo, tras 1650 el sentido dominante era el de «temores irracionales» y aludía a todos los rituales relacionados con ellos; creencias y prácticas que no solo eran ridículas, sino también inofensivas, porque carecían de eficacia⁶³⁶.

No es fácil averiguar el alcance de estos cambios y a qué grupos sociales afectó. En Inglaterra y Francia, por ejemplo, los juicios por brujería casi habían desaparecido a finales del siglo XVII porque los jueces no se tomaban muy en serio este tema. Sin embargo, en las pequeñas ciudades del sudoeste de Alemania estos procesos parecen haber disminuido porque los jueces se sentían incapaces de identificar a las brujas y en Polonia no desaparecieron del todo hasta el siglo XVIII. Otra cosa es que de todo esto podamos deducir una «decadencia de lo mágico» antes de 1800. En el ámbito de la medicina se aprecia un giro a finales del siglo XVIII, tanto en Francia como en Italia hacia la adopción de argumentos y remedios más fundamentados en la ciencia⁶³⁷. Al parecer, la

«cultura del pueblo taimado» se mantuvo en muchas partes de Europa durante el siglo XIX e incluso a comienzos del XX, sobreviviendo al escepticismo de las clases superiores como había sobrevivido antes a la caza de brujas. No hay que subestimar la resistencia de la cultura popular⁶³⁸.

La segunda fase de la reforma se ve claramente en el caso de la España del siglo XVIII, quizá porque la tradicional cultura popular se había visto poco afectada en la primera fase, a pesar de la existencia de Mariana y Alcocer. El movimiento comenzó con Benito Feijoo, un monje benedictino cuyos ensayos, publicados bajo el título de *El teatro crítico universal*, eran una crítica sistemática a los errores más extendidos entre el pueblo común (*la plebe, la multitud* o *el vulgo*, como él mismo los denominaba). Con un estilo tranquilo, moderado, cauto y racional, Feijoo arremete contra la adivinación, los «curanderos populares», los «supuestos milagros» y las «tradiciones populares», considerando a todas estas creencias simples irracionalidades, credulidades, «extravagancias»⁶³⁹.

En la siguiente generación, un grupo de reformistas españoles desarrolló toda una serie de argumentos laicos contra las corridas de toros, las baladas callejeras o los autos sacramentales de Calderón de la Barca. Las obras de este autor ya habían sido criticadas con anterioridad, por «mezclar y confundir lo sagrado y lo profano», pero en 1762 el noble Nicolás Fernández de Moratín recurrió a argumentos estéticos. Como ya habían planteado Gottsched y Sonnenfels en sus respectivos países, para Moratín las obras de Calderón rompían las reglas de la razón y el buen gusto, es decir la unidad de tiempo, espacio y acción, por lo que las condenaba por irregulares, caprichosas y extravagantes. Moratín también escribió contra Lope de

Vega, al que acusaba de corromper el teatro y de escribir «bárbaramente, por dar gusto al pueblo» y, en 1780, Carlos III prohibió la representación pública de los *autos* durante la fiesta del Corpus Christi⁶⁴⁰.

Gaspar de Jovellanos y Juan Meléndez Valdés avanzaron nuevos argumentos morales y políticos. Jovellanos pensaba que el teatro daba mal ejemplo al pueblo, al enaltecer el crimen en vez de presentar escenas de «amor al país, amor al soberano, amor a la Constitución». Meléndez Valdés expuso argumentos similares contra las baladas callejeras en un discurso pronunciado en 1798. Los bandidos que asesinaban, robaban y se resistían a las fuerzas de la ley y el orden parecían héroes en estas baladas, lo que «enciende en la imaginación de los débiles el deseo de imitarlos». Meléndez pedía su supresión y que fueran sustituidas por «canciones nacionales», como las baladas tradicionales en honor de san Jaime o el Cid, que contribuían a la educación del pueblo llano⁶⁴¹.

A pesar de todo esto, tenemos datos que demuestran que los dramas sacramentales, las baladas callejeras o las corridas de toros (también denunciadas por Jovellanos) desaparecieron de España a finales del siglo XVIII. En España, como en otros lugares, los reformadores consiguieron mucho menos de lo que habían querido. Sin embargo, también lograron más de lo que pensaban porque el movimiento de reforma tuvo consecuencias muy importantes que los reformadores ni habían previsto ni esperaban. La más evidente fue un distanciamiento entre la pequeña y la gran tradición. Los reformadores no querían purificar la cultura al margen de su entorno. Querían atraer al pueblo en su conjunto. Pero, en la práctica, las cosas se desarrollaron de otra manera. Las reformas afectaron a la

minoría educada más rápida y profundamente que al resto de la sociedad, lo que les fue distanciando más y más de las tradiciones populares. Este distanciamiento y otra serie de cambios imprevistos en la cultura popular serán objeto del último capítulo.

[545](#) Sobre la pintura, Gaignebet (1972) y O. Stridbeck, «The Combat of Carnival and Lent», en *JWCI* (1956).

[546](#) Sobre este concepto, Ingram (1985a) y Ramsey (2001).

[547](#) Davis (1974), p. 309, critica la idea de «receptáculos pasivos». Este capítulo está en la línea de los trabajos de Bercé (1976) y Delameau (1971), pero no solo analiza la reforma del catolicismo popular, sino de la cultura en general como en Arcangeli (2000; 2003). Sobre la Inglaterra protestante, Malcomson (1973), Goring (1983), Ingram (1985a).

[548](#) Sobre Huelva, A. Domínguez Ortiz, *The Golden Age of Spain*, Londres, 1971, nota de la p. 323. Rudyerd, citado por Hill (1974), p. 19.

[549](#) Ottoneli, citado por Lea, vol. 1, p. 311.

[550](#) Erasmo, «*Supputatio errorum in censuris Beddae*», en su *Opera*, IX, Leiden, 1706 (reimp. Hildesheim, 1962), col. 516.

[551](#) J. Deslyons, *Discours contre le Paganisme des Rois*, París, 1664, p. 41; T. Hall, *Funebria Florae*, Londres, 1660, p. 7; sobre san Carlos, Taviani (1970), pp. 13, 17, 24 y ss.

[552](#) J. Stopford, *Pagano-papismus*, Londres, 1675.

[553](#) Sobre Eynatten, Van Heurck, pp. 5 y ss.

[554](#) La condena de 1655 en Leber, pp. 472 y ss.

[555](#) Erasmo, «Ecclesiastes», en *Opera*, vol. 5, Leiden, 1704 (*supra*, nota 6), col. 985; Giberti, citado por A. Grazioli, G. M. Giberti, Verona, 1955; cfr. Schannat (1759-1790), en el índice como «fabulosa et vana non immiscenda concionibus»; W. Perkins, *The Whole Treatise of the Cases of Conscience*, Londres, 1632, p. 344; H. Estienne, *Apologie pour Hérodote* (1566), caps. 34-36.

[556](#) El obispo de Évora, citado por Braga (1867a), p. 48.

[557](#) Sobre la mentalidad más antigua, J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Chicago, 1996, pp. 177-179; sobre la idea de campaña, Frijhoff (1986).

[558](#) P. Stubbes, *Anatomy of Abuses*, Londres, 1583, pp. 98 y ss.; cfr. Perkins (nota 11); Doublet (1895a), pp. 369 y ss.; Dejean (1909), nota de la p. 32.

[559](#) Hall (nota 7), p. 10; sobre la Mère Folle, Tilliot (1741), pp. 111 y ss.

[560](#) S. Brant, *Das Narrenschiff* (2.^a ed., Estrasburgo, 1495), sección 110b; R. Crowley, *Select works*, Londres, 1872, p. 8; P. Prodi, *Il cardinale G. Paleotti*, vol. 2, Roma, 1967, p. 210; el *Discorso* reed. en Taviani, pp. 65 y ss.

[561](#) M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londres, 1930 [ed. cast.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, 1988]; cfr. Hin (1964) y E. P. Thompson, Londres, 1963, pp. 305 y ss.

[562](#) Como ha señalado Wiertz (1971), se ha investigado poco sobre la religión en la Europa ortodoxa; cfr. J. Binns, *An Introduction to the Christian Orthodox Churches*, Cambridge, 2002, pp. 135-142.

[563](#) E. Duchesne (ed.), *Le Stoglav*, París, 1920, pp. 242 y ss.; cfr. Zguta (1972), p. 302, y Ryan (2006), cap. 2.

[564](#) Pascal (1938), pp. 35 y ss., 49 y ss., 54 y ss.; cfr. Zguta (1972), pp. 306 y ss.

[565](#) Las memorias inéditas de Beurrier, cura de Nanterre desde 1637, citadas en Ferté, p. 292; Avvakum, *Autobiography*, Londres, 1963, pp. 47-48, refiere los acontecimientos de la década de 1640.

[566](#) R. O. Crummey, *The Old Believers and the World of Antichrist*, Madison, 1970, pp. 8 y ss., describe el cisma ruso como una división entre la élite y el pueblo.

[567](#) Hoy en día la literatura sobre iconoclasmo es abundante. Entre los estudios más destacados cabe mencionar M. Aston, *England's Iconoclasts*, Londres, 1988; O. Christian, *Une revolution symbolique*:

l'iconoclasm huguenot et la reconstruction catholique, París, 1991; C. Eire, *War Against the Idols*, Cambridge, 1986; D. Freedberg, *The Power of Images*, Chicago, 1989, cap. 14; R. W. Scribner (ed.), *Bilder und Bildersturm*, Wiesbaden, 1990; L. P. Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zürich*, Cambridge, 1995.

[568](#) Bascapa, reimp. en Taviani, pp. 45 y ss.

[569](#) *Ruef von dem Heyligen Ritter S. Gergen*, Augsburg, 1621; C. Hole, *English Folk Heroes*, Londres, 1947, pp. 27 y ss.

[570](#) Todd (2002), p. 184.

[571](#) Marcus (1986), sobre todo cap. 1. Intentos de abolir las fiestas en Inglaterra, en Hutton (1995; 1996).

[572](#) Sobre Geiler, L. Dacheux, *Un réformateur catholique à la fin du 15e siècle*, París-Estrasburgo, 1876, nota de la p. 67; sobre Savonarola, L. Landuci, *Diario*, ed. de J. del Badia, Florencia, 1883, p. 124.

[573](#) I. Origo, *The World of Saint Bernardino*, Londres, 1963, p. 166; sobre Gerson y Clamanges, P. Adam, *La vie paroissiale en France au XIVe siècle*, París, 1964, pp. 264 y ss.; Grosseteste, citado por Baskerville (1920), p. 43; ejemplos anteriores en Chambers (1903), vol. 2, apéndice N.

[574](#) Tomo el término «resistencia» de R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, ed. de 1958, p. 264.

[575](#) Sobre el protestantismo y la cultura popular, hay un ensayo bibliográfico en Brückner (1974), pp. 23 y ss.; sobre Lutero, Clemen (1938), Klingner (1912) y Kohler (1959). Sobre Osiander, Roller (1965), pp. 140 y ss., y Sumberg (1941), pp. 176 y ss. T. Naogeorgus, *Regnum papisticum*, s.l., 1553. Sobre la Suecia luterana, Granberg (1948). Sobre Reval, Mänd (2005), p. 83.

[576](#) Sobre Zuinglio y la cultura popular, Trümper (1969); C. Garside, *Zwingli and the Arts*, New Haven, 1966. Sobre el calvinismo holandés, Wirth (1911), pp. 120 y ss., 173 y ss.

[577](#) Todd (2002), un estudio magnífico.

[578](#) E. Grindal, *Remains*, Cambridge, 1843, pp. 141 y ss., Gardiner (1946); A. G. Dickens, «Tudor York», en P. M. Tillott (ed.), *Victoria County History: the City of York*, Londres, 1961.

[579](#) Wirth (1911), pp. 174 y ss.; Roodenburg (1990).

[580](#) La sesión veintinco del Concilio de Trento, en E. C. Holt (ed.), *A Documentary History of Art*, 2, Nueva York, 1958, pp. 64 y ss. Un breve resumen de la Reforma católica y la religión popular en Luria (2001b).

[581](#) Sobre los decretos de los concilios alemanes, Schannat (1759-1790); sobre los concilios españoles, Saenz (1755); sobre los concilios de Carlos Borromeo, P. Galesinus (ed.), *Acta Ecclesiae Medionalensis*, Milán, 1582; una muestra de los concilios franceses, en T. Goussset (ed.), *Les actes de la Province Ecclesiastique de Reims*, 4 vols., reimp., 1842-1844, sobre todo vols. 3, 4.

[582](#) Sobre la censura, F. H. Reusch (ed.), *Die Indices Librorum Prohibitorum des 16. Jahrhunderts*, Tubunga, 1886, esp. pp. 242, 315, 384; sobre Eulenspiegel, C. Sepp, *Verboden Lectuur*, Leiden, 1889, p. 261; sobre el Index de 1624 de Braga (1867a), pp. 107 y ss.

[583](#) Delumeau (1971), pp. 256 y ss.; sobre Bavaria, F. Stieve, *Das Kirchliche Polizeiregiment in Bayern unter Maximilian I*, Múnich, 1876.

[584](#) En la bibliografía de Cioni se hace mención a más de 200 ediciones de dramas sacramentales entre 1620 y 1625; después de 1625 el número es insignificante. El edicto de 1601, citado por Straeten, p. 67.

[585](#) C. Bagshaw, *A True Relation* (1601), reimp. en T. G. Law, *A Historical Sketch of the Conflict Between Jesuits and Seculars*, Londres, 1889, esp. p. 18, una referencia que debo a John Bossy.

[586](#) M. A. Ladero Quesada, *Granada: Historia de un país islámico*, Madrid, 1969.

[587](#) Roller (1965), pp. 140 y ss.; Sumberg, pp. 176 y ss.

[588](#) Sobre Bolonia, Toschi (1955), p. 143; sobre Wells, Sisson (1936), pp. 157 y ss.

[589](#) Sobre el primer siglo de estas reformas, Parker (1992).

[590](#) Martin Lutero, prefacio al libro de himnos de Wittenberg de 1524, en sus *Werke*, 35, Weimar, p. 474.

[591](#) Entre los estudios generales de la cultura protestante cabe mencionar los de Collinson (1982; 1996) sobre Inglaterra, el de J. Garrison, *Les protestantes au XVIIe siècle*, París, 1988, sobre Francia, y el de Deursen (1978-1980) sobre los Países Bajos.

[592](#) M. Lutero, *Sendbrief am Dolmetschen*, en *Werke*, vol. 30, 2.ª parte, Weimar, 1909, pp. 632 y ss.

- [593](#) S. L. Greensdale (ed.), *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, 1963, caps. 3 y 4.
- [594](#) Sobre los costes, Greenslade (nota 49), p. 95; sobre Suecia, Pleijel (1955), pp. 9 y ss., 16 y ss.
- [595](#) Hubo al menos 288 ediciones del libro de Sternhold y Hopkins, entre 1547 y 1640. Sobre los Salmos en la cultura hugonote, Bost (1912), Douen (1978-1979), Le Roy Ladurie (1966), p. 271, y Davis (1975), p. 4; sobre la cultura puritana, Manning (1976), pp. 32, 244 y ss.; sobre la cultura sueca, Olsson (1942).
- [596](#) Sobre el término «catecismo» (usado en la instrucción oral a partir de Lutero), J. Geffcken, *Der Bildercatechismus des 15. Jahrhunderts*, Leipzig, 1855; sobre Alemania, Strauss (1975), pp. 38 y ss.; sobre Suecia, Pleijel (1955), pp. 17 y ss.; 1965, pp. 64 y ss., y Johansson (1969), pp. 42 y ss.; el catecismo de Nowell y el de Egerton fueron dos de los libros más reeditados en Inglaterra antes de 1640.
- [597](#) Un estudio comparado en L. Taylor (ed.), *Preachers and People in the Reformation*, Leiden, 2001.
- [598](#) Citado en Goodale (2004), p. 75.
- [599](#) Sobre las lecturas públicas calvinistas, F. M. Higman, *The Style of John Calvin*, Oxford, 1967, Apéndice A.
- [600](#) Entre los estudios publicados tras la primera edición de este libro cabe mencionar el de F. Higman, «musici» en A. Pettegree (ed.), *Reformation World*, Londres, 2001; H. Robinson-Hammerstein (ed.), *The Transmission of Ideas in the Lutheran Reformation*, Dublin, 1989; K. C. Sessions, «Song Pamphlets», en G. P. Tyson y S. S. Wagonheim (eds.), *Print and Culture in the Renaissance*, Newark, NJ, 1986; R. Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot, 2001.
- [601](#) Sobre los ejemplos holandeses, Pollmann (2006).
- [602](#) Sobre los himnos de Lutero, ver sus *Werke* (nota 46), pp. 411 y ss.; sobre los himnos luteranos, Wackernagel (1864-1867), esp. vols. 3-5.
- [603](#) «Bajo mi ventana» es cantada por Merrythought en la obra de Beaumont, *Knight of the Burning Pestle* (1613), acto tercero, escena quinta. Sobre la colección escocesa, D. Laing (ed.), *A Compendious Book of Psalms and Spiritual Songs*, Edimburgo, 1868; sobre las canciones de batalla calvinistas, Bordier (1870), Kuiper (1824) y H. J. van Lummel (ed.), *Nieuw geuzenlied-Boeck*, nueva ed., Utrecht, 1892.
- [604](#) Scribner (1981).
- [605](#) «Un inglés», probablemente Richard Morrison; S. Anglo, «An Early Tudor Programme for Plays and other Demonstrations against the Pope», en *JWCI*, 20 (1957).
- [606](#) Scribner (1981); C. Anderson (1986), «Popular Imagery in German Reformation Broadsheets», en G. P. Tyson y S. S. Wagonheim (eds.), *Print and Culture in the Renaissance*, Newark, NJ.
- [607](#) Sobre la iconografía luterana, Christie (1973), Haebler (1957), Lieske (1973), Scharfe (1967 y 1968) y Svardstrom (1949), pp. 93 y ss. No parece que haya nada parecido sobre los templos calvinistas.
- [608](#) Gregorio, citado por Bede, *Ecclesiastical history* (trad. inglesa), Harmondsworth, 1955, libro 1, cap. 30; R. de Nobili, *Première apologie* (1610), trad. francesa, París, 1931, esp. p. 67.
- [609](#) Sobre Granada, Domínguez Ortiz (nota 4), p. 323.
- [610](#) J. B. Bossuet, *Catéchisme du Diocèse de Meaux*, París, 1690, pp. 363 y ss.; sobre Escocia, Todd (2002), pp. 192-193, 220-221.
- [611](#) Sobre Savonarola, Landucci (nota 28), pp. 124, 163; cfr. Manzoni (1881), p. 216. Sobre las «cuarenta horas», M. S. Weil, «The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions», *JWCI* 37 (1974).
- [612](#) Chatellier (1993).
- [613](#) S. Paolucci, *Missioni de'padri della Compagnia di Giesu nel regno di Napoli*, Nápoles, 1651, pp. 19 y ss., 23, 42 y ss.
- [614](#) H. Le Gouvello, *Le vénérable Michel Le Nobletz*, París, 1898, pp. 187 y ss.
- [615](#) E. Mâle, *L'art religieux... après le Concile de Trente*, París, 1951, pp. 100 y ss.; cfr. Amades (1947), vol. 2, figs. 218-219.
- [616](#) Sobre san José, Huizinga (nota 13), pp. 193-196, y Male (n. 71), pp. 309 y ss.; sobre las «cuarenta horas», M. S. Weil (nota 67).
- [617](#) Comparar los ejemplos de Male con B. Malinowski, *Magic Science and Religion*, Nueva York, 1954, pp. 101, 107, 144.
- [618](#) D'Ancona (1872), vol. 2, p. 129; Wardropper (1954), p. xxvi; A. Boschet, *Le Parfait Missionnaire, ou la Vie du Révérende Père Julien Maunoir*, París, 1697, esp. p. 96.
- [619](#) C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, vols. 1 y 2, Bruselas-París, 1890-1891,

artículos «Bellarmine» y «Canisius»; sobre el catecismo en Francia, Dhôtel (1967) y J. R. Armogathe, en *Images du peuple* (1973).

620 Los catálogos de la British Library y de la Bibliothèque Nationale recogen unas veintitrés ediciones. Sobre el sínodo de Chalons y el impresor de París, H. J. Martin, *Livre, pouvoirs et société*, París, 1969, pp. 956 y ss., 706.

621 Ente los estudios regionales publicados desde la primera edición de este libro cabe mencionar el de P. Conner (2002), *Huguenot Heartland: Montauban and Southern French Calvinism during the Wars of Religion*, Aldershot; C. S. Dixon (1996), *The Reformation and Rural Society: the Parishes of Brandenburg-Ansbach-Kilmbach, 1528-1603*, Cambridge; G. Ehrstine (2002), *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden; Foster (1992), Freitag (1991); Froeschlé-Chopard (1980); D. Gentilcore (1994), «Adapt Yourself to the People's Capabilities: Missionary Strategies, Methods and Impact in the Kingdom of Naples, 1600-1800», *Journal of Ecclesiastical History*, 45; Luria (1991).

622 Sobre la zona de Berna, Trümper; sobre Holanda, Wirth; sobre Nüremberg, Sumberg (1941). Sobre la Alemania luterana, un punto de vista escéptico en Strauss (1975).

623 Sobre Baviera, L. G. Séguin, *The Country of the Passion-Play*, Londres, 1880, p. 175; sobre Sicilia, Pitrè (1876), pp. 7 y ss.; sobre Bretaña, F. M. Luzel (ed.), *Sainte Tryphine*, Quimperle, 1863, p. vii; sobre Finistère, J. de Cambry, *Voyage dans le Finistère*, 3 vols., París, 1799, vol. 3, p. 176.

624 Sobre Languedoc, Dejean y Doublet (1909); B. Amilha, *Le tableau de la Bido del parfet crestià*, Toulouse, 1673, esp. pp. 231 y ss.

625 Fabre-Lacroix (1973), p. 161, 168.

626 Sobre Austria, E. Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials*, 2.^a ed., Oxford, 1969, p. 31; sobre Italia, J. Carreyre, «Synode de Pistoie», en *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 12, París, 1935; sobre la reacción popular, Turi (1969), pp. 7 y ss.; sobre un reformador jansenista del sur de Italia, cfr. De Rosa (1971), pp. 34 y ss., 49, 73, 126. Sobre la conexión con el jansenismo, cfr. A. Adam, *Du mysticisme à la révolte*, París, 1968, pp. 285 y ss., con E. Appoli, *Le tiers parti catholique au 18e siècle*, París, 1960, pp. 330 y ss.

627 J. Molanus, *De Picturis et Imaginibus Sacris*, Lovaina, 1570, esp. caps. 1, 16, 26, 59 (Antony) y 71 (Martin); el archidiacono cit. por Ferte (1962), nota de la p. 104; sobre el arzobispo de Orleans en Sennely, Bouchard (1972), p. 299.

628 Lotin (1979); Mullet (1989).

629 Sobre Noruega, Bø (1955), cap. 4; sobre Escocia, M. Martin, *A Description of the Western Islands of Scotland* (1703), ed. de D. J. Macleod, Stirling, 1934; cfr. J. Dawson, «Calvinism and the Gaidhealtachd in Scotland», en A. Pettegree, A. Duke y A. Lewis (eds.), *Calvinism in Europe, 1540, 1629*, Cambridge, 1994, y J. Kirk (ed.), *The Church in the Highlands*, Edimburgo, 1998.

630 E. Saunders, *A View of the State of Religion in the Diocese of Saint David's*, Londres, 1721, esp. p. 36; T. Rees, *History of Protestant Nonconformity in Wales*, 2.^a ed., Londres, 1883, esp. pp. 313 y ss., 348; sobre Howell Harris, G. Whitefield, citado por Walsh (1972), p. 220; el escritor en 1802 estaba en E. Jones, *The Bardic Museum*; sobre la desaparición del folclore galés, T. G. Jones (1930), pp. 161 y 218.

631 Comparar a Bahlman (1957) con Malcolmson (1973), caps. 6 y 7, donde sugiere que el «ataque sistemático y sostenido» a las diversiones populares no tuvo lugar hasta mediados del siglo XVIII. Cfr. Curtis y Speck (1976).

632 Allier (1909; 1914).

633 Sobre la reforma de las *manners* en Inglaterra, Bahlman (pero cfr. Malcolmson, caps. 6 y 7, donde sugiere que «el ataque sistemático y principal» contra las diversiones populares no comenzó hasta mediados del siglo XVIII); sobre Escandinavia, Pleijel (1965), pp. 19 y ss., y sobre Hauge, Koht (1926), cap. 23.

634 J. C. Gottsched, *Versuch einer Kritischen Dichtkunst* (1730), incluido en sus *Werke*, Berlín-Nueva York, 1973, esp. la 2.^a parte, cap. 11; J. von Sonnenfels, «Briefe über die Wienerische Schabühne», en sus *Gesammelte Schriften*, 10 vols., Viena, 1783-1787, vol. 5, pp. 189 y ss.; Rommel (1952), pp. 384 y siguientes.

635 Sobre Pavillon, Dejean (1909), esp. nota de la p. 31; sobre Bekker, W. P. C. Knuttel, *B. Bekker*, La Haya, 1906, a comparar con A. C. Fix, *Fallen Angels: Balthasar Bekker, Spirit, Belief and Confessionalism in the Seventeenth Century Dutch Republic*, Doordrecht, 1999.

636 Sobre Inglaterra, O. E. D., artículo «Superstición»; sobre Italia, G. Cocchiara, *Sul concetto di superstizione*, Palermo, 1945; sobre Francia, J. B. Thiers, *Traité des superstitions*, París, 1704, especialmente cap. 9; sobre la formación clásica, A. Momigliano, «Popular Religious Beliefs and the Late Romans

Historians», en Cuming-Baker (1972).

[637](#) Ramsey (1988); Pastore (2004).

[638](#) Sobre Francia, Mandrou (1968), 3.^a parte (criticado por Certau, 1969, que considera que hace una distinción excesivamente amplia entre la alta cultura y la popular); sobre Inglaterra, Thomas (1971), esp. p. 570; sobre Alemania, Mildelfort (1972); sobre Polonia, Baranowki (1952).

[639](#) B. G. Feijoo, *Teatro Crítico Universal*, 8 vols., Madrid, 1733, esp. vol. 1, ensayo 1; vol. 2, ensayos 3-5; vol. 3, ensayos 1, 6, y vol. 5, ensayo 16.

[640](#) «Mixing and Confusing», citado por A. A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford-Londres, 1943, p. 20; N. Leandro Fernández de Moratín, *Desengaños al teatro español*, Madrid, 1762, pp. 10 y ss., 21; Very (1962), pp. 106 y ss.; Río (1988).

[641](#) G. de Jovellanos, «Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos» (1970), en sus *Obras escogidas*, Madrid, 1955, vol. 2, p. 29; J. Meléndez Valdés, *Discursos forenses*, Madrid, 1821, pp. 167 y ss.; cfr. A. González Palencia, «Meléndez Valdés y la literatura de cordel», reimpresso en *Entre dos siglos*, Madrid, 1943.

CAPÍTULO 9

CULTURA POPULAR Y CAMBIO SOCIAL

La revolución comercial

En el último capítulo hablamos de la larga serie de intentos parcialmente exitosos realizados por los miembros de la minoría culta para reformar la cultura de los artesanos y campesinos. Sin embargo, no siempre se produjeron los cambios porque estos lo desearan. En efecto, entre 1500 y 1800 la cultura popular sufrió alteraciones que nadie buscó de manera consciente, que ningún contemporáneo hubiera podido prever. De hecho, los contemporáneos solo eran parcialmente conscientes de los cambios que estaban teniendo lugar. Como los grandes cambios económicos, sociales y políticos del período influyeron sobre la cultura de la época, debemos hablar de ellos aunque sea de forma breve y esquemática.

Uno de los cambios más evidentes fue el del crecimiento de la población. En 1500, Europa tenía unos 80 millones de habitantes, un número que se había más que doblado (unos 190 millones) en 1800. Este crecimiento de la población permitió una mayor urbanización, debido a que la carencia de tierra cultivable empujó a muchas personas a emigrar a las ciudades en busca de trabajo. En la Europa de 1500 solo había cuatro ciudades con una población superior a las 100.000 personas (Estambul, Nápoles, París y Venecia), pero en 1800 ya había veintitrés. Una de ellas, Londres, tenía más de un millón de habitantes⁶⁴².

Menos evidentes, pero más importantes que el crecimiento de las ciudades, fueron una serie de cambios económicos que se resumen en el término «revolución comercial», o en la expresión «desarrollo del capitalismo comercial». Durante la época moderna se constata una gran expansión del comercio intraeuropeo, pero también entre Europa y el resto del mundo. El resultado fue que se agudizó la división internacional del trabajo, en la que Europa occidental monopolizó las manufacturas (cuchillería, papel, cristal y sobre todo textiles), unos productos que se exportaban a la Europa del Este, Asia, África y América, que a su vez exportaban a Europa alimentos y materias primas como hierro, pieles y algodón. Ciertas ciudades y algunas de sus regiones circundantes se especializaron en determinados productos: Leiden en los tejidos de algodón, Lyon en la seda, Bolonia en el papel, etcétera. Aunque tenían sus orígenes en el mercado local, sus industrias se fueron adaptando gradualmente a la necesidad de proveer a un mercado, no ya nacional, sino incluso internacional. La producción aumentó, bajaron los precios y cada vez había más gente en condiciones de comprar manufacturas, una tendencia que los historiadores británicos, centroeuropeos y franceses han descrito como «la sociedad del consumo»⁶⁴³.

Paralelamente a esta revolución comercial se produjo otra en las comunicaciones. Se construyeron más barcos, se dragaron más canales, se mejoraron las carreteras, aumentó la frecuencia de los servicios postales y se hizo mayor uso del dinero y el crédito. También se transformó la agricultura, especialmente la de las zonas próximas a las grandes ciudades; en general, se pasó de una agricultura autónoma a otra dirigida a abastecer el creciente mercado urbano.

No hay que exagerar el nivel de estos cambios económicos. En 1800, menos del 3% de la población europea

vivía en ciudades de más de 100.000 habitantes. En el ámbito industrial predominaba el pequeño negocio, no la fábrica, y la producción solo comenzó a mecanizarse a finales del siglo XVIII. Pero los cambios fueron lo suficientemente importantes como para tener serias consecuencias sociales⁶⁴⁴.

A medida que crecía la población subían los precios, sobre todo los de los productos alimenticios. Como los precios tendían a crecer más rápidamente que los salarios hubo que negociar estos últimos, lo que produjo una polarización social; algunos ricos se hicieron más ricos, mientras que muchos pobres se hicieron todavía más pobres. Los que empleaban mano de obra asalariada obtenían los mayores beneficios: los mercaderes, los grandes terratenientes que administraban directamente sus tierras, y los campesinos y artesanos más acomodados. Los que vivían de un salario, braceros, oficiales artesanos, vieron cómo empeoraban sus condiciones de vida, mientras que los pequeños propietarios de tierras que complementaban sus ingresos con trabajo asalariado, a menudo perdieron su independencia.

Sabemos que la cultura popular dependía mucho del medio, y se adaptaba a los diferentes grupos ocupacionales y a los modos de vida regionales. De ahí que cambiara cuando lo hacía el entorno. Cómo cambió es una cuestión que los historiadores han empezado a analizar hace poco, pero suponemos que, cuando podamos contar la historia, esta será bastante compleja, ya que las distintas zonas de Europa pasaron por diversos grados de cambio económico. En este capítulo, como en otras partes del libro, ofrecemos un modelo simple para explicar un proceso complejo, y argüiremos que la revolución comercial dio una Edad de Oro a la cultura popular tradicional (al menos a la cultura material), antes de que la conjunción entre la revolución

comercial y la industrial la destruyese.

En algunas partes de Europa occidental se tenía la impresión (sostenida por la sólida evidencia de los inventarios), de que los campesinos cada vez poseían más y mejores objetos. Parece que en Inglaterra este cambio se produjo relativamente pronto, durante el reinado de Isabel. Antes, una familia campesina dormía sobre el suelo, y «un bocal y uno o dos cazos eran todas sus posesiones». Sin embargo, a finales del siglo xvi, un granjero podía tener «una bella guarnición de peltre sobre su arcón..., tres o cuatro colchones de plumas, así como muchas colchas y alfombras de tapicería, un salero de plata, una copa para el vino [y probablemente todo un servicio] y una docena de cucharas que completaban sus pertenencias». La reconstrucción de la Inglaterra rural, entre finales del siglo xvi y comienzos del xvii, fue espectacular. En Alsacia, los siglos xvi y xvii también fueron la gran época del arte de los artesanos rurales y de la construcción y decoración de casas cubiertas parcialmente de madera⁶⁴⁵.

En otras regiones de Europa occidental, el cambio decisivo parece haberse producido en el siglo xviii. En Friesland, los campesinos adquirían *schoorsteen kleden* (tejidos decorados para las repisas de las chimeneas), cortinas, espejos, relojes y cucharas de plata. En Artois, los cazos y cazuelas hechas de madera o terracota fueron sustituidos por otros de cerámica más fina o de peltre. El inventario de los bienes de Edme Retif, granjero de Borgoña (y padre de Retif de la Bretonne), demuestra que en 1764 poseía, entre otras cosas, doce sillas, dos grandes camas, objetos de plata y un reclinatorio. En Noruega y Suecia hallamos muchos cofres y arcones tallados o pintados, copas y platos del siglo xviii, pero resulta difícil encontrar objetos de siglos anteriores que procedan de las

casas campesinas. Las pinturas noruegas con motivos florales y los cuadros suecos son del siglo XVIII, cuando los fuegos abiertos (el humo salía a través de un agujero abierto en el techo) fueron sustituidos por estufas. Los relojes de péndulo también aparecieron en las granjas durante el siglo XVIII, tanto en Suecia como en Gales⁶⁴⁶.

El incremento en la cantidad (y quizá en la calidad) de los muebles y utensilios de las casas campesinas durante este período se debió a dos razones diferentes. En algunas regiones, los campesinos más ricos prosperaron, lo que supuso nuevos niveles de confort. En Inglaterra fue la clase de los labradores ricos (*yeoman*) la que se benefició de la comercialización de la agricultura, la que invirtió en nuevas casas y la adquiría «un fino aderezo de peltre». En Alsacia, los vinicultores estaban encontrando nuevos mercados y construyendo y amueblando nuevas casas. El final de las guerras durante el reinado de Luis XIV en Francia, y durante el de Carlos II en Suecia, probablemente supuso un incremento de la prosperidad general. En Noruega, la expansión de la exportación de madera (a Inglaterra entre otros lugares), permitió una mejora del nivel de vida en el campo. En general, podemos decir que la aristocracia del campesinado, hombres como el citado Edme Retif, estaba ahora en condiciones de comprar objetos que en épocas anteriores fabricaban ellos mismos⁶⁴⁷.

Una segunda razón para la transformación de la cultura material puede encontrarse en el cambio de las formas de producción. A medida que crecía el mercado, la especialización regional en ciertos productos se hizo más acusada que antes. La industria de la cerámica era muy importante en, por ejemplo, Staffordshire y Nevers. La de tejas y azulejos en Leeuwarden, Haarlem, Ámsterdam,

Dordrecht y otros lugares de los Países Bajos alcanzó su punto más álgido entre 1600 y 1800; los azulejos estampados con barcos, molinos de viento, tulipanes, soldados y otros motivos fueron tan populares en Inglaterra y Alemania como en sus lugares de origen. Dalarna, en Suecia, se convirtió durante el siglo XVIII en un gran centro de producción de muebles pintados que se vendían en el mercado de Mora. En 1782 se registraron 484 artesanos que trabajaban en el distrito de Gudbrandsdal en Noruega, una zona famosa (al igual que Dalarna) por sus muebles pintados. El arte popular era más asequible que en cualquier período anterior⁶⁴⁸.

El surgimiento del mercado supuso un incremento de la demanda y el proceso de producción para atenderla se estandarizó. A partir de entonces ya no se trataba, como había sido tradicional, de producir objetos solicitados por clientes particulares. A lo largo del siglo XVIII, los diseños de los tejidos holandeses fueron simplificándose hasta convertirse en unos pocos trazos, y se fueron introduciendo plantillas y otros medios semimecánicos. En una o dos generaciones los objetos hechos a mano fueron reemplazados por productos estándar, realizados mecánicamente y producidos en masa. El crecimiento del mercado también erosionó la cultura material local. En la zona rural cercana a Edimburgo, los granjeros más prósperos de finales del siglo XVIII, o *gudemen*, compraban cerámica de Wedgwood y vestidos de Manchester, sin mencionar los atizadores y las cortinas de algodón estampado. Estos fueron los primeros signos del poder destructivo de la revolución comercial, pero, antes de que acabara con ella, la cultura popular tradicional consiguió algunos de sus mayores logros⁶⁴⁹.

Mientras tanto, la Europa del Este permanecía ajena a muchas de estas tendencias. En numerosas regiones los campesinos estuvieron sometidos a la servidumbre desde el siglo xvi, por lo que no pudieron disfrutar de los beneficios resultantes de los altos precios de los alimentos. En los Balcanes seguían predominando las viviendas con una única habitación y sin lar, por lo que el tema de la decoración ni siquiera se planteaba y, en general, las familias poseían pocos objetos materiales. En fechas tan tardías como 1830, en una casa rural serbia había por término medio cincuenta objetos propiedad de sus habitantes, entre muebles y utensilios, es decir, unos diez por cabeza⁶⁵⁰.

El surgimiento del mercado, o su ampliación geográfica, también afectó a las representaciones. Si la decadencia de las ferias supuso un háandicap para los actores itinerantes, el crecimiento de las ciudades les ofreció nuevas oportunidades. No obstante, la medida en que cambió la diversión popular urbana entre 1500 y 1800 sigue siendo una pregunta difícil de responder. La imprenta convirtió a algunos de los artistas en estrellas cuya fama se difundió más y duró más tiempo que las de sus predecesores medievales. También ayudó a que los actores inventaran lo que podríamos denominar trucos publicitarios. Cuando el payaso Will Kemp, por ejemplo, fue bailando de Londres a Norwich en 1600. Se hacían apuestas y se publicó un resumen del viaje bajo el título de *Nine days Wonder*. En 1619, John Taylor, el aguador-poeta, bajó por el Támesis en un barco hecho de papel marrón, lo que dio lugar a más apuestas⁶⁵¹.

Se ha afirmado que en la Inglaterra del siglo xviii se produjo la «comercialización del ocio» en un doble sentido: los hombres de negocios vieron que era una buena inversión

y la oferta de actividades creció. Es difícil saber si en el Londres del siglo XVIII se celebraron, por ejemplo, más espectáculos de marionetas que en los siglos anteriores, ya que no tenemos pruebas documentales de todos los que se organizaban de manera informal. Sin embargo, es cierto que hubo nuevas diversiones, organizadas más formalmente y con un mayor uso de carteles para explicar al público lo que iba a ver. Thomas Topham el forzudo hizo «exhibiciones» de su poder en Londres y otros lugares en las décadas de 1730 y 1740 levantando pesas, doblando barras de hierro o midiendo su fuerza con un caballo. Jack Broughton abrió su salón de boxeo en Oxford Street en 1743, cobraba entrada e informaba con antelación de cuándo tendrían lugar los combates. Las carreras de caballos ya se anunciaban en los periódicos durante la década de 1720 y, según señala J. H. Plumb, hacia 1800 la «hípica era una industria compleja, que daba trabajo a miles de personas y un negocio que producía cientos de miles de libras». El caso más claro de este proceso de comercialización de la cultura popular es el del circo, que surgió a finales del siglo XVIII; Philip Astley fundó el suyo en Westminster Bridge en 1770. Los elementos clave del circo, actuaciones de payasos y acróbatas por ejemplo son, como hemos visto, representaciones tradicionales; lo novedoso era el grado de organización, el uso de edificios para las representaciones en vez de las calles o las plazas y el papel desempeñado por el empresario. Como en otros sectores de la economía del siglo XVIII, las grandes empresas estaban marginando a las pequeñas⁶⁵².

Cabría esperar que los ingleses fueran los pioneros de esta revolución industrial del espectáculo pero existen paralelismos continentales. Al tiempo que surgía el boxeo profesional en Inglaterra, en España sucedía lo mismo con

las corridas de toros. Si Daniel Mendoza era un héroe popular en Inglaterra, lo mismo podríamos decir de Pedro Romero, o de Pepe Hillo o del gran rival de Romero, Costillares. En la década de 1780 se decía que todo Madrid estaba dividido en dos facciones, la de los «costillaristas» y la de los «romeristas». Durante el siglo XVIII hizo su aparición un nuevo tipo de héroe popular: el ídolo deportivo⁶⁵³.

Es fácil suponer, aunque carecemos de datos suficientes para asegurarlo, que las fiestas populares en Italia se fueron comercializando cada vez más entre 1500 y 1800. Cuando Montaigne visitó Loreto en 1581, halló que esta pequeña villa (gran centro de peregrinación) estaba llena de tiendas «ricamente surtidas» de cirios, rosarios e imágenes sagradas, como puedan estarlo hoy Lourdes o Asís. Aunque Montaigne desaprobaba el carnaval romano, lo cierto es que tanto él como otros muchos extranjeros seguían asistiendo a su celebración. Se podría incluso decir que los carnavales de Roma o Venecia de los siglos XVII y XVIII estaban destinados tanto a la población local como a los visitantes, ya fuesen peregrinos o turistas. Estas fiestas contribuían en gran medida a la economía de ambas ciudades; un contemporáneo llegó a estimar que unas 30.000 personas habían visitado Venecia para asistir al carnaval de 1687⁶⁵⁴.

En la Rusia de en torno a 1750, los artistas occidentales inundaron las ferias con nuevas formas de espectáculo, dando mayor visibilidad a las consecuencias culturales de la comercialización⁶⁵⁵. En pocas palabras, se estaba produciendo un cambio gradual en el que las formas de espectáculo más espontáneas y participativas estaban siendo sustituidas por otras mejor organizadas y por deportes públicos comercializados; un cambio que, desde luego, llegó mucho más lejos tras 1800.

En las grandes ciudades este proceso de cambio social parece haber enriquecido a la cultura popular pero en el campo, en particular en las zonas más marginales, este mismo proceso produjo un empobrecimiento cultural. A finales del siglo XVIII, el Comité de la Sociedad de las Highlands investigó la poesía popular con el fin de resolver el contencioso sobre la autenticidad de la poesía de Ossian (*supra*, p. 48). Lo que descubrieron fue que la poesía popular tradicional estaba desapareciendo debido al «cambio de las costumbres en las Highlands, donde los hábitos de la industria están reemplazando al espectáculo de escuchar la narrativa legendaria o las baladas heroicas». En la frase anterior no queda claro si los miembros del Comité aceptaban o rechazaban este cambio, pero uno de sus informantes llegaba a una conclusión más sincera. Hugh McDonald, un fabricante de tachuelas de la isla de Uist, resumía este proceso de comercialización y «el cambio de las *manners*» de este modo:

Desde que el amor al dinero se ha instalado entre nosotros, las nobles virtudes han acabado arruinadas y arrinconadas; y desde entonces, el engaño y la hipocresía han sumido a nuestra tierra en una vida mercenaria y esclava en la que reina la más sórdida de las avaricias⁶⁵⁶.

Los usos de la alfabetización

Todavía no hemos mencionado el ejemplo más evidente de esta comercialización de la cultura popular: el libro impreso. En 1500, solo había imprentas en unos 250 centros, que producían unas 40.000 ediciones, es decir, unos veinte millones de copias, en un momento en el que la población europea se acercaba a los ochenta millones. La producción de libros continuó creciendo entre 1500 y 1800. En la Francia del siglo XVI, por ejemplo, el pico se situó más o menos en las 1.000 ediciones (un millón de ejemplares) al año; en el siglo

xvii, la producción superó la cantidad anterior, y en el siglo xviii siguió creciendo hasta alcanzar los 4.000 títulos al año⁶⁵⁷.

¿Qué cambios provocó en los artesanos y los campesinos esta auténtica riada de libros impresos? ¿Podrían leerlos? No es fácil calcular los porcentajes de alfabetización antes de llegar a las encuestas (relativamente) fiables realizadas por los distintos gobiernos a mediados del siglo xix, salvo en países como Suecia o Finlandia, donde la Iglesia hacía investigaciones muy cuidadosas y conservaba unos registros muy completos (durante el *husförhör* se comprobaba la capacidad de leer de la gente y se les calificaba con un «bien», un «en cierta medida» o un «en absoluto»). Para resolver estas carencias, los historiadores han recurrido a calcular la proporción de firmas y cruces en los testamentos, registros matrimoniales o contratos y otros documentos oficiales, así como al pago de impuestos o al juramento de lealtad en el Parlamento inglés de 1642. La habilidad para firmar con el nombre no debe confundirse con la capacidad para leer con fluidez, pero nuestros datos demuestran que existe correspondencia y que «el nivel de firmas sigue una línea paralela a la de la capacidad de leer»⁶⁵⁸.

Gracias a esta documentación, los historiadores han concluido que una importante minoría del pueblo de la Europa moderna era capaz de leer; que el número era mayor en 1800 que en 1500; que los artesanos generalmente leían más que los campesinos, los hombres que las mujeres, los protestantes que los católicos, y los habitantes de Europa occidental más que los de la Europa del Este. Tenemos datos precisos, aunque fragmentarios de todo. En cuanto a la estructura de la alfabetización, se ha descubierto que en Narbona y su condado, un 65% de los artesanos sabían leer a finales del siglo xvi, frente a un 20% de los campesinos. En la

Francia de finales del siglo ^{xvii}, el 14% de las novias sabían firmar el registro matrimonial, una cifra muy por debajo del porcentaje alcanzado por los novios (aproximadamente un 29%). Los escandinavos, holandeses e ingleses, en general los protestantes de Europa occidental, tenían los mejores índices de alfabetización de la Europa moderna. En la Rusia de 1850 sabían leer un 10% de los adultos; en España e Italia, un 25%, cifras muy bajas comparadas con el 70% de Inglaterra, el 80% de Escocia y el 90% de Suecia⁶⁵⁹.

Si hacemos un análisis dinámico, veremos que durante la primera mitad del período, entre 1500 y 1650, se produjeron importantes incrementos en los niveles de educación en ciertas zonas de Italia o en Inglaterra. En la Venecia de entorno a 1450, un 61% de los testigos judiciales sabía firmar con su nombre; proporción que se incrementó hasta el 98% en 1650. En 1570 el 20% de los testigos laicos que pasaban por el Tribunal consistorial de Durham sabían leer y escribir (aunque menos del 20% de los artesanos y prácticamente ningún campesino supiera); en 1630 la cantidad se había elevado al 47%.

En otras partes de Europa fue en la segunda mitad del período, entre 1650 y 1800, cuando se produjeron los incrementos más importantes. En Francia, el porcentaje medio de alfabetización se elevó entre los hombres del 29% en 1690 al 47% en 1790; en Inglaterra se pasó del 30% en 1642 al 60% en la segunda mitad del siglo ^{xviii}. Los estudios sobre regiones más circunscritas, a veces nos cuentan una historia más sorprendente. En Ámsterdam, la tasa de alfabetización entre los varones era del 57% en 1630, y se elevó hasta el 85% en 1780. En Marsella era del 50% entre 1700 y 1730, y se pasó al 69% en 1790. En Normandía creció del 10 al 80% a lo largo del siglo ^{xviii}. En zonas de Suecia, donde los datos son más

completos, se produjo el incremento más destacable de todos. En la parroquia de Möklinta, por ejemplo, sabían leer en 1614 el 21% de los hombres y mujeres, pero entre 1685 y 1694 ese porcentaje se elevó hasta el 89%; en la parroquia de Skelleftea sabían leer en 1724 el 43% de todos los nacidos en 1644 o antes, aunque la tasa era del 98% entre los nacidos en 1705 o después. En la diócesis de Härnösand, la tasa de alfabetización era de un 50% en 1645 pero del 98% en 1714⁶⁶⁰.

Este aumento de las tasas de alfabetización fue el resultado de mayores facilidades para acceder a la educación a consecuencia del movimiento de reforma de la cultura popular descrito en el capítulo anterior. Los reformadores de mentalidad laica mostraron cierta ambivalencia ante la educación del pueblo. Como sabemos, hicieron desaparecer parte de la cultura oral tradicional pero, al mismo tiempo, temían que la educación aumentara el descontento del pobre con su lugar en la vida, o que los campesinos abandonasen las tierras. Algunos, como Voltaire, pensaban que no se debía enseñar a leer y escribir a la mayoría de los niños; otros, como Jovellanos, señalaban que los campesinos solo debían aprender las tres reglas básicas⁶⁶¹.

Los clérigos tenían mayor fe en la alfabetización, considerada un paso más en el camino hacia la salvación. En Escocia, por ejemplo, John Knox quería una escuela en cada parroquia (mucho antes de que este deseo se convirtiese en realidad, incluso en las tierras bajas). Según Lawrence Stone, en Inglaterra se produjo una «revolución educativa» entre 1560 y 1640, estimulada por los pietistas que crearon numerosas escuelas; a finales del siglo XVIII el incremento de la alfabetización se debió, en parte, a las escuelas dominicales. Gracias a los puritanos se establecieron escuelas en todos los mercados de las ciudades galesas, una

acción llevada a cabo bajo el «Decreto para la Propagación del Evangelio». Gracias a los inconformistas, las «escuelas itinerantes» llevaron la alfabetización a las zonas rurales durante el siglo XVIII. En Suecia fue la Iglesia la que dirigió la campaña que consiguió que la gran mayoría de la población supiese leer y escribir en 1700. En Francia, los devotos (la Compagnie du Saint Sacrement, Jean-Baptiste de la Salle y los Frères Chrétiens) contribuyeron a mejorar la infraestructura educativa, algo claramente perceptible desde finales del siglo XVII en adelante⁶⁶².

Sin embargo, no debemos asumir que las consecuencias de la alfabetización fueron las que querían o deseaban los devotos. ¿Qué leían los artesanos y los campesinos durante el período moderno? ¿Tenían pleno acceso a los libros? Existen al menos tres problemas relacionados con la palabra «acceso», aparentemente sencilla, que debemos tomar en consideración.

El primero se refiere al acceso físico: ¿estaban en contacto con los libros los artesanos y campesinos? Los que vivían en las ciudades no tenían serios problemas para encontrar libros a la venta en los alrededores de la catedral de Saint Paul en Londres, en el Pont-Neuf en París, en la Puerta del Sol en Madrid y en otros muchos lugares, donde se vendían libros atados con cordel en las calles (de ahí que en España se llame *literatura de cordel* a estos libros populares).

El resto de la población, que mayoritariamente vivía en el campo, padecía el problema de la distribución, pero había remedio. Los libros y otros materiales impresos, como pliegos sueltos, podían adquirirse en las ferias o comprarse a vendedores ambulantes. Un inglés escribía en 1611 que el revendedor era «un modesto buhonero, provisto de un gran fardo o cesto (la mayoría de las veces abierto y colgado del

cuello sobre el pecho) lleno de almanaques, relaciones de noticias y otras mercancías baratas para vender»⁶⁶³. Debido a esta bolsa que llevaban colgada del cuello, los franceses llaman *colporteurs* a estos revendedores. Estas personas se aprovisionaban de material procedente de los libreros de las ciudades, para luego hacer su ruta por los pueblos. Se conoce muy poco sobre ellos antes de comienzos del siglo XIX. Sin embargo, ya por esas fechas, los *colporteurs*, procedentes en su mayor parte de Haut Comminges en los Pirineos, aprovisionaban a los pueblos de libros, trabajaban en pequeños equipos y se especializaban en la distribución veraniega o invernal⁶⁶⁴. Por razones evidentes, los libros que llevaban en sus sacos eran muy pequeños (libretos más que libros en el sentido actual del término), y contaban con pocas páginas, 32, 24 e incluso ocho. Estos libretos ya se editaban en España o Italia a comienzos del siglo XVI y circulaban por la mayor parte de Europa en el XVIII⁶⁶⁵.

El segundo problema es el del acceso económico. ¿Podían los artesanos y los campesinos comprar materiales impresos? En una época en la que el coste del papel determinaba el precio final en mayor medida que en la actualidad, los libros pequeños eran baratos. En la Francia de los siglos XVII y XVIII, estos libros se imprimían en papel de baja calidad, se envolvían con papel azul del mismo tipo que el utilizado para empaquetar el pan de azúcar (ahí el nombre de «Bibliothèque Bleue») y se vendían por uno o dos *sous*, cuando el salario medio de un trabajador era de quince o veinte *sous* a la semana y la libra de pan costaba dos *sous*. En 1700, los almanaques costaban tres *sous*. En Suecia, los libretos llegaron a ser conocidos como *skillingtryck*, «literatura del chelín» porque, a finales del siglo XVIII, costaban un *skilling*, la moneda de menos valor del país. En

la Inglaterra del siglo xvii, los almanaques costaban dos peniques y los pliegos sueltos uno; el libro de 24 páginas, que en el siglo xviii alcanzó una distribución regular, también costaba un penique. Con estos datos podemos decir que los cuadernos de baladas y los libretos estaban dentro de las posibilidades económicas de algunos artesanos y campesinos. Gracias a los inventarios sabemos que, en Lyon y Grenoble, algunos artesanos poseían una considerable cantidad de libros en el siglo xviii ⁶⁶⁶.

Un último problema es el del acceso lingüístico: ¿estaban las baladas y los libretos escritos con la suficiente sencillez como para que pudieran entenderlos hombres y mujeres con una formación muy básica? Todo aquel que hoy lea esas obras encontrará el lenguaje simple, el vocabulario relativamente escaso y las construcciones gramaticales nada sofisticadas. No parece que presenten problema alguno, incluso para las personas que leen lentamente y con dificultad. Los problemas lingüísticos más importantes se produjeron en las regiones más alejadas de los centros de producción de la literatura popular (por lo general zonas con un nivel de alfabetización muy bajo), como el este de Europa o el sur de Italia. La *Bibliothèque Bleue* pudo haber significado muy poco en la Baja Bretaña o en el Languedoc, donde el francés aún era un idioma extranjero.

Resumiendo, la obra impresa era accesible a un buen número de artesanos y campesinos en este período, aunque no podamos decir si este «buen número» era superior o inferior al 50%, o no podamos calcular, dada su fragilidad, el número de cuadernos de baladas y libretos populares que circularon en la época. Se ha estimado que el número de periódicos ingleses de comienzos del siglo xvii (igual de frágiles, pero numerados), era de un escaso 0,013% ⁶⁶⁷. El

hecho de que miles de cuadernos de baladas y libretos populares publicados entre 1500 y 1800 hayan llegado hasta nosotros debería hacernos ver la importancia de este material y llevarnos a estudiar su significado. En otras palabras, ¿qué impacto tuvo sobre la cultura popular? ¿Qué consecuencias tuvo la creciente alfabetización?

El paralelismo entre los cuadernos de baladas o los libretos populares y la «cultura de los medios de comunicación» del mundo contemporáneo resulta sorprendente para un lector actual, que entenderá muy bien el creciente proceso de estandarización del formato, verá muestras de astucia aplicada para atraer a los compradores, como los títulos sensacionalistas o la pretensión (muchas veces falsa) de que lo narrado es «completo», «fiel», «verdadero» o «nuevo». El hecho de que muchas ejecuciones o visitas reales apareciesen impresas antes de celebrarse parece una reminiscencia de nuestro «pseudo evento». Además, somos conscientes de la presencia del empresario (la familia Bindoni en la Venecia del siglo XVI, los Oudot en la ciudad de Troyes del XVII, los Dicey del Londres del XVIII), que estaba convirtiendo a la literatura popular en un negocio⁶⁶⁸. Sin embargo, todavía no podemos decir cómo influyeron estos cambios sobre los actores y sus audiencias.

La hoja impresa y el libreto permitieron al cantante o narrador profesional extender su repertorio y obtener un ingreso suplementario. Ya en 1483, «Bernardino el charlatán» compró a un impresor florentino veinticinco copias de un mismo poema, *La sala de Malagigi*, seguramente con la intención de venderlo tras su actuación (*supra*, p. 148-149)⁶⁶⁹. Sin embargo, a largo plazo el libro era a la vez un peligroso competidor y un aliado traicionero. El libro fue un peligroso competidor, porque el comprador del

texto impreso podía evitar asistir al espectáculo, perdía todo incentivo para permanecer en la plaza escuchando a un cantante itinerante. La expansión de la alfabetización coincidió con la decadencia en Europa occidental de una épica que convivió con el analfabetismo en Sicilia, Bosnia o Rusia. Pero además, el libro fue un aliado traicionero, porque los textos impresos afectaban a la naturaleza de la actuación, favoreciendo la repetición (frente a la recreación) del cuento o canción. Se ha sugerido que la alfabetización atrofia la capacidad de improvisación eliminando algunos de los incentivos que la favorecen. Esta teoría es bastante difícil de comprobar incluso en el caso de los tiempos mejor documentados e imposible de verificar para la época moderna. Pero, de ser cierta, nos permitiría explicar la aparente importancia de los cantantes de baladas ciegos y sugerir que su inmunidad a la letra impresa les permitía conservar sus poderes creativos. Es muy probable que el texto impreso favoreciese una división de trabajo entre el actor, que cantaba lo que le ofrecían los editores, y el autor de nuevas canciones e historias. Este, que nunca veía al público y no tenía que representar lo que había compuesto, se emancipó de la tradición oral y de las presiones del público y pudo inventar o plagiar: un regalo peligroso para los que tenían un gran talento. La mayoría precisamos el apoyo de una tradición. De hecho, no puede sorprendernos que las nuevas baladas casi nunca igualaran en calidad a sus predecesoras tradicionales⁶⁷⁰.

¿Qué decir del creciente número de lectores? ¿Revolucionaron los libros sus actitudes y valores? Gracias a la expansión de la alfabetización por el Tercer Mundo en los últimos años, el tema ha cobrado gran actualidad y los sociólogos suelen dar una respuesta positiva. En Nigeria hubo un gran incremento de los panfletos populares escritos

en inglés durante la década de 1950. Constituyeron una especie de *Bibliothèque Bleue* negra y la ciudad de Onitsha ocupaba el lugar de Troyes. Se intentaban transmitir nuevos valores: el trabajo duro, la frugalidad, el éxito, la sofisticación y el progreso. En un estudio sobre Oriente Medio basado en entrevistas, un sociólogo estadounidense afirmaba que el texto impreso (junto a otros medios de comunicación y otros cambios sociales subyacentes, como el proceso de urbanización), daba lugar a una nueva clase de personalidad, la «personalidad móvil» como él mismo la denomina. Este nuevo tipo de hombre o de mujer se caracterizaba por una alta capacidad de absorción (resultante de la variedad de sus experiencias), y una gran predisposición a aceptar el cambio, moverse de un lugar a otro o expresar sus propias opiniones acerca de la sociedad; en una palabra, por su modernidad⁶⁷¹.

En la Europa moderna los cambios no fueron tan espectaculares, quizá porque el proceso de urbanización no fue tan rápido como el vivido en la actualidad en Nigeria u Oriente Medio, o porque el mundo al que daba acceso la alfabetización no contaba con sociedades industriales a las que tomar como modelo. Nosotros no podemos entrevistar a los muertos o medir su capacidad de empatía, pero si analizamos las actitudes que mostraban hacia los turcos, los judíos o las brujas, habremos de concluir que no era muy grande (*supra*, p. 226). En un ingenioso intento de probar la teoría de la modernización, un historiador ha comparado los legados testamentarios de personas analfabetas y cultas de la Nueva Inglaterra del siglo XVIII, hallando que ambos grupos dedicaban la misma proporción de sus bienes a la caridad, que los herederos eran miembros de sus familias o vecinos de sus pueblos y no personas procedentes de otros ámbitos, y que la Iglesia y los pobres salían más beneficiados que las

escuelas. En definitiva, la actitud de los más cultos era la tradicional⁶⁷².

El contenido del material popular impreso no sugiere una ruptura radical de la continuidad cultural. Muchos de los temas impresos habían formado parte del repertorio de los actores de la tradición oral y no podían negar su origen: baladas y diálogos, sermones fingidos o dramas sacramentales. Quizá lo explique la inercia, pero la continuidad puede deberse a los usos del material impreso, dedicado no tanto a la lectura privada silenciosa como a una lectura pública en voz alta, dirigida a aquellos vecinos o familiares con menor formación. El historiador que lea distintas series de libretos publicados entre 1500 y 1800 se sentirá impresionado por el peso de la tradición: verá los mismos géneros, los mismos textos. Los funcionarios que arrestaban a algunos revendedores tras inspeccionar la mercancía que llevaban, también llegaron a la misma conclusión. En una fecha tan tardía como 1812 se le encontraron a uno de estos vendedores ambulantes de Alemania treinta y seis libros, entre ellos uno sobre la interpretación de los sueños, la vida de Genoveva de Brabante, el romance de los cuatro hijos de Aymon y las gestas de Till Eulenspiegel. Otro vendedor arrestado en 1825, esta vez francés, tenía veinticinco libros, entre los que se incluían un libro sobre los sueños, *Los cuatro hijos de Aymon*, *Pierre de Provence* y *El gato con botas*⁶⁷³. Los almanaques, muy populares en el período, cambiaban muy poco de año en año, e incluso de siglo en siglo, ofreciendo los mismos consejos astrológicos, médicos, agrícolas o instrucción religiosa⁶⁷⁴. Uno empieza a preguntarse si el libro impreso no solo preservó la cultura popular, sino que incluso la difundió por otros lugares en vez de destruirla. ¿Cuántas baladas habrían seguido existiendo cuando los

recopiladores retomaron la «tradición oral» en el siglo XIX, si no hubiera sido por la existencia de estos cuadernos o libretos?⁶⁷⁵.

Si estudiamos el tema más a fondo, no solo se mantiene esta primera impresión, sino que, en cierto modo, se hace más evidente. Los viejos temas no desaparecieron entre 1500 y 1800, aunque aparecieran otros nuevos. Los cambios culturales, en este caso como en otros, no fueron tanto «sustitutivos» como «aditivos». Nuevas clases de héroes populares vinieron así a añadirse a los santos, caballeros, gobernantes y bandidos tradicionales. El húsar era una nueva forma de caballero; el contrabandista, un nuevo fuera de la ley; el emprendedor, un nuevo tipo de héroe. Los libros de conducta y buenos modales se popularizaron durante el siglo XVIII en forma de libreto y (como en el caso de la literatura popular nigeriana) contaban al lector cómo escribir una carta o cómo aproximarse al sexo contrario, diciendo piropos apropiados como: «Estimo tu amor casto, más que toda la riqueza de la India»⁶⁷⁶. Y lo que es más importante, al menos en los folletos populares de Europa occidental, se aprecian cambios graduales pero fundamentales que cabe resumir con ayuda de dos abstracciones un tanto simplonas pero útiles: secularización y politización.

«Secularización» es tan difícil de definir como «religión». Para intentarlo, quizá deberíamos diferenciar entre los dos sentidos del término, uno denso y el otro tenue. En el primero de los casos podríamos definir a la secularización como un rechazo de la religión. El historiador que hable de este tema debe ser capaz de fijar la época en la que comenzó la decadencia de la fe. Los historiadores franceses han dedicado recientemente mucha atención a la

déchristianisation. Teniendo en cuenta que se decía que muchos bretones del siglo XVII no sabían cuántos dioses había y que se obligó a los protestantes a convertirse al catolicismo o abandonar Francia en 1685, puede decirse que el punto álgido de la ortodoxia católica se alcanzó en Francia entre 1720 y 1750. Todavía en la década de 1790, cuando el gobierno revolucionario relajó las presiones para aceptar la ortodoxia, muchos habitantes de París y de otras ciudades dejaron de cumplir con las obligaciones cuaresmales. No sabemos cuán espontáneo fue este comportamiento, ni lo que significó en el caso de los artesanos y los campesinos. Quizá fue un rechazo a la religión oficial y la adopción de un deísmo popular, como el de los artesanos librepensadores de Londres y Viena durante la década de 1790. Quizá se tratara de un rechazo al catolicismo oficial por parte de familias con raíces protestantes, o por personas resentidas por los ataques del clero a las creencias y las costumbres tradicionales⁶⁷⁷.

En su sentido más tenue, la secularización puede definirse como la creciente expresión de las esperanzas y los miedos en términos mundanos, la decadencia de lo sobrenatural o, como la definió Max Weber, el «desencanto del mundo» (*Die Entzauberung der Welt*). Los libretos populares nos ofrecen algunos datos sobre este cambio. En Inglaterra se leían algunas de las historias como sustitutos seculares de los libros de devoción. *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders*, ambos de Defoe, editados numerosas veces en versión abreviada y en forma de libreto durante el siglo XVIII, son un progreso en el camino de la secularización, ya que destacan el éxito y la obtención de riqueza y estatus como signo de salvación, e incluso como a la salvación misma. *Hocus Pocus*, otro libreto reimpresso en multitud de ocasiones, desvela los trucos de los malabaristas e ilusionistas, demostrando que

era la destreza manual y no la magia la que les guiaba. Tales ejemplos sugieren que muchos de los cambios que se produjeron en la cultura de las personas cultas, sobre todo esos complejos cambios que pueden resumirse en la expresión «revolución científica», estaban teniendo impacto sobre la cultura popular (no es fácil precisarlo debido a lo problemático que resulta reconstruir las series temporales de la literatura de cordel, a veces sin fecha de edición, por no hablar de los almanaques)⁶⁷⁸. Un estudio reciente sobre los almanaques franceses del siglo XVIII indica que estaban menos interesados en lo sobrenatural que sus predecesores del siglo XVII. La historia de Bonhomme Misère, en la versión publicada en forma de libreto durante el siglo XVIII, se lee como si las referencias a lo sobrenatural hubieran sido censuradas torpemente. Misère obtenía su deseo tras la visita de «deux particuliers nommés: Pierre et Paul», a los que nunca se identifica con los santos originales⁶⁷⁹.

Las esperanzas y los miedos que tradicionalmente se habían expresado en términos religiosos, precisaban de otra forma de expresión que se encontró en la política.

La política y el pueblo

Otro cambio importante en las actitudes populares entre 1500 y 1800 es la «politización» de la cultura popular: la extensión de la conciencia política.

¿Cómo podemos saber si el pueblo era o no políticamente consciente? Al plantear esta pregunta nos enfrentamos a dos problemas, uno conceptual y otro empírico. ¿Qué es política? Se ha tendido a afirmar (sobre todo Eric Hobsbawm) que la actitud de los europeos anteriores a 1789 era «prepolítica». Sin embargo, Michel Foucault nos alertó

sobre la importancia de las relaciones de poder en el seno de la familia y otros microentornos⁶⁸⁰.

En cualquier caso, hay que diferenciar entre el ámbito local y el nacional. De ahí que, en adelante, voy a definir política como «asuntos de Estado» refiriéndome, no a los acontecimientos locales, sino a aquellos que preocupaban a los gobernantes: la sucesión, la guerra, los impuestos y los problemas económicos y religiosos que atraían la atención de los gobiernos. Podemos definir la conciencia política como el conocimiento de estos problemas y sus posibles soluciones, que determina el surgimiento de una «opinión pública» y una actitud crítica (no necesariamente hostil) hacia los gobiernos.

El problema empírico se refiere a la notoria incapacidad del historiador para interrogar a los muertos y al peligro de tener que analizar el tema a partir de datos negativos, cuando sabemos tan poco de los artesanos y campesinos de este período. Ignoramos de qué se hablaba en las tabernas, en los mercados o en las casas, pero sabemos lo que los individuos consideraban «sedición», normalmente en tiempos de crisis política. Como señalamos en un capítulo anterior, un trabajador de Essex preguntó: «¿Qué pueden hacer los ricos contra los pobres si estos se rebelan y se mantienen unidos?». Si esto no es una clara muestra de conciencia política, ¿qué es? Pero ¿cómo de corriente era este punto de vista y con qué frecuencia se recurría a otros similares?

Lo único que podemos hacer es combinar los datos procedentes de los movimientos y la literatura popular y ver si surge un modelo definible. Desde luego, este modelo conlleva un crecimiento continuo de la conciencia política. Al menos en la Europa occidental de entre la Reforma y la

Revolución francesa, los artesanos y los campesinos mostraron mayor interés por las acciones de los gobiernos y se comprometieron más que antes con la política⁶⁸¹.

Cuando Lutero apeló a los príncipes y nobles de la «nación alemana», lo que había sido un debate teológico se convirtió en político: los gobernantes debían decidir qué actitud adoptar ante la Reforma. Lutero también apeló a «*Herr Omnes*», al «hombre común» como él lo llamaba, y sus adversarios hicieron lo mismo. En la década de 1520 se publicaron multitud de panfletos dirigidos a persuadir al pueblo de que Lutero tenía razón o estaba equivocado, y los grabados satíricos inscribieron este mensaje a las casas. El mismo Lutero era consciente del valor propagandístico de la imprenta. «Sobre las paredes» escribió en una ocasión, «sobre todo tipo de papel y de naipes, debe retratarse a los sacerdotes y monjes de tal forma que el pueblo se muestre disgustado cuando vea o escuche al clero»⁶⁸².

La respuesta de los campesinos alemanes fue la gran rebelión de 1525. Lutero nunca animó a la revuelta campesina y, cuando esta tuvo lugar, la condenó taxativamente. Sin embargo, puede que su propaganda contra los terratenientes eclesiásticos la favoreciera y está claro que su insistencia en «la libertad del hombre cristiano» no se entendió como una referencia a la libertad espiritual, sino como una liberación de la servidumbre. Muchas de sus reivindicaciones eran tradicionales, pero la legitimación espiritual era nueva, permitiéndoles atacar a los príncipes y a los señores apelando a una autoridad más alta. De hecho, incluso se pudo criticar al emperador. En una canción popular de 1546, «Alemania» le llama «traidor y falso» por devastar las tierras alemanas (es decir, por atacar a los protestantes), cuando debería estar luchando contra los turcos⁶⁸³.

En Alemania, el debate sobre la Reforma finalizó a mediados del siglo XVI, pero sus consecuencias sobre la cultura popular se dejaron sentir en otros lugares. En Francia y los Países Bajos, grupos de nobles se rebelaron en las décadas de 1560 y 1570 en nombre de la libertad y la verdadera religión (en esos momentos, la calvinista) contra sus gobernantes, apelando, como había hecho Lutero, al pueblo.

En los Países Bajos, la Liga de la nobleza, a cuyos miembros se denominaba despectivamente «mendigos», hicieron suyo este nombre y representaron una especie de drama político, un banquete en el que los nobles llevaban escudillas de mendigos. En las calles de Amberes y Bruselas, el grito de «¡Larga vida a los mendigos!» (*Vive le Geus*) se hizo muy popular⁶⁸⁴. Enseguida circularon canciones sobre ellos en cuadernos que denunciaban al rey Felipe II y a su gobernador el duque de Alba por tiranos y retrataban al Papa como un Anticristo, al tiempo que comentaban los hechos de la guerra, incluyendo la captura de Brill, el asedio y liberación de Leiden o el asesinato del líder rebelde Guillermo el Taciturno. Estas canciones se complementaban con panfletos, grabados, medallas y emblemas, como el que mostraba una media luna con la siguiente inscripción: *Liever Turcx dans Paus*, «Antes el turco que el Papa». En definitiva, lo que empezó siendo una revuelta de nobles se difundió, de manera que cabe hablar de una «coalición» entre los nobles rebeldes y la gente corriente⁶⁸⁵.

También en Francia, las canciones y grabados hicieron que el pueblo fuera más consciente de las fuerzas que combatían en la guerra civil: un triple conflicto que enfrentaba a los militantes hugonotes, a los católicos organizados en la Liga Católica y a un grupo intermedio

apoyado por Catalina de Médici y su hijo Enrique III. De nuevo se puede hablar aquí de una coalición entre distintos grupos. Al igual que los mendigos holandeses, los hugonotes compusieron canciones y realizaron grabados en apoyo a su causa, como el grabado *Le renversement de la Grand Marmite*, en el que la marmita era la Iglesia romana de la que caían cardenales, obispos, etc. La Liga Católica devolvía los ataques con otros grabados en los que se representaba a los hugonotes como monos y a Enrique III como un diablo o un hermafrodita⁶⁸⁶.

Al igual que en Alemania, este llamamiento al pueblo tuvo consecuencias más radicales que las deseadas por los distintos líderes. Lo que estaba sucediendo no puede describirse simplemente como el impacto de las ideas de los cultos sobre un cuerpo pasivo de gente común; el pueblo estaba asimilando las nuevas ideas teniendo en cuenta sus propias experiencias y necesidades. En Gante, a finales de la década de 1570, se creó una comisión compuesta por dieciocho personas que presionó, con el apoyo de los gremios de la ciudad, para que se introdujese de inmediato la reforma calvinista. En marzo de 1579, una multitud que cantaba *Papen blot, ryckemans goet*, «Los bienes de los ricos, la sangre del Papa», asaltó las casas de los ricos. Diez años después, en París, los partidarios de la Liga Católica levantaron barricadas en las calles y expulsaron a Enrique III de la ciudad, creando después un comité de dieciséis personas que, como el de Gante, decía representar a los artesanos y tenderos.

Estos movimientos populares en las ciudades alarmaron a los nobles que lideraban la revuelta. El comité de Gante fue suprimido por Guillermo el Taciturno y el de París por el duque de Mayenne⁶⁸⁷. Las actitudes de los campesinos también fueron cambiando. Ya en 1562, algunos nobles se

quejaron al sínodo calvinista de Nimes sobre las doctrinas igualitarias de sus campesinos. En la Provenza de 1578, campesinos católicos y protestantes se unieron para quemar castillos y masacrar nobles. En 1594, una asamblea de campesinos rebeldes de Bergerac finalizó al grito de «Liberté!» y «Vive le Tiers Etat!»⁶⁸⁸.

La guerra civil francesa finalizó en la década de 1590; en los Países Bajos, se firmó una tregua con España en 1609; pero Europa central pronto se vio envuelta en la guerra de los Treinta Años (1618-1648), en la que la lucha nuevamente dio lugar a panfletos políticos, grabados y canciones, así como a burlas o loas a los príncipes, sus consejeros y generales. Los grabados católicos mostraban al protestante Federico de Bohemia como a un vagabundo sin hogar tras haber sido expulsado de su reino; los protestantes se burlaban del cardenal Khlesl, consejero del emperador Fernando II, cantando (con la melodía de *O du armer Judas*) «O ich armer Khlesl / Was hab ich getan», o parodiando el *O Welt ich muss dich lassen* (*supra*, p. 296) con *O Wien ich muss dich lassen*. Gustavo Adolfo de Suecia encarnó las profecías tradicionales sobre el «León del Norte» que circularon ampliamente en versiones impresas⁶⁸⁹.

El comienzo de la guerra de los Treinta Años también coincidió con la aparición de un nuevo medio para expresar o formar actitudes políticas: el *coranto* o periódico, al que podríamos definir como un pliego o pliegos impresos en los que se referían los acontecimientos del momento publicados (y esto era una innovación) a intervalos cortos y regulares. El primer centro de periódicos fue Ámsterdam, donde los pliegos se editaban en holandés, alemán, francés e inglés, y se intentaba que saliesen una o dos veces por semana. El «mensajero cojo» (una expresión muy común en la época para referirse a los periódicos) cogía velocidad⁶⁹⁰.

Hay mucho que decir sobre el hecho de que, entre 1618 y 1648, un mayor número de europeos occidentales se interesaran por los acontecimientos políticos. Los asuntos de Estado afectaban cada vez más a las vidas de la gente, y la información política circulaba a mayor velocidad que en tiempos anteriores. En la República de Holanda hubo gran cantidad de panfletos, grabados y canciones relacionados con distintos acontecimientos como, por ejemplo, el conflicto entre el príncipe Mauricio, hijo y sucesor de Guillermo el Taciturno, y Jan van Oldenbarnevelt, ejecutado por traición en 1618. En la Italia de 1621 se decía que «incluso los barberos o los artesanos más viles (*gli altri più vili artefici*) debatían sobre la razón de Estado en sus lugares de trabajo y de reunión», un testimonio muy plausible si tenemos en cuenta que, entre 1636 y 1646, se fundaron periódicos semanales en al menos seis ciudades italianas⁶⁹¹.

En la Francia e Inglaterra de la década de 1640 no hubo una corriente de panfletos, sino una riada. En Francia, la Fronza (una rebelión contra el cardenal Mazarino) dio lugar a la publicación de unas 5.000 *mazarinades*, algunas de ellas simples pliegos de noticias, otras de contenido satírico. Muchas estaban escritas con un verso vigoroso y simple para que todos pudiesen entenderlo. Al precio de un cuarto o medio *sou* cada una, estas *mazarinades* eran más baratas que los libretos de la Bibliothèque Bleue, lo que refuerza la afirmación hecha en uno de los textos de que todos estaban contra Mazarino:

Il n'est de trou ni de taverne
Où chaque artisan ne le berne,
Chaque compagnon de métier,
Gaigne-petit et savetier
Jusque aux vendeuses de morues
En font des comptes dans les rues.
[No hay taberna u otro refugio
donde cada artesano no esté burlándose de él,
cada oficial, cada limpiabotas

y zapatero remendón.
Incluso las vendedoras de pescado
le critican por las calles]⁶⁹².

La conciencia política popular es todavía más evidente en la guerra civil inglesa. Los artesanos y campesinos ingleses habían participado con anterioridad en diversos acontecimientos políticos, como la Peregrinación de la Gracia o el movimiento puritano isabelino. Aparecen en los cuadernos de baladas que hablaban de la Armada Invencible. Sin embargo, cuando los adversarios de Carlos II apelaron a ellos, como antes los de Felipe II o Enrique III, el pueblo se involucró como nunca antes.

Se organizó un amplio movimiento peticionario: unas 15.000 personas firmaron una petición de apoyo al *Root and Branch Bill*, y otras 30.000 pusieron su nombre para reclamar que se juzgase a Strafford. Aunque el término político «manifestación» no comenzó a usarse en Inglaterra hasta comienzos del siglo XIX, es difícil encontrar una palabra más apropiada para describir el comportamiento de la multitud que acompañó a Burton, Bastwick y Prynne en su entrada triunfal a Londres tras su puesta en libertad en 1640, o el de los congregados en Westminster que gritaron «No a los obispos» o «No a los lores papistas», durante los Tres Días de Diciembre de 1641. Un observador de estos hechos hace un comentario poco favorable: «había cierta disciplina en el desorden, los tumultos comenzaban tras una orden y con una consigna fijada de antemano».

Además, se produjo un gran incremento de la información política. Entre 1640 y 1663, el librero George Thomason reunió cerca de 15.000 panfletos y más de 7.000 periódicos, incluyendo sermones, intervenciones en la Cámara de los Comunes, tratados que abogaban por la reforma social o que la condenaban y noticias, como «Las Alegres Noticias de

Shrewsbury» o «Las Horribles Noticias de Hull». Había una legión de canciones y profecías políticas y han llegado hasta nosotros unos 150 grabados políticos, contando únicamente los de 1641⁶⁹³.

Como sucediera en los Países Bajos o en la Francia del siglo XVI, las opiniones más radicales surgieron durante la guerra civil. Los *levellers* expresaron la idea de que «las leyes debían ser iguales» y que «el pueblo» (los pequeños propietarios, ya fuesen rurales o urbanos) debía elegir parlamentos, pues creían que «el poder reside original y esencialmente en todo el cuerpo del pueblo». Es difícil saber cuánto apoyo consiguieron los *levellers* o cuánta difusión tuvieron sus argumentos, pero también es difícil resistirse a la conclusión de que la Inglaterra de mediados del siglo XVII era la sociedad más políticamente consciente de toda Europa⁶⁹⁴.

En la segunda mitad del período, los textos e imágenes políticas fueron parte de la vida diaria, no solo una respuesta a unas condiciones extraordinarias como la guerra civil. La restauración de Carlos II no fue suficiente para eliminar esa nueva preocupación por los problemas políticos. En su intento por excluir a Jaime (duque de York) de la sucesión, los *whig* organizaron peticiones, publicaron baladas y grabados y dirigieron grandes manifestaciones a escala de un espectáculo propiciado por el alcalde. Que el término *mob* (multitud desordenada y tumultuosa) comenzara a utilizarse a finales del siglo XVII, podría reflejar el hecho de que las clases dirigentes conocían y temían la conciencia política popular⁶⁹⁵.

En la Inglaterra del siglo XVIII, las baladas y panfletos se convirtieron en un importante medio de comunicación política; de uno de los sermones del reverendo conservador

Henry Sacheverell se vendieron 40.000 copias en pocos días (diez veces más que del panfleto de Lutero, *A la nobleza cristiana*, vendido en Alemania doscientos años antes). Los rituales políticos populares alcanzaron su punto álgido a finales de la década de 1760, coincidiendo con las manifestaciones de apoyo a John Wilkes. La imagen de Sacheverell fue reproducida en cerámica de Staffordshire, la del almirante Vernon en medallas (ilustración 11); el inquietante rostro de Wilkes aparecía sobre cucharas, jarras, flautas o botones. Los grabados comenzaron a editarse de forma más regular, convirtiendo en instituciones políticas a las tiendas que los vendían, con multitudes de caras pegadas contra las ventanas para poder ver el último comentario sobre los hechos del día, ya fuese la Burbuja del Pacífico o la Revolución americana. De uno de estos grabados, *La procesión funeraria de miss America Stamp*, se vendieron 16.000 copias⁶⁹⁶.

En la Inglaterra del siglo XVIII, si algo contribuyó especialmente a convertir a la política en parte de la vida diaria del pueblo común, al menos en las ciudades, fue el periódico, muy favorecido por la Licensing Act de 1695 que abolía la censura previa. Desde ese momento comenzaron a aparecer numerosos periódicos entre los que poder elegir: *The Observer*, de tendencia *whig* (partido liberal), que se publicó dos veces por semana desde 1702; *The Rehearsal*, un periódico conservador fundado por Charles Leslie en 1704, y *The Review*, editado por Defoe y que se publicó dos o tres veces por semana entre 1704 y 1713. Como en el caso de los libretos populares, debemos preguntarnos si estos periódicos eran accesibles para los artesanos y otros trabajadores, pero la respuesta parece ser «sí». Un testimonio que debe ser tomado en consideración es el del propio Leslie, que decía que, aunque «la gran mayoría del pueblo... no sabe leer pero

se reúnen alrededor de uno que sí sabe y escuchan lo que dice en un *Observer* o un *Review* (como he visto en las calles)». En cuanto al problema de su coste (en este período un periódico costaba dos peniques) daremos la respuesta que diera un suizo que visitó Londres en 1726:

La mayoría de los artesanos comienzan el día yendo a la cafetería para leer los periódicos. A menudo he visto a limpiabotas y otras personas de su clase crear una sociedad para comprar un ejemplar de estos por un *liard* y después leerlo juntos.

Tenían una buena razón para mostrar su interés en ese año de 1726, ya que se empezó a publicar *The Craftsman*, un periódico de la oposición. Tres años más tarde, ese mismo periódico resumía la situación con las siguientes palabras: «Estamos convirtiéndonos en una nación de estadistas». Si esto fuera verdad, al historiador le faltarían palabras para describir la situación en la década de 1760, cuando se compraban muchos más periódicos⁶⁹⁷.

Si había otra nación de «estadistas» en la Europa de esa época, esa era sin duda la República de Holanda. Ámsterdam seguía siendo un gran centro de producción de noticias y periódicos (situación que había alcanzado en la década de 1620) y en 1656 se fundaba en Haarlem un periódico que tendría una larga existencia, el *Oprechte Haarlemsche Courant*. La tradición de panfletos y grabados políticos de la guerra contra España tampoco había decaído. Durante las guerras con Francia, Luis XIV fue satirizado como un tirano y un intolerante con imágenes que antes encarnaron a Felipe II. El linchamiento de los hermanos Witt en 1672 y la explosión de la Burbuja en 1720 fueron conmemorados en series de grabados, y entre los artistas que los realizaban se encontraba el ingenioso Romeyn de Hooghe.

En Escandinavia, aunque la población urbana era menor, había periódicos privados desde mediados del siglo XVIII. Dinamarca tenía el *Kobenhavske Post-Tidener* (1749),

fundado por E. H. Berling, un periódico que (bajo el nombre de *Berlingske Tidende*) se publica todavía en nuestros días; Suecia tenía el *Tidningar* (1758), y Noruega, el *Efterretninger* (1765). Suecia contaba con una gran tradición en cuanto a la participación del pueblo en política, ya que los campesinos estaban representados en el Parlamento (Riksdag), donde ejercieron un importante papel a comienzos del siglo XVIII liderados por Per Larsson y Olof Håkansson, sus portavoces en las décadas de 1720 y 1730, respectivamente. Circularon gran número de baladas y grabados relacionados con los problemas políticos internos por el país. Así, la caída del barón Görtz, un alemán nombrado por Carlos XII para recaudar dinero para sus guerras, fue recogida en una balada satírica que expresaba un sentimiento general de alegría:

Du har allt ont påfunnit
Det du betala skall...
Mästerligt har du jagat
Efter silver och gull.
[Has traído todas clase de males
y pagarás por ello...
Con cuánto talento te has dedicado a cazar
La plata y el oro].

Dinamarca y Noruega también tuvieron su propio Görtz a finales del siglo XVIII, en la persona de J. F. Struensee, médico del rey Christian VII, amante de la reina y verdadero gobernante de ambos reinos hasta su caída en 1772. Un inglés que pocos años después visitó la ciudad de Setran en Noruega, encontró en la cabaña de un campesino «un grabado del desafortunado Struensee en prisión, atormentado por el diablo; estos grabados estuvieron circulando en el momento de su caída y eran recibidos con verdadera ansiedad por el pueblo común». En los últimos años del siglo XVIII hubo dos levantamientos, lo que sugiere que los campesinos noruegos estaban alcanzando una mayor conciencia política. El primero fue el *Strilekring* en 1765,

cuando la zona de Bergen se rebeló contra unos nuevos impuestos y, posteriormente, el de Lofthus de 1786, que se inició como una protesta contra el propietario de una fábrica que había recortado los salarios y se extendió rápidamente a otras provincias. De ahí que, tanto en Escandinavia y los Países Bajos como en Inglaterra, los sistemas liberal-democráticos que se establecieron en el siglo XIX hundieran sus raíces en la cultura política popular del siglo anterior⁶⁹⁸.

Es más difícil hallar pruebas de una conciencia política entre los artesanos y los campesinos de otros lugares de Europa, al menos con anterioridad a 1790, cuando la situación cambió de repente tras la Revolución francesa. En realidad, en la misma Francia el hielo había comenzado a derretirse, o al menos a presentar ciertas fracturas, un poco antes. Según un observador, en torno a 1780 los panfletos atacando a los ministros se pregonaban sin tapujos en las calles de París, y las conversaciones en los cafés versaban principalmente sobre política⁶⁹⁹. Tras 1789, la cultura popular francesa se politizó. Aparecieron periódicos populares y uno de ellos, el *Père Duchesne* de Hébert, escrito en un tono vigoroso y coloquial, alcanzó unas ventas próximas al millón de ejemplares. Los catecismos y los almanaques también se politizaron. En 1791, el *Almanach du Père Duchesne* que se describía a sí mismo como «*une ouvrage bougrement patriotique*» comentaba los sucesos del año anterior. En 1792, el *Almanach de la Mère Gérard* publicó los derechos del hombre y del ciudadano escritos en *vaudevilles*, es decir en versos populares. Tanto los partidarios como los adversarios de la Revolución francesa recurrieron a las canciones en sus campañas⁷⁰⁰.

Los analfabetos podían seguir todo lo que estaba pasando no solo escuchando o leyendo los distintos mítines, sino

también mirando imágenes. Los grabados políticos, como la famosa representación de un campesino llevando a un noble y a un sacerdote a la espalda (ilustración 17), se mezclaban con las imágenes piadosas que se producían en Epinal y otros lugares. Los platos, especialmente los que se fabricaban en Nevers, llevaban inscripciones como *Vive la liberté, Vive le Tiers État* (ilustración 16), y los abanicos estaban decorados con imágenes del general Lafayette o de la caída de la Bastilla. También se idearon nuevos rituales, algunos de ellos inspirados en los tradicionales. Plantar el árbol de la libertad era una versión política de los árboles de mayo. En Reims, el 14 de julio se conmemoró la toma de la Bastilla de una forma carnavalesca, asediando y conquistando un castillo prefabricado protegido por muñecos de paja⁷⁰¹.

Como había sucedido en la Inglaterra de la década de 1640, la participación política popular en la Francia de la década de 1790 permitió el surgimiento de ideas radicales. En efecto, los *sans-culottes* tenían bastante en común con los *levellers*. Ambos grupos creían en la soberanía del «pueblo», entendido este como la comunidad de pequeños propietarios, y ambas tendencias fracasaron en su intento de imponer sus puntos de vista a los líderes de la revolución. Existía entre ellos una diferencia importante: los *sans-culottes* estaban mejor organizados y muy preocupados por la educación política de sus seguidores, ya fuese a través de sociedades populares o por medio de asambleas generales. También los campesinos franceses parecen haber sido políticamente muy conscientes de la Revolución. Su hostilidad hacia los terratenientes, en especial hacia los que vivían en las ciudades, comenzó a expresarse de forma más abierta que antes: «*il y a assez longtemps que ces bougres de bourgeois nous menaient*»⁷⁰².

Las noticias de la Revolución francesa tuvieron un impacto considerable en otras partes de Europa, pues llevó a otros pueblos a pensar que sus penurias también podían resolverse. No es sorprendente que sucediera en Holanda o Inglaterra, donde ya existía una larga tradición de cultura política. En los Países Bajos se introdujeron muchos panfletos de contrabando desde Francia y se crearon numerosas sociedades para debatir sobre ellos. Tras el fin de la vieja República, los simpatizantes holandeses con la Revolución francesa comenzaron a llevar gorras frías, a plantar árboles de la libertad y a bailar a su alrededor. En Inglaterra, las opiniones de Tom Paine sobre la Revolución, en los *Derechos del Hombre*, se convirtió rápidamente en un éxito de ventas, llegándose a vender unas 200.000 copias solo en 1793. Se crearon numerosas sociedades radicales cuyo objetivo era la reforma del Parlamento y conseguir el sufragio universal masculino⁷⁰³.

Lo que resulta aún más significativo, sobre todo porque no había precedentes, es el impacto de la Revolución francesa en países como Austria, Italia o España. En Austria, como observaba tristemente el jefe de la policía en 1790, «el material inadecuado que publican algunos periódicos, tan baratos que pueden comprarlos hasta las clases más bajas, están creando un efecto pernicioso entre sus lectores». Hasta los campesinos tenían su propio periódico, el *Bauernzeitung* o «Noticias Campesinas», que se publicaba en Graz. Los campesinos habían oído hablar de la abolición del feudalismo en Francia y de inmediato comenzaron a reclamar la abolición de su propia servidumbre. Un mesonero de Graz, llamado Franz Haas, lideró una campaña para lograr una representación política más amplia, y un noble de la misma zona comentó en 1792 que «el pueblo común de aquí habla muy alto ahora». En Viena se produjo

en 1792 un levantamiento de oficiales artesanos sin trabajo, claramente influidos por la Revolución⁷⁰⁴.

En España e Italia la situación fue más compleja, porque allí, como en Francia occidental, el pueblo común se levantó contra la Revolución francesa y sus seguidores locales. Tras la ejecución de Luis XVI hubo manifestaciones antifrancesas en Barcelona, parte de una cruzada contra la Revolución organizada por frailes, que fomentaban una xenofobia ya tradicional. Sin embargo, la gente estaba haciendo algo más que seguir a los monjes. En una carta que describía el Madrid de 1795, se nos informa sobre el interés popular en torno a lo que estaba sucediendo en Francia: «Los porteros más sencillos están comprando periódicos». Con su oposición a la Revolución francesa, los campesinos españoles, como los del oeste de Francia, estaban expresando hostilidad hacia su propia burguesía que sí la apoyaba. Podemos hacer una interpretación similar de los acontecimientos de la Italia de 1799. En la Toscana hubo muchos levantamientos contra el ejército francés de ocupación y se destruyeron muchos árboles de la libertad; en Calabria volvemos a encontrarnos con más alzamientos y ataques contra los «jacobinos» o seguidores locales de la Revolución. En ambos casos, como en España o la Vendée, el clero local ayudó a organizar las revueltas que consideraban un claro apoyo a la fe católica. Sin embargo, los rebeldes no solo estaban expresando su devoción hacia la Iglesia, sino también su hostilidad contra los extranjeros y los ricos⁷⁰⁵. Sin duda, el período 1500-1800 finalizaba con un verdadero estallido.

Los episodios descritos en las páginas anteriores son bastante conocidos pero no siempre se los considera en conjunto. Cuando lo hacemos, todo empieza a parecer un gran movimiento dirigido a la educación política del hombre

corriente. Sin embargo, habría mucho que decir sobre esta interpretación. No estamos sugiriendo que la conciencia política se fuera incrementando de forma regular y acumulativa a lo largo del período, o que hubiera algo así como una carrera de relevos en la que los alemanes pasaron el testigo a los holandeses, estos a los británicos y estos a los franceses. La educación política del pueblo común fue una educación informal muy relacionada con los acontecimientos y, por ende, necesariamente intermitente. Por ejemplo, los franceses que vivieron las guerras de religión se vieron más forzados a ser políticamente conscientes que sus hijos o nietos.

Sin embargo, la centralización de los Estados y el crecimiento de los ejércitos (unas tendencias que fueron más regulares que intermitentes), hicieron que la política afectase a la vida diaria de la gente más directa y abiertamente que antes. Entre 1500 y 1800 los gobiernos europeos fueron incrementando las demandas sobre sus súbditos, exigiéndoles más impuestos y logrando que un mayor número sirviese en los ejércitos. En el siglo XVI había decenas de miles de soldados, pero entre 1700 y 1763 pasaron a ser unos dos millones solo en Francia, mientras que Rusia tenía aproximadamente medio millón de hombres en armas en 1796⁷⁰⁶. Los gobiernos aumentaron los impuestos para poder pagar a sus ejércitos y emplearon mayor número de funcionarios para recaudarlos. Los artesanos y los campesinos tenían buenas razones para ser más conscientes de la existencia del Estado a finales del siglo XVIII que trescientos años antes.

Otro importante factor que favoreció el cambio continuo y acumulativo fue la prensa. Los grabados y panfletos de una generación se inspiraban en los de las anteriores. Los

periódicos hacían sentir al pueblo que no estaban solos, que en otras regiones y naciones se luchaba por la misma causa. El líder campesino noruego Lofthus, quizá el primero que llevó su llamamiento más allá de las fronteras de una única provincia, fue considerado por sus contemporáneos «un segundo Washington». Si 1648, como 1848, fue un año de revoluciones (o al menos de revueltas) en Europa, pudo deberse, en parte, a que cada rebelde sabía lo que estaban haciendo los demás. En la segunda mitad del período, los periódicos y grabados políticos se convirtieron en algo permanente, lo que al menos permitió que algunos artesanos pudieran recibir una educación política continua. Los contemporáneos, tanto si la aprobaban como si estaban en contra, se dieron perfecta cuenta de esta tendencia. Durante el reinado de Carlos II, el censor oficial sir Roger l'Estrange, se mostró disgustado con los periódicos precisamente por esa razón, ya que leerlos: «familiarizaba excesivamente a la multitud con las acciones y consejos de sus superiores, los hacía pragmáticos y críticos, e instilaba en ellos el deseo, que decían basado en el derecho, de interferir en el gobierno». Los conservadores se hallaban ante un claro dilema. Para evitar que sus adversarios más radicales monopolizaran los medios de comunicación tenían que editar periódicos (L'Estrange editaba *The Observer*), pero, al hacerlo, contribuían a una serie de cambios que no deseaban. La organización de manifestaciones y revueltas contra la Revolución francesa (en Inglaterra, España e Italia) pudo haber tenido un efecto similar a largo plazo⁷⁰⁷.

El distanciamiento de las clases altas

Como sugeríamos en el capítulo 2, en 1500 la cultura

popular era una cultura de todos; una segunda cultura para los más instruidos y la única para el resto. Sin embargo, en 1800, en la mayor parte del clero, la nobleza, los mercaderes, los profesionales liberales (y las esposas de todos ellos) habían abandonado la cultura de las clases más bajas, de las que les separaban, más que nunca, profundas diferencias en su visión del mundo.

Este argumento sobre el distanciamiento de las clases altas respecto de la cultura popular se ha planteado varias veces en contextos distintos, sobre todo por Mijail Bajtin en su discusión sobre la «desintegración» de la «risa popular-festiva» del siglo xvii, aunque, hasta donde yo sé, nunca se ha debatido en profundidad sobre el tema hasta la reedición de este libro en 1978⁷⁰⁸. Francis Child escribió, refiriéndose a las baladas: «La civilización las ha borrado de las mentes de los más instruidos y cultos dejándolas a los analfabetos». Algo similar se decía en Dinamarca y Suecia: «En torno a mediados del siglo xvii, las clases cultas perdieron todo interés por las canciones tradicionales». En el caso del teatro se ha sugerido que, en tiempos de Dryden, «los *literati* se habían dissociado claramente del elemento plebeyo de su arte [el de Shakespeare]». Edward Thompson hablaba de «la dosificación entre la cultura plebeya y la patricia» en el siglo xviii, cuando se dio «un gran distanciamiento entre ambas»⁷⁰⁹. Uno de los síntomas de esta deriva fue el cambio en el significado del término «pueblo», que ya no se usaba como antes para referirse a «todo el mundo» o a la «gente respetable», sino para designar a la gente común⁷¹⁰.

Este argumento se ha puesto en cuestión alegando que se podría decir lo mismo del siglo xiii o de la Francia de finales del siglo xix⁷¹¹. Nunca hemos dicho que el distanciamiento renacentista fuera único en su especie, aunque sí parece

haberse producido a mayor escala que en el caso de otros movimientos paralelos. Podría ser de utilidad que analizáramos la historia de la relación existente entre la alta cultura y la cultura popular a muy largo plazo buscando estos distanciamientos y acercamientos. En todo caso, las investigaciones más recientes, sobre todo en el caso del Reino Unido, han tendido a confirmar la teoría, si no en general, al menos en entornos, momentos y dominios culturales específicos. El movimiento no fue universal ni monolítico, pero tampoco estuvo confinado a un área pequeña⁷¹².

En las páginas que siguen intentaré explicar esta teoría del distanciamiento respondiendo a varias preguntas: ¿Quién se retiró, en qué zonas de Europa y por qué?

El clero, la nobleza y la burguesía tenían sus propias razones para abandonar la cultura popular. En el caso del clero, el distanciamiento fue parte de las reformas católica y protestante. En 1500, la mayoría de los párrocos tenían un nivel social y cultural muy similar al de sus feligreses, pero los reformadores exigieron un clero instruido. En las zonas protestantes este solía proceder de las universidades y en los países católicos, tras el Concilio de Trento, se empezó a educar a los sacerdotes en los seminarios; en las zonas ortodoxas estos cambios no fueron tan perceptibles. Además, los reformadores católicos insistieron en la dignidad del sacerdocio. San Carlos Borromeo, por ejemplo, decía a sus sacerdotes que conservasen la gravedad y el decoro allí donde estuviesen. El viejo párroco que llevaba una máscara y bailaba en la iglesia durante las fiestas o contaba chistes desde el púlpito fue sustituido por otro mejor educado, con un estatus social más alto y mucho más distanciado de sus feligreses⁷¹³.

En el caso de los nobles y burgueses, la Reforma pesó menos que el Renacimiento. Los nobles estaban adoptando maneras más «refinadas», y un nuevo comportamiento inspirado en los manuales de cortesía como *El cortesano* de Castiglione, el más famoso de todos. Además, aprendieron a ejercer el autocontrol, a comportarse con una estudiada indiferencia, a cultivar cierto sentido de la elegancia y a moverse de forma digna, como si formaran parte de un ballet. También se multiplicaron los tratados sobre danza, y los bailes de la corte se fueron diferenciando cada vez más de los plebeyos. Los nobles dejaron de comer en grandes salas acompañados de su servidumbre, para hacerlo en comedores separados (recordar que el término inglés *drawing-rooms*, «salones», procede de *withdrawing-rooms*, «habitaciones separadas»). Además, dejaron de organizar combates con sus campesinos, como sucedía en Lombardía, o de matar toros en público, como habían hecho en España. Aprendieron a hablar y a escribir «correctamente», de acuerdo con unas reglas formales, y a evitar términos y palabras de las jergas o dialectos que hablaban artesanos y campesinos⁷¹⁴. Había una razón social para estos cambios. A medida que declinaba su función militar, la nobleza tenía que encontrar otras formas que justificasen sus privilegios: debía demostrar que no eran como el resto del mundo.

Los funcionarios, juristas y mercaderes que deseaban ennoblecerse imitaron las refinadas costumbres de la nobleza. El distanciamiento entre la cultura popular y todos estos grupos fue mayor, habida cuenta de que también se distanciaron las esposas e hijas de la aristocracia que antes habían desempeñado el papel de intermediarias (*supra*, pp. 68-69). Es difícil medir el nivel de educación de las mujeres entre 1500 y 1800, porque esta solía ser bastante informal y se las instruía en casa, no en la escuela. Sin embargo, la

multiplicación de tratados sobre su educación, desde *La educación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives (1529) hasta el *Newtonismo para damas*, de Francesco Algarotti (1737), sugiere que las mujeres de las clases dirigentes compartían cada vez más la cultura de sus maridos⁷¹⁵.

La separación entre ambas culturas se aprecia con mayor claridad en aquellas zonas de Europa donde la imitación de la corte supuso que las élites locales hablaran un lenguaje distinto al del pueblo común. En Languedoc, por ejemplo, la nobleza y la burguesía adoptaron el francés, lo que les distanció (o hizo patente la separación) de los artesanos y campesinos que hablaban occitano. En Gales, la aristocracia local empezó a hablar inglés y retiró su protección a los bardos tradicionales, lo que supuso la casi inmediata extinción de este tipo de actores. En las Highlands de Escocia, en tiempos de Adam Ferguson, el gaélico se convirtió, como indicaba el mismo Ferguson, en «la lengua que se hablaba en las cabañas, pero no en los salones o en la mesa de cualquier caballero». En Bohemia, la mayoría de los grandes nobles eran alemanes que habían conseguido sus señoríos tras la batalla de la Montaña Blanca en 1620. Ellos y la corte de Viena marcaban el tono. De hecho, el jesuita Bohuslav Balbín podía señalar amargamente que «si en Bohemia se oye a alguien hablar checo, se piensa que es porque ha perdido la reputación». «Alguien», es decir, aquel que tenía un alto estatus social, el checo era para los campesinos. En la Noruega del siglo XVIII, la gente culta hablaba danés, el lenguaje de la corte en Copenhague; Holberg, que había nacido en Bergen, escribió sus obras en danés. Las élites finesas hablaban sueco y dejaron su propio idioma en manos de los artesanos y campesinos; dos lenguas para dos culturas⁷¹⁶.

Sin embargo, los miembros de las clases dirigentes no rechazaban solo la lengua popular, sino la cultura popular en su conjunto. El cambio de actitud que marcó esta renuncia a participar en la cultura popular se estudia en detalle en el capítulo 8; el clero, la nobleza y la burguesía estaban interiorizando una ética de autocontrol y orden. Tomemos dos ejemplos al azar. Un poeta holandés elegía una parodia del estilo heroico para describir una feria campestre, expresando una diversión distante ante el comportamiento de la gente. Un escritor francés de finales del siglo XVIII encontraba muy perturbador el carnaval parisiense, incluso para los que asistían como simples espectadores, pues «todas estas diversiones denotan tanta locura y tosquedad, que los que participan en ellas tienen el gusto de los cerdos»⁷¹⁷. Pero tampoco eran únicamente las fiestas lo que rechazaban las clases dirigentes, sino la visión del mundo del pueblo en general, como demuestra un análisis de las cambiantes actitudes ante la medicina, la profecía o la brujería.

Algunos ejemplos sugieren que la vieja rivalidad entre los médicos con educación universitaria y los curanderos parece haber adquirido un contenido más intelectual en la época de la revolución científica. En 1603, un médico italiano, Scipione Mercurio, publicó un libro sobre los «errores populares» en el campo de la medicina, haciendo una clara distinción entre la gente culta, que protegía a los verdaderos médicos, como él mismo, y las «personas ordinarias» (*persone volgari*) que corrían a la plaza (y correr era en sí mismo una ofensa contra el decoro) para oír los *consejos* de los charlatanes, saltimbanquis y otros «malhechores conocidos popularmente como brujos». Pocos años después, en 1619, un médico francés, el señor de Courval, lanzó un ataque similar contra los charlatanes, lo que provocó la

réplica de un representante de esa profesión tan cualificado como Tabarin (*supra*, p. 145).

Otra contribución a este debate fue la obra de sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, un estudio sobre «los dogmas y las presuntas verdades comúnmente aceptadas, que al ser examinadas resultan ser errores comunes y vulgares». Sir Thomas era médico y esta profesión le dio la posibilidad de observar «esa errónea disponibilidad de la gente», cuyos «intelectos poco cultivados» les hacían creer y ser engañados tanto por «saltimbanquis, ungüentos de curanderos y charlatanes», como por «adivinos, malabaristas o quirománticos». Por esas fechas, términos como «charlatán», «saltimbanqui» y «curandero» parecen haber adquirido ese tono peyorativo que han mantenido desde entonces⁷¹⁸.

Un medievalista ha señalado recientemente que «La Edad Media terminó cuando las personas cultas y educadas dejaron de tomarse en serio las profecías». Pero, ¿cuándo sucedió eso? Desde luego, la respuesta depende del tipo de profecía. Durante el siglo xvii, la actitud de la gente culta y la popular comenzaron a divergir. En el siglo xvi, las profecías que llevaban las señas de identidad del «mago Merlín», aún se tomaban lo suficientemente en serio como para ser editadas en Francia e Italia; tras 1600, las «profecías del borracho Merlín», como las definió el puritano William Perkins, ya no eran aceptables. El mismo destino corrieron las del abad Joachim de Fiore, aunque un estudioso tan serio como el jesuita Daniel Papebroch, aún las hallara interesantes a finales del siglo xvii.

Se criticaba toda forma de adivinación. En su carta sobre los cometas, Pierre Bayle rechazó la idea de que fueran presagios de futuros desastres, calificándola de simple error

popular, e insistía en que los cometas eran única y exclusivamente fenómenos naturales. El estudioso holandés Antonius van Dale y quien lo dio a conocer en Francia, Bernard de Fontenelle, dirigieron sus dardos contra la credibilidad que todavía conservaban los oráculos del mundo antiguo. Los cultos solo se tomaban en serio las profecías bíblicas. De modo que podemos hablar de una «reforma de la profecía» durante el siglo XVII, de ese proceso que supone un escepticismo creciente entre los miembros de las clases dirigentes ante las profecías no bíblicas que llevó a gente como Newton a intentar establecer unas bases más firmes para estudiar las profecías del Libro. Hay claros signos de un desinterés creciente por las profecías de finales del siglo XVII, así como de una mayor complacencia hacia todo lo que fuera burlarse de ellas. Cuando en 1679 un párroco de Lydgate, en Yorkshire, volvió sobre el tópico del milenio, su congregación le respondió que se preocupase de «cosas más útiles». Cuando en 1688 el estadista holandés Coenraad van Beuningen empezó a desatender sus funciones para dedicarse a la interpretación del Apocalipsis, se consideró un signo de que había perdido la razón. Para las personas instruidas fue tan fácil burlarse en 1800 de las profecías, como para sus antepasados tomárselas en serio trescientos años antes. Mientras tanto, las viejas profecías se seguían publicando en forma de libretos, por ejemplo las de Mother Shipton, como si nada hubiese sucedido, y siguieron surgiendo más profetas populares; la obra de Joanna Southcott, *Los extraños efectos de la fe*, se publicó en 1801⁷¹⁹.

La creciente separación entre ambas culturas, la popular y la culta, es todavía más obvia si nos fijamos en el tema de las brujas. Podemos afirmar que la creencia en el poder y la maleficencia de las brujas estaba muy generalizada en la primera mitad del período. El momento comprendido entre

finales del siglo xvi y comienzos del xvii se convirtió en el momento álgido de la «caza de brujas», con un número de juicios y ejecuciones superior a cualquier época anterior. Sin embargo, a partir de 1650 el número de juicios comenzó a decaer, al menos en Europa occidental. Esto no se debió a que las personas comunes dejaran de acusar a otras de brujería, sino a que las personas cultas dejaron de creer en ella. Su escepticismo no se dirigía tanto hacia la idea general de brujería, como hacia algunas de las acusaciones más específicas. En Francia, los jueces del Parlamento de París dejaron de tomarse en serio todas las acusaciones de brujería a partir de 1640, seguidos algo más tarde por los magistrados de los parlamentos provinciales. También en el siglo xvii, la aristocracia local que pertenecía al Alto Tribunal (Grand Jury) de Essex rechazó unas acusaciones de brujería con el veredicto *ignoramus*, aunque los habitantes de los pueblos seguían castigando a las presuntas brujas sumergiéndolas en agua. Al igual que los laicos, el clero también comenzó a cambiar su mentalidad en este tema. En 1650, por ejemplo, el cardenal Barberini escribió a uno de los inquisidores en Aquileia para referirse a un caso de brujería, que estaba «lleno de lagunas (*molto diffectoso*) sobre todo porque nada de lo que ha sido confesado ha sido verificado», un criterio que no habían tenido en cuenta los jueces de procesos anteriores. Una de las historias de Boswell ilustra claramente la diferencia de actitud entre los pastores instruidos y sus feligreses en el siglo xviii. Cuando Johnson y él estaban visitando las islas Hébridas, un ministro les contó que:

[...] la creencia en la brujería y los encantamientos está muy extendida, y yo mismo he asistido a muchas persecuciones antes de esta sesión... contra mujeres que han sido acusadas de llevarse por estos medios la leche de las vacas de sus vecinos. Con el tiempo, me he desentendido totalmente y ahora ya no hay el menor vestigio de superstición. Predico contra la brujería; y para probar que no pasaba nada, dije desde el púlpito que todas las mujeres de la parroquia serían bienvenidas si querían coger la leche de mis vacas, a cambio de que no tocasen a la acusada ⁷²⁰.

Este distanciamiento de la cultura popular no se consumó

en el lapso de una generación, porque se produjo en distintos momentos en diferentes partes de Europa. El proceso nunca se ha descrito con la profundidad que merece, pero aquí solo tenemos espacio para analizar de forma un tanto superficial unos cuantos ejemplos, para echar un vistazo a ciertas regiones donde este distanciamiento se produjo relativamente pronto y a otras donde todo se concretó relativamente tarde.

En Italia, los ideales literarios y sociales definidos en la década de 1520 por Bembo y Castiglione implicaban un rechazo de la cultura popular, y sabemos que, a finales del siglo XVI, se fue produciendo una creciente división entre las diversiones de los ricos y las de los pobres en Florencia y Roma. Sin embargo, el proceso fue menos claro en Italia que en Francia o Inglaterra; en el siglo XVIII, muchos italianos instruidos continuaron compartiendo creencias populares sobre la magia y la brujería⁷²¹.

En Francia se produjo un proceso de distanciamiento gradual pero regular entre 1500 y 1800. En el París de comienzos del siglo XVI, los actores aficionados de la Basoche abandonaron las calles y las plazas y comenzaron a actuar en el Parlamento para una audiencia más exclusiva. A mediados del siglo XVI, los poetas de la Pléiade rechazaron las formas literarias populares, como el *rondeaux*, las *ballades* y los *virelais*, y optaron por otras más próximas a las normas clásicas. A comienzos del siglo XVII, el nuevo ideal aristocrático del «hombre de honor» (*honnête homme*), al estilo del cortesano de Castiglione, empezó a dejar obsoletos a los viejos romances de caballería. Guerreros como Ogier el Danés y Reynaud de Montauban eran, después de todo, diamantes en bruto, que carecían de la elegancia que ahora se exigía a un caballero. Todos ellos fueron relegados a la

Bibliothèque Bleue, y fueron sustituidos por una nueva clase de héroes aristócratas, menos impulsivos y más autocontrolados, como los de las obras de Racine o los de los romances de madame Lafayette.

La formulación de los ideales lingüísticos y literarios del clasicismo francés por Claude de Vaugelas y Nicolas Boileau, también implicaba el rechazo de las tradicionales canciones populares por irregulares y bárbaras; Boileau eligió el Pont-Neuf, donde actuaban los cantantes de baladas, como símbolo de todo aquello que la buena poesía debía evitar. El traslado de Luis XIV de París a Versalles contribuyó a ampliar la distancia entre la cultura cortesana y la popular. A diferencia de su padre, Luis XIV nunca asistió a las fiestas al aire libre, como las hogueras de san Juan, de París. Los comediantes italianos, antes muy populares en la corte, ahora parecían demasiado indignos para unos ojos y unos oídos cultivados y acabaron relegados a las ferias. Finales del siglo ^{xvii} también fue la época de la difusión del jansenismo entre el clero de las parroquias, que ahora recibía una educación en los seminarios, y empezó a distanciarse de las «supersticiones» de sus feligreses. Al mismo tiempo, los jueces de los parlamentos dejaron de tomarse en serio las acusaciones de brujería.

Las diferencias entre ambas culturas se ahondaron en el siglo ^{xviii}. Antes, los nobles solían residir en sus estados, compartiendo el trabajo y las diversiones de la comunidad local. En el siglo ^{xviii}, la mayoría dejó el campo para vivir en las ciudades, llegando a convertirse en extraños en sus propias regiones. La gente culta del sur no solo hablaba francés en vez de occitano, sino que aprendió a purificarlo de expresiones regionales, a juzgar por el éxito de *Les Gasconismes corrigés* (1766), un libro que les enseñaba que

no debían decir «carnaval» sino «mardi grass», no «montagnols» sino «montagnards», no «soir» sino «nuit», y así otros muchos. A finales del siglo XVIII, Rousseau podía burlarse de la idea de que «uno tiene que vestir de forma diferente a la del pueblo, hablar, pensar, actuar, vivir de forma diferente a como lo hace el pueblo»⁷²².

También en Inglaterra este abandono de las clases dirigentes fue relativamente temprano. En el reinado de Isabel, las relaciones entre la gente culta y los bufones con sus baladas tendían cada vez más al patronazgo, a medida que crecía la influencia de los ideales literarios del Renacimiento. Sir Philip Sidney, que se había conmovido con *Chevy Chase*, todavía lamentaba su «estilo rudo», como él mismo lo definía. En su *Arte de la poesía inglesa* (1581), Puttenham hace una distinción implícita entre «poesía vulgar», creada por el «instinto de la naturaleza» (que incluía desde las canciones de los indios del Perú, a las baladas tradicionales inglesas) y la «poesía artificial» creada por los instruidos. No cabe duda de que prefería la segunda, «artificial» era un calificativo elogioso en la época. El caballero y ensayista sir William Cornwallis escribió sobre la cultura popular con una mezcla de curiosidad, imparcialidad y desprecio:

Los panfletos, las falsas noticias e historias, los poemas de dos peniques, a todos debería conocerles, pero me cuido mucho de relacionarme con ellos: acostumbro a leerlos y a veces hago uso de ellos porque los tengo en mi gabinete... No me siento avergonzado de haber expuesto mis oídos a un cantante de baladas..., ver a los mundanos satisfechos con esta materia tan burda..., ver cuán profundamente se ven afectados los espectadores, a qué gestos tan extraños se abandonan y qué materia tan afectada sale de su poeta.

Pero, a comienzos del siglo XVII, los teatros públicos, en los que Shakespeare había representado sus obras para un público de nobles y aprendices, comenzaron a no ser lo suficientemente buenos para las clases dirigentes y se empezaron a construir teatros privados en los que la entrada costaba seis peniques. La jiga isabelina, un acto satírico de

canto y baile, había sido muy popular entre todo tipo de personas, pero para los autores que escribían para los nuevos teatros «jiga» se convirtió en un término peyorativo con el que se referían a una forma «menor» de arte. En Inglaterra, como en Francia, los miembros de las clases dirigentes asistían con mayor frecuencia a las clases de maestros de danza, con el fin de aprender bailes más dignos. La aristocracia local inglesa comenzó a alcanzar mejores niveles de educación; a finales del siglo xvi y comienzos del xvii, un número cada vez mayor iba a estudiar a Oxford y Cambridge. También pasaban más tiempo en Londres, donde podían observar los modales cortesanos, o en las capitales de provincia como York y Norwick, lo que, no en menor medida que su educación universitaria, les alejó (culturalmente hablando) de sus arrendatarios. En sus propios señoríos comenzaron a renunciar a su función de entretener a sus campesinos, organizando comidas en los grandes salones; una ocasión tradicional para asistir a actuaciones de trovadores y bufones. Estos dejaron de estar de moda; Carlos I fue el último monarca inglés que tuvo un bufón en la corte. Como la nobleza francesa, la aristocracia local inglesa dejó los romances de caballería en manos de las clases más bajas y, de mediados del siglo xvii en adelante, las historias de *Guy de Warwick* y de *Bevis de Hampton* solo se reimprimieron en forma de libreto. A finales del siglo xvii, la gente culta comenzó a sospechar que creer en las brujas era una característica de «aquellos que tienen el juicio y la razón muy débiles, como las mujeres, los niños, los ignorantes y las personas supersticiosas». En el siglo xviii, lord Chesterfield recomendaba a su hijo que evitase los «proverbios comunes», ya que eran «prueba de haber estado con malas y bajas compañías»⁷²³.

En las zonas más al norte y al este de Europa, el distanciamiento de las clases dirigentes de la cultura popular parece haberse producido más tarde que en Francia o Inglaterra. En Dinamarca, por ejemplo, las baladas y los libretos siguieron formando parte de la cultura de la nobleza local hasta finales del siglo XVII, cuando se los dejó de leer bajo la influencia de los modelos de comportamiento franceses. Como señalaba T. C. Reenberg, el Boileau danés, en su obra *El arte de la poesía*:

Det der nu er,
Fordømt til Borgestuer
Er fordum bleven læst og hørt
Med Lyst af ädle Fruer.
[Todo lo que ahora está confinado a la cocina,
A las tabernas y a los establos,
Antes se escuchaba y se leía con placer
Por las damas en los salones principescos].

Ludvig Holberg, otro admirador de Boileau y del clasicismo francés, cuyos poemas y obras de teatro a menudo se burlaban de la literatura y las creencias populares, expresó con fuerza e ingenio estos nuevos ideales. En concreto, en *Heexerie eller Blind Alarm*, ridiculiza todo lo relativo a las brujas, y en su épica burlesca *Peder Paars* se burla del entusiasmo que siente la gente por *Ogier el Danés* y otras novelas de caballería⁷²⁴.

Más al este el cambio fue todavía más tardío. La nobleza polaca continuó leyendo los libretos populares, como *Melusine* y *Magelona*, hasta mediados del siglo XVIII, cuando fueron sustituidos por las obras de novelistas occidentales como Richardson y Fielding, Lesage y Prévost. Los juicios por brujería alcanzaron su máxima intensidad cuando ya estaban declinando en Europa occidental, y no finalizaron hasta bien entrado el siglo XVIII. Esta centuria también fue la época en la que la aristocracia y la nobleza local de Hungría comenzaron a distanciarse de la cultura popular; fueron los

años en los que comenzaron a leer a Richardson y a Rousseau, a preferir la música moderna procedente de Alemania e Italia a la de los tradicionales gaiteros que durante el siglo xvii habían ocupado un lugar de honor en las casas de los nobles. La historia de Zoltan Kodály ilustra muy bien lo completo que fue este distanciamiento al final del período. Un día de 1803, el poeta Benedek Virág oyó que alguien estaba cantando una canción muy cerca de su casa; como no pudo escuchar el final, le preguntó a su amigo Kazinczy si la conocía, sin ocurrírsele dirigirse directamente al campesino que la había entonado. «Para ver a Kazinczy tenía que viajar durante siete días, y todo para preguntarle por la letra de una canción que él mismo podía conseguir con solo cruzar la puerta de su casa»⁷²⁵.

El siglo xviii también fue la época en la que se produjo el distanciamiento entre las clases dirigentes escocesas y la cultura popular. Scott describe los términos de este proceso de una forma bastante parecida a la de Reenberg, hablando de la decadencia de la poesía de los trovadores que de «las cortes de los príncipes y los salones de los nobles» había pasado a manos «de los clientes de las cervecerías rurales». En Edimburgo, los miembros de las élites dejaron las tabernas, donde antes habían compartido sus bebidas con artesanos y tenderos. En las zonas próximas a esta ciudad, los actores de pantomimas perdieron el favor de la nobleza local, como recordaba un caballero:

Como sus versos eran simples galimatías sin sentido y su porte excesivamente bullicioso, la costumbre de verlos se hizo intolerable; así que... todas las familias decentes les abucheaban y les prohibían la entrada en sus casas, hasta que poco a poco desaparecieron; y esto es así, aunque se haya seguido viendo a unos pocos hasta el año de 1800 y más allá.

El dialecto local se rechazaba por provincial e incorrecto. Al igual que los «gasconismos», los localismos escoceses también se corrigieron y a los lectores del libro que publicó sobre esta materia James Beattie, se les advertía que nunca

dijesen *clattering* cuando quisieran decir *chattering* («charla»), o *dubiety*, cuando se referían a *doubt* («duda»). No cuesta imaginar la opinión que merecían a los cultos la música de las gaitas o las baladas tradicionales. Adam Smith es un buen representante de estas nuevas actitudes, ya un poco pasadas de moda en la década de 1780. De ahí que respondiera de forma tan mordaz cuando se le preguntó por sus gustos literarios:

El deber de un poeta es escribir como un caballero. No me gusta ese estilo casero, que algunos identifican con el lenguaje de la naturaleza y la simplicidad u otras cosas por el estilo. En las *Reliquias* de Percy... hay algunos textos tolerables bajo un montón de basura⁷²⁶.

Es probable que los nobles rusos fueran casi los últimos en abandonar sus tradiciones populares, a pesar de los intentos de «occidentalización» de Pedro el Grande. (Su gusto por los bufones y las bufonadas sugiere que él tampoco estaba muy occidentalizado). Se ha dicho que los aristócratas dejaron de leer los *lubok*, el libreto ilustrado, ya en el siglo XVII cuando comenzaron a usar el francés, lo que significaría un distanciamiento consciente de la cultura popular. Sin embargo, es evidente que este proceso no se completó hasta 1800. Los lectores de *Guerra y paz* y otras novelas rusas, recordarán que los nobles seguían teniendo bufones y enanos en sus casas, y que las mujeres de la nobleza seguían venerando a los iconos y a los tontos sagrados igual que los campesinos. Aksakov, uno de estos nobles rusos, nos recuerda en sus memorias que a su abuelo le leían sus sirvientes *skazki* (cuentos infantiles) antes de irse a dormir. Esto también sucedía con los mercaderes y los funcionarios, que, aún en 1800, se reunían por las tardes para escuchar las baladas tradicionales. Las clases altas rusas no dejaron de ir a las ferias hasta aproximadamente 1830⁷²⁷.

Aunque este distanciamiento de la cultura popular se produjo a distintas velocidades en las diversas zonas de

Europa, las tendencias principales parecen bastante claras. Lo que explica estos cambios, a pesar de los matices locales dignos de consideración, también parece bastante sencillo. La razón fue un rápido cambio de la cultura de los instruidos entre 1500 y 1800, la época del Renacimiento, la Reforma y la Contrarreforma, la revolución científica y la Ilustración (palabras todas que resumen un movimiento que no solo fue complejo, sino que cambiaba continuamente). Desde luego, la cultura popular distó mucho de ser un mundo estático durante esos trescientos años, pero no cambió demasiado al no poder evolucionar tan rápidamente. Como hemos visto, hubo todo tipo de contactos entre la alta cultura y la popular. Los vendedores de libretos distribuían obras y panfletos de Lutero y Calvino, Voltaire y Rousseau; los pintores campesinos imitaban las formas del Barroco y el rococó, copiando los motivos de tallas o grabados. Hubo momentos en que, en ciertos lugares, pareció revivir una cultura conjunta, al menos temporalmente, por ejemplo en las ferias de París del siglo XVIII. Se ha dicho que en Francia ya había una cultura del canto popular antes de 1789 y que, aparte de cierto refinamiento en el lenguaje, en las canciones destinadas al Pont Neuf y en aquellas pensadas para salones privados se formulaban los insultos más o menos en los mismos términos⁷²⁸. Sin embargo, esto no fue suficiente para evitar que se abriese la brecha entre ambas culturas. La cultura popular se basaba en la tradición oral y visual y no podía absorber con rapidez los cambios o, utilizando una metáfora, la cultura popular estaba acostumbrada a recoger lo nuevo y transformarlo en algo que se parecía mucho a lo viejo (*supra*, p. 229).

La Europa moderna carecía de las bases económicas e institucionales para que la cultura popular evolucionase con rapidez, suponiendo que a alguien le interesara. Aunque se

hubieran podido fundar las escuelas y pagar a los maestros precisos, muchos artesanos y campesinos no hubieran podido vivir sin contar con el trabajo de sus hijos. En el siglo XIX, el crecimiento de las ciudades, la difusión de la enseñanza y el desarrollo del ferrocarril (entre otros cambios) hizo posible, e incluso inevitable, un rápido cambio en la cultura popular; de ahí que finalicemos este estudio de la cultura popular tradicional en 1800.

Del distanciamiento al descubrimiento

A medida que crecía la brecha entre ambas culturas, algunas personas cultas comenzaron a considerar las canciones, creencias y fiestas populares exóticas, pintorescas, fascinantes, dignas de ser recogidas y registradas.

Los primeros recopiladores eran hombres de «mentalidad precismática». Creían que las baladas y los proverbios que transcribían y luego publicaban, formaban parte de una tradición que pertenecía a todos y no solo al pueblo. Esta era la actitud, por ejemplo, de Heinrich Bebel y Sebastian Franck. El primero, hijo de un campesino suabo, se convirtió en un humanista reconocido y en profesor de Tubinga. En 1508 publicó una colección de proverbios alemanes y una antología de historias cómicas, ambas traducidas al latín. Bebel se inspiraba en la tradición oral y muchas de sus historias se desarrollaban en la misma Suabia. A veces se ha tendido a presentarle como a un «folclorista» renacentista, aunque esta descripción es, en ciertos aspectos, errónea. Bebel ofrecía sus proverbios como ejemplos de la tradicional sabiduría alemana, sin sugerir que perteneciesen a los campesinos en particular. Sus libros de cosas jocosas

incluyen alguna historia que podríamos calificar de «cuento popular» pero para Bebel simplemente eran «cuentos».

Sebastian Franck defendía puntos de vista similares. También publicó una colección de proverbios (aunque esta vez en alemán) y un *Weltbuch*: una descripción de los pueblos del mundo, sus creencias, costumbres y ceremonias. De Franck también se ha dicho que era un folclorista, pero él, como Bebel, no hace ningún tipo de distinción entre la alta cultura y la popular. Creía que sus proverbios recogían la sabiduría de la humanidad, y en su *Weltbuch* describe a diferentes naciones sin distinguir grupos sociales en su seno. En el mundo germano-parlante, el interés por la cultura popular como algo distinto a la alta cultura es mucho más tardío. Se remonta a Friedrich Friese, quien publicara en 1703 un estudio sobre «las notables ceremonias de los campesinos de Altenburg»⁷²⁹.

Los «precursores» de los folcloristas escandinavos fueron, como Bebel y Franck, totalmente inconscientes del distanciamiento entre ambas culturas, sin duda porque esta se produjo de forma tardía en aquella zona. Anders Vedel, por ejemplo, tutor del gran astrónomo Tycho Brahe, publicó en 1591 una colección de unas cien baladas danesas. En el prefacio, dedicado a la reina Sofía, recomendaba las baladas porque eran «antigüedades históricas», valiosos «documentos» que nos hablan de «reyes y batallas anteriores». No hay sugerencia alguna en el libro de que el pueblo común esté detrás de estas canciones, a las que se describe como «canciones danesas» (*danske viser*) y no como «canciones populares» (*folkeviser*), un término que comenzó a utilizarse en el siglo XIX⁷³⁰.

Se ha dicho que el rey Gustavo Adolfo de Suecia nombró una «comisión del folclore». Gracias al consejo de Johan

Bure, un distinguido anticuario y el primer tutor del rey, Gustavo Adolfo creó un comité que recorrería Suecia en busca de runas, baladas, monedas, costumbres, así como utensilios y métodos agrícolas y piscícolas. Sin embargo, la inclusión de runas y monedas en la lista de objetivos nos sugiere que Bure y su sucesor Johan Hadorph se interesaban por las antigüedades suecas en general y no por las específicamente populares. Ambos estaban en la estela de Flavio Biondo y William Camden, no en la de Herder.

Un caso más difícil de interpretar es el del clérigo e investigador Peder Syv, que reimprimió la colección de baladas de Vedel en 1695, a la que añadió una introducción histórica y unos cien nuevos textos. Además, escribió un tratado *Sobre los errores de lo vulgar* (entre los que incluye, por ejemplo, creer en fórmulas mágicas). Es como si Peder Syv rechazase la cultura popular, al igual que su contemporáneo Holberg, pero no incluyera en ella las viejas baladas⁷³¹.

Tras 1650 hubo estudiosos en Inglaterra, Francia e Italia que distinguían entre la alta cultura y la popular. Rechazaban las creencias del pueblo pero las consideraban un tema de estudio fascinante. John Aubrey es un buen ejemplo. Su actitud general era que «las viejas costumbres y las viejas fábulas de mujeres son cosas vulgares; sin embargo, no deben rechazarse completamente: entre ellas puede haber alguna verdad y se puede sacar de ellas cierta utilidad; por lo demás es un placer analizar los errores que caracterizaron al pasado y también al presente»⁷³². Los miembros del clero que estudiaron la cultura popular a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII la consideraron desde esta misma perspectiva. Recogieron información sobre las costumbres y las «supersticiones» y, aunque

desaprobaban este material, siguieron haciéndolo de una forma continuada. Uno de los recopiladores más famosos fue Jean-Baptiste Thiers, hijo de un posadero, posteriormente párroco rural y reformador de la religión popular. Fue uno de los primeros en usar la expresión «tradición popular» (*tradition populaire*), mientras que los jesuitas de la época, al igual que Erasmo antes, preferían hablar de *traditiunculae*, «tradiciones menores». Thiers escribió un tratado que contiene una propuesta de reducción del número de fiestas, una crítica a la profanación de las iglesias cometida por los vendedores ambulantes que se instalaban en los pórticos y otra, la más importante, contra las supersticiones que, sin embargo, se describían con un detalle impropio de una simple actitud crítica. Puede resultar muy instructivo comparar esta obra con las denuncias de Philip Stubbe (por ejemplo) un siglo antes; comparten el deseo de cambiar las prácticas populares, pero Thiers simpatiza más con el mundo que desea reformar.

Podríamos decir más o menos lo mismo sobre Henry Bourne, párroco de Todos los Santos en Newcastle, que publicó en 1725 un libro (en inglés) llamado *Antiquitates vulgares* [*Antigüedades populares*], cuyo mayor interés residía en «las ceremonias y opiniones que sustentan las gentes del pueblo común». El tono es muy crítico, pero distingue entre «lo que debe retenerse y lo que debe rechazarse». Sin embargo, la riqueza de detalles sobre las ferias, la fiesta de mayo, los velatorios, los banquetes tras la cosecha y otros muchos temas, convierten al libro de Bourne en una de las fuentes más útiles para generaciones posteriores de folcloristas que carecieron del celo reformista de este autor. Desde el punto de vista europeo, el estudioso más importante de entre todos los clérigos fue Ludovico Muratori, un sacerdote con unos puntos de vista muy rígidos

y también anticuario, cuyo nombramiento como bibliotecario del duque de Módena le dio la oportunidad de acceder a los libros que necesitaba. Muratori escribió un ensayo fascinante sobre el poder de la fantasía, en el que sugería que tanto las brujas como sus víctimas sufrían de un exceso de imaginación. Su trabajo más importante es una colección de ensayos sobre las antigüedades italianas, donde se incluyen «el germen de las supersticiones en los oscuros tiempos de Italia», desde la prueba de la ordalía hasta el ritual del tronco de Navidad. Preocupado por refutar lo que él mismo llamaba «las ridículas tradiciones del vulgo ignorante», Muratori estaba interesado en reconstruirlas con el mayor detalle⁷³³.

Mientras estos clérigos estudiaban la historia de la religión popular, algunos laicos estudiaban la poesía popular. Como Puttenham (*supra*, p. 355), Montaigne distinguía entre la poesía popular y la artística; pero, a diferencia de aquel, Montaigne apreciaba ambas:

La poesía que es popular y completamente natural tiene una inocencia y una gracia comparables a la mayor belleza que ha producido la poesía artística, como puede comprobarse en las *villanelles* de Gascuña y en las canciones que provienen de naciones que no tienen ningún conocimiento de la ciencia o la escritura.

Montaigne veía una belleza en la poesía popular, que Joachim Du Bellay, por ejemplo, no apreciaba. Durante su visita a Italia, Montaigne se interesó por una campesina analfabeta que improvisaba versos (*supra*, p. 199), y defendió a los actores itinerantes contra aquellos que les criticaban, además de sugerir que debían recibir algún tipo de apoyo ciudadano. En el caso de Montaigne, estas opiniones tienen mucho que ver con su actitud crítica ante la «civilización» de su tiempo.

El ejemplo de François Malherbe es más difícil de interpretar. Este no era un apologeta de lo salvaje, sino un poeta cortesano cuya máxima preocupación era purificar el

lenguaje literario y escribir versos refinados y correctos. En muchos sentidos, pertenecía, como Boileau, al movimiento de distanciamiento de la cultura popular descrito en el último epígrafe. Sin embargo, en una ocasión una colega lo encontró tumbado sobre la cama cantando una canción popular, *D'où venez-vous Jeanne?* «A mí me hubiera gustado más haber escrito esta canción», le dijo Malherbe, «que todos los trabajos de Ronsard». Además, cuando le preguntaban sobre sus puntos de vista en torno al lenguaje (algo que sucedía bastante a menudo), Malherbe siempre les dirigía a sus maestros: los trabajadores portuarios de Port-au-Foin. Su ideal en cuanto al lenguaje y la literatura era que ambos fueran de una simplicidad natural; una simplicidad que, como la gracia del cortesano de Castiglione, precisaba de un duro esfuerzo. Si una canción popular ejemplificaba estos ideales, Malherbe la elogiaba, aunque no le interesara lo popular como tal. Lo que hubiera hecho una cantante de baladas tradicional, o los portuarios de Port-au-Foin, con los poemas de Malherbe es muy difícil de imaginar⁷³⁴.

Los cuentos populares, al igual que las canciones, también atrajeron a algunos intelectuales de la Francia del siglo XVII. En la corte de Luis XIV, los cuentos de hadas se pusieron de moda. De ahí que algunos escritores publicaron sus propias versiones: madame D'Aulnoy, mademoiselle L'Héritier y un importante funcionario del gobierno, Charles Perrault (quien, sin embargo, no puso su nombre en la portada de la primera edición). En la siguiente generación retomó esta tradición el conde de Caylus, fundador de la «Academia de los Buhoneros», que editó diversas historias que le contaron varias mujeres mientras pelaban guisantes. Perrault y los otros no se tomaban en serio estas historias, o al menos nunca admitieron tal cosa; sin embargo, las encontraban fascinantes. Tal parece que las personas instruidas

empezaban a sentir que necesitaban escapar del mundo desencantado, del universo cartesiano que habitaban. Fue precisamente lo no científico, lo maravilloso, lo que les llevó a los cuentos populares, del mismo modo que estos atraieron a los historiadores de la «superstición»⁷³⁵.

La actitud de Joseph Addison hacia la cultura popular está a medio camino entre la de Malherbe y Perrault. En tres de sus ensayos publicados en *El Espectador* de 1711, Addison sorprendió a sus lectores al hablar de dos baladas: *Chevy Chase* y *Los dos niños del bosque*. Como otros escritores de su época, Addison creía que la buena literatura obedecía a unas reglas universales, lo que le llevó a presentar *Chevy Chase* como si fuese un «poema épico» y a compararlo con *La Eneida*. Lo que más le había impresionado era la «majestuosa simplicidad» del poema, en claro contraste con lo que él mismo denominaba «la manera gótica de escribir», es decir, los estilos metafísico y barroco; poco le faltó para asegurar que estas baladas eran claros ejemplos del clasicismo. Al mismo tiempo, Addison confesaba, aunque excusándose, su interés por la literatura popular:

Quando viajo, hallo especial placer en las canciones y fábulas que van pasando de padres a hijos, tan en boga entre la gente común de los países por los que voy; es imposible que algo pueda ser universalmente admirado y aprobado por una multitud, porque solo son la chusma de una nación, que no tiene ninguna aptitud para agradar y gratificar la mente del hombre.

Es este «placer especial» el que llegó a estar de moda en el siglo XVIII; de ahí el punto de vista, expresado aquí con cierta vacilación, de que no se rechazaron en su totalidad los valores de la gente común. La civilización tiene su precio. De forma parecida Thomas Blackwell sugería, en un estudio sobre Homero publicado en 1735, que este había tenido mucha suerte de vivir en su época, cuando las formas eran «simples y espontáneas» y cuando el lenguaje no era «tan extremadamente refinado como el actual». Robert Lowth, leyendo la poesía sagrada de los hebreos, afirmaba que era

mucho menos refinada y más sublime que la de los griegos⁷³⁶.

Herder conocía a algunos de estos predecesores y aprendió mucho de ellos. Su *Volkslieder* tomó los títulos de los apartados de las obras de Addison, Sidney y Montaigne. Así, si recapitulamos sobre los trescientos años de los que se ocupa este libro, veremos que el cambio en las actitudes de la gente culta es verdaderamente destacable. En 1500 despreciaban al hombre común, pero compartían su cultura. Sin embargo, en 1800 sus descendientes habían dejado de participar en la cultura popular de forma espontánea, pero estaban en vías de redescubrirla como algo exótico y por ende interesante. Estaban empezando a admirar «al pueblo» del que había surgido esta extraña cultura.

⁶⁴² R. Mols, «Population in Europe», en C. Cipolla (ed.), *The Fontana Economic History of Europe*, vol. 2, Londres, 1974 [ed. cast.: *Historia económica de Europa*, 9 vols., Barcelona, Ariel, 1981-1987]; F. Braudel, *Capitalism and Material Life*, Londres, 1973, cap. 1 [ed. cast.: *Civilización material, economía y capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984].

⁶⁴³ McKendrick (1982), Sandgruber (1982), D. Roche (1997), *Histoire des choses banales: naissance de la consommation XVIIe-XIXe siècle*, París.

⁶⁴⁴ Braudel (nota 1), *passim*; cfr. C. T. Smith, *An Historical Geography of Western Europe*, Londres, 1967, cap. 10.

⁶⁴⁵ Sobre Inglaterra, Harrison (1577), citado por Hoskins (1953); cfr. Barley (1961 y 1967); sobre Alsacia, Riff (1945), pp. 4 y ss.

⁶⁴⁶ Sobre Friesland, De Vries (que señala que los comienzos de esta evolución se dan en el siglo XVII); sobre Artois, Le Roy Ladurie (1975), p. 415; N. Rétif de la Bretonne, *La vie de Mon Père*, editado por G. Rouger, París, 1970, pp. XXX-XXXI; sobre Noruega, Anker (1975), cap. 8; sobre Suecia, Svardstrom (1949).

⁶⁴⁷ Sobre Inglaterra, Hoskins (1963); sobre Alsacia, Riff (1945); sobre Noruega, Koht (1926), pp. 205 y ss.

⁶⁴⁸ Sobre los Países Bajos, Korf (1963); sobre Suecia, E. Heckscher, *An Economic History of Sweden*, Cambridge, Mss., 1954, pp. 189 y ss.; sobre Noruega, Kloster (1968).

⁶⁴⁹ Korf (1963); sobre Lothian, G. Robertson, *Rural collections*, Irvine, 1829, pp. 102 y ss.

⁶⁵⁰ Stoianovich (1970-1971).

⁶⁵¹ ODNB, «Kemp»; Capp (1994), p. 23.

⁶⁵² Plumb (1973); P. Egan, *Boxiana*, Londres, 1812, pp. 48 y ss. (sobre Broughton).

⁶⁵³ J. M. Cossio, *Los toros*, Madrid, 1945, vol. 1, pp. 584 y ss.

⁶⁵⁴ Montaigne, *Journal*, París, ed. de 1955, p. 141; sobre Venecia, M. Misson, *Nouvelle voyage d'Italie*, La Haya, 1691, pp. 193 y ss.

⁶⁵⁵ C. Kelly, *Petrushka: The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge, 1990, p. 25.

⁶⁵⁶ H. Mackenzie (ed.), *Report of the Committee... appointed to inquire into the... authenticity of... Ossian*, Edimburgo, 1805 (cap. 1, nota 39), p. 10 y apéndice, p. 47.

⁶⁵⁷ H. J. Martin, en J. Cain et al., *Le livre français*, París, 1972, esp. pp. 48 y ss., 59; sobre la imprenta y el pueblo, Davis (1975), cap. 7.

- [658](#) Exámenes clásicos sobre la alfabetización en Europa son los de Cipolla (1969), Parker (1980) y Houston (1988). Sobre regiones concretas, véase Furet y Ozouf (1977), Johansson (1969 y 1973), Lockridge (1974), Neuburg (1971), Schofield (1973), Vovelle (1975), Tóth (1996). La cita procede de Lockridge, p. 7; cfr. con los puntos de vista de Neuburg, p. 96.
- [659](#) Sobre Narbona, Le Roy Ladurie (1966), p. 333; sobre Francia, Fleury y Valmary; las cifras de 1850 en Cipolla, tabla 24. Sobre el antiguo mito de la alfabetización escocesa, Houston (1982).
- [660](#) Sobre Venecia Cipolla, pp. 58 y ss.; sobre Durham, M. James, *Family Lineage and Civil Society*, Oxford, 1975, pp. 105 y ss.; sobre Francia, Fleury y Valmary (1957); sobre Inglaterra, Stone (1969) y Schofield (1973); sobre Ámsterdam, Har (1968); sobre Marsella, Vovelle (1973), pp. 378 y ss., y sobre Suecia, Johansson (1969 y 1973).
- [661](#) G. de Jovellanos, *Obras escogidas*, Madrid, 1955, vol. 1, p. 71.
- [662](#) Stone (1964); Hill (1974); T. Parry, *A History of Welsh Literature*, Oxford, 1955, pp. 257 y ss.; Johansson (1969 y 1973); Poutet (1971), y Laget (1971).
- [663](#) R. Cotgrave, *A Dictionary of the French and English Tongues*, Londres, 1611, artículo «Bissouart».
- [664](#) Sobre los vendedores ambulantes, Neuburg (1971), cap. 5; Schenda (1970), cap. 4; J. J. Darmon, *Le colportage de librairie en France sous le Second Empire*, París, 1972, pp. 30 y ss.; Fontaine (1993).
- [665](#) Sobre Inglaterra, J. Ashton (1882); Spufford (1981); sobre Francia, Bollême (1969 y 1971) y Mandrou (1964), Chartier (1984b), Andries (1989) Lebrun (1993), Delcourt y Parinet (2000); sobre los Países Bajos del Norte, Schotel (1873-1874); sobre los Países Bajos del Sur, Van Heurck (1931); sobre Dinamarca, Jacobsen (1915-1936), vol. 13; sobre España, Caro Baroja (1969), y sobre Rusia, Ovsyannikov (1968).
- [666](#) Sobre los precios franceses, Mandrou (1964), p. 18; sobre los precios ingleses, J. Ashton (1882), p. VIII; un *skilling* sueco era una cuadragésimo octava parte de un *riksdaler*, ver Heckscher (nota 7), p. 198. Sobre Lyon, Garden, *Lyon et le Lyonnais au 18e siècle*, París, 1970, pp. 459 y ss., y sobre Grenoble, Solé (1973).
- [667](#) Dahl (1946), p. 23.
- [668](#) Fehr (1924); Shaaber (1929); sobre el «pseudoevento», D. Boorstin, *The Image*, Nueva York, 1962, caps. 1-2 (un ejemplo isabelino, en Shaaber, p. 294). Sobre la familia Oudot, Mandrou (1964), y sobre la familia Dicey, Shepard (1973), pp. 28 y ss.
- [669](#) E. Nesi (ed.), *Il diario della stamperia di Ripoli*, Florencia, 1903, pp. 97, 114.
- [670](#) Sobre el atrofiamiento de la improvisación, Lord, cap. 6.
- [671](#) Sobre Nigeria, E. Obiechnina, *An African Popular Literature*, ed. revisada, Cambridge, 1973; sobre Oriente Medio, D. Lerner, *The Passing of Traditional Society*, Glencoe, 1958.
- [672](#) Lockridge (1974), esp. pp. 33 y ss. Cfr. Margaret Spufford (1981).
- [673](#) Schenda (1970), pp. 250, 253.
- [674](#) Bollême (1969), Bosanquet (1917 y 1930) y Svensson (1967).
- [675](#) Shepard (1973), p. 45.
- [676](#) *The Academy of Compliments* (Londres, Aldermary Churchyard, s.f.), pp. 10-11.
- [677](#) Le Bras (1955-1956), vol. 1, pp. 267 y ss.; Delumeau (1971), pp. 293 y ss.; B. Plongeron, *Religieuse en révolution*, París, 1969, cap. 2, y Vovelle (1973).
- [678](#) Sobre los almanques, Lisboa (1989)
- [679](#) Bollême (1969); Campfleury, *De la littérature populaire en France*, París, 1861.
- [680](#) Hobsbawm (1959); cfr. Ranajit Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi, 1983, p. 6. Max Weber calificó de «prepolítica» a la India.
- [681](#) Un lúcido escrutinio del problema en Te Brake (1998).
- [682](#) Scribner (1981) es fundamental; cfr. Buszello (1979), Scribner (1987), Scott (1991).
- [683](#) Lutero (carta del 2 de junio de 1525), citado por George (1959), p. 3; la canción de 1546, en Liliencron (1865-1869), núm. 522; cfr. Erk-Böhme (1893-1894), núms. 262-297; Blicke (1975), pp. 127 y ss.; Gravier (1942), pp. 175 y ss., y Schottenholer (1922), pp. 59 y ss., 81 y ss.
- [684](#) Nierop (1991).
- [685](#) Sobre las canciones, Kuiper (1924), Lummel (ed.), *Nieuw geuzenlied-boeck*, Utercht, 1892; sobre los panfletos, Knuttel (1889-1890); la divisa reproducida, en K. Haley, *The Dutch in the Seventeenth Century*, Londres, 1972, fig. 20; sobre las coaliciones, Te Brake (1998).

[686](#) Sobre las canciones, Bordier (1870); para los grabados, Adhémar (1968), Blum (1916). P. Benedict (1989), «Of Marmites and Martyrs: Images and Polemics in the Wars of Religion», en *The French Renaissance in Prints from the Bibliotheque Nationale de France*, Los Ángeles.

[687](#) H. G. Koenigsberger, «The Organisation of Revolutionary Parties in France and the Netherlands», reimp. en sus *Estates and Revolution*, Ithaca-Londres, 1971; T. Wittman, *Quelques problèmes relatifs à la dictature révolutionnaire des grandes villes de Flandre*, Budapest, 1960; J. H. Salmon, «The Paris 16th century», *Journal of Modern History*, 44 (1972), que señala que miembros de las clases dirigentes controlaron al principio el Comité de los Dieciséis pero que luego se retiraron.

[688](#) J. H. Salmon, *French Society in Crisis*, Londres, 1975, pp. 139, 209, 298; Le Roy Ladurie (1966), p. 393.

[689](#) Sobre las hojas impresas, Coupe (1966); sobre las canciones, Erk-Böhme (1893-1894), núms. 303-316, y Ditfurth (1882), núms. 3 y 4 (sobre Khlesl); sobre las profecías, R. Haase, *Das Problem der Chiliasmus und der Dreissig Jährige Krieg*, Leipzig, 1933.

[690](#) Dahl (1939 y 1946).

[691](#) C. E. Harline, *Pamphlets, Printing and Political Culture in the Early Dutch Republic*, Doordrecht, 1987; L. Zuccoli (1621), en B. Croce-S. Caramella (eds.), *Politici e moralisti del '600*, Bari, 1930, p. 25.

[692](#) M. N. Grand-Mesnil, *Mazarin, la Fronde et la presse*, París, 1967, y *Le peronisme berné, ¿París?*, aprox. 1650, p. 2 (British Library, 1492m, 17 [10]). Cfr. asimismo C. Johaud, *Mazarinades: le fronde des mots*, París, 1985.

[693](#) Manning (1976), especialmente caps. 1 y 4; el comentario procede de D. Digges, citado por Manning, p. 91; sobre los grabados, George (1959), pp. 14 y ss.; sobre los panfletos y papeles, *A Catalogue of the Pamphlets... Collected by G. Thomason*, Londres, 1908, y J. Frank, *The Beginnings of the English Newspaper (1620-1660)*, Cambridge, Mass., 1961.

[694](#) Sobre los levellers, Hill (1972), cap. 7.

[695](#) Harris (1987; 1989).

[696](#) Sobre las baladas, Rollins (1929-32), y Perceval (1916); sobre Wilkes, Rudé (1974), pp. 222 y ss., y Brewer (1976), cap. 9; sobre los grabados, George (1959), pp. 65 y ss.

[697](#) Plumb (1968); Brewer (1976), cap. 9; el visitante suizo era C. de Saussure, *Lettres et voyages*, Lausana, etc., ed. de 1903, p. 167. Un *liard* era un cuarto de *sou*, muy probablemente se refiere a la contribución que hacía cada uno y no el precio del periódico.

[698](#) Sobre los grabados holandeses, J. van Kuyk, *Oude politieke spotprenten*, La Haya, 1940, pp. 21 y ss.; sobre los líderes campesinos suecos, E. Ingen, *Bonden i svensk histoire*, vol. 2, Estocolmo, 1948, pp. 24 y ss.; la balada de Görtz en Hilderman (1960), pp. 80 y ss.; sobre Struensee, W. Coxe, *Travels into Poland, Russia and Sweden*, vol. 3, Londres, 1790, p. 168; los levantamientos han sido descritos por Koht (1926), caps. 21 y 22.

[699](#) Mason (1996), cap. 1.

[700](#) El observador es S. Mercier, *Tableau de Paris*, vol. 1, París, 1782, pp. 68 y ss., 90; sobre Père Duchesne, J. Godechot, en C. Bellanger et al. (eds.), *Histoire générale de la presse française*, vol. 1, París, 1969, pp. 456 y ss.; sobre los almanques políticos, Soboul (1966), pp. 217 y ss.; sobre las canciones, Mason (1996).

[701](#) Sobre los platos, «Champfleury», *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, París, 1867; sobre un francés que vendía los abanicos en Bilbao durante 1790, R. Herr, *The Eighteenth Century Revolution in Spain*, Princeton, 1958, p. 251 [ed. cast.: *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1988]; sobre Reims, M. Crubellier, *Histoire culturelle de la France*, París, 1974, p. 43; cfr. Ozouf (1976), esp. cap. 9, y Tiersot (1908).

[702](#) Soboul (1958); P. Bois, *Paysans de l'Ouest*, Le Mans, 1960, pp. 594 y ss.

[703](#) P. J. Blok, *History of the People of the Netherlands*, vol. 5, Nueva York, Londres, 1912, caps. 12-16; E. P. Thompson (1963), pp. 89 y ss., 104 y ss.

[704](#) E. Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials*, 2.ª ed., Oxford, 1969, pp. 32, 47, 77 y ss., 81; L. Schmidt (1971), núm. 31.

[705](#) Godechot (1967); Herr (nota 60), p. 294; Turi (1969); G. Cingari, *Giacobini e Sanfedisti in Calabria nel 1799*, Mesina-Florenca, 1957, esp. pp. 283 y ss.

[706](#) A. Corvisier, *L'armée française*, París, 1964, p. 151; G. Rudé, *Europe in the Eighteenth Century*, Londres, 1972, p. 216.

[707](#) L'Estrange, citado en el artículo que sobre él se recoge en el *Dictionary of National Biography*. El periódico que fundó no es el *Observador* liberal de comienzos del siglo XVIII.

[708](#) Bajtin (1965), p. 115. Sobre España, Juan Valera, citado en Caro Baroja (1969), pp. 24 y ss.; sobre Inglaterra F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, Harmondsworth, 1962, p. 188; sobre Francia, Bajtin (1965), Davis (1975), p. 265; sobre Alemania, E. Cohn, *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman*, Berlín, 1921, p. 98; sobre Dinamarca, R. Paulli, en Jacobsen (1915-1936), vol. 13, pp. 171 y ss.; sobre Rusia, Jakobson (1944).

[709](#) Child, p. 367; Jonsson (1967), p. 856; Wimann (1967), p. 185; Thompson (1991), pp. 1, 5 (aunque avanzara este argumento en la década de 1970).

[710](#) Sobre los usos franceses, C. Faure de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, París, 1647, Prefacio; W. Bahner, «Le mot et la notion du peuple dans le oeuvre de Rousseau», *Studies on Voltaire*, 75 (1967); *Images du peuple*, parte I; Payne (1976). Sobre Inglaterra, el artículo «vulgar» del diccionario de Oxford lo equipara a «malnacido», que tenía tradicionalmente el significado de «vernacular» y «mal educado». Sobre Alemania, la definición de Stieler de 1691 citada en W. Conze, en H. U. Wehler (ed.), *Moderne Deutsche Sozialgeschichte*, Colonia y Berlín, 1966, p. 113.

[711](#) Chartier (1994), p. 85.

[712](#) R. M. Berrong, *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*, Lincoln, Nebraska, (1986), pp. 52 y ss.; cfr. Hutton (1995), pp. 245 y ss.; Capp (1994), p. 2, Harris (1995), pp. ix, 2-3, 17, y R. Porter, *Enlightenment: Britain and the Making of the Modern World*, Londres (2000), pp. 151-152, 218, 223, 364, 371, 381.

[713](#) Sobre el clero católico, Delumeau (1971), pp. 72 y ss., 271 y ss.

[714](#) Sobre la lucha libre, B. Castiglione, *Il cortegiano* (1528) [ed. cast.: *El cortesano*, Alianza, 2008]; sobre el autocontrol, N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, vol. 1, Basel, 1939 [ed. cast.: *El proceso de civilización*, México, F.C.E., 1988]; cfr. R. zu Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen*, 2 vols., Fráncfort, 1974 (especialmente sobre la danza).

[715](#) R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, 1956, recoge 891 tratados sobre esta materia.

[716](#) Sobre Languedoc, P. Wolff, *Histoire de Toulouse*, Toulouse, 1958, pp. 212 y ss., 236; sobre Gales, T. Parry, *A History of Welsh Literature*, Oxford, 1955; sobre Escocia, A. Ferguson, cit. por Mackenzie (ed.), *Report of the Committee... Appointed to Inquire into the... Authenticity of... Ossian*, Edimburgo, 1805, p. 65; sobre Bohemia, R. J. Kerner, *Bohemia in the Eighteenth Century*, Nueva York, 1932, pp. 344 y ss.; B. Balbín, *Dissertatio apologetica*, Praga, 1775, p. 7; sobre Noruega, O. J. Falnes, *National Romanticism in Norway*, Nueva York, 1933, y sobre Finlandia, Wuorinen, esp. p. 44.

[717](#) L. Rotgans, *Boerekermis*, Ámsterdam, 1708, esp. pp. 10-11, 29; S. Mercier, *Tableau de Paris*, 8 vols., París, 1782-1784, vol. 5, cap. 431.

[718](#) P. Talpa, *Empiricus sive indoctus medicus*, Amberes, 1563, p. 9; S. Mercurio, *De gli errori popolari d'Italia*, Venecia, 1603, esp. el libro 4; T. Browne, *Pseudodoxia epidemica*, Londres, 1646, esp. cap. 3; *Les tromperies des charlatans découvertes* de Courval ha sido reimp. en Tabarin, *Oeuvres*, vol. 2, París, 1858, con la réplica de Tabarin. Dfr. Davis (1975), pp. 258; cfr. Henry (1991), Porter (1992), Ramsey (1988).

[719](#) M. Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford, 1969, p. 508; P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, París, 1935, 2.ª parte, cap. 2; Haase (nota 48); C. W. Roldanus, *C. van Beuningen*, La Haya, 1931; E. Labrousse, *P. Bayle*, 2, La Haya, 1964; sobre Inglaterra, Thomas (1971), pp. 427 y ss.; B. Cappa, *The Fifth Monarchy Men*, Londres, 1972 (espec. la conclusión); F. Manuel, *Isaac Newton Historian*, Cambridge, 1963, pp. 144 y ss., y sobre Joanna Southcott, E. P. Thompson (1963), pp. 382 y ss.

[720](#) Trevor-Roper, pp. 97 y ss.; Caro Baroja (1961), cap. 4; Mandrou (1968), caps. 7-9; Macfarlane, pp. 57, 88; Thomas (1971), caps. 18 y 22; Midelfort (1972); Ankarloo y Henningsen (1990); Roper (2004), Barberini, citado en Ginzburg (1966), cap. 6, p. 137; el ministro citado por Boswell, *Journal of a Tour to the Hébrides* (1785), ed. R. W. Chapman, Oxford, 1970, p. 266.

[721](#) Para ejemplos florentinos, ver Guasti, pág. 72; para ejemplos romanos, J. Delumeau, *L'Italie de Botticelli à Bonaparte*, París, 1974, p. 328; sobre el siglo XVIII, F. Venturi, «Enlightenment versus the Powers of Darkness», en *Italy and the Enlightenment*, Londres, 1972; L. Parinetto, *Magia e ragione*, Florencia, 1974.

[722](#) J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* (1549), esp. libro 2.º, cap. 4; sobre el lenguaje, J. Lough, *An Introduction to Seventeenth-Century France*, Londres, 1954, pp. 244 y ss.; sobre el clero, M. De Certau, *L'écriture de l'Histoire*, París, 1975, pp. 207 y ss.; M. Desgrouais, *Les gasconismes*

corrigés, Toulouse, 1766; Rousseau, citado por Bahner (nota 69), p. 122.

[723](#) Friedman (1916a), caps. 1-2; W. Cornwallis, *Essays*, Londres, 1600, «Of the Observation and Use of Things»; sobre la jiga, Baskervill (1929), p. 111; sobre los bufones, Welsford (1953), cap. 7; R. S. Crane, «The Vogue of Guy of Warwick», *Publications of the Modern Language Association*, 30 (1915), esp. pp. 167 y ss.; J. Webster, *The Displaying of Supposed Witchcraft*, Londres, 1677, p. 323; Chesterfield a su hijo, 25 de julio de 1741.

[724](#) La cita de Reenberg, traducida en R. C. A. Prior, *Ancient Danish Ballads*, 3 vols., Londres, 1860, vol. 1, p. VIII; cfr. R. Paulli, en Jacobsen, 13, pp. 228 y ss.

[725](#) P. Cazin, *Le Prince-Evêque de Varmie*, París, 1940, p. 131, sobre los romances en Polonia; sobre las brujas, Baranowski (1952). B. Szabocsi, *A Concise History of Hungarian Music*, Londres, 1964, pp. 37, 43; Kodály (1952), p. 16.

[726](#) Scott (1802), vol. 1, p. 13; sobre los enmascarados ingleses, Robertson (nota 8), pp. 118 y ss.; J. Beattie, *Scotticisms*, 1787; J. Rae, *Life of Adam Smith* (1895), reimp., Nueva York, 1965, p. 369; una discusión general en D. Craig, *Scottish Literature and the Scottish People (1680-1830)*, Londres, 1961, caps. 1-2.

[727](#) Sobre la «alienación» de los nobles rusos de su cultura tradicional, M. Raeff, *Origins of the Russian Intelligentsia*, Nueva York, 1966, pp. 74 y ss.; sobre los bufones de Pedro el Grande, Welsford (1935), pp. 182 y ss.; sobre la audiencia de los *lubok*, Ovsyannikov (1968), p. 17; sobre las pervivencias tradicionales, R. Pipes, *Russia under the Old Regime*, Londres, 1975, p. 187; S. T. Aksakov, *A Russian Gentleman* (trad. inglesa), Londres, 1917, p. 289, y Chadwick (1932), p. XIII; sobre las ferias, C. Kelly, *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge (1990), p. 27.

[728](#) Isherwood (1986); Mason (1996), p. 32.

[729](#) El punto de vista contrario, en E. Schmidt (1904); H. Bebel, *Proverbia germanica*, ed. de W. H. D. Suringar, Leiden, 1879; H. Bebel, *facetien*, ed. de G. Bebermayer, Leipzig, 1931; S. Franck, *Weltbuch*, 2 vols., Fráncfort, 1567; S. Franck, *Sprichwörter*, 2 vols., Fráncfort, 1541; F. Friese, *Historische Nachricht von der Merkwürdigen Zeremonien der Alternburgischen Bauern* (1703), reimp. en Schmölln, 1887, y sobre Friese Vedel, véase su entrada en *Dansk*, G. Fischer, *Volk und Geschichte*, Kulmbach, 1962.

[730](#) Sobre Vedel, véase su entrada en *Biografisk Leksikon*, 16 vols., Copenhague, 1979-1984.

[731](#) La opinión contraria, en Hustvedt (1916); P. Syv (ed.), *Usvalde Danske Viser*, Copenhague, 1695, reimp. con un prefacio y otros añadidos suyos; sobre él, *Dansk Biografisk Leksikon*; sobre Suecia Jonsson (1967), pp. 35 y ss., y Svensson (1955).

[732](#) J. Aubrey, «Remains», en *Three Prose Works*, Fontwell, 1972, p. 132; sobre este autor, R. Dorson, *The British Folklorists*, Londres, 1968, pp. 4 y ss.

[733](#) J. B. Thiers, *Traité des superstitions*, París, 1704; sobre él Lebrun (1976) y J. M. Goulemot, introducción a la edición de París de 1984 del *Traité*; H. Bourne, *Antiquites vulgares*, Newcastle, 1725 (sobre este autor, ver la obra de Dorson, *British Folklorists*, pp. 10 y ss.); L. A. Muratori, *Dissertazioni sopra la antichità italiane*, 3 vols., Milán, 1751; sobre este autor, S. Bertelli, *Erudizione e storia in L. A. Muratori*, Nápoles, 1960. Sobre la relación entre la reforma religiosa y el descubrimiento del floclore, Revel (1984) y Walsham (2002).

[734](#) Montaigne, *Essais*, vol. 1, cap. 54; sobre Malherbe, G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, ed. de A. Adam, vol. 1, París, 1960, p. 119.

[735](#) Sobre la moda, M. E. Storer, *La mode des Contes de Fées (1685-1700)*, París, 1928; sobre Caylus, A. P. Moore, *The Genre Poissard and the French Stage of the Eighteenth Century*, Nueva York, 1935, pp. 96 y ss.

[736](#) *The Spectator*, 70; Friedman (1916a), cap. 4; T. Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, Londres, 1735, y R. Lowth, *De Sacra Poesia Hebraeorum*, Oxford, 1753.

APÉNDICE I

EL DESCUBRIMIENTO DEL PUEBLO. SELECCIÓN DE ESTUDIOS Y ANTOLOGÍAS 1760-1846

Las obras publicadas en diversas partes, llevan la fecha de edición de la primera parte.

1760 Macpherson, J.: *Fragments of Ancient Poetry*.

1762 Macpherson, J.: *Fingal*.

1763 Blair, H.: *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*.

1765 Percy, T.: *Reliques of Ancient Poetry*.

1766 Porthan, H. G.: *De Poesi Fennica*.

1770 Chulkhov, M. I.: *Sobranie Raznykh Pesen*.

1774 Fortis, A.: *Viaggio in Dalmazia*.

1775 Johnson, S.: *A Journey to the Western Islands*.

1776 Herd, D.: *Ancient and Modern Scottish Songs*.

1776 Bürger, G. A.: *Herzensausguss über Volks poesie*.

1776 Trutovsky, V. F.: *Sobranie Russkich Prostykh Pesen*.

1777 Brand, J.: *Observations on Popular Antiquities*.

1778 Herder, J. G.: *Volkslieder*.

1780 Bodmer, J. J.: *Altenglische und Altschwäbische Ballade*.

1782 Musäus, J. K. A.: *Volksmärchen der Deutschen*.

1783 Pinkerton, J.: *Select Scottish Ballads*.

1789 Ganander, C.: *Mythologia Fennica*.

1789 Brooke, C.: *Reliques of Irish Poetry*.

1790 L'vov, N. A.: *Sobranie Narodnykh Russkikh Pesen*.

1791 Ritson, J.: *Pieces of Ancient Popular Poetry*.

1800 «Otmar» (Johan Nachtigall): *Volksagen*.

1801 Strutt, J.: *Sports and Pastimes of the People of England*.

1802 Scott, W.: *Minstrelsy of the Scottish Border*.

1802 Chateaubriand, vizconde: *Génie du Christianisme*.

1804 Danilov, K.: *Drevnie Rossiyskie Stikhotvoreniya*.

1806 Brentano, Clemens y Arnim, Achim von: *Des Knaben Wunderhorn*.

1807 Görres, J.: *Die Deutsche Volksbücher*.

1808 Grimm, W.: *Über die Entstehung der Altdeutschen Poesie*.

1810 Jahn, F. L.: *Deutsches Volkstum*.

1812 Grimm, Jacob y Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*.

1812 Abrahamson, W. y otros: *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*.

1814 Afzelius, A. y Geijer, E.: *Svenska Folkviser*.

1814 Karadžić, V. S.: *Malo Prostonarodna Pesnaritsa*.

- 1817 Renier Michiel, G.: *Origine delle Feste Veneziane*.
- 1818 Placucci, M.: *Usi e Pregiudizi de' Contadini della Romagna*.
- 1818 Czarnocki, A.: *O Slowiańszczyźnie przed Chrześcijaństwem*.
- 1822 Čelakovský, F. L.: *Slowanské Národnj Pjsne*.
- 1824 Fauriel, C.: *Chants populaires de la Grece moderne*.
- 1828 Durán, A.: *Romancero*.
- 1830 Gołębiowski, L.: *Lud Polski*.
- 1832 Geijer, E.: *Svenska Folkets Historie*.
- 1833 Zaleski, W.: *Piésni Polskie y Ruskie ludu Galicyjskiego*.
- 1835 Lönnrot, E.: *Kalevala*.
- 1836 Palacký, F.: *Geschichte von Böhmen*.
- 1839 Villemarqué, Th. de la: *Barzaz breiz*.
- 1841 Asbjørnsen, P. C. y Moe, J.: *Norske Folk-Eventry*.
- 1841 Tommaseo, N.: *Canti pópolari*.
- 1846 Erdélyi, J.: *Népdalok és Mondák*.
- 1846 Michelet, J.: *Le Peuple*.

APÉNDICE II

SELECCIÓN DE PUBLICACIONES SOBRE LA REFORMA DE LA CULTURA POPULAR 1495-1664

- 1495 Brant, S.: *Das Narrenschiff* (2.ª edición).
1540 Sachs, H.: *Gespräch mit der Fastnacht*.
1553 Naogeorgus, T.: *Regnum papisticum*.
1556 Paradín, G.: *Le Blason des Danses*.
1559 Alcoçer, fray F. de: *Tratado del juego*.
1566 Estienne, H.: *Apologie pour Herodote*.
1577 Northbrooke, J.: *A Treatise against Dicing*.
1578 Paleotti, G.: *Scrittura*.
1579 Borromeo, C.: *Memoriale*.
1579 Northbrooke, J.: *Distractions of the Sabbath*.
1582 Fetherston, C.: *Dialogue against Dancing*.
1583 Stubbes, P.: *Anatomy of Abuses*.
1584 Scot, R.: *Discovery of Witchcraft*.
1594 Bascapè, C.: *Contra gli errori... avanti la Quaresima*.
1606 Bascapè, C.: *Settuagesima*.
1607 Anónimo, *Discorso contra il Carnevale*.
1608 Savaron, J.: *Traité contre les masques*.
1609 Noiro, C.: *L'origine des masques*.
1633 Prynne, W.: *Histriomastix*.
1640 Ottonelli, G. D.: *Della christiana moderazione del teatro*.
1655 Wittewrongel, P.: *Oeconomia Christiana*.
1655 Hall, G.: *Triumph of Rome*.
1660 Hall, T.: *Funebria florum*.
1664 Deslyons, J.: *Discours... contre le paganisme des rois*.

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía recoge: 1) antologías modernas de fuentes originales, que van señaladas con un asterisco (*), y 2) una selección de libros y artículos sobre la cultura popular entre 1500 y 1800, publicados con anterioridad a abril de 2008. Todos los trabajos citados de forma abreviada en las notas, se recogen aquí en forma completa; sin embargo, algunos de los libros citados de forma completa en las notas no están recogidos en la bibliografía, y algunos de los que citamos en la bibliografía no aparecen en las notas. Se ha omitido una de las fuentes más importantes: las colecciones de baladas y libretos de Europa occidental conservadas en la British Library, encuadradas en volúmenes pero catalogadas por los títulos de cada uno de los temas.

Abreviaturas

- AESC *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations.*
- Child F. J. Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, nueva ed., 5 vols., Nueva York, 1965.
- FFC *Folklore Fellows Communications.*
- Funk and Wagnall *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, M. Leach (ed.), 2 vols., Nueva York, 1949-1959.
- Grove *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.*
- Motif-Index *Motif-Index of Folk Literature*, S. Thompson (ed.), ed. revisada, 6 vols., Copenhague, 1955-1958.
- ODNB *Oxford Dictionary of National Biography. From the Earliest Times to the Year 2000*, H. C. G. Matthews y B. Harrison (eds.), 61 vols., Oxford, 2004.
- P&P *Past and Present.*

ADEMOLLO, A. (1883): *Il Carnevale di Roma nei Secolo 17 e 18, Roma.*

ADHÉMAR, J. et al. (1968): *Imagerie Populaire Française*, Milán.

*AFANASIEV, A. N. (ed.) (1855-1863): *Narodnye Russkie Skazki* (8 vols.); en inglés se ha traducido

una selección con el título *Russian Fairy Tales*, Londres, 1946, [ed. cast.: *Cuentos populares rusos*, Madrid, 1983].

AGULHON, M. (1966): *La sociabilité méridionale*, Aix.

— (1970): *La république au village*, París.

ALLEGRA, L. (1981): «Il párroco: un mediatore fra alta e bassa cultura», *Storia d'Italia Annali*, 4, Turín.

*ALLIER, R. (ed.) (1909): *La Compagnie du Très Saint Sacrement à Marseille*, París.

— (1914): *La Compagnie du Très Saint Sacrement à Toulouse*, París.

AMADES, J. (1934): *Gegants, nans i altres entremesos*, Barcelona.

— (1947): *Xilografies gironines* (2 vols.), Gerona.

*— (ed.) (1950-1951): *Folklore de Catalunya* (2 vols.), Barcelona.

— (1952): *Els Ex-Vots*, Barcelona.

— (1966): *Danzas de moros y christianos*, Valencia.

AMELANG, J. S. (1998): *The Flight of Icarus: Artisan Autobiography in Early Modern Europe*, Stanford [ed. cast.: *El vuelo de Icaro: la autobiografía popular en la Europa moderna, Siglo XXI*, 2003].

AMUSSEN, S. D. (1995): «The Gendering of Popular Culture in Early Modern England», en Harris.

*AMZULESCU, A. I. (ed.) (1964): *Balade populare rominești* (3 vols.), Bucarest.

*ANCONA, A. d' (ed.) (1872): *Sacre rappresentazioni* (3 vols.), Florencia.

— (1891): *Origini del teatro italiano* (2 vols.), Turín.

— (1913): *Saggi di letteratura popolare*, Livorno.

ANDERSON, W. (1923): *Kaiser und Abt*, Helsinki.

ANDRIES, L., (1989): *La Bibliothéque Bleue au 18e siècle: une tradition éditoriale*, Oxford.

ANGYAL, A. (1957): «Die Welt der Grenzfestungen», *Süd-Ost Forschungen*, 16. (Sobre la frontera turco-absburga).

ANKARLOO, B. y HENNINGSEN, G. (eds.) (1990): *Early Modern European Witchcraft*, Oxford.

ANKER, P. (1975): *Folkekunst i Norge*, Oslo.

APPADURAI, A. (ed.) (1986): *The Social Life of Things*, Cambridge.

ARANTES, A. A. (1981): *O que e cultura popular*, São Paulo.

ARANGELI, A. (2000): *Davide o Salome? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma.

— (2003): *Recreation in the Renaissance: Attitudes towards Leisure and pastimes in European Culture, ca. 1425-1675*, Basingstoke.

*ARNIM, A. von y BRENTANO, C. (eds.) (1806): *Des Knaben Wunderhorn*, reim., Stuttgart, 1979.

*ASHTON, J. (ed.) (1882): *Chap-Books of the Eighteenth Century*, Londres.

— (1957): «Folklore in the Literature of Elizabethan England», *Journal of American Folklore*, 70.

ASTAKHOVA, A. M. (1966): «Improvisation in Russian Folklore», trad. en Oinas y Soudakoff.

ATHERTON, H. M. (1974): *Political Prints in the Age of Hogarth*, Oxford.

AVÉ-LALLEMANT, F. C. B. (1858-1862): *Das Deutsche Gaunerthum* (4 vols.), Leipzig.

AVRICH, P. (1973): *Russian Rebels*, Londres.

AXTON, R. (1974): *European Drama of the Early Middle Ages (900-1400)*, Londres.

AYDELOTTE, F. (1913): *Elizabethan Rogues and Vagabonds*, Oxford, reim., Londres, 1967.

AYLETT, R. y SKRINE, P. (eds.) (1955): *Hans Sachs and Folk Theatre in the Late Middle Ages*, Lewiston, Nueva Jersey.

AZEVEDO, J. L. d' (1918): *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa.

*BADECKI, K. (ed.) (1931): *Polska komedja tybaltowska*, Lwów.

BAHLMAN, D. W. R. (1957): *The Moral Revolution of 1688*, New Haven.

BAJTIN, M. (1965): *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass.-Londres, 1968 [ed. cast.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988].

BALYS, J. (1949-1950): «Estonian Folklore and Mythology», *Funk and Wagnall*.

— (1949-1950): «Latvian Folklore and Mythology», *Funk and Wagnall*.

— (1949-1950): «Lithuanian Folklore and Mythology», *Funk and Wagnall*.

- BALZER, B. (1973): *Bürgerliche Reformationspropaganda*, Stuttgart.
- BARANOWSKI, B. (1952): *Procesy czarownice w polsce w 17 i 18 wieku*, Łódź.
- BARBEAU, M. (1949-1950): «French Folklore», *Funk and Wagnall*.
- BARBER, C. L. (1959): *Shakespeare Festive Comedy; A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton.
- BARLEY, M. W. (1961): *The English Farmhouse and Cottage*, Londres.
- (1967): «Rural Housing in England», en J. Thirsk (ed.), *Agrarian History of England and Wales*, 4, Cambridge.
- BARRY, P. (1995): «Literacy and Literature in Popular Culture», en Harris.
- (1961): «The Part of the Folk Singer in the Making of Folk Ballads», en M. Leach y T. Coffin (eds.), *The Critics and the Ballad*, Carbondale.
- BARTÓK, B. (1924): *Hungarian Folk Music* (trad. inglesa), Oxford, 1931.
- BASKERVILL, C. R. (1920): «Dramatic Aspects of Medieval Folk Festivals in England», *Studies in Philology*, 17.
- (1923-1924): «“Mummers” Wooing Plays in England», *Modern Philology*, 21.
- (1929): *The Elizabethan jig*, Chicago, reimp. Nueva York, 1965.
- BÁTORI, I. (1989): «Daily Life and Culture of an Urban Elite», *History of European Ideas*, 11.
- BAUSINGER, H. (ed.) (1967): *Masken zwischen Spiel und Ernst*, Tübingen.
- (1968): *Formen der Volkspoesie*, Berlin.
- BAYLOR, M. G. (1989): «On the Front between the Cultures: Thomas Müntzer on Popular and Learned Culture», *History of European Ideas*, 11.
- BEATTIE, B. (1964): «Oral-Traditional Composition in the Spanish *Romanceros* of the Sixteenth Century», *Journal of the Folklore Institute*, 1.
- BEUARROY, J. et al. (eds.) (1976): *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France from the old Regime to the 20th Century*, Saratoga.
- BEERLI, C. A. (1953): *Le peintre poète Nicolas Manuel*, Ginebra.
- (1956): «Quelques aspects des jeux, danses et fêtes a Berne pendant la première moitié du 16e Siècle», en J. Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, vol. 1, Paris.
- BELMONT, N. (1973): *Mythes et croyances dans l’Ancienne France*, Paris.
- BENDIX, R. (1997): *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison.
- BENASSAR, B. (1975): *L’homme espagnol*, Paris [ed. cast.: *Los españoles: actitudes y mentalidad*, Barcelona, 1976].
- BERCÉ, Y. M. (1974a): *Histoire des croquants* (2 vols.), Ginebra-París.
- *— (ed.) (1974b): *Croquants et nu-pieds*, Paris.
- (1976): *Fête et Révolte*, Paris.
- *BERGER, A. E. (ed.) (1938): *Lied-, Spruch- und Fabeldichtung im Dienste der Reformation*, Leipzig.
- BERGERON, D. M. (1971): *English Civic Pageantry (1558-1642)*, Londres.
- BERGSMA, W (1990): «Slow to Hear God’s Holy Word? Religion in Everyday Life in Early Modern Friesland», en L. Laeyendecker et al. (eds.), *Experiences and Explorations*, Ljou-wert.
- BERNHEIMER, R. (1952): *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, Mass.
- BERNOS, M. (1992): «La catéchès des filles par les femmes aux 17e et 18e siècles», en Delumeau.
- BERRONG, R. M. (1986): *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*, Lincoln, Nebraska.
- BERTRAND, M. (ed.) (1985): *Popular Traditions and Learned Culture in France*, Saratoga.
- BETHENCOURT, F. (1987): *O imaginario da magia: feiteceiras, saludadores e nigromantes no séc. XVI*, ed. Revisada, São Paulo, 2004.
- BIOW, Douglas (2006): *The Culture of Cleanliness in Renaissance Italy*, Ithaca.
- BLICKLE, P. (1975): *Die Revolution von 1525*, Múnich-Viena.
- BLOK, A. (1972): «Social Banditry Reconsidered», reimp. en *Honour and Violence*, Cambridge, 2001.
- BLUM, A. (1916): *L’Estampe Satirique en France pendant les guerres de religion*, Paris, s.f.
- BØ, O. (1955): *Heilag-Olav i Norsk Folketradisjon*, Oslo.
- BOAS, G. (1969): *Vox populi*, Baltimore.

- BØDKER, L. (1965): *Folk literature (Germanic)*, Copenhagen.
- BOLLÈME, G. (1965): «Littérature populaire et littérature de colportage au 18e siècle», en F. Furet (ed.), *Libre et société*, Paris.
- (1969): *Les almanacs populaires au 17e et 18e siècles*, Paris-La Haya.
- *— (ed.) (1971): *La Bibliothèque Bleue*, Paris.
- BOLTE, J. y POLÍVKA, G. (1913-1932): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (5 vols.), Leipzig.
- BONNER, W. H. (1947): *Pirate Laureate: the Life and Legends of Captain Kidd*, New Brunswick.
- *BODIER, H. L. (ed.) (1870): *Le chansonnier huguenot de 16e siècle*, Paris.
- BOSANQUET, E. F. (1917): *English Printed Almanacs... to the Year 1600*, Londres.
- (1930): «English 17th Century Almanacs», *The Library*.
- BOSKOVIĆ-STULLI, M. (1966): «Regional Variations in Folktales», *Journal of the Folklore Institute*, 3.
- BOSSY, J. (1970): «The Counter-Reformation and the People of Catholic Europe», *Past & Present*, 47.
- BOST, C. (1912): *Les prédicants protestants des Cévennes* (2 vols.), Paris.
- (1921): «Les prophètes du Languedoc en 1701 et 1702», *Revue Historique*, pp. 136-137.
- BOTTIGHEIMER, R. B. (1987): *Grimm's Bad Girls and Bold Boys: the Moral and Social Vision of the Tales*, New Haven.
- BOUCHARD, G. (1972): *Le village immobile: Sennely-en-Sologne au 18e siècle*, Paris.
- BOURDIEU, P. (1982): «The Uses of the People», en *In Other Words*, Cambridge, 1990.
- BOWEN, B. C. (1964): *Les caractéristiques essentielles de la farce française*, Urbana.
- BRADBROOK, M. C. (1962): *The Rise of the Common Player*, Londres.
- BRAGA, T. (1867a): *Historia da poesia popular portuguesa*, Oporto.
- *— (ed.) (1867b): *Cancioneiro popular*, Coimbra.
- (1886): *O povo portuguez* (2 vols.), Lisboa.
- *— (ed.) (1906-1909): *Romanceiro Geral Portuguez* (3 vols., 2.ª ed.), Lisboa.
- BRENNAN, T. (1988): *Public Drinking and Popular Culture in 18th Century Paris*, Princeton.
- BREWER, J. (1976): *Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III*, Cambridge.
- BRIGGS, K. M. (1959): *The Anatomy of Puck*, Londres.
- BRINGÉUS, N. A. (1981): *Bildlore: studiet av folkliga bildbudskap*, Estocolmo.
- BROCKETT, O. G. (1965): «The Fair Theatres of Paris in the 18th century», en M. J. Anderson (ed.), *Classical Drama and its Influence*, Londres.
- BRODY, A. (1970): *The English Mummings and their Plays*, Londres.
- BRONSON, B. H. (1959): *The Traditional Tunes of the Child Ballads* (3 vols.), Princeton.
- (1969): *The Ballad as Song*, Berkeley y Los Ángeles.
- BRÜCKNER, W. (1958): *Die Verehrung des Heiligen Blutes in Walldürn*, Fráncfort.
- (1966): *Bildnis und Brauch*, Berlín.
- (1968): «Popular Pietry in central Europe», *Journal of the Folklore Institute*, 5.
- (1974) (ed.): *Volkserzählung und Reformation*, Berlín.
- BRÜCKNER, W., BLICKLE, P. y BREUER, D. (eds.) (1985): *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden.
- BUCHAN, D. (1968): «History and Harlaw», *Journal of the Folklore Institute*, 5.
- (1972): *The Ballad and the Folk*, Londres.
- *— (1973) (ed.): *A Scottish Ballad Book*, Londres.
- BURDET, J. (1958): *La danse populaire dans le pays de Vaud*, Basle.
- BURKE, P. (1977): «Popular Culture in 17th Century London», versión revisada en Reay, 1985.
- (1979): *Dutch Popular Culture in the 17th Century*, Rotterdam.
- (1981a): «The Classical Tradition and Popular Culture», en Volvelle.
- (1981b): «The Bibliothèque Blue in Comparative Perspective», *Quaderni del '600 francese*.
- (1982): «A Question of Acculturation», en Zambelli.
- (1984): «Popular Culture between History and Ethnology», *Ethnologia Europea*, 14.

- (1986): «Revolution in Popular Culture», en R. Porter y M. Teich (eds.), *Revolution*, Cambridge.
- (1987): *Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge.
- (1988a): «Popular Piety», en J. O'Mally (ed.), *The Counter Reformation: a Guide to Research*, St. Louis.
- (1988b): «Bakhtin for Historians», *Social History*, 13.
- (1990): «Popular Culture Reconsidered», en G. Jaritz (ed.), *Mensch und Objekt*, Krems.
- (1992a): «We, the People: Popular Culture and Identity in Modern Europe», en S. Lash y J. Friedman (eds.), *Modernity and Identity*, Oxford.
- (1992b): «Learned Culture and Popular Culture in Renaissance Italy», en M. Aymard *et al.* (eds.), *Pauvres et Riches: Mélanges offerts à Bronislaw Geremek*, Varsovia.
- (1998): «Oral Culture and Print Culture in Renaissance Italy», *ARV: Nordic Yearbook of Folklore*.
- (2004): «History and Folklore», *Folklore*, 115.
- (2009): «Forty Years on: Bakhtin and the Popular Culture of the Renaissance», en T. Mantecón (ed.), *Bajtín y la historia de la cultura popular*, Santander.
- BURSZTA, J. (ed.) (1960-1967): *Kultura ludowa wielkopolska* (3 vols.), Pozna.
- (1950): *Wiés i Karczma*, Varsovia.
- (1985): *Chlopskie źródła kultury*, Varsovia.
- BUSHAWAY, B. (1982): *By Rite: Custom, Ceremony and Community in England 1700-1880*, Londres.
- BUSZELLO, H. (1979): «The Common Man's View of the State», en R. Scribner y G. Benecke (eds.), *The German Peasant War*, Londres.
- BUTLER, E. M. (1952): *The Fortunes of Faust*, Cambridge.
- BUTTITTA, A. (1957-1959): «Cantastorie in Sicilia», *Annali del Museo Pitre*, 8-10.
- *CAMPORESI, P. (ed.) (1973): *Il Libro dei vagabondi*, Turin.
- (1976): *La maschera di Bertoldo: G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Turin.
- (1980): *Bread of Dreams*, Cambridge, 1989.
- (1981): «Cultura popolare e cultura d'élite fra medioevo ed età moderna», *Storia d'Italia, Annali*, 4.
- (1983): *The Incorruptible Flesh*, Cambridge.
- (1994): *Il palazzo e il cantimbanco: Giulio Cesare Croce*, Milán.
- CAPP, B. (1979): *Astrology and the Popular Press*, Londres.
- (1985): «Popular Literature», en Reay.
- (1989a): «Popular Culture and the English Civil War», *History of European Ideas*, 10.
- (1994): *The World of John Taylor the Water-Poet*, Oxford.
- CARBONNIER-BURKARD, M. (1992): «La réforme en langue des femmes», en Delumeau.
- CARO BAROJA, J. (1961): *The World of the Witches* (trad. inglesa), Londres, 1964 [ed. cast.: *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988].
- (1965): *El carnaval*, Madrid.
- *– (1966) (ed.): *Romances de ciego*, Madrid.
- (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid.
- CASALE, E. (1982): *Il villano dirozatto*, Florencia.
- *CASTAÑEDA, V. (ed.) (1933): *Nueva colección de pliegos sueltos*, Madrid.
- *– y HUARTE, A. (eds.) (1929): *Colección de pliegos sueltos*, Madrid.
- CATHOLY, E. (1966): *Fastnachtspiel*, Stuttgart.
- CERTEAU DE LA, M. (1969): «Une mutation sociale et religieuse: les magistrats devant les sorciers du 17^e siècle», *Revue de l'histoire de l'Eglise de France*, 55.
- *CHADWICK, N. K. (ed.) (1932): *Russian Heroic Poetry*, Cambridge.
- CHAMBERS, E. K. (1903): *The Medieval Stage* (2 vols.), Oxford.
- (1933): *The English Folk Play*, Oxford.
- CHARTIER, R. (1981): «La culture populaire en question», *Histoire*, 8.
- (1984a): «Culture as Appropriation: Popular Cultural uses in Early Modern France», en Kaplan.
- (1984b): «The Bibliothèque Blue and Popular Reading», trad. ingles, *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, Princeton.

- (1987): *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, Princeton.
- (1989): *The Cultural Origins of the French Revolution*, Princeton.
- (1994): «Popular Culture. A Concept Revisited», *Intellectual History Newsletter*, 15.
- CHATELLIER, L. (1993): *La religion des pauvres: Les missions rurales en Europe et la formation du catholicisme moderne, XVIe-XIXe siècles*, Paris.
- CHEESMAN, T. (1994): *The Shocking Ballad Picture Show: German Popular Literature and Cultural History*, Oxford.
- (1996): «Modernity/Monstrosity. Eating Freaks (Germany ca. 1700)», *Body and Society*, 2.
- CHERNIAVSKY, M. (1961): *Tsar and People: Studies in Russian Myths*, New Haven.
- (1966): «The Old Believers and the New Religion», *Slavic Review*, 25.
- *CHRISTENSEN, A. (ed.) (1939): *Molboernes vise gerninger*, Copenhagen.
- CHRISTIAN, W. A. (1981a): *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton.
- (1981b): *Local religion in 16th Century Spain*, Princeton.
- CHRISTIE, S. (1973): *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800* (2 vols.), Oslo.
- CIONI, A. (ed.) (1961): *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Florencia.
- CIPOLLA, C. M. (1969): *Literacy and Development in the West*, Harmondsworth [ed. cast.: *Educación y desarrollo en Occidente*, Barcelona, 1970].
- CIRAC ESTAPANÁN, S. (1942): *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid.
- CLARK, P. (1983): *The English Alehouse*, Londres.
- CLARK, S. (1983): «French historians and Early Modern Popular Culture», *Past and Present*, 100.
- (1991): «The Rational Witch-Finder», en Pumfrey.
- CLAUSEN, V. E. (1971): *Det folkelige Danske Traesnit i Etbladstryk (1650-1870)*, Odense.
- CLEMEN, O. (1937): *Die Volksfrömmigkeit des Ausgehenden Mittelalters*, Dresde-Leipzig.
- (1938): *Luther und die Volksfrömmigkeit seiner Zeit*, Dresde-Leipzig.
- CLEMENTI, F. (1899): *Il carnevale romano*, Roma.
- COBB, R. (1970): *The Police and the People: French Popular Protest (1789-1820)*, Oxford.
- COCCHIARA, G. (1952): *Storia del folklore in Europa*, Turín.
- (1956): *Il paese di cuccagna*, Turín.
- (1963): *Il mondo alla rovescia*, Turín.
- COHEN, E. S. (1992): «Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome», *Journal of Interdisciplinary History*, 22.
- (1993): «Between Oral and Written Culture: The Social Meaning of an Illustrated Love Letter», en B. Diefendorf y C. Hesse (eds.), *Culture and Identity in Early Modern Europe*.
- COHEN, T. V. (1988): «The Case of the Mysterious Coil of Rope: Street Life and Jewish persona in Rome in the Middle of the Sixteenth Century», *Sixteenth-Century Journal*, 19.
- y COHEN, E. S., (1993): *Words and Deeds in Renaissance Rome*, Chicago.
- COHN, N. (1957): *The Pursuit of the Millennium*, nueva ed., Londres, 1970 [ed. cast.: *En pos del milenio*, Madrid, Alianza Editorial, 1981].
- (1975): *Europe's Inner Demons*, Londres [ed. cast.: *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1980].
- COIRAULT, P. (1933): *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* (5 partes), Paris.
- COLLINSON, F. (1966): *The Traditional and National Music of Scotland*, Londres.
- COLLINSON, P. (1982): *The Religion of Protestants*, Oxford.
- (1996): «Elizabethan and Jacobean Puritanism as Forms of Popular Religious Culture», en C. Durston y J. Eales (eds.), *The Culture of English Puritanism 1560-1700*, Basingstoke.
- COLLS, R. (1977): *The Collier's Rant*, Londres.
- CONNER, P. (2002): *Huguenot Heartland: Montauban and Southern French Calvinism during the Wars of Religion*, Aldershot.
- *COTTIGNIES, F. (1965): *Chansons et pasquilles*, ed. F. Carton, Arras.
- COUPE, W. A. (1966): *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century* (2 vols.), Baden-Baden.

- COUSSIN, B. (1983): *Le miracle et le quotidienne: les ex-voto provençaux, images d'une société*, Aix-en-Provence.
- CRESSY, D. (1974): «Literacy in Preindustrial England», *Societas*, 4.
- *CRONIA, A. (ed.) (1949): *Poesia popolare serbo-croata*, Padua.
- CUMING, G. J. y BAKER, D. (eds.) (1972): *Popular Beliefs and Practice*, Cambridge.
- CUNNINGHAM, H. (1980): *Leisure in the Industrial Revolution*, Londres.
- CURRY, P. (1989): *Prophecy and Power. Astrology in Early Modern England*, Cambridge.
- CURTIS, T. C. y SPECK, W. (1976): «The Societies for the Reformation of Manners», *Literature and History*, 3.
- DAHL, F. (1939): «Amsterdam. Earliest Newspaper Centre of Western Europe», *Het Boek*, 25.
- (1946): *Dutch corantos (1618-1650)*, La Haya.
- DAMSHOLT, T. (1995): «On the Concept of the Folk», *Ethnologia Scandinavica*, 25.
- DANCKERT, W. (1963): *Unehrlche Leute*, Berna-Múnich.
- DARNTON, R. (1984): «Peasants Tell Tales», en *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Nueva York.
- DAUR, A. (1990): *Das Alte Deutsche Volkslied*, Leipzig.
- *DAVENSON, H. (ed.) (1946): *Le livre des chansons*, Neuchâtel.
- DAVIDS, C. A. (1974): «Het Nederlandse zeemanslied in de 17de en 18de Eeuw», *Mededelingen van de Nederlandse vereniging voor zeegeschiedenis*, 23.
- DAVIES, C. S. L. (1985): «Popular Religion and the Pilgrimage of Grace», en Fletcher y Stevenson.
- DAVIS, N. Z. (1974): «Some Tasks and Themes in the Study of Popular Religion», en C. Trinkaus y H. Oberman (eds.), *The Pursuit of Holiness*, Leiden.
- (1975): *Society and Culture in Early Modern France*, Londres.
- (1982): «From Popular Religion to Religious Cultures», en Ozment.
- (1992): «Toward Mixtures and Margins», *American Historical Review*, 97.
- DAVIS, R. C. (1994): *The War of the Fists. Popular Culture and Public Violence in Late Renaissance Venice*, Nueva York.
- DEDIEU, J. P. (1979): «Christianization in New Castille. Catechism, Communion, Mass and Confirmation in the Toledo Archbishopric, 1540-1650», trad. inglesa en A. J. Cruz y M. E. Perry (eds.), *Culture and Control in Counter Reformation Spain*, Minneapolis.
- (1987): «The Inquisition and Popular Culture in New Castille», en Hallizer.
- DEETZ, J. (1977): *In Small Things Forgotten*, Nueva York.
- DEJEAN, E. (1909): *Un prélat indépendant au 17e siècle: Nicolas Pavillon*, París.
- DEKKER, R. (1982): *Holland in beroering*, Baarn.
- (1987): «Women in Revolt», *Theory and Society*, 16.
- y VAN DE POL, L. (1981): *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, Londres.
- DEKKER, T., ROODENBURG, H. y ROOIJAKKERS, G. (eds.) (2000): *Volkskultuur: een inleiding in de Nederlandse etnologie*, Nijmegen.
- DEL COL, A. (1996): *Domenico Scandella*, Binghampton.
- DELCOURT, T. y PARINET, E. (eds.) (2000): *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage*, Troyes.
- DELUMEAU, J. (1971): *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, París.
- (1992): *La religión de ma mère: les femmes et la transmission de la foi*, París.
- DEURSEN VAN, T. (1978-1980): *Plain Lives in a Golden Age*, trad. ingles, Cambridge, 1991.
- (1986): «Volkskultuur in wisselwerking met de elitekultuur in de vroegmoderne tijd», en G. Rooijackers y T. van der Zee (eds.), *Religieuze Volkskultuur*, Nijmegen.
- DEVLIN, J. (1987): *The Superstitious Mind*, New Haven.
- DHOTEL, J. C. (1967): *Les origines du catéchisme moderne*, París.
- DINGES, M. (1987): «Materielle kultur und Alltag: die Unterschichten in Bordeaux im 16./17 Jahrhundert», *Francia*, 15.
- DINZELBACHER, P. y MÜCK, H. D. (eds.) (1987): *Volkskultur des europäischen Spätmittelalters*, Stuttgart.
- DIS, L. M. van (1937): *Reformatiorische rederijkersspelen*, Haarlem.

- *DITFURTH, F. W. von (ed.) (1869): *Einhundert Historische Volkslieder des Preussischen Heeres von 1675 bis 1866*, Berlin.
- *— (ed.) (1874): *Die Historische Volkslieder des Oestreichischen Heeres*, Viena.
- *— (ed.) (1882): *Die Historische-Politische Volkslieder des Dreissig-Jährigen Krieges*, Heidelberg.
- DIXON, C. S. (1996): *The Reformation and Rural Society*, Cambridge.
- DJURIC, V. (1966): «Prince Marko in Epic Poetry», *Journal of the Folklore Institute*, 3.
- DOMOKOS, S. (1960): «Zur Geschichte der Räuberballaden», *Acta Literaria*, 3.
- *DONCIEUX, G. (ed.) (1904): *Le romancéro populaire de la France*, Paris.
- DONNELLY, J. S. y MILLER, K. A. (eds.) (1998): *Irish popular Culture, 1650-1850*, Dublin.
- DORSON, R. M. (1957): «The Identification of Folklore in American Literature», *Journal of American Folklore*, 70.
- DOUBLET, G. (1895a): «Un diocèse pyrénéen sous Louis XIV», *Revue des Pyrénées*, 7.
- (1895b): *Un prélat janséniste, F. de Caulet*, Paris-Foix.
- DOUEN, O. (1878-1879): *Clement Marot et le psautier huguenot* (2 vols.), Paris.
- DRIESEN, O. (1904): *Der Ursprung des Harlekin*, Berlin.
- DUBOSCQ, G. (ed.) (1979): *La religion populaire*, Paris.
- DUCHARTRE, P. L. (1961): *L'imagerie Populaire russe et les livrets gravés (1629-1885)*, Paris.
- y SAULNIER, R. (1925): *L'imagerie populaire*, Paris.
- DÜLMEN, R. VAN (ed.) (1983): *Kultur der einfachen Leute*, Múnich.
- (1985): *Theatre of Horror. Crime and Punishment in Early Modern Germany*, trad. inglesa, Cambridge, 1990.
- (ed.) (1992): *Dynamik der Tradition*, Fráncfort.
- (1990): *Theatre of Horror. Crime and Punishment in Early Modeern Germany*, Cambridge.
- (1990-1994): *Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit*, 3 vols., Múnich.
- y SCHINDLER, N. (eds.) (1984): *Vokskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags*, Fráncfort.
- DUFFY, E. (1986): «The Godly and the Multitude in Stuart England», *The 17th Century*, 1.
- (1992): *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400-1580*, New Haven.
- DUMONT, L. (1951): *La tarasque*, Paris.
- DUNDES, A. y FALASSI, A. (1975): *La terra in piazza: an Interpretation of the Palio of Siena*, Berkeley-Los Ángeles.
- DURRY, M. J. (1929): «L'Académie Celtique et la chanson populaire», *Revue de Littérature Comparée*, 9.
- DUTU, A. (1985): «Popular Literature, Print and Common Culture», *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2.
- (1986): «Livres populaires français et allemands dans l'Europe du Sud-Est», *18e siècle*, 18.
- DUYSE, P. van (1900-1902): *De rederijkkamers in Nederland* (2 vols.), Ghent.
- EBERHARDT, H. (1960): «Der Kyffhäuserberg in Geschichte und Sage», en *Blätter für Deutsche Landesgeschichte*, 96.
- EDSMAN, C. M. (1967): «A Swedish Female Folk Healer», en Edsman (ed.), *Studies in shamanism*, Estocolmo.
- EECKAUTE, D. (1965): «Les brigands en Russie au 17e and 19e siècles», *Revue d'Histoire Moderne*, 12.
- ERSHTINE, G. (2002): *Theatre, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden.
- EISENBICHLER, K y HÜSKE, W. (eds.) (1999): *Carnival and the Carnavalesque. The Fool, the Reformer, the Wildman and Others in Early Modern Theatre*, Ámsterdam y Atlanta.
- ELSCHEK, O. (1965): «The Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music», *Studia Musicologica*, 7.
- ENTWISTLE, W. J. (1939): *European Balladry*, Oxford.
- ERIXON, S. G. (1938): *Folklig möbelkultur i svenske bygder*, Estocolmo.
- (1939): «Turwächter und Prangerfiguren», *Folk-Liv*, 3.
- *ERK, L. y BÖHME, F. M. (eds.) (1893-1894): *Deutsche Liederhort* (3 vols.), Leipzig.

- ESPINOSA, A. (1949-1950): «Spanish Folklore», *Funk and Wagnall*.
- FABRE, D. y LACROIX, J. (1973): *La vie quotidienne des paysans de Languedoc au 19e siècle*, Paris.
- FEHR, H. (1924): *Massenkunst im 16. Jahrhundert*, Berlin.
- FÉL, E., HOFER, T. y CSILLÉRY, K. (1958): *Hungarian Peasant Art*, Budapest.
- y – (1966): *Saints, Soldiers, Shepherds*, Budapest.
- FELICE, R. de (1965): «Paura e religiosità popolare nello stato della Chiesa alla fine del 18 secolo», en su *Italia Giacobina*, Nápoles.
- FERTÉ, J. (1962): *La vie religieuse dans les campagnes parisiennes (1622-1696)*, Paris.
- FINNEGAN, R. (1973): «Literacy versus Non-Literacy: the Great Divide?», en R. Horton y R. Finnegan (ed.), *Modes of Thought*, Londres.
- FLETCHER, A. y STEVENSON, J. (eds.) (1985): *Order and Disorder in Early Modern England*, Cambridge.
- FLEURY, M. y VALMARY, P. (1957): «Les progrès de l'instruction élémentaire de Louis XIV à Napoleon III», *Population*, 1.
- FONQUERNE, Y. R. y ESTEBAN, A. (eds.) (1986): *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid.
- FONTAINE, L. (1993): *History of Pedlars in Europe*, Cambridge.
- FOSTER, M. R. (1992): *The Counter-Reformation in the Villages. Religion and Reform in the Bishopric of Speyer, 1560-1720*, Ithaca.
- FOSTER, G. M. (1960): *Culture and Conquest: America's Spanish Heritage*, Chicago [ed. cast.: *Conquista y cultura. Herencia española en América*, Madrid, Alianza Editorial, 1900].
- (1965): «Peasant Society and the Image of Limited Good», *American Anthropologist*, 67.
- FOURNÉE, J. (1963): *Enquête sur le cult populaire de Saint Martin en Normandie*, Nogent.
- FOWLER, D. C. (1968): *A Literary History of the Popular Ballad*, Durham, N.C.
- FOX, A. (2000): *Oral and Literate Culture in England, 1500-1700*, Oxford.
- y WOOLF, D. (eds.) (2002): *The Spoken Word. Oral Culture in Britain, 1500-1850*, Manchester.
- FRANZ, G. (1933): *Der Deutsche Bauernkrieg*, Múnich-Berlín (7.ª ed.), 1965.
- *– (ed.) (1963): *Quellen zur Geschichte des Bauernkrieges*, Múnich.
- FREITAG, W. (1991): *Volks- und Elitenfrömmigkeit in der Frühen Neuzeit. Mariawallfahrten im Fürstbistum Münster*, Paderborn.
- FRIEDMAN, A. B. (1961a): *The Ballad Revival*, Chicago.
- (1961b): «The Formulaic Improvisation Theory of Ballad Tradition», *Journal of American folklore*, 74.
- FRIJHOFF, W. (1978): «Prophétie et société dans les Provinces-Uniées», en M. S. Dupont-Bouchat et al., *Prophètes et sorcières dans les Pays-Bas*, Paris.
- (1979): «Offical and Popular Religion», en Vrijhof y Waardenburg.
- (1986): «Vraagtekens bij het vroegmoderne kersteningoffensief», en Rooiakkers y Van der Zee.
- (1990): «The Meaning of the Marvelous: on Religious Experience in the Early Seventeenth Century Netherlands», en Laeyendecker et al. (eds.), *Experiences and Explanations*, Ljouwert.
- (1995): *Wegen van Evert Willemsz: Een Hollaands weeskind po zoek naar zichzelf 1607-1647*, Nijmegen.
- (1997): «Popular Pietism and the Language of Sickness», en M. Gijswijt-Hofstra et al. (eds.), *Illness and Healing Alternatives in Western Europe*, Londres.
- FROESCHLÉ-CHOPARD, M. H. (1980): *La religion populaire en Provence*, Paris.
- FURET, F. y OZOUF, J. (1977): *Reading and Writing. Literacy in France from Calvin to Jules Ferry*, trad. inglesa, Cambridge, 1982.
- FUSTER, J. (1963): *El bandolerisme català, II: La llegenda*, Barcelona.
- GAIGNEBET, C. (1972): «Le Combat de Carnaval et de Carême», *AESC*, 27.
- (1974): *Le carnaval*, Paris.
- (1975): «Le cycle annuel des fêtes a Rouen au milieu du 16e siècle», en J. Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Reaissance*, vol. 3, Paris.
- GALARNEAU, C. (1960): «La mentalité paysanne en France sous l'Ancien Régime», *Revue de l'Histoire de l'Amérique Française*, 14.

- GALLEGO Y BURÍN, A. y GÁMIR SANDOVAL, A. (1968): *Los moriscos del reino de Granada*, Granada.
- GALPERN, A. N. (1974): «Late Medieval Piety in Sixteenth Century Champagne», en C. Trinkaus y H. Oberman (eds.), *The Pursuit of Holiness*, Leiden.
- GAMMON, W. (1981): «Babylonian Performances: the Rise and Suppression of Popular Church Music, 1660-1870», en Yeo y Yeo.
- GARCÍA BALLESTER, L. (1977): *Medicina, ciencia y minorías marginadas: los moriscos*, Granada.
- GARCÍA CARCEL, R. (1980): *Herejía y sociedad en el siglo XVI: la Inquisición en Valencia, 1530-1609*, Barcelona.
- GARCÍA DE DIEGO, P. (1953-1954): «El testamento en la tradición», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 9-10.
- GARDINER, H. C. (1946): *Mysteries' End*, New Haven.
- GARNOT, B. (1990): *Le people au siècle des Lumières*, París.
- GARRETT, C. (1987): *Spirit Possession and Popular Religion from the Camisards to the Shakers*, Baltimore.
- GARRIOCH, D. (1987): «Verbal insults in 18th-century Paris», en P. Burke y R. Porter (eds.), *The Social History of Language*, Cambridge.
- GARRISON, J. (1988): *Les protestantes au XVIe siècle*, París.
- GAWTHROP, R. y STRAUSS, G. (1984): «Protestantism and Literacy in Early Modern Germany», *Past and Present*, 104.
- GENNEP, A. van (1937-1943): *Manual de folklore française* (3 vols.), París.
- GENTILCORE D. (1992): *From Bishop to Witch: The System of the Sacred in early Modern Italy*, Manchester.
- (1998): *Healers and Healing in Early Modern Italy*, Manchester.
- (2004): «Was there a “Popular Medicine” in Early Modern Europe?», *Folklore*, 115.
- (2007): *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford.
- GEORGE, M. D. (1959): *English Political Caricature*, vol. 1, Oxford.
- GEREMEK, B. (ed.) (1978): *Kultura elitarna a kultura masowa w Polce poznego sredniowiecza*, Varsovia.
- *GESEMANN, G. (ed.) (1925): *Erlangenski rukopis*, Sremski Karlovci (Carlowitz).
- (1926): «Kompositionsschema und Heroisch-Epische Stilisierung», en *Studien zur Südslavischen Volksepik*, Reichenberg.
- GESTRICH, A. (ed.) (1989): «Protestant Religion, the State and the Suppression of Traditional Youth Culture in Southwest Germany», *History of European Ideas*, 11.
- GINZBURG, C. (1966): *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres.
- (1972): «Folklore, magia, religione», en R. Romano y C. Vivanti (eds.), *Storia d'Italia*, Turín.
- (1976): *Il formaggio e le vermi*, Turín [ed. cast.: *El queso y los gusanos*, Barcelona, 1982].
- (1978): «The Dovecote has Opened its Eyes», en Henningsen y Tedeschi.
- (ed.) (1979): *Religione delle classi popolari*, *Quaderni Storici*, 41.
- (1980): Introduction a la edición italiana del libro de P. Burke, *Popular Culture*, Milán.
- (1989): *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, Londres.
- GODECHOT, J. (1967): «Caractères généraux des soulèvements contre-révolutionnaires», en *Homenaje a J. Vicens Vives*, 2, Barcelona.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A. y MELE, E. (1944): *La maya*, Madrid.
- GOODALE, J. (2004): «Luther and the Common Man-the Common Man and Luther», en H. Medick y P. Schmidt (eds.), *Luther zwischen den Kulturen*, Göttinga.
- GORING, J. (1983): *Godly Exercises or the Devil's Dance? Puritanism and Popular Culture in Pre-Civil War England*, Londres.
- GRANBERG, G. (1948): «Kyrkan och folktron», reimp. en A. B. Rooth (ed.), *Folkdikt och folktro*, Lund, 1971.
- GRANT, H. (1972): «El mundo al revés», en *Hispanic Studies in Honour of J. Manson*, Oxford.
- GRAVIER, M. (1942): *Luther et l'opinion publique*, París.

- GREGORY, J. y COOPER, K. (eds.) (2006): *Elite and Popular Religion*, Woodbridge.
- GRENDLER, P. F. (1989): *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore.
- GREVE, R. (1956): *Studien über den Roman Buovo d'Antona in Russland*, Berlín.
- GREYERZ VON, K. (ed.) (1984a): *Religion and Society in Early Modern Europe*, Londres.
- (1984b): *Religion, Politics and Social Protest*, Londres.
- GRIFFIN, E. (2005): *England's Revelry: A History of Popular Sports and Pastimes 1660-1830*, Oxford.
- *GRIMM, J. y W. (eds.) (1812): *Kinder- und Hausmärchen*, Berlín.
- GRIPSRUD, J. (1989): «High Culture Revisited», *Cultural studies*, 3.
- *GRUNDTVIG, S. (ed.) (1882): *Danmarks folkeviser i udvalg*, Copenhagen.
- *GUASTI, C. (ed.) (1884): *Le feste di San Giovanni Battista in Firenze*, Florencia.
- GUERRINI, O. (1879): *G. C. Croce*, Bologna.
- GUERSHOON, A. (1941): *Certain Aspects of Russian Proverbs*, Londres.
- GUIDETTI, V. (1988): *Le missioni popolari dei Gesuiti in Italia*, Milán.
- GUILCHER, J. M. (1963): *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris-La Haya.
- GUREVICH, A. J. (1981): *Medieval popular Culture*, versión inglesa, Cambridge, 1987.
- (1983): «Popular and Scholarly Medieval Traditions», *Journal of Medieval History*, 9.
- HAAN, T. W. R. de (1950): *Volk en Dichterschaap*, Assen.
- (ed.) (1965): *Volkskunst der lage landen* (3 vols.), Ámsterdam-Bruselas.
- HABERMAS, J. (1991): *Wallfahrt un Aufruhr. Zum Wunderglauben im Bayern der frühen Neuzeit*, Fráncfort.
- HAEBLER, H. C. von (1957): *Das Bild in der Evangelischen Kirche*, Berlín.
- HALICZER, S. (ed.) (1987): *Inquisition and Society in Early Modern Europe*, Londres y Sidney.
- HALL, S. (1981): «Notes on Deconstructing the Popular», en R. Samuel (ed.), *People's History and the Socialist Theory*, Londres.
- HAMPE, T. (1902): *Fie Fahrenden Leute in der Deutschen Vergangenheit*, Leipzig.
- HANSEN, H. J. (ed.) (1968): *European Folk Art*, Londres.
- HARMON, M., COCCHIARA, G. y MARABOTTI, A. M. (1971): «Folk Art», en *Encyclopaedia of World Art*, 5, Londres.
- HARRIS, T. (1987): *Popular Politics in Restoration London*, Cambridge.
- (1989): «The Problem of Popular Political Culture in Seventeenth Century London», *History of European Ideas*, 11.
- (ed.) (1995): *Popular Culture in England, 1500-1850*, Londres.
- HART, S. (1968): «Enige Statistische Gegevens inzake Analfabetisme te Amsterdam in de 17e en 18e eeuw», *Amstelodanum*, 55.
- HARTLE, P. N. (2002): «"All his Works, Sir". John Taylor's Nonsense», *Neophilologus*, 86.
- *HARTMANN, A. (ed.) (1880): *Das Oberammergauen Passionspiel*, Leipzig.
- *— (ed.) (1907-1913): *Historische Volkslieder*, Múnich.
- HARVEY, H. G. (1941): *The Theatre of the Basoche*, Cambridge, Mass.
- HARVEY, L. P. (1975): «Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain», en J. J. Duggan (ed.), *Oral Literature*, Edimburgo-Londres.
- HASLUCK, F. W. (1929): *Christianity and Islam under the Sultans* (2 vols.), Oxford.
- HAUGLID, R. (ed.) (1965): *Native art of Norway*, Oslo.
- HAUSER, H. (1899): *Ouvriers du temps passé*, Paris.
- (1909): *Études sur la réforme française*, Paris.
- HAY, D. (ed.) (1975): *Albion's Fatal Tree: Crime and Society in 18th Century England*, Londres.
- HEERS, J. (1971): *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age*, Montreal.
- (1973): «Les métiers et les fêtes médiévales en France du nord et en Angleterre», *Revue du Nord*, 55.
- HEFELE, H. (1912): *Hl Bernardin von Siena und die Franziskanische Wanderpredigt in Italien*, Friburgo.
- *HEILFURTH, G. (ed.) (1959): *Bergreihen*, Tubinga.
- (1967): *Bergbau und Bergmann in der Deutschsprachigen Sagenüberlieferungen Mitteleuropas*,

Marburg.

- HELD, J. (1983): «Goyas Reflexion der Volkskultur in Spanien», en Held (ed.), *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlín.
- HENNINGSEN, G. (1990): «The Ladies from Outside», en Ankarloo y Henningsen.
– y TEDECHI, J. (eds.) (1986): *The Inquisition in Early Modern Europe*, Dekalb, Ill.
- HENNINGSEN, H. (1961): *Crossing the Equator*, Copenhague.
- HENNINGSON, P. (2006): *I sansernes vold. Bondekultur af kultursammenstod i enevældens Danmark*, Copenhague.
- HENRY, J. (1991): «Doctors and Healers: Popular Culture and the Medical profession», en Pumfrey.
- HEURCK, E. van (ca. 1931): *Les livres populaires flamands*, Amberes.
- *HILDEMAN, K. I. et al. (eds.) (1960): *Politisk rimdans*, Estocolmo.
- HILL, C. (1958): *Puritanism and Revolution*, Londres.
– (1964): *Society and Puritanism in pre-Revolutionary England*, Londres.
– (1965): «The Many-Headed Monster in late Tudor and early Stuart Political Thinking», reed. en Hill, 1974.
– (1972): *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*, Londres [ed. cast.: *El mundo trastornado. El idealismo popular extremista en la revolución inglesa del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1983].
– (1974): *Change and Continuity in Seventeenth Century England*, Londres.
- HOBBSAWM, E. J. (1959): *Primitive Rebels*, nueva ed., Manchester, 1971 [ed. cast.: *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983].
– (1969): *Bandits*, Londres [ed. cast.: *Bandidos*, Barcelona, Ariel, 1976].
– (1971): «Class Consciousness in History», en I. Mészáros (ed.), *Aspects of History and Class Consciousness*, Londres.
– y SCOTT, J. W. (1980): «Political Shoemakers», *Past and Present*, 89.
– y RANGER, T. (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge [ed. cast.: *La invención de la tradición*, Crítica, 2002].
- HODGART, M. (1950): *The Ballads*, nueva ed., Londres, 1962.
*– (ed.) (1965): *The Faber book of Ballads*, Londres.
- HOERGER, H. (1984): «Organizational Forms of Popular Piety in Rural Old Bavaria», en Greyerz.
- HOFFMANN, M. (1958): *En gruppe vevstoler på vestlandet*, Oslo.
- HOLMES, C. (1984): «Popular Culture? Witches, Magistrates and Divines in Early Modern England», en Kaplan.
– (1985): «Drainers and Fenmen: The Problem of Popular Political consciousness in the 17th Century», en Fletcher y Stevenson.
- HONKO, L. (1987): «Die Autentizität des Kalevala», en H. P. Duerr (ed.), *Autentizität un Betrug in der Ethnologie*, Fráncfort.
- HOPKIN, D. M. (2003): *Soldier and Peasant in French Popular Culture, 1766-1870*, Woodbridge.
- *HORÁK, J. (ed.) (1956): *Slovenske l'udove balady*, Bratislava.
- HORNBERGER, T. (1955): *Der Schäfer*, Stuttgart.
- HOROWITZ, E. (1989): «The Eve of the Circumcision», *Journal of Social History*, 23.
– (1992): «Toward a Social History of Jewish Popular Religion», *Journal of Religious History*, 17.
- HORSTBOLL, H. (1999): *Menigmands medie. Det folkelige bogtryk I Danmark, 1500-1840*, Copenhague.
- HOSKINS, W. G. (1953): «The Rebuilding of Rural England», reimp. en su *Provincial England*, Londres, 1963.
– (1957): *The Midland Peasant*, Londres.
- HOUSTON, R. A. (1982): «The Literacy Myth: Illiteracy in Scotland, 1630-1760», *Past & Present*, 96.
– (1988): *Literacy in Early Modern Europe: Culture and Education 1500-1800*, 2.^a ed., Harlow, 2002.
- *HRABÁK, J. (ed.) (1950): *Staroceské drama*, Praga.
- Hsia, R. P. C. (ed.) (1988): *The German People and the Reformation*, Ithaca.
– (1989): *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750*, Londres.

- HUSTVEDT, S. B. (1916): *Ballad Criticism in Scandinavia and Great Britain during the Eighteenth Century*, Nueva York.
- HUTTON, R. (1994): *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year 1400-1700*, Oxford.
- (1995): «The English reformation and the Evidence of Folklore», *Past & Present*, 148.
- (1996): *The Stations of the Sun*, Oxford.
- *HYLTÉN-CAVALLIUS, G. O. y STEPHENS, G. (eds.) (1853): *Sveriges Historiska och Politiska visor*, 1, Örebro.
- Images du peuple au 18e siècle* (1973), París.
- INGRAM, M. (1985a): «The Reform of Popular Culture», en Reay.
- (1985b): «Ridings, Rough Music and Mocking Rhymes in Early Modern England», en Reay.
- (1995): «From Reformation to Toleration; Popular Religious Cultures in England, 1540-1690», en Harris.
- ISHERWOOD, R. M. (1981): «Entertainment in the Parisian Fairs in the Eighteenth Century», *Journal of Modern History*, 53.
- (1986): *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth Century Paris*, Oxford.
- JACKSON, K. (1936): «The International Folktale in Ireland», *Folklore*, 47.
- (1961): *The international Popular Tale and Early Welsh Tradition*, Cardiff.
- JACOBET, W. (1961): *Schafhaltung und Schäfer*, Berlin.
- *JACOBSEN J. P. et al. (eds.) (1915-1936): *Danske Folkebøger* (14 vols.), Copenhagen.
- JAKOBSON, R. (1944): «On Russian Fairy Tales», reimp. en Jakobson, *Selected writings*, 1966.
- y BOGATYREV, P. (1929): «Die Folklore als eine Besondere Form des Schaffens», reimp. en *ibid*.
- JAKOBSON, S. P. (1949-1950): «Slavic folktales», en *Funk and Wagnall*.
- *JENTE, R. (ed.) (1947): *Proverbia Communia*, Bloomington.
- JOBST, A. (1938): *Evangelische Kirche und Volkstum*, Stuttgart.
- JOHANNSSON, E. (1969): *Kvantitativa studier av alfabetsiseringen i Sverige*, Umeå.
- (1973): *Literacy and Society in a Historical Perspective*, Umeå.
- JOLIBOIS, E. (1838): *La diablerie de Chaumont*, Chaumont.
- JONES, J. H. (1961): «Commonplace and Memorisation in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads», *Journal of American Folklore*, 74.
- JONES, T. G. (1930): *Welsh Folklore and Folk-Custom*, Londres.
- JONSSON, B. R. (1967): *Svensk balladtradition*, 1, Estocolmo.
- JORDAN, G. y ROGERS, N. (1989): «Admirals as heroes», *Journal of British Studies*, 28.
- JÜRGENSEN, W. (1910): *Martinslieder*.
- KAARTINEN, M. y KORHONEN, A. (eds.) (1997): *Bodies in Evidence: Perspectives on the History of the Body in Early Modern Europe*, Turku.
- KAMEN, H. (1993): *The Phoenix and the Flame: Catalonia and the Counter-Reformation*, New Haven.
- KAPLAN, S. (ed.) (1984): *Understanding of Popular Culture*, Berlin.
- KAPLOW, J. (1972): *The Names of Kings: the Parisian Labouring Poor in the Eighteenth Century*, Nueva York.
- KAPP, R. (1934): *Heilige und Heiligenlegende in England*, La Haya y Saale.
- KARADŽIĆ, V. S. (ed.) (1824-1833): *Srpske Narodne Pjesme* (4 vols.), Viena.
- *– (ed.) (1853): *Srpske Narodne Prilovetke* [ed. ingles: *Hero Tales and Legends of the Serbians*, Londres, 1914].
- KASCHUBA, W. (1988): *Volkskultur zwischen feudalen und bürgerlichen Gesellschaft*, Fráncfort.
- KASTILAN, L. (2002): revisado por F. Lundgreen-Nielsen y H. Ruus, *Song and Popular Culture*, 47.
- KATONA, I. (1964): *Historische Schichten der Ungarische Volksdichtung*, Helsinki.
- KEEN, M. (1961): *The Outlaws of Medieval Legend*, Londres.
- *KELLER, A. (ed.) (153-1858): *Fastnachtspiele* (3 vols.), Stuttgart.
- KELLEY, R. D. G. (1929): «Notes on Deconstructing the Folk», *American Historical Review*, 97.
- KELLY, C. (1990): *Petrushka: The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge.
- KEILHAUER, A. (1998): *Das französische Chanson im späten Ancien Regime: Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform*, Hildesheim.

- KEMP, P. (1935): *Healing Ritual: Studies in the Technique and Tradition of the Southern Slaves*, Londres.
- KIECKHEFER, R. (1976): *European Witch-Trials: their Foundations in Popular and Learned Culture (1300-1500)*, Londres.
- KINSER, S. (1983): «Les combats de carnaval et de Carême», *AESC*, 38.
- (1986): «Presentation and Representation: Carnival at Nüremberg, 1450-1550», *Representations*, 13.
- KITTELSON, J. (1985): «Visitations and Popular Religious Culture: Further Reports from Strasbourg», en K. C. Sessions y P. N. Bebb (eds.), *Pietas and Societas*, Kirksville.
- KLANICZAY, G. (1990): *The Uses of Supernatural Power*, Cambridge.
- KLAPISCH, C. (1980): «The Medieval Italian Mattinata», *Journal of Family History*.
- (1984): «Le chiavi fiorentini di Barbablu», *Quaderni Storici*, 57.
- KLERSCH, J. (1961): *Die Kölnische Fastnacht*, Colonia.
- KLINGNER, E. (1912): *Luther und der Deutsche Volksaberglaube*, Berlín.
- KLOSTER, R. (1968): «Handverksbygden og bygdehandverkeren», reimp. en Svensson.
- KNUTTTEL, W. P. C. (ed.) (1889-1920): *Catalogus van de pamfletten Verzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek* (9 vols.), La Haya.
- KODÁLY, Z. (1952): *Folk Music of Hungary* (trad. inglesa), Londres, 1971.
- KOHLER, E. (1959): *Martin Luther und der Festbrauch*, Colonia-Graz.
- *KOHLSCHMIDT, W. (ed.) (1935): *Das Deutsche Soldatenlied*, Berlín.
- KOHT, H. (1926): *Norsk Bondereising*, reimp. Oslo, 1975. (La trad. francesa, *Les luttes des paysans en Norvège*, París, 1929, es mucho más abreviada).
- (1929): «The Importance of the Class Struggle in Modern History», *Journal of Modern History*.
- KOLVE, V. (1966): *The Play Called Corpus Christi*, Stanford.
- KOMOROVSKÝ, J. (1957): *Král Matej Korvín v L'udovej Prozaickej Slovesnosti*, Bratislava.
- KORF, D. (1963): *Dutch Tiles*, Londres.
- KORHONEN, A. (1999): *Fellows of Infinite Jest: The Fool in Renaissance England*, tesis doctoral, Turku University.
- KREBS, W. (1933): *Alte Handwerksbräuche*, Basilea.
- KUCZYNSKI, J. (1980-1981): *Geschichte des Alltags des Deutschen Volkes 1600 1810* (2 vols.), Berlín.
- KÜGLER, H. (1940): «Friedrich der Grosse», en L. Mackensen (ed.), *Handwörterbuch des Deutsche Märchens*, 2, Berlín.
- *KUIPER, E. T. (ed.) (1924): *Het Geuzenliedboek* (2 vols.), Zutphen.
- KUNZLE, D. (1973): *The Early Comic Strip*, Berkeley y Los Ángeles.
- (1978): «World Upside Down», en B. Babcock (ed.), *The Reversible World*, Ithaca.
- LAGET, M. (1971): «Pétites écoles en Languedoc au 18e Siècle», *AESC*, 26.
- LANDSVERK, H. (1952-1953): «Fra Biletverda i Folkekunsten», *By of Bygd*, 18.
- LANTERNARI, V. (1955): «La politica culturale della Chiesa nelle Campagne: la festa di San Giovanni», *Società*, 11.
- LAQUEUR, T. (1989): «Crowds, Carnival and the State in English Executions 1604-1868», en A. L. Beier et al. (eds.), *The First Modern Society*, Cambridge.
- LAROCHE, F. (1988): *Shakespeare's Festive World*, trad. inglesa, Cambridge, 1991.
- LASLETT, P. (1965): *The World we Have Lost*, Londres [ed. cast.: *El mundo que hemos perdido, explorado de nuevo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987].
- LATHAM, M. W. (1930): *The Elizabethan Fairies*, Nueva York.
- LAURENT, D. (1989): *Aux sources du Barzaz-Breiz: la mémoire d'un peuple*, Douarnenez.
- LAZZARESCHI, E. (1909-1911): *Un contadino poeta: Giovan Domenico Pèri d'Arcidosso* (2 vols.), Roma.
- LEA, K. M. (1934): *Italian Popular Comedy* (2 vols.), Oxford.
- LEADER, N. A. M. (1967): *Hungarian Classical Ballads and their Folklore*, Cambridge.
- LEARS, T. J. Jackson (1985): «The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities», *The American Historical Review*, 90.

- *LEBER, C. (ed.) (1826): *Collection des meilleures dissertations*, 9, París.
- LE BRAS, G. (1955-1956): *Etudes de Sociologie Religieuse* (2 vols.), París.
- LEBRUN, F. (1971): *Les hommes et la mort en Anjou aux 17e et 18e siècles*, París y La Haya.
- (1976): «Le “Traité des superstitions” de J. B. Thiers», *Annales de Bretagne*, 83.
- (1993): «La cultura populaire et la Bilbiothèque Bleue de Troyes, trente ans après Robert Mandrou», reimp. en Lebrun, *Croyances et cultures*, París.
- LEFEVBRE, G. (1924): *Les paysans du Nord pendant la Révolution française*, reimp. en Bari, 1959.
- (1932): «La Révolution française et les paysans», reimp. en *Études sur la Révolution Française*, París, 1954.
- (1934): «Foules révolutionnaires», reimp. en *ibid.*
- LEFEVBRE, J. (1964): «Le jeu de carnaval de Nuremberg», en J. Jacquot (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París.
- (1968): *Les fols et la folie*, París.
- (1975): «Vie et mort du jeu de Carnaval à Nuremberg», en J. Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, 3, París.
- LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.) (1981): *Le Charivari*, París.
- LE ROY LADURIE, E. (1966): *Les paysans de Languedoc* (2 vols.), París; trad. inglesa abreviada, Urbana, 1974.
- (1971): «Mélusine ruralisée», *AESC*, 26.
- (1975): «De la crise ultime à la vraie croissance», en G. Duby y A. Wallon (eds.), *Histoire de la France Rurale*, París.
- (1979): *Carnival*, trad. inglesa, Londres, 1980.
- LEVI, E. (1914): *I Cantari legendari del popolo italiano*, Turín.
- LEVI, G. (1985): *Inheriting Power*, trad. inglesa, Chicago, 1988.
- LIESKE, R. (1973): *Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der Kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg*, Múnich y Berlín.
- *LIESTØL, A. (ed.) (1964): *Norske folkeviser*, Oslo.
- LIESTØL, K. (ed.) (1946): *Scottish and Norwegian ballads*, Oslo.
- LIKHACHEV, D. S. y PANCENKO, A. M. (1976): *Smechovej mir drevnej Rusi*, Moscú.
- *LILLIENCRON, R. von (ed.) (1865-1869): *Die Historische Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert* (4 vols.), Leipzig.
- LISBOA, J. L. (1989): «Popular Knowledge in the Eighteenth Century Almanacs», *History of European Ideas*, 11.
- LLOYD, A. L. (1967): *Folksong in England*, nueva ed. Londres, 1969.
- LOCKRIDGE, K. A. (1974): *Literacy in Colonial New England*, Nueva York.
- LOHRE, H. (1902): *Von Percy zum Wunderhorn: Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland*, Berlín.
- LOOMIS, C. G. (1948): *White Magic: an Introduction to the Folklore of Christian Legend*, Cambridge, Mass.
- LOOMIS, R. S. (1949-1950): «Celtic Folklore», en *Funk and Wagnall*.
- LORD, A. B. (1960): *The Singer of Tales*, nueva ed. Nueva York, 1966.
- LORENZEN-SCHMIDT, K. J. y POULSEN, B. (eds.) (2002): *Writing Peasants: Studies on Peasant Literacy in Early Modern Northern Europe*, Copenhagen.
- LOTMAN, J. (1984): «The Poetics of Everyday Behaviour in Russian Eighteenth Century Culture», en J. Lotman y B. A. Uspenskii (eds.), *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor.
- LOTTE, G. (1984): «Popular Culture and the Early Modern State in Germany», en Kaplan.
- LOTTIN, A. (1968): *Vie et mentalité d'un Lillois sous Louis XIV*, Lille.
- (1979): «Contre-réform et religion populaire. Un mariage difficile mais réussi au 16e et 17e siècles en Flandre et en Hainaut», en Duboscq.
- LOUIS, M. (1963): *Le folklore et la danse*, París.
- *LOW, D. S. (ed.) (1922): *The Ballads of Marko Kraljević*, Cambridge.
- LOWENTHAL, L. (1961): *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs.
- LÜSEBRINK, H. J. (1979): «Mandrin», *Revue de l'histoire moderne*, 26.

- (1995): «Volkskultur und Elitenkultur», en W. Klein y W. Naumann-Beyer (eds.), *Nach der Aufklärung?*, Berlín.
- LÜTHI, M. (1947): *Das Europäische Volksmärchen*, nueva ed. Berna, 1960.
- (1970): *Volksliteratur und Hochliteratur*, Berna y Múnich.
- LUNDGREEN-NIELSEN, F. y RUUS, H. (eds.) (1999-2000): *Svobit i mār: Dabsk Folkevissekultur 1550-1700* (4 vols.), Copenhagen.
- LURIA, K. P. (1991): *Territories of Grace: Cultural change in the Seventeenth Century Diocese of Grenoble*, Berkeley.
- (2001a): «Belief and Popular Religion», en P. Stearns (ed.), *Encyclopaedia of European Social History*, 5, Nueva York.
- (2001b): «“Popular Catholicism” and the Catholic Reformation», en K. M. Comerford y H. M. Pabel (eds.), *Early Modern Catholicism*, Toronto.
- MACDONALD, D. (1962): «Masscult and Midcult», en su *Against the American Grain*, Nueva York.
- MACFARLANE, A. D. (1970): *Witchcraft in Tudor and Stuart England*, Londres.
- MCKENDRICK, N. et al. (1982): *The Birth of a Consumer Society*, Londres.
- MÄND, A. (2005): *Urban Carnival. Festive Culture in the Hanseatic Cities of the Eastern Baltic 1350-1550*, Turnhout.
- MALCOLMSON, R. W. (1973): *Popular Recreations in English Society (1700-1850)*, Cambridge.
- MANDROU, R. (1964): *De la culture populaire au 17e et 18e siècles*, París.
- (1968): *Magistrats et Sorciers en France au 17e siècle*, París.
- (1977): «Cultures populaires et savant», en Beauroy.
- MANTECÓN, T. (ed.) (2009): *Bajtin y la historia de la cultura popular*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- MANNING, B. (1976): *The English People and the English Revolution (1640-1649)*, Londres.
- *MANZONI, L. (ed.) (1881): *Libro di carnevale*, Bolonia.
- MARCHESINI, D. (1992): *Il bisogno di scrivere: usi della scrittura nell'Italia moderna*, Roma y Bari.
- MARCO, J. (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid.
- MARCUS, L. S. (1986): *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell and the Defense of Old Holiday Pastimes*, Chicago.
- MARNEF, G. (2006): «Chambers of Rethoric and the Transmission of Religious Ideas in the Low Countries», en Schilling y Tóth.
- MARTIN, J. (1987): «Popular Culture and the Shaping of Popular Heresy in Renaissance Venice», en Haliczler.
- MASON, L. (1996): *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787-1799*, Ithaca.
- MAZZI, C. (1882): *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo 16*, Florencia.
- *MEDIN, A. y FRATI, L. (eds.) (1887-1994): *Lamenti storici* (4 vols.), Bolonia.
- MEDICK, H. (1983): «Plebeian Culture in the Transition to Capitalism», en R. Samuel et al. (eds.), *Culture, Ideology and Politics*, Londres.
- (1984): «Village Spinning Bees, Sexual Culture and Free Time in Early Modern Germany», en D. Sabeian y H. Medick (eds.), *Interest and Emotion*, Cambridge.
- MEEK, D. (2002): «The Pulpit and the Pen: Clergy, Orality and Print in the Scottish-Gaelic World», en Fox y Woolf.
- MEHRING, G. (1909): *Das Vaterunser als Politische Kampfmittel*, en *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 19.
- MEIER, J. (1906): *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, La Haya.
- MEISEN, K. (1931): *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande*, Düsseldorf.
- (1962-1963): «Saint Michael in der Volkstümliche Verehrung des Abendlandes», *Rheinische Jahrbuch für Volkskunde*, 13-14.
- MELICHERČÍK, A. (1952): *Janošíkovská tradícia na Slovensku*, Bratislava.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1924): *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid.
- (ed.) (1938): *Flor nueva de romances viejos*, 16.ª ed., Buenos Aires, 1967.
- MICHAEL, M. (1933): *Die Volkssage bei Abraham a Sancta Clara*, Leipzig.
- MIDELFORT, H. C. E. (1972): *Witch Hunting in Southwestern Germany (1562-1684)*, Stanford.

- *MILÁ Y FONTANALS, M. (ed.) (1853): «Romancerillo catalán», en *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona.
- MISTLER, J. et al. (1961): *Epinal et l'imagerie populaire*, París.
- MOHRMANN, R. E. (1993): «Everyday Culture in Early Modern Times», *New Literary History*, 24.
- MOLHO, M. (1976): *Cervantes: raíces folclóricas*, Madrid.
- MONTER, E. W. (1976): *Witchcraft in France and Switzerland*, Ithaca y Londres.
- MOOGK, P. N. (1979): «Thieving Buggers and Stupid Sluts: insults and Popular Culture in New France», *William and Mary Quarterly*, 36.
- *MOSER-RATH, E. (1964, ed.): *Predigtmärlein der Barockzeit*, Berlín.
- (1968): «Literature and Folk Tradition», *Journal of the Folklore Institute*, 5.
- MOUSNIER, R. (1967): *Fureurs paysannes*, París [ed. inglesa: *Peasant Uprisings*, Londres, 1971] [ed. cast.: *Furores campesinos. Los campesinos en las revueltas del siglo XVII (Francia, Rusia, China)*, Madrid, Siglo XXI, 1976].
- MUCHEMBLED, R. (1973): «Sorcellerie, culture populaire et Christianisme au 16e Siècle», *AESC*, 28.
- (1978): *Popular Culture and Elite Culture in France*, trad. inglesa, Londres, Baton Rouge, 1985.
- (1989): *La violence au village*, Turnhout.
- MUKERJI, J. (1983): *From Graven Images: Patterns of Modern Materialism*, Nueva York.
- y SCHUDSON, M. (eds.) (1991): *Rethinking Popular Culture*, Berkeley.
- *MULLAN, J. y REID, C. (eds.) (2000): *Eighteenth Century Popular Culture: A Selection*, Oxford.
- MULLETT, M. (1987): *Popular Culture and Popular Protest in Late Medieval and Early Modern Europe*, Londres [ed. cast.: *La cultura popular en la Baja Edad Media*, Crítica, 1990].
- (1989): «Popular Culture and the Counter-Reformation», *History of European ideas*, 11.
- NALLE, S. T. (1987): «Popular Culture in Cuenca on the Eve of Catholic Reformation», en Haliczzer.
- (1992): «A Saint for All Seasons: The Cult of San Julián», en A. J. Cruz y E. M. Perry (eds.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis.
- (2001): *Mad for God: Bartolomé Sánchez, the Secret Messiah of Cardenete*, Charlottesville.
- NEUBURG, V. E. (1971): *Popular Education in 18th Century England*, Londres.
- NICCOLI, O. (1987): *Prophecy and People in Renaissance Italy*, trad. inglesa, Princeton, 1990.
- NICOLAS, J. (2002): *La rebellion française: mouvements populaires et conscience sociale, 1661-1789*, París.
- NICOLL, A. (1963): *The World of Harlequin*, Cambridge.
- *NIELSEN, H. G. (ed.) (1912): *Danske Viser fra Adelsvisebøger og Flyveblader (1530-1630)*, Copenhagen.
- NIEROP, H. van (1991): «A Beggars Banquet», *European History Quarterly*, 21.
- NIGRO, S. (1983): *Le brache di san Griffone: novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari.
- NODERMANN, M. (1968): *Nordisk folkkonst*, Estocolmo.
- *NOREEN, A. y SCHÜCK, H. (eds.) (1884-1927): *1500- och 1600-talens Visböcker*, 12 partes, Estocolmo y Upsala.
- *NORTON, F. J. y WILSON, E. M. (eds.) (1969): *Two Spanish Verse Chap-Books*, Cambridge.
- NYGARD, H. O. (1958): *The Ballad of heer halewijn*, Helsinki y Knoxville.
- OBELKEVICH, J. (ed.) (1979): *Religion and the People*, Chapel Hill.
- , ROPER, L. y SAMUEL, R. (eds.) (1987): *Disciplines of Faith: Studies in Religion, Politics and Patriarchy*, Londres.
- O'CONNELL, L. S. (1980): «The Elizabethan Burgeois Hero-Tale», en B. Malament (ed.), *After the Reformation*, Manchester.
- Ó GIOLLÁIN, D. (2000): *Locating Irish Folklore, Tradition, Modernity, Identity*, Cork.
- OINAS, F. J. y SOUDAKOFF, S. (eds.) (1975): *The Study of Russian Folklore*, La Haya y París.
- OLRICK, A. (1908): «Epic Laws of Folk Narrative», version en inglés en A. Dundes (ed.), *The study of Folklore*, Englewood Cliffs, 1965.
- *— (ed.) (1939): *A Book of Danish Ballads*, Princeton y Nueva York.
- OLSSON, B. (1942): «Psalmboken som Folkbok», reimp. en Pleijel, 1967.
- O'NEILL, M. (1984): «Sacerdote ovvero strione: Ecclesiastical and Superstitious Remedies in 16th

Century Italy», en Kaplan.

— (1987): «Magical Healing, love Magic and the Inquisition in Late Sixteenth Century Modena», en Haliczzer.

ORTUTAY, G. (1959a): «Principles of Oral Transmission in Folk Culture», *Acta Ethnographica*, 8.

— (1959b): «Das Ungarische Volksmärchen», *Acta Litteraria*, 2.

*— (ed.) (1968): *Magyar Népművelés*, Budapest.

OVSYANNIKOV, Y. (1968): *The Lubok: 17th-18th Century Russian Broad-sides*, Moscú.

— (1970): *Russian Folk Arts and Crafts*, Moscú.

OZOUF, M. (1971): «Les cortèges révolutionnaires et la ville», *AESC*, 26.

— (1975): «Space and Time in the Festivals of the French Revolution», *Comparative Studies in Society and History*, 17.

— (1976): *La fête révolutionnaire*, París.

*PANDOLFI, V. (ed.) (1967-1971): *La commedia dell'Arte* (6 vols.), Florencia.

PARKER, G. N. (1980): «An Educational Revolution? The Growth of Literacy and Schooling in Early Modern Europe», *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 93.

— (1992): «Success and failure during the First Century of the Reformation», *Past & Present*, 136.

PASCAL, P. (1938): *Avvakum et les débuts du Raskol*, París.

*— (1971): *La révolte de Pougatchëv*, París.

PASTORE, A. (2004): «La medicina per il popolo», *Archivio Storico Ticinese*, 41.

PAULSON, R. (1979): *Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding*, Notre Dame.

PAYNE, N. (1976): *The Philosophes and the People*, New Haven.

— (1979): «Elite v. Popular Mentality in the Eighteenth Century», *Studies in Eighteenth Century Culture*, 8.

PEDROSA, J. M. (2004): *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Madrid.

*PERCEVAL, M. (ed.) (1916): *Political Ballads Illustrating the Administration of sir Robert Walpole*, Oxford.

*PERCY, T. (ed.) (1765): *Reliques of Ancient Poetry*, nueva. ed. (3 vols.), Londres, 1891.

PEREIRA, J. (1988): «La religiosidad y sociabilidad popular como aspectos del conflicto social», en Equipo Madrid, *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid.

PERRIE, M (1987) *The Image of Ivan the Terrible in Russian Folklore*, Cambridge.

PETRS, E. M. (1987): «Religion and Culture, Popular and Unpopular, 1500-1800», *Journal of Modern History*, 59.

PETIT DE JULLEVILLE, L. (1885): *Les comédiens en France au Moyen Age*, París.

*PETRACCONI, E. (ed.) (1927): *La commedia dell'Arte*, Nápoles.

PETROVIC, R. (1965): «The Oldest Notation of Folk Tunes in Yugoslavia», *Studia Musicologica*, 7.

PFANDER, H. G. (1937): *The Popular Sermon of the Medieval Friar in England*, Nueva York.

PHYTHIAN-ADAMS, C. (1972): «Ceremony and the Citizen: the Communal Year at Coventry, 1450-1550», en P. Clark y P. Slack (eds.), *Crisis and Order in English Towns*, Londres.

— (1975): *History and folklore*, Londres.

— (ed.) (1993): *Societies, Cultures and Kinship, 1580-1850: Cultural Provinces and English Local History*, Leicester.

*PICOT, E. (ed.) (1909-1912): *Recueil Général des Sotties* (3 vols.), París.

PINON, R. (1969): «Qu'est-ce qu'un charivari?», en *Festschrift für G. Heilfurth*, Gotinga.

PITRÈ, G. (1872): *Studi di poesia popolare*, reimp. Florencia, 1957.

— (1876): *Della sacre rappresentazioni popolari in Sicilia*, Palermo.

— (1889): *Usi e costumi del popolo siciliano*, (4 vols.), Palermo.

PLEIJEL, H. (1955): *The Devotional Literature of the Swedish People*, Lund.

— (1958): *Das Luthertum im Schwedischen Volksleben*, Lund.

— (1965): *Husandakt, Husaga, Husförför*, Estocolmo.

— et al. (1967): *Våra Äldsta Folkböcker*, Lund.

PLUMB, J. H. (1973): *The Commercialisation of Leisure in Eighteenth-Century England*, Reading.

POLA FALLETTI-VILLAFALLETTO, G. C. (1939-1942): *Associazioni giovanili e feste antichi* (4 vols.),

Turin.

- POLLMAN, J. (2006): «Singing for Reformation in the Sixteenth Century», en Schilling y Tóth.
- PORCHNEV, B. (1948): *Les soulèvements populaires en France de 1623 à 1648*, versión francesa, París, 1963 [ed. cast.: *Los levantamientos populares en Francia en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1978].
- PORTER, R. (1985a): «The Patient's View», *Theory and Society*, 14.
- (ed.) (1985b): *Patients and Practitioners*, Cambridge.
- (ed.) (1992): *The Popularization of Medicine, 1650-1850*, Londres.
- POUTET, Y. (1971): «L'enseignement des pauvres dans la France du 17e siècle», *Dix-Septième Siècle*, 90-91.
- PROPP, V. (1928): *Morphologie du conte*, versión francesa, París, 1970 [ed. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, 1971].
- PUIGVERT, J. M (1996): «La cultura "popular" en la Europa rural del Antiguo Régimen», *Noticiario de Historia Agraria*, 12.
- PUMFREY, S., ROSSI, P. y SLAWINSKI, M. (eds.) (1991): *Science, Culture and Popular Belief in Renaissance Europe*, Manchester.
- RAEL, J. B. (1965): *The Sources and Diffusion of the Mexican Shepherd's Plays*, Guadalajara.
- RALSTON, W. (1872): *The Songs of the Russian People*, Londres.
- RAMSEY, M. (1988): *Professional and Popular Medicine in France, 1770-1830*, Cambridge.
- RAMSEY, A. W. (2001): «The Reformation of Popular Culture», en P. Stearns (ed.), *Encyclopaedia of European Social History*, 5, Nueva York.
- REAY, B. (ed.) (1985): *Popular Culture in Seventeenth Century England*, Londres.
- (1985a): «Popular Culture in Early Modern England», en Reay.
- (1985b): «Popular Religion», en Reay.
- (1988): *Popular Cultures in England, 1550-1750*, Londres.
- REDFIELD, R. (1956): *Peasant Society and Culture*, Chicago.
- REDONDO, A. (1987): «La religion populaire espagnole au 16e siècle», en *Culturas populares: Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid.
- REED, J. (1973): *Border Ballads*, Londres.
- REGLÀ, J. (1962): *El bandolerismo català, I: La historia*, Barcelona.
- REHNBERG, M. (1967): *Vad skall vi göra med de blanke gevär*, Estocolmo.
- REID, D. (2001): «Carnival in Rouen. A History of the Abbaye des Conards», *Sixteenth Century Journal*, 32.
- REINHARD, M. (1936): *La légende de Henri IV*, París.
- REVEL J. (1984): «Forms of Expertise: Intellectuals and "Popular" Culture in France (1650-1800)», en Kaplan.
- (1986): «La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid.
- REYNOLDS, A. (1985): «The Tradition of Pasquino», *Humanistica Lovanensia*, 34.
- RIEDEL, K. V. (1963): *Der Bänkelsang*, Hamburgo.
- RIFF, A. (1945): *L'art populaire et l'artisanat rural en Alsace*, Estrasburgo.
- (1963) (ed.): *Art populaire d'Alsace*, París-Estrasburgo.
- RIGBY, B. (1991): *Popular Culture in Modern France. A Study of Cultural Discours*, Londres.
- RIGOLI, A. (ed.) (1965): *Scibilia nobili e altre storie*, Parma.
- RÍO, M. J. del (1988): «Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III», en Equipo Madrid, *Carlos III: Madrid y la Ilustración*, Madrid.
- RITCHIE, R. (1986): *Captain Kidd and the War against the Pirates*, Cambridge, Mass.
- ROBERTS, W. E. (1957): «Folklore in the Novels of Thomas Deloney», en W. E. Richmond (ed.), *Studies in Folklore*, Bloomington.
- ROBINSON-HAMMERSTEIN, H. (ed.) (1989): *The Transmission of Ideas in the Lutheran Reformation*, Dublín.
- ROCHE, D. (1981): *The People of Paris*, versión inglesa, Leamington Spa, 1987.
- *— (ed.) (1982): *J. L. Ménétra: journal de ma vie*, 2.ª ed., París, 1998.
- (1985): «Les idées sociales, politiques et religieuses d'un artisan parisien au 18esiècle», en

Bertrand.

— (1997): *Histoire des choses banales: naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (ed.) (1970): *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid.

ROGERS, P. (1985): *Literature and Popular Culture in Eighteenth Century England*, Londres.

RÖLLEKE, H. (1979): «Zur Entstehungsgeschichte des Wunderhorns», en Arnim y Brentano.

ROLLER, H. U. (1965): *Der Nürnberger Schembartlauf*, Tubinga.

ROLLINS, H. E. (1919): «The Black-Letter Broadside Ballad», *Proceedings of the Modern Language Association*.

*— (ed.) (1929-1932): *The Pepys Ballads* (8 vols.), Cambridge, Mass.

ROLLISON, D. (1981): «Property, Ideology and Popular Culture in a Gloucestershire Village», *Past & Present*, 93.

ROMEU, J. (1948): *El mito de «el conte Arnau»*, Barcelona.

*— (ed.) (1957): *Teatre Hagiogràfic*, Barcelona.

ROMMEL, O. (1952): *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Viena.

ROODENBURG, H. (1985): «The Autobiography of Isabella de Moerloose. Sex, Childrearing and Popular Belief in Seventeenth Century Holland», *Journal of Social history*, 18.

— (1990): *Onder censuur. de kerkelijke tucht in de gereformeerde gemeente van Amsterdam, 1578-1700*, La Haya.

ROOIJAKKERS, G. y ROMME, T. (eds.) (1989): *Charivari in de Nederlanden*, número especial de *Volkskundig Bulletin*.

— (1994): «Ritual Repertoires. Early Modern Popular Culture in the Southern Netherlands», *European Review of History*, 1.

— y ZEE, T. van der (eds.) (1986): *Religieuze Volkskultuur*, Nijmegen.

ROPER, L. (1987): «The “Common Man”, the “Common Good”, “Common Women”; Gender and Meaning in the German Reformation Commune», *Social History*, 12.

— (1989): *The Holy Household: Women and Morals in Reformation Augsburg*, Oxford.

— (2004): *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*, New Haven.

ROSA, G. de (1971): *Vescovi, popolo e magia nel Sud*, Nápoles.

ROSENFELD, H. F. (1937): *Der hl Christophorus*, Leipzig.

ROSENFELD, S. (1939): *Strolling Players and Drama in the Provinces (1660-1765)*, Cambridge.

— (1960): *The Theatre of the London Fairs in the Eighteenth Century*, Cambridge.

ROSSI, P. L. (1991): «Society, Culture and the Dissemination of Learning», en Pumfrey.

ROSSI, V. (1889-1890): «Un cantastorie ferrarese del secolo 16», en *Rassegna Emiliana*, 2.

ROTUNDA, D. P. (1942): *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington.

*ROUANET, L. (ed.) (1901): *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (4 vols.), Barcelona y Madrid.

RUBLACK, H. G. (1992): «Success and Failure of the Reformation: Popular “Apologies” from the 17th and 18th Centuries», en A. Fix y S. Karant-Nunn (eds.), *Germania Illustrata*, Kirksville.

RUDÉ, G. (1959): *The Crowd in the French Revolution*, Oxford.

— (1964): *The Crowd in History (1730-1848)*, Nueva York [ed. cast.: *La multitud en la historia*, Madrid, Siglo XXI, 1978].

(1974): *Paris and London in the Eighteenth Century*, Londres.

RUDWIN, M. (1920): *The Origin of the German Carnival Comedy*, Londres.

— (1931): *The Devil in Legend and Literature*, Chicago y Londres.

RUGGIERO, G. (1993): *Binding Passions: Tales of Magic, Marriage and Power at the End of the Renaissance*, Nueva York.

RYAN, W. F. (1999): *The Bathhouse at Midnight: An Historical Survey of Magic and Divination in Russia*, Stroud.

— (2006): *Russian Magic at the British Library: Books, Manuscripts, Scholars, Travellers*, Londres.

SABEAN, D. (1984): *Power in the Blood*, Cambridge.

SACHS, C. (1933): *A World History of the Dance* (trad. inglesa), Londres, 1938.

- *SAENZ, J. (ed.) (1755): *Collectio Maxima Conciliorum Omnium Hispaniae*, vols. 5-6, Roma.
- *SAHLGREN, J. (ed.) (1946-1956): *Svenska Folkböcker* (8 vols.), Estocolmo.
- SAHLIN, M. (1940): *Études sur la Carole Médiévale*, Upsala.
- SAINÉAN, L. (1907): *L'argot ancien, 1455-1850*, Paris.
- *SALGADO, G. (ed.) (1972): *Cony-Catchers and Bawdy Baskets*, Harmonswoth.
- SALIES, P. (1962): «Imagerie populaire et confréries Toulousaines», *Gazette des Beaux-Arts*.
- SALILLAS, R. (1896-1898): *El delincuente español* (2 vols.), Madrid.
- SALMEN, W. (1960): *Der Fahrende Musiker im Europäischen Mittelalter*, Kassel.
- *SALOMONE-MARINO, S. (ed.) (1875): *Storie popolari in poesia Siciliana*, Bolonia.
- (1924): *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo.
- SAMAHA, J. (1975): «Sedition amongst the “Inarticulate” in Elizabethan England», *Journal of Social History*, 8.
- SAMUEL, R. (1975): «People's History», en su *Village Life and Labour*, Londres.
- SANDGRUBER, R. (1982): *Die Anfänge der Konsumgesellschaft*, Viena.
- SAULNIER, R. y AYNAUD, A. (1953): *Prototypes de l'Imagerie Populaire*, *Arts et Traditions Populaires*, 1.
- SCARISBRICK, S. (1984): *The Reformation and the English People*, Londres.
- SCHACHER, J. (1947): *Das Hexenwesen im Kanton Luzern*, Lucerna.
- *SCHADE, O. (ed.) (1864): *Handwerkslieder*, Leipzig.
- *SCHANNAT, J. F. (ed.) (1759-1790): *Concilia Germaniae* (11 vols.), Colonia (esp. vols. 5-10).
- SCHANZ, G. (1877): *Zur Geschichte der Deutschen Gesellen-Vereine*, Leipzig.
- SCHARFE, M. (1967): «Bildzeugnisse Evangelischer Frömmigkeit», en M. Scharfe *et al.*, *Volksfrömmigkeit*, Stuttgart.
- (1968): *Evangelische Andachtsbilder*, Stuttgart.
- (1984): «The distances Between the Lower Classes and Official Religion: Examples from the 18th Century Württemberg», en Greyerz.
- SCHAUMKELL, E. (1893): *Der Kultus der hl Anna am Ausgang des Mittelalters*, Frigurgo y Leipzig.
- SCHENDA, R. (1965-1966): «Italienische Volkslesezstoffe im 19. Jahrhundert», en *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 7.
- (1970): *Volk ohne Buch*, Fráncfort.
- (1985): «Orale und literarische Kommunikationsformen», en Brückner *et al.*
- SCHEURLEER, D. F. (ed.) (1914): *Van Varen en van Vechten* (3 vols.), La Haya.
- SCHIEDER, W. (ed.) (1986): *Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte*, Göttinga.
- SCHILLING, H. y TÓTH, I. G. (eds.) (2006): *Religion and, Cultural Exchange in Europe*, Cambridge.
- SCHINDLER, N. (1984): «Spuren in der Geschichte der “anderen” Zivilisation», en Van Dülmen y Schindler.
- (1992): *Rebellion, Community and Custom in Early Modern Germany*, trad. inglesa, Cambridge, 2002.
- SCHMIDT, E. (1904): *Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus*, Berlín.
- (ed.) (1955): *Masken in Mitteleuropa*, Viena.
- (1963): *Die Volkserzählung*, Berlín.
- *— (ed.) (1965): *Le théâtre populaire européen*, París.
- *— (ed.) (1971): *Historische Volkslieder aus Österreich*, Viena.
- SCHOCHET, G. (1969): «Patriarchalism, Politics and Mass Attitudes in Stuart England», *Historical Journal*, 12.
- SCHOEBEL, C. (1877): *La légende du juif errant*, París.
- SCHOFIELD, R. (1968): «The Measurement of Literacy in pre-Industrial England», en J. Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge.
- (1973): «Illiteracy in pre-Industrial England», en Johansson.
- SCHOOF, W. (1959): *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, Hamburgo.
- SCHOTTEL, G. D. J. (1862-1864): *Geschiedenis der Rederijkers in Nederland* (2 vols.), Ámsterdam.
- (1868): *Het oud-hollandsch huisgezin der 17e eeuw*, Haarlem.

- (1873-1874): *Vaderlandsche Volksboeken* (2 vols.), Haarlem.
- SCHOTTENLOHER, K. (1922): *Flugblatt und Zeitung*, Berlin.
- SCHREIBER, G. et al. (1959): *Die Vierzehn Nothelfer*, Innsbruck.
- (1962): *Der Bergbau in Geschichte, Ethos und Sakralkultur*, Berlin y Opladen.
- SCHRIJNEN, J. (1930): *Nederlandsche Volkskunde* (2.^a ed., 2 vols.), Zutphen.
- SCHULZE, W. (1984): «Peasant Resistance in the Sixteenth and Seventeenth Century Germany in European Context», en Greyerz (1984b).
- SCHUTTE, A. J. (1980): «Printing, Piety and the people in Italy», *Archiv für Reformationsgeschichte*, 71.
- SCOTT, T. (1986): *Freiburg and the Breisgau: town-country relations in the Age of Reformation and the Peasants' War*, Oxford.
- (1991): «The Common People in the German Reformation», *Historical Journal*, 34.
- SCOTT, W. (1802): *Minstrelsy of the Scottish Border*, reimp. (3 vols.), Edimburgo, 1902.
- SCRIBNER, R. W. (1981): *For the Sake of Simple Folk*, 2.^a ed., Oxford, 1994.
- (1987): *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*, Londres.
- (1989a): «Is History of Popular Culture Possible?», *History of European Ideas*, 10.
- (1989b): «Popular Piety and Modes of Visual perception in Late-Medieval and Reformation Germany», *Journal of Religious History*, 15.
- (1990): «The Impact of Reformation on Daily Life», en G. Jarisch (ed.), *Mensch und Objekt im Mittelalter*, Krems.
- (ed.) (1993): *Popular Religion in Germany*, Manchester.
- (1995): «Elements of Popular Belief», en T. A. Brady, H. Oberman y J. D. Tracy (eds.), *Handbook of European History 1400-1600*, Leiden.
- y JOHNSON, T. (eds.) (1996): *Popular Religion in Germany and Central Europe, 1400-1800*, Basingstoke.
- SEEVER, P. (1985): *Wallington's World: A Puritan Artisan in 17th Century London*, Londres.
- SÉBILLOT, P. (1883): *Gargantua dans les traditions populaires*, Paris.
- (1894): *Les Travaux Publics et les Mines dans les Traditions et les Superstitions de Tous les pays*, Paris.
- (1901): *Le folklore des pêcheurs*, Paris.
- *SEEMANN, E. et al. (eds.) (1967): *European Folk Ballads*, Copenhagen.
- SEGUIN, J. P. (1961): *L'information en France de Louis XII à Henri II*, Ginebra.
- SELESKI, P. (1995): «Women Work and Cultural Change in 18th and Early 19th-century London», en Harris.
- SHAABER, M. A. (1929): *Some Forerunners of the Newspaper in England*, Filadelfia.
- SHARP, C. (1907): *English Folksong: some Conclusions*, Londres.
- SHARPE, J. (1985): «The People and the Law», en Reay.
- SHEPARD, L. (1969): *John Pitts*, Londres.
- (1973): *The History of Street Literature*, Newton Abbot.
- SHIACH, M. (1989): *Discourse on Popular Culture*, Cambridge.
- SIMPSON, C. M. (1941-1942): «Tudor Popular Music», *Huntington Library Quarterly*, 5.
- (1966): *The British Broadside Ballad and its Music*, New Brunswick.
- *SINGLETON, C. S. (ed.) (1936): *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, Bari.
- SISSON, C. (1936): *Lost Plays of Shakespeare's Age*, reimp. Londres, 1970.
- SOBOUL, A. (1958): *Les sans-culottes parisiens en l'an II*, Paris; trad. inglesa abreviada, Oxford, 1964.
- (1966): «Classes populaires et rousseauisme», reimp. en *Paysans, sans-culottes et jacobins*, Paris.
- (1970): *La civilisation et la Révolution française*, Paris.
- SOKOLOV, Y. M. (1938): *Russian Folklore*, reimp. trad. inglesa, Detroit, 1971.
- SOLÉ, J. (1973): «Lecture et classes populaires à Grenoble», *Images du Peuple*.
- *SOLTAU, F. L. von (ed.) (1836): *Ein Hundert Deutsche Historische Volkslieder*, Leipzig.
- SOMMERVILLE, C. J. (1977): *Popular Religion in Restoration England*, Gainesville.
- SORIANO, M. (1968): *Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*, Paris.

- SPAMER, A. (ed.) (1934-1935): *Die Deutsche Volkskunde* (2 vols.), Leipzig y Berlín.
- SPEZZANI, P. (1970): «L'arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della commedia dell'arte», en G. Folena (ed.), *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padua.
- SPUFFORD, M. (1974): *Contrasting Communities*, Cambridge.
- (1981): *Small Books and Pleasant Histories*, Londres.
- STALLYBRAS, P. y WHITE, A. (1986): *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres.
- STEVENSON, D. (2004): «“The Gudeman of Ballangeich”»: Rambles in the afterlife of James V», *Folklore*, 115.
- STEVENSON, J. (1985): «The Moral Economy of the English Crowd: Myth and Reality», en Fletcher y Stevenson.
- STEVENSON, L. C. (1986): *Praise and Paradox: Merchants and Craftsmen in Elizabethan Popular Literature*, Cambridge.
- STIEF, C. (1953): *Studies in the Russian Historical Song*, Copenhagen.
- STOIANOVICH, T. (1970-1971): «Material Foundations of pre-Industrial Civilisation in the Balkans», *Journal of Social History*, 4.
- STONE, L. (1964): «The Educational Revolution in England, 1560-1640», *Past & Present*, 28.
- (1969): «Literacy and Education in England, 1640-1900», *Past & Present*, 42.
- STORCH, R. (ed.) (1982): *Popular Culture and Custom in Nineteenth Century England*, Londres.
- STRAETEN, E. van der (1881): *Le théâtre villageois en Flandre* (2 vols.), Bruselas.
- STRAUSS, G. (1975): «Success and Failure in the German Reformation», *Past & Present*, 67.
- (1991): «The Dilemma of Popular History», *Past & Present*, 132.
- STREITMANN, K. (2006): «The Clown's Spheres of Activity in the Elizabethan World: William Kemp, a Lifelong Wanderer», *Határsávok*.
- *STROBACH, H. (1964): *Bauernklagen: Untersuchungen zum Sozialkritischen Deutschen Volkslied*, Berlín Este.
- SUBOTIC, D. (1932): *Yugoslav Popular Ballads*, Cambridge.
- SUMBERG, S. L. (1941): *The Nuremberg Schembart carnival*, Nueva York.
- SVÄRDSTRÖM, S. (1949): *Dalmålningarna och deres förlagor*, Estocolmo.
- (1957): *Masterpieces of dala peasant painting*, Estocolmo.
- SVENSSON, S. (1955): «Gustaf Adolf und die Schwedische Volkskunde», en *Festschrift für W. E. Peuckert*, Berlín.
- (1967): «Almanackan», en H. Pleijel.
- (ed.) (1968) (ed.): *Nordisk folkkunst*, Estocolmo.
- SZABOLCSI, B. (1965): «Folk Music, Art Music, History of Music», *Studia Musicologica*, 7.
- SZÖVERFFY, J. (1968): «History and Folk Tradition in East Europe», *Journal of the Folklore Institute*, 5.
- TADDEI, I. (1991): *Fête, jeunesse et pouvoirs: l'Abbaye des Nobles enfants de Lausanne*, Lausana.
- TASSY, F. (1959): «Il paese di cuccagna», *Acta Litteraria*, 2.
- *TAVIANI, F. (ed.) (1970): *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma.
- TAYLOR, A. (1921): «The Devil and the Advocate», *Proceedings of the Modern Language Association*, 36.
- (1931): «Edward» and «Sven i Rosmgård», Chicago.
- (1937): *The Literary History of Meistersang*, Nueva York y Londres.
- (1949-1950): «Germanic Folklore», en *Funk and Wagnall*.
- TAYLOR, R. (1911): *The Political Prophecy in England*, Nueva York.
- TAZBIR, J. (1969): «Die Gesellschaftliche Funktion des Kultus des Heiligen Isidor des Pflügen in Polen», *Acta Polonica Historica*, 20.
- (1980): «Hexenprozesse in Polen», *Archiv für Reformationsgeschichte*, 71.
- TE BRAKE, W. (1998): *Shaping History: Ordinary People in European Politics, 1500-1700*, Berkeley.
- THOMAS, K. V. (1958): «Women and the Civil War Sects», *Past & Present*, 13.
- (1964): «Work and Leisure in pre-Industrial Society», *Past & Present*, 29.
- (1971): *Religion and the Decline of Magic*, Londres.

- (1977): «The Place of Laughter in Tudor and Stuart England», *Times Literary Supplement*, 21 de enero.
- (1986): «The Meaning of Literacy in Early Modern England», en G. Baumann (ed.), *The Written Word*, Oxford.
- THOMPSON, E. P. (1963): *The Making of the English Working Class*, Londres [ed. cast.: *La formación histórica de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Laia, 1977].
- (1975): «The Crime of Anonymity», en D. Hay *et al.* (eds.), *Albion's Fatal Tree*, Londres [ed. cast.: «El crimen del anonimato», en *ibid.*].
- (1991): *Customs in Common*, reimp. Harmondsworth, 1993 [ed. cast.: *Costumbres en común*, Crítica, 2000].
- THOMPSON, R. (1976): «Popular Reading and Humour in Restoration England», *Journal of Popular Culture*.
- THOMSON, D. S. (1952): *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian*, Edimburgo y Londres.
- (1974): *An Introduction to Gaelic Poetry*, Londres.
- *TIDDY, R. J. E. (1923): *The Mummer's Play*, Oxford.
- TIERSOT, J. (1908): *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris.
- TILLHAGEN, C. H. (1962): *Folklig läkekonst* (2.ª ed.), Estocolmo.
- (1969): «Finnen und Lappen als Zauberkundige», *Festschrift für G. Heilfurth*, Gotinga.
- TILLIOT, J. B. du (1741): *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous*, Lausana y Ginebra.
- TINDALL, W. Y. (1934): *John Bunyan, Mechanick Preacher*, Nueva York.
- TODD, M. (2002): *The Culture of Protestantism in Early Modern Scotland*, New Haven.
- TOGBEY, K. (1969): *Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Copenhague.
- TOMLINSON, G. (1993): *Music in Renaissance Magic: Towards a Historiography of Others*, Chicago.
- TORRE, A. (1986): «Village Ceremonial Life and Politics in the 18th Century Piedmont», en Obelkevich, Roper y Samuel.
- (1992): «Politics Cloaked in Worship: State, Church and Local power in the Piedmont 1570-1770», *Past & Present*, 134.
- TOSCHI, P. (1935): *La poesia popolare religiosa in Italia*, Florencia.
- (1955): *Origini del teatro italiano*, Turin.
- (1964): *La legenda di San Giorgio nei canti popolari italiani*, Roma.
- TÓTH, I. G. (1996): *Literacy and Written Culture in Early Modern Europe*, trad. inglesa, Budapest, 2000.
- TRACHTENBERG, J. (1943): *The Devil and the Jews*, New Haven.
- TREVOR-ROPER, H. R. (1969): *The European Witch-Craze*, Harmondsworth.
- TREXLER, R. C. (1972): «Florentine Religious Experience: the Sacred Image», en *Studies in the Renaissance*, 19.
- (1974): «Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance», en C. Trinkaus y H. A. Oberman (eds.), *The Pursuit of Holiness*, Leiden.
- TROELS-LUND, T. F. (1908-1910): *Dagligt liv i Norden i det sekstende Aarhundrede* (14 vols.), Copenhague y Oslo.
- TRÜMPY, H. (1969): «Die Reformation als Volkskundliches Problem», en *Festschrift für G. Heilfurth*, Gotinga.
- TURI, G. (1969): *Viva Maria: la reazione alle riforme leopoldine (1700-1799)*, Florencia.
- TYACKE, N. (1979): «Popular Puritan Mentality in Elizabethan England», en P. Clark, A. G. R. Smith y N. Tyacke (eds.), *The English Commonwealth, 1547-1640*, Nueva York.
- UKHOV, P. D. (1975): «Fixed Epithets in the Byliny», en Oinas y Soudakoff.
- ULDALL, K. (1963): *Dansk folkekunst*, Copenhague.
- ULTEE, J. M. (1976): «The Suppression of Fêtes», *Catholic Historical Review*, 62.
- UNDERDOWN, D. (1985): *Revel, Riot and Rebellion*, Oxford.
- (1995): «Regional Cultures? Local Variations in Popular Culture During the Early Modern Period», en Harris.
- VAREY, J. E. (1957): *Historia de los títeres en España*, Madrid.
- y SHERGOLD, N. D. (1953): «La tarasca de Madrid», *Clavileño*, 4.

- VARGYAS, L. (1967): *Researches into the Medieval History of Folk Ballad*, Budapest.
- VAULTIER, R. (1946): *Les fêtes populaires à Paris*, Paris.
- (1965): *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans*, Paris.
- VECCHI, A. (1968): *Il Culto delle immagine nelle stampe popolari*, Florencia.
- VELAY-VALLANTIN, C. (1992): *L'histoire des contes*, Paris.
- VERBECKMOES, J. (1992): «The Emperor and the Peasant», en W. Thomas y B. de Groof (eds.), *Rebelión y Resistencia en el mundo hispánico del siglo XVII*, Leuven.
- VERY, F. G. (1962): *The Spanish Corpus Christi Procession*, Valencia.
- VIDAL, D. (1983): *Le malheur et son prophète: inspirés et setaires en Languedoc calviniste (1685-1725)*, Paris.
- *VIOLETT-LE-DUC, M. (ed.) (1854): *Ancien théâtre français* (3 vols.), Paris.
- VOGLER, B. (1975): «La législation sur les sépultures dans l'Allemagne protestante», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 22.
- VOVELLE, M. (1973): *Piété baroque et déchristianisation en Provence au 18e siècle*, Paris.
- (1975): «Y a-t-il eu une révolution culturelle au 18e siècle? L'éducation populaire en Provence», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 22.
- (ed.) (1981): *Les intermédiaires culturels*, Paris.
- (1982): *Ideologies and Mentalities*, trad. inglesa, Cambridge, 1990 [ed. cast.: *Ideologías y mentalidades*, Ariel, 1985].
- VRIES, J. de (1975): «Peasant Demand Patterns and Economic Development: Friesland, 1550-1750», en W. N. Parker y E. L. Jones (eds.), *European Peasants and their Markets*, Princeton.
- VRIJHOF, P. F. y WAARDENBURG, J. (eds.) (1979): *Official and Popular Religion*, La Haya.
- WAAS, G. E. (1941): *The Legendary Character of the Emperor Maximilian*, Nueva York.
- *WACKERNAGEL, P. (ed.) (1864-1867): *Das Deutsche Kirchenlied* (5 vols.), Leipzig.
- WAITE, G. K. (2000): *Popular Drama and Religious Propaganda in the Low countries of Charles V*, Toronto.
- WALSH, J. (1972): «Methodism and the Mob in the 18th century», en Cuming y Baker.
- WALSHAM, A. (2002): «Reformed Folklore? Cautionary Tales and Oral Tradition in Early Modern England», en Fox y Woolf.
- WALTER, J. (1980): «Grain Riots and Popular Attitudes to the Law: Maldon and the Crisis of 1629», en Brewer y Styles.
- (1985): «A Rising of the People? The Oxfordshire Rising of 1596», *Past & Present*, 107.
- (1999): *Understanding Popular Violence in the English Revolution*, Cambridge.
- *WARDROPPER, B. W. (ed.) (1954): *Cancionero spiritual*, Oxford.
- WATT, T. (1991): *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*, Cambridge.
- WEARMOUTH, R. F. (1945): *Methodism and the Common People*, Londres.
- WEBBER, R. H. (1951): *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley-Los Ángeles.
- WEBSTER, C. (1982): «Paracelsus and Demons: Science as a Synthesis of Popular Belief», en Zambelli.
- WEGERT, K. (1994): *Popular Culture, Crime and Social Control in 18th Century Württemberg*, Stuttgart.
- WEIDKUHN, P. (1969): «Fastnacht, Revolte, Revolution», *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 21.
- WEIMANN, R. (1967): *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, trad. inglesa, Baltimore, 1978.
- WELSFORD, E. (1935): *The Fool*, reimpr. Londres, 1968.
- WERNER, R. M. (1892): «Das Vaterunser als Gottesdienstliche Zeitlyrik», *Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte*, 5.
- WIDÉN, B. (1973): «Literacy in the Ecclesiastical Context», en Johansson.
- WIEGELMANN, G. (ed.) (1980): *Geschichte der Alltagskultur*, Münster.
- WIERTZ, P. (1971): «Zur Religiösen Volkskultur der Orientalischen und Orthodoxen Kirchen», en E. von Ivánka et al. (eds.), *Handbuch der Ostkirchenkunde*, Düsseldorf.
- WIESNER, M. E. (1988): «Women's Response to Reformation», en R. Hsia (ed.) *The German People*

and the Reformation, Ithaca.

- WILES, D. (1987): *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge.
- WILSON, D. (1970): *The Life and Times of Vuk Stefanović Karadžić*, Oxford.
- WILSON, K. (1988): «Admiral Vernon», *Past & Present*, 121.
- WILSON, S. (1989): «Popular Culture: What do You mean?», *History of European Ideas*, 11.
- WIMBERLEY, L. C. (1928): *Folklore in the English and Scottish Ballads*, Chicago.
- WINDAKIEWICZ, S. (1904): *Teatr ludowy w dawnej polsce*, Cracovia.
- WIRTH, H. F. (1911): *Der Untergang des Niederländischen Volksliedes*, La Haya.
- WOHLFEIL, R. (ed.) (1972): *Reformation oder Frühbürgerliche Revolution*, München.
- *WOLF, F. J. Y HOFMANN, C. (eds.) (1856): *Primavera y flor de romances* (2 vols.), Berlin.
- *WOSSIDLO, E. (ed.) (1960): *Herr und Knecht: Anti-Feudale Sagen aus Mecklenburg*, Berlin.
- WRIGHT, L. B. (1935): *Middle Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill.
- *WRIGHT, T. (ed.) (1860): *Songs and Ballads*, Londres.
- WRIGHTSON, K. (1980): «Two Concepts of Order», en Brewer y Styles.
- (1981): «Alehouses, Order and Reformation in Rural England, 1590-1660», en Yeo y Yeo.
- WUNDER, H. (1979): «The Mentality of Rebellious Peasants», en R. Scribner y G. Benecke (eds.), *The German Peasant War*, Londres.
- WUORINEN, J. H. (1931): *Nationalism in Modern Finland*, Nueva York.
- WURZBACH, N. (1981): *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*, trad. inglesa, Cambridge, 1990.
- *WUTTKE, D. (ed.) (1973): *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- WYCZANSKI, A. (1974): «Alphabétisation et structure sociale en Pologne au 16e siècle», *AESC*, 29.
- YEO, Y. y YEO, S. (eds.) (1981): *Popular Culture and Class Conflict*, Brighton.
- ZAMBELLI, P. (ed.) (1982): *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Florencia.
- ZARRI, G. (1990): *Le sante vive*, Turin.
- ZGUTA, R. (1972): «Skomorokhi», *Slavic Review*, 31.
- ZINS, H. (1959-1960): «Aspects of the Peasant Rising in East Prussia in 1525», *Slavonic and East European Review*, 38.
- ZIWÈS, A. (1960): *Le jargon de maître François Villon*, Paris.

ARCHIVO FOTOGRAFICO



Ein schönes verlobtes Paar Markt-Singer.
 Wer dañ was neues will erfahren und erscheren,
 Ein recht Wunder geschicht, so dieses Jahr geschehen,
 30 Ochsen 20^{er} auch, good schaff' frass einer allein,
 heb nür mein Daffel auf, darunter wird Er schreyen.

1. Cantantes callejeros (Alemania, siglo XVII). Germanisches National Museum, Nürnberg.



Ich liebe gute fremde Herren.
 Die verheeren unsere Zeitung gern.
 So bring ich euch ein ganz neues
 Die ich nicht nur al. hat verlauffen.
 Was man noch nicht hat erlogen.
 Wie die Kaiserliche und die
 Von der ar. mad. der. sitzen
 Die Frauen die von auf. hand. hat
 Ich hab. er. die. alle. hand.

Ich eras nicht briff wie and. kotten.
 Du such. per. terra. und. c. p. p. p. p.
 Was ich hab. in. nach. allen. lust.
 Drey. tag. er. lagen. vor. der. p. p.
 D. u. s. und. in. alles. gl. u. d. n. s. r. r.
 Weill. aller. noch. in. fr. i. d. h. r. o.
 Nach. ich. ich. mit. a. w. d. e. r. e. n.
 Weill. ich. der. g. u. d. e. r. d. r. i. d. e. n.
 Wenn. man. man. in. h. e. r. e. s. v. n. d. s. w. a. g.
 Ich. ze. i. c. h. u. s. in. a. n. d. e. r. m. a. c. h.

Muss das ab. so. die. d. n. s. u. n. g. e. r.
 Von. der. h. e. r. t. i. g. v. o. n. g. a. l. l. e. n. s. e.
 Ich. hab. in. mit. g. a. n. z. e. n. l. e. s. g. e. i. t. a. n.
 Vor. a. n. s. f. r. a. n. z. o. s. i. s. t. e. n. a. n.
 Die. d. e. r. i. t. m. a. c. h. s. u. n. d. i. t.
 Die. h. e. r. d. e. n. s. e. n. l. a. n. d. s. r. a. n. n. e. n. m. a. c. h.
 D. r. o. n. d. h. e. n. d. m. i. n. n. h. e. r. s. t. a. n. g. g. e. i. t.
 S. a. n. s. t. i. t. u. d. a. s. i. t. l. e. s. r. u. n. d. e. r. g. e. i. t.
 In. p. e. l. e. r. n. u. d. e. r. a. n. d. e. r. s. e. n.
 Die. s. i. d. m. a. x. s. u. r. e. n. d. o. g. e. n.

Druckte bey Jacob Kemmer

2. Vendedor de gacetillas (Alemania, siglo XVI). Bibliothèque Nationale de France, Paris.



3. *El organillero*, de Georges de La Tour (comienzos del siglo XVII). Musée des Beaux-Arts de Nantes.



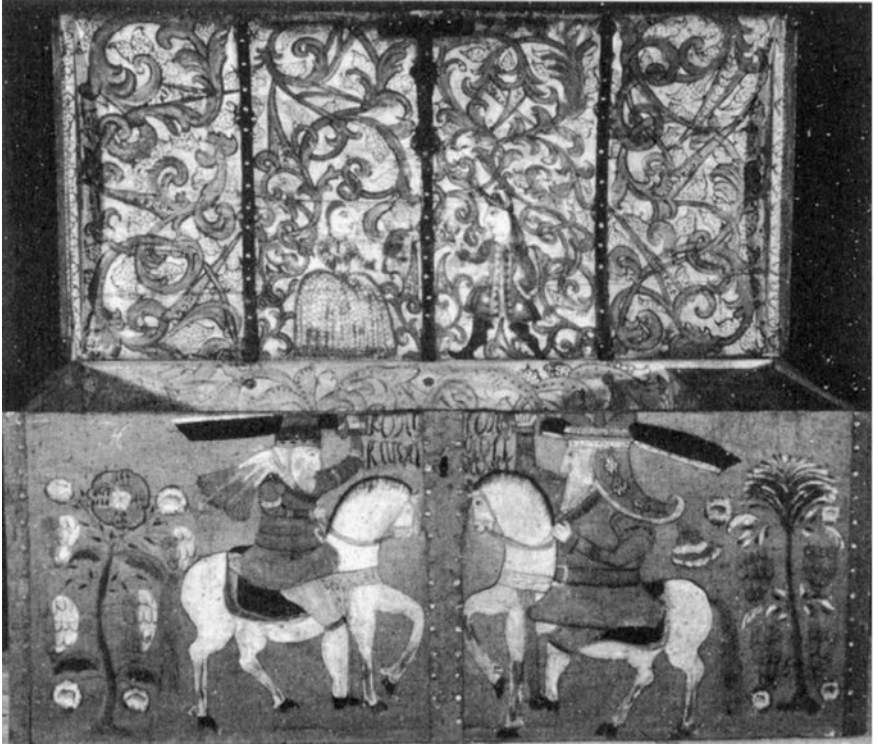
4. Skomorokhi en Ladoga, en 1634. «Dances des Russes», del libro de Adam Olearius, *Voyages très curieux et très renommez faits en Moscovie, Tarterie et Perse, tr. & augmentez par le sr. De Wic- quefort* (1727). Bodleian Library, Universidad de Oxford.



5. «Charlatanes en la plaza de San Marcos», del libro de Giacomo Franco, *Habiti d'huomini et donne Venetiane...* (Venecia, 1609). Bodleian Library, Universidad de Oxford.



6. «Charlatanes en Paris» (comienzos del siglo XVII), del libro del Dr. Le Paulmier, *L'Orviétan: Histoire d'une famille de charlatans du Pont-Neuf aux xviiie et xviiiè siècles* (París, 1893). Bibliothèque Nationale de France, París.



7. *El rey Karvel y Ogier el Danés* (arcón pintado, Gudbrandsdal, Noruega) puede que el artista fuera Jakob Klukstad. Norsk Folksmuseum, Oslo.



8. *Campeño noruego y su familia*, de Björn Frøysak (Oslo, 1699). Norsk Folkmuseum, Oslo.



CREDIT EST MORT

Courons petis et grands à cet enterrement
 Nostre credit est mort, sa gloire est en fumée,
 Il ne nous reste plus qu'un peu de renommée,
 Que nous allons poser dessus son monument.

*Si prête non rat si rat non tout si tout non tel si tel non gré.
 Car à prêter cousin germain, au rendre fils de putain*
 Rotisseurs, Hosteliers, Chaircutiers, boulangers, Les grands et les petis souffrent fort maintenant
 Depuis que le Credit fut mis dessous la tombe, Qu'ils n'ont plus de credit l'assistance propre;
 Ne prêtent a pas un soient voisins ou estrangers, Chacun pleure et larmoye, hautement se plaint:
 Par les mauvais payeurs sur tout ce malheur tombe, Comme un enfant qu'on seure de sa neuvée.

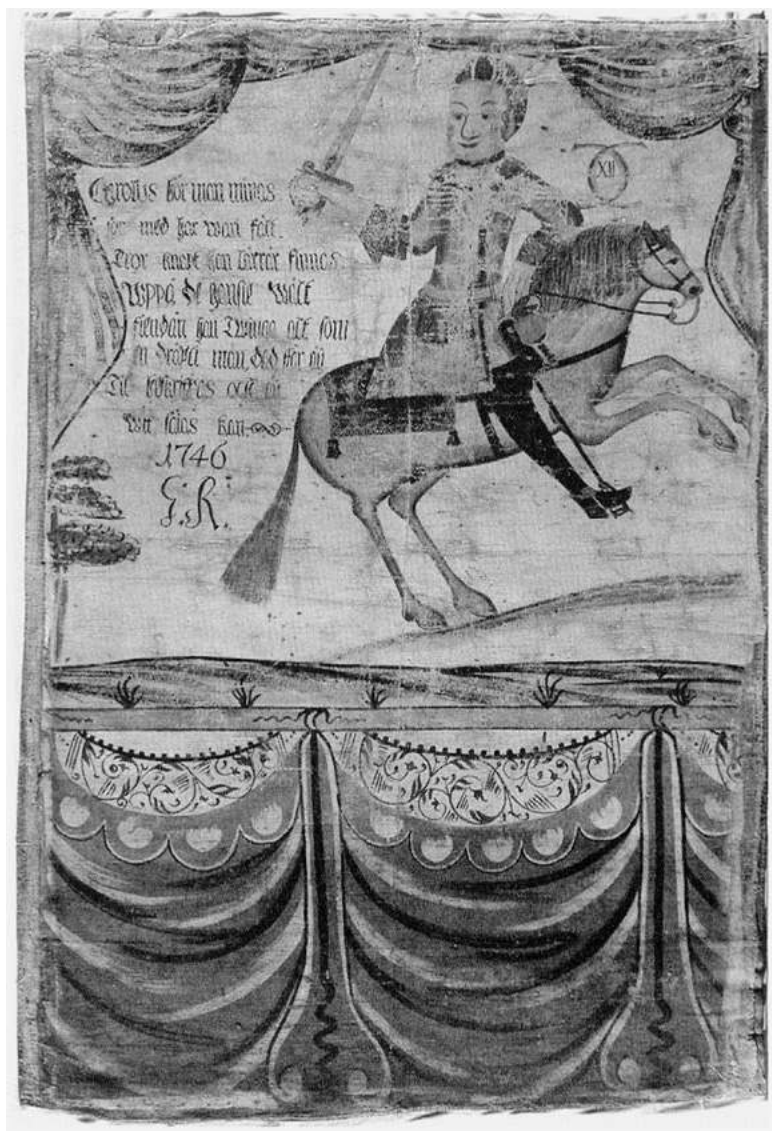
9. «El crédito ha muerto», del libro de Jacques Lagniet, *Recueil des plus illustres proverbes divises en trois livres* (París, 1657). The Huntington Library, San Marino, California.



10. *Los ratones entierran al gato* (grabado satírico ruso, ca. 1765, quizás de Vasily Koren). National Library of Russia, San Petersburgo.



11. Medalla del almirante Vernon (1739). The British Museum, Londres.



12. Carlos XII, panel pintado por Gustaf Reuter (1746). Nordiska Museet, Estocolmo.



13. *The Interior of the Buurkerk at Utrecht*, cuadro holandés de Pieter Saenredam (1644). En la esquina inferior derecha se reproduce un episodio de la historia «Los cuatro hijos de Aymon». The National Gallery, Londres.

185 0-9
EEN SCHOONE
HISTORIE
VAN DE VIER
HEEMSKINDEREN.

Waar in verhaald word alle haar vroomen Daaden van Wapenen,
die zy bedreven hebben ten tyde van den grooten Koning
Carel, zynde zeer genoeglyk om te Leezen.

Van Nieuw Oorzien ende Verbeterd met schoone Figuren.



T E A M S T E L D A M,

By S. EN W. KOENE, Boekdruckers, Boek- en Papierverkoopers,
in de Boom-straat. 1802.

14. Portada de un libretto popular, *Een schoone historie van de vier Heemskinderen* (Ámsterdam, 1802).
Koninklijke Bibliotheek, La Haya.



15. «Músicos disfrazados de judíos», de Franco Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato* (Venecia, 1642).
Bodleian Library, Universidad de Oxford.



16. Plato con connotaciones políticas (ca. 1790). Musée Municipal, Nevers.



17 y 18. Grabados de contenido político, de André Basset (1789). Musée Carnavalet, París.

Título original: *Popular Culture in Early Modern Europe*
Esta traducción se publica por acuerdo con Ashgate Publishing Limited
Edición en formato digital: 2014

© Peter Burke, 2009 (First edition, 1978, second edition, 1994)
© de la traducción: Antonio Feros Carrasco y Sandra Chaparro Martínez, 2014
© de esta edición: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2014

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid

alianzaeditorial@anaya.es

ISBN ebook: 978-84-206-9082-7

Conversión a formato digital: REGA

www.alianzaeditorial.es

Índice

Agradecimientos	5
Prólogo	7
Introducción a la tercera edición	12
Primera parte: En busca de la cultura particular	35
1. El descubrimiento del pueblo	36
2. Unidad y diversidad en la cultura popular	68
3. Un filón inaccesible	135
Segunda parte. Estructuras de la cultura popular	172
4. La transmisión de la cultura popular	173
5. Las formas tradicionales	213
6. Héroes, villanos y bufones	260
7. El mundo del carnaval	305
Tercera parte. Cambios en la cultura popular	348
8. El triunfo de la cuaresma. La reforma de la cultura popular	349
9. Cultura popular y cambio social	409
Apéndice I	477
Apéndice II	479
Bibliografía	480
Archivo fotográfico	506
Créditos	524