

Jugar en la calle del poema

Sobre el romancillo « Hermana Marica » de Góngora :

infancia, carnaval y estilo

Milagros TORRES

A Daniel Torres, mi hijo

Se me antoja que el príncipe cordobés de la agudeza no pudo por menos de hacer suyo el principio evangélico sobre la necesidad de hacerse niño, cuando cogió la pluma para deleitarse y deleitar con su conocido romancillo « Hermana Marica ». Y niño se hizo cuando, queriendo entrar en el reino de los cielos poéticos infantiles, concedió ochenta hexasílabos, cuyos pares riman en asonante -éa- (un arrullo en posición de rima), a tirarse a la calle, al barro de la calle, a jugar. Porque juego es siempre escribir, pero singularmente en este caso en que el poeta de la lúdica oscuridad, decide inundar de jocosa ligereza sureña unos versos dedicados a poner en escena a dos protagonistas menudos, a una niña y a un niño, ella nombrada, él anónimo, hermanos en la complicidad lúdica, reyes también los dos del reino inverso de la alegría carnalesca. Porque alegría es lo que rezuman los versos de don Luis, una alegría que él califica de « burlesca » en su subtítulo, burla en el sentido de chirigota y desenfado, de risa, de ritmo tamborilero y juego andaluz. Burla también, quizás, con significados más complejos y escondidos. Una broma poética, procedente del tono aparentemente menor, jocoso y chocarrero, de los romances y las letrillas ; broma brindada a la página en blanco de su seriedad en 1580, a sus diez y nueve primaveras. Un poema de juventud que posee toda la maestría del poeta adulto.

Porque serio es jugar. Y reír. Serio porque la risa, en todas sus formas incluida la literaria, saca al hombre del atolladero del destino y le devuelve su esencia, que es feliz porque nació en el paraíso. Y en ese paraíso siguen evolucionando perennemente los niños, protagonistas elegidos con esmero para el romancillo, profesionales de la risa, seres humanos todavía libres y atrevidos, comiendo manzanas prohibidas a dentelladas en la merienda. Creadores convencidos los niños, ángeles del soñar. Y éste es el sueño gongorino e infante que el romancillo proyecta, en la belleza de su perfección caótica, en la viveza y profusión de sus colores y gestos y ruidos sin fin.

La calle es el espacio urbano en el que se desarrolla buena parte del poema, con su bullicio y su mezcla de elementos : de instrumentos festivos, golosinas, animales, vecinos, amigos, juguetes. En España los niños juegan en la calle, que se hace a la vez espacio de encuentro, de comercio, de invención lúdica y onírico lugar de deliciosa y divertida cotidianeidad : y el

poema de Góngora es la calle de su juego poético, de su carnavalesca osadía. Porque, tras la ingenuidad de su protagonistas, parece tejerse toda una red de intertextualidad que amplía la lectura del texto a varios niveles, como la crítica ha señalado.

Pero volvamos a ese ambiente callejero que de manera exquisita nos brinda su autor para incitarnos a jugar con él, mejor dicho, a planear el juego, lo que implica un componente de deseo que, a pesar de los modos primerizos de su expresión, informa el poema. Así, afirma Robert Jammes :

Pero donde sobre todo sentimos latir el corazón del barrio es en « Hermana Marica », con sus escolares endomingados, sus pequeños comerciantes (« mi tía la ollera » ; « Barbola, la hija / de la panadera »), su iglesia y su pequeña plaza donde los niños vienen a jugar : los muchachos cabalgando sobre cañas con cabeza de caballo, las niñas acunando a sus muñecas o cantando al son de las castañuelas. [...] El lector moderno queda prendado sobre todo de la gracia y frescura del romance, al que puede considerarse como uno de los primeros intentos conocidos de « literatura infantil », ya que se esfuerza verdaderamente en mostrarnos el mundo tal como lo ven los niños¹.

Mañana es fiesta y seremos felices ; así de sencillo. Este es el postulado gozoso de que parte el romancillo, proyectando una cascada de juegos compartidos. Libertad, propuesta ilusionada, connivencia, cotidianeidad gozosa, excepción : se articulan en la *enumeratio* y en la *accumulatio* lo excepcional, propio de la fiesta, con la alegría y la abundancia sencilla de los placeres conocidos y renovados con cierta frecuencia. Algo « aéreo » informa la composición, en palabras de Miguel Olmos, dotándola de una elevación y de un entusiasmo cuya naturaleza roza lo indecible, como siempre cuando lo poético es excepcional. La dimensión lúdica de la composición no es sino la otra cara de la polifacética moneda poética de un apasionado por la forma, por el gozo casi físico de la forma.

La elección versal, el hexasilabo, supone una opción por lo humilde y por la viveza rítmica de una repetición cuyo sabor popular fabricado, cuyo desenfado, es el fruto del minucioso trabajo gongorino por crear ligereza domeñada y jocosa. Se trata de un romancillo, es decir, una opción tradicional aún más liviana y cantarina que la que hubiese permitido el romance octosilábico.

Y dice así :

¹ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 163.

Hermana Marica,
mañana, que es fiesta,
no irás tú a la amiga
ni yo iré a la escuela.
Pondraste el corpiño
y la saya buena,
cabezón labrado,
toca y albanega ;
y a mí² me pondrán
mi camisa nueva,
sayo de palmilla,
media de estameña ;
y si hace bueno
trairé la montera
que me dio la Pascua
mi señora abuela,
y el estadal rojo
con lo que le cuelga,
que trajo el vecino
cuando fue a la feria.
Iremos a misa,
veremos la iglesia ;
darános un cuarto
mi tía la ollera.
Compraremos de él
(que nadie lo sepa)
chochos y garbanzos
para la merienda ;
y en la tardecica,
en nuestra plazuela
jugaré yo al toro

² Corrijo y, para respetar la coherencia ortográfica, pongo el acento en « mí », ausente en la edición citada.

y tú a las muñecas
con las dos hermanas
Juana y Madalena
y las dos primillas
Marica y la tuerta ;
y si quiere madre
dar las castañetas,
podrás tanto de ello
bailar en la puerta ;
y al son del adufe
cantará Andrehuela :
*No me aprovecharon
madre, las hierbas ;*
y yo de papel
haré una librea
teñida con moras
porque bien parezca,
y una caperuza
con muchas almenas ;
pondré por penacho
las dos plumas negras
del rabo del gallo,
que acullá en la huerta
anaranjeamos
las Carnestolendas ;
y en la caña larga
pondré una bandera
con dos borlas blancas
en sus tranzaderas ;
y en mi caballito
pondré una cabeza
de guadamecí,
dos hilos, por riendas ;
y entraré en la calle

haciendo corvetas,
 yo y otros del barrio,
 que son más de treinta.
 Jugaremos cañas
 junto a la plazuela,
 porque Barbolilla
 salga acá y nos vea ;
 Barbola, la hija
 de la panadera,
 la que suele darme
 tortas con manteca,
 porque algunas veces
 hacemos yo y ella
 las bellaquerías
 detrás de la puerta³.

El primer verso está invadido por el apóstrofe cómplice : « Hermana Marica » es la destinataria del poema y es, a la vez, la compañera de los juegos soñados, su protagonista al lado del yo poemático, disfrazado de niño. « Hermana » implica fraternidad sabida, consabida y deseada. La asonancia en –a llena de dulce femineidad el arranque de la composición. La voz poética, que servirá de eje estructurador del discursillo, impregnado de emoción inscrita en la pura descripción de las cosas, en su pura dicción, se dirige a su amiga para hacerla sabedora del hermoso proyecto. La emoción lírica pero desenfadada que transparece en los versos breves se inscribe en la rapidez narrativa que, como a brochazos, va componiendo el futuro cuadro lúdico. Esos brochazos no son sino una manifestación clara de la conocida técnica de la parataxis en que la somera yuxtaposición de elementos termina por componer el todo de la representación.

¿Y por qué Marica ? Sobre su nombre leemos en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas :

Esta Marica es a modo de personaje folklórico. Es objeto de un buen número de romances. Así, « Marikita, haz komo buena. —Haré como tía, madre y abuela » ;

³ (1580). En Luis de Góngora, *Romances*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 1988, p. 95.

Marikita, no komas havas, ke eres niña y todo lo tragas » ; también « Marikita, dame un beso. —No está el kulo para eso » ; « Marikita maxemos un aso, tú kara arriba, io kara abaxo »⁴.

Como vemos, la raigambre folklórica de la Marica o Marikita de los romances hace del personaje femenino en el nuestro una figura llena de ligereza implícita que se combina con lo infantil, gracias a su caracterización difusa de niña algo crecida, como la imaginamos por los juegos descritos, sobre todo los últimos. No olvidemos el tipo de romance que el propio Góngora dice estar escribiendo : « burlesco », con la dificultad clasificativa que las categorías burlesco y satírico plantean. La elección del nombre de Marica da un tono picaruelo a la composición que se quiere infantil, pero que terminará con la alusión a unos juegos, « las bellaquerías detrás de la puerta », que le valieron la censura del padre Juan de Pineda⁵. La destinataria, Marica, y el yo, que Antonio Carreño llama narrativo pero que también es dulcemente lírico, se aúnan en un « nosotros » protagonista de la lista de actividades lúdicas con las que ese mismo yo disfrazado de niño sueña ; y todo ello es una vivaracha *amplificatio*, posible porque ese tú que llena el primer verso y que ilumina con su gracia femenina incipiente el arranque de la composición, estará al lado del que habla, al día siguiente, « mañana » en palabras del poema, es decir, en el futuro próximo y feliz de la fiesta.

Cuando abordamos el análisis detallado de los versos que componen « Hermana Marica », una vez más quedamos anonadados ante el contraste atractivo y apasionante para el crítico entre los dos aspectos fundamentales de Góngora ; en palabras de Antonio Carreño :

Góngora es la dualidad *par excellence* : la risa y la sublimación. El chiste y el alarde verbal se dan la mano : van parejos. Y si bien Dámaso Alonso ha hecho continuo énfasis en estas dos « laderas » en la lírica de Góngora, sus poemas menores (sus romances) ni han sido rigurosamente estudiados (a excepción de contadas piezas), ni menos editados, incluyendo las más importantes variantes, o el contexto social y literario que los sitúa⁶.

⁴ Véase Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], Louis Combet (ed.), Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques de l'Université de Bordeaux, 1967, p. 526b-527a.

⁵ Véase Luis de Góngora, *Romances...*, *op. cit.*, p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

El Góngora más conocido quizás, el más impresionante o el más prestigioso, es el de los grandes poemas, el del *Polifemo* y las *Soledades*. Opera el gran poeta en estos poemas una auténtica revolución estética basada en el recurso sistemático a la agudeza, a la sintaxis hermética, al oscuro cultismo. Se trata del poeta de la minoría selecta que brinda su poema a los pocos que comparten su código. Este código minoritario también es lúdico pero lo es para los pocos, que encuentran una razón suplementaria de gozo en ser los únicos en poder libar semejantes textos.

Sin embargo, en « Hermana Marica » el discurso poético propone un juego muy diferente. El poeta elitista pinta una fiesta urbana llena de juegos infantiles al alcance de todos. La raigambre carnavalesca en la que se inscribe la escritura doblemente lúdica –escritura en que un poeta culto se disfraza con lo popular y dentro de ese disfraz triunfa el juego– describe un paisaje de ciudad, somero y rápidamente bordado, dibujando en el ritmo rápido (mayoritariamente, acentos en 2 y 5), sabiamente contenido en la brevedad del hexasílabo, todo un programa de festejos. Muchos poetas cultos del Siglo de Oro, entre los cuales destacan Lope y Góngora, desarrollaron ese gusto por el arte menor, por lo popular en sus versos, y la crítica no le ha dedicado, salvo a algunas composiciones, la atención que se merecen⁷. La « sencillez y naturalidad » destacadas por Dámaso Alonso al referirse al romancillo no son casuales⁸, son el fruto de la sabia elaboración unida a la intuición de un maestro de la *poiesis*. Paralelamente a « Hermana Marica » y en el mismo momento Góngora escribía poemas cultos y sofisticados.

Se abre el romancillo, tras el apóstrofe inicial, con dos fórmulas negativas que indican la mencionada excepción de lo festivo, el desorden controlado, el paréntesis que la fiesta impone en la cadena habitual : « no irás tú a la amiga / ni yo iré a la escuela » . Lo masculino y lo femenino se reúnen en el espacio del juego, contrariamente a lo que ocurre en la disciplinada semana de trabajo escolar. La « amiga », escuela para niñas ; la escuela sin más, para los niños.

Y para ir de fiesta lo primero que hay que hacer es vestirse : se percibe un verdadero proyecto de puesta en escena que teatraliza el poemita y le otorga el dinamismo plástico que tanto ha venido seduciendo a los lectores. La ropa excepcional, la ropa « buena », como dice

⁷ « Muy poco se ha dicho sobre la manera fácil de Góngora, cuando habría tanto que decir... » ; *vid.* Alfonso Reyes, *Sabor de Góngora* [1928], en *Capítulos de literatura española. Segunda serie*, México, 1945, p. 160.

⁸ Lo dice de « Hermana Marica » y de « La más bella niña » en *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935. Emilio Carilla destaca la identificación del propio Góngora con el niño : « Góngora se identifica con el niño y sería aberración hablar cultamente desde dentro del niño » : « Notas gongorinas y los romancillos “Hermana Marica” y “Hermano Perico” », *Revista de Filología española*, 45, 1962, p. 31-56.

el habla del pueblo, buena como la saya que se pondrá Marica junto con el corpiño, será la escogida por los protagonistas para adornarse : la dimensión visual es portadora de la emoción implícita en la descripción corporal. Pero una diferencia entre el niño y la niña añade gracejo al binarismo inicial de la composición : obsérvese que la niña se vestirá (« pondráste »), mientras que al niño lo vestirán (« y a mí me pondrán »), anunciando ya la actividad femenina y la pasividad masculina que la edad adulta confirmará en cuestiones domésticas. El poema liquida en cuatro versos el adorno de la niña pero se regodea en dedicarle doce al adorno del niño.

Como vemos, los cuerpos infantiles son el sustento de la creación imaginaria, como los cuerpos son el sustento del carnaval en su totalidad : cuerpos travestidos y gozosos, cuerpos libres y brindados al placer, cuerpos osados y escatológicos, cuerpos que bailan, ríen e invierten el orden durante la semana larga en que se lo permite el folklore. Más adelante el romancillo aludirá a las carnestolendas, confirmando la tradición en la que se inscribe desde el principio. El disfraz de niño que el yo poemático escoge no deja de sorprendernos por lo poco frecuente. Como señala Carilla :

Aclaro, además, que si bien es raro en la lírica de nuestro poeta esta actitud « infantil », Góngora no hace, en esto, sino colocarse en lo que era entonces corriente. La literatura de la época raramente toca el tema del niño : los pícaros son niños sólo en apariencia, y lo mismo ocurre con los que aparecen en *La Numancia* de Cervantes y en comedias de Lope. Por otro lado, el niño como público sólo parece ser tenido en cuenta a través de cuentos y canciones de transmisión oral. Por eso, y por sus méritos propios, la poesía de Góngora constituye un raro, un particular ejemplo⁹.

La insistencia en el traje permite relacionar nuestro romancillo con el famoso « Hermano Perico / que estás en la puerta / con camisa limpia / y montera nueva », mencionado en el « Entremés de los romances », posible fuente cervantina y posterior al de Góngora¹⁰. Nuestro

⁹ Emilio Carilla, *ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 35. Obsérvese la ligereza juguetona de este romancillo, tratando jocosamente temas graves como Draque y los luteranos : « Mi hermano Bartolo / se va a Ingalaterra / a matar a Draque / y a prender la Reina, / y a los luteranos / de la Brandonesa. / Tiene que traerme / a mí de la guerra / un luteranico / con una cadena, / y una luterana / a señora agüela... ». Véase al respecto Juan Millé y Giménez, *Sobre la génesis del « Quijote », Cervantes, Lope, Góngora, el « Romancero general », el « Entremés de los romances »*, Barcelona, 1932.

romancillo conecta igualmente con otro bien conocido, con el que establece una verdadera relación de intertextualidad, « Hanme dicho hermanas », del que hablaremos más adelante¹¹.

Tras el primer bloque poémático que viste a los protagonistas, se abre un proceso sistemático de *accumulatio*, gracias a un recurso a la polisíndeton. La conjunción « y » anafórica, que abre las secuencias sucesivas de la descripción soñada, consigue reproducir la avalancha retórica que caracteriza el discurso apasionado de los niños. El gozo retórico de la abundancia, propia de la fiesta : que no falte nada. Un río de actividades y de detalles, puntuados por el « y » que teatraliza la respiración alterada y rápida, por la alegría del placer venidero y seguro. Se ha hablado ya de ese futuro que informa el discurso¹² ; yo añadiría que el futuro, tiempo infantil del sueño, que en ese caso, podrá hacerse realidad porque se trata de placeres posibles, es el tiempo en el que se realizará lo que no puede realizarse hoy, consolando de la frustración inevitable y constantemente negociada en la boca infantil : « después » dicen los niños, dando un margen suplementario al destino. Aquí se trata de un futuro próximo, « mañana », bañado en el deseo imperioso y en la seguridad de su satisfacción.

Ocho veces la conjunción « y » puntúa el aluvión de actividades. Tras el ir a misa para sólo ver el espectáculo brindado por lo sagrado, como ocurre en las fiestas populares frecuentemente, « veremos la iglesia », la atención infantil vuelve a lo material, a los placeres humildes que la fiesta brinda a sus cuerpecillos felices : salir de nuevo y comprar caprichos. La obsesión del niño por el comer lo que le gusta está perfectamente captada por el poeta con su finura habitual : « chochos y garbanzos / para la merienda », la comida infantil por excelencia, la que hacen ellos además de todas las demás. Obsérvese el acento en primera, que enfatiza al manjar y supone una variación rítmica significativa. Esas golosinas, semejantes a las conocidas pipas de girasol, poseen el encanto tradicional de lo salado, y serán compradas con el dinerillo regalado por la tía ollera. Un comer repetitivo, radicalmente

¹¹ Dámaso Alonso califica el final de nuestro romancillo de « malicioso », después de hablar de su carácter humorístico (*Góngora y el Polifemo*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1985, p. 106 ; II, p. 16-19). El romancillo « Hanme dicho, hermanas » (1587) dice así : « Hanme dicho, hermanas, / que tenéis cosquillas / de ver al que hizo / a Hermana Marica. / Porque no mováis / él mismo os envía / de su misma mano / su persona misma : / digo su aguileña / filomocosía, / ya que no pintada / al menos escrita ; / [...] / lo demás, señoras / que el manto cobija, / parte son visiones, / parte maravillas. / Sé decir, al menos, / que en sus niñerías / ni pide a vecinos / ni falta a vecinas. / [...] / finalmente, él es, / señorazas mías, / el que dos mil veces / os pide y suplica / que con los gorriones / de las plumas rizas / os hagáis gorrondas / y os mostréis arpías ; / que no sepultéis / el gusto en capillas, / y que a los bonetes / queráis las bonitas ».

¹² Francisco García Lorca, « “Hermana Marica” (análisis de un romancillo de Góngora) », *La Torre*, 3, 1955, p. 115-157.

español, que acompaña el paseo. Todo posee el encanto tierno de lo pequeño y de lo sencillo, de lo humilde también.

Viene a continuación una masa poemática en la que se acumulan los juegos, especialmente interesante para nosotros :

Y en la tardecica
 en nuestra plazuela
 jugaré yo al toro
 y tú a las muñecas...

El paso del tiempo en la jornada festiva se registra con un diminutivo que marca una evolución en las actividades representadas : como Francisco García Lorca señala, el acento del verso está retardado en « y en la tardecica » con respecto al esquema mayoritario y dicha diferencia, añadido, da relevancia a la articulación temporal¹³. La llegada de los juegos vuelve a separar los géneros pero de modo provisional porque la osadía final será una invitación a juntarlos. De momento, el toro para el niño, las muñecas para la niña, aunque el baile, con su dosis de infantil seducción, volverá a hacer cómplices a los niños. Al toro jugaban los niños en Andalucía hasta hace muy poco, uniendo en el imaginario colectivo la noción de fiesta a la de potencia agresiva, que la repartición de papeles tradicional otorga a lo masculino. La maternidad fingida de las muñecas femeninas encontrará un eco picaruelo en el sueño con futuros amores adultos de « Hermano Perico » :

y habrá boda y fiesta,
 dormiremos juntos
 en cama de seda
 y haremos un niño
 que vaya a la escuela.

El juego para el niño del poema, como para cualquiera, es lo contrario a lo simbolizado por la palmeta, al miedo producido por la maestra severa y la disciplina, de las que el propio Góngora habla en su *Epistolario*, lo que no le impide mandar de nuevo a la escuela a su nuevo personaje.

¹³ *Ibid.*, p. 140.

El grupo aumenta para aumentar el placer lúdico y se llena de niñas que juegan a ser madres : Juana y Madalena, y las dos primillas, Marica y la tuerta. Esa alegría colectiva indispensable en la fiesta y el Carnaval se hace presente en el poema dibujando el grupo de los niños y el de las niñas, distantes y a la vez cercanos uno de otro, observándose en ese espectáculo móvil que los niños saben montar y desmontar varias veces al día. Las relaciones familiares de segundo grado, fundamentales para crear esa « sociedad lúdica » que hoy nos reúne, están bien presentes y prefiguran la colectividad adulta posterior : « mi señora abuela », « las dos hermanas » amigas, « las dos primillas », « madre », relaciones familiares que a veces son metafóricas e indican la estrechez afectiva de la amistad o de la vecindad, como vemos en el « Hermana » inicial o en la tía « ollera ». El grupo protege los juegos de los niños, cimenta su alegría, suelta como un torillo por las calles y sujeta a la vez por la atención maleable del grupo amigo y solidario :

Y si quiere madre
dar las castañetas
podrás tanto dello
bailar en la puerta

Las castañetas, que sólo en ocasiones da, presta la madre, crea un nuevo espacio espectacular improvisado, pero siempre fuera, en el universo intermedio entre la libertad urbana y la intimidad doméstica, en la puerta, donde salen a charlar al fresco los mayores. La bailarina será Marica, que se singulariza de nuevo corporalmente con el movimiento imaginado del baile al son del canto de Andrehuela, « no me aprovecharon, madre las hierbas », que es una conocida letra de folía, como bien explica Maite Cacho, es decir, un baile osado, que incitaba a posturas procaces y atrevidas, como también lo son la zarabanda y la chacona, presentes en *El retablo de las maravillas* de Cervantes :

A fines de siglo se difunden por las ciudades españolas una serie de bailes apicarados y lascivos, como la Folia, Zarabanda, Rastro, Escarramán y más tarde, la Chacona, Rastrojo, Perra mora, los Caracoles, el Donguilindón o el Antón Pintado, etc. que no solamente baila el vulgo en sus fiestas, sino que se introducen en todos los ámbitos sociales, hasta el punto que el padre Mariana se enfurecía porque se bailaban zarabandas en los conventos y hasta en la procesión del Corpus de Sevilla y el Pinciano

puede, con gran escándalo por su parte, verla cantar y bailar en casa de un amigo suyo¹⁴.

Como vemos, toda una leve osadía se va dibujando entre las líneas infantiles del romancillo, asentándolo en la rebeldía carnavalesca que cura del enfado cotidiano y de la melancolía a las gentes de la ciudad y del campo¹⁵.

Y llegamos a continuación al clímax del espectáculo poético. Ante las singularidad de la folía soñada para Marica, destaca y se pone en escena más que nunca el niño, que se dedica a sí mismo seis secuencias introducidas por el famoso « y » de la emoción, disfrazándose imaginariamente. Del traje de fiesta, el discurso entroniza ahora el disfraz, dinamizando la visión de colores implícitos y explícitos, de formas pintorescas, de símbolos carnavalescos, como el gallo anaranjado en Carnestolendas de los versos 54-56.

El disfraz posee la fragilidad de lo efímero : « y yo de papel / haré una librea / teñida con moras / porque bien parezca ». Moras aplastadas para imitar el color dionisiaco del vino. Obsérvese la importancia del parecer, de lo espectacular respetado como condición del juego en carnestolendas, la fiesta popular de la imagen.

Sigue un auténtico disfraz de bufoncillo, el loquillo rey del carnaval¹⁶, con sus bien visibles almenas recortadas en la caperuza, es decir, en la parte alta del traje, en lo más visible, la que cubre la loca cabeza, adornada con plumas de uno de los animales más carnavalescos, el gallo, víctima de la crueldad del juego en ocasiones. Su dos plumas negras coronan el traje del niño hecho doblemente rey de la inversión. Lo bajo triunfa en la altura inventada e inversa y observamos como el narcisismo infantil se construye hacia arriba, puesto que el bastón de mando completará el adorno de la caperuza : « y en la caña larga / pondré una bandera / con dos borlas blancas / en sus tranzaderas ». Si las borlas son blancas es porque el oído poético de Góngora ha inventado de repente una rima inesperada con « larga », aunque éstos versos debían ser libres. Negro, blanco, granate, entre los colores

¹⁴ Maria Teresa Cacho, « Apuntes sobre la fiesta popular en Góngora », en Giulia Poggi (ed.), *Da Góngora a Góngora. Coloquio internacional (Verona, 26-28 de octubre de 1995)*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

¹⁵ Sobre las conexiones entre el Romancero Nuevo y el baile, en sentido inverso al estudiado aquí, es decir, sobre la pervivencia de los romances de Góngora y Lope en los bailes, véase Rita Goldberg, « Un modo de subsistencia del Romancero nuevo. Romances de Góngora y Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro », *Bulletin Hispanique*, 72, 1970, p. 56-95. Véase asimismo, sobre el desenfado poético gongorino, Alberto Sánchez, « Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora », *Revista de Filología Española*, 44, 1941, p. 95-138 ; Eduardo Martínez Torner, « Góngora y el folklore », en *Temas folklóricos*, Madrid, 1935, p. 71-83.

¹⁶ Véanse sobre estas cuestiones los indispensables, entre otros, Mikhail Bakhtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 y Augustin Redondo et André Rochon (ed.), *Visages de la folie (1500-1650) : domaine hispano-italien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981.

implícitos de esta fiesta cromática del movimiento. Lo alto, lo largo, lo muy alto y muy largo : el muy y el mucho del exceso infantil. Y para terminar ese micro-carnaval dirigido por el varón autoerigido en rey, aparece, claro, el caballo también adornado sobre el que ya se ve, en una especie de desfile carnavalesco, primero él, en la sobrepotencia de la infancia, luego los otros, los muchos otros del barrio : « y entraré en la calle / haciendo corvetas / yo, y otros del barrio, / que son más de treinta ».

Y termina el romancillo con el juego de cañas que corona el crescendo espectacular, creando una *mise en abyme* interesantísima, porque lo que desea el niño es que los demás le admiren como héroe principal de su propio espectáculo, Marica la primera, que poco a poco se ha ido convirtiendo en espectadora silenciosa e imaginamos que extasiada : « Jugaremos cañas / junto a la plazuela / porque Barbolilla / salga acá y nos vea. »

Y curiosamente surge de nuevo Barbolilla, la Barbola anterior, hija de la panadera, que entra en liza implícita con la compañera inicial, como si nada. Qué curioso juego infantil, teñido ya de la ligera perversión de los celos. La complicidad de Barbolilla y el niño se debe a dos placeres claros y siempre conectados en el Carnaval : el degustar con deleite las tortas con manteca (bien carnavalesca) que ella le regala a menudo, y, cosa más picarueta, las « bellaquerías » que los dos hacen, « algunas veces / detrás de la puerta ». El equilibrio de fuerzas compositivas es patente : todo está pesado y medido, para conseguir esa sensación de natural improvisación que tienen los juegos. El jugueteo erótico preadolescente pone fin a la composición creando para la hermana Marica una imagen entre sorprendente, equívoca y estimulante que, probablemente, tiene como objetivo invitar a reproducir ella misma dichos juegos con su amigo. Esas « bellaquerías » le valieron al poema una censura y un cercenarlo porque se difundió en algunos casos trunco. La ingenuidad de los juegos infantiles precedentes, asociados de manera sutil con una leve seducción ligada al mostrarse, a la imagen espectacular y sencilla, desenvoca en una imagen mucho más marcada que desorienta un poco al lector, desplaza ligeramente el registro ingenuo mayoritario y salpimenta el broche final. Tras el espacio público que domina en el romancillo, el poema se refugia en una especie de pequeño espacio casi privado, escondido, abriendo el último verso hacia ensoñaciones más adultas que encontrarán ecos interesantes en poemas posteriores.

Y concluimos ya.

El poema es doblemente lúdico, como decíamos, porque supone una elección bastante excepcional en el gran poeta de la sofisticación barroca. Dentro de la poesía ligera de Góngora, el romancillo se singulariza como pieza incomparable y asociada a la vez con posteriores en que el poeta pasa de la ingenuidad infantil a la parodia cínica ; es el caso de

« Hanme dicho, hermanas ». Su dimensión teatral, dentro de los márgenes poéticos, muestra con finura la percepción de un arte que no le dio fama y que admiró de lejos, pero que domina como ingrediente en el lujo de sus versos.

La teatralización del juego infantil, condensada por el verso breve, por el ritmo buscado en lo popular y por la utilización sistemática de la parataxis, produce en el lector-espectador una clara sensación de juego auditivo, visual, ingenuamente sensual y, en suma, de fiesta literaria.

Université de Rouen / ERIAC
CRES (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)