

La rosa que no quema el aire: imágenes marianas y tópicos mariológicos en la lírica tradicional hispánica

SANTIAGO DISALVO
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS - CONICET

Quien pase por la Estación Bulnes de la Línea D del Tren Subterráneo en la ciudad de Buenos Aires, podrá ver el espléndido mural de Alfredo Guido (1892-1967), titulado “Santiago del Estero. Costumbres y leyendas del País de la Selva” (realizado con cerámicos de Cattaneo y Compañía, en Buenos Aires, 1938). En el costado izquierdo del gran mural, pueden leerse estas estrofas:

Niñito bonito,
Boquita'i coral,
Ojitos de estrella,
Que alumbra la mar.

Qué linda es la rosa
Qu' está en el rosal:
Más lindo es el Niño
Qu' está en el altar.

Adiós, mi niñito,
Adiós, ya me voy.
Dios quiera que m' echés
Una bendición.

Estas coplas corresponden a las recopiladas en esa misma época por Juan Alfonso Carrizo en su magna obra, bien conocida por todos y de la cual nos serviremos en

estas páginas: los cancioneros populares de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán y La Rioja, publicados entre los años 1926 y 1942.

Como ha señalado Christian Wentzlaff-Eggebert (2004: 561) hace más de una década, en este mismo congreso:

es evidente en Carrizo la convicción de que la cultura argentina se explica esencialmente por su origen español. Pero es cierto que para Carrizo estas raíces peninsulares van ligadas a un fuerte impacto del cristianismo, que constituye la base de la sociedad y de la convivencia pacífica de indígenas y conquistadores. Carrizo es católico y no duda en afirmarlo cuando llega a Buenos Aires como joven maestro.

Y, si bien esta pertenencia pudo favorecer su empresa, no es necesario ser cristiano para reconocer la vastedad, la riqueza y la incidencia cultural de los cantares religiosos de la lírica tradicional hispánica.

Dentro de este gran acervo se destaca, evidentemente, la poesía mariana en un ámbito panibérico (hispánico, novohispano y, también, portugués y lusobrasileño). Como afirma Mariana Masera (2004: 432) al estudiar ciertos aspectos de la religiosidad en el cancionero popular mexicano: “durante el virreinato la figura religiosa más popular fue la Virgen María, con sus diferentes advocaciones, a quien se le dedicaron numerosas peregrinaciones y santuarios. Fue una figura compleja que cada una de las castas interpretó según sus valores”. Análogas son las demás manifestaciones culturales iberoamericanas. La poesía lírica mariana —dentro de un más vasto universo de literatura centrado en la figura de la Virgen María— recorre toda la cultura hispánica desde su mismo origen medieval, a partir de una raíz que ramifica justamente en la grieta (que muchas veces no es tal) entre lo tradicional-popular y lo letrado, entre el romance de los villancicos y el latín de la liturgia, entre la letra escrita y la voz cantada.¹ Es evidente que ya los poetas peninsulares, sobre todo de fines del siglo XV y principios del XVI, herederos de una misma tradición lírica e himnódica, se hallaban en la encrucijada poética entre lo clerical y lo laico, entre la tradición litúrgica y la cancioneril en el otoño medieval. Muestra de un reciente (y creciente) interés por el modo en que se vinculan estos

1 A este respecto, conviene recordar la documentación oficial de la Iglesia del siglo XX en materia de piedad popular y devoción mariana, en la que se puede percibir la cercanía de una manifestación artística a la conciencia de su valor cultural y religioso, también como instrumento catequético: “Se puede decir que la fe y la devoción a María y sus misterios pertenecen a la identidad propia de estos pueblos y caracterizan su piedad popular, de la cual hablaba mi predecesor Pablo VI en la Exhortación Apostólica *Evangelii nuntiandi*. Esta piedad popular no es necesariamente un sentimiento vago, carente de sólida base doctrinal, como una forma inferior de manifestación religiosa. Cuántas veces es, al contrario, como la expresión verdadera del alma de un pueblo, en cuanto tocada por la gracia y forjada por el encuentro feliz entre la obra de evangelización y la cultura local” (Juan Pablo II, 1979).

ámbitos culturales son trabajos como el de Pedro Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media* (2005), que, al estudiar el *Cancionero musical de Astudillo*, aborda los temas de la lectura femenina en ámbito monacal, la inserción de la lírica vernácula en la liturgia, los casos de poesía religiosa de espiritualidad franciscana, como la de fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino, pero también muchos otros que se encuentran en la misma confluencia de ámbitos culturales y poéticos, entre los cuales hay que contar también, sin duda, el universo tradicional oral:

La obra de los franciscanos del otoño medieval, como fray Íñigo de Mendoza o fray Ambrosio Montesino, se produce en el ámbito de un claro centrifugismo siempre pedagógico, que se beneficia de una simbiosis de la liturgia, las tradiciones evangélicas canónicas y apócrifas, tal como se encuentran en algunos libros de devoción que hemos visto en las bibliotecas monásticas femeninas en el primer capítulo. Y, por supuesto, todo queda condicionado por unos destinatarios concretos con formación que parte de esos mismos libros, más laicos que religiosos, menos religiosas que practicantes contemplativas de a pie, si pensamos en la comunidad textual de las monjas (Cátedra, 2005: 186).

Además de los géneros específicamente marianos, o cristológico-marianos, cultivados tanto por poetas letrados como por la oralidad anónima, son puntos de cruce una multitud de imágenes, motivos y tópicos referidos a María. A las *imágenes marianas*, representaciones icónicas de diversas procedencias (a veces “marianizadas” a partir de poemas no marianos), se superponen los *tópicos mariológicos* que cargan con un peso de mayor especificidad conceptual, *tópoi* doctrinales de gran valor catequético o confesional, aunque también poéticos en su forma.

En otras ocasiones, he intentado adentrarme en algunos de estos *tópoi* o *loci communes* marianos, presentes en la lírica medieval, de muy diversa naturaleza y “jerarquía” y, muchas veces, asimilables a manifestaciones iconográficas. Pueden encontrarse, por ejemplo, piezas con una riquísima variedad de *tópoi* que conforman un juego de procedimientos retóricos, a la manera de una yuxtaposición o entramado de imágenes visuales; asimilables, en muchos casos, a la *allegoria* y a la *typologia*, o procedimiento figural (*figurativismo*).²

Características análogas son las que se repiten, con muy escasas diferencias, en las poesías de tipo tradicional, como intentaré ejemplificar aquí. En el ámbito nacional, otros estudios, como el artículo de Dolly M. Lucero Ontiveros

2 Fue Erich Auerbach uno de los que primero estudió en profundidad, señalando como fundamental para la poesía medieval, este recurso de la *figura*, que entraña una concepción de la historia, al tiempo que es un procedimiento poético e interpretativo que “impregna” todas las artes del periodo (Auerbach, 1952: 5-6).

(1982), ya han señalado que la poesía mariana tradicional argentina adopta diversas variantes de formas y “subgéneros”, desde rondas infantiles hasta romances.

A grandes rasgos, podemos identificar, en el *corpus* poético mariano, las siguientes categorías no exhaustivas:

1) Temas evangélicos y de la hagiografía mariana: la Anunciación, la Natividad, la Infancia de Jesús, la Purificación, la Pasión, la Asunción dan lugar, muchas veces, a subgéneros poéticos marianos: el llanto (*planctus*) de María al pie de la Cruz, los himnos o cantos a sus *siete dolores*, los gozos marianos, los cantos navideños. Los gozos, esos *gaudia* marianos que hemos estudiado en otro trabajo (Disalvo, 2013), por ejemplo, constituyen un género cabal de larguísima tradición poética, que está presente en el universo tradicional (cfr. Martos, 2001) penetrando hondo en el siglo XX (y no exclusivamente en ámbito hispánico) y, por otro lado, las danzas marianas que desde por lo menos los siglos XIII y XIV se hallan en las *Cantigas de Santa María* y en el *Llibre Vermell de Montserrat*, entran a la modernidad con cancioneros de poesía tradicional, como el anónimo catalán registrado en el *Cancionero de Uppsala* del siglo XVI:

E la don, don, Verges Maria,
e la don, don: peu, cap de san,
que nos dansaron, e la don, don
(Cárceres, 1995: 88).

2) Advocaciones o tituli de Santa María: “Virgen Santa”, “Virgen Pura”, “Virgen Bella”, “Madre de Dios”, “la Doncella”, “Virgencita morena (o morenita)”, “Reyna del Cielo”, “Emperatriz de los Cielos”, “Señora del mundo”, “Purísima Concepción” y muchos otros, más o menos difundidos y con sus variantes regionales.

3) Tópicos marianos que, a su vez, son figuras o tipos bíblicos de la Virgen: María presentada como la nueva Eva, representada como el Arca de la Alianza, la Rama (o Raíz) de Jesé, la Vara de Aarón, el Vellochino de Gedeón, la Torre de Marfil...

4) Otros tópicos marianos: presentes en la tradición mariológico-literaria (escri-turaria, patrística, altomedieval) e identificables con imágenes o representaciones iconográficas; muchos de ellos, también, advocaciones: “Estrella de la Mar”, “Es-cala del Cielo”, “Puerta del Paraíso”; María como flor y como jardín (“Hermoso Vergel”), la perpetua virginidad de María como un vidrio que deja pasar la luz sin quebrarse.

En este sentido, la importancia de una *Toposforschung*, aquella “ciencia de los tópicos” señalada en su momento por Ernst R. Curtius (1955), como herramienta que tiende un primer puente entre lo pictórico, lo poético y lo doctrinal, se dirige hacia una interpretación simbólica más profunda, proporcionada a veces por la *typologia* o procedimiento figural, y puede contribuir también a dilucidar muchos aspectos de la cultura popular-tradicional: “La sapiencia popular católica tiene una capacidad de síntesis vital; así lleva conjunta y creadoramente lo divino y lo humano; Cristo y María, espíritu y cuerpo; comunión e institución; persona y comunidad; fe y patria, inteligencia y afecto. Esa sabiduría es un humanismo cristiano” (*Documento de Puebla*, 1979: par. 448). Por lo tanto, no tratamos con detalles de ornato menor, sino con elementos determinantes de una cultura.³

Retomando una de las tres coplas citadas al inicio:

¡Qué linda es la rosa
que está en el rosal!

Más lindo es el Niño
que está en el altar.

¡Qué linda es la palma
que está en el palmar!

(recogida en Santiago del Estero por Orestes di Lullo,
1940, n. 490; Franco, 1942: 47).

O aquel mágico: “Retama, retama, / la Virgen te llama...” (Franco, 1942: 63); observamos que todo un universo vegetal y, especialmente, floral, ha sido asociado a María quien es, por un lado, flor (la Virgen es Rosa, Clavel, Flor de espino, Lirio morado...) y, por otro, jardín. Por su parte, recolectados por Carrizo en Jujuy, son estos cantares que presentan a la Virgen con imágenes florales, muy similares a otros cantares de tema primaveral:

Del tronco nació
la rama florida,

3 Al tratar de la fuerza dogmática de las imágenes medievales, explica Jesús Casás Otero, refiriéndose a la figura de la Virgen: “El desarrollo dogmático mariano, relacionado con el culto y su representación iconográfica, no puede ser un añadido esteticista a la esencia última del cristianismo, ni algo que pueda contradecir la substancia verdadera y propia de la fe, sino un todo orgánico y unificado dentro de la totalidad de la historia de la salvación y de la vida de fe del creyente” (Casás Otero, 2003: 390).

de esa flor nació
la Virgen María
(Carrizo, 1935: 190, núm. 57;
antologado en Franco, 1942: 59).

Del tronco nació la rama
y de la rama la flor;
de la flor nació María,
de María, el Redentor
(recogido por Carrizo, 1935: 190, núm. 56;
antologado en Jijena Sánchez, 1965: 252).

Toda una historia literaria subyace aquí, que señala a la estirpe bíblica de la Virgen: la *Virga de radice Jesse*, Rama de la Raíz de Jesé, de la cual brota una flor, según la profecía del Libro de Isaías (“*et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*” Is. II: 1), y que recorre todos los textos litúrgicos medievales, la himnodia latina, hasta penetrar en los textos en romance.⁴

Carrizo también identifica unos versos tucumanos hechos sobre el tópico del “huerto cerrado” de María, “glosa seguramente española a la oración que comienza *Bendita sea tu pureza*” (Carrizo, 1945: 783):

Tú eres el *huerto cerrado*
La hermosa *fuellellada*
En donde no tuvo entrada
Ni la sombra del pecado.
[...]
Mística, *fragante rosa*
Y *lirio* entre las espinas.

El “Jardín cerrado”, “jardín de delicias” (*Hortus conclusus, Hortusdeliciarum*), desde el *Cantar de los Cantares* y la rica himnodia medieval, hasta T. S. Eliot, también existe en los versos tradicionales. Esto lo reflejan también los cantos populares narrativos, como el conocido romancillo del ciego y el naranjel (recogido en el 2008 por el equipo de trabajo de campo de Gloria Chicote en La Rioja, Argentina; cfr. Chicote, 2012: 175-176), que retoma, aunque de forma un tanto diversa, la combinación de María y vergel.

4 Cfr. Lucero Ontiveros (1982: 92-93), que menciona varias versiones de este canto.

Capítulo aparte lo constituyen muchas representaciones que muestran a la Virgen “de camino”, como peregrina y caminante:

Camina, camina.
La Virgen María.
A San José lleva
en su compañía.
Compañía más dulce
No podrá encontrar.
Ya los gallos cantan
Cerca está el lugar
(Carrizo, 1942, II: 384, núm. 696; 1945: 725).⁵

En este sentido, la mención a la vida doméstica de María y los detalles de su trajín cotidiano son materia frecuente: el aseo, alimentación de su hijo, juegos, relación con su esposo, San José... Aquí, las relaciones con tópicos frecuentes en la lírica tradicional no religiosa son evidentes. Uno de ellos es el del cabello femenino, como lo ha estudiado Eva B. Carro Carbajal (2006), que en la Virgen tiene un tratamiento especial:

La virgen María
Su pelo tendió
Y se hizo una trenza
Que al cielo llegó

Destrenza la trenza
Vuelva a trenzar
Que el Rey de los Cielos
Se va a coronar
(recogidos por Bruno Jacovella;
antologada en Franco, 1942: 67).

Entre las muchas versiones orales de romances a lo divino de “¿Por qué no cantáis la bella?”, recogidas en el siglo XX (n. 20, romances sobre la Pasión: “La Virgen se está peinando / debajo de la noguera”, “La Virgen se está peinando

⁵ Carrizo lo identifica como *Cantar o Canción de la Peregrinación*, con reminiscencias de cantares medievales (Carrizo, 1945: 725).

/ debajo de la lamera”, “La Virgen se está peinando / debajo de una palmera”, “La virgen se está peinando / debajo de una arboleda”, Cruz Sáenz, 1995: 112-115), y de los dedicados a la Natividad o a la infancia del Niño Jesús (n. 21, “La Virgen se está peinando / entre cortina y cortina”, “La Virgen está lavando / y tendiendo en un romero”, Cruz Sáenz, 1995: 116-118), se encuentra el conocido cantar navideño:

La Virgen se está peinando entre cortina y cortina.
 Sus cabellos son de oro y el peine de plata fina.
 Pero mira cómo beben los peces en el río,
 pero mira cómo beben, por ver a Dios nacido.
 Beben y beben y vuelven a beber
 los peces en el río, por ver a Dios nacer
 (Cruz Sáenz, 1995: 116-117).

Ahora bien, hay cantos en los que puede percibirse una mayor densidad de conceptos mariológicos a través de imágenes poéticas. En las piezas líricas tradicionales a partir del siglo XV se transmiten, por un lado, imágenes marianas como representaciones icónicas de diversa procedencia, pero también *tópicos mariológicos* de valor teológico-catequético, también poéticos en su forma y provenientes de un discurso doctrinal de remoto origen (patrístico, monástico, escolástico). Especial atención, en este sentido, merecen la cuestión inmaculista, habida cuenta de que la doctrina de la Inmaculada Concepción no es dogma hasta 1854 (papado de Pío IX), y también la del parto virginal o doctrina de la virginidad perpetua de María. Esto tiene una estrecha relación con la defensa de algunas doctrinas particulares sobre la Virgen, como se evidencia en estos versos tradicionales de tono hostil:

Sepa el moro y el judío
 y el inglés que anda en la mar,
 que María es concebida
 sin pecado original
 (Carrizo, *La Rioja*; Jijena Sánchez, 1965: 252).

Cantos como el *Riu riu chiu* (cfr. Càrceres, 1995: 80-81) del mencionado *Cancionero de Uppsala* (1556)⁶ tendrían este mismo eco inmaculista al cantar que “Dios guardó del lobo a nuestra cordera”, preservada así del pecado.

6 El villancico, que ha sido atribuido a veces a Mateo Flecha el Viejo (+1553) o bien señalado como anónimo, presenta semejanzas con el villancico del catalán Bertomeu Càrceres, *Falalanlera*.

Un canto de estilo tradicional, recogido en la *Floresta de rimas antiguas* (n. 389) de Böhl de Faber (1843), atribuido a Esteban de Zafra (*Villancicos para cantar en la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, hechos por Esteban de Zafra*, Toledo: Juan Ruyz, 1595, hoja 4), recoge los mencionados motivos florales y tópicos propios de la lírica tradicional y los conjuga en una pieza de alto valor simbólico:

Bajo de la peña nace
la rosa que no quema el aire

Bajo de un pobre portal
Está un divino rosal

Y una reina angelical
De muy gracioso donaire

Esta reina tan hermosa
Ha producido una rosa

Tan colorada y hermosa
Que nunca la vido nadie

Rosa blanca y colorada
Rosa bendita y sagrada
Rosa por cual es quitada
La culpa del primer padre

Es el rosal que decía
La Virgen Santa María
La rosa que producía
Es su hijo, esposo y padre

Es rosa de salvación
Para nuestra redención
Para curar la lisió
De nuestra primera madre.

Recordemos que el aire, símbolo de la irrupción de la sexualidad masculina, y aquel que vuelve morenas, es decir, experimentadas sexualmente, a las muchachas, es el

que justamente no quema a esta rosa, protegida a la sombra de la peña. Estamos ante la doctrina de la virginidad perpetua de María.

Si bien han sido recogidos en cancioneros populares, no sin razón, Margit Frenk supone que este y otros cantos similares no son estrictamente populares en origen sino vueltos “a lo divino”. El de Esteban de Zafra es un ejemplo de aquellos “cancionerillos con villancicos devotos de tono notablemente popularizante”, en palabras de Margit Frenk, publicados a fines del siglo XVI y principios del XVII:

Entre las fuentes literarias son importantes para nuestro objeto los cancioneros con poesías religiosas que contienen versiones a lo divino de canciones populares y que dan el texto de esas canciones [...] podemos estar seguros, al menos, de que esas canciones circulaban efectivamente, y con esas palabras, en la tradición oral (tradición culta a veces, pero otras muchas, folklórica): la cita se hace allí, no por su valor intrínseco, sino con fines “utilitarios” y, por lo tanto, debe de ser fiel (Frenk, 1978: 131).

Así, encontramos recogidos los estribillos de composiciones del siglo XV y del XVI, como las que ejemplifica Carrizo (1945) en *Antecedentes medievales*, con canciones como las de Juan Álvarez Gato (“Venida es, venida, / al mundo la vida”), Fray Íñigo de Mendoza (“Eres niño y has amor: / ¿qué farás cuando mayor?”), Juan de Padilla (“No la debemos dormir / la noche santa”) (Carrizo, 1945: 814-815).

Pero esto no es todo, pues hay cantares auténticamente tradicionales que acarrearán tópicos mariológicos. Así, pues, Carrizo recoge en Salta la siguiente copla:

Arrojé una piedra al agua,
Se abrió y se volvió a cerrar:
Así concibió María
Y Virgen volvió a quedar
(Carrizo, *Salta*, n. 3863: p. 550;
antologada en Franco, 1942: 59).

El mismo símil es utilizado en un diálogo atestiguado por Juan Carlos Dávalos y Manuel Castilla:

—Oigame usted, compañero,
yo le vengo a preguntar:
¿Cómo pariendo la Virgen
doncella pudo quedar?

—Oigame usted, compañero,
yo le voy a contestar:
Tire una piedra en el agua...
viene a abrir, viene a cerrar...
Así pariendo la Virgen
doncella pudo quedar
(Juan Carlos Dávalos y Manuel J. Castilla,
Coplas, Salta, 1951; en Jijena Sánchez, 1965: 252-3).

Para concluir, una de las imágenes que prefiero. La luz a través del vidrio es un tópico antiquísimo y rastreado en toda la himnodia y la poesía mariana letrada desde la temprana Edad Media. Como he mencionado en otra ocasión (Disalvo, 2013), la imagen del haz de luz que atraviesa incólume una ventana o vaso de vidrio sin provocar fractura, que es empleada para designar la maternidad virginal, ha sido uno de los tópicos marianos poéticos e iconográficos de mayor desarrollo — hasta donde yo pensaba — desde el siglo V hasta el XVII.

Entre los siglos XII y XIV, el *tópos* se encuentra en las secuencias de Adán de San Víctor y los escritos místicos de Santa Brígida de Suecia, pasando por autores como Godefrido de Admont, Alain de Lille, Gautier de Coinci y Rutebeuf. Circunscribiéndolo al ámbito hispánico, lo hemos descubierto y analizado en la cantiga IIIª de las *Festas en las Cantigas de Santa María*, de Alfonso X (cantiga 413; Mettmann, 1989: vv. 25-33), proveniente con alta probabilidad del *Códice de Las Huelgas* de Burgos (cfr. Rossi-Disalvo, 2008). Por otro lado, se halla en otros autores españoles medievales, renacentistas y barrocos: desde Gonzalo de Berceo, Don Juan Manuel y Gómez Manrique (Breeze, 1999), hasta Pedro de Padilla, Lope de Vega y Calderón de la Barca, por no hablar de los abundantes testimonios pictóricos en obras medievales y renacentistas. Sin embargo, he aquí que Lindolfo Gomes (1875-1953) afirma haber escuchado en Santo Antonio do Limoeiro, Minas Gerais (Brasil), en 1899:

No ventre da Santa Virgen
entrou a divina graça
e depois sahiu por ella
como a luz pela vidraça
(Lindolfo Gomes, *Nihil Novi*, Minas: Brasil, 1927;
antologada en Jijena Sánchez, 1965: 253).

También, en varias versiones de poesía sertaneja, el folclor oral del *sertão* de Ceará y otros lugares de Brasil, se ha registrado:

Como a luz pela vidraça
Entra e sai, sem tocar nela.
Assim foi Nossa Senhora:
Pariu e ficou donzela⁷
(registrado por Leonardo Mota; citado en
Revista da Academia Brasileira de Letras, Vol. 40, 1932).

No nos puede bastar, por supuesto, un mero recuento de tópicos extendido a lo largo de los siglos, ya que citando a Gloria Chicote (2013): “es necesario abordar los textos [de la lírica popular-tradicional] desde una perspectiva dialógica que incluya en cada caso su historicidad, los contextos y las intencionalidades”.

Sin embargo, andando las vías de la *Toposforschung*, puede llegarse a parajes en los que se entrelazan poesía folclórica y didactismo catequético, modos laicos y modos clericales, piedad popular y dogma religioso. Se entra aquí, pues, en un terreno tan complejo como rico en el que es necesario seguir aventurándose.

⁷ Cfr. también: “No ventre da Virgem pura / Entrou a divina graça / Como entrou tambem sahiu / Como a luz pela vidraça” (Simoens da Silva, 1934: 47). Cabe destacar, asimismo, la llamativa exacta coincidencia del último verso de la estrofa con unos de la *cantiga de loor* 330 de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X: “Qual é a que sen mazela / pariu e ficou donzela?” (cantiga 330, vv. 10-11; Mettmann, 1989: 165).

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, 1952. "Typological Symbolism in Medieval Literature", *Yale French Studies*, 9 ["Symbol and Symbolism"], 3-10.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás, 1843. *Floresta de Rimas Antiguas: Primera y Segunda Parte*, Fed. Perthes.
- BREEZE, Andrew, 1999. "The Blessed Virgin and the Sunbeam through Glass", *Celtica*, 23, School of Celtic Studies DIAS, 19-29.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos Cantos Populares Argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Impresores Silla Hermanos.
- _____, 1933. *Cancionero Popular de Salta*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1935. *Cancionero Popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1937. *Cancionero Popular de Tucumán*, 2 tomos. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1942. *Cancionero Popular de La Rioja*, 3 tomos. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1945. *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía popular argentina*. Pról. José María Pemán. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.
- CÁRCERES, Bertomeu, 1995. *Opera omnia*, ed. M. Gómez Muntané. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén, 2006. "Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI". En Pedro M. Catedra, Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- CASÁS OTERO, Jesús, 2003. *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CÁTEDRA, Pedro M., 2005. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos.
- CHICOTE, Gloria (ed.), 2012. *Romancero*. Buenos Aires: Clásicos Colihue.

- _____, 2013. “La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos”, *Olivar*, núm. 18.
- CRUZ-SÁENZ, Michèle Schiavone de, 1995. *Spanish traditional ballads from Aragon*, Teresa Catarella (colab.), Christina D. Braidotti (ed. musical), Cranbury (NJ)–London–Mississauga (Ontario): Associated University Presses.
- CURTIUS, Ernst R., 1955. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: FCE. [ed. original, 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag].
- DISALVO, Santiago, 2013. *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta.
- DOCUMENTO DE PUEBLA, 1979. Puebla: Tercera Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (marzo de 1979).
- FRANCO, Alberto (comp.), 1942. *Retablo de Navidad. Cantares y villancicos*. Buenos Aires: Emecé.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- JIJENA SÁNCHEZ, Rafael, 1940. *La Luna y el Sol, letras que dicen y cantan los niños cristianos. Selección de poesías recogidas de la tradición hispanoamericana*. Buenos Aires, núm. 40, 43.
- JIJENA SÁNCHEZ, Rafael y Arturo LÓPEZ PEÑA, 1965. *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América*. Buenos Aires: Huemul.
- JUAN PABLO II, 1979. *Homilía del Santo Padre Juan Pablo II en el santuario de Nuestra Señora de Zapopán, Guadalajara* (martes 30 de enero de 1979). http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1979/documents/hf_jp-ii_hom_19790130_messico-zapopan_sp.html
- LUCERO ONTIVEROS, Dolly María, 1982. “Poesía mariana tradicional en la Argentina”, *Revista de Literaturas Modernas*. 15, 87-102
- LULLO, Orestes di, 1940. *Cancionero Popular de Santiago del Estero*, prólogo y notas de J. A. Carrizo. Buenos Aires: Universidad de Tucumán, 490, p. 250.
- MARTOS, Josep Lluís, 2001. “El género popular de los goigs...”. En Carlos Álvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.). *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso*

Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 29-30 Octubre 1998. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

MASERA, Mariana, 2004. "La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo". En Pedro. M. Piñeiro (ed.) y Antonio Perez Castellano (colab.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla.

METTMANN, Walter (ed.), 1989. Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, tomo III. Madrid: Castalia.

ROSSI, Germán y Santiago Disalvo, 2008. "La cantiga III^a de las Fiestas de Santa María (*Tod'aqueste mund'a loar deveria*) y la secuencia *Novis cedunt vetera*: filiaciones textuales y musicales entre las *Cantigas de Santa María* y el *Códice de Las Huelgas*", *Olivar*, 11, 13-26. Simoens da Silva, Antonio Carlos, 1934. *Fragmentos de poesia sertaneja: folklore brasileiro*. Oficinas Graficas do "Jornal do Brasil".

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian, 2004. "Juan Alfonso Carrizo frente a la lírica de tradición oral". En Pedro. M. Piñeiro (ed.) y Antonio Perez Castellano (colab.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla.