

libro investigación **ensayo** crónica crítica

**Lauro Ayestarán**

# Romance de Mariana Pineda en el Folklore Uruguayo

*Marcha*, año XXI, n° 966, 2ª Sección, 3-vii-1959, Montevideo, Uruguay, pp. 5B-6B.

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:  
[consulta@cdm.gub.uy](mailto:consulta@cdm.gub.uy)

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

# Romance de Mariana Pineda en el Folklore Uruguayo

COMO el geólogo que en el análisis de las rocas estudia la edad de nuestro viejo y querido planeta, el folklorista dispone también de una suerte de "Libro de la Naturaleza" que es el Cancionero Infantil. En su lenta pero irreversible dinámica, el folklore también se petrifica y cuando ha sido desplazado del repertorio del hombre adulto, se refugia en el niño en una inacabable agonía. Las grandes formas folklóricas — y aún las cultas — de edades pretéritas, dicen su largo adiós en la voz de los niños.

¿Quién no ha puesto en el Uruguay debajo de la almohada el primer diente de leche que se le ha caído "para que se lo lleven los ratones"? En "La rama dorada", Sir James G. Frazer al estudiar la "magia concomitante", borda un comentario delicioso sobre esta ancestral práctica infantil extendida en toda el área terrestre y termina su análisis comparado con estas esclarecedoras palabras:

"Muy lejos de Europa, en Raratonga, en el Pacífico, cuando se extraía un diente a un niño, se solía recitar la siguiente oración:

Gran rata pequeña rata,  
aquí está mi viejo diente;  
os ruego me deis otro nueva.

Después arrojaban el diente por sobre las bardas de la casa, porque las ratas hacen sus nidos en las bardas viejas. La razón asignada para invocar a las ratas en estas ocasiones era que, según los nativos, los diente de rata son los más fuertes que se conocen".

El repertorio infantil es en el orden musical algo así como el "fondo de ojo" del folklore de una colectividad. Y así como en el fondo del ojo podemos estudiar el estado de las arterias de un organismo viviente — su grado de esclerosis o de elasticidad — así también en el folklore infantil podemos calibrar los conductos más profundos y vitales por donde corre el río de la sangre popular.

A la altura de nuestros estudios de investigación sobre el folklore musical de nuestro país, podemos comunicar hoy que el niño uruguayo dispone de un centenar de canciones infantiles recibidas y practicadas por vía tradicional, anónima, colectiva, oral, espontánea, funcional, vulgar y superviviente. La mayor parte de ellas vienen dramatizadas en rondas y complicadas escenas coreográficas. Más de setecientas versiones en cinta magnética de esta cien canciones, tomadas en todos los ámbitos del país, proclaman la extensión y vitalidad de este cancionero doméstico. Una sola de ellas el "Arrorró", es sin duda la melodía folklórica más socializada del Uruguay al punto de que sería insólito hallar en nuestro país una persona que la desconociera.

Pues bien, la melodía del "Arrorró" es nada menos que la remodelación en modo mayor de una Cantiga (Nº 249 según la versión de Julián Ribera; Nº 323, según la de Higinio Anglés) del Rey Sabio y se halla inscrita en el Códice J. B. 1 de la biblioteca de El Escorial de las cantigas alfonsinas. Nuestros niños repiten, pues, una vetusta melodía del año 1250. Aquel rey que "de tanto mirar al cielo se le cayó la corona" —descuidó sus negocios de estado para dedicarse a las especulaciones del espíritu— recogió o creó no se sabe bien, esta cantiga que engendró nuestra canción de cuna primera.

El fondo más arcaico de nuestro Cancionero Infantil está representado por unos treinta romances hispánicos. El primero que se percató de este hecho fue el artífice de los estudios romancísticos, don Ramón Menéndez Pidal, que acaba de cumplir sus floridos noventa años en estos días. Hace apenas unos meses, en carta fechada en Madrid el 13 de enero de 1958, don Ramón, al acusarnos recibo del envío de una docena de romances recogidos en el Uruguay, nos comunicó lo siguiente: "Yo, uno de los primeros hallazgos en que descubrí la existencia del romancero en América, fue en una plazoleta de Montevideo, oyendo cantar a unos niños". El hecho está relatado en su conocido libro "Los romances de América y otros ensayos" y fue así:

Mariana Pineda  
Montevideo

♩ = 56

1. Ma-ria-ni-ta sen-ta da en su cuar-to No de-  
ja-ba de con-si-de-rar Si Pe-  
dro-sa la vie-ra bor-dan-do La ban-  
de-ra de la li-ber-tad.

Variante: 2ª estrofa, 1ª frase:

2. Ma-ria-ni-ta su-bió el ca-del-so Y la

Variante: 4ª estrofa, 1ª frase:

4. Le pu-sie-ron el pu-nal en el pe-cho A ver

Una tarde del año 1904, en viaje desde Buenos Aires a Europa, Ramón Menéndez Pidal bajó en Montevideo por el término de unas horas. Afortunadamente —para los estudios folklóricos del Uruguay— un fuerte viento pampero había impedido la descarga del vapor en el cual viajaba y don Ramón que tenía a la sazón 35 años, bajó a tierra con su cuaderno de apuntes en el bolsillo. En una plazoleta —¿Zabala, acaso?— vio a cuatro niñas danzar en corro y cantar viejos romances hispánicos. En una librería cercana tomó pacientemente los textos literarios y luego los publicó en el artículo "Los romances tradicionales de América" aparecido en 1906 en el primer número de la revista "Cultura Española", artículo que sirvió como primer capítulo de su posterior y precitado libro. Eran cinco romances: "En Galicia hay una niña", "¿Dónde vés Alfonso XII?", "Mambrú", "La muerte de Elena" y "Silvana", versión montevidéana esta última del célebre romance de "Delgadina".

Cincuenta años más tarde, todos estos romances y veinticinco más, viven lozanos en el Uruguay. Le algunos de ellos hemos recogido hasta cuarenta versiones cantadas. El romance no sólo vive en la memoria de los ancianos sino que funciona en el repertorio de los niños. Nuestros cantores ostentan edades que oscilan entre los 3 y los 100 años. Hacia el 1955 en la Florida, doña Carmen Pastorini de Prato, a los 94 años de edad, nos grabó el romance de "La Malcasada" o de "La Malmaridada" bajo el título de "Me casó mi madre..." que lo aprendió en esa localidad alrededor del año 1878. Una de las versiones más completas y de más alto nivel poético de "Delgadina" fue recogida hace unos meses, de una niña de 11 años. En cierta oportunidad afirmamos que, como residuo del criterio histórico de "antigüedades" que presidió la disciplina de la investigación folklórica hace un siglo, ciertos recolectores

★ LAURO AYESTARAN nació en Montevideo en 1913 e inició sus estudios musicales en el "Conservatorio Larrimbe". Paralelamente realizó estudios secundarios y universitarios en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Montevideo, carrera que abandonó en 1934 para dedicarse por entero a la enseñanza y a la investigación musicales. En 1941 publicó su primer libro sobre "Domenico Zipoli" al que siguieron numerosos trabajos de investigación y análisis sobre música culta y folklórica del Uruguay. En 1943 inició la recolección sistemática del folklore musical uruguayo y cuando se creó en 1946 la Facultad de Humanidades y Ciencias fue designado profesor del curso de Musicología. En 1945 obtuvo el Premio Nacional de Historia "Pablo Blanco Acevedo" que otorga cada dos años la Universidad de la República por su obra "La música en el Uruguay" cuyo primer volumen editó el SODRE en 1953. Fue designado luego Asesor Musical del Ministerio de Instrucción Pública y en 1951 representó al Uruguay en el Congreso Internacional de Archivos y Bibliotecas Musicales realizado en París bajo los auspicios de la UNESCO. La Facultad de Humanidades y Ciencias auspició sus trabajos de recolección folklórica que cuenta ya con 2.500 grabaciones de campo con las cuales comenzará a publicar el Cancionero Folklórico del Uruguay. En 1958 fue designado Miembro Correspondiente de la Academia Brasileña de Música que preside Héctor Villalobos y dictó un ciclo de conferencias en la Facultad de Filosofía de Porto Alegre. Es, además, profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional dependiente de la Universidad. Ha publicado doce libros sobre temas de su especialidad y ha colaborado en obras colectivas de Higinio Anglés, Joaquín Pena, Della Corte y Gatti editadas en el extranjero. Para la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional ha obtenido los archivos de los más eminentes compositores uruguayos, cuyo estudio e inventario están en vías de publicación. Libros más importantes publicados: "Domenico Zipoli" (1941); "Fuentes para el estudio de la música colonial uruguayana" (1947); "La música indígena en el Uruguay" (1949); "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay", tomo I (1950); "La música en el Uruguay", vol. I (1953); "Luis Sambucetti. Vida y obra" (1956).

sólo interrogan y aceptan información de hombres de edad proyectada en un área determinada. Con ello se corre el peligro —decíamos— de estar recogiendo muertas verdades, hechos que en el mejor de los casos tuvieron vigencia folklórica en otras edades pero que hoy, perdida su funcionalidad, son fragmentados esqueletos. Entre tanto se les escurre por entre los dedos la cálida realidad presente que desdennan por ser muy nueva. Lo que transmite el anciano es verdad folklórica en la media en que se proyecta y deriva hacia el joven. A la inversa: la información del joven tiene sentido cuando está prefigurada en la voz de los ancianos.

La mecánica de la transmisión folklórica del Cancionero Infantil es doble. Por un lado, se produce por contagio directo: de niño a niño. Por otro, en segunda potencia, de familiar adulto a niño. El familiar adulto es portador de ese hecho folklórico que cayó a su vez en el terreno fértil y plástico de su memoria infantil en otra época. Pero la funcionalidad folklórica se produce en el niño y allí es donde hay que ir a buscarla. El adulto, en este caso de cancionero infantil, es un simple portador de gérmenes folklóricos.

Además, en el repertorio infantil se produce un hecho curioso: en cierta época alcanzan un vasto prestigio determinadas canciones. Al cabo de dos o tres generaciones, se apagan — pero sin llegar a morir — y adquiere entonces nuevo lustre otro grupo de canciones.

En "El libro de las niñas" publicado en Montevideo en 1891, el memorioso Isidoro De-María inscribe estas palabras:

"Antiguamente, en sus reuniones infantiles, jugaban las niñas, además de las muñecas, a las esquinitas, al gallo galguero, a la gallinita ciega, a las jarritas, a los altares, a la sesta balleza (sic) y a otros juegos por el estilo.

Ahora juegan a las cunitas, a los colores, al hilo de oro, hilo de plata, a la mancha, a la torre en guardia, a la paloma blanca y a otros juegos semejantes, en hilera, asidas de la mano, o formando rueda..."

Si revisamos documentos anteriores, veremos que la segunda promoción (Pasa a la pág. siguiente)

# ROMANCE DE MARIANA PINEDA EN EL FOLKLORE...

(Viene de la Pág. anterior)

de juegos cantados ya está presente en el Uruguay a principios del siglo XIX. A la inversa, el grupo de juegos "antiguos" que refiere De-María goza aún hoy de potente lozanía. El juego del descarte, conocido con el nombre de "sesta ballesta" — "sesta balleza", dice don Isidoro — fue recogido por nosotros, en un recitativo rítmico, en innumerables grabaciones.

Pero el folklore infantil tiene también su proceso de crecimiento. Un proceso de extraordinaria lentitud de sedimentación si se quiere, pero que poco a poco va adquiriendo nuevas conquistas por adherencia. A fines del siglo XIX, por ejemplo, se incorpora al repertorio infantil el aria memorable de la ópera "Fra Diavolo" de Auber: con un cambio total del texto literario y algunos retoques en su curva de altitudes, se transforma en el bien conocido "Se va, se va la lancha".

Y el Romancero, con ser tan vetusto en su procedencia, también crece y se enriquece con nuevos aportes.

Entre los "romances nuevos" que hemos recogido en el Uruguay, se halla uno que data de mediados del pasado siglo: es el romance de "Mariana Pineda" comunicado por la señora Carmen Carrera de Civano, oriunda de Montevideo que lo aprendió de niña alrededor de 1905 en que — según la informante — tenía vasta difusión. En la grabación N° 1.651 del Fondo de la Facultad de Humanidades y Ciencias, realizada en nuestra capital el 29 de noviembre de 1957, la informante entona la melodía que se transcribe en el presente comentario.

Mariana Pineda había nacido en Granada en 1804 y a los 15 años casó con el liberal Manuel Peralta y Valle de quien quedó viuda y con dos hijos, al restaurarse el absolutismo en la península en 1823. Al fracasar la revolución de Torrijos en 1830, en Andalucía se preparó otro movimiento revolucionario en el cual estaba comprometida Marianita. Traicionada por Pedrosa, la policía halló en el bastidor de su habitación, a medio bordar, la bandera de la revolución. Sometida a suplicio rehusó denunciar a sus compañeros y por fin fue llevada a la horca el 11 de mayo de 1831. De inmediato corrió por toda España un romance anónimo en versos de diez sílabas sobre este acontecimiento y Marianita se elevó a la categoría de un símbolo. Este romance, al parecer, décadas más tarde ya había llegado al Uruguay.

Hacia el 1924, Federico García Lorca compuso sobre este romance, "Mariana Pineda", su primera obra definitiva para el teatro. En octubre de 1927, en teatro Fontalba de Madrid, Margarita Xirgu la estrenó en memorable versión.

En el prólogo de la obra, unas niñas lanzan al aire una estrofa del romance original y varias otras de Federico. Cuando el instituto Hispánico de Nueva York publicó en 1941 el libro de homenaje "Federico García Lorca" preparado por Federico de Onís, se transcribieron las músicas recogidas del folklore español por el poeta y allí se puede observar que la melodía del romance de "Mariana Pineda" (p. 149) difiere en algo de la versión montevidéana. Tiene la misma formulación métrica en compás de seis octavos pero se halla en modo menor.

La informante montevidéana declaró desconocer la versión teatral de Federico y nos registró una versión completa del romance. Una sola estrofa — la primera — figuraba en la obra escénica del alto poeta granadino.

La melodía de nuestra versión, típica del corte melódico popular de fines del siglo XIX, tiene un orden métrico regular, con un puntillo en el quinto tiempo del compás capital que acentúa con gracia el carácter de barcarola. Originalmente está cantada en re-mayor.

El texto literario en cambio, aún cuando haya sido creado hace cien años, responde a los más arcaicos y entrañables caracteres del romance. No hay narración objetiva del hecho; éste se supone conocido por todos los oyentes. Son breves e iluminadas escenas extraídas, como de fuertes hachazos, de todo el acontecimiento, verdadero acto de intuición creadora popular. La descripción circunstanciada ha sido evitada deliberadamente. Es una descripción dinámica en que se suceden alucinadamente varios tiempos del proceso: Marianita bordando en su cuarto, la traición de Pedrosa, la escena de la tortura para obtener los nombres de los conspiradores y finalmente la marcha al cadalso. Como todo buen romance presenta un comienzo ex abrupto y un final trunco. Todo funciona perfectamente en apenas veinte versos.

El romance, el viejo romance heroico vuelve a florecer después de quinientos años.

## Mariana Pineda

(Romance infantil)

Montevideo

1. Marianita sentada en su cuarto  
No dejaba de considerar  
Si Pedrosa la viera bordando  
La bandera de la libertad.
2. Marianita subió al cadalso,  
Y la gente seguía detrás,  
Sólo, sólo por haber bordado  
La bandera de la libertad.
3. —"¡Ay, Pedrosa, cómo me vendiste;  
Ay, Pedrosa, no me fuiste leal;  
Ay, Pedrosa, yo muero en la horca  
Todo, todo, por no declarar!"
4. Le pusieron el puñal en el pecho  
A ver si algo podían conseguir  
Y contesta Mariana muy triste:  
—"No declaro; prefiero morir".
5. Marianita subió al cadalso  
Y la gente seguía detrás  
Y llorando sus hijos decían:  
—"¡Vuelve a casa, querida mamá!"