

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO VI NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE DE 2006

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / santiago cortés hernández /
enrique flores / raúl eduardo gonzález / mariana
masera / maría teresa miaja / gabriela nava /
nieves rodríguez valle / maría teresa ruiz /
rosa virginia sánchez / pilar vallès

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
elizabeth corral peña / maría cruz garcía de enterría /
antonio garcía de león / aurelio gonzález /
pablo gonzález casanova / carlos monsváis /
beatriz mariscal / edith negrín / josé manuel
pedrosa / herón perez martínez / ricardo perez
montfort / agustín redondo

- cuidado de la edición
diseño original / diseño de portada
tipografía
imagen de la cubierta

comité de redacción
mauricio lópez valdés / gabriela carrillo
elizabeth díaz salaberría
"el flautista kokopilau", petroglifo hopi

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.
distribución SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,
04310, MÉXICO D. F.
issn 1665-6431 E-MAIL: litpop@correo.unam.mx
impreso y hecho en méxico PÁGINA WEB: www.rip.culturaspopulares.org/

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Las catzinas hopis: relatos acerca de un baile prohibido en Nuevo México (1660)*
(MARIANA MASERA) 223-251
- Cuatro relatos sobre tesoros y aparecidos*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 252-259
- "Alabanzas" de Zicuirán, Michoacán*
(RENÉ PACHECO JIMÉNEZ,
RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 260-277

ESTUDIOS

- Conjuros indígenas, blasfemias mestizas:
fragmentos discursivos de la Guatemala colonial*
(MARIO HUMBERTO RUZ) 281-325
- Temas y usos populares en tres glosas
en décimas del siglo XVIII novohispano*
(CLAUDIA CARRANZA VERA) 326-353
- Cuatro variantes del tópico de El viajero
enamorado en el folclor greco-otomano*
(ALBERTO CONEJERO LÓPEZ) 354-370
- Hacia una poética del cuento folclórico*
(ÁNGEL HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ) 371-392

RESEÑAS

- Patrick Johansson K. *Machiotlahtolli. La palabra-modelo. Dichos y refranes de los antiguos nahuas*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 395-401
- Socorro Perea, comp. *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 401-409
- Arturo Barradas Benítez y Patricia Barradas Saldaña, comp. *Del hilo de mis sentidos. La versada tradicional en el municipio de Playa Vicente, Veracruz*
(CATERINA CAMASTRA) 410-415
- Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, ed. *Romancero tradicional y general de Cuba*
(MAGDALENA ALTAMIRANO) 415-425
- Gloria B. Chicote. *Romancero tradicional argentino*
(MARÍA TERESA RUIZ) 425-430
- José Manuel Pedrosa. *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*
(CLAUDIA CARRANZA VERA) 430-434
- Montserrat Rabadán Carrascosa. *La Jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 434-440
- Safiatou Amadou y José Manuel Pedrosa. *Cuentos maravillosos de las orillas del río Níger. Tradiciones orales del pueblo de Djerma-Songay*
(MARIANA MASERA) 441-444

Temas y usos populares en tres glosas en décimas del siglo XVIII novohispano¹

CLAUDIA CARRANZA VERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La décima es uno de los más interesantes géneros del cancionero folclórico de México, ya que, a pesar de su compleja estructura estrófica y del juego de ingenio que implica cuando glosa otra estrofa, esta composición se ha mantenido con una vitalidad sorprendente hasta nuestros días.

A pesar de que la décima espinela surgió en las últimas décadas del siglo XVI,² el género llegó pronto a Hispanoamérica y desde entonces es posible que haya tomado dos “camino”,

uno, de plena tradición clásica e intención erudita, se inicia con los eclesiásticos bien en la enseñanza religiosa, bien desde sus cátedras en la Universidad Real y Pontificia de México. El otro, de origen popular, llega con los soldados y oficiales y en general con todo el pueblo que integra la colonia (Jiménez de Báez, 1964: p. 46).

¹ Este estudio forma parte de la investigación realizada para la tesis de licenciatura (Carranza, 2001). Véase también mi artículo ““En la torre de mis gustos / onde tan alta me vi’: una décima popular en el siglo XVIII novohispano”, *Revista de Literaturas Populares* II-1 (2002): 79-101.

² Para muchos estudiosos, la décima espinela aparece por primera vez en el año de 1587, a partir de Vicente Espinel. Tomás Navarro comenta que la forma ya había sido empleada por Juan de Mal Lara en una poesía anterior a 1571 (1956: 250). Sin embargo, algunos autores coinciden en señalar que la trayectoria de la estrofa se debe rastrear “antes de Espinel, a partir del *Cancionero de Baena*, pasando por los intentos de Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Juan Agraz, y más tarde, Tapia y Juan de Encina” (cf. Jiménez de Báez, 1964: 26); Jiménez de Báez, por su parte, indica que es Fernández de Heredia († 1549) quien aporta la norma que definiría esta estrofa (1964: 27).

En México, contamos con un catálogo nada despreciable de décima culta, puesto que el género aparecía con frecuencia en obras teatrales, concursos poéticos y túmulos imperiales; carecemos, sin embargo, de evidencias de esta forma en el cancionero popular antes del siglo XVIII. Ello podría deberse a una falta de atención, al desprecio, o al desconocimiento de las composiciones populares en los ámbitos intelectuales del Virreinato, lo que no implica la inexistencia del género fuera de los certámenes poéticos o de las colecciones de poesía culta.

Textos como los que se analizan en este trabajo confirman la vitalidad y la transmisión de la décima popular mexicana en la época del Virreinato, aún antes de que se diera su pretendido auge, en el siglo XIX. El presente estudio busca describir el género de las glosas en décimas a partir de sus características y de sus coincidencias con la lírica tradicional hispánica.³ Los poemas que estudiaré a continuación tienen en común: 1) el haber sido recogidos en el siglo XVIII; 2) el glosar una quarteta octosilábica que sirve como pie; 3) el tratar, aunque de distintas formas, el tema amoroso, eje principal de la lírica popular; 4) el que todos puedan llamarse marginados, puesto que forman parte de “esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la literatura pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas por aquellos que deciden quiénes – qué autores – y cuáles – qué obras – pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores” (García de Enterría, 1983: 11); 5) el que todos, finalmente, provienen de los archivos inquisitoriales de la Nueva España, conservados en el Archivo General de la Nación (AGN), debido a que alguien, en algún momento, los consideró peligrosos para las instituciones coloniales o para la sociedad.⁴

³ Me baso en la definición que da Margit Frenk para la lírica popular. De acuerdo con la investigadora, esta se “nutre” de la cultura popular y posee “un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos” (Frenk, 1984: 19). “La frase de *tipo popular*, aplicada a una composición, implica que en ella encontramos un estilo popular, ya porque fue efectivamente cantada entre el pueblo, ya porque en ella el estilo popular ha sido imitado, total o parcialmente, por alguien que ya no pertenecía a la cultura popular” (NC: I, p. 9, n. 1).

⁴ También se puede hablar de “literatura perseguida” (González Casanova, 1958). Resulta irónico el hecho de que, gracias a la labor de una institución

Tal es el caso de por lo menos dos de las glosas que describiré a continuación.

1.1. "Esas malditas décimas..."

En el año de 1777 fueron enviadas al Santo Oficio de México dos glosas, junto con una carta que decía: "*Señor: Remito a vuestra señoría esas malditas décimas que cogí para que vea vuestra señoría con el zelo con que me he portado*".⁵ Los poemas en cuestión se encuentran en una hoja que se adjunta al proceso respectivo; cada cara de la hoja lleva escrito un número: 11 y 12. También encontramos un folio con *La oración del Santo Sepulcro*; una versión más, señala el informante, añadiendo con preocupación: "con tantas cosas supuestas, por lo que siendo estas gentes muy inclinadas a novedades, se pudieran temer en su creencia muchas malas consecuencias".⁶

La letra de la carta remitida a los inquisidores y la de los poemas es muy similar; por eso creo que el recopilador y el denunciante pueden haber sido la misma persona y que, incluso, este hubiera recogido las glosas por afición al género, obligándose, después, a entregarlas para conseguir el favor del Santo Oficio.

Los textos están adornados con un marco cuidadosamente diseñado. Los números en las esquinas pueden evidenciar la pertenencia del papel

represora, como lo fue el Santo Oficio, ahora sea posible reconstruir una gran parte de la historia del México colonial. El archivo de la Inquisición, específicamente, ha significado una valiosísima fuente de datos para el conocimiento histórico, lingüístico y literario de la Nueva España. En la actualidad es importante el trabajo de recuperación que han realizado estudiosos como María Águeda Méndez (1992) y Margarita Peña (2000), así como el proyecto de "Literaturas populares de la Nueva España (1690-1820): Revisión crítica y rescate documental de textos marginados", dirigido por Mariana Masera y Enrique Flores.

⁵ AGN, ramo Inquisición, vol. 725, fol. 96r.

⁶ En la actualidad el proyecto: "Literaturas populares..." (véase n. 4) realiza la edición y estudio de este documento. Con respecto a la oración, y para más bibliografía, véase Masera, 2005: 104-105.

a una colección o a un cuadernillo del que fue arrancado. Ello no sería más que el reflejo de una costumbre, que pervive hasta la fecha, de reunir textos poéticos en cuadernos misceláneos.⁷

Dada la preocupación que demuestra el informante, es posible que estas composiciones circularan oralmente o por escrito en determinados grupos y contextos, de los que fueron tomadas por el recopilador; es probable, también, que este conociera al poeta o que fuera él mismo el autor de una o ambas glosas.

Pero, evidentemente, la lejanía temporal nos impide abordar el tema más allá de las conjeturas, puesto que no tenemos más datos que el de la carta citada. La forma de recolección, de producción y de transmisión de los textos, por lo pronto, nos es desconocida; sólo contamos con los poemas, que pueden ser, por sí solos, suficientes para añadir algo a la historia de la décima.

1.1.1. Glosa 1: “Parado en las cuatro esquinas”

El primero de los poemas,⁸ en la página 11, dice:

- 1 *Parado en las quatro esquinas,
puesto a dos mil contingencias,
para ofender a mi Dios
ando asiendo diligencias.*

⁷ Baudot y Méndez suponen que el documento “tiene toda la apariencia de un papel recopilado para vender a los transeúntes –‘pliego suelto’. Numerados. Al parecer formaban parte de una colección” (1997: 153). En este caso considero más factible que el texto perteneciera a un cuadernillo manuscrito individual, una colección privada.

⁸ AGN, ramo Inquisición, vol. 725, fol. 97r. Para la edición de los documentos he mantenido las grafías originales. En cambio, he modernizado la puntuación y desatado las abreviaturas, señalándolo mediante cursivas. Todo lo que he agregado, por ilegibilidad o porque ha sido importante para la métrica, se ha puesto entre corchetes. Este texto fue recogido con otros criterios de edición por Baudot y Méndez (abreviaré B.M.), 1997: 153-154.

- 5 Si un favor tuyo gosara,
mi vida, aunque matalote,⁹
[n]o dejara yo capote
de noche que no quitara.
Dos o tres volsas quitara
- 10 [con] muchas más de esta rentas [?],¹⁰ 30
[y] con diligencias finas,
[au]n que se siguieran daños,¹¹
aguardara yo los paños
parado en las quatro esquinas.
- 15 Yo viviré escarmentado
todo el tiempo que quisieres;
me [h]e bisto por las mugeres
[e]n cueros y aprisionado.
Mas viéndome lastimado,
- 20 entre crueles penitencias,
ya yo tema la sentencia;
mira qué causa te he dado,
porque a tu lado he estado
puesto a dos mil contingencias.
- 25 Has cuenta que me morí,
yngrata, cruel, ynumana.
Ben acá, dame la mano,
por que me acuerdo de ti.
¿Cómo me dejas ansi,
llorando con tierna voz?
Nos juntaremos los dos,
pues mi llanto no [se] agota;
mira que estado con otra
para ofender a Dios.
- 35 ¡Balgame Dios! ¿hasta cuándo
querrá el Cielo que lleguemos,
humildemente que estemos,
mi bien, los dos abrazados?
Verás cómo en quando en quando,
- 40 no te prometo grandezas;
ya tu saves mis pobrezas,
y te enseñaré a querer.
Para traerte de comer,
ando haziendo diligencias.

Desde la cuarteta inicial, el poema 1 plantea algunas cuestiones interesantes, pues, en principio, puede verse como un texto abierto, con varias posibles interpretaciones. La frase: “quatro esquinas”, por ejemplo, podría asociarse con una oración infantil que se reza, aún en la ac-

⁹ Según el *Dicc. Autor.*, la palabra *matalote* describía “a la caballería muy flaca, trotona y de mal passo”. Aunque este término sería viable en nuestra composición, es probable que tuviera un sentido despectivo para describir a ciertas personas, tal como se aprecia en la siguiente estrofa: “Con engaños me trataba / ese perro matalote, / cabeza de zopilote, / después que nada me daba; / a cuartazos me acostaba, / porque no comía zacate, / demonio de cacahuate; / yo pensaba que era fino, / me apasioné de este indino / y se llevó hasta el petate” (Mendoza, 1996: núm. 153).

¹⁰ El texto pone *reuncias*; sigo la solución que aportan B.M.

¹¹ No se ve bien, pues la hoja está pegada al proceso; B.M. pone *sin que*.

tualidad, tanto en España como en algunos lugares de Hispanoamérica¹² y que aparece ya en el Siglo de Oro español:

Cuatro esquinas
 tiene mi cama,
 de cuatro apóstoles
 está rodeada:
 san Juan, san Lucas,
 san Marcos y Mateo;
 mi señor Jesucristo,
 que estaba en medio.

(NC 1390, nota)

El carácter irreligioso de los últimos versos de la cuarteta novohispana, sin embargo, contrasta notablemente con el sentido de la anterior oración. Aún así, el espacio de las cuatro esquinas puede aparecer en contextos menos ingenuos:

Cuatro esquinas tiene un catre
 cinco gajos la sandía,
 cuatro pies tiene tu cama,
 donde duermes, vida mía.

(CFM: 2-4885 bis)¹³

La definición de las *cuatro esquinas*, como ‘lecho’ o ‘cama’, hace que los últimos tres versos de la cuarteta, con la que inicia nuestra glosa en décimas, parezcan muy sugerentes al lector; más aún, si unimos todos los términos con la frase *hacer diligencias*, que aparece en el cuarto verso y que tiene dos posibles definiciones: la primera tendría que ver con la “phrase piadosa con que comúnmente se explica haver cumplido con la Iglesia en la confesión y comunión, o las que son disposiciones para morir”. La segunda “vale para poner todos los medios e industrias

¹² Para el origen de esta oración, así como de las versiones que han circulado hasta la fecha, véase Pedrosa, 1995.

¹³ La sigla CFM se refiere al *Cancionero folklórico de México*.

para conseguir algún fin, porque no quede el logro por su parte, aun cuando no se consigue: y así se dice: No logró pero hizo todas sus diligencias" (*Aut.*, s. v. *diligencias*). Las dos definiciones permiten dos posibles interpretaciones para la cuarteta; una, heterodoxa, por el desafío abierto a Dios, y otra picaresca, que nos llevaría a preguntarnos por las diligencias que lleva a cabo el emisor en el lugar de "las cuatro esquinas".

Estas hipótesis, sin embargo, se vienen abajo si tomamos en cuenta la primera palabra de la cuarteta inicial *parado*. La frase "parado (o sea, de pie) en las cuatro esquinas" recuerda un pasaje del *Apocalipsis*, en donde se menciona a: "los cuatro ángeles destructores **de pie** en las **cuatro esquinas** de la tierra" (Chevalier-Gheerbrant, 1988: s.v. *cuatro*).¹⁴ Pero aunque interesante y posible, dudo que nuestra cuarteta fuera interpretada de esta manera por el autor de las décimas.

Una última hipótesis, en cambio, parece la más acertada, o por lo menos así pudo parecérselo al compositor de la glosa (en el caso de que este no fuera también el autor de la cuarteta). La referencia a las "cuatro esquinas" sugiere el espacio central entre cuatro caminos,¹⁵ es decir, el lugar de la encrucijada, que es el más propicio para las apariciones, los robos y los crímenes. El emisor, entonces, podría ser un bandolero, que

¹⁴ En la historia de las religiones, el número cuatro tiene una gran importancia simbólica. En el catolicismo, por ejemplo, el número se toma en relación con la cruz, que "hace de él un símbolo incomparable de plenitud, de universalidad; un símbolo totalizador". Y es que, el número es el símbolo del espacio, del "cruce de un meridiano y un paralelo [que] divide la tierra en cuatro sectores [...]; jefes y reyes se llaman en todos los continentes: Señores de los cuatro mares... de los cuatro soles... de las cuatro partes del mundo... etc. [...]. Hay cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro pilares del universo, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones, cuatro elementos, cuatro humores, cuatro ríos en el paraíso, cuatro letras en el nombre de Dios (*YHVH*), en el primero de los hombres (Adán), cuatro brazos de la cruz, cuatro evangelistas, etc., etc." (Chevalier-Gheerbrant, 1988: s.v. *cuatro*).

¹⁵ El espacio de los cuatro caminos también puede ser el lugar del encuentro con el amor, con el amante o con su recuerdo: "Por cuatro caminos ando / pensando cuál tomaré, / pero siempre imaginando / por el ángel que adoré, / que por él vivo penando" (CFM: 2-3524).

ofrece el producto de sus robos a la amada. La última explicación es la más viable, pues daría sentido a la primera de las décimas de la glosa:

- 5 Si un favor tuyo gosara,
mi vida, aunque matalote,
[n]o dejara yo capote
de noche *que* no quitara.
Dos o tres volsas quitara
- 10 [con] muchas más de estas rentas,
[y] con diligencias finas,
[au]n *que* se siguieran daños,
aguardara yo los paños
parado en las quatro esquinas.

La hipótesis se refuerza si tomamos en cuenta los últimos versos de la glosa: “para traerte de comer, / *ando haciendo diligencias*” (vv. 43-44). Esta oración desvirtúa por completo el carácter platónico del amor, pero es consecuente con el tema principal del poema: el de las promesas.

A diferencia de otros poemas, en los que el emisor ofrece regalos imposibles, como “el agua del mar” o las “rosas de Alejandría” (Mendoza, 1996: núm. 124), nuestra glosa resulta menos idealista. Sus versos se acercan más a composiciones como la siguiente:

Por lo mucho que te quiero
mi simpática muchacha,
yo ya me voy de bracero,
a recoger remolacha;

y cuando salga de bruja
y traiga mucho dinero,
ya verás que tu bracero
te va a presumir de estufa.

(CFM: 2-4897)

En este poema, como en la glosa 1, encontramos una postura que podría calificarse como “realista” por parte del amante. El que habla

ofrece lo que tiene en su poder alcanzar y consigue, asimismo, eliminar otro de los tópicos de la lírica amorosa: el del enaltecimiento de la amada.

Los juramentos, en este caso, contrastan con la poesía de amor cortés. El autor de la glosa limita a un plano cotidiano sus propuestas, lo que resulta, en términos de M. Bajtín, en la degradación de su amor, de él mismo e, incluso, del objeto de sus pretensiones.¹⁶ Las referencias a la comida, al robo y al sacrificio personal (“me he bisto por las mugeres / en cueros y aprisionado”, vv. 17-18), en la glosa, la convierten en un texto humorístico.

“Lo inferior absoluto ríe sin cesar”, señala Bajtín,¹⁷ pues es lo material, pero también es lo cercano; es la vida, la muerte, la libertad y la fiesta. Tal vez por esta razón, la referencia a la comida del ser amado no es común en la lírica culta y sí, en cambio, en la lírica popular en donde por lo regular tiene un carácter satírico o burlesco:

Yo me casara contigo,
pero ¿con qué te mantengo?
Solo que comas zacate,
como una burra que tengo.

(CFM: 2-5206a)

En este nivel se pueden encontrar versos como los siguientes, en los que se describe a la amante como: “una apreciable ser, / que agradece y es honrada / cuando le dan de comer” (Mendoza, 1947: núm. 438). Alusio-

¹⁶ Cuando utilizo la palabra *degradar*, me refiero a lo que Bajtín describió como “entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación” (Bajtín, 2002: 25).

¹⁷ El autor se refiere al contraste entre la figura de Sancho Panza, que representa el materialismo, las funciones vitales que incluyen la risa, frente a un don Quijote, que es el “idealismo aislado, abstracto e insensible” (Bajtín, 2002: 26).

nes similares se encuentran, casi siempre, en composiciones, como la siguiente, de carácter misógino y humorístico:

Nadie lo podrá negar,
 muy hambrote fui con ella;
 la verdad, me hacía gran mella
 cuando se ponía a cenar.
 Un grano de nixtamal
 se comía la muy tirana;
 uno y medio en la mañana
 un dineral me costó;
 se mostró orgullosa Juana
 por tres días que no comió.

(Mendoza, 1947: núm. 419)

En ocasiones, también la mujer contesta en el mismo tono: “como es usted tan tunante, / me ha puesto usted, ciertamente, / con los golpes en creciente / y la comida en menguante” (Mendoza, 1947: núm. 434). Al tema de la comida y el amor se añaden otros como el del interés y los bienes materiales.¹⁸

Los juramentos de la glosa novohispana llaman la atención, porque no es muy común encontrar composiciones en las que se ofrezca el producto de un acto delictivo a la amada. He localizado, únicamente, una glosa en décimas posterior en la que el discurso se desarrolla alrededor de un regalo de dudoso origen:

*Áhi te traigo unos zapatos
 que en el aire los cogí.
 No digas que son robados,
 arañados, eso sí.*

¹⁸ La codicia de la mujer es un tópico también frecuente en la literatura culta, casi siempre de carácter satírico. En el CFM encontramos muchos y variados ejemplos con este tema (cf., por ejemplo, 2-4785a-4805); véase la siguiente copla: “Ingratas, crueles fortunas, / he llegado a comprender / que al nopal lo van a ver / sólo cuando tiene tunas” (CFM: 2-4785c).

Para poderte calzar
 fui al puerto con ligereza;
 empecé a echar mano apriesa
 y es lo que pude alcanzar.
 No digas que fui a robar,
 que no me he criado entre gatos,
 ni tampoco entre bellacos,
 sino entre gente decente;
 y agarrados derrepente
 áhi te traigo unos zapatos.

Si salieras a pasear
 no saques mucho los pies,
 te los puedan conocer
 y te los quieran quitar.
 Si te empiezan a gritar,
 no les respondas ni "sí";
 que yo pasé por ahí,
 debajo de los portales;
 y me costaron diez reales
 que en el aire los cogí.

Los zapatos los compré,
 es verdad lo que te digo;
 el zapatero era vivo,
 pero yo los agarré,
 y con ellos me quedé,
 no tuve mal resultado.
 Cinco reales me costaron,
 que la verdad no eran peor.
 Te los pones de charol,
no digas que son robados.

Zapatitos de rechino,
 la verdad son muy bonitos;
 me costaron baratitos,
 por mi dinero tan fino;
 el zapatero convino
 que los trajera pa' ti;
 pero yo no le advertí
 que me los iba a coger.
 Y te los puedes poner,
arañados, eso sí.

(Mendoza, 1996: núm. 158)

A diferencia de este poema, en la glosa 1 adivinamos que el receptor está cercano al emisor y que tiene conocimiento de sus fechorías, pero en el poema estos asuntos son secundarios frente a las peticiones de amor y a la búsqueda del reconocimiento de la amada.¹⁹

Tal como podemos apreciar en la segunda décima de la glosa, el autor da por bien empleados los padecimientos y las consecuencias de los actos cometidos, pues, con resignación, afirma:

¹⁹ Ello podría remitir a otros géneros en los que se explotan los tópicos en torno al mundo del hampa, como la jácara, la literatura picaresca, ciertos corridos, o las relaciones de bandidos. Estos géneros, sin embargo, tienen como tema principal las aventuras de los personajes, el bandolerismo o los ajusticiamientos. Salvo por la jácara, en la que el discurso es totalmente satírico, no he encontrado evidencias de poemas en los que el bandolero tome la palabra para hacer juramentos amorosos.

Mas viéndome lastimado,
 20 entre crueles penitencias,
 ya yo tema la sentencia;
 mira *qué* causa te he dado,
 porque a tu lado he estado
puesto a dos mil contingencias.

Si bien la pasada estrofa podría servir para reforzar la hipótesis sobre el dudoso oficio del emisor del texto (es decir, que el que habla sería un bandido), esta se construye a partir de uno de los tópicos más frecuentes en la lírica popular hispánica: el de los tormentos a los que se ve expuesto el sufrido amante. Un tópico similar sería el del prisionero por amor, que se puede apreciar en los siguientes versos de la segunda décima de nuestra glosa:

15 Yo viviré escarmentado
 todo el tiempo que quisieres;
 me [h]e bisto por las mugeres
 en cueros y aprisionado.

Lamentos como el anterior, en el que se perciben, a la vez, la resignación, la alegría y el sufrimiento del amante, son recurrentes en la lírica popular. Así, por ejemplo, podemos apreciarlo en la siguiente estrofa del *Cancionero folklórico de México* (1-1866):

Si por ti me llevan preso
 a la cárcel, será mi gloria;
 y tu amor es un proceso,
 reina y triunfa en la victoria,
 porque diariamente rezo
 que te cargo en mi memoria.

Finalmente, la tercera décima del texto analizado esgrime otro tópico frecuente en las composiciones de carácter popular: el del desafío a Dios por el amor de una dama:

31 Nos juntaremos los dos,
 pues mi llanto no se agota;

mira que estado con otra
para ofender a Dios.²⁰

Del mismo tipo son las siguientes estrofas provenientes del CFM: “Por ti me olvidé de Dios / por ti la gloria perdí, / ahora me voy a quedar / sin Dios, sin gloria y sin ti” (2-2806); o bien “Si Dios la gloria me diera / porque dejara de amarte, / al mismo Dios le dijera / que, aunque la gloria perdiera, / he pensado no olvidarte” (1-1814).

El poeta de nuestra glosa ha sido coherente durante todo el poema con la idea heterodoxa que se plantea en la cuarteta inicial. El emisor ofende a Dios de este modo, añadiendo el pecado de la lujuria al de la blasfemia y el robo.

1.1.2. Glosa 2. “Como si es de cera, es dura”²¹

La segunda de las “malditas” glosas, que con tanto “zelo” habían sido recogidas para enviar al tribunal inquisitorial, la que figura en la página 12 de la hoja suelta, es muy diferente a la de las “cuatro esquinas”. En primer lugar, el poema es una feroz crítica al género femenino y en segundo lugar, como podemos apreciar, el estilo y la estructura resultan rebuscados en demasía.

1 *Como si es de sera, es dura,
como si es de güeso, es blanda,
como si es del hombre amiga,
es la muger más contraria.*

5	Pintó la ciega pasción la jentilidad embustera con todo el cuerpo de sera y en la mano un corazón.	10	Por diosa de su afición la retrató su locura; estraña fue su cordura; ella es cruel y es rigorosa,
---	---	----	---

²⁰ Quisiera llamar la atención sobre el último verso de la décima, que es el tercero de la cuarteta glosada: “para ofender a mi Dios”, puesto que se omite el pronombre. Consecuencia, probablemente, de un error del transcriptor, del informante o del poeta.

²¹ AGN, ramo Inquisición, vol. 725, fol. 97v; También en B.M.: 154-155.

- pues si es piadosa y es diosa,
como si es de sera, es dura.
- 15 El sol, con varios antojos,
y con experiencia loca,
no puede negar la boca
lo que confiesan los ojos.
En tan cresidos despojos
- 20 le definiendo esta demanda.
Y si con falsedad anda
no es preciso defender,
si no es falsa la muger,
como si es de güeso, es blanda.
- 25 Obidio, con agudeza,
pintava una diosa Pastro,²²
que traya, en el lado diestro,
muerto a Marte y su grandeza;
- 30 mas no pudo su entereza
causarle menos fatiga;
no es bien que le contradiga,
por que cada una es yngratta.
Si quiere bien, como mata,
como si es del hombre amiga.
- 35 Venus, a el verse querida,
de Júpiter y adorada,
aún mirándose estimada,
dio señales de ofendida.
La muger más perseguida
- 40 es más altiva y cosaria,
escandalosa y voltaria;
de áspid le dio el nombre,
pues siendo amiga del hombre,
es la muger más contraria.

Respecto de la cuarteta que da inicio a este poema, llama la atención que se desarrolle a partir de la comparación de elementos antitéticos; la cera-dura, el hueso-blando, nos llevan a la distinción hombre-amiga, y de ahí a la conclusión de que “es la mujer más contraria”. El estilo y la complicación de esta estrofa contrastan con el burdo desarrollo de la glosa. Es posible que la autoría de esta cuarteta fuera diferente al de las décimas.

Los tópicos de misoginia que se encuentran en este poema pueden aparecer tanto en la lírica culta como en la popular. En el género de las décimas existen abundantes composiciones con este tema. Sin ir más lejos, en el siglo XVIII, también en los expedientes inquisitoriales, encontramos un largo poema, en décimas, en el que se hace una sátira contra las prostitutas de México basada en una serie de tópicos machistas, ca-

²² He respetado la mayúscula inicial en la palabra *Pastro*, aun cuando no he podido encontrar ninguna deidad con este nombre. Probablemente el autor se refiere a Venus —a quien menciona más adelante, y que fue amante del dios de la guerra—, y la palabra utilizada tiene que ver con otra cosa, alguna técnica en la pintura. Esto último me parece difícil, lo más probable es que el autor utilizara esta palabra con el único fin de conservar la rima en la décima.

racterísticos de estos temas. En este poema se advierte a los “mocitos cuya entereza / es sólo aparente y vana” los: “útiles desengaños / para que excuséis los daños / que incautamente sufrís, / sólo porque no advertís / de las hembras los engaños”.²³

Pero, por lo regular, los poemas con temas misóginos hacen una descripción impersonal de la mujer.²⁴ Como en el caso de las décimas a las prostitutas, el discurso, en este nivel, suele ser sentencioso; así se aprecia en las siguientes estrofas de una glosa en décimas, recogida en el siglo XIX, que dice:

*Qué poco del mundo sabe
quien de una mujer se fía,
sabiendo que es alcancía
de que todos cargan llave.*

Bersabé se vio estimada
y a Urías pagó mal su fe:
otra, como Bersabé,²⁵
pues que no hay mujer honrada.
Si en la que fue bien tratada
se encuentra tal’evosía,
¿cómo en éstas de hoy en día
podrá estar uno seguro?
Se pasa de confianzudo
quien de una mujer se fía.

Sólo el sabio Salomón,
en medio de sus placeres,
podría darme una instrucción
del amor de las mujeres.
Hombre, si librate quieres
de tan cierta picardía,
piensa de noche y de día:
puesto, con tal desenfado,
que cualquiera pierde el grado
*sabiendo que es alcancía.*²⁶

²³ B.M.: 166-167. El proyecto “Literaturas populares de la Nueva España” prepara un estudio sobre estas décimas.

²⁴ La tradición popular ha conservado este uso. Así, tenemos interesantes ejemplos de la descripción negativa de la mujer, desde una perspectiva del desengaño, de la misoginia o en representaciones por completo picarescas. Véanse, al respecto, los diferentes apartados del tomo 2, del CFM.

²⁵ Se refiere a Betsabé, concubina de David y madre de Salomón. El nombre de Bersabé aparece dos veces, así que es probable que el error proviniera del informante o del autor del poema. En este caso, se culpa a la mujer de lo sucedido con David, de quien quedó encinta cuando aún estaba casada con Urías; el autor no toma en cuenta, sin embargo, que David había abusado de su poder en la monarquía para atraer a la muchacha y, más tarde, para asesinar a su marido (cf. *Biblia, Antiguo Testamento, 2, Samuel, 11*).

²⁶ Mendoza asegura que este poema procede del pueblo de Zináparo, Jalisco y que fue recogido en el año de 1898 (1996: núm. 154).

En el poema 2, el autor describe varias escenas que supuestamente provendrían de un lienzo, en el que se dan cita la Pasión, el Sol, Marte, Júpiter y Venus. La utilización de elementos bíblicos, mitológicos y alegóricos es un recurso frecuente en la lírica, tanto culta como popular (Cf. Magis, 1969: 321) y, al parecer, también, podría ser un rasgo común en poemas con tema misógino. De esta manera, la mención de las distintas entidades, alegóricas y míticas, de nuestra glosa, así como las bíblicas del poema del XIX, sirven a los autores para exponer la condición inquebrantable, fría y malvada de la mujer, como una verdad que se comprueba a través de los siglos. Las imprecisiones en las que caen los autores de ambos poemas, sin embargo, llaman la atención porque denotan un descuido, o bien la ignorancia del autor, del informante, del transcriptor o de quien reprodujo el poema.²⁷

En cuanto a la acusación de la dureza de la mujer, puede equipararse a las siguientes estrofas de otra glosa en décimas:

*Labra el agua sin ser dura
a un mármol endurecido.
¡Ay, qué yo no haya podido
ablandar a tu hermosura!*

De peña, bronce y diamante
sin duda es tu corazón,
pues mi amorosa pasión
no te ha ablandado un instante.
¿En qué corazón amante
la ingratitud se asegura?
El amor y la ternura
a cada día nos enseña
que hasta la más fuerte peña
labra el agua sin ser dura.

(Mendoza, 1996: núm. 128)

²⁷ Esto se aprecia en el hecho de que el autor cometa algunos errores como el de exponer a Venus como amante desdeñosa de Júpiter, su padre; lo que pudo deberse a una confusión de la deidad femenina con Hera o con Diana.

El tono de este poema es diferente a la crítica misógina de la glosa novohispana; cabe destacar, sin embargo, ciertas similitudes, como: en primer lugar, el hecho de que en ambos casos se compare la situación amorosa con alguna actividad artística: la pintura,²⁸ o la escultura. En segundo lugar, llaman la atención algunas de las coincidencias léxicas y derivativas que se perciben entre la estrofa citada y la primera décima de nuestra glosa 2:

- 5 Pintó la ciega **pasción**
 la jentilidad embustera
 con todo el cuerpo de sera
 y en la mano un **corazón**.
 Por diosa de su afición
- 10 la retrató su locura
 estraña fue su cordura,
 ella es cruel y es rigorosa,
 pues si es piadosa y es diosa,
 como si es de sera, es **dura**.

Sin duda, las similitudes tienen que ver con la rima y con el tema de ambos poemas. El rumbo que toman estas composiciones, además, es diferente a partir de la cuarteta inicial. Aún así, no dejo de lado la posibilidad de encontrar un indicio de parentesco que pudiera explicar las semejanzas las dos estrofas.

Cada una de las décimas de la glosa novohispana enumera tópicos de la lírica misógina, como el afirmar que las mujeres “más perseguidas” son, también, las más altivas y soberbias, o bien el decir que la mujer es voluble e ingrata, así como el comparar al género femenino con diferen-

También me ha sido imposible localizar a la diosa Pasto “que traya en el lado diestro / muerto a Marte y su grandeza” (vv. 27 y 28). Estos errores demuestran la ignorancia del autor sobre estos temas.

²⁸ Con respecto al lienzo en el que se descubre, entre otras cosas, la hermosura de la mujer, cabe recordar una composición chusca con este motivo: “Del cielo cayó un pintor / para pintar tu hermosura, / pero al verte tan greñuda / se le cayó la pintura” (CFM: 2-5184); los pasados versos dejan a los nuestros en una decepcionante desventaja.

tes clases de serpientes.²⁹ Salvo por la escena inicial, alegórica o mítica, que aparece en cada estrofa, este poema carece de originalidad y coincide con otros de la lírica del desengaño y de la crítica misógina.

1.2. Glosa 3: El caso de Phelipa Olaeta

En el año de 1796, una muchacha, de “estado doncella, de edad como de veinte y quatro años, poco más o menos” (fol. 169r), se presentó ante el Santo Oficio para denunciar las proposiciones heréticas que había proferido durante su vida.³⁰ La joven, en “descargo de su conciencia”, enumeró algunos textos poéticos, entre los que se encontraba la siguiente glosa en décimas:

- | | | |
|---|--|---|
| <p>1 <i>¿Quién te ha dicho mal de mí?</i>
 <i>¿Quién ha trocado mi suerte?</i>
 <i>¿Quién gosa de tus fabores?</i>
 <i>¿Quién es causa de mi muerte?</i></p> | <p>5 Mis sentidos y memoria
 te bienen a coronar
 i te quieren colocar
 en el trono de la gloria.
 Los ángeles con victoria</p> <p>10 bajen del cielo por ti,
 i también baje David,
 baje con todos sus santos,
 preguntando en dulces cantos:
 <i>¿quién te ha dicho mal de mi?</i></p> | <p>15 Que los pases mui felises,
 por lo que mi alma te endona,
 la tiara, mitra i corona
 del berdadero Mesías.
 Los años de San Elías</p> <p>20 vivas para mereserte;
 i pues quiciera llo berte
 gustosa i con gran consuelo,
 preguntándole a tu cielo:
 <i>¿quién ha trocado mi suerte?</i>³¹</p> |
|---|--|---|

²⁹ La comparación de la mujer con la serpiente es un lugar común en la lírica del desengaño, de la crítica a la mujer o, como en la siguiente estrofa, de amor dolorido: “Hay víboras que son crueles: / su ponzoña es peligrosa; / son como las mujeres, / como la flor venenosa” (CFM: 2-4742).

³⁰ AGN, vol. 1391, exp. 8, fols. 167r-175r. Los textos fueron transcritos en una carta firmada por “la más desbenturada: Maria Felipa Olaeta” (fol. 168v).

³¹ En su transcripción, Felipa divide los versos de tal modo, que no coinciden con la rima: “Los ángeles con victo / toria [sic] / bajen del cielo / por ti [...],

Desgraciadamente, el poema sólo consta de las tres estrofas citadas, y no he localizado otra versión, por lo que no hay manera de completar la glosa.³² Los datos que proporciona la denunciante acerca del texto son muy escuetos. En su carta, Felipa sólo dice: “me gloriaba de cantar estos versos” (fol. 167r).

El tono dominante de las estrofas es de tipo festivo y laudatorio. El amante desea la felicidad de la amada, a la que anhela coronar en medio de un cortejo celestial. Estas afirmaciones tienen una gran semejanza con otros poemas, como el siguiente:

Los ángeles y serafines
te vienen a coronar,
con orquestas de violines
y una corona de azahar.

(CFM: 1-638)

El texto 3 también es similar a la estrofa 1-253 del *Cancionero folklórico de México*: “En el mundo no hay memoria, / todo tiene un hasta aquí; / si tú me amas a mí, / los ángeles de la gloria / te coronarán a ti”; los mismos tópicos se reúnen en la siguiente composición titulada *Justicias o sean mañanitas en décimas para onomástico*:

Por ser hoy día de tu santo,
con prósperas alegrías
a tus puertas vengo a dar
vísperas, noches y días.
¡Ay, ay, ay, ay!

pregun / tando en dulces can / tos: *¿quién te ha dicho / mal de mi?*” Estos cortes no se deben a la carencia de espacio. Es probable que la denunciante transcribiera el poema a base de su música. Si bien tomé en cuenta la ortografía original del poema transcrito por la muchacha, para su división preferí adoptar los criterios con los que los inquisidores, que copiaron el texto, dividieron las mismas estrofas (fols. 170r-170v).

³² Mendoza (1947) reproduce esta glosa en el número 461. También B.M.: 264.

San Jerónimo el clarín
 te toque con dulce voz;
 en honra y gloria de Dios
 días te dé San Agustín;
 y el glorioso Serafín
 hoy te otorgue sin quebranto
 la gloria que posee el Santo.
 Nunca jamás tengas pena,
 cante alegre la sirena,
por ser hoy día de tu santo.
 ¡Ay, ay, ay, ay!

Que también San Juan Bautista
 con regocijo y esmero
 de cuelga te dé un cordero
 presentándolo a tu vista;
 San Lucas Evangelista
 hoy te venga a visitar;
 los ángeles a cantar
 con muy crecida alegría
 entonen melifluo canto
por ser día de tu Santo.
 ¡Ay, ay, ay, ay!

(Mendoza, 1996: núm. 173)

De no ser por el tema de la cuarteta inicial, la glosa novohispana sería muy parecida a las pasadas estrofas. Las preguntas del pie, sin embargo, son tan contundentes que transforman el poema, dándole un carácter de desesperación y de angustia, de reproche y de lamento. El poema refleja el desorden interno de un amante. Podemos suponer que el emisor del discurso se encuentra resignado ante la pérdida de su amor, a quien sólo le pregunta “¿quién ha trocado mi suerte?”.

Es posible que nuestro poema tomase un rumbo diferente en las siguientes estrofas, si las tuvo. Comparemos, por ejemplo, su tono y su contenido con el siguiente fragmento de otra glosa en la que también se percibe la resignación, aunada al reclamo del amante:

*No creas que te perjudico,
 ingrata, aunque tuyo fui;
 ya que te encontraste un rico
 no lo desprecies por mí.*

.....
 En una casa adornada
 vivirán juntos los dos,
 no de zacate y arroz
 como la mía está techada.
En un trono colocada
estarás con tu abanico,

y para que no haya pico,
 tendrás mozas molenderas;
 cástate, tonta, ¿qué esperas?
Ya que te encontraste un rico.
 El día de tu casamiento
te traerán una corona
el Santo Papa de Roma

**y todo su acompañamiento.
Con varios vidrios de aumento,
perlas, diamantes, rubís,
todos te traerán a ti**

de las diez hasta las once;
no cambies oro por bronce,
ni lo desprecies por mí.

(Mendoza, 1996: núm. 145)

El desarrollo del texto anterior se bifurca entre el sarcasmo y el reproche. Cabe destacar la similitud en el empleo de los tópicos de encubramiento, que sirven tanto para dar la enhorabuena y la felicitación como para mostrar la resignación y el dolor de los amantes despechados.

1.3. Los "recursos métricos y procedimientos estilísticos"³³

La décima espinela consta de "dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la primera de la final abba-ac-cddc" (Navarro, 1956: 250). La estructura suele mantenerse en las tres glosas analizadas, salvo por raras excepciones (cf. por ejemplo, en la glosa 1, los vv. 25-34, y en la glosa 3, los vv.19-20), lo que podría interpretarse como un movimiento intencional, por parte del autor, o como una falta de destreza.

En cuanto a la glosa, los tres poemas siguen el esquema ordinario de una cuarteta glosada en cuatro décimas. Por lo regular es difícil saber si la estrofa inicial tuvo el mismo origen que el resto del poema. La duda se plantea en cada uno de nuestros textos, aunque en los tres se percibe una gran dependencia entre la cuarteta y las estrofas que la glosan. Ello podría sugerir el carácter popular de los diferentes poemas, pues, tal como señala Margit Frenk (2006: 415), los autores de las glosas de tipo popular, por lo regular "no quieren sino continuar modestamente el cantarillo, respetando las más veces su espíritu y su tono. La glosa popular no es un poema en sí: es esclava fiel de la breve canción, cuyo contenido repite variándolo".³⁴ Así ocurre, por ejemplo, en el caso del poema 2, cuyas estrofas sólo amplían la idea inicial.

³³ Frenk, 1984: 19. Véase nota 2 del presente artículo.

³⁴ Me baso en el estudio de Frenk en torno a las glosas populares de los villancicos antiguos. A pesar de que el género es muy diferente, me parece que

En el poema 1 hay una cierta independencia entre las estrofas de la glosa. En este caso, las décimas proporcionan un sentido al texto inicial y no al contrario. Podría haber una separación entre las partes, y ello no vendría en detrimento de ninguna de ellas; en todo caso, la estrofa inicial adquiriría otro significado.

En el texto 3, al contrario de los anteriores, la cuarteta inicial parecería una “entidad aparte” frente al resto del poema, debido a que su contenido contrasta con el tono de las décimas. Aún así, los primeros versos se toman en cuenta para desarrollar la glosa, por lo que el texto resulta decididamente contradictorio.

Otro tipo de independencia se percibe en el interior de las estrofas de cada poema. Por lo regular, en las décimas suele producirse un cambio temático entre la redondilla inicial y los siguientes versos. En el texto 2, por ejemplo, cada estrofa se inicia con una imagen alegórica o mitológica y los versos siguientes se dedican a la emisión de juicios en torno a la escena descrita o al carácter “maligno” de la mujer:

35 Venus, a el verse querida,
de Júpiter y adorada,
aún mirándose estimada,
dio señales de ofendida.
La muger más perseguida
40 es más altiva y cosaria,
escandalosa y voltaria;
de áspid le dio el nombre,
pues siendo amiga del hombre,
es la muger más contraria.

En la siguiente estrofa de la glosa 1, sin embargo, podemos apreciar diferentes cambios en el discurso a partir del tercer verso; se va del reproche a la invocación, de la interrogación a la afirmación:³⁵ “Has cuen-

este análisis puede ser de gran ayuda para la clasificación de nuestros poemas. Frenk distingue entre dos grandes grupos de glosas a partir de su desarrollo: “1) las que constituyen una versión ampliada de la cabeza, y 2) las que constituyen, frente a esta, una entidad aparte” (2006: 419).

³⁵ Este es un recurso común de la lírica popular moderna. Las cuartetos, por ejemplo, frecuentemente “aparecen divididas en dos partes: los dos primeros

ta que me morí, / yngrata, cruel, ynumana. / Ben acá, dame la mano, / porque me acuerdo de ti. / ¿Cómo me dejas ansi, / llorando con tierna voz? / Nos juntaremos los dos, / pues mi llanto no [se] agota; / mira que estado con otra / para ofender a Dios”.

Uno de los recursos que se emplean con más frecuencia para generar los cambios temáticos en el interior de las estrofas, es el de los clichés. En las décimas llega a haber un empleo, a veces abusivo, de estos “giros estereotipados”, utilizados “para crear coplas nuevas”, que el autor “modifica y adapta a situaciones individuales, de acuerdo con las necesidades intrínsecas del lugar y del tiempo” (Garza Cuarón, 1992: 496). El primero de los textos es el que contiene mayor número de clichés, como el condicional “Si...”, que suele iniciar las promesas y juramentos de amor;³⁶ la llamada de atención, “mira...”;³⁷ la evocación divina, “Válgame Dios...”.³⁸ La búsqueda del amante: “ven acá...”,³⁹ “...dame la mano...”;⁴⁰ o la pregunta “cuándo...”.⁴¹ En el caso del texto 3, encontramos el cliché

versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra [...]. Entre ambas partes pueden existir relaciones de muy diversos tipos, desde el lazo estrecho que vemos en la copla citada hasta la inconexión total, pasando por múltiples modalidades intermedias. Muy a menudo los dos versos iniciales constituyen un cliché, y la verdadera “sustancia” de la estrofa se concentra en los versos 3 y 4” (CFM: 1, xxiv).

³⁶ El condicional “Si...” se utiliza en muchas canciones. La lista es larga, basta con recorrer las poesías que el CFM (1-617a-632) recoge bajo el título de: “Si tú me quieres, yo te daré...”.

³⁷ El CFM (1-132-133) reúne algunas canciones que contienen esta llamada bajo el epígrafe: “Mira que soy tu amante”;; un ejemplo del empleo de este cliché: “Y quiéreme, Jesusita, / y quiéreme, por favor, / y **mira** que soy tu amante / y seguro servidor” (CFM: 1-1031).

³⁸ Véanse en el CFM 1-1782, 1968a-b, o 1-2747.

³⁹ El cliché del llamado se puede apreciar en otras canciones, como “ven acá, a la nopalera” (CFM: 1-1169); “ven, cariñito, ven” (CFM: 1-1138 y 1412).

⁴⁰ Cuyo empleo se puede observar en una estrofa como la siguiente: “Adiós, y dame la mano, / por si no volviere a verte; / no digas que soy tirano: / lo que tengo es mala suerte; / el remedio está en la mano (CFM: 2-3005).

⁴¹ El “cuándo”, es un cliché tradicional que viene de la Edad Media. Parecidos a estos versos son los del CFM, 1-1179: “¡Cuándo querrá el Dios del cielo (Llorona) / y la Virgen de la Luz / que tu ropita y la mía (¡Ay, Llorona!) / las

“¿quién?”; “¿quién te ha dicho...?”, que aparece ya en el Siglo de Oro español, en una cuarteta del *Cancionero sevillano de Nueva York*:

¿Con qué ojos me miraste,
que tan bien te parecí?
¿Quién te dixo mal de mí,
que tan presto me olvidaste?

(NC 485b)

Otro uso, común en las décimas populares, que sirve para mantener la medida métrica, pero, sobre todo, para cambiar el tema, el tono y hasta el tiempo en el que está enunciado el poema, es el de la inserción de la partícula *y* en los últimos dos o tres versos de las estrofas: “y si con falsedad anda” (texto 2); “y te enseñaré a querer” (texto 1); “i pues quisiera yo verte” (texto 3).⁴²

Además de estos recursos estilísticos, podemos mencionar el de la repetición o la enumeración, que se utilizan con frecuencia en nuestros textos. Así, la glosa 2, por ejemplo, emplea a menudo el recurso de la enumeración, que sirve para dar intensidad y gradación al texto (“ella es cruel y es rigurosa, / pues si es piadosa y es diosa”, vv. 12-13). En la glosa 1, por otro lado, es corriente el empleo de la repetición, que en ocasiones puede aparentar una pobreza de vocabulario: “Verás cómo en quando en quando” (texto 1, v. 39).

Pero, sin duda, los ejemplos más interesantes son los de las cuartetas iniciales de los poemas 2 y 3, que se construyen a partir de una muy bien

guarde el mismo baúl!”. Véase también la glosa en décimas de una pastorela con la siguiente redondilla inicial: “Cuándo llegará ese cuándo, cuándo, / que el hombre suba a la gloria / y que cante la victoria / en aquella patria, ¿cuándo?” (Mendoza, 1996: núm. 35).

⁴² En la siguiente décima del siglo XX puede observarse la utilización de este elemento para realizar un hábil cambio de tiempo en el relato: “Y luego viene la ronda, / y a la cárcel vamos todos, / amarrados de los codos, / hasta el que puso la fonda. / — ¿Quién es el dueño? Responda / si ser libre solicita; / cinco pesos deme ‘orita; / pero ha de ser en tostones. / Y perdí hasta los calzones. / — ¿Qué te parece, Panchita?” (Mendoza, 1996: núm. 165). El recurso se puede apreciar en otros ejemplos citados en este trabajo.

elaborada anáfora: “*Como si es de sera, es dura, / como si es de güeso, es blanda,* (glosa 2), “*¿Quién te ha dicho mal de mí? / ¿Quién ha trocado mi suerte?*” (glosa 3). El empleo excesivo de estos recursos habla del carácter popular de los poemas, puesto que ambos procedimientos suelen ser un rasgo característico de la lírica folclórica.

Finalmente, quisiera destacar la complicación en el estilo de las décimas del texto 2, frente a la soltura con que se maneja el discurso en las glosas 1 y 3. El uso de técnicas que pretenden ir hacia el cultismo (como el hipérbaton de la primera décima, vv. 5-7) complica el discurso, realizando las carencias del poeta. El texto sin duda se ve influenciado por la cuarteta inicial, que, seguramente, tiene un origen aparte de las décimas que la glosan.

El texto 2 utiliza rasgos característicos de la lírica popular, más por necesidad que por gusto; podríamos calificarlo como semipopular, puesto que posee limitados recursos estilísticos y métricos, así como temáticos, pero los defectos en su estilo y el hecho de que el poeta haya pretendido alejarse de esta forma de creación, lo alejan de la lírica popular, sin conseguir acercarlo tampoco a la culta.

Conclusiones

En el presente artículo he pretendido aportar una edición de tres glosas novohispanas, así como un análisis detallado de cada uno de los textos; todo ello, con el fin de demostrar su entronque con la canción popular, y, sobre todo, de explorar las características del género a partir de otras glosas en décimas populares de los siglos XIX y XX, así como de otras composiciones del *Cancionero folklórico de México*.

Los temas y la estructura de los textos 1 y 3 permiten calificar estos poemas como populares. La promesa del primero y la resignación del segundo tienen interesantes paralelos con otros textos de la lírica amorosa tradicional. La glosa número 2 plantea más dificultades. El poema podría definirse como semipopular, porque parte de tópicos misóginos recurrentes y utiliza recursos estilísticos y métricos que son frecuentes en las composiciones populares; pero la habilidad del poeta deja mucho que desear. Sus referencias carecen de sentido y el estilo —demasiado

afectado — perjudican el tono y la soltura del texto; todo ello complica su identificación con otros poemas similares, que sí se pueden calificar, abiertamente, como populares.

Esta edición, por otra parte, nos ha permitido descubrir que el poema 1 esconde, tras las promesas amorosas y una cuarteta inicial bastante confusa, una serie de elementos interesantes por sus rasgos picarescos. También, que el poema 3 podría provenir, originalmente, de una composición dedicada a la felicitación, aunque su sentido final sea el lamento. En todo caso, los tres textos son interesantes pues nos permiten confirmar la vitalidad de la glosa popular amorosa en el siglo XVIII novohispano.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijail, 2002. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BERISTÁIN, Helena, 1997. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- B.M.: BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo Veintiuno.
- CARRANZA VERA, Claudia, 2001. *Décima amorosa popular en el siglo XVIII novohispano*, tesis de Licenciatura, México, UNAM.
- CHEVALIER, Joan y Alain Gheerbrant, 1988. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CFM: Margit FRENK, coord., 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México.
- Dicc. Autor*: Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1984.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura*, 2ª ed. México: El Colegio de México.
- _____, 2006. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica". En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 413-447.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Ma. Cruz, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- GARZA CUARÓN, Beatriz, 1992. "Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico". En *Estudios de folklore y*

- literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 494-537.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1958. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: El Colegio de México / FCE.
- JIMÉNEZ DE BÀEZ, Yvette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- _____, 2005. "La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo XVII)", en *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. Barcelona: Azul / UNAM, 91-111.
- MÉNDEZ, María Águeda, 1992. *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVIII-XIX*. México: Archivo General de la Nación / El Colegio de México / UNAM.
- MENDOZA, Vicente T., 1947. *La décima en México, glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- _____, 1996. *Glosas y décimas de México*. México: FCE.
- NAVARRO, Tomás, 1956. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Nueva York: Syracuse University Press.
- NC: Margit FRENK, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- PEDROSA, José Manuel, 1995. "Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*". En *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional. De la Edad Media al siglo XX*. Madrid: Siglo XXI, 187-210.
- PEÑA, Margarita, 2000. *La palabra amenazada. Literatura censurada por la Inquisición*. México: UNAM.

*

CARRANZA VERA, Claudia. "Temas y usos populares en glosas del siglo XVIII novohispano". *Revista de Literaturas Populares* VI-2 (2007): 326-353.

Resumen. Las promesas que dirige un asaltante de caminos a su amada; las preguntas de un desolado amante; o la crítica de las mujeres en un poema misógino son algunos de los temas principales de las glosas en décimas que se estudian en este artículo. Los textos pueden definirse como "populares", tanto por su contenido como por su forma y por su difusión. El presente estudio intenta resaltar la vitalidad de la décima amorosa popular en el siglo XVIII novohispano, así como realzar las posibilidades del género a partir de un análisis detallado de sus temas.

Abstract. The love promises of a bandit to his beloved; the questions that troubled a distressed lover; or the critics to women in a misogynist poem are some of the main themes of the décimas studied in this article. These texts may be defined as "popular" considering their form, content, and the way they spread. The present study attempts to underline the vitality of what is known as décima amorosa, a popular love poem in 18th century New Spain, and to highlight as well the possibilities of the genre from a detailed analysis of its particular themes.