

## El diablo en la lírica popular novohispana y el cancionero mexicano

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA  
Normale Supérieure de Lyon

La presencia del diablo como encarnación del mal en la literatura cristiana se remonta a los orígenes de esta religión; sin embargo, es a partir del siglo XII que la presencia de este ser se vuelve constante en la literatura, la teología, el arte y la vida cotidiana (Muchembled, 2004: 31-47). Para inicios del siglo XVI, el personaje se encontraba plenamente consolidado en el imaginario de la cristiandad. Por tanto, los procesos de Conquista y evangelización trajeron consigo al Príncipe de las Tinieblas al Nuevo Mundo:

Si las fuerzas del Bien intervienen abiertamente desde un principio en la afirmación del dominio español, no podían faltar las que representaban al Mal [...] el Demonio, encarnación del mal, fue en la Nueva España [...] no sólo un ente tangible, sino claramente corpóreo. Fue, en una palabra, el Diablo medieval transportado a América como parte de la estructura intelectual y emocional del conquistador y especialmente del fraile (Weckmann, 1996: 173).

A su vez, en el continente europeo, el demonio cobró su máxima importancia en los siglos XVI y XVII, como apunta Muchembled: "Europa conoció un verdadero maremoto diabólico. Jamás la figura del Príncipe de las Tinieblas había tenido una importancia semejante [...] El fenómeno superaba el marco religioso para involucrar todos los aspectos de la vida" (2004: 131). Este auge demoníaco fue, en buena medida, producto de los conflictos religiosos al interior de la Iglesia a raíz de la Reforma y la Contrarreforma (Russell, 1988: 167).

Para el agitado contexto europeo de los siglos de la Colonia americana, el Nuevo Mundo era un escenario añadido en la lucha contra el maligno y sus huestes (Cervantes, 1994; Rosselló Soberón, 2010: 476), por lo que no deben extrañar sus frecuentes apariciones en los diversos géneros de la producción literaria novohispana: crónicas, teatro, sermones y poesía. La importancia del personaje tuvo un papel destacado también en la literatura popular, y su presencia se enraizó profundamente durante el México independiente y hasta nuestras fechas.

Este trabajo tiene como objetivo revisar la presencia, funciones, caracterización y la transformación del diablo en la lírica popular de la Nueva España y en el México del siglo xx.<sup>1</sup> El análisis se basa en aspectos formales, materiales e históricos, así como en la propia tradición del personaje, presente tanto en la literatura popular como culta. Para el México del siglo pasado se cuenta con la minuciosa recopilación de Margit Frenk, el *Cancionero folklórico de México* (en adelante, *CFM*). Desafortunadamente, para el período novohispano no existe un corpus comparable. Esto se debe en buena medida al soporte en la memoria colectiva y el medio de transmisión oral de la lírica popular (Baudot y Méndez, 1997: 14). Como ha ocurrido casi siempre, la lírica popular se ha con-

---

<sup>1</sup> A pesar de que existe una gran cantidad de nombres, apodos y epítetos para referirse a la encarnación del mal, en las coplas aquí estudiadas prevalecen, sin distinción y casi exclusivamente, los sustantivos “demonio” (principalmente en las canciones novohispanas) y “diablo” (en el *Cancionero folklórico de México*). Las diferencias originales de significado entre estos dos términos comenzaron a perderse temprano en la Edad Media: “the theological distinction between the Devil as Prince of evil and his followers the demons is often blurred in folklore [...] ‘devil’ as a synonym for ‘demon’ goes back in Old English at least as far as about 825 and persists to this day; French *demon*, Italian *diavolo*, and Spanish *diablo* have some of the same ambivalence [...]” (Russell, 1984: 65). La distinción entre el diablo y sus seguidores, los demonios, desapareció pronto y la asimilación de términos continúa hasta la fecha, como lo atestiguan el *DRAE* que los concibe como sinónimos: “1. m. diablo (II ángel rebelado). 2. m. diablo (II príncipe de los ángeles rebelados). El demonio” (s.v. “demonio”). Tanto el *Cancionero* como las coplas novohispanas ilustran la ya consolidada tendencia a no distinguir entre el diablo y los demonios. Apegándome a esto, utilizo dichos términos de manera indiferenciada.

servado a causa del interés por las manifestaciones artísticas no oficiales de la cultura hegemónica, motivado por diversas causas (Frenk, 2006b: 19). El caso de la Nueva España no es distinto.

## I. El diablo en la lírica popular novohispana

Una de las principales fuentes de lírica popular novohispana son los archivos del tribunal del Santo Oficio, el cual: “dejó en los procesos, sin querer, un registro de las diversas expresiones populares. Expresiones orales, en su mayoría, que fueron puestas por escrito y que hoy nos permiten atisbar lo que fue la otra cultura de la Nueva España” (Masera, 2003: 5). La antología *Amores prohibidos* (en adelante, *AP*), elaborada por Baudot y Méndez, ha recopilado dichos textos, principalmente aquellos de carácter erótico y burlesco. Éstos fueron guardados por la Inquisición con propósitos judiciales y no filológicos o antropológicos. A pesar de la gran divergencia de intereses entre las actas de los procesos inquisitoriales y la recopilación del *CFM*, la diferencia no es insalvable, pues en los archivos novohispanos “vienen a recogerse [...] textos poéticos populares, espontáneos, muy a menudo anónimos, y que son altamente representativos de un quehacer literario original, de un sentir popular profundo” (Baudot y Méndez, 1997: 13). De hecho, en los comentarios inquisitoriales que acompañan a la mayoría de las coplas recogidas en *Amores prohibidos* se percibe con claridad el choque entre la cultura hegemónica virreinal y las diversiones de la cultura popular de la época. Así ocurre, por ejemplo, en un comentario de 1802 sobre el “Jarabe gatuno”:<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sigo la definición propuesta por Pedrosa: “una canción lírica de naturaleza esencialmente oral, anónima, tradicional, por lo general en metro de cuarteta, de seguidilla o (más raramente) de quintilla o de décima” (2006: 77). Asimismo, sigo a Mercedes Díaz Roig para el uso del término *estrofa*: “aquellas coplas que forman parte de una determinada canción y que no se pueden cantar aisladas por estar unidas conceptualmente a las otras coplas de la canción” (1976: 12).

Yo, señor, a la verdad quedo escandalizado de una diversión cuyas funestas consecuencias son la ruina espiritual de la diversidad de gentes que lo espeta y a quienes, o ya por una mera curiosidad, o más bien por un desordenado apetito, no le es fácil separarse de una escuela en que se practican las lecciones de Satanás (AP: 42).

Además de la queja contra el “Jarabe”, interesa para el propósito de este trabajo la asimilación, casi inevitable en la tradición cristiana, de lo moralmente negativo, en tanto que erótico, con el diablo.<sup>3</sup> En la cita anterior, la catalogación de satánico condensa la perspectiva de denuncia y advertencia de la autoridad eclesiástica sobre el baile en cuestión.

En las coplas populares conservadas por la Inquisición en la antología aquí estudiada, la presencia del demonio permite frecuentemente, más que la denuncia, la sátira de determinados personajes. Esto se puede apreciar en dos estrofas presentes en “El chuchumbé”:

El Demonio de la China  
del barrio de la Merced,  
y como se zarandeaba  
metiéndole el chuchumbé  
.....  
El demonio del jesuita  
con el sombrero tan grande,  
me metía un zurriago  
tan grande como su padre.  
(AP: 34 y 38)

Este mismo uso se encuentra en otra estrofa de 1796 proveniente del tercer papel de los archivos poéticos de fray José María de Jesús Estrada:

---

<sup>3</sup> La clasificación explícita de los aspectos transgresores de la lírica popular como diabólica también aparece en otros comentarios a distintas coplas de la antología. Al respecto véanse los comentarios inquisitoriales sobre los “Diez mandamientos” y los bailes del “Sapo”, “El gallinazo” y “El abuelo” (AP: 68 y 77).

Al pasar por el puente  
de San Francisco  
el demonio de un fraile  
me dio un pellizco.  
(AP: 137)

En las estrofas arriba citadas, los personajes vinculados al diablo son todos clérigos.<sup>4</sup> El vínculo eclesiástico enfatiza la caracterización lujuriosa de estos personajes tanto en “El chuchumbé” como en el papel de fray José María. Ya sea por comparación o por asimilación, la mención del demonio permite señalar la conducta execrable de los personajes, ya que sus deberes eclesiásticos requieren del celibato y la castidad. A pesar de que la asociación de los religiosos con el Maligno no deja lugar a dudas sobre la caracterización adversa de éstos, el tono de las coplas es pícaro y no de denuncia; aunque ponga de manifiesto la inversión de los valores que deberían guiar el comportamiento clerical.<sup>5</sup>

De cualquier manera, las estrofas anteriores conservan el tono lúdico, hiperbólico y evidentemente paródico del texto y contexto al que pertenecen. Por ello, la referencia al demonio no debe ser leída únicamente en la acepción más inmediata y literal de la palabra, sino tomando en cuenta su polisemia. La caracterización de los dos frailes y el jesuita como demonios también implica una etopeya que les otorga rasgos específicos, según otra de las acepciones que el *DRAE* consigna para “diablo”: “travieso, temerario y atrevido”. Lo anterior concuerda con el contenido erótico del

---

<sup>4</sup> Identifico, por la repetición de elementos de caracterización como la “Merced” y el “Chuchumbé” y el paralelismo sintáctico y estructural que guardan ambas estrofas, al “Demonio de la China del barrio de la Merced” con el fraile que se menciona en la primera copla: “En la esquina está parado/ un fraile de la Merced, / con los hábitos alzados enseñando el chuchumbé”. En las otras dos estrofas la identificación es explícita.

<sup>5</sup> Las críticas al comportamiento sexual de los eclesiásticos también aparecen en el cancionero popular del Siglo de Oro. Su importancia es tal que Margit Frenk señala al respecto: “[...] el tema que más, y más ásperamente, desarrolla el cancionero en relación con el clero es el de su lujuria” (2006a: 318).

“Chuchumbé” y de la otra canción,<sup>6</sup> reforzado el tono caricaturesco con el que se presenta al clero.

El resto de las apariciones diabólicas también aparecen vinculadas al tema del amor, pero su aspecto erótico no es central o no es tratado de manera directa, lo que no excluye que el baile al que pertenecían lo fuera. Uno de los casos de mayor importancia para la Nueva España por la gran cantidad de referencias y comentarios que se conservan sobre él en los archivos inquisitoriales es el “Pan de jarabe”, en cuyas coplas se aprecia claramente el nexa diabólico con el tema amoroso:

Cuando estés en los infiernos,  
ardiendo como tú sabes,  
allá te dirán los diablos:  
*“hay hombre no te la acabes”*.

Cuando estés en los infiernos,  
todito lleno de moscas,  
allá te dirán los diablos:  
*“ahí va, te dije de roscas”*

Cuando estés en los infiernos  
todito lleno de llamas,  
allá te dirán los diablos:  
*“ahí va la india ¿qué no la hallas?”*

Ya el infierno se acabó  
ya los diablos se murieron  
ahora sí, chinita mía  
ya no nos condenaremos.  
(AP: 46-48)

---

<sup>6</sup> En otra estrofa del “Chuchumbé” se menciona nuevamente al diablo: “Estaba la muerte en cueros/ sentada en un escritorio, / y su madre le decía:/ ¿No tienes frío Demonio?” (AP: 36). En este caso la presencia demoníaca se suma a los elementos de comicidad de la estrofa como el frío, la madre y, por supuesto, la pregunta que se le hace a la muerte.

El “Pan de jarabe” presenta a una voz femenina que describe a los diablos como los futuros interlocutores de un enamorado condenado al infierno. La descripción de este espacio es sencilla y con elementos canónicos: hay llamas, moscas y demonios con el fin de atormentar a las almas allí condenadas. Al ser un lugar grotesco, desordenado e impuro se establece una oposición implícita a las características de belleza, orden y pureza de Dios; sin embargo, la canción no pretende atemorizar o moralizar. Además, los diálogos atribuidos a los demonios al final de cada estrofa introducen un tono gracioso y cotidiano que refleja el habla popular, utilizado por la chinita para rechazar el amor del futuro condenado. La última estrofa refuerza la caracterización poco temible de los diablos y el infierno con el final de ambos. La imagen diabólica en estas coplas corresponde a la de la tradición popular occidental, la cual fue rechazada por la Iglesia desde la Edad Media, como lo describe Muchembled:

Es en ese momento [siglos XII al XV] precisamente que comienza a encarnarse la noción teológica en el universo de los miembros de la Iglesia y sus dominios laicos, bajo la forma de imágenes perturbadoras alejadas de las representaciones populares de un demonio casi semejante al hombre, que, como él, podía ser burlado y vencido. Entonces se inventó y se difundió lentamente un doble mito de gran porvenir: el del terrible soberano luciferino que reina sobre un tremendo ejército demoníaco en un espantoso infierno de fuego y azufre y, también, el de la bestia inmunda agazapada en las entrañas del pecador [...] (2004: 15).

El “Pan de Jarabe” muestra un escenario donde el infierno y los demonios han llegado a su fin; sin embargo, la copla no hace énfasis en la resurrección de los cuerpos al final de los tiempos. A pesar de que se habla de la salvación de la pareja, el tono amoroso y cariñoso con el que el hombre se dirige a su chinita predomina en los versos finales. Es, precisamente, el personaje masculino quien responde en estos versos a la mujer para insistir

en que su amor tendrá un final feliz, simbolizado por la derrota del infierno y sus huestes.

Puesto que la cultura popular no existe aislada de la cultura hegemónica y letrada, con frecuencia se aprecia la influencia de la segunda en la primera. Por ejemplo, una de las “Décimas a las prostitutas de México”, la número 85, muestra aspectos definidos por la teología:

“La Paloma” y Ana, que es  
su hermana, en toda ocasión,  
con su sobrina son  
del alma enemigos tres.  
La carne en Paloma ves,  
en Anita por lo inmundo;  
de su palabra es el mundo,  
en la sobrina el Demonio,  
su engaño da testimonio  
que es a la verdad profundo.  
(AP: 187-188)

En esta décima, la enumeración ortodoxa de los tres grandes enemigos del alma, el demonio, junto con el mundo y la carne, permite burlarse en tono misógino de tres prostitutas, al identificar a cada una de ellas con uno de los tres adversarios.<sup>7</sup> Nuevamente, el demonio, enfatizado por la rima consonante, funciona como mecanismo de caracterización satírico, gracias a la reelaboración popular de referencias cultas, pero de dominio común.

En las “Proposiciones heréticas” de Tebanillo González, el diablo emerge en dos ocasiones. En la primera, aparece al final de una serie coplas que pretenden imitar argumentos y discusiones teológicas sobre la diferencia entre pedir por Dios o para Dios:

---

<sup>7</sup> Contrástese con el uso serio, culto y canónico que hace Fernán González de Eslava de este tema en la primera estrofa de su “Romance (contrahecho)” [145]: “¡Guarte, guarte, pecador!/ no digas que no te aviso,/ que de la cueva infernal/ tres traydores han salido:/ la Carne, Mundo y Demonio,/ que vencerte han pretendido;/ los tres vienen a tentarte/ en traje desconocido” (1989: 332).



¿Quién pide para Dios? Sólo el Demonio,  
 que el hombre para Dios pedir no puede,  
 así digo en verdad que es testimonio,  
 que en Dios cabe [...].  
 (AP: 211)

Aquí aparece el demonio en su papel más común: el de adversario de Dios. La caracterización diabólica se ve completada con un verso anterior de la misma serie: "Quien pide para Dios es un menguado". El diablo es el único que cae en el absurdo atrevimiento de pedir algo para Dios. El hombre en cambio pide por Dios y, por tanto, para sí mismo:

El que pide por Dios es cosa llana,  
 que es hombre o es mujer es muy factible,  
 que desnudo nació sin pedir nada  
 y que tenga poder es imposible.  
 (AP: 211)

La estrofa crea un contraste entre la conducta del hombre y la del demonio. Al primero, consciente de sus límites y de su mortalidad, sólo le queda pedir para sí mismo; el segundo, implícitamente soberbio e incapaz de reconocerse inferior y derrotado, se atreve a pedir para Dios, quien es, en el contexto cristiano, el poder supremo de todo el universo, "el alfa y el omega, el principio y el fin" (Apocalipsis 1:11). La estrofa no aclara qué pide el demonio para Dios, pero podemos suponer, por la tradición del pensamiento religioso, que está implícita la solicitud de alguna desgracia. Aunque estas estrofas no son verdaderos argumentos teológicos, caracterizan al diablo según su etopeya tradicional y canónica de la ortodoxia religiosa: un ser soberbio hasta llegar a lo ridículo en su rebelión.

En otras coplas del mismo proceso, reaparece el diablo como un recurso de caracterización peyorativa. En este caso una voz masculina en discurso indirecto afirma que su interlocutor, otro hombre, lo ha calificado de la siguiente manera:

Dices que soy el Demonio,  
mas la honra es de quien la da,  
que es un falso testimonio  
ya te puedo asegurar.  
(AP: 2016)

En las canciones novohispanas aquí estudiadas el demonio es un personaje que desempeña distintas funciones que parten de su identificación con el principio del mal. En algunos casos sus rasgos son los de la imagen canónica y oficial: un ser soberbio, temible y desmesurado. Sin excluir lo anterior, la tradición popular suma una caracterización menos temible donde las huestes infernales son fácilmente derrotadas o engañadas. En las apariciones diabólicas sólo hay etopeyas, por lo que no se puede establecer una imagen física de los seres infernales a partir de este corpus. La ausencia de descripciones físicas debe ser atribuida a los rasgos de la poesía popular, poco dada a la adjetivación o las descripciones extensas por su soporte en la memoria. Tampoco existen características poéticas formales asociadas a la presencia diabólica.

Por otra parte, en las canciones novohispanas la comparación o asimilación de un personaje con el demonio es uno de los principales recursos para la caracterización negativa e inclusive satírica tanto de los hombres como de mujeres. Destaca la frecuencia con la que el demonio aparece vinculado a los clérigos, como forma principal de crítica al ser estos los primeros en incumplir los preceptos eclesiásticos en torno a la lujuria.

## II. El diablo en el *Cancionero folklórico de México*

Por el gran número de textos que recoge el *Cancionero folklórico de México* la presencia del diablo en él es cuantitativamente más extensa que en las canciones novohispanas conservadas. No pretendo revisar todas y cada una de las apariciones diabólicas, sino dar una idea de sus principales funciones y rasgos por medio de los ejemplos más destacados del corpus.

En varios textos, el *CFM* continúa la caracterización del demonio, presente en la tradición novohispana, como un ser falible y cuyos sucesos y padecimientos mueven a la risa:

El diablo se fue a tomar,  
y le dieron pulque curado;  
de tan sabroso que estaba,  
que hasta se quedó tirado.

El diablo se fue a pasear,  
y le dieron chocolate;  
de tan caliente que estaba,  
que hasta se quemó el gaznate.  
(*CFM*: IV, 9826- 9827)

Estas dos coplas presentan una imagen del diablo completamente humanizada y sujeta a las vicisitudes de los mortales. Su cuerpo sufre los efectos de la embriaguez y de la desaprensión.<sup>8</sup> Encontramos un diablo poco temible que padece con las experiencias cotidianas, caracterización que es congruente con la presentación dominante del demonio en la tradición popular Occidental donde éste es víctima del escarnio o la astucia. Para expresar lo anterior ambas coplas utilizan el mismo esquema expresivo, el cual presenta repetición en todos sus niveles, con excepción del paralelismo léxico, como explicaré adelante.<sup>9</sup> Formalmente, las coplas poseen una estructura bimembre. En el primer verso se expresa la idea de la salida del diablo y en el segundo se aclara la bebida, con la variación semántica que

<sup>8</sup> Para el tema del borracho y la bebida en el *CfM* véase (López Ridaura, 2007).

<sup>9</sup> Sigo la definición de Carlos Magis: "cristalización en bloque del modo de presentación del material poético. El esquema de pensamiento, la solución sintáctica y la estructura métrica, según los cuales se organiza el contenido, se funden como un molde fijo" (1969: 37). Existe variación en el metro del segundo verso de la primera copla citada "y le dieron pulque curado". Siguiendo el criterio octosilábico que priva en el resto de las coplas, es la primera que se rompe con la regularidad, al contener un eneasílabo. De cualquier manera la rima asonante se mantiene.

presentan las coplas: “tomar”/“pasear” y “pulque curado”/“chocolate”. Los dos versos finales relatan el efecto de la ingesta y la causa de esta. Entonces, el “sabroso” pulque que lleva al personaje a “quedar tirado” es, en la segunda copla, “caliente” chocolate que “quemó el gáznate” demoníaco. La organización conceptual y la imagen ridícula del demonio permanecen en ambos ejemplos. Además, existen otras coplas con la misma temática, que siguen esquemas poéticos similares y conservan la estructura bimembre, como la siguiente:

El diablo perdió un centavo,  
la noche de San Miguel;  
y era el único dinero,  
que tenía para perder.  
(CFM: IV, 9828.)

En esta copla el diablo no padece física, sino económicamente. A diferencia de las dos anteriores, se precisa el día de la desgracia: la noche del 29 de septiembre. La precisión cronológica tiene un valor simbólico crucial, pues esta fecha corresponde a la fiesta de San Miguel arcángel. En esta copla aparece el diablo sin poder y derrotado por situaciones mundanas, a la vez que por las fuerzas celestiales, ya que desde el Nuevo Testamento el arcángel Miguel es quien entabla el combate con el diablo y lo vence:

Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles; pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él (Apocalipsis 12:7-9).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> El culto al arcángel Miguel se basa principalmente en su combate contra el demonio. En la poesía novohispana de tradición culta diversas composiciones atestiguan dicha tradición, por ejemplo algunas obras de Fernán González de Eslava: “A la profesión de Paula de San Miguel”, “A San Miguel” [68, 70 y 128], “Ensalada de San

De allí la importancia de la fecha en la copla, pues ni siquiera la noche, momento predilecto del diablo por la simbólica ausencia de la luz, evita la desgracia.

En otras coplas con un esquema expresivo completamente diferente, también se reitera la caracterización cómica del diablo:

Un diablo cayó al infierno,  
y otro diablo lo sacó,  
y dijeron los diablitos:  
“¿Cómo diablos se cayó?”  
(CFM: IV, 9878)

En este caso predomina el juego de palabras en torno a la expresión coloquial “cómo diablos” y al tema de la caída al infierno. La estructura bimembre se mantiene, pues los versos iniciales relatan la acción, mientras que los finales introducen el diálogo que da pie al humor, enfatizado por el colectivo de demonios presentados en diminutivo.

Otro grupo de coplas, donde la presencia del demonio es frecuente, es el de temática religiosa: admoniciones, historia religiosa y adoraciones. Allí aparece el diablo principalmente en su papel canónico de adversario de Dios:

El demonio — ¡qué amargura! —  
de este gusto causará  
que de una pura criatura  
nos venga la libertad.  
(CFM: IV, 8620).

---

Miguel” y “Canción a San Miguel”. Cito el estribillo de esta última: “-¿Qué canta el divino Choro?/ -Triumpho santo./ -¿Qué triumpho? -De San Miguel./ -¿De quién triumpho? - De Luzbel/ -¡Muera, muera, muera en llanto!/ -¿Y a Miguel, sirvo fiel?/ - Honrosa palma y laurel./ ¿Por qué se le debe tanto?/ -Porque Dios se honra por él” (González de Eslava 1989: 109). En el CFM aparece la siguiente copla: “Caminen, pastores (¡caramba!),/ que ahí viene Miguel,/ con la espada en la mano (¡caramba!)/ para Lucifer (¡ay, caramba!)” (IV, 8842).

El infierno tiembla  
y el demonio llora  
al ver que ha nacido  
el rey de la gloria.  
(CFM: IV, 8679).

Tanto en las arriba citadas, como en el resto de las coplas religiosas, el diablo se entristece ante su impotencia para detener la salvación tras la venida de Cristo a la Tierra (CFM: IV, 8612, 8946, 8990 y la ya citada 8842). El retrato del diablo derrotado se conserva en el siglo XX tanto en un tono serio como burlesco, continuando una larga tradición en la caracterización del personaje: "Como en el Medievo europeo, el diablo novohispánico echa mano de múltiples recursos y se las ingenia con variadísimas estrategias, pero toda su lucha es vana. Era un eterno perdedor" (Weckmann, 1996: 173).

Dentro de las coplas de tema religioso del CFM destaca la siguiente por ser la única cuyo tema está centrado plenamente en el Demonio:

¿Cuándo llegará ese cuándo  
que el príncipe Lucifer  
vuelva a tener fortuna  
de que le digan Luzbel?  
(CFM: IV, 8613)

Estos cuatro versos se preguntan, por medio del cambio de nombre de Lucifer (infernial) al antiguo nombre Luzbel (angelical), si el diablo alguna vez será perdonado y podrá regresar al cielo. Llama la atención encontrar aquí este tema que ha sido importante y polémico desde temprano en la historia de la Iglesia cristiana. Por ejemplo, Orígenes, en el siglo III, propuso la doctrina de la apocatástasis, la cual afirma que inclusive Satán será salvado por la infinita misericordia divina. En cambio, Agustín de Hipona (354-430) consideró herética dicha afirmación y sostuvo que el diablo cayó por elección propia, pues su libre albedrío

le permitió escoger el mal. Entonces, el diablo no será salvado al final de los tiempos, pues su pecado quintaescencial, la soberbia, lo hace incapaz de arrepentirse (Russellm 1988: 93-106). Esta última visión ha sido sostenida oficialmente por la Iglesia. La copla en cuestión no toma partido por ninguna de las dos posturas y se limita a hacer la pregunta. Sin duda sorprende el tratamiento de un asunto teológico tan específico en la tradición popular del siglo XX mexicano, con una sola pregunta llena de nostalgia y esperanza.

Como ocurría en las canciones novohispanas, la comparación o asimilación de un personaje con el diablo, permite su caracterización negativa o satírica. Este es uno de los usos más frecuentes del personaje y abarca gran cantidad de temas tratados en las coplas. Por ejemplo, dentro del tema histórico, hay una copla contra el mandato de Antonio López de Santa Anna:

De Santa Anna y Satanás  
son de una misma opinión;  
uno azote del infierno  
y el otro de la nación.  
(CFM: IV, 9413).

La copla iguala a los personajes por medio de una paronomasia. Además, los versos enfatizan su papel de líderes, uno como presidente y el otro como jefe supremo de la hueste infernal. La comparación permite caracterizar de manera negativa al presidente, pues no es el liderazgo de Santa Anna lo que la copla pretende destacar, sino las nefastas consecuencias de su mandato.

El diablo como recurso de caracterización negativa aparece principalmente en las coplas que tratan de la relación hombre-mujer. Por ejemplo, hay coplas y canciones donde una voz masculina o femenina se queja de su matrimonio o conyugue.<sup>11</sup> Inclu-

---

<sup>11</sup> Véanse CFM: IV, Canción 112 y 271, respectivamente. Para la voz femenina, el estribillo de la canción 271 aparece como copla en CFM: II, 5179.

sive, en otra canción, el propio Lucifer huye del matrimonio de manera humorística y misógina:

De México ha venido  
un nuevo despacho:  
que se casen las viejas  
con los muchachos.

Y los muchachos dicen  
que son muy capaz  
de casarse las viejas  
con Barrabás.

Y Barrabás les dice  
que no pude ser,  
que se casen las viejas  
con Lucifer.

Y Lucifer les dice,  
con mil retobos,  
que se vayan las viejas  
con mil demonios.  
(CFM: IV, 9714)

La estructura de esta canción recuerda a los estribillos con glosas narrativas. Aunque no hay propiamente un estribillo que se distinga del resto por su metro o tipo de estrofa, la posición y función de la estrofa inicial se asemejan. En ella se presenta el tema de la canción: “que se casen las viejas”. Dicho verso es retomado en las siguientes estrofas, aunque con variación léxica en la última de ellas. Las siguientes tres estrofas comparten el mismo esquema expresivo y conservan la estructura bimembre: en el primer verso aparece aquel o aquellos destinados a casarse; el segundo contiene el qué o el cómo lo dicen; el tercero es el verso temático y el cuarto introduce al protagonista de la siguiente estrofa. Así, la repetición del nominal al final y al inicio de la estrofa siguiente encadena las estrofas, todo ello apoyado en el



paralelismo semántico de los versos. La canción avanza al variar a los personajes interlocutores de tal manera que los “muchachos” se convierten primero en “Barrabás” y más tarde en “Lucifer”. El orden de aparición de los protagonistas responde a una gradación ascendente en la escala del mal, lo que contribuye al humor y la misoginia de la copla. Esto último se resalta con la variación significativa del verso temático en el momento culminante de la canción: “que se vayan las viejas”.

En el *CFM*, abundan las coplas donde la mujer es identificada con el diablo, reflejando una perspectiva masculina y misógina, esté o no identificada la voz poética explícitamente con un personaje masculino. Por ejemplo, recurriendo a la presencia demoníaca o a la asociación con el infierno hay quejas contra las ancianas (*CFM*: IV, 9717) y las suegras (*CFM*: IV, 9736-9737). En muchos casos, las quejas son insultos contra las mujeres en general, como en la siguiente copla:

Las mujeres son el diablo,  
parientes del alacrán:  
cuando ven al hombre pobre  
paran la cola y se van.  
(*CFM*: II, 5566)

En menor medida, existen coplas donde la voz femenina identifica al hombre con el diablo, en este caso por incumplir su palabra:

Medio de queso te di  
en prueba de matrimonio;  
si no te casas conmigo,  
dame mi [queso], demonio.  
(*CFM*: II, 5028)

Tras revisar las apariciones del diablo, bajo cualquiera de sus nombres, hemos visto que éste es un personaje que aparece frecuentemente en la lírica popular novohispana y mexicana, aun-

que pocas veces sea un tema o protagonista en sí mismo. En los dos conjuntos textuales aquí revisados, *Amores prohibidos* y el *Cancionero folklórico de México*, sus rasgos y funciones son muy parecidos, pero diversos. Existen canciones y coplas donde la caracterización del demonio corresponde a la de la tradición eclesiástica culta: el soberbio adversario de Dios. Dichos textos muestran la permeabilidad de la cultura popular para absorber elementos de la cultura letrada; sin embargo, esta caracterización no es la dominante. En la mayoría de los casos, el diablo aparece como un ser que puede ser burlado fácilmente por los hombres, que incita a la risa y que padece como cualquier mortal. El diablo y sus secuaces están fuertemente asociados a una función cómica tanto en la lírica novohispana como en el *Cancionero folklórico*, lo que permite establecer la continuidad de esta tradición que se remonta a la caracterización popular del diablo desde la Edad Media.

Llama la atención la ausencia casi total de prosopografías sobre el demonio, pues la caracterización del personaje se basa, casi de manera exclusiva, en la descripción de sus acciones o sus rasgos morales. Sin duda, la preferencia por las etopeyas en el corpus estudiado se relaciona con su soporte y modo de transmisión, la memoria y la oralidad, que normalmente limitan la adjetivación y evitan extensas descripciones físicas.

La principal función del diablo es la de servir como recurso de caracterización adversa o satírica de otros personajes que están asociados a las huestes satánicas o no han sido asimilados metafóricamente con él. Tanto en las canciones novohispanas como en las coplas mexicanas todo tipo de personajes son descritos como demoníacos: personajes masculinos y femeninos, personajes estereotípicos como la suegra o el cura, o personajes históricos como Santa Anna. En los textos virreinales son los hombres del clero los personajes más escarnecidos, permitiendo la burla y la denuncia de las figuras de autoridad, propia de la literatura popular. En cambio, en el *Cancionero de México* es la mujer quien más aparece asociada a las fuerzas infernales, resultado de una visión que refleja una perspectiva masculina y misógina predominante.

En términos generales, las características y funciones del diablo en la lírica popular mexicana son herencia y continuación de las novohispanas. Si bien el diablo y sus características se encuentran plenamente adaptadas al contexto novohispano y mexicano, sus grandes rasgos corresponden a los de su tradición popular en Occidente, retomando elementos de la cultura letrada. De manera importante, los rasgos formales, de soporte y transmisión de la lírica popular condicionaron la caracterización diabólica, sus acciones e, inclusive, sus características morales.

### Bibliografía citada

- AP: BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. México: Siglo XXI.
- CERVANTES, Fernando, 1994. *The Devil in the New World. The Impact of Diabolism in New Spain*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk (1975-1985), 5 vols. México, El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y al lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 2006a. "Curas y frailes en el cancionero popular del Siglo de Oro". En *Poesía popular hispánica. 44 Estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 308-15.
- , 2006b. "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica". En *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 19-41.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, 1989. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. Margit Frenk. México: El Colegio de México.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, 2007. "El borracho y la bebida en el cancionero folclórico mexicano". *Revista de Literaturas Populares* 7.2: 271-92

- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2003. "La cultura popular en la Inquisición: siete textos novohispanos del siglo XVII". *Revista de Literaturas Populares* III (2003) 2: 5-33.
- MUCHEMBLED, Robert, 2004. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEDROSA, José Manuel, 2006. "Sobre el origen y la evolución de las coplas: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral". En *La literatura popular impresa en España y la América Colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. Pedro M. Cátedra. Salamanca: Universidad de Salamanca, 77-92.
- ROSSELLÓ SOBERÓN, Estela, 2010. "Presencia y personificación de Satanás en un reino americano: reminiscencias medievales en la Nueva España del siglo XVI". En *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, ed. Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company Company y Aurelio González. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 475-85.
- RUSSELL, Jeffrey Burton, 1984. *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- , 1988. *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca: Cornell University Press.
- WECKMANN, Luis, 1996. *La herencia medieval en México*. México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.