

En la torre de mis gustos / onde tan alta me vi: una décima popular en el siglo XVIII novohispano

CLAUDIA CARRANZA VERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

En este artículo se hace un análisis textual de una glosa de tema amoroso. Sus variantes sintácticas, semánticas y morfológicas nos muestran la utilización de recursos de la poética tradicional y revelan el carácter popular de los textos. La supervivencia de la glosa en el cancionero popular actual muestra la tradicionalización del texto hasta nuestros días.

Desde su llegada a América, la décima tuvo una participación activa en el contexto literario de las colonias españolas:

Durante los primeros años sirvió a la transculturación de las nuevas tierras, sobre todo en la catequesis y en la enseñanza. Como ocurre con la lengua, el pueblo americano se apropió de la décima (libre y glosada) y desde entonces la transforma, crea y revierte para expresar su praxis cotidiana, su historia y su poesía (Jiménez de Báez, 1992: 473).

Si bien ya desde el siglo XVIII existen ejemplos de la décima popular en la Nueva España, los estudiosos caracterizan a la décima como tradicional en el ámbito mexicano sólo a partir del siglo siguiente.

La décima que aquí se estudia forma parte de un corpus poético más amplio (Carranza Vera, 2001), y el trabajo pretende ser una aportación a las investigaciones que de la lírica popular mexicana —y particularmente de la décima— se han venido haciendo en los últimos años.

Dado lo ambiguo del término *popular*, retomo la definición que Margit Frenk propone para los textos “de la tradición folklórica o popular”, los cuales:

tratan temas iguales o análogos, repiten los mismos motivos, usan clichés idénticos, acuden a imágenes y metáforas emparentadas y estructuran la materia poética según fórmulas semejantes, vertiéndola, una y otra vez, en los mismos moldes métricos. Detrás de cada copla adivinamos un “autor” que, empapado en el conocimiento de estos recursos, los maneja intuitivamente para dar forma, con mayor o menor acierto, a una idea —empleando *idea* en el sentido amplio—, que puede ser original o puede inscribirse a su vez dentro del caudal de tópicos de esa poesía. E imaginamos también, tras de cada copla, a las gentes que la han cantado y la cantan, repitiéndola quizá intacta, o quizá cambiando una palabra o un verso: sustituyendo, quitando o añadiendo, pero siempre de acuerdo con esa técnica transmitida, conocida de todos.

La poesía folklórica es un modo de poetizar, o más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al “saber” de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos (CFM: I, xxi-xxii).

Cabe añadir que esta poesía “vive en variantes” y se “refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través del grupo humano y sobre un territorio determinado” (Menéndez Pidal, 1941: 78-79).¹

1. Poesía y heterodoxia

La Inquisición tuvo una gran influencia en la vida colonial de la Nueva España, ya que, además de regir la vida religiosa, servía como control de problemas sociales (Alberro, 1998). Como muestran los documentos conservados en el Archivo General de la Nación, esta institución tomaba declaraciones, dictaba reglamentos, seleccionaba los libros que entonces podían leerse, investigaba, dictaba sentencias y se ocupaba de recoger las evidencias para cada caso. No fueron la excepción los textos

¹ La definición de *tradicional* que dio Menéndez Pidal me ha parecido más adecuada a las características que, por medio de Frenk, he planteado para lo popular. Sin embargo, no he pretendido hacer aquí una distinción terminológica, y uso las palabras *folclor*, *popular* y *tradicional* como equivalentes.

líricos populares que, sobre todo en el siglo XVIII, se recogieron de manera sistemática, como lo han mostrado Georges Baudot y María Águeda Méndez (1997).

Existen importantes textos,² populares, marginados o ignorados,³ que fueron recogidos por el Santo Oficio, algunas veces por su carácter transgresor, y la mayoría de ellas como parte de los bienes y escritos de algún procesado por esta institución. Los casos que estudio a continuación se enmarcan dentro de la última categoría.

Las décimas seleccionadas son dos versiones del mismo poema que se hallan en expedientes distintos de los Archivos de la Inquisición.⁴ La primera (AGN, vol. 1249, exp. 4, fol. 41r) se encuentra en un cuaderno de cartas amorosas escritas por Josef Jarillo, “mozo soltero español”, a una doncella llamada María Josefa Ruiz, *Mariquita*. Sin ninguna explicación o señalamiento, se halla ahí un fragmento del poema “En la torre de mis gustos”, entre todas las declaraciones amorosas.⁵ La carta, interesante

² Véanse, por ejemplo, los estudios, edición y selección de una gran parte de estos en González Casanova, 1958; Baudot y Méndez, 1997; Peña, 2000, entre otros.

³ Uno de los más grandes problemas de la literatura popular es el de la terminología; la palabra *marginado* no es sinónimo de *popular*, pero sí representa algunos de estos textos si tomamos en cuenta la definición de María Cruz García de Enterría (1987: 11), según la cual las literaturas marginadas designan “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”. No es este el caso de toda literatura popular y, afortunadamente, en la actualidad ha habido un mayor trabajo de rescate de estas formas.

⁴ Consideraré aquí los términos *versión* como “cada una de las manifestaciones diferentes de una misma copla o canción” —en este caso décimas—; *variante*, como “la diferencia textual concreta que nos da una nueva versión”; *variación*, como “el fenómeno mismo del cambio”. *Arquetipo*: “un posible prototipo, una especie de *Urtext* del cual procederían las diversas coplas o canciones emparentadas, sin que ninguna de ellas alcance la categoría de forma básica según el criterio establecido” (Magis, 1969: 27).

⁵ Citada por Baudot y Méndez, 1997: 105. Al poema antecede la frase: “Mui estimada...”.

testimonio de oralidad novohispana, describe los apasionados sentimientos del autor por su amada, que oscilan entre los dos extremos del romance: desde la inspiración más idílica hasta la maldición, como se aprecia en los siguientes pasajes:

Pues son tan inponderables los dolores que siento de mirar para la dichosa casa en que vuestra merced asiste, que cada ves que me acuerdo de los gustos que tube al lado de vuestra merced, más antes quisiera que se abriera el abismo y me sepultara en la caber[na] más oculta que en su mente ensiera, donde estuviera mas consolado que en este mundo [...].

Que san Antonio es un santo que me disen que es el santo mas milagroso que en el mundo se a bisto, pero con las beras que lo é cogido, me á trocado la suerte, por donde creo que es un santo de mierda que no bale nada [...], pero luego que salí de tu presensia bine [a]jullando como lobo y lo pesqué, pero le é dado tan cruel amarrada, que no se á de entender. O una de dos, o te traí a mi poder, o no lo suelto, más que me condene. Hel día que el santo mueba es[e] corasón de asero, le é prometido aserle una fiesta guapa, y le doi al santo dos años de término para desatarlo el día que te mueba el corazón; pero si de aquí a dos años no me lo consede, por vida del demonio que le é de redibar la cabeza y no bolberé a creer en tal santo por más, que más milagros creo que ase el demonio que los santos. Pues ni los santos me an alibiado como el diablo me alibió, le é prometido aserme su amigo sólo por aser mi gusto.⁶

Después de leer lo anterior, es fácil inferir que el proceso contra el acusado fue bajo el cargo de blasfemia herética.⁷

⁶ En éste, como los demás testimonios transcritos, así como en los poemas, he mantenido las grafías originales. Modernizo únicamente la puntuación, la acentuación, las mayúsculas y minúsculas; cuando ha sido necesario para la comprensión del texto, he hecho alguna intervención entre corchetes.

⁷ No hay un final real del proceso; sin embargo, sabemos que se le da al reo la oportunidad de explicarse y, en lo posible, defenderse, teniendo siempre en cuenta su condición de enamorado. Los inquisidores firman conformes: “que en atención al estado en que estaba poseído de amor lascivo, según resulta del proceso, al tiempo de proferir las proposiciones y en que escribió las cartas, se le dé una audiencia de cargos; y no resultando error en la creencia, se le despachase con una severa reprensión. Así lo acordaron, mandaron y firmaron.” (fol. 66r).

La otra versión del poema, anónima y sin fecha, está en una hoja suelta manuscrita contenida en un sobre con el título de “Poemas en torno al mismo tópico amoroso” (AGN, Inq. caja 207, exp. 13).⁸ La hoja presenta marcas de dobleces, tachaduras y enmiendas; sería, seguramente, una carta. Una de sus partes está cortada, es decir, sólo tenemos tres cuartos de la hoja. Ninguno de los textos poéticos que la anteceden tiene datos complementarios, por lo que podrían pertenecer o no a un mismo autor. Ello nos impide conocer las causas por las que fue recogido; únicamente es posible deducir, a partir de los expedientes que rodean al texto, que este podría ser de finales del siglo XVIII o principios del XIX.

2. Dos “manifestaciones diferentes” de una décima amorosa

Las dos versiones tienen, obviamente, semejanzas estructurales,⁹ pero también diferencias interesantes. La primera y principal diferencia en-

⁸ Los expedientes anteriores, separados unos de otros, contienen un pasaje sobre el amor de Jerónimo de Feijóo, así como una carta amorosa (AGN, caja 207, exp. 3) y una décima. Hay algunos poemas que bien podrían ser de carácter popular; por ejemplo, el exp. 14 contiene unos papeles con poemas y diálogos amorosos que comienzan de la siguiente manera: “Eres una hatita primorosa / tienes dos mil primores escondidos” (Baudot y Méndez, 1997: 198-199). La letra de estos textos es la más parecida a la del poema aquí estudiado; esto me hace pensar que los textos podrían estar emparentados.

⁹ La glosa en décimas designada por Jiménez de Báez como “glosa normal” es la que nos concierne en este trabajo: “consiste en una copla o cuarteta octosilábica que se comenta en cuatro décimas terminando cada una de ellas con el verso correspondiente de la cuarteta que sirve de tema” (Jiménez de Báez, 1964: 14). La cuarteta inicial normalmente se respeta y se mantiene, porque forma parte de una tradición literaria; hoy encontramos cuartetos intactos, las décimas son las que suelen cambiar. Los versos son octosilábicos. El ritmo del texto pide una pausa en el cuarto verso, que es usual en la décima —si bien hay algunas variantes en esto— desde Vicente Espinel, quien fijó su forma justamente de esta manera. Así, tenemos una cuarteta y una sexteta. El esquema es —al menos en la primera estrofa de nuestro texto— el utilizado por Espinel: *abbaaccddc*.

tre las versiones que a continuación transcribiré son las variantes de género; he situado bajo la letra M el texto escrito en voz masculina —perteneciente al cuaderno de Josef Xarillo— y bajo F, la glosa de la hoja suelta, que está en voz femenina.¹⁰ Ambas versiones glosan el primer verso de manera casi idéntica:

M	F
1 <i>En la torre de mis gustos,</i> donde tan alto me bi, por ser el simiento falso, otro subió y llo cahí.	En la torre de mis gustos, onde tan alta me bi, por ser el simiento falso, <i>otra subió y yo cayé.</i>
5 Cuando en tu privansa estube a la esfera me encunbrates; luego a mí me deribates, que sienpre baja el que sube. Primero carisias tube,	Cuando en tu pribansa estube en las ferias me incumbrastes, y luego me deribastes, que presto cay la que sube. Primero caricias tube,
10 luego penas y disgustos, ansias, congojas y sustos, pues por tus manos tiranas, no quedaron ni campanas,	aora penas y disgustos, ansias, pasiones y sustos; y por tus manos tiranas no an quedado ni aún campanas
14 <i>en la tore de mis gustos.</i>	<i>en la torre de mis gustos.</i>

En el desengaño amoroso, tema común en las décimas del siglo XVIII, se distingue la utilización de los símbolos e imágenes para hablar de la pérdida del “favor”. Un ejemplo de ello es la torre, símbolo que, a pesar de proceder de la lírica cortés, ya había sido apropiado por la lírica tradicional desde la Edad Media. Así, la torre y el castillo tuvieron que

¹⁰ La distinción entre una versión femenina y otra masculina no se refiere a la autoría, sino a la voz: (al sujeto de la enunciación), de acuerdo con la definición de James T. Monroe: “When one speaks of a feminine lyric one is referring to a literary voice, to a person, not to actual feminine authorship, much less to feminine performance (women sang and continue to sing masculine lyrics in all languages, as men sing feminine ones)” (*apud* Masera, 2001: 13).

ver con la construcción amurallada que protege a las mujeres, pero también son símbolo del sentimiento amoroso y de la fidelidad (Masera, 1995: 330-332). Estos significados perviven en los textos que nos ocupan. Además, encontramos la analogía del amor con la altura y la del desengaño con la caída,¹¹ tópico común en la lírica popular.¹² La palabra *gustos* es la que contiene todo el sentido del amor, pues “vale también complacencia, deleite u deseo de alguna cosa” (*Aut.*).¹³

La distinción genérica de las décimas parte de las marcas textuales morfológicas halladas en palabras como *alta* y *otra*,¹⁴ que se dan ya desde la cuarteta inicial en F y que implican el género femenino del emisor, el masculino del receptor, y el femenino, otra vez, de una tercera persona o *delocutor* (Masera, 2001: 16).

Por otra parte, en el sexto verso existe una clara diferencia léxica: en tanto que la versión M cita “la esfera” (‘el cielo o las estrellas’), F sitúa su amor en “las ferias” (que entonces tenía un significado más o menos igual al actual: un lugar de ventas, un día de fiesta, etcétera).¹⁵ Aun es

¹¹ Véase en Torner (1966: 74-76) un tópico que procede del romancero caballeresco y llega hasta la tradición popular de América: “Aquel que más alto sube / más grande porrazo da; / mira la puente de Arcos / en lo que vino a parar” (Torner, 1966: 74).

¹² Según Magis, el *tópico* deriva del *motivo*. Por motivo entiendo “los temas menores que se estereotipan en cuanto a lo que llamamos modo de experiencia, pero que conservan su frescura y agilidad en cuanto al modo de expresión, es decir en cuanto composiciones que pueden elegir libremente sus propios recursos expresivos”. El *tópico* será “la fijación de alguna de las múltiples realizaciones de un motivo” (Magis, 1969: 29, 33).

¹³ Un ejemplo análogo con la palabra que designa a la “complacencia” está en no pocos versos de la lírica popular española: “El jardín de mis gustos / se ha marchitado / con la fuerza del hielo / que tú has sembrado” (Magis, 1969: 349).

¹⁴ Hago esta distinción basándome en Masera (2001). Las marcas textuales son aquellas que ocurren en un nivel gráfico o fonológico (si nos referimos a la oralidad). Elementos como las desinencias, o bien las palabras (nombres, epítetos, etc.), nos dan claves del género del emisor, del receptor, o bien, del *delocutor*.

¹⁵ “En latín clásico *feriae* se halla solamente en plural y con el significado de ‘día festivo’, pero el latín cristiano, desde el s. V, lo empleó en singular para designar cada uno de los días de la semana, uso conservado en portugués. En Berceo todavía *feria* es ‘fiesta’ (*Mil.*, 831 c). Pero ya desde antiguo se generalizó

más clara esta discordancia de vocabulario, si tomamos en cuenta el verbo *encumbrar*; hay un cambio de preposiciones, empleándose en cada caso la adecuada para el sustantivo; así, en “a la esfera” / “en las ferias”.

Lo anterior nos hace suponer que en alguna de las dos versiones hubo un “error”, ya debido a que alguno de los que transcribieron el poema lo hubiera escuchado mal y así lo hubiera reproducido, o bien, porque al otro le hubiera parecido más coherente una palabra que la otra durante el proceso de recreación. La versión F podría provenir de un poema parecido a M, y es probable que F entendiese o modificase la palabra culta *esferas* por una más conocida —*ferias*—, adaptando el contenido a su propio vocabulario.

La sentencia de que “todo lo que sube tiene que bajar”, en los versos séptimo y octavo, es otro punto divergente. En tanto que en M se da más importancia al sujeto enunciador, resonancia del *yo* en la versión masculina: “luego a mí me deribates”, en la versión F parece no ser necesaria la intensificación, y se dice sólo “y luego me deribastes”.

Los versos 7 y 8 muestran una característica que es constante en F: la del uso frecuente de nexos como *y*, *que* o *aún*, que aparecen aun cuando no son necesarios en la estructura gramatical de F.

El aspecto temporal es diferente en ambas versiones. M toma una distancia frente a los acontecimientos, mientras que F los representa más cercanos, como si sucedieran en el momento. Por ejemplo, el uso del adverbio *luego* (v. 10) en M da una idea de atemporalidad y lejanía, que contrasta con la cercanía de *aora* de la versión F. Mientras F dice “*presto* cae la que sube”, M comenta “*siempre* baja el que sube”. El verbo del verso 13 en M, “no quedaron ni campanas”, representa una acción terminada; en F, en cambio, “no han quedado ni aun campanas”, el hecho parece consumado en un periodo cercano al presente.

Resulta también interesante la carga afectiva que hay en F con respecto a M: mientras éste sufre congojas, F padece pasiones; mientras M sólo baja, F cae. Vemos aquí otro rasgo de estilo popular en F, pues,

la costumbre de celebrar con mercados junto a los santuarios e iglesias los días de las grandes fiestas religiosas” (Corominas, 1987, s.v. *feria*). Lo mismo, salvo algunos detalles, en *Aut.*, s. v. *feria*.

desde antaño, la lírica en voz femenina es la representación del carácter emotivo que “aparece como una voz importante y profunda, que nos habla de la vehemencia de su deseo” (Masera, 2001: 11), o bien, del desengaño amoroso de una mujer. Así, vemos que las variantes entre los textos son importantes, pues llegan a modificar las características sintácticas y semánticas de la estrofa.

De lo anterior se puede inferir que existían diferentes versiones de este poema en la Nueva España.¹⁶ Las versiones de las cuales provendrían las dos décimas que aquí he citado nos permitirían pensar en una transmisión que bien pudo ser oral. No podemos decir, por supuesto, que ninguna de las dos glosas provenga de la original o, menos aun, que sea el arquetipo. No es posible, tampoco, presuponer que esta glosa en décimas haya sido compuesta en un inicio en voz femenina o masculina; por ello me mantendré al margen de la cuestión hasta que no se encuentre un testimonio que aclare la duda. No obstante, la misma dificultad de encontrar un testimonio afianzaría nuestra suposición de la oralidad del texto.

El poema F continúa con una paráfrasis de la queja iniciada; el discurso en la décima siguiente es el del monólogo interior, que convierte al receptor en una tercera persona del plural; esto es muy habitual en las quejas, aun en el discurso coloquial, donde es natural iniciar la expresión del dolor con una frase resignada:

- 15 ¡Quién a mí me lo dijera
 cuando en mis gustos estaba!
 Con repique me aguardaban,
 como si princesa fuera.
 Aora lla es de otra manera:
- 20 aprecio no acen de mí:
 pues dime ¿qué causa di
 para borar tanto abono,

¹⁶ “La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes” (Menéndez Pidal, 1941: 78-79).

que me bagastes del trono
onde tan alta me ví?

25 Si de otra fabor alcan[s],
 claro le puedes desir
 que me deribó mi tore
onde tan alta me bi.

Y en fin, cuéntaselo todo,
 30 pero no le digas nada,
 que, en siendo la ora llegada,
 se berá del propio modo;
 pue yo a todo me acomodo,
 megor lo zerá por ti,
 35 porque andas de aquí p'allí
 eres beleta mudable,
 y como no eres estable,
otra subió y yo caí.

Con ésta, y no digo más,
 40 tengo de sembrar un güerto:
 la semilla del olbido,
 la flor de arrepentimiento;
 que pensé sacar de ti
 algún agradesimiento.

Los dos primeros versos de la cuarteta y el cuarto se glosan en décimas; el tercer verso comienza a glosarse, fallidamente, y termina dando lugar a una copla que repite la glosa del segundo verso; la última estrofa, de seis versos, es la despedida. Según veremos más adelante, las cuatro primeras estrofas debieron ser originalmente décimas.

La pregunta que inicia con “¡Quién...!” (v. 15, segunda estrofa), es un cliché de la lírica popular, que en este caso no busca una respuesta específica;¹⁷ sólo es una exclamación, mezcla de añoranza, arrepentimiento,

¹⁷ En gran cantidad de canciones y décimas encontramos el mismo verso ini-

decepción y resignación, que aún hoy se repite en el habla coloquial. Después de las preguntas, el autor relata los sucesos que lo aquejan, evocando la felicidad anterior frente al dolor de la pérdida del amor.¹⁸

La tercera estrofa es la comunicación indirecta que establece el emisor, por parte del receptor, con una tercera persona:¹⁹ la que se queda en el lugar de quien ha caído. La comunicación se alarga en una advertencia para “aquella” en una predicción o una maldición.²⁰

Por otro lado, el verso 23 “que me bagastes [‘bajaste’] del trono”, tiene un tono muy expresivo, acentuado con la partícula *que*, usada nuevamente como una adición (para completar el metro, probablemente),

cial, por ejemplo, en “¡Quién a mi me lo dijera, / lo que me iba a suceder! / Que siendo yo carbonero, / una mujer me tiznó [sic]”. La intención es igual —‘cómo iba yo a saber’—, pero además de ser un ejemplo en voz masculina, el tono es distinto en este caso (CFM, 2-5141). También véase en Mendoza (1996: 94).

¹⁸ De la tradición culta puede provenir la comparación del momento en que se estaba bien con respecto a la posterior decepción (Jiménez de Báez, 1969: 21, 53). El tópico que habla de lo anterior frente a lo actual es también una forma de “añoranza” que proviene de la lírica culta y es retomada en la lírica de tipo popular (Torner 1966: 23-25; también Frenk, 1987: 375-377): “¡Ay, triste de mí, / y cuán diferente / es esto presente / de lo en que me vi!” (Frenk, 1987: 375, núm. 826). De igual manera, en una glosa en décimas cuya primera estrofa está puesta en voz de Luzbel: “Es verdad que yo me vi / lleno de tranquilidad, / pero ya la majestad / por mi soberbia perdí. / ¡Ay infeliz!, ¡ay de mí! / No puedo tener victoria, / yo me vi lleno de gloria, / ahora en continuo tormento; / me causa gran sentimiento / *la más funesta memoria*” (Mendoza, 1996: 97-98). En un tono menos filosófico, la relación de una madre: “Yo, madre en un tiempo fui, / ahora sin hijo he quedado / porque ha sido fusilado” (Mendoza, 1996: 201).

¹⁹ El ejemplo siguiente, en voz masculina, muestra una mayor prepotencia y una menor resignación, en contraposición con los ejemplos aquí citados: “Si alguno por millonario / la flor te quiere comprar / claro le puedes hablar, / que la traigo por salario; / que soy el depositario / de aquella flor de pimienta, / si alguien te pidiese cuenta / del estado en que se halla, / dile que mejor se vaya, / que no son flores de venta” (Mendoza, 1996: 276).

²⁰ Este tipo de maldiciones son muy comunes en la canción popular y más aun en la voz masculina: “que se ha de llegar el tiempo / que pagues lo que me hiciste, / y tú serás la más triste / por tu mal comportamiento” (Mendoza, 1996: 262).

la cual, sin embargo, hace que se pierda la concordancia gramatical con el verso anterior.

Los versos 29 y 30 son la despedida (Jiménez de Báez, 1969: 24), que utiliza como inicio un cliché del folclor mexicano: “En fin”. Este recurso es frecuente en las décimas de corte popular:

Pero el origen clásico español, las fuentes peninsulares que han dado nacimiento a esta producción se descubren, en más de un centenar de casos, en la estrofa conclusiva que casi siempre principian por la expresión *En fin* que, como una coda musical, está anunciando que la producción toca a su término. *Finida* llamaron a esta especie de estrofas los clásicos españoles y *Finida* debemos seguirle llamando, tanto por su misión como por su carácter, pues ya sea rimando en el verso o ya como una indicación fuera de él, encontramos la frase *En fin* (Mendoza, 1947: 52).

La estrofa de despedida, en la lírica popular, da paso a más párrafos, aunque ella pretenda ser la última:

El trovador popular es capaz de glosar en forma directa e inversa, de repetir la glosa y aún cuadruplicarla; del mismo modo, realizando su propósito, aún le sobran arrestos e imaginación para agregar comentarios en forma de despedida, concebidos éstos, ya en una redondilla, en una décima, en un ovillejo y aún a las veces en dos décimas sucesivas (Mendoza, 1947: 52).

Lo anterior queda de manifiesto en nuestra composición, donde la penúltima estrofa termina con un cliché: “Eres beleta mudable / y como no eres estable / otra subió y yo cayó”.²¹ El verbo “eres” va seguido de un sustantivo, que en este caso es el metafórico “beleta”, la comparación *descriptiva* del amante. En esta estrofa se glosa el último verso de la cuarteta inicial; ¿podríamos pensar que todas las estrofas eran, en su

²¹ Los clichés son los “giros estereotipados de la poesía popular y el poeta echa mano de ellos para crear coplas nuevas o los modifica y adapta a situaciones individuales de acuerdo con las necesidades intrínsecas del lugar y del tiempo. La transmisión oral de la poesía popular favorece el uso del cliché porque éste se presta para ir de boca en boca, ya que su efecto es parecido al del paralelismo de la repetición que provoca en la mente un martilleo constante que permite memorizar más fácilmente la copla” (Garza Cuarón, 1992: 496).

origen, y a excepción por supuesto de la despedida, décimas? Es muy probable.

La fórmula que aparece en la última estrofa: “Con ésta, y no digo más”, es también utilizada frecuentemente en las despedidas.²² A esta entrada sigue el uso, por parte del autor, de elementos típicos del *locus amoenus*, que sirven para remarcar el final del amor del emisor. De esta manera, el huerto, lo mismo que el jardín, espacios comúnmente usados para designar el lugar donde ocurre el encuentro de los amantes (Masera, 2001: 111), son empleados de diferente manera en los últimos versos de este poema. Aquí el narrador habla del olvido, del cambio de vida y, según la mención del huerto, probablemente también de un cambio de amante (vv. 40-44).²³

Por último, señalaré algunas de las particularidades del lenguaje de la versión femenina. Por una parte, utiliza apócopes: en lugar de “para allí” dice “p’allí”;²⁴ una vez más, ha logrado adecuar el metro, y tam-

²² Las despedidas se encuentran ya en la antigua lírica culta, con la frase: “Y con esta me despido” (Núñez, *C. Gral.*, *apud* Jiménez de Báez, 1969: 24).

²³ Imágenes que tienen que ver con el jardín, el huerto y la siembra, se usan con regularidad en la lírica popular mexicana: “Al pasar por una huerta / corté una flor de lechuga: / he despreciado a la gente, / contimás a ti, basura” (*CFM*: 2-4218). Véanse también *CFM*: 2-3950, 2-4178, 2-4338, 2-4346a, b, c. De manera más positiva se emplean estos términos en la descripción del amor feliz y de la realización amorosa. Para las flores y frutas como símbolos de la realización amorosa, véase Masera, 1995: 195-227: “Entré en la huerta y corté / una naranja madura, / y entre los gajos hallé / el ángel de la hermosura” (*CFM*: 1-445a). La huerta, el jardín y sus componentes, también aparecen en la lírica popular actual, como en el caso de nuestras décimas, para la descripción del amor adolorido, o bien, para el desquite: “De tu lucido jardín / sobresale una ramilla; / voy a cortar otra flor / y a buscarle la semilla, / y si la llego a encontrar, / voy a echarte pa la orilla” (*CFM*: 2-4153).

²⁴ Concepción Company comentó en un seminario reciente que los rasgos de mexicanidad en el lenguaje comienzan en la Nueva España a partir del XVIII; una de las características de esta identidad mexicana es la eliminación de fonemas en el habla, por ejemplo, usar la palabra *hora* por ‘ahora’ o *p’allí* en lugar de ‘para allí’; ambos ejemplos se encuentran en la décima F. No es posible por ahora afirmar que estos aspectos lingüísticos pertenecen únicamente al ámbito mexicano.

bién mantener la rima, en “de aqí p’allí” (en vez de “de acá para allá”. Además de esto, encontramos ejemplos de arcaísmos en frases como “en siendo”, síntoma de un lenguaje coloquial.

La versión femenina, según la hemos estudiado a lo largo de este trabajo, es un testimonio claramente popular, pues repite los mismos motivos, usa clichés idénticos y, en fin, recurre a la tradición poética popular. Es claro que éste es un ejemplo de una décima adoptada y adaptada a las necesidades de quien la usó. Aún quedarían por despejar varias interrogantes, como, por ejemplo, quién fue el emisor y quién el receptor y por qué fue retenida la carta por la Inquisición. Aun cuando nos es difícil conocer los antecedentes de este poema, afortunadamente existen supervivencias que podrían aclarar algunas de las dudas que plantea este texto.

3. Una rápida comparación diacrónica

Ya hemos dicho que un texto tradicional vive en variantes. Así sucede con la glosa “En la torre de mis gustos”, de la cual existe una serie de versiones en el cancionero hispánico moderno, por ejemplo, en México y en Argentina (véanse Apéndices 1 y 2).

En México las versiones aparecen en estados como Puebla (CFM: 2-3793) y Oaxaca. Sin embargo, la glosa más parecida a la versión femenina del siglo XVIII es aquella que cita Mendoza (sin fecha), que procede de los archivos musicales de Bellas Artes en México (Mendoza, 1947: 426, núm. 369). Con base en esta última glosa (que para efectos prácticos denominaré 3), haré algunas reflexiones comparativas, aun cuando no es mi intención, por ahora, hacer un estudio exhaustivo.

- 1 *En la torre de mis gustos*
donde tan alto me vi
por ser el cimientto falso
otro subió, yo caí.

- 5 Cuando en tu privanza estuve,
tanto me quise elevar

pero sin considerar
que siempre baja el que sube;
primero caricias tuve
10 a mis congojas y sustos,
crueldad, penas y disgustos,
por tus acciones tiranas,
no han dejado ya campanas
en la torre de mis gustos.

15 ¡Quién a mí me lo dijera,
cuando más contento estaba!
Elevado me miraba,
como si príncipe fuera.
Hoy te veo de otra manera,
20 dime que causa te di,
pues hasta hoy conocí
que me guardas gran encono;
me has bajado de tu trono
donde tan alto me vi.

25 El que ocupa mi lugar,
claro le puedes decir
que así como va a subir,
así tendrá que bajar;
porque le has dado a guardar
30 las llaves de tu amor falso,
y si él te adora descalzo
porque mi imagen se borre,
ahí se le cairá la torre
por ser su cimientto falso.

35 En fin, que lo sepa todo,
pero no le digas nada.
Qué torre tan elevada,
hoy la miro de otro modo;
ya sabes que me acomodo,

40 si yo lo digo es por ti

 porque eres hombre mudable,
 y como no eres estable,
 44 *otro subió y yo caí.*

El texto de Mendoza se encuentra en voz masculina; las marcas textuales, morfológicas y léxicas no dejan lugar a dudas, excepto por el verso 42, donde resulta extraño que el receptor sea un “hombre”; el delocutor, hombre también, ya que no hay señales de una voz femenina o de un delocutor mujer hasta este verso. El verso 36 de F se inicia con la misma fórmula o cliché; sin embargo, utiliza otro sustantivo neutro para describir al amado: “eres beleta mudable”. Cabe la posibilidad de que haya un error en la transcripción, pero esto sería difícil, dada la diferencia entre las palabras *hombre* y *mujer*. Nos hemos quedado con la última posibilidad, que es: ¿podría venir esta versión de otra en voz femenina? Supongo que todas las hipótesis resultan viables en este caso.

La planta y la primera estrofa glosadora son muy parecidas en M, F y 3, excepto en los versos 6 y 7. El tono que utiliza la décima citada por Mendoza se acerca al de M en el distanciamiento que hay frente al tono afectivo de F. También hay diferencias léxicas y sintácticas, que no alteran realmente el sentido inicial más allá de las divergencias dadas por la voz, arriba señaladas.

En la segunda estrofa glosadora —que sólo puedo comparar con F— la diferencia está únicamente en la persona a quien se dirigen los últimos seis versos. Así, en la versión femenina, estos versos se dirigen a una tercera persona la mayor parte del tiempo, mientras que en 3 el emisor vuelve a dirigirse al receptor —tú— casi de inmediato.

A excepción de la despedida, todas las estrofas provendrían de décimas como las que encontramos en Mendoza. Así lo demuestra el hecho de que la primera, la segunda y la cuarta estrofas, glosan un verso de la cuarteta inicial, y la tercera tiene como segundo verso uno idéntico al de la tercera décima de la versión más moderna (“claro le puedes desir”).

Los paralelismos entre las estrofas son significativos y, en realidad, la versión de Mendoza no está tan alejada de F. La sexta y última estrofa de la versión del XVIII es ajena a las que aquí tenemos registradas: es

una despedida que pudo o no estar en la glosa original, pero de esta no tenemos ningún dato.

Hasta aquí el estudio. Las evidencias muestran que el poema aquí revisado corría vivo por la sociedad novohispana, y que su popularidad se mantuvo en diferentes ámbitos. *Con ésta, y no digo más...*

Apéndice 1

*En la torre de mi gusto
adonde tan alto subí
por ser el cimientto falso,
otro subió y yo caí.*

- 5 Cuando en tu privanza estuve,
nunca me quise elevar,
porque me puse a pensar
que pronto baja el que sube.
Entonces contento estuve,
- 10 sin tener pena ni susto,
gozando de varios gustos,
sin tener penas ufanas;
y hoy no han quedado campanas
en la torre de mi gusto.
- 15 ¡Quién a mí lo dijera
cuando tú a verme salías!
Con gusto me recibías
como si un príncipe fuera.
Pero hoy es de otra manera,
- 20 que aprecio no haces de mí.
Dime qué causa te di
para perder en tu abono:
¿por qué me niegas el trono
adonde tan alto subí?
- 25 Si otro ocupa mi lugar,
claro lo sabrás decir:
que me supiste subir
y me dejaste bajar.
Y ese llegará a alcanzar
- 30 de tus amores descanso.
Por eso la vista no alzo,

porque el pensar se me borra.
Hoy se me tumba tu torre
por ser el cimientto falso.

35 En fin, cuéntaselo todo,
de mí no le digas nada,
que estando la hora llegada
se ha de ver del mismo modo,
pues en esto noto todo:
40 que por él me ves así.
La causa ha sido por mí,
tus tratos han sido variables,
y como no eres estable,
otro subió y yo caí.

Oaxaca, México
(Magis, 1969: 629-630)

Apéndice 2

*En la torre de mi gusto,
donde más alto me vi,
los cimientos fueron falsos:
otro subió y yo caí.*

- 5 Cuando más contento estaba,
en un alto me encumbraste,
y de allí me derribaste,
que siempre baja el que sube.
Primero caricias tuve,
10 después, penas y disgustos,
ansias, suspiros y sustos.
Y hoy por tus traicionse vanas
no han quedado ni campanas
en la torre de mi gusto.
- 15 ¡Quién a mí me lo dijera
cuando más contento estaba!
Con repique me aguardabas
como si un príncipe fuera.
Y ahora de tal manera
20 te has olvidado de mí.
¿Qué motivos he dado a ti
para tan cruel abandono?
Hoy me bajaste del trono
donde más alto me vi.
- 25 Anda y dile a ese dichoso
que ha ocupado mi lugar
que no se suba tan alto,
porque luego ha de bajar.
¡Quién pudiera estar mirando
30 ese placer tan escaso

cuando a aquel le llegue el caso
que en tu conciencia le borres,
y le digas que en su torre
los cimientos fueron falsos!

35 Al fin, derribando todo,
y en tu inconstancia cegada,
has dado a otro llegada
ofreciéndome a tu modo.
Por eso yo me acomodo
40 a todo ver y sufrir,
que no me digas a mí
que me mudo con el viento,
aunque en un solo movimiento
otro subió y yo caí.

Catamarca, Argentina
(Magis, 1969: 629-630)

Bibliografía citada

- AGN: Archivo General de la Nación (México).
- ALBERRO, Solange, 1998. *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. México: FCE.
- Aut.: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Ed. facs., 3 vols. Madrid: Gredos, 1976.
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- CARRANZA VERA, Claudia Verónica, 2001. *Décima amorosa popular en el siglo XVIII novohispano*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- COROMINAS, Joan, 1987. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura*. 2a ed. México: El Colegio de México.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- 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 BÁEZ, 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 CERUTTI, María Ana B., 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Tesis de doctorado, Queen Mary and Westfield College, University of London.

- _____, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1941. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los romances de América y otros estudios*. 2a. ed. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe.
- MENDOZA, Vicente T., 1947. *La décima en México, glosas y valonas*. Buenos Aires: Institución Nacional de la Tradición.
- PEÑA, Margarita, 2000. *La palabra amenazada. Literatura censurada por la Inquisición*. México: UNAM.
- TORNER, Eduardo M., 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.