

Egberto Bermúdez

ebermudezc@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

EGBERTO BERMÚDEZ, “‘A una hembra se lo cogí’: un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del período colonial en la Nueva Granada (siglo XVIII)”. *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, No. 14, 1 imagen, pp. 92-131.

RESUMEN

Este estudio se concentra un documento del Fondo Colonia del Archivo General de la Nación de Colombia en Bogotá que contiene glosas y que data de mediados del siglo XVIII. Este estudio propone su pertenencia a la tradición de poesía cantada, lo vincula con aspectos temáticos e interpretativos que perviven en la canción popular española y latinoamericana y pretende situarlo como un ejemplo de la encrucijada entre lo letrado y lo popular, entre lo oral y lo escrito que comienza a develarse como un contexto fundamental para la cultura popular española y latinoamericana.

PALABRAS CLAVE

Egberto Bermúdez, glosa, décima, canción, poesía obs-cena, Colombia, America Latina.

TITLE

“‘A una hembra se lo cogí’: a Rare Document of Popular (and Musical?) Culture from 18th-century New Granada’

ABSTRACT

This essay concentrates on a document held by the Fondo Colonia at the Archivo General de la Nación de Colombia in Bogotá that contains *glosas* dating from the middle of the XVIII century. This study considers the document as belonging to the tradition of sung-poetry, relates it to thematic and performing traditions that survive in Spanish and Latin American popular songs and locates it in the crucible between the learned and the popular, the written and the oral, that begins to emerge as a crucial context for Spanish and Latin American popular culture.

KEY WORDS

Egberto Bermúdez, Glosa, Décima, Song, Lewd Poetry, Colombia, Latin America.

Afiliación institucional

Profesor Titular
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Realizó estudios de Musicología e Interpretación de Música Antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Fundador y director del grupo Canto, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación de Música. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001.

Recibido Mayo 16 de 2008

Aceptado Mayo 19 de 2008

“A una hembra se lo cogí”: un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del período colonial en la Nueva Granada (siglo XVIII)

Egberto Bermúdez

Musicólogo

Introducción

El documento que aquí nos ocupa resulta de interés por varias razones. En primer lugar se trata de una de las pocas muestras de poesía manuscrita profana del periodo colonial, notable por su rareza ya que en nuestro medio solo conocemos unos cuantos documentos semejantes. En segundo lugar, es posible que también se trate de un documento cercano a la práctica musical, un singular ejemplo de la cultura musical popular de ese período. Esta opción se vuelve plausible si tenemos en cuenta que las composiciones poéticas de que hablamos son glosas de décimas que tienen una amplia documentación como poesía cantada a lo largo y ancho de la geografía y la historia latinoamericanas. Al tratarse de textos concebidos para ser musicalizados y cantados, aumentaría su interés a la luz de los poquísimos documentos alusivos a la música profana que conocemos para aquella época no solo en el ámbito colombiano sino hispánico en general. Además podría tratarse de lo que Díez Borque llama “poesía marginal” ya que una de las glosas es un ejemplo –en la Nueva Granada del siglo XVIII– de aquella cultura que Mikhail Bakhtin caracterizó como burlesca, humorística, festiva y carnavalesca. En ella, en medios orales y escritos, eran frecuentes las alusiones a la sexualidad, al cuerpo humano, sus instintos y funciones básicas, presentadas, en forma caricaturesca o grotesca. En Europa esta cultura fue desapareciendo paulatinamente, acosada doblemente por la censura de la Iglesia y el racionalismo secular

desde mediados del siglo XVII, hasta quedar casi completamente marginada culturalmente en los siglos XIX y XX¹.

Las glosas de las que trataremos (cinco cuartetas –redondillas– glosadas en décimas y una cuarteta sin glosa) se encuentran en un par de hojas sueltas sin fechar que se conservan en el Archivo General de la Nación de Colombia las cuales muestran bastante uso y están intercaladas entre documentos de muy variada índole que datan, en su mayoría, de la segunda mitad del siglo XVIII². Conocemos la existencia de al menos dos documentos poéticos manuscritos similares que se mencionarán más adelante y que datan del siglo XVIII y comienzos del XIX, los cuales, según descripción de su poseedor, también están copiados en hojas individuales que –al igual que el nuestro– muestran señales de bastante uso³.

Los descuidos de escritura (repetición de sílabas), vacilaciones, versos incompletos y tachaduras presentes en el documento pueden considerarse evidencias de estar ante un original (o borrador) del propio autor. Además de las que se reseñan en la transcripción vale la pena mencionar aquella del noveno verso de la segunda décima en la glosa No. 6 (en adelante G6, D2, 9) ya que dicha décima presenta un verso adicional que el poeta tachó y reemplazó por otro –un mal verso– que sobraba, ya que no es el ideal para la rima pues el verso tachado es aquel que en realidad la completa. Las vacilaciones en la segunda glosa en donde en dos ocasiones propone variantes para el final de la primera y tercera décimas que no coinciden con la cuarteta pueden ser otro argumento que apoye la anterior hipótesis. Una explicación alternativa (o complementaria), también factible, es que quien escribía estaba tratando de recordar y fijar por escrito versos conocidos por tradición oral. Sin embargo, ninguna de las vacilaciones o tachaduras tendría una explicación plausible si se pensara en alguien copiando otro escrito.

¹ JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE, “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, 51, 4 (Autumn, 1983), pp. 371-391. Los estudios fundamentales para el tratamiento de este tipo de cultura popular en Europa son los de MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and his world* (1965). Bloomington, Indiana University Press, 1985, y PETER BURKE, *Popular culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1979.

² Archivo General de la Nación de Colombia (AGNC), Colonia, Miscelánea, 71, ff. 146-147v. Documentos relacionados con los bienes de los Jesuitas incluidos en el mismo tomo están fechados entre 1767 y 1770, y los demás coinciden en general con ese período. El documento inmediatamente posterior al que estudiamos está fechado en 1766 (f.148). Salvo algunas roturas en los bordes y en el papel del f. 146 y el natural decoloración de la tinta y desgaste debido a que estuvo doblado en cuatro por mucho tiempo, el documento se halla en buen estado de conservación. Agradezco a Mauricio Tovar y Sara González, del AGNC, su amable colaboración en la consulta de este documento. También a Francisco Sans y Vince de Benedittis (Universidad Central de Venezuela, Caracas) quienes me indicaron la existencia y permitieron el acceso a los trabajos de José Peñín y Efraín Subero.

³ GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA, “Poesía popular y poesía culta ante la emancipación colombiana”, *Thesaurus*, XV, (1960), p. 250. Se desconoce el paradero actual de estos documentos.

Finalmente, resulta sugestivo el hecho de que nuestra compilación contenga seis glosas ya que en los impresos populares conocidos como de “literatura de cordel” –tema al que nos referiremos más adelante– seis era el número habitual de glosas que cabían en las dos páginas que usualmente estos impresos tenían. La vinculación del documento a la cultura popular de transmisión escrita traería de nuevo a colación la discusión sobre este aspecto poco explorado en la cultura popular latinoamericana de este periodo, que en el caso colombiano ha sido planteada –aunque no suficientemente desarrollada– por Beutler y De Granda⁴. Una discusión adicional estaría centrada en la glosa (G6) y cuarteta (G7) obsceno-burlesca presentes en nuestro documento y por extensión a la circulación de este tipo de materiales ante la existencia de una férrea censura. Para este tema, ante la insistencia en la oralidad planteada por Frenk y el importante lugar asignado por otros a la literatura popular (de cordel), Díez Borque asigna –para España– un papel fundamental al manuscrito como “forma de comunicación” de la verdadera poesía de protesta que fue marginada y que no aparece en la literatura de cordel, pero que si tuvo abundante circulación en fuentes manuscritas. Ésta, la marginal, se contrapondría a los ejemplos de sátira religiosa, social y política que no representaba peligros reales de subversión del sistema y que se difundió a través de la literatura de cordel que acertadamente Díez Borque califica como un medio de difusión a la vez “popular y populista”⁵. Ante la poca evidencia existente y a partir de nuestro documento, surgiría la pregunta sobre el lugar que se le dio en nuestro medio a la poesía procaza u obscena durante el periodo colonial y nos llevaría a ponderar otra pregunta: ¿Qué tan ajeno a la cultura dominante era nuestro poeta? O, podemos plantear la hipótesis de que esta compilación corrobora el hecho de que –como veremos– el ámbito de la poesía licenciosa era una tradición importante compartida por poetas de ambientes letrados –mayoritariamente urbanos– y por aquellos campesinos semi-letrados (o semi-alfabetos).

La popularidad de la décima encuentra eco en los impresos baratos (pliegos sueltos) de la literatura popular conocida como literatura de cordel en el tránsito entre los siglos XVIII y XIX. Beutler reconoce que para comienzos del siglo XIX, en México y Argentina, la décima había adoptado las funciones narrativas del romance y que en el caso de Colombia encuentra

⁴ La literatura sobre este tema es bastante extensa pero una buena introducción es JEAN-FRANCOIS BOTREL. “El género de cordel”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=23557> para América Latina el trabajo clásico sobre la circulación de impresos de este y otro tipo es el de IRVING A. LEONARD, *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, (2ª ed.); GISELA BEUTLER, *Estudios sobre el romancero tradicional en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 266-267; GERMÁN DE GRANDA, “De la Francia medieval a las selvas del occidente de Colombia. Una trayectoria literaria (Décimas de asunto Carolingio en Tutunendo, Chocó)”, en *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 313-314.

⁵ DÍEZ BORQUE. *Op. cit.*, p. 386.

una clara preferencia por la décima y la copla para la expresión política en contra de España⁶. Además de la sátira o la moralización, uno de los elementos nuevos son las historias de “guapos” y otros personajes fuera de la ley y la emergencia del aspecto costumbrista local o regional, fundamental en la construcción de los arquetipos de costumbres del siglo XIX. Wilson y Kish indican cómo estas historias de guapos, difundidas en pliegos sueltos tuvieron gran aceptación allende los mares y –con otros especialistas– recalcan la importancia que pudieron tener en la consolidación de géneros musicales como el corrido⁷. Por otra parte, Botrel insiste en la dificultad de establecer las fronteras para la literatura de cordel (como género) al estar al mismo tiempo anclada en la cultura letrada y en la popular. Además acepta –siguiendo entre otros un testimonio de Caro Baroja– la variedad de sus formas y la ubicación del género “en una encrucijada de textos y formas prácticas” a saber escritura, iconografía, arte efímero, canto, etc.⁸. Habría que insistir –debido a la poca atención que le presta Botrel– en la importancia de la música y el canto, dado que el testimonio citado nos remite justamente a una “canción romántica llorona” con la que se recordaba una de las historias más difundidas a mediados del siglo XIX a través de esta literatura. Dentro de la variedad de sus “géneros” encontramos los “trovos” y “canciones” que junto con algunos de los “romances” constituyen las formas cantadas de esa literatura popular. Las concordancias léxicas y temáticas con los poemas de nuestro documento –que adelante consideraremos– son las que motivan estas consideraciones y proporcionan lo que consideramos un adecuado contexto para su ubicación estética y entendimiento.

Contamos con evidencias –que podrán ser muchas más si aumenta la investigación de primera mano– en cuanto a la circulación de pliegos sueltos en América. Es el caso de las resmas de “coplas surtidas” documentadas en 1576 en México, aquellas de 1583 en Lima, llamadas “resmas de menudencias nuevas” o las “manos de coplas” enviadas a la misma ciudad en 1606, o aquellas enviadas a Panamá en 1591⁹. Documentos contemporáneos nos indican que estos impresos también tuvieron una amplia distribución en nuestro territorio como una temprana referencia a “unas coplas” vendidas en Tunja (Boyacá, Colombia centro-oriental) como bienes de difunto en 1559 o algunas de las ya citadas “menudencias” (*Flores y Blancaflor*) en venta en Mariquita (Tolima, Colombia centro-occidental)

⁶ BEUTLER. *Op. cit.*, pp. 167 y 173, No. 328.

⁷ EDWARD M. WILSON and KATHLEEN KISH. “Some Spanish Dick Turpins, or Bad Men in Bad Ballads”, *Hispanic Review*, 52, 2 (Spring, 1984), pp. 141-162. Los trabajos clásicos sobre este periodo son los de JOAQUÍN MARCO, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Taurus, 1977, 2 vol.; JULIO CARO BAROJA. “Ensayo sobre la literatura de cordel”, *Revista de Occidente*. Madrid, 1969; y MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.

⁸ BOTREL, *loc. cit.*, nota 14.

⁹ LEONARD. *Op. cit.*, pp. 325, 347, 403; JUAN ALFONSO CARRIZO, *La poesía tradicional argentina*, La Plata: Anales del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1951, p. 242.

cuando ya se encontraban en plena producción sus ricas minas de plata y la pequeña villa era uno de los centros más importantes del nuevo territorio¹⁰. Tendríamos también menciones tempranas del canto de relaciones y romances acompañados por instrumentos musicales en el entorno cercano a la elite eclesiástico-militar del Nuevo Reino (actual Colombia central) a mediados del siglo XVI¹¹. Leonard –en su ya clásico estudio– indica cómo, durante los siglos que vinieron, la circulación de los textos “caballerescos y sentimentales” que constituyen la mayor parte de esta literatura popular, dejó una profunda huella –aún fácilmente perceptible– en la cultura latinoamericana¹².

Se ofrece aquí –en el anexo– una transcripción crítica de las mencionadas glosas acompañada de un estudio sobre su estilo y contenido. Sin embargo, para el estudio se hace énfasis en dos de las seis (una del género amoroso-sentimental y otra del burlesco-picaresco) aunque en el anexo se da la transcripción anotada de la totalidad del documento. Las glosas y sus versos se numeraron, se modernizó la ortografía y se disolvieron las abreviaturas para una mejor comprensión de sus textos.

I.

Dos de los más tempranos documentos literarios relacionados con la décima en Colombia son una relación satírica y su contestación también en décimas. Esta última es anónima y la primera es atribuida al pardo libre José de Veras y fue escrita en Cartagena contra el Obispo Miguel Antonio Benavides y Piedrola, en relación con su actuación en los pleitos relacionados con los conventos de la ciudad entre 1681-1687¹³. Unos años antes había muerto en aquella ciudad Juan de Cueto y Mena (1604-c.1670), licenciado, boticario y acaudalado negociante peninsular, autor de varias obras poéticas y teatrales publicadas en Madrid en 1662 en las

¹⁰ Archivo Regional de Boyacá (ARB), Histórico, 4, f. 172; AGNC, Testamentarias, Tolima, 1, ff. 119 y ss.

¹¹ Es la mención que hace Juan de Castellanos del poeta sevillano Lázaro Bejarano que vino a América en 1536 y conoció a Castellanos en Curazao. Una décima suya de 1552 dirigida al Presidente de la Audiencia de Santo Domingo informa sobre el canto con acompañamiento de textos que incluye un fragmento de uno de los más reconocidos romances de la época. BEUTLER. *Op. cit.*, p. 37, n 74. Ver también JOSÉ BALZA, ‘Los bohemios de la colonia’, *El Desafío de la Historia*, 4, (oct 2008), pp. 77-80. Agradezco a Mariantonia Palacios (Caracas) la referencia y acceso a la consulta de esta publicación.

¹² LEONARD. *Op. cit.*, pp. 314-316.

¹³ EDUARDO GUTIÉRREZ DE PIÑERES. *Documentos para la Historia del Departamento de Bolívar*. Cartagena, Imprenta Departamental, 1924, (2ª ed.), pp. 295-318. No hay mayores detalles sobre la fuente original pero se aclara que son documentos de propiedad del compilador. Las décimas satíricas son cuarenta y cinco y constituyen una glosa, casi palabra por palabra, del texto del Credo; la contestación, de treinta y tres décimas en alusión a la edad de la muerte de Jesús, es anónima; id, pp. 5, 295, 309.

que hace extenso uso de la décima como esquema de versificación¹⁴. Sin embargo, en otros documentos de esa misma época las décimas parecen ser escasas. Un ejemplo temprano de la inclusión de algunas décimas y glosas en una obra literaria de mayor envergadura es el *Desierto prodigioso o prodigio del desierto* del santafereño Pedro de Solís y Valenzuela (1623-1711) cuya composición se sitúa alrededor de 1650 y que incluye una novela y poemas propios y ajenos (cuartetos y glosas) además de varias obras de teatro estudiantil. Solís glosa cuartetos ajenos y propios, incluye una rara glosa en décimas sobre una décima y otras sobre temas que van desde lo diabólico hasta la reflexión existencial¹⁵. Las décimas también son raras en el ambiente de la literatura religiosa, pues, por ejemplo, están ausentes de la breve obra poética de Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), superiora del Convento de Santa Clara de Tunja (Boyacá), quien además de su obra mística en prosa, compuso unos pocos villancicos y copió algunos poemas sueltos en los libros de cuentas de su convento¹⁶.

Entre los otros ejemplos existentes de poesía neogranadina de la segunda mitad del siglo XVIII son también raras las décimas y glosas. Las obras del poeta santafereño Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (1721-?) ponen de manifiesto el progresivo abandono de metros como la décima y la glosa en la poesía narrativa y de circunstancia y el inicio de la popularidad de la seguidilla¹⁷. Durante este período, el romance parece haber sido el metro preferido para estos géneros poéticos. Así lo indican los romances de descripción versificada de las festividades contenida en la *Loa* compuesta en Ibagué por Jacinto Buenaventura para la jura de Fernando VI en 1752, aunque en el propio texto de la loa (corta pieza teatral), se intercalan algunas décimas en boca de personajes como el que representa al continente americano¹⁸. Otro ejemplo de este período es la narración moralizante del ajusticiamiento en Cartagena, en 1780, de los asesinos de Francisco Iturrate, secretario del Virreinato, en

¹⁴ ARCHER WOODFORD. "Introducción", *Obras de Juan de Cueto y Mena*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1952, pp. 33-38.

¹⁵ HÉCTOR ORJUELA. "El Desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana", en *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986, p. 266; y PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984, 3 vols. Para sus glosas sobre sus propias cuartetos (III, pp. 199-202), sobre cuartetos ajenos (III, pp. 103-105; 170-74 de Calderón); para la décima glosada en décimas (III, 97-103) y aquella sobre Lucifer (II, p. 582).

¹⁶ CARLOS D. HAMILTON. "Sobre los manuscritos de la Madre Castillo", en *Thesaurus*, XIX, 1, (enero-abril 1964), p. 154, indica la presencia de una décima; sin embargo, es necesario prestar atención a que algunos de esos poemas no son suyos sino de Sor Juana Inés de la Cruz y por eso no están incluidos en su obra publicada. Ver DARÍO ACHURY VALENZUELA (ed.) *Obras de la Madre Francisca Josefa del Castillo*. Bogotá, Banco de la República, 1968, II, p. 528.

¹⁷ HÉCTOR ORJUELA. "Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara, poeta Rococó", en *op. cit.*, pp. 143, 147 y 154.

¹⁸ JACINTO DE BUENAVENTURA. "Loa representada en Ibagué para la jura del rey Fernando VI", en MAIDA WATSON y CARLOS JOSÉ REYES (ed.) *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 584-596.

la que hay por lo menos seis secciones que pueden ser leídas como décimas¹⁹. Por otra parte, cuartetos y una sextilla fueron los metros que se usaron en el pasquín que se fijó en mayo de 1781 en El Socorro (Santander) en relación con la traición de Salvador Plata, uno de los líderes de la insurrección de los Comuneros de aquella ciudad, y cuartetos (redondillas) aquellas que se cantaron en noviembre de ese mismo año en Chiquinquirá en honor del Arzobispo Antonio Caballero y Góngora en agradecimiento a su papel fundamental en sofocar dicha rebelión²⁰. Sin embargo, las noticias de los sucesos del Perú relacionados con la insurrección de José Gabriel Túpac Amaru Inca (1740-1781) desde noviembre de 1780 (*Avisos y quejas del Perú...*), fueron bien conocidos en la Nueva Granada y también fueron narrados en décimas, al igual en el Perú, en donde también se habían ya usado con motivo de revueltas anteriores²¹.

Luis A. Sánchez considera que “el clima polémico y repentista constituye uno de los rasgos distintivos de la literatura americana” del momento de la emancipación. Esto halla confirmación en la popularidad de la décima en la poesía satírica y política en el período de consolidación de la independencia colombiana (1810-1830)²². En el último tercio del siglo XIX esto todavía se puede observar en escritos populares y jocosos, como las décimas (anómalas sin embargo) satíricas sobre las cantantes de ópera, una novedad en el ambiente cultural de la ciudad, incluidas en *El libro de las fiestas*, folleto publicado en Bogotá en 1874²³. Sin embargo, también sirvieron como metro para poemas educativos y moralizantes de corte conservador como aquellos aparecidos en el periódico *La Caridad* de la misma ciudad entre los años 1860 y 1880. Igualmente educativas son aquellas décimas de Pedro A. Gómez que sirven de resolución a algunos de los acertijos matemáticos planteados, también en verso,

¹⁹ BEUTLER. *Op. cit.*, pp. 139-147 y 285-299. En su transcripción, la autora indica que la métrica es irregular y reconoce las redondillas y quintillas pero no las décimas.

²⁰ JUAN FRIEDE. *Rebelión comunera de 1781. Documentos*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981. II, pp. 680-681; I, pp. 229-230.

²¹ HERNÁNDEZ DE ALBA. *Op. cit.*, pp. 247-58. Citado también por BEUTLER. *Op. cit.*, p. 171. Para los ejemplos peruanos ver BOLES LAO LEWIN. Túpac Amaru: su época, su lucha, su hado. Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1982, p. 67, y JUAN JOSÉ VEGA. “La revolución indígena de Túpac Amaru”, en *La República*. Lima, enero 2, 2000, Suplemento: El Milenio: en los doce hechos de la humanidad, 1000-1999. Versión electrónica en: <http://www.peruredes.com/Historia/tupac.htm>. Es probable que se trate de las mismas décimas mencionadas por EMILIA ROMERO. *El romance tradicional en el Perú*. México, El Colegio de México, 1952, p. 58, nota 5. Ver también NICOMEDES SANTA CRUZ. *La décima en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1982, pp. 50-52, quien cita antecedentes del uso de la décima en pasquines anteriores a la revolución de Túpac Amaru.

²² LUIS A. SÁNCHEZ. *Nueva historia de la literatura americana*. Buenos Aires, Editorial Ameircalee, 1944, p. 137; HERNÁNDEZ DE ALBA. *Op. cit.*, p. 260; y EDUARDO POSADA. *Bibliografía bogotana*. s.e, Bogotá, 1917-1928, éste último también citado por BEUTLER. *Op. cit.*, pp. 165, 172.

²³ *El libro de las fiestas. Album literario-jocoso escrito con el motivo de las del presente 20 de julio*. Bogotá, Imp. de Medardo Rivas, 1874, pp. 10-11.

por el educador Ricardo Carrasquilla²⁴. Muy diferentes, mordaces e irónicas son algunas décimas incluidas por Joaquín Pablo Posada (1825-1880) en *Camafeos* (1879) semblanzas en verso de personalidades colombianas²⁵.

A mediados del siglo la décima también contó con el favor de algunos de los más importantes poetas colombianos, a juzgar especialmente por su conspicua presencia en la obra de Rafael Pombo (1833-1912). Este es el metro escogido en *La hora de tinieblas*, su poema más conocido, de preocupaciones filosóficas y emocionales y que además usa tanto en sus poemas juveniles como de madurez y –siguiendo la tradición popular– en su poesía política, satírica, patriótica, festiva y de circunstancia. En su obra, las hay dedicadas a temas tan diversos como la muerte de un amigo, la inauguración de un ferrocarril, la del Lazareto Nacional, su pasión por la homeopatía u otras compuestas para las bodas y cumpleaños de familiares, amigos y conocidos. Dos ejemplos, en relación con la música, son aquéllas compuestas en honor de la cantante italiana, residente en Bogotá, Beatrice d'Aponte Albieri de 1879, o las de 1884 con motivo del matrimonio de la compositora y pianista Teresa Tanco de Herrera (1859-1946)²⁶. Son muy interesantes también sus décimas de carácter patriótico y nacionalista, así como las satíricas y humorísticas, como su brindis poético *Por Bogotá* al comenzar 1899; otras que tituló *Suicidio mercantil* y que anuncian las rebajas en el almacén de un amigo, o aquéllas con las que contribuyó en 1900 a una polémica política que se desarrolló por escrito en décimas, publicadas en los números semanales del periódico *El Orden Público*. Son estos últimos valiosos testimonios del uso de esta tradición por parte de importantes personajes de la elite de la ciudad²⁷. La cercanía de la décima a lo polémico, lo satírico y lo popular explica el porqué de su escasísima presencia en *La Lira*

²⁴ SANTIAGO DÍAZ PIEDRAHITA. *La poesía pedagógica en Colombia*. Bogotá, Academia Colombiana de la Lengua, 2007, pp. 44-46; 110-112. Agradezco a Santiago Díaz Piedrahita (Bogotá) el haberme gentilmente proporcionado una copia de su trabajo.

²⁵ JOAQUÍN P. POSADA. *Camafeos*. Barranquilla, Imprenta de los Andes, 1879. Aquella dedicada a Tomás C. de Mosquera es citada por RESTREPO, p. 176. ANTONIO JOSÉ RESTREPO, *Cancionero de Antioquia* (1929), Medellín: Editorial Bedout, 1955, p. 176.

²⁶ HÉCTOR ORJUELA. *La obra poética de Rafael Pombo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975, pp. 143-147; y RAFAEL POMBO. *Poesía inédita y olvidada*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1970, HÉCTOR ORJUELA (ed.), II, pp. 339-342 y 550-551. Debe ser la misma Elisa d'Aponte que participó en la presentación de *Luisa Miller* de Verdi en Bogotá en 1878, JOSÉ I. PERDOMO ESCOBAR. *La ópera en Colombia*. Bogotá, Litografía Arco, 1979, p. 31. Las del Lazareto Nacional de Agua de Dios (1897, pp. 112-14) y otras dedicadas a diferentes personas, especialmente con ocasión de sus bodas y cumpleaños (1876, pp. 317-318; 1878, pp. 321-322; 1885, p. 346; s.f., p. 353; 1892, pp. 365-372; s.f., pp. 379-381; 1854, p. 393; 1873, pp. 394-395; s.f., p. 404); al primer ferrocarril de la Sabana de Bogotá, 1888, pp. 408-410 y las relacionadas con la muerte de su amigo y conocido intelectual Joaquín Pablo Posada, 1880, pp. 552-554. Para aquellas políticas, I, pp. 86, 114-115, 117-118, 153-154 y la relacionada con la homeopatía, p. 476.

²⁷ POMBO. *Op. cit.*, I, pp. 582-591; las patrióticas, nacionalistas y satíricas, pp. 184-187, 261, 287-282, 356-357, 385-387; (*Suicidio mercantil*), 398, 399-400, 404-410; (*Por Bogotá*), 460 y 468.

Nueva, antología poética publicada en 1886, fecha de nacimiento de la nueva República de Colombia, cobijada por el romanticismo y apenas tocada por el modernismo²⁸. Unos años más tarde (los de tránsito entre los siglos XIX y XX), la improvisación de décimas seguía documentándose también en los círculos artísticos, intelectuales y bohemios de Bogotá –notablemente la llamada Gruta Simbólica– que contaba con la concurrencia de numerosos y conocidos poetas, músicos e intelectuales jóvenes provenientes de las capas medias y altas de la sociedad quienes también desempeñaron un importante papel en el desarrollo de la canción colombiana²⁹. Dichas reuniones fueron motivadas por la ausencia de entretenimientos públicos que trajo el toque de queda y la férrea represión del ministro de guerra Aristides Fernández durante la guerra civil conocida como la Guerra de los Mil Días entre 1899 y 1902, la cual es argumento de algunos ejemplos de décimas recogidos en la costa atlántica colombiana a mediados de la década de 1970 y dedicadas a Rafael Uribe Uribe, tal vez el más destacado líder liberal de aquella conflagración³⁰. Además, sabemos que el telégrafo, una innovación por ese entonces, fue también un vehículo adecuado para la difusión del esquema poético de que tratamos³¹.

Siguiendo la ya mencionada tradición de la poesía de circunstancia, ya bien entrado el siglo XX, el diplomático y genealogista Raimundo Rivas (1889-1946) compone alrededor de 1943 una serie de décimas educativas sobre la historia de Colombia solo publicadas después

²⁸ Las únicas décimas incluidas son las de Roberto MacDouall sobre una de las batallas de la independencia (Bárbula). En otro caso se incluyen otras estrofas de diez versos que no son décimas.

JOSÉ M. RIVAS GROOT (ed.) *La Lira Nueva*. Bogotá, Imprenta de M. Rivas y Cia, 1886. Ed. facsimilar, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, pp. 53-56 y 359-364.

²⁹ Entre muchas vale la pena destacar una de Clímaco Soto Borda sobre sí mismo:

Esto soy. Un pobre diablo
Que a tragos pasa la vida
En verso y prosa, perdida
En el juego del vocablo.
El alma, como un venablo
Me hirió un amor enemigo,
Mas no importa, sumo y sigo,
Que aún me queda corazón
Para darlo con pasión
A la madre y al amigo.

B.R. "Prólogo", en CLÍMACO SOTO BORDA. *Diana Cazadora* (1915). Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942, p. xii.

³⁰ JOSÉ PEÑÍN, *Décimas cantadas y poetas iletrados*, Caracas: Fundación Vicente E. Sojo, 1997. p. 105.

³¹ JOSÉ VICENTE ORTEGA RICAURTE. *La Gruta Simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*. Bogotá, Ed. del autor, 1952, pp. 208-209; y JORGE AÑEZ. *Canciones y recuerdos*. Bogotá, Ediciones Mundial, 1951, pp. 107, 136-137, 174-175, 205.

de su muerte³². Al menos un documento (aunque no una décima estricta) también sugiere su uso—como era frecuente con las coplas— en textos de anuncios publicitarios comerciales desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX³³. Afortunadamente, desde otra orilla cultural tenemos al menos un ejemplo que vincula directamente la décima y la cultura popular con las luchas políticas por la democracia, la libertad de expresión y de prensa durante la década de 1920. Con una vehemente décima Jorge Ferreira —periodista y líder político de El Líbano (Tolima)— proclama en su periódico *Cortafrió*, en abril de 1921, que no abandonará su labor ni sucumbirá ante el embate de la censura oficial y eclesiástica³⁴. Del mismo periodo contamos con una décima satírica sobre el General Carlos Cortés Vargas quien estuvo al frente de la célebre masacre con la que el ejército nacional puso fin al movimiento laboral de los obreros de la zona bananera controlada por la United Fruit Company en Ciénaga (Magdalena) en diciembre de 1928³⁵. Las recopilaciones de la tradición oral de la costa atlántica colombiana incluyen algunas décimas de asunto político relacionadas con el conflicto que culminó con el asesinato del carismático líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948 y que desencadenó la lucha partidista conocida como ‘la Violencia’ en la década siguiente³⁶.

II.

A pesar de su presencia en el corpus poético del siglo XVII (Lope, Góngora, Quevedo, etc.) la décima no está bien representada en la poesía cantada del mismo período. Las dé-

³² DÍAZ PIEDRAHITA. *Op. cit.*, pp. 126-137.

³³ Texto citado, sin ninguna indicación de fuente, situado en Zipaquirá, en DAVID PUERTA ZULUAGA. *Los caminos del tiple*. Bogotá, Ed. del autor, 1988, pp. 149-150. Para las coplas como texto publicitario (década de 1930), ver DÍAZ PIEDRAHITA. *Op. cit.*, pp. 123-24.

³⁴ ¿Qué yo deje de escribir?
¡Imposible, jamás! ¡Nunca!
¿Quedar mi existencia trunca?
No lo podéis conseguir.
Más bien prefiero morir
Que acallar mi pensamiento
Ni por un solo momento
Dejaré apagar la idea
Porque ella en mí es una tea
Que no apaga el débil viento.

Citado en GONZALO SÁNCHEZ. “Los bolcheviques del Líbano”, en *Ensayos de historia social y política del siglo XX*. Bogotá, El Áncora Editores, 1984, pp. 50-51.

³⁵ ROBERTO HERRERA SOTO y RAFAEL ROMERO CASTAÑEDA, *La zona bananera del Magdalena. Historia y Léxico*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1978, p. 81.

³⁶ Dedicadas a Gaitán y al partido liberal, Peñín, pp. 62-63, 70 y CONSUELO ARAUJONOGUE-RA, *Lexicón del Valle de Upar*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp. 180, 399-435 entre las que se encuentran también otras satíricas y costumbristas.

cimas son muy raras en los villancicos hispánicos (de España, Portugal y América) de los siglos XVII y XVIII; esto parece corroborado por su casi virtual ausencia de los textos del repertorio musical estudiado por varios autores en donde predominan los romances, coplas, redondillas y estrofas más extensas como la quintilla, sextilla y la octava. No encontramos la décima como esquema de versificación en el gran corpus de villancicos españoles y americanos estudiados por Laird y –en nuestro caso– tampoco está presente en los textos de los villancicos conservados en los repertorios musicales de la Catedral y del Convento de Santa Clara de Bogotá³⁷.

El contexto literario y musical de poesía cantada que proponemos como marco para nuestro documento puede delimitarse un poco más con documentos similares conservados en el Archivo General de la Nación de México. Entre 1766 y 1819 se presentaron frecuentes denuncias en contra de bailes populares que incluían textos eróticos, satíricos y anticlericales. En 1932, el historiador Gabriel Saldívar dio a conocer tal vez el más popular entre aquellos, *El Chuchumbé*, una serie de coplas con estribillo de carácter erótico y anticlerical cuya vigencia está documentada entre 1766 y 1784. Durante el mismo período aparecen documentos con denuncias sobre otros bailes cantados como *Los panaderos* o el *Pan de jarabe*, que incluyen sus textos, generalmente en forma de coplas. En otras ocasiones se indica algo sobre su coreografía pero desafortunadamente, en ningún caso contamos con la música con la cual se cantaban y bailaban³⁸. Saldívar cita además (sin dar detalles sobre la fuente) documentos con cuartetos glosados en décimas de mediados (en Puebla) y finales del siglo XVIII³⁹. Para la misma época, Pilar Gonzalbo nos muestra cómo en México, los desdenes, los celos o la ausencia del ser amado fueron ocasiones propicias para desahogos literarios en forma de coplas o poemas incluidos en cartas en los que –argumenta la autora– los amantes se sentían impulsados a expresar sus sentimientos de la misma forma que los percibían en el teatro o en la canción popular y constata, asimismo, la presencia de la poesía soez en dichos documentos⁴⁰.

³⁷ Ver PAUL R. LAIRD. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Harmonie Park Press, Warren (MI), 1997, pp. 186-187. En el caso de Colombia ver JOSÉ I. PERDOMO ESCOBAR. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976 y EGBERTO BERMÚDEZ. *Catálogo del Archivo Musical del Convento de Santa Clara, Bogotá*. Ms. inédito, 2008.

³⁸ JOSÉ A. ROBLES CAHERO, 'Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares en la Nueva España', *Boletín*. Archivo General de la Nación, 6^a. Época, No. 8, (abril-junio 2005), pp. 64-5. Robles hace alusión a los actuales intentos de reconstrucción de estos bailes y de su música por parte de conjuntos musicales, especialmente de la región de Veracruz, México.

³⁹ GABRIEL SALDÍVAR. *Historia de la música en México (Épocas Precortesiana y Colonial)*. México, SEP, 1932, pp. 296-298.

⁴⁰ PILAR GONZALBO AIZPURU. "Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano", en LUCE LÓPEZ-BARALT y FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (ed.) *Erotismo en las Letras Hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México, El Colegio de México, 1995, pp. 139-158. Versión electrónica en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2005), <http://www.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/scclit/35750574545142275754491/index.htm>

Los textos con alusiones sexuales y obscenas son antiguos en la canción española y están documentados al menos desde la archiconocida *Dale si le das*, del “Cancionero de Palacio” (c.1500) que seguramente contó con antecedentes que desconocemos. Pedrosa ha mostrado cómo dicha tradición aparece tanto en forma escrita como oral desde aquella época (cancionero sefardí), pasando por ejemplos de los siglos XVIII y XIX, hasta la actualidad (tradición oral andaluza), y la ejemplifica con elocuencia con otra muy conocida canción, *Los hermanos Pinzones*, con seguridad una entre muchas otras. Además, este autor propone el término “defraudación obscena” (sugerir una rima obscena y hacer otra normal) como un nombre para el recurso y documenta algunos casos específicos, como el de “... de Logroño” o “... con disimulo” con sus respectivas y obvias rimas, desde el siglo XVI hasta la actualidad⁴¹. Como un ejemplo, ya en 1597 el Sinodo de Santiago del Estero (Argentina) expresó la prohibición de bailar, tocar y cantar ‘bailes [y] cantos lascivos, torpes o deshonestos’⁴². Algunos de los versos de nuestro documento (G6 y la cuarteta de G7) forman parte de esta tradición y –como veremos– su permanencia está documentada con ejemplos en la tradición oral de Antioquia y la Costa Atlántica (cantos de pilón) de comienzos y mediados del siglo XX⁴³. La vigencia actual de estos textos en la tradición campesina (al menos hasta mediados del siglo anterior) atestigua su gran popularidad, como el caso de algunos recogidos desde mediados del siglo XIX por el ya mencionado poeta Rafael Pombo quien los denominaba, al uso de la época, “versos verdes”⁴⁴.

Por su parte las glosas, de antiquísimo uso en la cultura hispánica, son grupos de estrofas basados en otras estrofas, generalmente cuartetos octosílabos, que pueden ser desarrolladas, como sucede aquí, en cuatro décimas cuyo verso final corresponde a cada uno de los versos de la cuarteta (redondilla). En algunas ocasiones se puede hacer con base en una quintilla, resultando en cinco décimas, de las cuales la última –en el caso de México y Chile– se llama “de despedida”. Como esquema poético la glosa fue muy practicada en España y América durante los siglos XVI al XIX y cuenta con importantes supervivencias actuales en las tradiciones poético-musicales campesinas de muchos de nuestros países (entre ellas las de

⁴¹ JOSÉ MANUEL PEDROSA. “Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del Cancionero Musical de Palacio al folklore moderno”, en *Revista de Folklore*, 13b, 153, (1993), pp. 75-82. Mediante un interesante ejemplo en inglés del mismo procedimiento, Pedrosa documenta la variedad cultural de esta práctica. Versión electrónica en: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1207>

⁴² CARRIZO. *La poesía*, p. 274.

⁴³ RESTREPO. p. 119. Un ejemplo es:

Un negro se fue a ca...zar
A las puertas del infierno...

Para otros ejemplos, pp. 216, 266, 286, 326. También LUIS H. LÓPEZ. “Colombia”, en *Poesía Andina*, [Quito?]: Ed. Orlando Sandoval, IADAP, [c.1981], p. 152.

⁴⁴ BEUTLER. *Op. cit.*, pp. 187-88.

Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, México, Santo Domingo, Panamá, Puerto Rico, Venezuela, Uruguay, Centroamérica y el sur de los Estados Unidos)⁴⁵. Su interpretación puede ser recitada o cantada y la información con la que contamos nos muestra un amplio espectro de esquemas para su musicalización. Estudios analíticos como los de Ramón y Rivera para Venezuela, Grebe para Chile, List y Peñín para el caso de Colombia, Pazmanik para Cuba, o las recopilaciones de campo y trabajos de Ayestarán y Aharonian para Uruguay y de Vega, y el de Wilkes y Guerrero para Argentina, nos indican que en las más de las ocasiones predominan los períodos y frases musicales en estilo recitativo (ritmo libre o semi-libre) y que oscilan generalmente entre la tónica y la dominante con incursiones (sobre todo cadenciales) a la subdominante⁴⁶. En el Caribe y Centroamérica la décima es el esquema de versificación principal en las diferentes variedades de géneros como el punto y la rumba (Cuba), seis (Puerto Rico) y socavón en Panamá y el Perú, como fruto del intenso tránsito entra estas dos regiones en el período colonial. El yaraví (también llamado triste) es otro género de los géneros musicales peruanos en el que son frecuentes las glosas en décimas⁴⁷. En la zona austral suramericana los géneros musicales basados en la décima se conocen con

⁴⁵ Sin embargo, glosa por antonomasia es la glosa en décimas (con el esquema *abbaaccddc*) con base en una cuarteta. Ver VIRGILIO LÓPEZ LEMUS. *La décima renacentista y barroca*. La Habana, Pablo de la Torriente Editorial, 2002, p. 217; IGNACIO BONNIN VALLS. *La versificación española: Manual crítico y práctico de métrica*. Barcelona, Ediciones Ocatadro, 1996, pp. 78-79, 86-87. Para una presentación de conjunto de la tradición viva en España y América, ver MAXIMIANO TRAPERO et al. (ed.) *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima (Las Palmas del 17 al 22 de diciembre de 1992)*. Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994. Ver también VICENTE T. MENDOZA. *Glosas y décimas de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957; MARGIT FRENK ALATORRE et al. *Cancionero folklórico de México, Tomo 4. Coplas varias y varias canciones*. El Colegio de México, México, 1982; M. CHAVES FRANCO. "La Poesía campesina: Folklore Costeño Ecuatoriano" en *Hispania*, 11, 5, (nov. 1928), pp. 407-417 y VICENTE T. MENDOZA. VIRGINIA R. R. DE MENDOZA. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, UNAM, 1986; MIGUEL ACOSTA SAIGNES, 'Las décimas de Carlos Rojas' (1962), *La cerámica de la luna y otros estudios folklóricos*, Caracas: Monte Avila, 1985 y EFRAÍN SUBERO, *La décima popular en Venezuela* (1977), Caracas: Monte Avila, 1991.

⁴⁶ GEORGE LIST. *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*. Bloomington, Indiana University Press, 1983; LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA. *La música de la décima*. Caracas, FUNDEF-CONAC, 1992; MARÍA ESTER GREBE. *The Chilean Verso: A study of musical archaism*. Los Angeles, University of California/Latin American Center, 1967; LAURO AYESTARÁN. *Un mapa musical del Uruguay*. Ayuí/Tacuabé, Montevideo, 2003, CD, 1-4 (estilo), 5-7 (milonga) y 8-9 (cifra); CARLOS VEGA. *Panorama sonoro de la música popular argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998, CD1, 55 y 57 (estilo), 56 (cifra) y CD2, 10-11 y 13 (milonga).

⁴⁷ PETER MANUEL. "The Guajira between Cuba and Spain: A Study of continuity and change" *Latin American Music Review*, 25, 2, (Fall-Winter 2004), pp. 137-162; PHILIP PASMANIK. "Décima and Rumba. Iberian formalism in the heart of Afro-Cuban Song", *Latin American Music Review*, 18, 2, (Autumn 1997), pp. 255-277 y PRISCO HERNÁNDEZ. "Décima, Seis and the Art of the Puerto Rican Trovador within the modern social context", *Latin American Music Review*, 14,1, (Spring 1993), pp. 20-51.

el nombre de verso (en Chile), y estilo (o triste), cifra y milonga (en Argentina y Uruguay)⁴⁸. Los desafíos verbales-musicales (contrapunteos, contrapuntos, payadas, controversias) son también frecuentes como práctica interpretativa en muchos de estos géneros. Sin embargo, no hay que desestimar la existencia de una tradición de glosa y décima no cantada, como es el caso de aquella de las tierras bajas de la costa del Océano Pacífico colombiano estudiadas por De Granda, que tiene como contraparte la décima “rezada” del Perú, aunque en este país –como hemos ya anotado– también existe como tradición cantada⁴⁹. Como género poético-musical la improvisación de décimas constituye un importante factor de identidad cultural en América hispano y luso-parlante, aspecto que ya ha sido puesto en relieve por parte de algunos investigadores⁵⁰. En el caso de Colombia, la glosa fue documentada a lo largo del siglo XX especialmente en Santander, Antioquia, la Costa Atlántica (cantada) y la Costa Pacífica (recitada) siendo estas dos tradiciones las de mayor vigor actual⁵¹.

Sin embargo, en la canción “nacional” colombiana –tal como se consolida entre 1860 y 1930– la décima no parece haber tenido un papel importante. En el repertorio de bambucos, pasillos, danzas y valsos anteriores a 1950 encontramos solo unos cuantos que tienen este esquema de versificación⁵². Un ejemplo interesante es el bambuco *Si estará pensando en mí* (Victor 72749) grabado en 1920 por Víctor J. Rosales (c.1890-c.1928) y Jorge Añez (1892-1952) y atribuido por este último a Alejandro Wills (1884-1943)⁵³. El bambuco presenta cuatro décimas que bien pudieran haber sido las glosas de una cuarteta, sin embargo, surgen

⁴⁸ JOSUÉ T. WILKES, ISMAEL GUERRERO CÁRPENA. *Formas musicales rioplatenses: su origen hispánico*. Buenos Aires, Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1946; LAURO AYESTARÁN. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo, Arca, 1979; CORIÚN AHARONIAN. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Universidad de la República, 2007; CARLOS VEGA. *Panorama de la música tradicional argentina*. Buenos Aires, Instituto de Musicología Carlos Vega, 1998, (2ª ed.), Santa Cruz, pp. 58, 75-79. Socavón o bocona es, en Panamá, el instrumento con que se acompañan.

⁴⁹ DE GRANDA, *Vitalidad y función de la décima glosada en una ciudad de la costa colombiana* (Tumaco, Departamento de Nariño), id., pp. 322-40.

⁵⁰ En el caso de Cuba ver VIRGILIO LÓPEZ LAMUS, loc. cit., La Habana: y para México, ARA-CELI CAMPOS MORENO y FERNANDO NAVA. “Un puñado de sal: poesía de un migrante queretano”, *Revista de literaturas populares*, 3, 1, 2003, pp. 30-51. Versión electrónica en: www.rlp.culturaspopulares.org/textos%20III-1/03-Campos.pdf.

⁵¹ ANDRÉS PARDO TOVAR. *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*. Bogotá, Tercer Mundo, 1966, pp. 48-57; IVONNE RIVAS G. “Poesía popular, canción de un pueblo: Décimas de la zona nor-oriental colombiana”, *Revista INIDEF*, 3, 1977-1978, pp. 81-97; DE GRANDA. “Décimas tradicionales en Iscuandé (Nariño, Colombia)”, *Estudios*, pp. 296-305 y “Vitalidad y función”, loc.cit., pp. 322-340. JORGE GARCÍA USTA, ‘Cico Baron: El último decimero’, *Diez juglares en su patio*, Bogotá: Ecoe Editores, 1994, pp. 12-20.

⁵² Para una visión histórica de este proceso ver EGBERTO BERMÚDEZ, ‘From Colombian ‘National Song’ to ‘Colombian Song’: 1860-1960’, *Lied un populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 53, (2008), pp. 167-259.

⁵³ JORGE AÑEZ. *Canciones y recuerdos*. Bogotá, Ediciones Mundial, 1951, p. 393. Solo reproduce tres de las cuatro décimas grabadas. Ver también RICHARD K. SPOTTSWOOD. *Ethnic*

dudas con respecto a esta autoría y a que se trate de una canción local ya que una de las cuatro décimas del texto grabado (la segunda) coincide exactamente con la única que se conserva de un estilo, documentado entre 1880 y 1900 en el Río de la Plata⁵⁴. Se podría tratar entonces de una adaptación del texto del estilo al patrón rítmico del bambuco. Un argumento adicional sería el hecho de que la de esta canción sea la única serie de décimas que encontramos en cerca de medio millar de canciones incluidas por Añez en su antología. Hay otros bambucos con textos que incluyen estrofas de diez versos, aunque no en estricta concordancia con el patrón de rima ya citado de la décima (abbaaccddc). Uno de estos textos es del poeta Octavio Quiñones Pardo (1890-1958) quien en sus obras usa estrofas de diez versos (con pareados) para sus glosas en estilo “popularesco” (en imitación la poesía popular) sobre textos de la tradición oral recogidos por el mismo⁵⁵. En este contexto la otra excepción sería el pasillo con texto en décimas de Emilio Murillo (1880-1942) compuesto alrededor de 1898 y dedicado a una camarera de un restaurante de la capital⁵⁶.

II.

Los principales temas sobre los que gira la composición de los poemas de nuestra compilación cubren dos de los más importantes ramos que desde el mismo siglo XVI eran reconocidos dentro de la poesía española, lo amoroso y lo burlesco. Ya en 1577, en la tabla de contenido de *Flores de varia poesía*, un manuscrito copiado en México en ese año, el compilador distingue muy claramente aquellos “de amores” y “de burlas”, además de los poemas religiosos (“a lo divino”) que ocupan el primer lugar⁵⁷. Ambos temas también figuran en forma conspicua en la canción popular latinoamericana y en el caso de Colombia, fueron, en las décadas centrales del siglo XX, los ejes de construcción de los repertorios conocidos como música de “parranda” (humor, burla, sátira) y de “despecho” (amor no correspondido)⁵⁸.

Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942. IV: Spanish, Portuguese, Philippine, Basque, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 2276.

⁵⁴ WILKES Y GUERRERO. *Op. cit.*, pp. 227-232.

⁵⁵ QUIÑONES PARDO. *Interpretación de la poesía popular*. Biblioteca de Folklore Colombiano, Bogotá, 1947. Con pareados *Mi dulce media naranja*, con texto de Quiñones Pardo y música de Añez y también *Rosalinda*. También la segunda sección de *Corazón antioqueño* y *Canoraavecilla*. AÑEZ, pp. 425, 429, 437, 445, 463. Hay uno con estrofas de nueve versos, *Si vieras mi corazón*, p. 437.

⁵⁶ ORTEGA RICAURTE, p. 41.

⁵⁷ MARGARITA PEÑA (ed.) *Flores de varia poesía*. México, SEP, 1987, p. 90. El término clasificatorio “de amores” sobrevive en Venezuela; ISABEL ARETZ, LUIS F. RAMÓN Y RIVERA. “Venezuela” en *Poesía Popular Andina*, p. 32.

⁵⁸ Para un tratamiento de ambos estilos ver EGBERTO BERMÚDEZ. “Del humor y del amor: Música de “parranda” y música de “despecho” en Colombia. Parte I”, Cátedra de Artes. Universidad

Aunque contaba con conocidos antecedentes como la *Carajicomedia* –rica en implicaciones sociales, ideológicas y políticas e incluida por Hernando del Castillo en su *Cancionero General* de 1519– o los poemas obscenos de muchos de los autores del Siglo de Oro, solo en el clima ilustrado de la España de la segunda mitad del siglo XVIII se observa que connotados literatos como Moratín, Samaniego e Iriarte cultivaron la poesía obscena o licenciosa que circuló sobre todo en colecciones manuscritas, como el Ms. 6491 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en donde se registran –en décimas jocosas– las actividades de la *Bella Unión*, una curiosa cofradía libertina madrileña de mediados de aquel siglo⁵⁹. Muchos de los nombres y anécdotas de la poesía erótica de este periodo también llegaron a los pliegos de cordel. Sin embargo, a juzgar por su léxico y la supervivencia de algunos de sus principales rasgos en la tradición actual de la poesía cantada, una de nuestras glosas (G5) parece haber tenido una filiación diferente –la de la canción popular– aunque no puede descartarse que justamente el terreno de lo procaz y obsceno haya sido un fértil terreno de confluencia entre las tradiciones letrada y popular. La cultura burlesca de que hablamos, rica en alusiones a lo corporal y lo sexual, existe aún en América Latina, aunque tradicionalmente haya sido objeto de una notoria marginalización, en especial ante la presión de la “cultura oficial” que encontró adecuado eco en los medios masivos de comunicación desde las primeras décadas del siglo XX. En nuestros países, la cultura oficial auto-considerada como “decente” y “civilizada” siempre ha encontrado en las clases dominantes, las elites de poder y la iglesia católica sus principales defensores y pilares naturales de conservación y difusión. Citando casos del contexto latinoamericano de hoy, se pueden mencionar similares las condenas que han generado el baile y los textos del reggaeton, especialmente su condena oficial en varias ocasiones en 2006 por parte de la Comisión de Espectáculos Públicos del gobierno de la República Dominicana⁶⁰. En el caso de Colombia, los textos de la música de baile

Católica de Chile, 3 (segundo semestre 2006) pp. 81-108; Parte II, 4, (semestre de 2007), pp. 63-89. Versión electrónica en: <http://www.catedradeartes.cl/ediciones.php> o en: <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/>

⁵⁹ Ver ANTONIO PÉREZ-ROMERO. “The “Carajicomedia”: The Erotic Urge and the Deconstruction of Idealist Language in the Spanish Renaissance”, *Hispanic Review*, 71, 1 (Winter, 2003), pp. 67-88; JOSÉ M. DÍEZ BORQUE (ed.) *Poesía erótica*. Madrid, Siro, 1977. Un ejemplo es el manuscrito de “Poesías verdes” de varios autores de la Biblioteca Histórica de Madrid, ver EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ. “Nota introductoria”, en FÉLIX M. DE SAMANIEGO. *El Jardín de Venus*, Madrid, Fundación J.A. de Castro, 2001. Versión electrónica en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074322362763002257/index.htm>; MANUEL FERNÁNDEZ NIETO. “El festín de amor en al literatura dieciochesca”, en *Al margen de la ilustración: Cultura Popular, arte y literatura en la España del Siglo XVIII*. Universidad Complutense de Madrid Curso de Verano, Javier Huerta Calvo, Emilio Palacios Fernández (ed.), Rodopi, Amsterdam/Atlanta (Ga), 1998, pp. 196-99, Versión electrónica en: http://books.google.com/books?id=pkIeMPmCadUC&printsec=frontcover&dq=al+margen+de+la+ilustracion&lr=&sig=ACfU3U0tZubA2F85PuK1-ayrDh_1sNITTA

⁶⁰ <http://www.elheraldo.hn/nota.php?nid=48621&sec=8&fecha=2006-04-10>

“costeña” despertaron el mismo celo higienista por parte de la dirigencia colombiana de mediados del siglo XX, especialmente de intelectuales y políticos católicos militantes del Partido Conservador. En un editorial del diario *El Siglo*, de 1946 (muy seguramente escrito por el importante líder conservador Laureano Gómez) se pide que, siguiendo el ejemplo de Puerto Rico no se permita la difusión en la radio de “ciertas canciones picarescas como el *Caimán*” con el ánimo de defender “el prestigio de nación culta que tiene Colombia”⁶¹. Dentro de la canción colombiana actual y aunque no es muy común, la décima forma parte de los esquemas usados en la canción del estilo vallenato de los años 1960-70, siendo su mejor exponente el compositor Emiliano Zuleta Baquero (1912-2005).

En cuanto a la poesía amorosa y sentimental –segundo tema presente en nuestro documento– basta hacer mención de su inmensa importancia en la poesía lírica hispánica, sin embargo, de acuerdo con las tradiciones que detallaremos más adelante, se debe aceptar como una de las columnas vertebrales de desarrollo de la canción moderna, tanto en el ámbito hispánico como en otros. Chase reconoce –por ejemplo– que junto con la temática local, los textos románticos y sentimentales son esenciales en el desarrollo de la canción latinoamericana y a conclusiones similares llegan otros especialistas en los casos de España, Inglaterra y los Estados Unidos. Otro elemento importante es el papel esencial del teatro y la canción teatral en el desarrollo de la canción en estos países, aspecto reconocido desde muy temprano en nuestro medio por Carlos Vega⁶². Otros especialistas han llamado la atención sobre la presencia de preferencias y un mercado para la canción sentimental el siglo XVIII en países como Francia, Alemania y Rusia que, por su vinculación con la tradición popular, se alejan del canon del *lied* alemán acuñado por los especialistas durante el siglo XIX⁶³. Este es un aspecto que solo ahora comienza a merecer adecuada atención por parte de los especialistas en el caso de España y América Latina. En la actualidad algunos géneros musicales latinoamericanos (canciones como el bolero, tango, canción ranchera, etc.) cuentan con una bibliografía amplia aunque no estrictamente literaria ni musicológica⁶⁴.

⁶¹ Citado por CIRO QUIROZ OTERO. *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá, Ediciones Icaro, 1984, p. 41.

⁶² GILBERT CHASE. “Latin America” in Dennis Stevens (ed.), *A History of Song* (1960), New York, W.W. Norton, 1970, Revised Edition, p. 306; HANS NATHAN. “United States of America”, id., p. 415; ARTHUR JACOBS. “The British Isles”, id., p. 152 and G. CHASE. “Spain”, p. 383; CELSA ALONSO. “La canción española en el siglo XIX: la cotidianidad del género lírico de salón en España”, *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, I, pp. 41-66; CARLOS VEGA. “Los bailes criollos en el teatro”, *Música Sudamericana*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1946; *Las danzas populares en Argentina* (1952), Buenos Aires, Instituto de Musicología Carlos Vega, 1986, 2 vol. Para el caso colombiano de los siglos XIX y XX ver mi trabajo, “From Colombian, loc. cit.

⁶³ DAVID COX. “France”, in STEVENS, p. 200; GERALD ABRAHAM, “Russia”, id., p. 338.

⁶⁴ Para una bibliografía introductoria, ver BERMÚDEZ. “Del humor..., I”. Algunos trabajos sobre canciones de tradición latinoamericana como el vallenato colombiano, vals peruano, polka

III.

Las supervivencias –léxicas y textuales– de la antigua poesía española en la poesía popular colombiana han sido planteadas por Pardo Tovar, De Granda y Peñín con ejemplos de décimas en Santander, Antioquia, la Costa Atlántica y las tierras bajas del occidente colombiano (Chocó y Nariño). De Granda traza una trayectoria histórica en relación con a supervivencia del asunto “Carolingio” en las décimas recitadas por los campesinos del Chocó y como hemos mencionado antes, plantea la relación de estas supervivencias con la literatura popular de pliegos de cordel. Las glosas estudiadas por este autor contienen importantes tópicos de la tradición alto-medieval europea registrados también por Pardo Tovar para Antioquia y Santander. Otras glosas, de la Costa Atlántica –estudiadas por Peñín y Pardo Tovar–, además de los arcaísmos mencionados, mantienen elementos de la tradición religiosa (a lo divino) y un claro contacto con la literatura y poesía romántica del siglo XIX⁶⁵. Arriba hemos hecho un recuento de la presencia de la décima en nuestros documentos literarios de los siglos XVII al XIX y en los párrafos que siguen trataremos de reseñar las conexiones que existen entre las glosas de nuestro documento, los ejemplos orales registrados durante el siglo XX y los documentos literarios existentes de los siglos anteriores.

Tomando primero aquellas supervivencias o concordancias léxicas observamos que en general el léxico de nuestro documento coincide con el vocabulario y giros idiomáticos de la poesía lírica del siglo XVIII y, al mismo tiempo, con la actual poesía de tradición oral. La escritura de algunas palabras parece indicar un seseo y yeísmo predominantes en el contexto en el que el documento se compuso⁶⁶. Ejemplos como “halla” por “haya” y el uso de “obligasion”, “desgraziado”, “despresiado”, “chansas” “paresiera”, entre otras, lo confirman. A este respecto, algunas investigaciones muestran cómo, desde muy temprano, la presencia de América y de lo “indiano” en el lenguaje del teatro menor español (entremeses, sainetes), el teatro musical (bailes, jácaras, mojigangas, tonadillas, etc.), así como en los romances y coplas de la llamada “literatura de cordel”, se caracterizó, además de la fuerte presencia de americanismos, por los fenómenos arriba descritos, que permearon en particular la escritura del popular “lenguaje de negros”⁶⁷. El intercambio de la /l/ por la /t/ es frecuente en el ya mencionado lenguaje de negros y en los usos dialectales caribeños (velarización) y el inter-

paraguaya, samba brasileiro y la canción patriótica venezolana se incluyen en GERARD BORRAS (ed.) *Musiques et Sociétés en Amérique Latine*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

⁶⁵ PARDO TOVAR, pp. 53-54. DE GRANDA, “De la Francia...” y PEÑÍN, pp. 34, 85-86, 90-92. También para el caso colombiano, Beutler examina sus relaciones con el *romancero*, antiguo y popular.

⁶⁶ Sobre el seseo en nuestro medio ver OLGA COOK HINCAPIÉ. *El seseo en el Nuevo Reino de Granada, 1550-1650*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1969.

⁶⁷ DAISY RIPODAS ARDANÁZ. “Estudio preliminar”, *Lo indiano en el teatro menor español del setecientos*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, STomo CCXCIV, 1986, pp. vi-vii y “Estudio preliminar”, *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCCI, 1991, pp. xxviii-xxix.

cambio contrario (/r/ en lugar de /l/) , tal como aparece en la expresión “deslear” (G5, D3, 5), puede asociarse a la persistencia de pronunciaciones regionales españolas (andalucismos) en nuestro territorio en aquella época y en la actualidad ya que esa misma discrepancia se observa en dos versiones de décimas de asunto Carolingio en el occidente colombiano registradas en la misma región con diferencia de una década⁶⁸.

No obstante, teniendo en cuenta la relativa normalización que para mediados del siglo XVIII tenía el castellano, hay otros casos en los que la errática ortografía de nuestro documento parece indicar además, un ambiente semi-alfabeto urbano o rural. En este contexto podrían explicarse anomalías –para ese momento– como el uso de “llo” por “yo” y “lla” por “ya” o el uso simultáneo de “henojó” y “enoxó” en la cuarteta inicial. En la transcripción (Anexo) solo se anotan los cambios ortográficos significativos en este sentido.

En general, nuestros poemas comparten elementos léxicos con ejemplos de la tradición de canto popular en muchos áreas de América Latina, en donde expresiones como “a porfía” y “con disimulo”, además de otros arcaísmos son suficientemente comunes. Un caso especial es el del repertorio de glosas en México en donde se halla el mismo tono burlesco y sentimental y expresiones como “tirana”⁶⁹, “alhajada”⁷⁰, y “embravecer” y “dar los días”⁷¹, todas

⁶⁸ D. LINCOLN CANFIELD. “Observaciones sobre la pronunciación del castellano en Colombia”, *Hispania*, 45, 2 (May, 1962), pp. 247-248; GERMÁN DE GRANDA. “La velarización de la /R/ en el español de Puerto Rico”, *Revista de Filología Española*, 49, 1966, pp. 181-227. En Venezuela a través de la presencia de ‘inmoltar’ por ‘inmortal’ en una décima de asunto histórico referida de Bolívar, ver Subero, fig. 9. En Tutunendo (Chocó) en 1973, el informante de la décima usó “Durandal” (DE GRANDA, “De la Francia...”, p. 310) mientras que diez años antes en Condoto (muy cerca en la misma zona) el informante había usado “Durandar” (BEUTLER, p. 130). ‘Durandal’ es usó en aquellas recogidas por Peñín (p. 86) en Guacoeche (Cesar).

⁶⁹ 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.

FRENK ALATORRE et al., p. 371. Ver también otro ejemplo, p. 333. También en la poesía de tradición oral de Coclé (Panamá), ver MANUEL ZÁRATE, DORA P. DE ZÁRATE. “Panamá,” en *Poesía popular*, p. 329.

⁷⁰ Si es cierto que gasto un peso
Y que voy muy alhajada,
A nadie le importa nada;
Será mi gusto y por eso.

FRENK ALATORRE et al., p. 362.

⁷¹ Oiga Usted doña Antoñita
Perdone las faltas mías,

presentes en nuestro documento. En una sola décima mexicana por ejemplo, encontramos esta última expresión y simultáneamente la palabra “deidad” (G2, D1, 5) para referirse a la belleza femenina⁷². Por su parte, en el repertorio oral colombiano de los siglos XIX y XX encontramos “noramala”⁷³, “alhajas”⁷⁴, “naguas”⁷⁵, “vide”⁷⁶ y “pendencia”⁷⁷. El termino “tirana” merece un comentario adicional pues a finales del siglo XVIII amplió su significado habitual y vino a convertirse en el nombre de un género musical (canción en metro de seguidillas) usado como número final en las tonadillas y que tuvo mucha difusión en España y América en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX⁷⁸. Aparentemente la tirana (como genero) tuvo relación con la poesía erótica y licenciosa ya que en Morelia (México) en 1779 su interpretación fue denunciada como “insolente e injuriosa”⁷⁹. Además, en cuanto a las supervivencias a que nos referimos, como pieza musical era recordada en

Si a sus puertas vine a dar
Vísperas, noches y días.

FRENK ALATORRE et al., p. 278.

⁷² He venido a festejar
a vuestra deidad amorosa
escucha, ninfa preciosa
que ahora voy a empezar;
vísperas te vengo a dar
los días te los dan enero
en compañía de febrero,
vengo a darte el parabién
para que me escuches bien
despierta hermoso lucero.

FRENK ALATORRE et al., p. 262.

⁷³ Expresión documentada en coplas recogidas en el occidente de Colombia en el último tercio del XIX:

Anda vete noramala
En tu cara te lo digo,
Que por no jugar con tierra,
Me puse a jugar contigo.

JORGE ISAACS. *Canciones y coplas populares*. Bogotá, Procultura, 1985, No. 338.

⁷⁴ “Aljahas”, está documentado en una copla de Antioquia, Restrepo, p. 321.

⁷⁵ RESTREPO, p. 193.

⁷⁶ En la costa Pacífica de Nariño, en décimas c. 1973. DE GRANDA, Décimas, pp. 303-304.

⁷⁷ En copla de Antioquia, Restrepo, p. 346.

⁷⁸ El nuevo genero musical nació en relación con María del Rosario Fernández, famosa actriz motejada “La Tirana” y retratada en 1794 y 1799 por Goya. Ver JOSÉ SUBIRÁ. *Tonadillas teatrales inéditas*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, pp. 301, 303.

⁷⁹ SALDÍVAR, pp. 265-66. Se incluyen algunas coplas.

coplas a comienzos del siglo XX en Antioquia (noroeste de Colombia) en el repertorio del poeta popular Manuel Salvador “Salvo” Ruiz (1878-1961)⁸⁰.

Tomando ahora los documentos escritos, de mediados del siglo XVII, Solís y Valenzuela incluye el motivo (G1, D1, 6) de la “alejandrina rosa” en uno de sus poemas y como “Rosita de Alejandría” figura en la tradición oral de Antioquia⁸¹. También (en forma de seguidilla) está registrada en la poesía cantada tradicional española de las primeras décadas del siglo XIX⁸². Por otra parte ya en el siglo XX, el escritor costumbrista colombiano Enrique Otero D’Costa (1883-1964) lo usa metafóricamente en uno de sus relatos para referirse a la belleza de una joven campesina⁸³.

Los dos documentos colombianos contemporáneos a nuestra compilación –como hemos dicho ambos en décimas y escritos en hojas sueltas– también comparten parte de su vocabulario con el nuestro. Encontramos, por ejemplo, el vocablo “diligencias”, en los *Avisos del Perú...* y “pendencia”, y “bizarría”, en las décimas satíricas a la situación en América y España en los años de la Junta Suprema Española entre 1808-10⁸⁴. Por otra parte, “vide” y “cuidado”, este último como equivalente a “preocupación”, están bien documentados en el medio cultural urbano de Santafé a comienzos del siglo XIX⁸⁵. Expresiones como “en los días” o “en los años” de una dama, presentes a mediados del siglo XVIII en la obra de Vélez Ladrón de Guevara, persisten un siglo más tarde en uno de los poemas de Pombo de 1874⁸⁶. Finalmente, en la primera mitad del siglo XVIII, el vulgarismo “haiga” se desliza aún en el refinado léxico de la monja de Tunja (Boyacá) Francisca Josefa del Castillo⁸⁷.

⁸⁰ ARTURO ESCOBAR URIBE. “Introducción”, *Salvo Ruiz. El último juglar*. [Ed. del autor], Bogotá, 1964, pp. x, xix, 82-90.

⁸¹ SOLÍS Y VALENZUELA, II, p. 678 y RESTREPO, p. 182.

⁸² Eres como la rosa
de Alejandría
...
colorada de noche
blanca de día.

Recogida por KURT SCHINDLER en su *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute, New York, 1941, No. 57, citada también por SUSANA FRIEDMANN. *Las Fiestas de junio en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo/Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1982, p. 94.

⁸³ “Rosita de Alejandría” (1921), *Montañas de Santander*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1973, p. 100.

⁸⁴ HERNÁNDEZ DE ALBA. pp. 254, 257, 258.

⁸⁵ HERMES TOVAR PINZÓN. *La batalla de los sentidos: Infidelidad, adulterio y concubinato a fines de la colonia*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 2004, pp. 152, 178. Se trata de la correspondencia entre un soldado y su esposa entre 1810 y 1813.

⁸⁶ ORJUELA, pp. 146-47; POMBO, II, p. 574.

⁸⁷ MARÍA TERESA MORALES BORRERO. *La Madre Castillo, su espiritualidad y su estilo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968, p. 329.

Ahora bien, las supervivencias textuales de estas pautas en nuestras culturas campesinas reflejan con claridad la importancia que –durante más de cuatro siglos– tuvieron los temas, formas y prácticas culturales reflejadas en un documento como el que aquí estudiamos. De éste tomaremos algunos ejemplos para explicar sus conexiones, continuidades y discontinuidades. En primer lugar, el tópic que llamaremos de los “ojos y las lágrimas”, que la cuarteta inicial de G4 expone de esta manera:

Lágrimas que no pudieron
Tanta dureza ablandar
Vuélvanse otra vez al mar
Pues que de la mar salieron.

Fuertemente arraigado como tópic en la literatura de asunto amoroso (especialmente en el tratamiento del desdén y los celos) nuestro tema tiene ilustres ejemplos en la lírica y la música renacentistas destacándose allí el archifamoso madrigal de Gutierre de Cetina (*Ojos claros, serenos*) musicalizado por Francisco Guerrero e incluido en sus *Canciones y villanescas* de 1589. Cetina –cuya vida en México con sus detalles siguen siendo un enigma– es el poeta mejor representado en la ya citada compilación poética mexicana de 1577, lo que –como hemos dicho– ubica la predilección por estos tópicos en América en época muy temprana y muestra que formaron parte del bagaje intelectual de muchos de los poetas allí representados⁸⁸. De igual forma se encuentra en canciones teatrales a solo de la época de Lope y Góngora con varios ejemplos en la obra musical de Juan Blas de Castro (c.1561-1631) y en los cancioneros contemporáneos incluyendo obras de compositores como Manuel Correa (*i*-1653), Juan Pujol (1570-1626), Juan Bautista Comes (1568-1643), Gabriel Díaz (c.1580-1638), Felipe Pujol y Francisco Muñoz⁸⁹. Carrizo incluye dicha temática en su estudio de las supervivencias actuales de los antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina⁹⁰.

⁸⁸ FRANCISCO GUERRERO. *Canciones y villanescas espirituales*. Iago Vincentio, Venecia, 1589, No. 34, en *Opera Omnia*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1957, II, p. 9, No. 34; PEÑA, pp. 25-31, *Ojos claros serenos* es el No. 209 del manuscrito.

⁸⁹ LUIS ROBLEDO. *Juan Blas de Castro (c. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, No. 1 (*Para todos alegres para mi tristes*), 3 (*Si tus divinos ojos*), No. 6 (*Ojos negros que os miráis*), No. 15 (*Ya no les pienso pedir más lágrimas a mis ojos*) y No. 17 (*Tienes niña en tus ojos*). Para los otros cancioneros ver MIGUEL QUEROL. *Música barroca española. I. Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1970 y ALEJANDRO VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El libro de tonos humanos (1656)*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002. *Lloren mis ojos, ay vuestra penas y Ojos míos que tenéis* (Anónimo y M. Correa, Libro de Tonos Humanos, Vera, No. 13, Querol No. 55); *Lloren siempre mis ojos y Mis ojuelos madre* (J. B. Comes y F. Pujol, Cancionero de Olot, Querol, No. 35, 40); *Llorando lágrimas vivas* (G. Díaz, Cancionero de Munich o de Claudio de Sablonara); *Estad mis ojos* (Cancionero de Medinaceli-Tonos Castellanos B, Querol No. 20), *Niña de los ojos negros* (anónimo, Cancionero de Coimbra, Querol No. 63).

⁹⁰ JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945. Este autor divide el tópic en varios temas, ‘de los ojos

Sin embargo, con el mismo sentido de nuestra cuarteta, el motivo se puede documentar con el cantar gongorino *Dejadme llorar/orillas de la mar* y en las supervivencias en la poesía oral que se exponen a continuación⁹¹. Inicialmente, la cuarteta de nuestra glosa tiene coincidencias casi idénticas con una cuarteta recogida alrededor de 1870-1880 por Jorge Isaacs (1837-1895) en el occidente colombiano:

Lágrimas que no pudieron
Tanta dureza ablandar,
Que se vuelvan a la mar
Porque de la mar salieron.

El elemento más importante de esta coincidencia es que Isaacs la incluye en su manuscrito de *Canciones populares* que diferencia muy claramente de otro titulado *Coplas populares*, aludiendo, sin duda, a su interpretación como poesía cantada⁹². Isaacs proporciona ejemplos adicionales sobre variaciones del tópico que tratamos

Un poco más tarde (c.1920) hay otras de gran cercanía en Antioquia, donde su popularidad se confirma con la existencia de una versión de éstas en latín macarrónico. A mediados del mismo siglo esta cuarteta también es documentada en los Llanos Orientales colombianos⁹³.

Encontramos el mismo motivo en forma amplia en algunas de las canciones del compositor, guitarrista y cantante español José Marín (c.1619-1689). Este es el tema de su canción *Ojos pues me desdeñáis*, pero una vez más, en el sentido de nuestra cuarteta, está presente en una de las coplas de *Ahora que estás dormida*⁹⁴:

hermosos que hacen padecer de amor' (p. 631); 'de la incitación a llorar y la justificación del llanto', (p. 681); 'de la reconversión a los ojos por haberse dejado prender o engañar' (p. 713).

⁹¹ VICENTE BELTRÁN. *La canción tradicional. Aproximación y antología*. Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976, p. 183, No. 239; MARGIT FRENK. *Lírica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra, 1977, p. 151, No. 305 atribuida a Góngora.

⁹² ISAACS, No. 389. Los dos manuscritos se encuentran en la Biblioteca Nacional de Colombia, ver GUILLERMO ABADÍA MORALES. "Un hallazgo literario" s. p., en ISAACS.

⁹³ RESTREPO, p. 228:

Lágrimas que no pudieron
Tanta dureza ablandar,
Deben volver a la mar
Porque de la mar salieron.

Para el ejemplo de los Llanos, LUIS H. LÓPEZ, p. 102.

Lágrimas que no pudieron
Tanta dureza ablandar
Con que gusto van al mar
Si del mar mismo salieron.

⁹⁴ JOSÉ MARÍN. *51 tonos para voz y guitarra*. Columbus (Oh.), Guitar Heritage Inc., 1997, Alicia Lázaro (ed.), No. 28 y 50.

A lágrimas que no ablandan
Bástales por centro piedras
Y a suspiros que no obligan
Yerros oigan y no quejas.

Este ejemplo nos sugiere posponer las conclusiones con respecto a este tema ya que en una de nuestras glosas, el tópico que hemos llamado de los “ojos y las lágrimas” también aparece –como en la canción de Marín– asociado a otro motivo complementario, los “suspiros” (G4, D1, 3-4):

...
Lágrimas que no han logrado
Suspiros que no han podido
...

Por otra parte, esta combinación está presente en la ya mencionada colección *Flores de varia poesía* de 1577, ejemplificada en una Elegía del poeta sevillano Fernando de Herrera (1534-1597) –que es el poema que sigue a *Ojos claros serenos* de Cetina– en la que comienza declarando:

¡O suspiros! ¡O lágrimas hermosas,
gloria del alma mía y mi cuidado
que de mi pena fuiste piadosas!

Herrera elabora en forma extensa este doble motivo explorando sus múltiples referencias clásicas⁹⁵.

A pesar de no tratarse de uno de los ejemplos de nuestro documento y como apoyo a la fuerte presencia de supervivencias de este corpus lírico en Colombia, observamos que en la tradición de décimas cantadas de la Costa Atlántica encontramos una cuarteta virtualmente idéntica de la de uno de los textos de Marín de alrededor de 1680. Se trata de la cuarteta glosada en décimas que aún canta el campesino y poeta popular del caserío El Napal, corregimiento de Sabana Nueva, Córdoba, Efraín Francisco Cantero Pérez (1925)⁹⁶:

La mitad me moriré
Si gustan de verme muerto,
Porque morirme de un todo
No me hace ningún provecho.

Como dijimos, resulta casi idéntica a una de las coplas de la canción *Menguilla, yo me muriera* del ya mencionado Marín⁹⁷:

⁹⁵ PEÑA, No. 210, pp. 304-306.

⁹⁶ *Juglares de la tradición oral. Grito de monte, Canto de vaquería y Décimas de tronco y rama*. Montería, Gobernación de Córdoba/Secretaría de Cultura, 2001, CD, 15.

⁹⁷ MARÍN, No. 2.

La mitad me moriré
Si gustas por tus despegos,
Si esto de morirse todo
No me puede hacer provecho.

Unas coplas sueltas copiadas como una nota marginal en el manuscrito de las canciones de Marín también encuentran equivalencia en otras de las recogidas por Isaacs⁹⁸.

Para finalizar, un motivo muy similar (otra versión del tópico) fue registrado en Chile como una glosa de décimas cantadas, grabada a mediados del siglo XX⁹⁹. Y como un eslabón más en este proceso de supervivencias terminemos observando cómo, también, éste está presente en el ocaso del Perú colonial, en la primera cuarteta de una de las décimas de Mariano Melgar (1790-1815) que, aunque era un autor letrado, tuvieron, según Santacruz, amplia repercusión en la poesía popular de la costa peruana y en Chile, donde –como vemos– aún se conservan por tradición oral¹⁰⁰:

Infelices ojos míos
Háganse un profundo mar

⁹⁸ El manuscrito se encuentra en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, Inglaterra. Las coplas son las siguientes:

Un capitán de flota
Me escribió un papel
Diciendo si quería
Casarme con él
Yo le respondí
En otro papel
Que hombre sin dinero
No le he menester.

MARÍN, p. xiii.

las recogidas por ISAACS, No. 161 son:

Señor Jaramillo
Me escribió un papel
casarme con él;
yo le contesté
en otro papel
que me casaría
pero no con él.

⁹⁹ VÍCTOR RONDÓN. “Introducción y Notas”, *Música tradicional chilena de los 50. Archivo de música tradicional chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile*. Santiago, Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2001, CD, 9 e “Introducción...”, pp. 36-37. La cuarteta glosada es la siguiente:

Infelices ojos míos
Acompañenme a llorar,
Vuélvase un profundo mar
Montes, mar, lagos y ríos.

¹⁰⁰ SANTA CRUZ, pp. 27, 58-59.

Acompáñenme a llorar
Peñas, mares, montes, ríos.

Isaacs nos da también entre sus *Canciones populares* del occidente colombiano un ejemplo de una variación muy cercana a este motivo¹⁰¹:

Ojos habrá desgraciados
Pero no como los míos
Porque mis ojos se hicieron
Para aumento de los ríos.

Ahora bien, pasando al tema de lo burlesco y procaz, nuestro segundo ejemplo está relacionado con la última glosa de nuestro documento (G6), cuya cuarteta es la siguiente:

A una hembra se lo cogí
Y por eso se enojó,
Que me lo coja ella a mí
Por ver si me enojo yo.

En coincidencia casi completa, dicha cuarteta sobrevive en otra copla colombiana, con mucha probabilidad de procedencia antioqueña y registrada a mediados del siglo XX¹⁰²:

Por un beso que te di
Tu mama se me enojó,
Ahora bésame a mí
A ver si me enojo yo.

También en el Perú, una variante (muy similar a la de nuestro documento) vive todavía en la tradición oral musical de la costa en los alrededores de Lima¹⁰³:

Una niña se enojó
Porque yo se lo pedí
Que me lo pida ella a mí
A ver si me enojo yo.

Y muy similar a esta última, la encontramos también en los primeros ejemplos del ya mencionado repertorio de música de “parranda”, lo que nos permitiría establecer una filiación directa de la glosa que estudiamos hasta nuestros días. El texto, atribuido al compositor Francisco Antonio “Mono” González (1908-?), uno de los fundadores de dicho estilo,

¹⁰¹ ISAACS, No. 38.

¹⁰² GUILLERMO ABADÍA MORALES. *Coplerío colombiano*. Bogotá, Editorial Panamericana, 2000, p. 83. Desafortunadamente en esta compilación no se indican ni el lugar ni la fecha de recolección de los materiales que la componen. En la caso de la copla citada se agrupa con otras en las que se puede sugerir su procedencia de aquella región.

¹⁰³ Agradezco a Miguel Ángel Ibarra (Lima, Perú) el haberme comunicado –cantándola en una fiesta– la existencia de esta copla.

pertenece a su canción Mándeme aguinaldo compuesta alrededor de 1945¹⁰⁴. La cuarteta es la siguiente:

Como yo se lo pedí
Mi novia se disgustó,
Si ella me lo pide a mí
No me le disgusto yo.

Otra de las primeras piezas musicales del mismo repertorio “de parranda” también grabada por González (La salida de animales), ha sido documentada como un poema enumerativo en la tradición oral colombiana¹⁰⁵. Por otra parte, el tema del enojo de la mujer ante la aparentemente inofensiva acción de la cuarteta que estudiamos (G6) tiene algunos paralelos en la poesía popular colombiana de comienzos del siglo XX, como es el caso de una copla en la que en forma abiertamente jocosa, el marido le informa a su mujer que no tiene una sino cuatro amantes¹⁰⁶. La presencia de esta tradición en la poesía cantada puede también observarse con una copla similar, que es cantada con la melodía y el baile denominado Currumba, documentada a mediados del siglo XX¹⁰⁷. En la canción popular de la costa atlántica (Ciénaga, Magdalena) también encontramos nuestro tema. La canción que contiene estas coplas (llamada Chenchá o La Chenchá) es considerada por algunos como una de las primeras del repertorio que desde la década de 1950 en adelante se llamaría vallenato. La copla presenta en su segundo dístico una variación a la versificación de la seguidilla¹⁰⁸:

Chenchá se puso brava
Porque yo se lo cogí;
Chenchá no te pongas brava
Cógemelo a mí!

¹⁰⁴ ALBERTO BURGOS HERRERA. *La música parrandera paisa*. Medellín, Ed. del autor, 2000, pp. 16-17.

¹⁰⁵ LUIS H. LÓPEZ, p. 116, denominada “Ensalada de los animales”. Ver también BURGOS HERRERA, *loc.cit.*

¹⁰⁶ Mi vida se me'nojó
Y se me sentó en el patio,
Porque le dije chanceando:
Fuera de vos tengo cuatro.
RESTREPO, p. 194, copla 289.

¹⁰⁷ BENIGNO A. GUTIÉRREZ. “Tonadas típicas campesinas de la tierra antioqueña”, *Contribución al estudio del Folklore de Antioquia y Caldas*. Medellín, SEditorial Bedout, 1955, p. 486.

¹⁰⁸ CARLO MARTÍNEZ CABANA citado en GUILLERMO HENRÍQUEZ TORRES, ‘La música del Magdalena grande en el siglo XIX. Eulalio Meléndez’, in HUGHES SÁNCHEZ y LEOVEDIS MARTÍNEZ, *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, Valledupar: Ediciones Unicesar, 2004, p. 125. Décimas cantadas con el acompañamiento de guitarra son reportadas en Ciénaga alrededor de 1930. Estas son narrativas, defectuosas en su esquema y relacionadas con las riñas de gallos. Ver ISMAEL ALVAREZ-CORREA DIAZ-GRANADOS, *Anotaciones para una historia de Ciénaga* (Magdalena), Medellín: [Ed. del autor], 1996, pp. 309, 276

Finalmente, y en relación con la hipótesis de la conexión de nuestro documento con la literatura popular (de cordel) de los siglos XVIII y XIX, tomemos el caso de los Trovos nuevos para cantarse con guitarra, pliego suelto publicado en España (probablemente en Barcelona) a mediados del siglo XIX¹⁰⁹. Esta colección contiene seis glosas sobre diferentes argumentos que una vez más, tocan los dos temas que hemos explorado aquí, el amoroso y el burlesco. La segunda de las seis glosas comienza con la siguiente cuarteta, que guarda un estrecho parentesco con las que arriba discutimos:

Una vieja me lo dio
Una noche fresca y clara
Al punto quedó preñada
Y a mí no se me paró.

Muy similar en tono es la última, que combina el tema amoroso sentimental con el burlesco¹¹⁰. Otra le da cabida al tono irónico que, como decíamos en otra parte, fue un elemento esencial de la sátira amorosa en el romanticismo y en el actualidad es uno de los ejes del repertorio de la “música de despecho” colombiana¹¹¹. Dos tocan el aspecto religioso y probablemente una de ellas se refiere a la primera (1833-1840) o segunda (1846-1849) de las guerras Carlistas¹¹². Y siguiendo este último tema, el mismo argumento sexual se manifiesta –en forma por demás interesante mezclado con el religioso en la cuarteta de una glosa venezolana muy cercana a la anteriormente citada y a la de nuestro documento:

Una mujer me lo dió
Un día por la mañana
Viéndoselo ensangrentado
Se me quitaron las ganas.

¹⁰⁹ *Trovo nuevos para cantarse con guitarra*, No. 40, Imp. El Abanico, [Barcelona], c. 1840, 2 pp. *Trovo* es usado como sinónimo de *glosa* en la Isla Margarita, Venezuela. Ver ARETZ y RAMÓN Y RIVERA, p. 32 y SUBERO, p. 81 fig. 1.

¹¹⁰ De amor y dolor rendido
Vivo por ti bella aurora;
Y solo siento señora;
Que lo estorbe tu marido.

¹¹¹ Si por querer a otro quieres
que yo la muerte reciba
Hágase tu voluntad
Muera yo porque otro viva.

Ver E. BERMÚDEZ, “Del humor...”, cit.

¹¹² Un hermoso regimiento
En la gloria se ha formado
Dan por armas la oración
Y andan buscando soldados.

A pesar de ser explícita en lo sexual, su desarrollo en glosas gira alrededor de la crucifixión de Jesús desde el punto de vista femenino (la Verónica) y pone de manifiesto una probable estrategia similar a la de la rima evitada o ‘defraudación obscena’ de la que ya hemos hablado¹¹³. En este caso se evitaría la glosa obscena y se mantendría la práctica de la procacidad y el sentido de la cuarteta pero se lograba que el resultado fuera socialmente aceptable y eludiera la censura. Algo semejante ocurre –combinando lo sexual y lo religioso en las décimas– en una glosa de Jujuy (Argentina)¹¹⁴:

Una vieja me lo dió,
Que también lo dan las viejas
Tiene cresta como gallo
Y como el ratón orejas.

Finalmente, la primera de las glosas de los citados *Trovos nuevos*, llamada en el título del pliego *El cuatro y el tres*, también tiene interesantes concordancias con la poesía oral de ámbito campesino en Colombia (en coplas en los Llanos Orientales y en glosas en la Costa del Pacífico) y en Venezuela (en estricta glosa de décimas) y en coplas españolas, todas documentadas a mediados del siglo XX¹¹⁵. Nuestra poesía oral (en las costas del Atlántico y el Pacífico) presenta también variaciones sobre este tema como la conocida glosa sobre: “Estaban cuatro colores/en gran argumento un día/blanco, negro y colorao/y el azul los combatía”¹¹⁶.

Es de lamentar que el autor de nuestra pequeña colección no haya desarrollado en glosas la última cuarteta (G7), que prometía ser tan divertida y rica en concordancias y alusiones como la anterior. Coplas sueltas de este tipo han sido registradas también en la tradición oral de México, como por ejemplo, la parodia obscena de una de las décimas de La

¹¹³ SUBERO, No. 67, pp. 242-43.

¹¹⁴ CARRIZO. *La Poesía*, p. 273.

¹¹⁵ Estaban el cuatro y el tres
En grande porfía un día
Argumentando los dos
Cual mejor número hacía.

RICARDO SABIO. *Corridos y Coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia*. Cali, Editorial Salesiana, 1963, pp. 303-304.

El tres con el cuatro estaban
En dura cuestión un día
Argumentando los dos
Cual mejor número hacía.

CARRIZO. *Antecedentes*, p. 339.

¹¹⁶ PARDO TOVAR, pp. 50-51 (Costa Atlántica); DE GRANDA, Décimas, pp. 300-301 (Costa Pacífica). Para Venezuela, ARETZ y RAMÓN Y RIVERA, pp. 36-37.

vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca recogida en 1944 en la Ciudad de México¹¹⁷. Y solo como un ejemplo más del contexto de las supervivencias de que hablamos, está documentada la de una glosa de Lope de Vega en un estilo, uno de los géneros musicales del teatro musical rioplatense de comienzos del siglo XX¹¹⁸.

Conclusión

El documento que hemos estudiado nos ayuda a entender algunos de los canales de las relaciones entre la cultura letrada y aquella popular en Colombia en el siglo XVIII. El primero, la relación de la tradición oral con aquella escrita, es decir, con la literatura popular de los pliegos de cordel. Durante su trabajo de campo, a mediados de la década de 1960, Beutler cita la vitalidad de aquéllos en Antioquia y su relación con los cancioneros baratos del siglo XX de la misma forma que –una década más tarde– lo hace Peñín en el caso de la costa norte colombiana al citarlos como fuentes indicadas por sus informantes o Subero cuando reproduce las fotografías de esos cancioneros y de los cuadernos manuscritos y textos mecanografiados usados por los cantores de décimas en Venezuela. Por su parte Rafael Pérez López, uno de los decimeros más connotados de Córdoba (costa atlántica colombiana) publicó buena parte del repertorio de sus décimas en forma de poemario a mediados de los años noventa¹¹⁹. No se trata de algo nuevo pues ya Francisco Rico ha ilustrado los interesantes caminos de circulación entre la cultura letrada y la popular en los albores de la moderna España (siglo XV-XVI) en donde la fijación por escrito de la cultura oral y la “tradicionalización” de aquella letrada y escrita eran ya métodos muy usados¹²⁰.

A juzgar por sus dobleces, tinta desteñida y señales de uso, parece que nuestros dos folios –y aquellos estudiados por Hernández de Alba– circularon bastante y fueron muy manoseados.

¹¹⁷ FRENK ALATORRE et al., p. 214:

Cuentan de un sabio que un día
Tan caliente se encontraba,
Que por el culo le daba,
A una hija que tenía.
“¿Habría otro, entre sí decía,
Más puto y cabrón que yo?”
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta viendo,
Que su hijo iba cogiendo
A la madre que lo parió.

¹¹⁸ WILKES y GUERRERO, pp. 180-183.

¹¹⁹ En el caso de Angel Morales Calvo de Guacoche (Cesar) quien aseguró haberlas aprendido ‘de un libro antiguo’, PEÑÍN, p. 86; SUBERO, figs. 1, 9, 2-5, 10-13. RAFAEL PÉREZ LÓPEZ, *Décimas: La Chamaría, Ave Canora, Trinar del amanecer*, Montería: Domus Libri, 1995.

¹²⁰ F. RICO. *Textos y Contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

Una instancia más de cómo –apoyándose en lo propuesto por Kamen y García de Enterría, entre otros– Díez Borque insiste en la importancia del manuscrito para la transmisión de textos que definitivamente no podían superar el control y censura que tenía un medio de gran circulación como el de los pliegos sueltos¹²¹. Sin embargo, no se trata de construir dos ámbitos separados de circulación ya que, por el contrario, comparten un léxico y un lenguaje comunes. Además, aquí se nos presentaría otro amplio campo para valorar nuestro documento, aquél de la conformación de la canción sentimental amorosa de los siglos XIX y XX. Una buena ocasión para aprovechar desde otra óptica el juicio negativo de Wilson sobre la baja calidad del “lenguaje sensacionalista, patético y sentimental” de los pliegos sueltos españoles de los siglos XVIII y XIX¹²². Además de que –según el mismo Wilson– éstos presentaban un inmenso apego, fidelidad e inspiración en la literatura española del Siglo de Oro, desempeñaron como he intentado demostrar un importante punto de partida en la consolidación de nuestra canción. A comienzos del siglo XIX, en la lírica y el teatro musical, se impone la seguidilla aunque como indica Beutler la décima recoge la función narrativa del romance, ése podría ser el momento en que la tradición oral campesina fortalece la décima y glosa y la canción parece desecharla, proceso en el cual nuestro documento adquiriría el valor adicional de documento de transición.

Hemos visto la extensa vinculación que tienen los dos tópicos estudiados con la tradición oral de la región occidental colombiana (principalmente Antioquia y Caldas) desde las recopilaciones del siglo XX hasta la actual “música de parranda y de despecho”. De igual forma, una de ellas está claramente vinculada con su tradición urbana de canciones (bambucos y pasillos) que conformaron el canon de la canción colombiana anterior a 1950. Estos dos aspectos pueden servir de apoyo para plantear que el occidente colombiano pudo haber sido el área geográfica de compilación de nuestro documento. Estaríamos, entonces, ante un raro y valioso documento, no solo desde el punto de vista poético sino también musical.

¹²¹ DÍEZ BORQUE, pp. 380-390.

¹²² EDWARD M. WILSON. “Tradition and Change in Some Late Spanish Verse Chap-Books”, *Hispanic Review*. 25, 3 (Jul., 1957), p. 215.

[No. 1]

f. 146

*Aquí Dios os de los días*¹

[Que]² él sólo los puede dar,
Que³ él sólo puede aumentar
Gustos, gozos y alegría.

Entretanto las estrellas
Den luz a vuestros primores
Y planta a placer las flores⁴
[tal]⁵ porque seas una de ellas
[escog]da⁶ entre las bellas⁷
una flor de Alejandría⁸
y yo en rústica porfía
digo con rompida⁹ voz:
que los días son de Dios
Aquí¹⁰ Dios os de los días.

Tan felices los gocéis
Y los miréis tan cumplidos
Que en tus años tan floridos
Otros mayores logréis;
Y entre ellos también gocéis
Tener gusto singular
que merezcáis numerar¹¹
[poner]¹² a todos rendidos
dando Dios gustos cumplidos
Que él sólo lo¹³ puede dar.

¹ “Dar los días”, dar la felicitación en el día del santo o cumpleaños. *Real Academia Española, Diccionario de la lengua castellana* (1726-1734), Edición facsimilar, Gredos, Madrid, 1990, III, p. 17. En adelante DLC.

² Tinta desteñida, parcialmente legible.

³ “y” en original, se prefiere el “que” que aparece como último verso de la tercera décima.

⁴ Verso escrito al margen derecho como intercalación.

⁵ “...al”. Tinta desteñida, parcialmente legible.

⁶ Original roto, se alcanza a leer: “...co...da”. Posibles lecturas: “escogida”, “recogida”.

⁷ “vellas” en original.

⁸ Probablemente referente a la “Rosa de Alejandría” (*rosa damascena*), de color rosado pálido y cuyo aceite tiene propiedades medicinales. Ver María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1984, II, p. 1061.

Tanta vuestra dicha sea
Que merezcáis conseguir
Del imperiano¹⁴ sufrir
Lo que vuestro amor desea
Y pues vuestro amor se emplea
En aplaudir y lograr
De este día lo titular;
Canten canciones y versos
Dando Dios gustos diversos
Que él sólo puede aumentar.

[Has]ta¹⁵ ver con dulces cantos
gorgoriente¹⁶ en melodía
vengan¹⁷ a lograr el día
felice¹⁸ de vuestro santo;
y que mi musa entretanto
diga vuestra bazarria
unos y otros a porfía
cantan versos amorosos;
dando Dios años dichosos
Gustos, gozos y alegría.

⁹ De “romper la voz”, levantar la voz, voz alta o cantada. DLC, V, p. 637.

¹⁰ “Solo” en original. Se prefirió el “Aquí” de la cuarteta.

¹¹ Arcaísmo por “enumerar”, DLC, IV, p. 681.

¹² “...er”, roto. Puede ser “...ar”, lo que sugeriría “dejar”.

¹³ Singular en décima, en la cuarteta plural.

¹⁴ Por “imperioso”, “obligado”.

¹⁵ Roto. “...ta”.

¹⁶ “Golgoliente” en original. De gorgoriteos y gorgoritear, “hacer quiebro con la voz en la garganta”, DLC, IV, p. 62.

¹⁷ “Began” en original, falta el signo ~ de la abreviación de la n sobre la e. Antes del siglo XVIII el símbolo de la ñ se usaba, encima de las vocales para abreviar una n.

¹⁸ Arcaísmo por “feliz”, usado en poesía para pronunciar la sílaba final por requerimientos de la métrica. DLC, III, p. 733.

[No. 2]

*Si acaso estás enojada
Disimula el sentimiento
No lo publiques al viento
Y serás más alhajada*¹⁹.

De tu amor tan singular
Nunca vide²⁰ desvarío²¹
Y así mi vida confío
Que me habéis de consolar
Pues tu deidad²² especial
Se siente en fin, airada²³
No estéis tan desconsolada
Comunica tu desvelo
Vivirás con más consuelo
Si acaso estás enojada.

Yo conozco en mi entender
Que no podrás resistir
En ese vuestro gemir
Los motivos del querer;
Y pues en tanto desdén
Has tenido sufrimiento
Oculta ese mal violento
Cesa mi bien de llorar;
Destierra ese suspirar
Disimula el sentimiento.

¿Por que gimes prenda mía?
No marchites tu hermosa
Divierte tu desventura
En puminos²⁴ de alegrías;
Muestra²⁵ melancolía
No te lleves al tormento
Ni calles el sentimiento
Mi bien en esta ocasión;
Pero detén corazón
No lo publiques al viento.

Entre tantas azucenas
Que miro en este jardín
Tú eres mi vida el jazmín
f. 146v
Que a mis ojos enajenan;
Y pues alivias mis penas
Deja el sentir que no es nada
Vive a gusto y reposada
Como el botón en la rosa;
Quedarás por más hermosa
Y serás más alhajada.

¹⁹ Adornado, DLC, I, p. 207.

²⁰ Arcaísmo por “vi”, de uso poético para conservar la métrica.

²¹ “Disvario” en original, uso vulgar.

²² Uso aceptado aunque impropio de la palabra, usada para referirse a la hermosura y perfecciones de las mujeres. DLC, III, p. 55.

²³ “Enfadada” tachado. El hiato es necesario para conservar la métrica.

²⁴ Probablemente relacionado con “pumente”, en germanía, equivalente a “faldellín o refajo de mujer”, *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1970, 19ª ed., p. 1082.

²⁵ Es necesario el hiato para conservar la métrica.

[No. 3]

*De mis gustos olvidado²⁶
Ningún gusto me divierte,
Porque es para mí la muerte
Cuando me hallo consolado.*

Desechado de tu amor
Y apreciado en mi retiro
No me quejo de tu olvido
No me mata tu rigor;
No me maltrata el dolor
No me acoquina²⁷ el cuidado
No siento ser desgraciado
Y sólo llevo a sentir;
El que me haya²⁸ de morir
De mis gustos olvidado²⁹.

A lo que puede llegar
Mi recíproca³⁰ interesa
Que por cumplir mi firmeza³¹
Así me hayas³² de matar;
Ya en ti falleció el amar
Ya en ti se acabó la suerte
Ya en ti solo se halla³³ muerte
Y así ¿qué puedo esperar?
Pues aunque me quiero holgar
Ningún gusto me divierte.

No des quejas a mis ojos
Si enajenados los vieres
Pues las niñas son mujeres
Y en ti hallaron los enojos;
Tú les has sido despojos
Tú les has puesto la suerte
Tú les eres fiera fuerte
Que no hallan gusto cabal;
Y no me puedo alegrar
Porque es para mí la muerte.

Ya en fin quedas victoriosa
Con verme a mi padecer
Cierta es tu ira cruel
Quien³⁴ mi corazón destroza;
Tú te quedas muy airosa
Tú vives ya sin cuidado
Tú tan sola has alcanzado
lo constante de mi amor;
y ese es mi mayor dolor
Cuando me hallo consolado.

²⁶ “Olvidos” en original. Se toma de la décima en singular.

²⁷ Arcaísmo por “atemorizar”. De uso actual en francés y catalán y frecuente en el *lunfardo* argentino. DLC, I, p. 62.

²⁸ “Alla” en original.

²⁹ “Olvidados” en original.

³⁰ Por “contrario”, en este caso opositor o contrincante en el amor. Moliner, II, p. 952.

³¹ Fineza, tachado.

³² “Hallas” en original.

³³ “Alla” en original.

³⁴ “Quien” en original, mejor lectura “que”.

[No. 4]

*Lágrimas que no pudieron
Tanta dureza ablandar,
Vuélvase otra vez al mar
Pues que de la mar salieron.*

De un amor enternecido
De un afecto acrisolado
Lágrimas que no han logrado
Suspiros que no han podido;
Sólo en mí que más rendido
Que todos los que quisieron
Adoré, inútiles fueron
Pues sólo en mí se observaron;
Suspiros que no lograron
Lágrimas que no pudieron.

Fino amante te serví
Con favores te obsequié
Con humildad te rogué
Te suspiré y te gemí;
Mil penas pase por ti
Siempre constante en amar
Que fineza singular
Donde mi amor echó el resto³⁵;
Y no puedo con todo esto
Tanta dureza ablandar.

Llega el caso de partirme
Y sin poder consolarme
Voy alevoso [a]³⁶ ausentarme
No se si diga, a morirme;
Ya no pretendo ser firme
Solo pretendo olvidar
A quien no supo pagar
Unas finezas tan llenas;
Y así lágrimas y penas
Vuélvase otra vez al mar

Quéjate a Dios, iqué dolor!³⁷
Para siempre qué tormento
Con ese, que sentimiento
f. 147:
A quien que rigor ...³⁸
Ya en mi pecho no hay valor
Los ojos se me humedecieron³⁹
Con lágrimas se vertieron
Y al mar corridas se van
Y en el mar muy bien están
Pues que de la mar salieron.

³⁵ "Echar el resto", equivalente a "obrar con toda la resolución, haciendo cuantos esfuerzos caben para lograr su intención", DLC, III, p. 360.

³⁶ Falta esta palabra en el original. En la lectura o el canto no sería necesaria aunque sí en el texto escrito.

³⁷ "(Qué dolor), entre paréntesis en original.

³⁸ Falta una palabra en original.

³⁹ En el original sobran dos sílabas, una lectura más conveniente sería: "Mis ojos se humedecieron".

⁴⁰ Roto, parcialmente legible.

[No. 5]

*Sí te ha enfadado mi amor
[Y]o⁴⁰ no te lo tengo a mal
Que el gusto de cada cual
Es el tesoro mayor⁴¹.*

Que desdichado que he sido
Señora en esta ocasión
Pues mi triste corazón
Con rendirse te ha ofendido
No lo culpes de atrevido⁴²
Culpa sí, tu ciego error
Pero ya con gran dolor
Dice en su mucho penar
Que le puedes perdonar
Sí te ha enfadado mi amor.

De haberme a tu amor rendido
No tuve la culpa yo
Porque solo en mí se vio
Esclavo el libre albedrío;
Pues cuando yo más confié
En mi libertad fatal
Siendo tuyo sin igual⁴³
Aunque soy tan desdichado;
Que mi amor te haya⁴⁴ agraviado
Yo no te lo tengo a mal.

El que sin dicha nació
Y solicita la dicha
Encuentra con la desdicha
Como la he encontrado⁴⁵ yo;
Pero ya quéjate⁴⁶ a Dios
Solo te digo desleal⁴⁷
Aunque te parezca mal⁴⁸
Que es del vulgo la voz suave;
Que no hay prenda más amable
Que el gusto de cada cual.

Di al discurso mi pasión
A mi llanto el sentimiento
Mis esperanzas⁴⁹ al viento
Y al desprecio mi razón;
No me llesves⁵⁰ la atención
Pues, con tirano rigor
Me mata tu ingrato amor
Mira que soy cuerpo humano;
Y el corazón aunque es vano
Es el tesoro mayor⁵¹.

⁴¹ "Mallor" en original.

⁴² "Hatrevido" en original.

⁴³ "Singular" en original, tachado.

⁴⁴ Halla en original.

⁴⁵ "Enfadado" en original, tachado.

⁴⁶ "Quedate" en original.

⁴⁷ "Deslear" en original.

⁴⁸ Palabra ilegible tachada.

⁴⁹ "Esperanzasas" en original.

⁵⁰ Arcaísmo en su acepción de traer o atraer, DLC, IV, p. 424.

⁵¹ "Mallor" en original.

[No. 6]

f. 147:
*A una hembra⁵² se lo cogí
Y por eso se enojó⁵³,
Que me lo coja ella a mí
Por ver si me enojo yo.*

En amor soy desgraciado
No hallo mujer que me quiera
Que sea bonita o sea fea,
De todas soy despreciado;
Ni aún de fingido he encontrado,
Una que me diga sí,
La diligencia⁵⁴ está aquí
Hecha de tres mil maneras;
Pero entre chanzas y veras,
A una hembra se lo cogí.

Yo pensé a lo natural⁵⁵
No me pareciera mal,
Como soy hombre fatal⁵⁶
Luego⁵⁷ me echan noramala;⁵⁸
¿Pues qué daño le hice yo?
Pedazo no le arranqué
Entero se lo dejé
Y medio⁵⁹ se embraveció;
Y no más se lo agarré,⁶⁰
Y por eso se enojó.

Me dijo la fea tirana⁶¹
Que era yo muy atrevido
Que eso su marido⁶²
Se lo coge con las naguas⁶³;
Que algunos enredos trae⁶⁴ ya
Con su marido por mí
Por evitar una pendencia⁶⁵,
Tengo de decirle así:
"Tráigala V.M.⁶⁶ a mi presencia,
Que me⁶⁷ lo coja ella a mí.

Yo bien sé que a esta mujer
La obligación que le queda,
Es⁶⁸ que en la propia moneda
Me haiga⁶⁹ de corresponder;
Que me lo venga a coger
Que si contenta quedó,
f. 147v:
Que si mano lo cogió⁷⁰
Yo cumplo con disimulo;
Que se lo meta en el culo,
Por ver si me enojo yo.

⁵³ "Embra" en original.

⁵⁴ "Henojo" en original.

⁵⁵ Sinónimo de "amor o deleción", sin embargo, la expresión ya era anticuada en el primer tercio del siglo XVIII. DLC, III, p. 282.

⁵⁶ Ingenuo y sin doblez en su modo de proceder, DLC, IV, p. 650.

⁵⁷ Desgraciado, sumamente infeliz. DLC, III, p. 725.

⁵⁸ Uso correcto de la palabra, al instante, sin dilación, prontamente. DLC, IV, p. 436.

⁵⁹ "Equivalente a "enhoramala", expresión de infortunio o deseo de mala suerte. DLC, IV, p. 678.

⁶⁰ Uso dialectal, un poco, parcialmente. DLC, IV, p. 528.

⁶¹ Uso dialectal, un poco, parcialmente. DLC, IV, p. 528.

⁶² Hay un verso adicional: "Yo no más se lo atenté" y sigue un verso tachado "Y medio se embraveció". En ambos casos se altera la rima habitual de la décima: abbaaccddc. Se optó por suprimir el primero y restituir el tachado que funciona mejor para la rima.

⁶³ Metafórico por tiranía en el amor.

⁶⁴ Metro defectuoso, falta una sílaba.

⁶⁵ Apócope de enaguas. DLC, IV, p. 645.

⁶⁶ Ocasionar, causar, ocasionar, motivar, similar al uso dialectal mexicano actual. DLC, VI, p. 319.

⁶⁷ Pelea, disputa, contienda, DLC, VI, p. 201; "dependencia" en original.

⁶⁸ Abreviatura de "Vuestra Merced", formulismo de cortesía y respeto que es el origen del "sumercé", de uso en Colombia.

⁶⁹ "Que lo coja ella a mí" en original, falta sílaba.

⁷⁰ Original "en".

[No. 7]

*Eres muy niña y muy loca
Y en el querer muy ufana,
Eres como la campana
Que el que quiere llega⁷¹ y toca.*

⁷¹ Tachado "ble", después de llega.