

“QUE NON DORMIRÉ SOLA, NON”



*La voz femenina en la antigua lírica
popular hispánica y otros ensayos*

MARIANA MASERA



UDIR
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

tanta

Directora

MARIANA MASERA

Consejo Editorial

María Rosa Gudiño Cejudo

José Rafael Mondragón Velázquez

María Edith Pacheco Gómez Muñoz

Zenia Yébenes Escardó

Ambrosio Velasco Gómez

“QUE NON DORMIRÉ SOLA, NON”

*La voz femenina en la antigua lírica
popular hispánica y otros ensayos*

MARIANA MASERA



UDXR
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Masera, Mariana, autor.

Título: “Que non dormiré sola, non” : la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos / Mariana Masera.

Otros títulos: Voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2022.

Identificadores: LIBRUNAM 2138789 | ISBN 9786073061421.

Temas: Poesía española -- Autoras -- Historia y crítica. | Poesía española -- Hasta 1500 -- Historia y crítica. | Poesía española -- Período clásico, 1500-1700 -- Historia y crítica.

Clasificación: LCC PQ6055.M38 2022 | DDC 860.99287—dc23

“Que non dormiré sola, non” La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica y otros ensayos

Portada: Amaury Veira Huerta

Imagen de portada: *Horas de Leonor de la Vega entre 1465 y 1470(?)*, Biblioteca Nacional de España, p. 91.

Primera edición: abril de 2022

DR © 2022, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
04510 Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales

Cuidado editorial: Patricia Georgina Rico León.
Formación y maquetación: Nuria Saburit

ISBN: 978-607-30-6142-1

Esta edición y sus características son propiedad
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

*Niña, viña, peral e habar
malo es de guardar.*

(314 A)

INTRODUCCIÓN

A más de veinte años de la aparición de mi trabajo “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica hispánica* se hace necesaria su revisión. El estudio —considerado como pionero— ha facilitado el camino para emprender diversas investigaciones, tanto de la voz femenina como de las otras voces que ocurren en la lírica medieval. Además, durante estas décadas sucedieron tres hechos fundamentales para el campo de la lírica. Primero, y de máxima importancia, fue la aparición del fundamental *Nuevo corpus de la antigua lírica popular* (siglos xv a xvii) de Margit Frenk en 2003, quien en la nueva antología agrega un número considerable de cancioncitas nuevas, llegando a un total de más de 3 800 composiciones. En segundo lugar, la aparición de estudios que han aportado a la discusión nuevos elementos. Y, por último, pero no menos importante, ha sido la imposibilidad de hallar algún ejemplar de la primera edición de este trabajo disponible para mis clases y para mis colegas, hecho que me lleva a emprender esta nueva edición digital, ya que permitirá el fácil acceso y la distribución sin importar las fronteras. Quedo a deber a aquellos cuyo deleite es el pasar de las hojas del papel de un volumen impreso.

La canción de mujer y la voz femenina

Al lo largo de los años, y después de largas discusiones, es aceptada por la academia en general la existencia de una *canción de mujer*, una canción donde habla una mujer, independientemente de que su lugar de producción sea la corte o la plaza y de si fue creada o no por mujeres. En los estudios de este volumen, se entiende como “canción de mujer (o lírica femenina)” la voz literaria, *personae*, de tipo femenino y no una

autoría o performance de mujer. Como ha señalado Monroe: “When one speaks of a feminine lyric one is referring to a literary voice, to a persona, not to actual feminine authorship, much less to feminine performance (women sang and continue to sing masculine lyrics in all languages, as men sing feminine ones)” (1981-82: 134).

La *canción de mujer* se presenta como una de las más tempranas manifestaciones de la poesía románica; en palabras de Dorothy Earnshaw:

Chansons de femme, or women’s song, occupy a place of special importance in the study of medieval Romance Lyric. Dating from the tenth century, they are the earliest lyrics in vernacular languages of Western Europe. Numerically they constitute a significant element in pre 1300 courtly literature [...] (1988: 1).

Sobre este aspecto, Peter Dronke, en su clásico estudio sobre lírica medieval, señala la existencia de una tradición musical común de la canción europea, acotada, sin embargo, a la canción de tono triste: “Los hombres y las mujeres que cantaron y bailaron en la Europa medieval eran herederos de dos tradiciones musicales a la vez: la romana y la germánica” (1995: 15). El autor dedica un capítulo especial a las “Cantigas de amigo” o a la *canción de mujer*, y estudia las jarchas como primer registro románico:

representan algunas veces y reflejan un tipo de canción tradicional o popular, no confinada a una élite culta o aristocrática, tal como debía ser cantada desde sus orígenes en los distintos patois romances. Los temas que recogen son elementales, y, como Theodor Frings demostró en su brillante conferencia en la Academia Alemana en 1949, se encuentran en las canciones de cualquier época y de cualquier pueblo (Dronke, 1995: 112).

Peter Dronke agrega que “asimismo, muchos poetas y poetisas de la Europa medieval echaron mano de los temas antiguos y universales de las canciones amorosas femeninas, e inspirándose en ellas compusieron nuevos poemas de una variedad fascinadora” (1995: 113).

Por otra parte, más tarde, Pierre Bec, en su estudio sobre la lírica francesa de los siglos XII y XIII, expuso una de las definiciones de la *canción de mujer* que me parecen más pertinentes; la califica como un “tipo lírico” con predominancia del monólogo —reducido al tono doloroso o de lamento.

Un corpus assez varié de genres poétiques globalement caractérisés par un monologue lyrique à connotation douloureuse placé dans la bouche d'une femme [...] Les femmes s'adressent soit à une amie, soit à leur mère, soit plus rarement à leur amant, présent ou absent. Mais ce n'est là qu'un détail de mise en scène [...] ce sont pourtant de véritables monologues [...] Il s'agit vraisemblablement [...] d'un type lyrique qui a tenu une place très importante dans l'ancienne poésie romane et qui survit jusqu'à aujourd'hui [...] Il constitue un trait distinctif de plus entre les deux grands registres socio poétiques que nous croyons pouvoir distinguer dans la production lyrique du moyen âge (“popularisant” et “aristocratisant”: le grand chant courtois n'admettant que très rarement la femme comme centre subjectif de la pièce chantée) (Bec, 1977 : vol. 1, 57).

Siguiendo a Bec, la lírica femenina es sobre todo una poesía amorosa: “L'amour règne en maître dans cette poésie, vace toutes ses manifestations sentimentales et ses situations les plus diverses” (1977: 58). El estudioso distingue también como un rasgo característico de la *canción de mujer* el modo de transmisión de manera oral, hecho que permite su pre-existencia y pervivencia después de la Edad Media “par son contenu, ses motivations sociologiques et aussi —ce qui est

rarement mis en avant— son mode de transmission [...] Il s'agit donc bien, on le voit, d'une lyrique non seulement pré-courtoise, mais également para-courtoise et post-courtoise" (Bec, 1977 : 61).¹

A lo anterior, el investigador francés añade que la canción de mujer es un "tipo lírico" detonante de géneros diferenciados:

La chanson de femme constitue donc une sorte d'archetype qui soustend les réalisations (en genres) le plus diverses. Cette communauté archétypale ressort en particulier des interférences de ces genres entre eux. On peut dire de la chanson de femme qu'elle représente beaucoup plus un *Type lyrique* qu'un genre constitué, mais ce type est à son tour, générateur de genres différenciés (Bec, 1977 : 62-63).

Por último, distingue Pierre Bec que es en el registro del *yo* donde expresa su mayor variedad la canción de mujer, como en *el alba*, la *canción de amigo* (*de jeune fille ou chanson d'amí*), y la *canción de la malmaridada* (*la chanson de malmariée*) (cf. Bec, 1977: 61).²

En otras palabras, el estudioso francés enfatiza la antigüedad de la *canción de mujer* y la caracteriza como un tipo poético cuyo modo de transmisión ha sido mayormente oral y cuyo rasgo distintivo es un monólogo enunciado por un *yo*.

¹ En este mismo sentido, Ria Lemaire afirma en su estudio sobre las cantigas gallegoportuguesas que la entonces nueva tecnología de la escritura fue usada por los hombres para excluir a las mujeres de muchas áreas de la cultura, como, por ejemplo, la poesía de amor (1987: 740).

² Aquí reflexiona el estudioso que la canción de amigo, que es la más difundida en Europa, sería la más arcaica y posteriormente, debido a la presión de la Iglesia, éste se habría sustituido por marido (cf. Bec, 1977: 64).

Más tarde, Pilar Lorenzo Gradín, en 1990, aborda el estudio de la canción de mujer medieval en los siglos xv y xvi, y aclara que:

El estudio comparado de cada una de las tradiciones líricas permite formular la hipótesis de que la canción de mujer es un producto de tipo tradicional que surgió por poligénesis en las diversas literaturas, y, precisamente por eso, va a presentar en cada una de ellas rasgos particulares; las analogías, al menos en territorio neolatino, son explicable por el fondo cultural común que caracteriza a la Romanía. Poco a poco el código irá enriqueciéndose con experiencias literarias varias, entre las que deben considerarse la mozárabe —sobre todo en lo que se refiere a la Península Ibérica— y la occitana, por lo que en muchos casos el estudioso se enfrenta a un producto cultural híbrido. (1990: 10).³

Al comienzo de los estudios de la antigua poesía popular peninsular, en el conocido discurso de Ramón Menéndez Pidal, “De la primitiva lírica hispánica”, en 1919 se explicita:

Abriendo una y otra de nuestras historias literarias, advierto en todas la falta de un capítulo muy importante, mejor diré, esencial. Me refiero a los orígenes de nuestra poesía lírica buscados en sus fundamentos y raíces más indígenas o nacionales (2014: 3).

En este primer estudio, Menéndez Pidal abre el camino para las futuras investigaciones; describe los temas asociados a la lírica popular, entre los que se hallan las *serranillas*, o las fiestas como “las mayas, son abundantes los cantos de Nochebue-

³ Aquí disiento de Pilar Lorenzo Gradín y comparto con otros autores, como Alan Deyermond, Margit Frenk y José Manuel Pedrosa, la existencia de un origen común.

na, San Juan, en que los enamorados cogen juntos la verbena y el trébol, los cantos báquicos que entroncan con la poesía goliardesca latina y se entonaban principalmente en las fiestas de Carnaval, invitando al hartazgo, como brutal preparación para el ayuno de cuaresma” (2014: 39).

Más tarde, el filólogo español señala los temas amorosos que incluyen tópicos como las canciones de rondas, las niñas celadas por las madres, el insomnio, la espera del amado, donde “la protagonista [...] es la muchacha soltera, la doncella o la niña en cabello” (2014: 50). Además, añade que la comunidad de motivos entre la lírica castellana y la gallegoportuguesa es “explicable por una común tradición popular” (2014: 60), y ello muestra la existencia de “una abundante lírica popular” (cf. 2014: 60) cuyos rasgos distintivos son:

ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto, se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva. Es una poesía que, por su misma íntima naturalidad, se extiende a manifestaciones colectivas en coros y danzas, y se extiende también a muchos momentos de la vida ante los cuales la poesía culta no reacciona; la lírica, antes que ser sólo literatura, fue algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital (Menéndez Pidal, 2014: 60).

Serán las primeras grandes antologías y los estudios de investigadores como Dámaso Alonso (1959), Margit Frenk (1966, 1970), Eugenio Asensio (1957), Eduardo Martínez Torner (1966), Antonio Sánchez Romeralo (1965) y José

María Alín (1968, 1991) los que aportarán para comprender los rasgos distintivos de la literatura popular. De entre ellos, sobresalen los trabajos de Margit Frenk, quien, con la completa antología publicada en 2003 y sus 44 estudios, define el género —describe las formas poéticas, el estilo— y demuestra, como señalaba Menéndez Pidal, la existencia de una poesía popular antigua peninsular multicultural.⁴ De esta manera, ha sido Margit Frenk quien con sus estudios ha señalado y demostrado la existencia de una canción de mujer, es decir, de una lírica en voz femenina, que constituye “el rasgo diferenciador más notable y asombroso entre la lírica popular y la lírica de corte” (2006: 21).

Margit Frenk se adentra en el género y señala la diferencia entre una *canción de mujer* y la canción que denomina propiamente como femenina:

Las canciones de mujer son aquellas en que el yo poético, la voz que habla, es claramente de mujer, mientras que en las canciones que llamo femeninas a esa característica viene a sumarse, y a veces a contraponerse, otra que considero más importante: la expresión de puntos de vista que se nos revelan específicamente femeninos (2006: 354).

⁴ Posterior a estas generaciones, han sido imprescindibles para los estudios de la antigua lírica popular hispánica los trabajos de Vicenç Beltrán, Carlos Alvar, José Manuel Pedrosa, Mariana Masera, entre otros. Beltrán en sus primeros trabajos hablaba de una lírica popular; sin embargo, en sus estudios más tardíos ha sido crítico en cuanto a la existencia de registros de esta lírica, dado que las fuentes son intermediadas. Carlos Alvar, por otra parte, ha tejido brillantemente las redes de la lírica peninsular con la lírica europea. Siguiendo la escuela de Margit Frenk, José Manuel Pedrosa, a lo largo de su abundante obra, ha demostrado la riqueza de los estudios de la lírica desde una perspectiva antropológica comparatista, que revela vasos comunicantes con numerosas tradiciones. Finalmente, mis trabajos aportan al análisis de la voz poética y los símbolos como herramientas fundamentales para el estudio de la lírica antigua popular y sus supervivencias en las canciones tradicionales actuales.

Además, la estudiosa añade la importancia de comprender la canción femenina no solamente como un tipo poético, sino también como canciones que representan puntos de vista propiamente femeninos: “frente a quienes sostienen que todo es cuestión de retórica y que la retórica es neutra, defiende enfáticamente la raigambre vital de esa lírica cantada y bailada por la gente del pueblo; defiende su relación con la vida en sociedad y el mundo interior de las mujeres” (2006: 360).

Análisis subsiguientes, como el mío de 2001 y, posteriormente, el de 2010 (Masera, 2001; 2010 *a*), coinciden con las ideas expuestas por Margit Frenk. Es decir, coinciden en la existencia de un lenguaje femenino, marcado por el uso de un sujeto yo, así como de símbolos naturales arcaicos.

Los artículos de este volumen y sus entornos

A lo largo de los últimos años se han realizado nuevos estudios de la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, cuya discusión primordial sigue en pie: ¿son una prueba de la existencia de canciones de mujeres peninsulares arcaicas?, ¿son estas creaciones poéticas productos de los mismos poetas o músicos de la corte? o ¿son estas canciones en voz de mujer una marca de hibridación entre dos tradiciones distintas, como la escrita y la oral?

En este volumen incluyo tres trabajos que responden de distintas maneras a las preguntas expuestas y, por ende, son aproximaciones diversas al mismo problema. Los ensayos presentados estudian *corpora* distintos, que han sido compendiados bajo criterios y circunstancias diversos, de ahí la importancia de entender cómo funciona la voz femenina en los distintos textos y contextos.

“Que non dormiré sola non” y el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos xv a xvii)

El primer ensayo, que da título al volumen, tiene como objetivo estudiar la voz femenina, es decir, analizar los rasgos poéticos que la identifican y la distinguen en las canciones de tema amoroso en la antigua lírica popular, que constituye uno de los grupos más nutridos y donde es más significativa la distinción.

Se propone el ensayo como una herramienta para los investigadores que les permita entender y distinguir los distintos *personae* y sus funciones en las cancioncitas de la antigua lírica popular hispánica, y en general en diversos tipos de textos, como han demostrado muchos de los trabajos surgidos en las últimas décadas.

El concepto de *lírica* que utilizo sigue el expuesto por Margit Frenk en su gran antología y es el que “se refiere justo al carácter básicamente no narrativo de los materiales antologados. Muchos de ellos no son líricos en el sentido de ‘expresión poética de vivencias personales’, y ni siquiera necesariamente en el de poesía cantada. Siguiendo un uso común de la palabra, poesía *lírica* se contrapone aquí a *épica* y *dramática*” (2003: 2, n. 1).

Las canciones estudiadas en el primer ensayo pertenecen a la antología de Margit Frenk, el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos xv a xii), que es la más extensa en número de canciones y fuentes consultadas. Asimismo, ésta cuenta con un apartado crítico que permite relacionar el poema con el contexto románico, con las supervivencias en los cancioneros panhispánicos actuales, así como con los estudios realizados hasta su publicación en 2003.

De esta manera, los objetivos y tipos de composiciones antologadas por la investigadora se explicitan en el prólogo de la nueva edición, donde afirma que:

el propósito fue reunir y dar a conocer poemitas populares y de tipo popular no narrativos, que se cantaban o decían antiguamente en la península ibérica, según se conservaron, resguardados entre los siglos xv y xvii, en varios centenares de fuentes manuscritas e impresas. Reunirlos, pues, y publicarlos en todas sus versiones y con la documentación secundaria que sobre ellos pudiera encontrarse, sistematizando la información, organizando los textos según sus temas y proporcionando una serie de índices (2003: 9).

De acuerdo con Margit Frenk, su labor de selección durante más de 30 años dio como resultado “un conjunto heterogéneo de canciones y rimas: algunas, sin duda, arcaicas; otras, compuestas a la manera de aquéllas, otras, antiguas pero retocadas; otras de nuevo cuño” (2003: 16).

Se añade a lo anterior la explicación de la estudiosa sobre los rasgos formales más preminentes de los textos antologados, como son

canciones o rimas de pocos versos; en la mayor parte de las fuentes aparecen seguidas de glosas de estilo culto o bien intercaladas en romances, “ensaladas” y otros tipos de composiciones de cierta extensión. Algunas fuentes conservan, en número relativamente reducido —son menos de trescientos—, cantares o rimas desarrollados en glosas de estilo popular; éstas sí aparecen antologadas en la presente obra, junto con los cantares respectivos, lo mismo que algunas glosas de estilo semipopular (2003: 23).

Si bien esta lírica se caracteriza por versos irregulares, los poemas presentan problemas de versificación. Sobre esto Margit Frenk comenta en sus criterios de edición:

Después de dudar mucho, opté en general por conservar la división convencional, en versos breves, adoptada tanto en fuen-

tes antiguas como en antologías modernas [...] Las seguidillas, que en tantas fuentes antiguas encontré escritas en dos versos, aparecen aquí divididas en cuatro, solución que se impuso ya en el siglo xvii. En cuanto a las “endechas de Canaria” y las “endechuelas” [...] escribí en dos o tres versos, según el caso, todas las estrofitas con una sola rima, y en cuatro las que tienen dos rimas, cruzadas o abrazadas (Frenk 2003: 29).

Finalmente se explicita sobre la especificidad de los textos poéticos tomados de fuentes musicales, donde

frecuentemente al ejecutar una pieza se repetían segmentos del texto. ¿En qué medida esas repeticiones atañían sólo a la música y en qué medida formaban parte del texto poético? Quienes en esa época transcribían textos que oían cantar solían tener la misma duda, y por eso unas veces repetían los segmentos y otras veces suprimían la repetición (Frenk, 2003: 29).

Dado que a veces se suprimen o se agregan, la estudiosa afirma que “cualquier supresión o adición de este tipo se hace constar, cuando es pertinente, en el apartado Texto del aparato crítico” (Frenk, 2003: 29).

Una vez entendida la fuente de los textos analizados, desarrollo la propuesta de identificar la voz femenina desde una perspectiva de la teoría de la enunciación y a través de marcas. Estas últimas se dividen en marcadores textuales explícitos o contextuales implícitos, tanto de carácter temático —los *topoi*— como de carácter simbólico.

Los primeros pueden ser de tres tipos: aquellos que indican al locutor (quien enuncia el texto); aquellos que marcan a quien se dirige el enunciado (alocutario), y los que identifican de quién se habla (delocutor), como se puede apreciar en los siguientes ejemplos.

¡Ayres, ola!
¡que me abraso en amores toda!
(NC, 269)

Ayer vino un caballero,
mi madre, a m' enamorar;
no lo puedo yo olvidar.
(NC, 282)

D'aquel pastor de la sierra
dar quiero querella.
(NC, 634)

En tanto que los segundos marcadores se relacionan con la pertenencia de los textos a una tradición, donde se comparten los temas, muchas veces de connotaciones simbólicas. Entre los primeros, he incluido aquellos tópicos y motivos que se comparten con toda la lírica románica y con temas propios de los estribillos castellanos.

Un ejemplo de lo anterior es el tema de “el movimiento”, que incluye las canciones donde la muchacha afirma que parte su amado (“Vánse mis amores”) o aquellas en que pregunta dónde estará (“¿Dólos mis amores, dólos?”). En otros apartados se tratan aquellos tópicos y motivos donde la mujer expresa su deseo de “irse con el amado”; otros más son aquellos que contienen las expresiones consideradas como “excusas transparentes”, que señalan los encuentros con el amigo, como “yendo y viniendo” o “envíame mi madre”. Además, se tratan temas universales como la espera, el alba, la soledad, la guarda, el casamiento con sus distintos motivos —“No quiero marido, no” o “Madre, casarme quiero”—, la “malmonjada” con sus diferentes expresiones —“No quiero ser monja, no” o “Mongica en religión / me quiero entrar”— y la “malmariada”. Aparecen otros temas muy interesantes, como el “falso

amor”, “el beso” y el muy característico “autolegio” de la muchacha (véase arriba).

En el último apartado, estudio los símbolos como marcadores del discurso de la voz femenina, tanto aquellos asociados con el cuerpo de la mujer —como la cinta y los cabellos— como los asociados a la naturaleza —como “coger flores”— y temas tan antiguos como “la fonte frida”, “la puerta” y “la morena”. Sobre ello baste recordar aquí que son estos símbolos naturales asociados a la sexualidad humana un recurso compartido por la lírica europea, sobre todo aquella puesta en boca de mujer.

En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa. Del mismo modo, siempre que nos topemos con árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales, podemos estar casi seguros de que funcionan como símbolos. Y lo mismo ocurre con otros elementos de la naturaleza y con acciones humanas como ir a la fuente, coger flores, lavarse (lavar las camisas), encontrarse debajo de un árbol (Frenk, 2006: 331).

Dado el inmenso número de canciones y la complejidad de los poemitas, he continuado su estudio en trabajos que se han ido publicando independientemente; sobre todo he dedicado numerosos estudios a los símbolos, que se han publicado entre 1995 y 2022 (véase bibliografía).

Si bien este primer ensayo ha sido pionero, y sus hallazgos siguen siendo vigentes, me he detenido en actualizar y ampliar las referencias para que el lector pueda entablar un diálogo rico y profundo con los nuevos ensayos que se han ido publicando en las últimas décadas.

La voz femenina en contexto: el estribillo
y la glosa en el *Cancionero musical de Palacio*

El segundo artículo, titulado “El *Cancionero musical de Palacio*: la relación entre la glosa, el estribillo y la transculturación de la voz femenina” es una propuesta para estudiar las cancioncitas en voz femenina con su contexto. Es decir, un estudio del estribillo popular con su glosa culta, como se halla registrado en el cancionero. De esta manera, se pueden comprender, por una parte, algunas de las estrategias de los poetas o compositores para integrar una tradición distinta; asimismo, es posible facilitar el entendimiento de las decisiones poéticas tomadas para la inclusión de esos estribillos de voz femenina en ensaladas o glosas. En total se estudiaron las 35 composiciones consideradas por el editor del cancionero Romeu Figueras como de voz femenina; de ellas, sin embargo, excluyo en total cinco canciones, ya que disiento de la clasificación establecida por el estudioso catalán.

Este ensayo se propone como un acercamiento al proceso de cambio sufrido por los poemitas al ser adoptados y adaptados por la corte:

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo xv, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa ya pudo figurar dignamente al lado de damas y caballeros (Frenk, 2006: 417).

En otras palabras, el objetivo del ensayo es abordar “la relación entre el estribillo culto o popular y la glosa culta o popular a través de la voz femenina, señalando el tipo de relación entre una y otra, así como los temas donde este tipo de voz predomina”.

Joseph Romeu Figueras afirma que el *Cancionero musical de Palacio* es el resultado de la compilación realizada como parte de la actividad de la capilla musical de Fernando el Católico, cuya redacción duró varios años, desde 1505 hasta la muerte del Rey en 1516, con al menos 10 inclusiones de piezas. Como en otros cancioneros, las obras incluidas pueden reflejar gustos de épocas anteriores, como son las composiciones predominantes que pertenecen al periodo entre 1480 y 1505 (1965: I, 25). En la tercera sección, se incluyen las obras de uno de los poetas más representados, Juan del Encina, donde se presentan más estribillos populares (1965: caps. I-IV).

Se entiende así que, al ser un cancionero colectivo, los cantarcillos fueron seleccionados por distintos poetas y músicos de la corte que utilizaron la voz exótica femenina popular para sus propios fines. Los resultados, sin abarcar la plenitud de los procesos poéticos posibles, nos invitan a dejar atrás las fronteras tajantes entre una y otra tradición; de igual manera, nos persuaden a volver a encontrar el gusto por esos nuevos poemas híbridos que aquellos usuarios de la corte supieron disfrutar.

Las voces femeninas en los archivos de la Inquisición: el deseo y la violencia

Los archivos de la Inquisición constituyen uno de los documentos más ricos, sobre todo en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, para conocer la diversidad de las manifestaciones populares. Entre estas últimas, se distinguen aquellas que interesaron sobremanera a los inquisidores: las transgresoras de las buenas costumbres o que atentaban contra la fe.

Solange Alberro describe y distingue al Santo Oficio colonial del peninsular de la siguiente manera:

Si las prácticas de magia y hechicería, los delitos religiosos menores, son aquí levemente más numerosos que en España, la escasez de herejes y la abundancia de bigamos y de confesores solicitantes —lo erótico se sustituye por lo herético—, pintan un cuadro de colores mucho menos sombríos y con figuras mucho más pintorescas que en la península. Así, la herejía en el continente americano fue una flor exótica mientras las transgresiones a la moral sexual que enseñaba la Iglesia brotaron naturalmente, cual respuesta al mundo colonial, a las relaciones de dominación (Alberro, 1998: 197).

Las voces femeninas que hallamos en las composiciones de la Inquisición de la Nueva España pertenecen a dos grandes tipos. Las primeras, y que aparecen en menor medida, son las composiciones escritas; por lo tanto, aparecen en los papeles requisados por la Inquisición, como los poemas eróticos que son pruebas de las relaciones consideradas como ilícitas o transgresoras. Todas las composiciones estudiadas aquí pertenecen al corpus de textos en verso denominado *Cancionero popular novohispano*, que incluye más de 150 textos, fue realizado en conjunto con las investigadoras Caterina Camastra y Anastasia Krutitskaya, y actualmente se halla en prensa.

Las segundas son voces de mujeres que nos llegan a través de la intermediación del escribano, que narran relatos sobre magia y hechicería, dicen fórmulas mágicas y conjuros con fines eróticos, con el objetivo de conseguir amantes, amansar o matar al marido. Éstas se hallan en el corpus de textos incluidos en el volumen *Relatos populares de la Inquisición novohispana: rito, magia y otras supersticiones (siglos XVII-XVIII)*, publicado en 2010.

Se trata de unas voces femeninas cuyas expresiones del deseo son consideradas transgresoras en cualquiera de sus formas y que nos dejan entrever un mundo donde las mujeres se apropiaron de las distintas tradiciones para expresarse. De

esta manera, se encuentran coplas, octosilábicas o hexasilábicas, décimas o sonetos registrados en papeles; hallamos también las fórmulas mágicas y los conjuros confesados durante una audiencia, o se encuentran textos obscenos que las mujeres —y hombres— cantaron y bailaron con gestos provocativos a pesar de la sociedad que los constreñía.

Así pues, estudiar los documentos que integran los expedientes de la Inquisición novohispana nos permite asomarnos a registros que comprueban cómo las mujeres y sus voces forman parte esencial en la composición, la performance y la transmisión de un sinnúmero de manifestaciones populares, muy a pesar de las normas impuestas contra ellas.

Los tres ensayos propuestos en este volumen invitan al lector a un recorrido a través de los textos en voz femenina registrados desde el siglo xv hasta el siglo xviii, de orilla a orilla, entre la Península Ibérica y la Nueva España, surgidos en los distintos territorios, pero cuyos rasgos distintivos señalan la comunidad de recursos poéticos que los unen. Es una invitación a estudiar juntos los soportes escritos y orales —a pesar de ser intermediados— que muestran palabras de amor, deseo y resistencia que las mujeres expresaron.

“QUE NON DORMIRÉ SOLA, NON”

*La voz femenina en la antigua lírica
popular hispánica*

INTRODUCCIÓN

*Con amores, mi madre,
con amores m'adormí.*

[268]

La antigua lírica popular hispánica nos invita a recorrer los caminos entre la aldea y el campo; nos invita a oír las canciones que se entonaban al rayo del sol, durante el trabajo, o en los días de fiesta, cuando los campesinos se reunían a divertirse y, quizá también, todos esos momentos en los que la canción sintetizaba el sentir del intérprete.¹

Definir como “popular” la lírica medieval es un asunto complejo, pues aún no ha sido aceptado por todos los estudiosos. En este trabajo utilizamos la terminología dada por Margit Frenk, quien define la lírica popular como

[...] una poesía consustancialmente colectiva, como es colectivo todo arte popular, lo cual quiere decir, no sólo que [es] patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y recreación de cada cantar; que el creador y el recreador se atienen a un limitado repertorio de temas, motivos, formas recursos estilísticos que todos conocen y comparten, a una *tradicón* común, a un *estilo* [Sánchez Romeralo],² a una “escuela poética popular” [Baldi]³ (Frenk, 1990 *b*: 13).

¹ En el presente trabajo el término *pueblo* se entiende como las “clases subalternas” que comprenden a las clases marginadas rural y urbana.

² El estilo es uno de los criterios fundamentales para considerar popular un texto: “la canción será siempre popular (o tradicional) cuando posee el estilo popular o tradicional. (Podrá serlo originariamente o mediante una transformación tradicional)” (Sánchez Romeralo, 1969: 116).

³ En el artículo Baldi dice que existen temas comunes a diferentes tradiciones poéticas, como la muerte de los amantes reivindicada por el nacimiento de dos plantas

Los orígenes de la antigua poesía popular son difíciles de rastrear porque es una lírica que pertenece a la tradición oral, donde la palabra viaja de boca en boca sin dejar rastro escrito. Sin embargo, se sabe que, a partir del siglo xv, y gracias a una moda *popularizante*, sobre todo musical, se comenzaron a poner por escrito las canciones de tipo popular. A mediados del siglo xvii el interés de los poetas y músicos cultos por esta tradición poética decae; sin embargo, su apogeo había durado casi dos siglos.

Las fuentes más importantes donde se han conservado los textos populares son variadas. Entre los años 1450-1580 las canciones se registraron, principalmente, en cancioneros; ejemplo de ello es el *Cancionero musical de Palacio*. A partir de 1510 la moda se extendió; de ahí que casi cualquier antología poética y musical contuviera cantares populares, por ejemplo: en Valencia, el *Cancionero de Upsala* (1556); en Barcelona, el cancionero *Flor de enamorados* (1562); en Salamanca, el *Libro de música de vihuela* de Pisador; en Sevilla, se distingue la obra musical de Juan Vásquez. En el teatro aparece como fuente principal la obra dramática de Gil Vicente, en Portugal. Las canciones populares también fueron recogidas en el tratado *De musica libri septem* (1577), de Francisco Salinas, y en la colección de refranes *La philosophia vulgar* (1568), de Juan de Mal Lara.⁴

que se unen; no obstante, donde aparecen las diferencias locales es en la especie de las plantas. Tales diferencias locales —prosigue el autor— “che non sono tanto diversità quanto in vece simiglianze per gruppi, richiamano alla mente da sé, il concetto di ‘tradizione’, non nel senso etimologico di ‘trasmissione’ ma in quello ideale di ‘sviluppo comune’, o come meglio diremmo, di ‘scuola’ [que no son tanto diversidad sino semejanzas por grupos, que recuerdan el concepto de ‘tradición’, no en el sentido etimológico de transmisión sino en el sentido ideal de ‘desarrollo común’ o, como mejor diremos, de ‘escuela’] (66. Las traducciones de las citas al castellano me pertenecen).

⁴ Cf. Frenk (1984 a: 29-53).

En la segunda etapa, comprendida entre 1580 y 1650, la lírica popular pasa del plano secundario a ser el punto de partida de la nueva poesía, “que combinaba lo conocido con lo desconocido, los moldes viejos —el romance, la seguidilla, el villancico— con temas inéditos, las formas familiares con un espíritu original” (Frenk, 1984 a: 46). El teatro se reveló como el medio difusor más importante de la lírica popular y de la nueva poesía gracias, principalmente, a las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Valdivielso y Quiñones de Benavente. También en este período aparecen tres obras imprescindibles para el estudio del folclore poético, como los *Días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro (1626), el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias y la fuente más importante, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ca. 1627) de Gonzalo Correas. Simultáneamente, la poesía popular se divulgaba en cartapacios manuscritos y continuaba su transmisión oral.

A pesar de la gran importancia que tuvo la lírica popular medieval en el Siglo de Oro, no se realizaron estudios sistemáticos de esta tradición poética sino hasta el siglo xx. El punto de partida para los estudios hispánicos fue la conferencia de Ramón Menéndez Pidal ofrecida en 1919.

Posteriormente, hacia mediados de siglo, la preocupación de algunos eruditos por realizar una investigación profunda dio como resultado la aparición de varios trabajos y algunas antologías, como las de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956), José María Alín (1968), Antonio Sánchez Romeralo (1969) y Margit Frenk (1966 y 1987), incluyendo la antología más reciente de esta estudiosa, el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)* (2003).⁵

⁵ De aquí en adelante nos referiremos a esta obra como *Corpus*. Una versión corregida y ampliada de esta obra será publicada próximamente en una coedición entre la

Esta última antología ha sido una utilísima guía para la investigación que me propongo realizar, puesto que en ella se incluye el mayor número de canciones —3 790—, además de poseer una eficaz organización temática y un sólido aparato crítico. Ello no implica que soslaye el mérito de los estudios precedentes.

La existencia de canciones de voz femenina ha sido mencionada por los estudiosos de la tradición poética popular; sin embargo, una y otra vez mi pregunta quedaba sin resolver: ¿cómo sabemos cuáles son los textos de voz femenina y cuántos son? El presente trabajo es una propuesta para responder estas preguntas.⁶

Mi estudio se aboca, principalmente, al análisis de la voz femenina en las canciones de amor de la antigua lírica popular hispánica, puesto que constituye "el rasgo diferenciador más notable y asombroso" (Frenk, 2006: 21) entre la lírica aristocrática y la lírica popular.

Ahora bien, al diferenciar entre la tradición escrita aristocrática y la tradición oral popular se hace necesario mencionar los rasgos distintivos de cada una de ellas.

En primera instancia las dos tradiciones poéticas son producto de ideologías distintas y distantes. La primera de ellas es concebida por una clase dominante; la segunda, por una clase dominada. La antigua lírica culta se centra en una concepción aristocrática del amor, herencia de la lírica provenzal y de las tradiciones que de ella se derivaron: en el

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Colegio de México.

⁶ Estudios como los de Margit Frenk (1978, 1984 *a*, 1987, 1992, 2003, 2006), Antonio Sánchez Romeralo (1969), José María Alín (1968, 1991), Dámaso Alonso (1949, 1956), entre otros. Además, véanse para la voz femenina la bibliografía especializada al final del trabajo y los dos ensayos que se hallan en este libro.

llamado amor cortés. Esta poesía ha sido caracterizada por Lapesa del siguiente modo:

El amor es concebido como un culto y un servicio; este vasallaje espiritual dignifica al enamorado. La poesía explora, más o menos escolásticamente, las galerías del alma, subrayando los contrastes entre la razón y el deseo [...] Hijas de la lucha interior y del comportamiento esquivo de la amada son la tristeza y la inestabilidad de ánimo. Los enamorados se entregan a su dolor, gozan saboreando el sufrimiento (1968: 23).

Este tipo de amor sólo puede ser concebido por los nobles; amor que se vive como un deseo nunca satisfecho, donde la dama es un objeto al que se adora pero que carece de voz. He aquí un ejemplo, fragmento de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, donde aparece la concepción del amor como sufrimiento:

Es cosa que nace de la fantasía,
y pónese en medio de la voluntad,
su causa primera produce beldad,
la vista la engendra, el corazón la cría,
sostiénela viva penosa porfía,
dale salud dudosa esperanza,
si tal es qual deve no hace mudanza,
ni allí donde está nunca entra alegría.
(Green, 1949: 270)

Muy distinta es la antigua lírica popular, donde predomina el amor como una vivencia feliz, placentera. En estas composiciones prevalecen lo erótico y lo lúdico:

¡Viva la flor del amor!
 ¡Viva la flor! [29]⁷

Cuando aparece el lamento en la tradición popular, no se detiene en los razonamientos y conceptos, sino que brota como una exclamación:

¡Moriré de amor, mi madre,
 moriré! [615 B]

Un amor al que puede acceder cualquier Juana o Pedro, Miguel o María. La expresión de los sentimientos puede ser dicha tanto por el hombre —y he aquí la gran diferencia con la lírica culta— como por la mujer. La voz femenina aparece como una voz importante y profunda, que nos habla de la vehemencia de su deseo:

¡Si biniese aora,
 aora qu'èstoi sola! [583 A]

Otra diferencia fundamental entre la lírica culta y la lírica popular es el carácter razonador de la primera frente al carácter emotivo de la segunda. Sirva esta canción de Hugo de Urríes como ejemplo de la lírica aristocrática:

Dama de todos bien quista,
 e non punto cobdiciada,
 vuestra virtud nos conquista,
 por ser de ella vos aquista,
 e por cabo esmerada

⁷ En este trabajo siempre citaremos entre corchetes el número que la canción tiene en la antología de Margit Frenk (2003).

ca seguís sinceridat
 no con fingida semblanza,
 e usáis de humanidat,
 sin olvidar la bondat,
 ni de vos dar esperanza.

.....
 (Aguirre, 1971: 58)

Los contrastes entre ambas tradiciones se agudizan cuando escuchamos el piropo en la antigua lírica popular. El lenguaje es más sencillo, se tiende a la repetición de las mismas palabras, al énfasis dado por la exclamación:

¡Qué bonita que soys, Juana!,
 ¡Ay, Juana, cómo soys galana! [99 A]

Las diferencias entre uno y otro cantar son notorias. Por una parte, el elogio de Hugo de Urríes muestra a la dama como un ser inalcanzable, como un prodigio de virtudes abstractas. Por otra, en la poesía popular el hombre alaba de manera simple y directa la belleza de la mujer. El contraste entre ambos estilos es evidente en los ejemplos: el primero, complejo; el segundo, sencillo. La métrica “de la poesía cortesana es siempre regular, con reglas fijas en cuanto al número de sílabas (o de acentos), con complicados y variados juegos de rimas consonantes”. La versificación de la lírica popular es, en principio, irregular o fluctuante, y las rimas, en su mayoría, son asonantadas.⁸

.....
⁸ Otro destacado contraste entre la lírica popular y la de corte es la variedad métrica de la primera, a pesar de la brevedad de las composiciones, frente a la regularidad métrica de la segunda. Y como resultado de esta convivencia la lírica tradicional del siglo XVII parece regularizarse, ya que predominarán las formas de la cuarteta octosilábica y la seguidilla (cf. Frenk, 1984: 88).

Por último, existe un elemento cuya presencia en la lírica popular es constante y en la aristocrática es una "dimensión prácticamente ausente" (Frenk, 2006: 47): la naturaleza. El paisaje no sólo es el escenario del encuentro amoroso, sino que forma parte de la canción. Los árboles, las flores, las frutas y las aves son símbolos asociados a la sexualidad y la fertilidad. He aquí un ejemplo donde la unión de los amantes se representa a través del baño conjunto. El rosedal y la fuente son los elementos que remarcan el erotismo de la escena:

En la fuente del rosel,
lavan la niña y el doncel.

En la fuente de agua clara,
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él,
[lavan la niña y el doncel]. [2]

Hasta aquí hemos visto algunas de las características que distinguen la lírica culta de la lírica popular, como son: voz de hombre / presencia importante de la voz de la mujer; amor atormentado / amor feliz; métrica regular y compleja / fluctuante y sencilla; carácter razonador / emotivo; ausencia / presencia importante del paisaje.

Por otra parte, frecuentemente, aparecen el caballero y la dama como protagonistas de la canción medieval popular, pero estos "personajes, lo mismo que tantos tópicos cortesanos, les darían a las canciones populares, para los campesinos y campesinas, cierto halo de prestigio" (Frenk 2006: 57). Además, la existencia de elementos cultos en la lírica tradicional se puede interpretar como una de las consecuencias de la gran interacción entre las dos tradiciones poéticas.

La voz femenina en las canciones amorosas no es un rasgo exclusivo de la lírica hispánica, sino que aparece como

una característica común a diversas tradiciones poéticas y, de hecho, ha sido considerada como un rasgo arcaizante.⁹

Elvira Gangutia supone que el origen de las canciones amorosas puestas en boca de mujer se remonta a una comunidad Oriente-Occidente muy arcaica: sus orígenes están en determinados cultos que, aunque nunca tuvieron acceso a los primeros rasgos (me refiero al mundo griego), tuvieron una actividad enorme, que el helenismo y el imperio no hicieron sino avivar, aunque fragmentándola en mil matices (Gangutia, 1972: 377).

A pesar de que la antigüedad de la canción amatoria de voz femenina es un hecho aceptado, aún existe polémica entre los estudiosos en cuanto al carácter creador de la mujer. Para algunos, como Frings, la mujer creadora “está al comienzo de toda poesía amorosa” (Frenk, 1985: 80); para otros, sin embargo, “this woman has in primitive world literature a role imposed upon her by man, answering him with the very words of longing he has suggested to her” (Spitzer, 1952: 22).¹⁰

En la presente investigación siempre que se haga referencia a la lírica femenina, se comprenderá en el sentido dado por Monroe: “When one speaks of a feminine lyric one is referring to a literary voice, to a persona, not to actual feminine authorship, much less to feminine performance (women sang

⁹ La frecuente mención de los coros de mujeres en documentos eclesiásticos y el protagonismo de la mujer en todos los géneros de la poesía medieval que quedaban al margen de la lírica típicamente trovadoresca (en Francia y Provenza, la pastorela, el alba, la *chanson de toile* y la de la malmaridada; la *cantiga d'amigo* en el noroeste hispánico) conducen a pensar que la canción de mujer era el tipo más antiguo de canción (cf. Frenk, 1985: 79).

¹⁰ “En la literatura primitiva mundial esta mujer tiene el rol que le ha sido impuesto por el hombre, con las mismas palabras de añoranza y deseo que han sido sugeridas por él”.

and continue to sing masculine lyrics in all languages, as men sing feminine ones)" (Monroe, 1981-82: 134).¹¹

Se abordan en los siguientes cuatro apartados los elementos que funcionan como marcas de la voz femenina. El primero de ellos comprende un análisis teórico del concepto de la voz y de las marcas. El segundo apartado se aboca al estudio de las marcas explícitas. En el tercero se realiza un análisis de aquellas marcas implícitas, es decir, los tópicos y motivos propios de la voz femenina, como el "ir a buscar agua a la fuente"; mientras que el apartado cuarto, y último, se dedica a los tópicos y motivos de connotaciones simbólicas asociadas a la mujer, por ejemplo, el "lavar o peinar los cabellos".

En toda esta cuestión es importante recordar que las canciones pertenecen a una tradición, esto es, no se pueden separar unas de otras, ya que al efectuar este aislamiento sería incompleta nuestra apreciación del texto. Por ello, se ha tratado de completar el estudio de la voz femenina, siempre que ha sido posible, con ejemplos de canciones similares de voz masculina y voz indeterminada (neutra). También se incluyen, para aquellos lectores interesados en profundizar en el tema, dos apéndices que presentan información sobre categorizaciones que identifican a las canciones amorosas de la voz femenina, como son los nombres con que se llama al ser amado, el tono de las composiciones, entre otros.

El escaso número de estudios acerca de este tema en la antigua lírica medieval popular nos condujo a citar reiteradamente trabajos de los mismos autores. En general, podemos decir que el estudio de la voz en las canciones amorosas de la

¹¹ "Cuando se habla de lírica femenina, se refiere a una voz literaria, a un personaje, no a la creación femenina, mucho menos a la ejecución femenina (las mujeres cantaron y continúan cantando canciones masculinas en todas las lenguas, como los hombres cantan femeninas)".

antigua lírica popular hispánica no ha finalizado. De nuestra investigación se pueden obtener conclusiones sobre las marcas que identifican a la voz como femenina, y del lenguaje que esta voz utiliza, como punto de partida para futuras investigaciones que aborden las distintas voces.

I. LA VOZ

Cada mañana, mi amor cada mañana.

[1699]

En las canciones de la antigua lírica popular española, las voces de hombres y mujeres expresan su sentir y sus vivencias: el amor, el deseo, la burla. Entre ellas también se escucha una voz de todos, que narra alguna situación concreta o que resume en su canto la enseñanza de la experiencia. Canciones que nos dejan oír el murmullo de aquella rutina cotidiana o el grito alegre de las fiestas a través de sus protagonistas. Pero ¿a quiénes pertenecen las voces de la canción? ¿Es una mujer o un hombre quien expresa sus sentimientos? ¿Quién narra “Hilo d’oro mana / la fontana, / hilo d’oro mana”? o ¿quién sentencia que “Porque duerme sola el agua / amaneze elada”?

Las voces en las canciones amorosas de la antigua lírica popular hispánica nos permiten conocer a los personajes que conviven en los textos, desde la “moza casadera” hasta la “malmaridada”, la “niña precoz” y su contraparte, “la vieja que pide amores”. Además del mundo masculino donde hablan los caballeros que se enamoran de las mozas, los marineros que se hacen a la mar y los sensuales pastorcitos que llenan las canciones: un mosaico de voces que compone el conjunto del cual destacamos a la voz femenina.

El concepto de voz nos remite, en primera instancia, al habla, a la enunciación. La existencia de la “voz” en las canciones líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir, de un sujeto enunciador.

El sujeto enunciador del discurso ha sido definido por Helena Beristáin como “un conducto que comunica lo intratextual con lo extratextual” y que hace referencia tanto

al proceso de la enunciación como al proceso de lo enunciado; la enunciación se entiende como “acto de utilización de la lengua” (Beristáin, 1985: 179), esto es, como el proceso de la construcción del significante.¹ Por otra parte, se entiende lo enunciado como el producto de la enunciación (cf. Beristáin, 1985: 186), es decir, como el proceso de lo significado mediante el vehículo de la enunciación.² En la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que enuncia se le llama *locutor* y a quien se dirige el locutor, *alocutario*. Por último, se define como *delocutor* a la entidad de quien se habla (cf. Beristáin, 1985: 168).

El emisor o sujeto que construye el discurso se representa con el pronombre *yo* (o *nosotros*); el enunciatario o receptor está representado por el pronombre *tú* (o *vosotros* o *ustedes*). Y al delocutor lo representa el pronombre *él*. Estas entidades se denominan interlocutores (cf. Beristáin: 1985: 168).

Así, cada participante de la enunciación está representado por un pronombre personal, que es la categoría gramatical sobre la cual Émile Benveniste ha hecho un interesante análisis. Este autor define los pronombres personales como las formas lingüísticas distintas de los demás signos de la lengua porque “no remiten ni a un concepto ni a un individuo” (cf. Benveniste, 1989: I, 182).

Desde el punto de vista de Benveniste, “el *yo* es el individuo que enuncia la presente instancia del discurso que con-

¹ En este trabajo entiendo *discurso* como “la realización de la lengua en las expresiones durante la comunicación” (Beristáin, 1985: 153).

² El sujeto enunciadador cumple “un papel semejante al de los embragues —*shifters*— (capaces de hacer referencia al proceso de la enunciación con sus protagonistas: emisor y receptor; y al proceso de lo enunciado con sus protagonistas: los personajes), ya que a su través pasan, desde el contexto, las determinaciones biológicas, psíquicas, sociales, artísticas y, en general, histórico-culturales, que se manifiestan como texto” (Beristáin, 1989: 48-49).

tiene la instancia lingüística yo" (Benveniste, 1989: I, 173).³ El pronombre *tú*, que comúnmente se entiende como la persona a quien se dirige el *yo*, se define como la persona *no-yo*, es decir el "tú" como la persona no-subjetiva, frente a la persona subjetiva que 'yo' representa" (Benveniste, 1989: I, 168); entendiéndose la subjetividad "como la capacidad del locutor de plantearse como sujeto" (Benveniste, 1989: I, 180). De ahí que *tú* se defina como la persona no-subjetiva, porque es exterior al sujeto que lo enuncia.

Por otra parte, el pronombre *él* carece de la característica de persona; por ello, Benveniste lo define como *no-persona*, ya que "extrae su valor de que es necesariamente parte de un discurso enunciado por *yo*" (cf. Benveniste, 1989: I, 183-86). Y de esta forma es la tercera persona "el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma, pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia objetiva" (Benveniste, 1989: I, 176).

Se desprende de lo anterior que el único pronombre que puede representar al sujeto de la enunciación es el *yo*, porque los pronombres *tú* y *él* siempre son enunciados a partir del *yo*. En otras palabras, el sujeto enunciadore invariablemente será un *yo*, en tanto que es en lo enunciado donde existen las tres alternativas, como lo ha explicado Mignolo (Beristáin, 1989: 359).

³ Además, el lingüista francés explica que "cuando el individuo se lo apropia, el lenguaje se convierte en instancias de discurso, caracterizadas por ese sistema de referencias internas cuya clave es *yo*, y que define al individuo por la construcción lingüística particular de que se sirve cuando se enuncia como locutor: Así los indicadores *yo* y *tú* no pueden existir como signos virtuales, no existen sino en tanto que son actualizados en la instancia de discurso, donde marcan mediante cada una de sus propias instancias el proceso de apropiación por el locutor" (Benveniste, 1989: I, 175-176).

En la antigua lírica popular existen diferentes sujetos de lo enunciado. A menudo, es un *yo* que se habla a sí mismo, que habla de sus sentimientos, de sus dudas o de sus experiencias, es decir, un monólogo: estrategia discursiva que hace hincapié en el emisor, y en donde “son escasas las referencias a la situación” y “son frecuentes las exclamaciones”.⁴ El monólogo se presenta sin apóstrofe o con apóstrofe. He aquí un ejemplo del primer tipo:⁵

¡Ay de mí, cuytada!
¿quién me captivó?
Que libre era yo. [223]

La mayor parte de las canciones enunciadas por un *yo* son un monólogo con apóstrofe. El locutor (*yo*) se dirige a un alocutario (*tú*) que pueda oír sus amores, quejas o burlas:⁶

⁴ En las canciones donde habla la primera persona plural, el sujeto enunciadador es un *yo* que puede ser inclusivo o exclusivo; esto es, el sujeto que enuncia puede incluir o excluir; según sea el caso, a la entidad (*tú* o *él*) a la cual se está dirigiendo. Además, de acuerdo con lo dicho por Benveniste: “‘Nosotros’ se dice de una manera cuando es ‘yo+vosotros’, y de otra para ‘yo+ellos’. Son las formas inclusiva y exclusiva” (Benveniste, 1989: I, 169).

⁵ Existen 150 cantares amorosos de voz femenina sin apóstrofe (41.6%, véase apéndice A). En tanto que la mayor parte, 210 textos, son cantares que sí tienen apóstrofe (58.4%, véase apéndice A). Aquí se entiende *apóstrofe* como la figura de pensamiento que sirve para modificar el discurso y aumentar su énfasis. Esta modificación puede darse sobre tres elementos: el emisor; cuando finge ser un diálogo; el contenido, cuando se realiza un “paréntesis temático”, y en el receptor; “cuando se alude o interpela explícitamente al auditorio, al interlocutor, al lector, etc.” (cf. Beristáin, 1985: 71-72). En la antigua lírica popular sólo se encontró el apóstrofe que alude al receptor.

⁶ Sánchez Romeralo explica que “la canción lírica tradicional popular supone casi siempre dos personajes; la canción puramente narrativa o el monólogo lírico abundan menos. Sin embargo, más frecuente que el diálogo entre dos personas (la *tenço* de las cantigas de amigo) es el parlamento de una sola de ellas dirigiéndose a la otra: preguntándola, requebrándola, instándola” (Sánchez Romeralo, 1969: 263).

Feridas tenéis, amigo,
duelen-ós:
tuviaélas yo, y no vos. [443]

Son pocas las canciones donde los interlocutores establecen un diálogo ya sea entre hombre y mujer, o dos mujeres:

—Digas, morena garrida,
¿quándo serás mi amiga?
—Quando 'sté florida la
peña d'una flor morena. [703]

En otros textos se narran acontecimientos, se describen o generalizan situaciones a través de la tercera persona, que caracteriza al discurso narrativo:

En la peña, sobre la peña,
duerme la niña y sueña. [19]

La dama que no mata ni prende
tírala dende. [1752]

De los ejemplos anteriores se puede concluir que en la antigua lírica popular española existen distintos sujetos de lo enunciado, representados por los pronombres *yo* y *él*; asimismo, se observó la ausencia del pronombre *tú*.

Una de las clasificaciones más antiguas de los géneros se basa en los pronombres de lo enunciado, y explica que el *yo* es característico del discurso lírico; el *él*, propio del discurso épico, y el *tú* del dramático (cf. Ducrot y Todorov, 1989: 183).

A la luz de la clasificación de los géneros antes expuesta, la variedad de sujetos de lo enunciado que presentan las canciones populares nos conduciría a definir la tradición poética popular como no pura, en tanto que utiliza en lo enunciado

dos pronombres (*yo* y *él*). Sin embargo, atendiendo a la opinión de Kayser, dentro de la lírica existen diferentes actitudes: “aquella denominada auténticamente lírica, enunciada por un *yo*; otra ‘más dramática’, como el diálogo o el apóstrofe, ‘donde la objetividad se convierte en un *tú*’ y, por último, una actitud en cierto modo épica: ‘el *yo* está frente a un *ello*, frente a un ente, lo capta y lo expresa’, o sea, se habla de un *él*: actitudes que designan las tres posibilidades fundamentales de la existencia humana” (cf. Kayser, 1981: 439).

La oposición establecida por Benveniste marca que los pronombres *yo* / *tú* poseen la característica de persona, mientras que *él* es la no-persona. Este postulado nos llevó a distinguir dos grupos de canciones sobre la base de los pronombres de lo enunciado: aquellas en que el pronombre es un *yo*, a las que denomino *personales*, como “¡Ay de mí, cuytada!” [223], y aquellas en que el pronombre es un *él*, a las que designo como *impersonales*, como el cantar “En la peña, sobre la peña” [19] (vid. *supra*).

El presente estudio se limita al análisis de las canciones personales de la voz femenina, ya que esta voz es el rasgo distintivo más notorio de la antigua lírica popular hispánica frente a la lírica culta; por ello, trabajar las canciones de voces masculina y neutra personales desborda el objeto de estudio de este ensayo. Por otro lado, el análisis de las canciones que muestran un diálogo tampoco es pertinente, ya que la existencia de dos sujetos de lo enunciado dificulta el establecimiento de las marcas características de una voz. Las canciones impersonales no presentan los rasgos necesarios para la determinación del género de la voz, de ahí que tampoco sean objeto de nuestro trabajo. Sí incluimos aquellas canciones conformadas por un villancico (cantar-núcleo) y su glosa, donde la voz de la glosa es impersonal y la del villancico personal femenina (vid. *infra*).

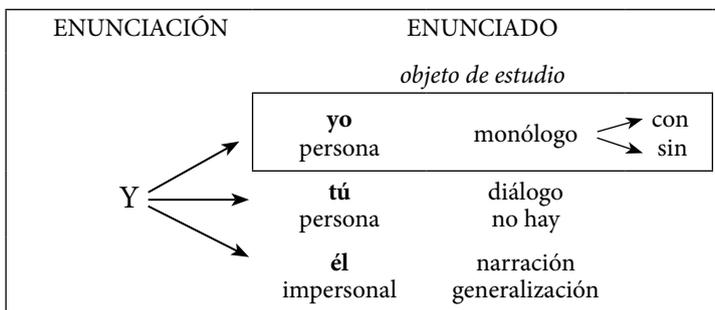


Fig. 1. Esquema de la voz en las canciones populares, según el sujeto enunciativo y el sujeto de lo enunciado.

La antigua lírica popular española muestra un gran caudal de temas, originados en las fuentes más variadas. Entre éstos, “el tema más universal del villancico es el amoroso, con sus mil variaciones y motivos” (Sánchez Romeralo, 1969: 55). En razón de ello, nuestro estudio se basa en el análisis de las canciones femeninas de tema amoroso exclusivamente.

Pero ¿cómo podemos saber en boca de quién están puestas las canciones amorosas? Para dar respuesta a esta pregunta busqué elementos que pudieran constituir una marca, en otras palabras, elementos que nos permitieran especificar el género de la voz de la canción.

Un ejemplo de marca son las designaciones para el ser amado (hombre o mujer, dependiendo de la voz). En los textos, la voz nos habla del “buen amigo”, “caballero”, “pastorcico”, “morena” o “pastorcica”. También existen nombres propios, como Juan, Pedro, Minguillo o María, Catalina y Juana. Todos estos sustantivos, cuyo género está determinado, constituyen una marca.⁷

⁷ Pilar Lorenzo Gradín, en un completo e interesante estudio sobre la canción de mujer en la lírica románica, ha llamado a los rasgos distintivos “marcas de identidad”. En cuanto a la clasificación de éstos, Lorenzo Gradín enumera algunos de ellos sin llegar

En otras canciones, se nombra al ser amado con expresiones ambiguas, como “amor” o “amores”, “mis ojos” o “alma mía”, que son empleadas tanto por la mujer como por el hombre y que, por supuesto, no sirven como marcas de género para la voz.⁸ A las palabras que en la canción presentan explícito su género las denomino *marcas textuales* o *explícitas*; marcas que he dividido en tres grandes grupos. El primer lugar lo ocupan aquellos textos en los que el género del locutor se halla determinado:

Aunque soy *morenica* y *prieta*,
 ¿a mí que se me da?
 Que amor tengo que me servirá. [130]

Soy *enamorado*
 no diré de quien:
 allá miran ojos
 a do quieren bien. [66 B]

Un segundo grupo lo constituyen aquellos casos donde es explícito el género del alocutario:⁹

Cavallero, quer[á]ysme dexar
 que me dirán mal. [4 A]

a una clasificación detallada en la tradición castellana como la que se propone en este trabajo (cf. Lorenzo Gradín, 1990: 86).

⁸ Sánchez Romeralo dice que “mis amores o amores [...] eran formas usuales en la lengua de los siglos XVI y XVII para expresar, por metonimia, el objeto amado” (1974: 584).

⁹ Sólo se han considerado como poseedoras de marca de alocutario aquellas canciones donde se apostrofa al ser amado, o sea, para las canciones de voz femenina el género del alocutario es masculino, y viceversa.

Morenica, no desprecies
tu color morena,
que aquésa es la color buena. [145 B]

Y, finalmente, los textos en los que se explicita el género del delocutor definen un tercer grupo:

Fue a la ciudad mi *morena*:
¿si me querrá cuando vuelva? [258]

¡Ay, triste de mi ventura!
qu'el *vaquero*
me huye porque le quiero. [638]

De la combinación de estos tipos de marcas, resultan dos grupos de canciones presentes en la voz femenina y en la voz masculina:

1) el *locutor* + el alocutario están determinados:

Queredme bien, cavallero,
casada soy, aunque no quiero. [236]

Por vos, gentil señora, yo soy *venido* aquí:
¡aved compassión de mí! [356]

2) el *locutor* + el **delocutor** tienen género explícito:

Soy *garridilla* [y no] pierdo sazón
por *malmaridada*
tengo **marido** en mi coraçón
que a mí agrada. [235]

El amor de **Minguilla** ¡huy ha!,
que a mí *muerto* me tiene
que a mí *muerto* me á. [265]

Debido a que las canciones estudiadas forman parte de una tradición que se descubre en un repertorio de formas y maneras, y también en un legado tradicional de temas y motivos líricos sobre los cuales el cantor levanta su poesía (Sánchez Romeralo, 1969: 55), los textos con marcas explícitas sirvieron como base para la clasificación de aquellos sin marca textual. A estos rasgos que se determinan por el contexto los llamo *marcas contextuales*. He aquí un ejemplo:

Vánse mis amores
 quiérenme dexar;
 aunque soy morena
 no soy d'olvidar. [530]

En el texto anterior sabemos quién es el sujeto que habla por la existencia de una marca explícita: morena. Además, hay en la canción una marca contextual: el tópico “vánse mis amores” (*vid. infra*, p. 71). Ahora examinemos un cantar sin marca explícita:

Vão-se meus amores, a partes dalém:
 quem me dará novas
 de todo meu bem? [526]

La reiteración del tópico “vánse mis amores” que, como ya sabemos, es enunciado por la voz femenina en la canción 530, nos señala que la canción 526 está puesta en boca de mujer. La determinación de las marcas contextuales se verá con detenimiento más adelante.

A los rasgos que funcionan como marcas contextuales los he clasificado en dos grandes apartados: marcas contextuales de tópicos y motivos, así como marcas contextuales de símbolos.

En relación con el análisis de las marcas, aparece una característica fundamental de las canciones de la antigua líri-

ca popular hispánica: la omnipresencia de la madre. Acerca de esto, Margit Frenk dice que la presencia de la madre ha sido constante

[...] desde las jarchas hasta la lírica actual, pasando por las *cantigas d'amigo* y los villancicos, se ha convertido en muchos de éstos en un cliché desprovisto de significación; por algo decía Lope que no había canción "sin niña y madre" (Frenk, 1984 a: 91).

En ocasiones, en los materiales estudiados, la madre parece transformarse en un personaje real; un ejemplo de ello son las canciones donde la niña es obligada a realizar alguna labor cotidiana:

Enbíame mi madre,
por agua sola:
¡mirad a qué ora! [315 A]

Sin embargo, el apostrofar a la madre aparece como un cliché, un lugar común, compartido por la voz femenina y por la voz masculina en un gran número de canciones amatorias, como se ve en los siguientes ejemplos:

.....
Una madre que a mí crió
mucho me quiso y mal me guardó
a los pies de mi cama los canes ató
atólos ella, desatélos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor.
No seré yo frayla. [213]

Madre, una moçuela
que en amores me habló
¡piérdala su madre
y hallásemela yo! [260]

Por lo tanto, no se puede considerar la interpelación a la madre como un elemento distintivo de la voz, es decir, una marca que permita la identificación del género del locutor de los cantares castellanos.¹⁰

Existe también un grupo de canciones donde, a pesar de los elementos encontrados, no se sabe qué voz habla, si hombre o mujer, ya que éstos sirven indiferentemente para la voz femenina y para la masculina. A estos textos, cuya voz es indeterminada, los designé como *neutros*:

No puedo, mi alma,
no puedo, mi vida. [477]

De mi amor querría saber
si me quiere bien. [295]

Yo sé a quién
de amores le fue muy bien;
yo sé a cuál
de amores le fue muy mal. [717 B]

Como se aprecia en los ejemplos expuestos, en las canciones amorosas de voz neutra aparecen actitudes y sentimientos comunes tanto a la voz femenina como a la voz masculina; de ahí el ocultamiento del género de la voz.

¹⁰ Aquí discrepo de Pilar Lorenzo Gradín en cuanto a utilizar como marca de identidad femenina el apóstrofe a la madre; según la autora, "los textos monologados y dialogados presentan con frecuencia en el primer verso un apóstrofe distintivo del código, ya que las invocaciones a la madre —en menor medida al padre—, a la hija, a una amiga, al marido y al amigo indican la naturaleza femenina del narrador" (Lorenzo Gradín, 1990: 85). De acuerdo con mi investigación, el apóstrofe a la madre puede ser utilizado tanto por la voz femenina como por la masculina.

Hasta aquí se han señalado los diferentes elementos, como el sujeto enunciador, el sujeto de lo enunciado y las distintas marcas que hacen posible nuestra clasificación. Para finalizar esta primera exposición, analizaré la voz en las canciones amorosas compuestas por un villancico y su glosa.

Dámaso Alonso ha considerado al villancico como "el núcleo lírico popular en la tradición hispánica" (Frenk, 2006: 463). Estos villancicos, muchas veces, han de servir como base de una glosa culta o popular. Para los objetivos de nuestra investigación, sólo es pertinente el análisis de las "glosas populares". *Glosa popular* es el término que utilizo para designar al conjunto de estrofas de tipo popular que acompañan al villancico y que rematan con una repetición parcial o total de éste.¹¹ Sé que la palabra *glosa* no es la idónea para definir esta estrofa o conjunto de estrofas; sin embargo, aún hoy esta palabra es utilizada por los estudiosos, a falta de una mejor (cf. Frenk, 2006: 413-447). En las canciones de amor existen 140 villancicos con "glosa popular". Explica Margit Frenk:¹²

Las glosas populares pueden dividirse en dos grandes grupos: 1) las que constituyen una versión ampliada del villancico, y 2) las que constituyen, frente a éste, una entidad aparte. Lo que llamo "versión ampliada del villancico" surge, ya por un despliegue de éste, cuyos elementos se repiten y amplían, uno tras otro, ya por un desarrollo que parte por lo general del primer verso del villancico. En ambos casos la glosa nace por un crecimiento orgánico del cantar-núcleo. Puede hablarse, en cambio,

¹¹ Se piensa que en las fiestas medievales el villancico era cantado por todos los asistentes, en tanto que la glosa era entonada por uno o más solistas. A veces, el coro intervenía cantando una parte del villancico entre verso y verso de la estrofa (cf. Frenk, 1984 a: 99).

¹² En realidad, son 147 pero he excluido a aquellas que constan de un diálogo —siete en total— pues rebasan los objetivos del presente trabajo.

de 'entidad aparte' cuando se rompe el cordón umbilical, o sea la dependencia textual. La glosa suele entonces colocarse en el mismo nivel que el villancico y complementarlo prologándolo o "dialogando" con él, o bien puede enfrentar al villancico una narración que lo explique (Frenk, 2006: 419).

La relación entre el villancico y la glosa, desde el punto de vista de la voz, no es siempre uniforme. En las canciones analizadas se distinguen dos casos: en el primero, la voz del villancico y de la glosa es la misma (éste es el más abundante: 95 canciones); en el segundo, la voz es distinta (45 canciones). Veamos un ejemplo de este último caso:

No me las enseñes más
que me matarás.

Estávase la monja
en el monesterio
sus teticas blancas
de so el velo negro.

Más,
que me matarás. [375 B]

Cuando hay discrepancia de voz entre villancico y glosa se dan las siguientes combinaciones:

- a) La voz del villancico es *neutra*, y la de la glosa es femenina o masculina. Son 22 canciones de este tipo:¹³

¹³ Las canciones con glosa de voz femenina son: 191, 294, 302 C, 306, 382, 480, 496, 498, 519 B, 646 B, 686, 1645 B; aquéllas con glosa en voz masculina: 127, 255, 304 C, 309 B, 442, 478, 481, 591, 675 B.

Encara que non te lo digo
bien me podrés entender.

Por vos, senyora luçana,
fago jo esta girada... [338]

- b) La voz del villancico es femenina o masculina, y la de la glosa es impersonal. En este apartado hay cinco canciones:¹⁴

Cavallero, queráysme dexar
que me dirán mal.

¡O, que mañanica mañana,
la mañana de San Juan,
quando la niña y el cavallero
ambos se yvan a bañar!
Que me dirán mal.

Cavallero, queráysme dexar
que me dirán mal. [4 B]

- c) La voz del villancico es impersonal, y la de la glosa es femenina o masculina. Hay siete textos:¹⁵

La sierra es alta
y áspera de sobir;
los caños corren agua
y dan en el torongil.

¹⁴ Las canciones con villancico de voz femenina son: 8 y 1682. En tanto que los cantares con villancico masculino son: 16 B, 375 B.

¹⁵ Los cantares de glosa masculina son cuatro: 86, 487 A, 487 B, 304 D; y los de glosa femenina son dos: 313, 314 C.

Madre, la mi madre,
 del cuerpo atán garrido,
 por aquella sierra
 de aquel lomo erguido
 yva una mañana
 el mi lindo amigo;
 llaméle co[n] mi toca
 y con mis dedos cinco.
 Los caños corren agua
 y dan en el torongil. [72 D]

En este apartado hallamos tres canciones donde cambia la relación entre el villancico y la glosa, porque el primero ya no funciona como cantar-núcleo, sino como apéndice de la serie de estrofas que forman una narración independiente; por lo tanto, estas estrofas no son una glosa en el sentido que le hemos dado en el trabajo (*cf.* Frenk, 2006: 446). Decidí considerar estos conjuntos de estrofas narrativas como glosas, con el fin de unificar nuestro criterio y aclarar la clasificación. Las canciones son “So ell encina” [313], “Niña y viña, peral y habar” [314 C] y “Junco menudo, junco” [304 D]. Sirva esta última de ejemplo:

Junco menudo, junco,
 junco menudo.

Nuevas han traídas
 de la ciudad de Granada
 que se case cada uno
 con la que más amaba:
 no haré yo, triste mesquino,
 que la mía ja's casada.
 Junco menudo.

Nuevas han traydas
 de la ciudad de Civilla
 que se case cada uno
 con la que más servía:
 no haré yo, triste mesquino,
 que ja's casada la mía.
 Junco menudo. [304 D]

En los tres apartados anteriores, donde la voz determinada se enfrenta a la indeterminada, decidimos que siempre que la voz sea femenina o masculina (ya en el villancico, ya en la glosa), ella será la que determine el género de la canción:

"Gentil cavallero,
 dédesme hora un beso:
 siquiera por el daño
 que me avéys hecho".
 Venía el cavallero venía de Sevilla
 en huerta de monjas limones cogía,
 y la priora prenda le pedía:
 "siquiera por el daño
 que me avéys hecho". [1682]

La voz del villancico queda determinada por el morfema de género masculino de la palabra *caballero*. Por lo tanto, esta canción se considera femenina. En este caso, la glosa da la información acerca del hecho sucedido en Sevilla y explica de quién es la amorosa petición contenida en el villancico.

- d) La voz del villancico está determinada y la de la glosa también, pero la de ésta es del género opuesto. Hay una canción:

“Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida”.

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m'embía;
moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.

[Moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa,]
el moro que me prendiera
allende la mar m'embía.
[Sus amores dan pena a mi vida.]

[El moro que me prendiera
allende la mar m'embía.]
Llorava cuando lo supo
un amigo que yo avía.
Sus amores dan [pena a mi vida].

[Llorava cuando lo supo
un amigo que yo avía;]
con el gran dolor que siente,
estas palabras decía:
“Sus amores dan pena a mi vida” [497 B]¹⁶

Asimismo, incluimos dentro del grupo de canciones donde existe discordancia de voz a aquellas en las que el género del

¹⁶ En esta canción la discordancia de voces entre la glosa y el villancico es resuelta de una ingeniosa manera: el villancico no es más que el lamento del amigo de la protagonista de la glosa. El misterio de la canción no es, pues, descubierto sino hasta el final. Cf. “Quién m'aora'cá mi sayo” [6] y “Gentil caballero” [1682].

locutor es indeterminado tanto en el villancico como en la glosa. Ambos difieren en los pronombres de lo enunciado: en tanto que el villancico es enunciado por un *yo*, en la glosa se habla de un *él*, y viceversa. Según Benveniste (*vid. supra*, p. 36), el pronombre *él* se opone al *yo* por su característica de no-persona, por ello decimos que se enfrenta la voz indeterminada personal neutra a la voz indeterminada impersonal. Existen dos tipos:

- 1) La voz del villancico es neutra personal y la voz de la glosa es impersonal (tres canciones):¹⁷

No puedo apartarme
de los amores, madre,
¡no puedo apartarme!

María y Rodrigo
arman un castillo.
De los amores, madre,
[no puedo apartarme]. [247 B]

- 2) La voz del villancico es impersonal y la de la glosa es neutra personal:

Canas do amor, canas,
canas do amor.

Polo longo de um rio
canaval vi florido.
Canas do amor. [311]

¹⁷ Los otros ejemplos son: 5 B, 463.

El cambio de voz que se da entre el villancico y la glosa se relaciona estrechamente con el tipo de ésta (según la clasificación de Margit Frenk); si la glosa es “entidad aparte”, el cambio de voz surge con más frecuencia (35 canciones) que si es “versión ampliada del villancico” (once canciones).¹⁸

En esta cuestión es importante destacar la posibilidad de que muchas de las glosas se hayan conservado en estado fragmentario (*cf.* Frenk, 1984 a: 94), y por ello justamente hoy algunas de éstas guardan un halo misterioso que no permite aclarar por qué existe el cambio de voz.

Las canciones que hemos analizado se caracterizan por ser heterogéneas en cuanto a la relación de la voz entre el villancico y la glosa. Existen textos donde la determinación de la voz no es clara; esta minoría de canciones es la que nos muestra los más recónditos recovecos de la lírica popular, ya que parecen sencillas a simple vista, pero se llenan de nuevos significados a medida que nos sumergimos en ellas.

A los textos donde aparece la dificultad para determinar la voz los llamé canciones-problema, ya que en cada uno de éstos se presenta algún o algunos elementos que no permiten que la determinación de la voz sea clara, como en la mayoría de los casos. He aquí un texto donde el villancico y la glosa están disociados temáticamente, y la voz, genéricamente (en el sentido de género femenino o masculino), es distinta en ambos:

Vi los barcos, madre,
vilos, y no me valen.

¹⁸ En las canciones *personales* amorosas los textos con la glosa “versión ampliada del villancico” son: 127, 191, 255, 294, 309 B, 338, 442, 273 B, 675 B, 686, 1645 B. Y los textos con glosa “entidad aparte” son: 4 B, 5 B, 6, 8, 16 B, 72 D, 86, 247 B, 273 A, 287 B, 302 C, 304 C, 306, 308 B, 311, 313, 314 C, 375 B, 382, 463, 478, 480, 481, 487 A, 487 B, 496, 497 B, 498, 519 B, 536 A, 591, 646 B, 1664 C, 1682.

Madre, tres moçuelas
 non de aquesta villa,
 en aguas corrientes
 lavan sus camisas.
 Sus camisas, madre.
 Vilos, y no me valen. [536 A]

El villancico, por su tema, pertenece a las cantigas marineras, canciones afianzadas en la tradición del noroeste español, y coincide en espíritu y, parcialmente, en texto con una cantiga de amigo (cf. Frenk, 1984 *a*: 91-92 y 1984 *b*: 55-56):

Vi eu, mia madr', andar
 as barcas e-no mar,
 e moiro-me d'amor.

E non achei i
 [o] que por meu mal vi,
 e moiro-me d'amor.

Además, se puede decir que en el villancico la voz es femenina, porque es la mujer quien siempre habla de la partida del amado, ya sea que éste parta por tierra o se haga a la mar (*vid. infra* "Vánse mis amores"). En cambio, en la glosa aparece *mozuelas*, un vocablo usado solamente por la voz masculina (cf. 116, 260, 689, 1716 y 1719): una marca. La ruptura de tono posiblemente se deba, como lo señala Margit Frenk (2006: 441), a la contaminación de dos textos diferentes, o quizá al estado fragmentario de la glosa: si hubiera continuado, sabríamos qué secreta razón une a los barcos con las mozuelas.

Otro poema que nos conduce hacia el problema de la determinación de la voz es la canción 273 A y su variante 273 B; en ambas, el villancico puede considerarse de voz feme-

nina, sin embargo, una glosa tiene voz femenina y la otra tiene voz masculina:

Perdida traygo la color:
todos me dizen que lo é de amor.

Viniendo de la romería
encontré a mi buen amor
pidiérame tres besicos,
luego perdí mi color.
Dizen a mí que lo é de amor.

Perdida traygo la color.
Todos me dizen que lo é de amor. [273 A]

Perdida teñyo la color:
dice miñya mayre que lo he d'amor.

La color teñyo perdida
por una descoñyocida
non teñyo yo color d'vida
dize miñya mayre que lo he de amor. [273 B]

En la lírica popular, la pérdida del color de la cara parece una característica propia de la mujer (véase 273 A); no obstante, en la segunda versión el villancico aparece dicho por un hombre. Estamos ante una aparente contradicción, pero sería posible pensar que la glosa masculina, al parecer una glosa tardía, del siglo XVI, causaría gracia al público por utilizar un tópico femenino.

En la primera glosa no existe ninguna marca gramatical determinante de la voz. Por su tema, sabemos que se trata de una canción de romería, canciones donde la mayoría de las veces es la mujer quien encuentra al ser amado (*cf.* 313). Por esta razón la canción ha sido considerada de voz femenina.

En el siguiente texto, la voz del villancico puede considerarse como masculina, en tanto que la voz de la glosa, genéricamente determinada, se presenta como femenina:

Aquí no ay sino ber y desear,
aquí no veo
sino morir con deseo.

Madre, un escudero
que estava en este corro
a cada buelta
haziame del ojo;
yo, como soy bonica,
teniáselo em poco.

Madre, un [e]scudero
que estava en esta baila
a cada buelta
asíame de la manga;
yo, como soy bonica,
teniáselo en nada. [287 B]

En el villancico anterior no hay una marca gramatical que determine la voz. Sin embargo, el tema del deseo insatisfecho remite a la lírica culta, donde aparece el hombre que "desea" sin satisfacer su anhelo. Así lo vemos en los textos citados por Margit Frenk (2003: en la sección CORRESPONDENCIAS de la canción 287 A):

Bien veo que fago mal,
doncella, en vos amar
mas non puedo facer ál
sinon ver e desear.

Gentil dama, non se gana
 otro bien en vos mirar,
 sino ver y desear.

¿Cuál voz determina a la canción? Podríamos pensar que el villancico es la queja del escudero ante el desprecio de la muchacha. De ser así, pertenecería ésta al mismo caso de “Aquella mora garrida” [497 B] (*vid. supra*). Sin embargo, la glosa de la canción que nos ocupa no resuelve el dilema de la voz, mientras que en “Aquella mora garrida” queda explícito que el villancico es la queja del amigo.

El problema de la determinación de la voz también aparece en la siguiente canción:

Que no me desnudéys,
 amores de mi vida,
 que no me desnudéys,
 que yo me yré en camisa.

Entrastes, mi señora,
 en el huerto ageno,
 cogistes tres pericas
 del peral del medio:
 dejaredes la prenda
 de amor verdadero.

Que no me desnudéys
 [que yo me yré en camisa]. [1664 C]

Se puede decir que el villancico precedente es de mujer, ya que la mayoría de las veces ella rechaza las propuestas del hombre (véanse 1664 A, 1664 B). En este caso se confirma mi interpretación con la glosa, ya que explica la situación donde se hallan los personajes. A pesar de que no aparece en la glosa

un elemento formal que enlace y resuelva la discordancia de la voz.

Muy interesante resulta el caso de la siguiente canción:

¡Quién m'aoracá mi sayo,
cuytado!
¡Quién m'aoracá mi sayo!

El moço y la moça,
van en romería,
tómales la noche
‘n aquella montina.
¡Cuytado!
¡Quién m'aoracá mi sayo!

Tómales la noche
‘n aquella montina;
la moça cantava,
el moço decía:
“¡Cuytado!
¡Quién m'aoracá mi sayo!” [6]

El texto anterior presenta varios problemas. En el aspecto semántico, el estribillo no queda claro, pues da lugar a varias interpretaciones. De acuerdo con el estudio que Margit Frenk dedicó a esta canción, el significado del villancico puede ser interpretado de tres formas distintas. La primera, “¿Quién me ahoraca mi sayo?”, que significa “¿Quién me ha roto el sayo?”; la segunda interpretación: “¡Quién me diera ahora acá mi sayo!”; y la tercera: “¡Quién me quita acá mi sayo!”. Ninguna de estas tres versiones puede darse como segura, ya que no existen suficientes pruebas para optar por una o por otra (*cf.* Frenk, 2006: 643-649).

Desde el punto de vista de la voz, también es compleja la canción. El villancico tendría una marca textual: “cuitado”, por

lo cual deberíamos afirmar que la voz es masculina y, así, clasificarlo en el apartado “b” (villancico masculino o femenino con glosa impersonal). Pero, si se realiza una lectura detenida, se observa que, según la glosa, el villancico es dicho por ambos personajes: “la moça cantaba, / el moço dezía: ...”. De manera que “cuitado” no puede ser utilizado como una marca. Este hecho nos lleva a pensar que entre el villancico y la glosa se ha producido una ruptura temática.

La disociación entre las estrofas y el villancico, supone Frenk, puede no deberse al estado fragmentario de la glosa, “sino que aquéllas y éste pueden provenir de cantares totalmente distintos y sólo haberse asociado por una de esas ‘contaminaciones’ tan frecuentes en la literatura folclórica. La semejanza de la música pudo haber bastado para reunir los dos textos dispares en una sola y falsa unidad” (Frenk, 2006: 649).

A lo largo del presente apartado se han establecido los siguientes criterios: primero, de acuerdo con la teoría de Benveniste, he establecido la oposición entre canciones *personales* (yo) e *impersonales* (él) según el sujeto de lo enunciado. Segundo, se distinguieron los elementos que constituyen las marcas; de esta diferenciación resultan: *marcas textuales* (palabras que tienen explícito el género en el texto) y *marcas contextuales* (rasgos determinados genéricamente por el contexto). Y, por último, de acuerdo con las marcas, la distinción de las voces: femenina, masculina y neutra (indeterminada).

Una vez entendida la problemática de la clasificación de la voz, estudio a continuación la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica en el siguiente orden para mayor claridad: primero, analizo las marcas textuales y sus combinaciones; luego, las marcas contextuales de tópicos, y, finalmente, las marcas contextuales que consisten en un símbolo.

2. LAS MARCAS TEXTUALES

*Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor.*

[168]

La lírica popular le da voz a la mujer, una voz rebelde que “expresa una serie de actitudes que, a la luz de las leyes y las normas que rigen a la sociedad de entonces, resultan anómalas o incluso francamente subversivas” (Frenk, 2006: 21).

La voz femenina, en el ámbito amoroso, nos revela los sentimientos de la mujer; algunas veces la escuchamos, como mudos testigos, hablar de sus deseos o sus penas; otras, el enojo y la ira llenan sus palabras por el dolor de un engaño o un desencanto amoroso cuyas causas son la actitud del amante. En las canciones de amor habla una mujer sencilla, concreta: una mujer, joven o madura, que desde su mundo interior nos deja asomarnos a su entorno. Tomemos algunos textos ejemplificadores de lo anterior. Así, cuando el deseo invade a la mujer la hace exclamar:

¡Ayres, ola!,
¡que me abraso en amores toda! [269]

Otras veces, el amor se convierte en un pícaro juego de los amantes y la mujer deja entrever ese sentido lúdico en sus propias palabras:

Porque te besé, carillo,
me rriñó mi madre a mí
¡torna el beso que te di! [1684 A]

La muchacha que expresa su voluntad y deseo aparece constantemente en la lírica antigua; algunas veces emplea categóricas afirmaciones que asemejan casi una orden:

No quiero ser casada,
[sino] libre enamorada. [216]

A veces los deseos de la mujer no se cumplen: ella reacciona pasivamente quejándose de su fortuna o su estado actual. El lamento no impide que brote algún destello de su vanidad entre la pesadumbre, como en la siguiente canción:

Soy garridica y bivo penada,
por ser malcasada. [230]

En otras ocasiones la expresión es de triste amargura, de quien ya ha probado el lado oscuro del amor:

A nadie quiero querer,
ni quiero querida ser. [745]

En las anteriores canciones de voz femenina oímos a distintas mujeres: las más de las veces, a la joven soltera que se inicia en el amor (*cf.* núms. 269, 1684 A y 745); otras, a la mujer casada que lamenta su suerte (*cf.* núms. 216 y 230). Dos aspectos fundamentales del personaje: por un lado, la muchacha que ejerce su sexualidad según su voluntad y, por otro, la mujer que ya no puede ser libre como antaño porque está sometida a las normas del marido. Vale la pena detenernos a analizar la importancia de que exista la voz de la muchacha soltera en la antigua lírica popular. En la sociedad medieval la mujer estaba sujeta a ciertas normas:

En el seno de la familia las mujeres solteras estaban supeditadas al padre; las casadas, al marido. La mujer casada gozaba de más estima que la soltera, la cual, a diferencia de la viuda, de ningún modo podía vivir con un hombre al lado; si lo hacía, se la consideraba mujer no honrada (Frenk, 2006: 22).

De acuerdo con lo anterior, la mujer soltera, en particular, era sometida a una rígida vigilancia social. Este hecho contrasta con la libertad gozada por la muchacha en la antigua lírica. Esto es una contradicción aparente, pues ¿qué mejor remedio para soportar la realidad a la que estaba expuesta la mujer que cantar canciones donde sus sueños podían realizarse?¹

La voz femenina se identifica por medio de diversas marcas: las explícitas o textuales, y las implícitas o contextuales. No hay que olvidar, como mencioné antes, que este análisis comprende los cantares de tema amoroso cuya voz es femenina y sólo aquellos donde el sujeto de lo enunciado es el *yo*.

Las marcas *textuales* halladas en las canciones de amor de voz femenina son de tres tipos: 1) las que nos indican al *locutor*: quien habla en la canción; las que señalan al *alocutario*: a quien se dirige el sujeto enunciador, y 3) aquellas que indican al *delocutor*: sobre quien se habla (*vid. supra*, p. 35). Cuando su género es explícito, las diferentes categorías gramaticales (pronombres, sustantivos, adjetivos o verboides) funcionan como marcas en las canciones estudiadas.

1) La primera marca señala al locutor por medio de una palabra con el género explícito (76 canciones):²

¹ Por lo que sabemos, la vida de la mujer que pertenecía a las clases subalternas era bastante dura; hecho que contrasta con el mundo que presentan estas canciones. Quizá esta contradicción se aclara con la afirmación de Lombardi Satriani a propósito del folclore actual del sur de Italia: "[...] la aspiración de los estratos populares a una vida menos injusta ha chocado con la realidad del orden social; la realidad ha moldeado la exigencia popular; canalizándola hacia la esfera de lo imaginario, para que pudiese aceptar [...] esta realidad" (1988: 125).

² Las otras canciones de nuestro corpus que tienen este tipo de marca son: 120 B, 123, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142 A, 142 B, 144, 158, 169 A, 169 B, 170, 171, 173, 174 B, 178, 180, 190 B, 190 C, 191, 207, 210, 212 A, 212 B, 214, 215 A, 215 B, 216, 219, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 269, 270, 271,

Que non dormiré *sola*, non,
sola y sin amor. [168]

Mariquita me llaman,
 los arrieros;
Mariquita me llaman,
 voyme con ellos. [176]

Maguera el amor nuevo,
 mal *enamorado* vengo. [271]

Papagayos, ruysenores,
 que cantáys al alvorada,
 llevad nueva a mis amores,
 cómo espero aquí *assentada*. [570]

¡Hala, hala, hala, hala,
 que no estoy para vos *guardada*! [710]

¡Ay, *mezquina*,
 que se me hincó un' espina!
 ¡*Desdichada*,
 que temo quedar *preñada*! [1650]³

Muchas veces la voz se dirige a un interlocutor que está dentro del mismo plano ficcional: a un alocutario; este tipo de receptor ha sido denominado por Óscar Tacca como destinatario inter-

315 A, 315 B, 317, 320, 475 A, 530, 570, 580, 581, 582, 583 A, 583 B, 589 A, 589 B, 661, 696, 745, 857, 859, 1644, 1645 B, 1686.

³ En la voz masculina la marca que indica al locutor es la menos frecuente (32 canciones): "No he ventura, *mezquino* yo, / no he ventura en amores, [no]" [623]; "Soy *zagalejo* y soy *polidillo*, / soy *enamorado* y no oso decillo" [1657].

no ficticio (cf. 1973, 156).⁴ En las canciones de amor el alocutario se considera una marca cuando su género está explícito. Es decir, si el sujeto se dirige a un hombre, entonces marca a la voz del locutor como femenina, y viceversa. Ello no excluye que existan cantares cuya voz es difícil de determinar aun cuando se cumpla lo anterior. Son 72 canciones:⁵

Quitad, el *cavallero*,
los ojos de mí,
no miréys así. [371]⁶

Pídeme, *carillo*,
que a ti darte me han,
que en casa del mi padre
mal aborrecido me han. [472]

Déxate, *Juan*, de burlar
que no quiero aquillotrar. [694]⁷

⁴ Véase también nota núm. 3 en el primer apartado.

⁵ Las siguientes canciones poseen este tipo de marca: 4 A, 4 B, 318, 331 A, 331 B, 332, 359, 390, 391 A, 391 B, 396, 407, 422, 424, 425, 432, 433, 443, 444, 445, 452, 459, 460, 462, 476, 494, 547, 572, 573, 664, 665, 666, 671, 693, 694, 695, 698, 701, 711, 712, 713, 714, 727, 1662 A, 1663, 1667, 1677 A, 1678 B, 1678 C, 1682, 1683 B, 1684 A, 1684 B, 1690, 1691, 1692, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728 A, 1728 B, 1728 C, 1729, 1730 A, 1732 A, 1732 B, 1733.

⁶ Del análisis de los sustantivos que sirven para designar al alocutario en las canciones amorosas de voz femenina, se desprende que en el 32 % de las canciones (23 textos) la mujer se dirige a un caballero. Resultado interesante a la luz de la interacción entre la lírica culta y la lírica popular.

⁷ El verbo "aquillotrar" surge del sustantivo "aquellotro, quillotro", sustantivo que se emplea con valor análogo a la contracción de "aquello otro" (Corominas, 1976: 243).

¡Fuera, fuera, fuera,
el pastorcico!,
 Quèn el campo
 dormirás y no conmigo. [713]

Marido, ¿si queréis algo?,
 que me quiero levantar. [1728 A]⁸

Por último, cuando se conoce el género del delocutor, éste constituye la marca. Si es masculino, entonces quien habla es una mujer, y viceversa. Este apartado contiene 75 canciones:⁹

Mucho me quier,
el bachiller,
 quiéreme bien. [184]

Ayer vino un *caballero*,
 mi madre, a mènamorar;
 no lo puedo olvidar. [282*]

Quando *le* veo al amor, madre,
 toda se arrebuelve la mi sangre. [290]

⁸ La mayor parte de las canciones de voz masculina —son 138 en total— poseen la marca que señala al alocutario: “*Morenica*, no desprecies la color;/ que la tuya es la mejor” [145 A]; “Ábreme, *casada*, por tu fe;/ llueve menudico, y mojomé” [341]; “¡Oh, quán, *mala* que sois, *mala* / para mí! / ¡Por mi mal os conocí!” [654]; “Abraçame, Juana, más, / que no son buenos abraços / cuando no llegan los braços / a cruçarse por detrás” [1702]. En estos ejemplos aparecen las actitudes características de la voz masculina: el piropo, la declaración y la queja.

⁹ Números: 72 D, 161, 162, 165, 179, 183, 184, 185 A, 185 C, 186, 187, 189, 201, 202, 218, 220, 237, 272, 275, 276 A, 276 B, 280 A, 280 B, 281, 283, 284, 285, 291, 321, 322, 382, 491, 493, 496, 498, 500, 502, 520, 521, 525, 529, 532, 534, 535, 567, 568 B, 568 C, 568 D, 568 E, 584, 629, 634, 638, 642 A, 642 B, 643, 646 B, 680, 682, 683, 816, 1617, 1619 A, 1619 B, 1620, 1647, 1648, 1679, 1723, 1734, 1735.

Aquel *pastorcico*, madre, que no viene,
algo tiene en el campo, que le duele. [568 A]

Un veso me dio el *melero*:
a la miel me supo el veso. [1619 B]¹⁰

De acuerdo con el número de canciones, la marca más frecuente es la que señala al locutor; le sigue aquella indicadora del delocutor y, finalmente, la que identifica al alocutario. De aquí se desprende que en la mayor parte de las canciones de amor la mujer se erige como centro de su propio discurso (marca de locutor); no así en la voz masculina, como vimos en las notas 3, 8 y 10, donde la marca más frecuente es el alocutario, lo que implica que gran parte del discurso del hombre gira alrededor de la mujer.

La acumulación de estas marcas, producida en varios de los textos estudiados, puede ser por la repetición de la misma marca (como vimos en los números 168, 176 y 1650) o una combinación de ellas. Las diferentes combinaciones de las marcas textuales que se dan en estas canciones son:

- 1) *Locutor* (marcado con cursivas) + delocutor (subrayado).
Este tipo es el más frecuente:¹¹

¡Agora que sé d'amor,
me metéys *monja*?
¡Ay Dios, qué grave cosa!

¹⁰ En la voz masculina existe también un numeroso grupo de canciones —70 en total— cuya marca es el delocutor: "Madre, una *moçuela* / que en amores me habló / ¡piérdala su madre, / y *hallásemela* yo!" [260]; "Caterina bem promete: / eramá, como ela mente!" [641]; "Si la *moçuela* no me agrada, / no me aconsejedes / nada" [689].

¹¹ Números: 213, 221, 224, 233, 234, 235, 288 B, 288 C, 313, 497 B.

¿Agora que sé d'amor, de cavallero,
 agora me metéys *monja*,
 en el monesterio?
 ¡Ay Dios, qué grave cosa! [208]
 Soy *garridilla* [y no] pierdo sazón
 por *malmaridada*:
 tengo marido en mi coraçón
 que a mí agrada. [235]

Enemiga le soy, madre,
 [a] aquel cavallero yo:
 ¡mal *enemiga* le so! [681]

2) *Locutor* (marcado con cursivas) + alocutario (subrayado).
 Existen seis canciones de este tipo:¹²

Pues que me tienes, Miguel, por *esposa*,
 ¡mírame, Miguel, cómo soi *hermosa*! [122]¹³

Queredme bien, cavallero,
casada soy, aunque no quiero. [236]

No me demandes, carillo,
 pues que no te me darán,

¹² Números: 669, 673, 697, 1666.

¹³ En las canciones de voz masculina, como en las de voz femenina, se produce una acumulación de marcas, que puede ser la misma marca o una combinación de ellas. Como vimos en el apartado precedente, las combinaciones de locutor + delocutor; locutor + alocutario, se presentan tanto en la voz femenina como en la masculina.

Existe una combinación diferente que sólo aparece en la voz masculina: *alocutario* + *delocutor*: "Vámonos de akí, *galanes*, / ke akí no ganamos nada: / otro se lleva la moza, / nosotros, la noche mala" [690].

que no estoy *aborrescida*,
ni mis parientes querrán. [700]

De acuerdo con los resultados obtenidos, la mayor parte de los textos (242 canciones) tiene marcas textuales que facilitan la identificación de la voz del cantar. Por tanto, se deduce que marcar el discurso para identificar quién es el personaje de la canción es importante, sobre todo en el ámbito amoroso, donde es relevante, casi esencial, la necesidad de conocer la voz para saber quién es el destinatario.

Por otra parte, existe un numeroso grupo de canciones que carece de marcas explícitas y sólo se puede identificar al locutor por el contexto. Estas composiciones serán analizadas más adelante.

3. LAS MARCAS CONTEXTUALES: TÓPICOS Y MOTIVOS

*Yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa me so.*

[120 A]

Las canciones de la antigua lírica popular hispánica pertenecen a una colectividad que posee un caudal poético-musical limitado que es compartido y conocido por ella. De ahí que en la tradición se produzca un incesante y profundo diálogo entre las canciones, o, dicho de otra manera, los poemas forman parte de un gran conjunto del que éstos no pueden ser aislados sin quedar su significado incompleto.

En los textos analizados aparecen tópicos comunes, asociados a distintas situaciones que señalan a la voz como femenina, a los cuales hemos llamado marcas contextuales.

En este trabajo se designa *tópico* a la configuración estable de varios motivos “que reaparece con frecuencia en la literatura” (Ducrot y Todorov, 1989: 257). De esta manera, será considerado como un tópico, en cuanto a tema, es decir, si no involucra una acción. En tanto que motivo se utiliza como “unidad narrativa mínima”, y “sus contenidos semánticos pueden ser descripciones ubicaciones, acciones, objetos o personajes, siempre y cuando haya un sujeto en relación con ellos” (González, 2003: 381).

La existencia de un gran número de tópicos y motivos nos ha llevado a organizar el capítulo de la siguiente manera: cada tópico o motivo lo indicamos por medio de un subtítulo, y cuando se ha considerado que existe una relación entre una serie de ellos los hemos agrupado bajo un mismo título, conservando los subtítulos para cada uno de ellos.

3.1 El movimiento

Una de las distinciones entre los personajes femeninos y los masculinos de la antigua lírica hispánica es la capacidad de transitar de un espacio a otro. Los personajes femeninos tienden a ser más pasivos, mientras que los masculinos son más activos. Por ello, en este grupo he reunido aquellos cantares donde el movimiento, o la falta de él, ayuda a identificar al locutor de la canción como femenino.

De acuerdo con el criterio antes mencionado he agrupado los siguientes motivos: "Vánse mis amores", "¿Dólos mis amores, dólos?", "Quiérome ir con él", "Llévame, amigo", "Envíame mi madre" y "Yendo y viniendo". Éstos fueron ordenados según el movimiento físico de la mujer en la canción, desde la pasiva espera del retorno del amado hasta la mujer que toma la iniciativa para ir a buscarlo. Relacionados con los anteriores motivos están otros tópicos, como "la espera" y "el alba", que por su importancia en la tradición estudiada serán tratados como incisos independientes.

3.1.1 "Vánse mis amores"¹

En la Edad Media la ausencia del hombre podía deberse a la guerra o a su oficio de marinero o pastor; él debía hacerse a la mar o partir por tierra en la estación de pastoreo, actividades todas que duraban meses; en tanto la mujer debía permanecer en el hogar realizando las labores de la casa y esperar el retorno del amado.

¹ Paula Olinger; como otros estudiosos, ha dicho que las canciones donde se habla de la ausencia, "in which a lover stands by the sea longing for a glimpse of the beloved's returning ship, are common in the tradition not only because it was a common occurrence, but because it symbolizes a universal feeling" (Olinger, 1985: 156-157). En otras

La escena, tan cotidiana para la mujer campesina, de la partida del amado aparece en un grupo numeroso de cantares de la lírica popular. Ésta es vivida intensamente por la mujer, como se observa en el predominio de la tristeza y la angustia en su discurso; otras veces, manifiesta el temor de ser olvidada y muchas más el deseo de que su amado permanezca junto a ella. He aquí dos ejemplos marcados textualmente:

 Mi *quintado* va a la guerra:
 ruego a Dios que sano vuelva. [525]

 Váseme mi amor, muérome por él.
 Dios lo trayga tiempo,
 que me vengue d'él. [532]

Una vez reunidos los elementos suficientes para identificar como una voz de mujer la que habla sobre la partida del hombre, se analizarán aquellas canciones sin marca explícita con el mismo tema. En los siguientes dos ejemplos, la mujer vive la partida del amado de distintos modos. Por un lado, lamenta su suerte (531); por el otro, le reclama al amante su decisión de partir (548):

 Si a la guerra mi lindo amor,
 por darme enojos se va,
 ¡ay, Dios, cuál me dexará! [531]

 Dexaréis, amor, mis tierras,
 y a la mar os queréis ir:
 quedo yo para morir. [548]

palabras, el tema de la ausencia nos lleva hacia los tópicos universales de la poesía (véase también Frenk 1984 a: 86; Reckert, 1993: capítulo 1).

En ocasiones, la mujer anticipa el dolor de la separación de su amado y reconoce la fuerza del deseo que la invade, como en esta canción con marca explícita:

Anar-se'n vol lo meu señor;
encara's ací, yo ja l'ñor. [521]

La situación se reitera en estos dos ejemplos sin marca explícita: el hombre parte y la mujer se desespera porque ya conoce el devenir: la lejanía y el deseo insatisfecho provocados por la ausencia:

Alcé los ojos, miré a la mar,
vi a mis amores a la vela andar.

Aún no son partidos, y tengo deseo:
¡qué hará desde aya mar en medio!

¡O, mar, o, mar, si te secase[s],
no dieses lugar a que te navegase(s)! [539]

Alzé mis ojos, miré, a la mar,
vi a mis amores en galera andar:
d'ellos no me querría acordar. [540]

La denominación del amado varía en las canciones amorosas: puede ser indiferentemente designado como "amor" o "amores" (*vid. supra*, p. 42, n. 8). Otras veces, se lo nombra con la expresión sinecdótica "mis ojos", como en esta canción, donde la mujer, en la soledad de su ensueño, imagina a su amante:

Me[u]s ollos van per lo mare,
mirando van Portugale. [533]

La ambigüedad de la expresión “mis ojos” establece un juego de significados en el texto anterior. “Mis ojos” connota, por un lado, al ser amado y, por otro, a los ojos de la mujer, quien se está imaginando ver, a través de los ojos del hombre, Portugal. El cantar nos sumerge en un juego de espejos enfrentados, una imagen refleja a la otra. Sorprendente y único es este poema por su gran posibilidad de evocación y por la sutileza de su lenguaje.²

Ante la partida del ser amado, la angustia de la inminente soledad y el deseo se conjugan en la mujer, quien pide lo imposible: el retorno. Así lo vemos en estos ejemplos sin marca explícita:

Vânse mis amores, madre,
 luengas tierras van morar:
 yo no los puedo olvidar.
 ¿Quién me los hará tornar? [523]

Grandes bandos andam na corte:
 traga-me Deos o meu bon amore. [524]

Vão-se meus amores,
 vão-se pollo mar;
 pois mos levais, ágoas,
 fazey-mos tornar. [538]

En otros casos, la mujer se pregunta quién será el mensajero que le participe las nuevas de su amor y rompa el silencio de la distancia. He aquí un ejemplo sin marca textual:

² Pilar Lorenzo Gradín (1990: 95) también marca como rasgo distintivo de la lírica castellana el uso de la sinécdoque y confirma que puede ser utilizado tanto por la voz masculina como por la femenina; la autora, además, agrega que sólo existe este recurso en una cantiga de amigo de Joham García de Guilhade.

Vão-se meus amores, a partes dalém:
 quem me dará novas
 de todo meu bem? [526]

El mar, los marineros, los barcos recuerdan incesantemente a la mujer que su hombre se ha marchado. A veces el anhelo de la unión con el amante se resume en el deseo de la mujer por hacerse a la mar:

Vaste, amore:
 ¡quién fuese agora el rremador[e]!
 Amor, y vaste:
 ¡quién fuere agora el que rremase!

Vaste, amore,
 en vela latina:
 ¡quién fuese agora el rremador[e],
 de las de la crespina!
 Amor, y vaste:
 ¡quién fuese agora el que rremase! [550]

La sola contemplación de los barcos basta para recordarle a la mujer su soledad, como en el siguiente cantar sin marca explícita:

Vi los barcos, madre,
 vilos, y no me valen. [536 A]³

³ En numerosas canciones de la voz femenina con marca explícita, la niña aparece en confidencia con la madre. La muchacha cuenta sus sentimientos: a veces su tristeza o soledad; otras, lo sucedido en el amor, como en las siguientes canciones: "Del amor vengo yo presa, / presa del amor" [270]; "Cuando le veo al amor, madre, / toda se arrebuelve la mi sangre" [290]; "... Madre, la mi madre, / del cuerpo atán garrido, / por

Por el contrario, en otras ocasiones, la partida del amante casi es un regocijo para la mujer que espera, y con desenfadado confiesa su alegría, como en estos ejemplos con marca explícita:

En el barco *le* vi andar,
ribericas de la mar. [534]

La varca de lo mi amore,
la farirá,
la varca de lo mi amore,
que esta noche partirá. [535]

El día de San Juan, festejado en el solsticio de verano, era la fiesta más esperada por los enamorados, pues podían disfru-

.....

aquella sierra / de aquel lomo erguido / yva una mañana / el mi lindo amigo; / llaméle co[n] mi toca / y con mis dedos cinco. / Los caños corren agua / y dan en el torongil" [72 D]; "Quiérole, madre, / tanto le quiero, / quiérole tanto, / que de amores muero" [272]; "El que más amaba, madre, / se me fue, / más acá me dexó la fe" [529*]. En contraste con la actitud de confidente que suele adoptar la madre hallamos en algunas canciones a una madre, cercana a la real, que hostiga a la niña: "No me firáys, madre, / yo os lo diré, / mal d'amores é. / Madre, un cavallero / de casa del rey / siendo yo pequeña / pidióme la fe, / díselo yo, madre, / no lo negaré. / Mal d'amores é. / No me firáys, madre, / yo os lo diré: / mal d'amores é" [288 B]. La presencia de la madre que por medio de la fuerza física obliga a la que ahora podemos afirmar que es una muchacha a confesar sus amores se reitera en las siguientes canciones con marca explícita: "No me firáys, madre, / que yo's lo diré: / mal d'amores é" [288 A]; "Pues queréys que os lo diga, / madre mía, lo que he, / pues que queréys que os lo diga, / yo sin duda os lo diré" [286]. La confesión, considerada como un acto ilocutivo por la teoría de los actos de habla, aparece frecuentemente en boca de la niña de las canciones amorosas populares. Unas veces la madre y la niña aparecen en un momento de íntima confianza; otras, la madre hostiga a la muchacha, por medio de la fuerza física, para que la joven confiese sus amores, por ejemplo: 72 D, 182 A, 182 B, 187, 189, 197, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 276 A, 276 B, 277, 279, 280 A, 280 B, 281, 282, 283, 285, 286, 288 A, 288 B, 288 C, 290 C, 292, 306, 308 B, 313, 314 C, 317, 319, 321, 382, 432, 453, 529, 681, 1617.

tar de sus amores públicamente. Sin embargo, la partida del hombre torna el júbilo de la celebración en tristeza para la mujer enamorada, quien sabe que no gozará de los placeres del amor, que no "cogerá flores":⁴

¡Que no cogeré, berbena,
la mañana de sant Juan,
pues mis amores se van! [522 A]

Frente a las canciones donde hay escasos elementos para determinar la voz, encontramos en esta composición la acumulación de diversos tópicos y motivos propios de la voz femenina, a saber: "mis amores se van", "el alba" (*vid. infra*, "El alba", p. 92) y uno de los símbolos eróticos más característicos de la voz de la mujer: "coger flores" (*vid. infra*, p. 131).

La desesperación producida por la inmediatez de la larga e insoportable ausencia del amado se transforma en un ruego que, sabemos, es de mujer:

¡Ficade, amor, ficade,
ficade, amor! [546]

El tópico alrededor del cual se agrupan estas canciones es "vânse mis amores" (*Nuevo corpus*, sección 31), que recoge todos los textos acerca de la "partida del ser amado" hacia

⁴ Sobre la noche de la fiesta de San Juan explica Deleito y Piñuela, en *Y también se divierte el pueblo*, que "era la noche de libertad general, en que todo estaba permitido; noche de alegría, de amor y de aventura, por la cual suspiraba la juventud desde muchos meses antes" (*cf. Alín*, 1968: 174). Véase, entre otros estudios sobre este tema, el de Julio Caro Baroja (1979: 185-201).

otras tierras o al mar.⁵ En este apartado hemos visto que es el hombre quien parte en todos los cantares.⁶

3.1.2 “¿Dólos mis amores, dólos?”

En algunos textos la ausencia del hombre se conoce de una manera indirecta, velada, a través de la ansiosa voz de la mujer abandonada preguntándose dónde está su amante, como en este ejemplo con marca textual:

¿Dólo mi *morico*, adólo?,
¿dólo mi *moro*? [520]

En la siguiente canción, sin marca textual, encontramos dos elementos reiterados: la pregunta lanzada al aire y la angustia de la mujer ante la ausencia del hombre:

¿Dólos mis amores, dólos?,
¿Dólos mis amores, he? [519 A]

La otra versión que se puede insertar en este grupo repite en el villancico la pregunta en un tono similar, pero no incluye ninguna marca explícita que nos indique quién es el locutor:

⁵ Cf. las canciones 529, 532, 534, 535, 547 (marcadas textualmente); 522 B, 523, 537 A, 537 B, 549 A, 549 B (sin marca textual).

⁶ En la voz masculina hallamos canciones en donde el hombre habla de su partida: “Zagaleja la de lo verde, / graciosa en el mirar; / quédate a Dios, alma mía, / que me voy d’este lugar” [543]. El hombre, como la mujer, sabe que la ausencia puede conllevar la mudanza de los sentimientos: “Dime, señora, di, / cuando parta d’esta tierra, / ¿si te acordarás de my?” [562]. El hombre a su regreso, algunas veces, debe enfrentar el olvido de su amada: “Después que a la mar pasé, / vida mía, ¡ay!, olvidastesmé” [578].

¿Dólos mis amores, dólos?
¿dónde los yré a buscar?

Digasme tú, el marinero,
que Dios te guarde de mal,
¿si los viste a mis amores,
si los viste allá pasar? [519 B]

La cercanía de este motivo con el de "vânse mis amores" y la carencia de motivos similares en los textos de la voz masculina confirman que las canciones 519 A y 519 B pertenecen a la voz femenina.⁷

3.1.3 "Quiérome ir con él"

El cambio de actitud de la mujer ante la partida del amado parece resumirse en la expresión directa de su deseo: "quíerome ir con él".⁸ El lenguaje se presenta para la mujer como el espacio donde la acción, que no puede llevarse a cabo en la vida real, se cumple. Por ejemplo, en estas canciones con marca explícita:

Yrme quiero, madre,
a la galera nueva,
con el marinero,
a ser marinera. [178]

⁷ Existe un solo ejemplo donde es el hombre quien pide noticias de su amada: "Romero, tú que vienes / de do mi señora está, / las nuevas de ella me da" [527]. A pesar de ser una situación personal el tono utilizado por el personaje es muy diferente, ya que no existen ni la ansiedad ni la desesperación de la voz femenina, sino una tranquila curiosidad.

⁸ El empleo de los giros fijos, casi esquemas, en las canciones de la antigua lírica popular es un rasgo distintivo de la poesía tradicional (cf. Frenk, 1984 a: 78).

Quiérome ir, mi bida,
 quiérome ir con él
 una temporadita
 con el mercader. [179]

A veces, el deseo sexual de la mujer parece consolidarse en los misteriosos gritos provenientes de la sierra, uno de los lugares privilegiados para el encuentro de los amantes (*cf.* Reckert, 1970: 36), como sucede en esta canción con marca textual:

Gritos davan en aquella sierra:
 ¡ay, madre!, quiérom'ir a ella!

En aquella sierra erguida, gritos davan a Catalina.
 ¡Ay, madre!, quiérom'ir a ella! [191]

A primera vista, extraña que los gritos propiamente escuchados por la niña sean como un desesperado llamado que la obliga a ir a los páramos lejanos. Quizás la siguiente canción, que no es de voz femenina, revele quién es el que profiere los casi alaridos de pasión:

Gritos dava el pastorcico
 en las sierras donde está:
 ¡Dios mío!, ¿si morirá? [502]

La reiteración de los misteriosos gritos que la niña está segura pertenecen a su amante, quien aparece simbolizado por la sierra, la encontramos en la siguiente canción con marca explícita.⁹ Llama la atención la seguridad con que la niña afir-

⁹ Para el simbolismo de los gritos véase Frenk (2006: 347-348), y para el simbolismo de la sierra consúltese Masera (1995: 234-237).

ma, en un alarde de belleza, que los gritos no pueden estar destinados sino a ella, la más garrida:

Si me llaman, a mí llaman,
que cuydo que me llaman a mí.

En aquella sierra erguida,
—cuydo que me llaman a mí—
llaman a la más garrida:
que cuydo que me llaman a mí. [190 C]¹⁰

Podemos saber que es una mujer quien escucha el llamado de su amante por la similitud de la forma y el contenido entre el siguiente villancico y las canciones analizadas:

Si me llaman, a mí llaman:
cuydo que me llaman a mí. [190 A]¹¹

Pero a veces los gritos desaparecen y sólo se oye la vehemencia del deseo y de la voluntad de la joven en la expresión "quiero ir". A partir de ello reconocemos la voz femenina en este texto sin marca explícita:

Naquela serra,
quero ir a morar;

¹⁰ Supone Olinger que "the girl who insistently repeats her desire to go to the mountain believes the cries to be those of her lover: Yet again, the situation is less important than the feeling —an irresistible desire to go to the mountains, as though being pulled by a magnet [La niña quien insistentemente repite su deseo de ir a la montaña cree que los gritos son los de su amante. De nuevo, la situación es menos importante que el sentimiento —un irresistible deseo de ir a la montaña, como si fuera atraída por un imán]" (Olinger, 1985: 103).

¹¹ Vid. *supra*, apartado 2, "marcas textuales de locutor", la canción 176.

quem bem quiser,
lá me irá a buscar. [193]

En este apartado se hallan tres canciones sin marca explícita, donde aparece la reunión de motivos que, a partir de nuestro análisis, se han considerado propios de la voz de mujer:

A la guerra van mis ojos:
quiérome yr con ellos, no vayan solos. [177 A]

Por la mar abajo ban los mis ojos:
quiérome ir con ellos, no baian solos. [177 B]

Polo mar abaixo,
se vão os meus olhos:
quero-me ir com eles
que não se vayão solos. [177 C]

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, los motivos reunidos en los tres ejemplos, que son “vânse mis amores” y “quiérome ir con él”, señalan a la voz de las canciones como femenina.

Por otra parte, en el villancico de una canción con glosa impersonal, escuchamos, de nuevo, el deseo de la niña sintetizado en el motivo “quiérome ir con él”. Además, aparecen otros elementos: la huerta y la rosa, relacionados con el motivo femenino de “coger flores” (*vid. infra*). La huerta es el lugar favorito de los amantes, donde nace la rosa —símbolo arcaico y polisémico del amor:

En la huerta nasce la rosa,
quiérome yr allá,
por mirar al ru[y]señor,
como cantavá

Por las riberas del río
limones coge la virgo.

.....

Limones cogía la virgo,
para dar al su amigo.

.....

Para dar al su amigo,
en un sombrero de sirgo. [8]¹²

En la glosa se esclarece por qué la niña quiere ir a la huerta: sabemos que va al encuentro de su amante. La información dada en la glosa, y la conjunción de los motivos y tópicos femeninos, nos induce a pensar que la voz del villancico es femenina.

A manera de conclusión, la expresión "quíerome ir" parece resumir el deseo de la mujer por partir con su amado, de romper su inmovilidad. La fuerza del deseo de la mujer, en algunas canciones, se materializa en los gritos provenien-

.....

¹² En su interesante estudio, Reckert ha efectuado una cuidadosa investigación acerca de las diversas connotaciones de los cítricos en la lírica medieval hispánica. Por ejemplo, en la canción 8, la niña coge limones para ofrecer a su amigo, acción que simboliza la entrega sexual. Asimismo, este autor explica que arrojar y recibir naranjas simbolizaría una promesa de amor; como en esta canción de voz masculina: "Que arrojóme la portuguesilla / naranjitas de su naranjal, / que arrojómelas y arrojéselas / y bolviómelas arrojar" [1622 B]. Relacionado con el sentido erótico del juego de las naranjas aparece la siguiente canción de voz femenina, donde la mujer recibe manzanas de oro (*citrus aurantium*) de su amante: "E se ponerey la mano en vós, / garrido amor? / Hum amigo que eu avía / mançanas d'ouero m'envía. / Garrido amor: / Hum amigo que eu amava / mançanas d'ouero me manda. / Garrido amor: / Mançanas d'ouero m'envia: / a milhora era partida. / Garrido amor! [382]. Esto es, las manzanas enviadas por el amante significarían la promesa de amor. Además, en la canción se muestra que la mejor manzana era partida, señal del verdadero amor (cf. Reckert, 1970: 21-37). Para el simbolismo de arrojar fruta como forma de cortejo véase Masera (1995: 195-205).

tes de la sierra. Sin embargo, a pesar de la vehemencia de su anhelo, la niña sólo transforma su realidad en el lenguaje, en el espacio abierto de sus sueños. Dado lo anterior, y teniendo en cuenta la ausencia de este tópico en la voz masculina se puede concluir que este tópico es una marca contextual de la voz femenina.¹³

3.1.4 “Llévame, amigo”

El papel pasivo de la mujer de las canciones populares medievales se puede transformar en activo a través del lenguaje: ya no sólo habla de su deseo, sino que es ella quien realiza una proposición. Ejemplo de esto son las canciones en que la mujer toma la iniciativa y pide al hombre la lleve con él, como en esta canción con marca textual:

Por el río me llevad, amigo,
y llevádeme por el río. [462]¹⁴

En el villancico precedente la presencia del río, que simboliza la pasión del amado o el amado mismo, enfatiza el erotismo de la demanda realizada por la mujer. A veces la petición de la joven llega a convertirse en un urgente mandato; así lo vemos en los siguientes textos carentes de marca explícita:

¹³ Cf. 176 con marca textual (marcas de locutor); 177 B y 177 C no marcadas textualmente (*vid. supra*, “Quiérome ir”).

¹⁴ El río puede funcionar como símbolo de la fertilidad, así lo ha explicado Reckert: “[...] the flowing water [is] the universal symbol of life and fertility [...]” (1970: 35). El río como símbolo de la pasión masculina ha sido estudiado por Deyermond (1979-80), y para un estudio extenso del simbolismo del agua puede consultarse Morales Blouin (1981). Asimismo, se ha estudiado este símbolo en profundidad y relacionado con el cancionero hispánico portugués actual en Masera (1995: 134-144).

Levái-me, amor, daquesta terra,
 que non fará más vida en ella.
 [464]

Sem mais mando nem mais rogo
 aqui me tendes, levai-me logo. [465]

Otras veces, el lamento de la mujer se debe a la falta del hombre que la lleve, esto es, que la ponga en movimiento, como en esta canción sin marca explícita:

Pollo canaval da neve,
 nam há hi amor que me leve. [586]¹⁵

Los anteriores ejemplos (462, 464, 465 y 586) nos revelan a una mujer con voluntad e iniciativa.¹⁶ La osadía femenina puede llegar a extremos tales como, en la siguiente canción con marca textual, incitar al hombre a partir:

Salga la luna, el cavallero,
 salga la luna, y vámonos luego.

Cavallero aventurero,
 salga la luna por entero,
 salga la luna, y vámonos luego.

¹⁵ Cf. las canciones 396, 584 (marcadas textualmente); 469, 472 (sin marca textual).

¹⁶ También aparece el hombre que lleva o quiere llevar a la mujer, como eufemismo de la posesión sexual, como en esta canción de voz masculina con marca explícita: "¡Quién vos avía de llevar, oxalá! / ¡Ay, Fátima! / Fátima, la tan garrida, / levaros é a Sevilla, / teneros é por amiga. / ¡Oxalá! / ¡Ay, Fátima!" [458]. Otro ejemplo que tiene marca contextual: "Se me desta terra fôr / eu vos levarei, amor" [457].

Salga la luna, el caballero,
salga la luna, y vámonos luego. [459]¹⁷

Del análisis anterior se desprende que los motivos “llévame, amigo” y “vámonos, amor” nos muestran a una mujer activa, decidida a llevar a cabo su voluntad, a ponerse en movimiento, a ejercer su sexualidad. Asimismo, afirmamos que “llévame amigo” es un motivo exclusivo de la voz femenina; no así el motivo “vámonos, amor”, compartido con la voz masculina. A pesar de que existe una transformación en la actitud pasiva de la mujer que aparece en la lírica medieval popular, la libertad de movimiento gozada por ella continúa siendo limitada con respecto al hombre; esto es, la mujer de la tradición poética medieval popular, en este motivo, depende del otro para salir de su impuesta inmovilidad.

3.1.5 “Envíame mi madre”

El movimiento de la mujer asociado, como hemos visto, a su deseo sexual, la lleva a utilizar excusas para ponerse en movimiento, como inventar una orden de la madre. La joven se “queja”, pícaramente, acerca del peligro que implica ir sola a ciertos lugares. Sin embargo, el tono de regocijo utilizado deja entrever las verdaderas intenciones amorosas de la niña:

¹⁷ Véase la interesante interpretación simbólica de esta canción ofrecida por Frenk (2006: 332-338); para un estudio sobre el símbolo de la luna en la antigua lírica popular, véase Masera (1995: 239-244). El motivo “vámonos amor” aparece en algunas canciones de la voz masculina, como en este texto: “Pues nos ponen en tan mala fama, / toma el hatillo, i vámonos, Juana” [471]. O la siguiente canción, cuyo tema es el adulterio, puesta en boca de hombre: “Mientras que el morico duerme, / vida, y vámonos amor” [466]. En un tono similar aparece otra canción que pertenece a la voz neutra, como lo explicamos al analizar la discrepancia de voz entre el villancico y la glosa (*vid. supra*, apartado 1): “Váyamonos ambos, / amor; vayamos, / vayámonos ambos. / Felipa e Rodrigo / passavam o rio. / Amor, [vayamos] / vayámonos [ambos]” [463].

Enbírame mi madre,
al bayle, libre de amor:
cautivástesme vos, señor. [318]

Otras veces, la queja pasa a ser una exclamación donde se resalta algún aspecto importante que revela las intenciones de la niña. Oigamos el poema con marca contextual:

A que horas me mandáis
aos olivaes! [316]

Sin embargo, existen otras canciones en la antigua poesía popular, quizás más cercanas a la realidad de la época, donde la muchacha aparece sometida a la autoridad de la madre y al padre.¹⁸

3.1.6 "Yendo y viniendo"

Los historiadores nos enseñan que, durante la Edad Media, las mujeres campesinas participaban activamente en la economía familiar con las tareas del campo y con la elaboración de artesanías. El papel que desempeñaban en la producción y la contribución a la economía familiar, además de las exigencias mismas de las actividades que realizaban,

[...] daban a las mujeres del pueblo una cierta libertad de la que no gozaban las pertenecientes a las clases superiores. Al mismo tiempo se trataba de una libertad limitada, decididamente muy inferior a la que tenían los hombres del mismo estrato social (Frenk, 2006: 21).

¹⁸ Cf. con marcas textuales: 315 A, 315 B y 317 (vid. *infra*, "La fonte frida").

De acuerdo con Frenk, la mujer campesina, debido a sus labores, gozaba de cierta libertad de movimiento, la cual resultaba limitada en comparación a la poseída por el hombre de su mismo estrato. Uno de los trabajos femeninos, que implicaba la necesidad de trasladarse de un lugar a otro, era cuidar el ganado. Como se ve en el siguiente cantar con marca explícita:

No sé qué me bulle en el calcañar,
que no puedo andar.

Yéndome y viniendo, a las mis vacas,
no sé qué me bulle, entre las faldas
que no puedo andar.

No sé qué me bulle, en el calcañar,
que no puedo andar. [1645 B]¹⁹

En esta pícaro canción, la mujer se preocupa por la existencia de un impedimento para caminar, cuestión que se resuelve si atendemos a los últimos tres versos de la glosa, donde ella sitúa el lugar del dolor: “entre las faldas”. Además, aparece el verbo “bullir”, de clara connotación erótica. La otra versión de este cantar repite varios de los elementos: la expresión “no sé qué” ligada a “picar”, verbo que también posee connotaciones eróticas. Estas últimas dejan entrever el despertar del deseo sexual del personaje. Una vez señaladas las semejanzas entre los textos, podemos afirmar que esta canción también pertenece a la voz femenina:

¹⁹ La expresión “no sé qué”, dice Olinger: “This little phrase most frequently attempts to capture the ineffable, to describe the indescribable qualities associated with love [Esta pequeña frase generalmente trata de atrapar lo inefable, de describir las indescribibles cualidades asociadas al amor]” (Olinger, 1985: 2).

No sé qué me pica, en el carcañal,
que me haze mal. [1645 A]²⁰

En las siguientes canciones vemos a la mujer en movimiento. Éste puede deberse a diferentes causas: su oficio: "... Yvame yo, mi madre, / a vender pan a la villa" [120 B], "Madre, la mi madre, / si morena soy, / andando en el campo / me ha tostado el sol" [138], "... guardando el ganado / la color perdí" [139]; ir a la vigilia: "Ansí vaya, madre, / virgo a la vigilia" [185 C]; como consecuencia de ir a la romería: los textos "... Viniendo de la romería / encontré a mi buen amor" [273 A] y "... Yo me yva, mi madre, / a la romería" [313].²¹ Todos estos cantares muestran a personajes cuya conducta erótica es bien conocida, como la panadera, la morena y también las muchachas que se disponen a ir a las fiestas religiosas donde siempre encuentran a su amigo. Por lo que se podría concluir que en un gran número de casos el movimiento de la mujer se asocia con el encuentro erótico.²²

²⁰ De acuerdo con Paula Olinger, la vaquera siente su despertar sexual "entre las faldas", pero lo quiere remitir hacia el tobillo; este movimiento "from heel to skirts to heel parallels in words the movement from innocence to awareness and back [del talón a la falda al talón equivale en palabras al movimiento que va de la inocencia al despertar (sexual) y vuelve]" (Olinger, 1985: 10). Atendiendo a la cita, el movimiento de ir y venir se relaciona de una u otra manera con una situación erótica, como se explicita en la canción "No sé qué me bulle" [1645 B].

²¹ En ocasiones, el hombre muestra a la mujer en movimiento debido a su actividad de pastora: "Pastorcilla mía, / pues de mí te vas, / ¿quándo bolverás?" [551]. Asimismo, en esta voz, aparece la mujer en movimiento aun sin la especificación del trabajo que ella realiza: "Fue a la ciudad mi morena: / ¿si me querrá quando buelva?" [258]. También existen canciones neutras con este motivo, por ejemplo: "Si te vas, mi amor; / no me olvidas, no" [559].

²² En otro artículo trato sobre la relación entre los oficios y la conducta erótica de los personajes femeninos en la antigua lírica. En este caso, la pastora o serrana es una de las mujeres identificadas como sensuales en la lírica antigua (Masera, 1999).

3.2 La espera

El retraso, ausencia momentánea del ser amado, es la causa de la sospecha y el enojo de la muchacha enamorada. Este tema es universal en la literatura amorosa. Los celos no tardan en asomarse entre las palabras de la mujer que condena al amante descuidado. Sirvan de ejemplo dos textos con marca explícita:

A la queda han tocado,
y mi bien no viene:
otros nuevos amores,
me *lo* detienen. [568 C]

Si la noche haze oscura,
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, *amigo*? [573]

La demora del amante a la cita causa angustia en la mujer, como vimos en los ejemplos arriba mencionados. Sin embargo, en otras ocasiones, la impaciencia de la mujer ante la tardanza de su amante se hace menos pausada y culmina en la queja pura de una exclamación:

¡Ay, cómo tardas, amigo!
¡Ay, cómo tardas, amado! [572]

Según los textos analizados, se observa que “la espera” es un tópico propio de la voz de la mujer: es ella quien debe aguardar al amigo, quien se queja, quien se enoja y quien se duele ante la ausencia no justificada del amante. Lo mismo sucede en las canciones sin marca explícita. A veces la tardanza puede ser interpretada como un engaño (568 C y 573) y, otras, ella compara el rechazo actual con los días felices:

Solíades venir, amor,
 agora non venides, non. [574]

En el instante previo al encuentro amoroso, cuando la espera llega su fin, la mujer enamorada asocia las llamadas a la puerta de su espacio (su cuerpo) a la llegada del enamorado (*vid. infra*, "La puerta"). La eficacia poética llega a ser tal en estos cantares que incluso nosotros oímos cómo el pulso de la muchacha se agita hasta unirse el latido del corazón con los golpes de la aldaba en la puerta:

Llaman a la puerta,
 y espero yo a mi amor:
 ¡que todas las aldabadas,
 me dan en el corazón! [292]

Allí nos quedamos, como todos los escuchas, ante la historia que rápidamente solucionamos con un final feliz cuando nos identificamos con el locutor. A pesar de ello, no existe ningún elemento explícito en la canción que nos diga quién golpea la puerta, lo único que nos ayuda son algunos elementos extra-textuales, como conocer que es una canción de amor y, por lo tanto, se espera la realización del encuentro amoroso.²³

De este breve análisis se desprende que "la espera", como en otras tradiciones poéticas, es un tópico propio de la voz femenina, que se manifiesta en su lenguaje, tanto en su coraje y su rebelión contra el amante traicionero como en la desesperación y la angustia causadas por la ausencia.

²³ Cf. números 291, 567, 568A, 568B, 568 D, 568 E, 570, 573, 661 (marcadas textualmente); 569 (sin marca textual). Para el simbolismo del alba véase Masera (1995: 28-42). Además, para el simbolismo de la puerta véase ahí mismo Masera (1995: "The door"; 2008).

3.3 El alba

La madrugada, la hora de los goces del amor, puede ser el feliz instante del encuentro de los enamorados (alborada), o de la triste separación de los amantes que temen ser descubiertos (alba). En el fragmento de la siguiente canción, con marca explícita, escuchamos a la mujer que invita a su amado a la madrugada:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid

..... [452]

Más frecuente, en nuestros materiales, son *las albas* donde la mujer pide al hombre que se marche, pues ha llegado la luz del día —o el gallo canta— y su amor corre peligro. He aquí unos ejemplos sin marca explícita:²⁴

Ora vete, amor, y bete,
cata que amanesçe. [454 A]

Anau-vos-en, la mia amor,
anau-vos-en.

²⁴ En las albas españolas “no aparece, como en las francesas y alemanas, el velador; ni tampoco la alondra; lo que saca a los amantes de su dulce reposo es el gallo” (Frenk, 1984 a: 87).

Que la gent se va despertant,
e lo gal vos diu cantant:
"anaus-vos-en". [455]

En la siguiente canción la mujer advierte a su amante ser cauteloso al partir, que sus movimientos no despierten al ruyseñor:

Passito, passito, amor,
no espantéys al ruyseñor. [456 A]²⁵

Resumiendo, en la voz femenina "el alba" aparece ligada a dos momentos: la alborada o unión de los amantes (452) o, con mayor frecuencia, a la separación de ellos o alba (454 A, 455, 456 A). En las canciones puestas en boca de mujer que poseen el tópico del alba es el hombre quien aparece en movimiento, quien llega o quien parte.²⁶

3.4 La soledad

El conocimiento del amor revela a la mujer su escisión irreversible: su necesidad del otro para llegar a la plenitud. La conciencia de su sexualidad se transforma en la conciencia de su soledad. Por ello, no debe asombrarnos que en gran parte de las canciones el ámbito de la soledad sea la noche, momento evocador de la intimidad y de los goces del encuentro amoroso.

²⁵ Cf. canciones 454 B, 456 B (sin marca textual).

²⁶ Se ha observado que en la voz femenina no hay canciones donde la mujer se muestre a sí misma en movimiento durante el alba; no obstante, existe una excepción en voz femenina: "Vente a la mañana, hermana, / vente a la mañana" [451]. José Manuel Pedrosa (1997) ha demostrado que este texto es un cantar de hermana, es decir, de voz femenina.

En las canciones amorosas de voz femenina la mujer vive con tristeza la soledad, sobre todo aquella que indica la falta de un amante; la queja y la rebeldía llenan su discurso. He aquí unos textos con marca explícita que lo ejemplifican:

¡Ai, ke sola me acuesto!
¡Ai, ke sola duermo! [580]

¡Ay, toda la noche, toda!
¡Ay, toda la noche sola! [581]

Esta noche y otra,
dormiré sola. [582]

En las canciones 580, 581 y 582 predomina el lamento. En la siguiente canción sin marca explícita existe una reiteración del tema, donde aparece la desesperación ante la inquebrantable y no deseada soledad. Ante la imposibilidad de satisfacer su deseo:

¡Que me muero, madre,
con soledade! [579]

El ardiente deseo de la mujer por reunirse con su amante también aparece en cantares con marcas explícitas:

¡Si viniese ahora,
ahora que estoy sola! [583 A]

¡Agora, agora, agora,
ke estoy sola! [583 B]

Entre las labores de la casa y las del campo, el paso de los días es veloz para la mujer; sin embargo, es la noche el momen-

to evocador del placer, cuando la soledad se torna en espera, cuando la mujer evoca a su amante perdido. Sirva esta canción, sin marca explícita, de ejemplo:

Estas noches atán largas
para mí,
no solían ser ansí. [585 A]²⁷

La ausencia de canciones puestas en boca de hombre en las que se hable de la soledad y, por el contrario, la gran cantidad de textos con este tema de voz femenina nos llevan a concluir que la soledad es un tema propio de la voz de la mujer. Ya sea ésta negativa, cuando se asocia a la noche y destaca la falta de amante, o positiva —como en “Embiárame mi madre” [318]—, donde la soledad de la niña muestra su disponibilidad sexual.

3.5 La guarda

El despertar sexual de la muchacha conlleva la necesidad de saciar su deseo, actividad que es entorpecida por la vigilancia impuesta por la madre; a pesar de ello, todo esfuerzo resulta inútil si la niña misma no se quiere guardar.²⁸

El tema del guardián ya aparece en las cantigas galai-portuguesas medievales y en las jarchas. La continuidad temática entre las tradiciones se aprecia en el siguiente cantar

²⁷ Cf. las canciones 166, 168, 169 A, 169 B, 170, 673 (marcadas textualmente); 585 B y 585 C (sin marca textual).

²⁸ Sobre el tema de la guarda en la canción de mujer comenta Lorenzo Gradín (1990: 183) que, a excepción de las jarchas, donde existe el *Raquib*, y la literatura latina, donde aparece el *custos*, en la canción de mujer románica, en la mayoría de los textos es la madre quien aparece como guardián, y sólo algunas veces el padre; en tanto que en las canciones de la *malmaridada* el guardián puede ser una vieja o el marido.

donde aparecen juntos los conocidos tópicos del guardián y de la primavera que favorece al amor (cf. Frenk, 2006: 206):

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros,
y los amores con ellos,
Juan,
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar. [460]

Resulta curioso, de acuerdo con Frenk, que los almendros no florecen en primavera sino en invierno; pero esta contradicción es superada por la antigüedad de la convención poética.

La rebeldía de la muchacha ante la vigilancia impuesta surge en este texto sin marca explícita donde el motivo resurge con toda la fuerza poética:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéys:
que si yo no me guardo,
mal me guardaréys. [152]

En ocasiones, la niña se asombra ante los guardianes que le han sido impuestos para evitar que lleve a cabo el encuentro con su amante:

Aguardan a mí:
¡nunca tales guardas vi! [153]²⁹

²⁹ Cf. 213, 314 (vid. *infra*, "Coger flores").

Por supuesto, es a la mujer a quien se debe controlar su impulso sexual. El tema de la guarda como tópico exclusivo de la voz femenina pone de relieve la relación de esta tradición poética con otras anteriores, como las cantigas de amigo y algunas jarchas.

3.6 El casamiento

Para la mujer de la antigua lírica española, el casamiento es un paso fundamental. De acuerdo con lo arriba mencionado, en la sociedad de la época el estatus de la mujer dependía de su relación con el hombre, ya sea marido, padre o hermano.

La importancia del tema queda asentada por el numeroso grupo de textos donde es mencionado. Los motivos reunidos bajo este título muestran las actitudes variadas de la mujer frente al casamiento: "No quiero marido, no",

"Madre, casarme quiero", "Mongica en religión / me quiero entrar" y "No quiero ser monja, no". Se trata de actitudes que comprenden toda una gama de expresiones: desde la muchacha que rehúye la pesadilla del matrimonio impuesto y quiere continuar gozando de su libertad hasta la niña que se rebela contra el destino religioso que le ha sido escogido.

3.6.1 "No quiero marido, no"

En algunas canciones de la tradición poética popular, el casamiento aparece como una imposición de los padres; de ahí que la muchacha lo viviera como una restricción de su libertad y rehusara dejar su vida de soltera:

Deixedes-me, mi madre,
 andar solteira,
 que depois que for casada,
 serei sogeita. [173]

La petición a la madre se repite en la siguiente canción sin marca explícita, donde la muchacha desea gozar su “libertad” y su alegría antes de casarse:

Dexad que me alegre, madre,
antes que me case. [172]

La rebeldía de la joven ante el obligado casamiento surge con vehemencia en el siguiente cantarillo:

Dizen que me case yo:
¡no quiero marido, no! [218]³⁰

La muchacha de la antigua lírica popular se caracteriza por su rebeldía frente a las imposiciones hechas por la autoridad, ya sea el padre, la madre o alguien cuya identidad no se especifica. La frecuencia de esta actitud, independientemente del tópico que tenga el cantar, induce a pensar que la rebeldía de la niña es una constante en la convención poética del personaje.³¹ Veamos unos ejemplos con marca textual:

Castigado me á mi madre,
porque al amor hablé;
no le diré que se vaya,
mas antes le llamaré. [161]

³⁰ Existe una sola canción, con diálogo, donde es el hombre quien no quiere casarse: “—Kásate, mancebo. / —No quiero Kasarme: / mas kiero ser libre / que no kautivarme” [217].

³¹ La rebeldía burlona de la joven contra su madre es un rasgo que también ha destacado Pilar Lorenzo Gradín (1990: 185): “A menudo, la madre utiliza como método disuasorio el insulto y la oposición tajante al amigo, pero, ante esto, la joven adopta una postura de fuerza que, en ocasiones, no está exenta de comicidad y burla”.

No me falaguéys, mi madre,
con vuestro dulce dezir:
yo con él me tengo d'ir. [162]

Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor. [168]

¡Hola, hola,
que no tengo de dormir sola!
¡Hala, hala,
sino bien acompañada. [169 A]

Porque te besé, carillo,
me rriñó mi madre a mí:
¡torna el beso que te di! [1684 A]

La madre establece una vigilancia sobre la niña que no le permite a la muchacha gozar de los placeres del amor. Sin embargo, la mujer joven de la antigua lírica popular exclama con desenfado la intención de realizar su voluntad pese a la autoridad de la madre:

Dice mi madre que olvide el amor:
¡acávelo ella con el corazón! [146]

Seguir al amor me plaze,
aunque rabie mi madre. [147]

Diga mi madre,
lo que quisiere,
que quien boca tiene
comer quiere. [148]

Dezilde que me venga a ver,
que quanto más me riñen,
más crece el querer. [164]

La rebeldía aparece como una característica distintiva de la voz femenina, pues es la mujer quien siempre aparece sometida; no así el hombre. En conclusión, la rebeldía de la niña de la lírica medieval popular nos conduce hacia el mundo imaginario, en el que la joven realiza su voluntad.³²

3.6.2 “Madre, casarme quiero”

En el lado opuesto de la niña rebelde encontramos a la muchacha que ansía casarse, tanto que recuerda constantemente la promesa hecha por sus padres de darle un marido en determinado tiempo, plazo que suele ser una mentira para detener la impetuosidad de la niña. He aquí una canción con marca textual:

Prometió mi madre
de me dar marido,
hasta que el perexil,
estuviese florido. [202]

La inocencia de la niña impaciente se resalta por su ansiedad ante el imposible cumplimiento del plazo impuesto por los padres:

Plega a Dios que nazca,
el perexil en el ascua. [203]

³² Cf. 146, 147, 148, 149 A, 149 B, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 168, 169 A, 169 B, 170, 171, 205, 206, 210, 213, 218, 220, 235, 1684 A, 1684 B.

Asimismo, encontramos a la niña que espera impaciente el cumplimiento de la inalcanzable promesa:

¡Quándo, mas quándo,
llevará cerezas el cardo! [204]

La muchacha, cansada de las promesas, manifiesta su voluntad justificándola con la mención de algunos rasgos físicos que denotan su madurez, o inventando peligros que acontecerán si no se hace su deseo. Sirvan de ejemplo los siguientes textos:

Madre, casar, casar,
que çarapico me quiere llevar. [196]

Madre, kasarme kiero,
que me lo dixo el tanborilero. [197]

Madre, casadme cedo,
que se me arrufa el pelo. [198]

Madre, quiérome casar,
que ya alcanzo al vasar. [199]

Padre mío, kasarme kiero,
que a la chimenea llego. [200]³³

La opción para la niña que no se había casado era entrar en convento, sin embargo, esto no se cumple en los cantares estudiados. Cuando exista la posibilidad de profesar será para evitar el martirio de un mal matrimonio y no por vocación.³⁴

³³ Cf. marcadas textualmente: 201, 205, 206.

³⁴ Acerca de la condición de la mujer José María Alín dice que "muy tempranamente,

3.6.3 “No quiero ser monja, no”

La alternativa del claustro para la niña cercana a las puertas del amor queda descartada. Como en otros tópicos, ante el mismo hecho la mujer manifiesta diferentes reacciones. He aquí dos canciones marcadas textualmente:

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica so. [210]

Aunque yo quiero ser beata,
¡el amor, el amor me lo desbarata! [214]

A partir de los ejemplos, y de la constante actitud rebelde ante un mandato de la madre, podemos asegurar que la siguiente canción está puesta en boca de mujer:

¿Cómo queréis, madre,
que yo a Dios sirva,
siguiéndome el amor,
a la contina? [209]

La actitud de la niña que no quiere ser monja es equivalente a la niña que no quiere tener marido. Nuevamente, la rebelión ante lo impuesto es su marca de identidad.

3.6.4 “Mongica en religión / me quiero entrar”

Una vez más encontramos ante un mismo hecho actitudes opuestas en la niña. En este grupo de cantares ella prefiere

la mujer era destinada al monasterio o se la prometía en matrimonio. Ella carecía de la facultad de decidir” (1968: 261).

el encierro del convento a las posibles penas del matrimonio, como en este ejemplo con marca explícita:

Mongica en religión,
me quiero entrar,
por no mal maridar. [215 A]

En la otra versión de este cantar sabemos que habla una mujer, ya que es ella en la mayoría de los casos —excepto un ejemplo en nuestro corpus— quien se queja sobre el mal casarse:

De yglesia en yglesia,
me quiero yo andar,
por no malmaridar. [215 B]

Los motivos del claustro, lógicamente, aparecen como exclusivos de la voz femenina. No olvidemos que la opción de la vida religiosa era impuesta a la mujer durante la Edad Media. De ahí que quizá este tópico refleje la suerte que muchas mujeres tuvieron que seguir y, sobre todo, que no existe vocación religiosa en la moza de la tradición que nos ocupa. Este hecho resalta el aura erótica que envuelve a la niña de las canciones.³⁵

3.6.5 La malmaridada

La historia del casamiento debe ser finalizada para saciar la curiosidad del lector, aunque el final no sea feliz. Una vez que la muchacha de los cantares ha pasado por todos los avatares,

³⁵ En la voz masculina se podría decir que existe una canción con una similitud en el tópico, donde el locutor manifiesta su deseo de ser fraile, sin embargo, éste es, claramente, una manifestación del tópico cortés de la religión de amor: "Yrme quiero a las hermitas / del amor, / [a] hazerme frayle menor" [49].

y llega al matrimonio, su vida se torna triste y quejumbrosa. Deja de ser la niña enamorada para ser la malcasada.

Este tópico es uno de los más antiguos en las canciones líricas de varios países y se registra con más antigüedad en las canciones francesas. Al pasar de Francia a España, las canciones cambian, las quejas de la mujer se tornan más patéticas en la tradición española. La gran difusión del tópico en las diferentes tradiciones lleva a pensar que hay un origen aún más remoto (*cf.* Frenk , 1984 *a*: 89). A pesar de la unidad de tono, existe variedad en cuanto a las reacciones del personaje femenino, como se ha visto anteriormente en otros apartados. Sirvan de ejemplo las siguientes canciones:

Soy casada y bivo en pena:
¡oxalá fuera soltera! [228]³⁶

¡Madre mía, muriera yo,
y no me casara no! [229]

Entre los problemas maritales se encuentra la desigualdad social de los esposos, que es uno de los tópicos franceses conservados en la lírica popular. La queja no es infundada ya que, generalmente, el matrimonio era un contrato que permitía elevar el estatus y la fortuna, y, si no, al menos mantenerlo. Por tanto, en caso de existir disparidad de estatus uno de los dos disminuía su estrato social. A pesar de ello, los cantares no muestran a una malcasada agria o pasiva; al contrario, la mujer activamente se defiende con sus quejas:

Llamáysme villana:
¡yo no lo soy!

³⁶ Cf. números: 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235 (con marca textual).

Casóme mi padre,
con un cavallero;
a cada palabra:
"¡hija d'un pechero!"
¡Yo no lo soy!

Llamáysme villana:
¡yo no lo soy! [233]

El papel activo del personaje femenino en la lírica también se manifiesta en las canciones cuyo tópico, poco frecuente, es el adulterio. La mujer, una vez entra en el dominio poético donde afirma la falta de amor hacia el esposo, adquiere libertad para buscar a un amante:

Queredme bien, cavallero,
casada soy, aunque no quiero. [236]

Existe un gran número de canciones con el tópico tradicional de la malmaridada en la antigua lírica hispánica. Y, como hemos visto en otros casos, el personaje femenino actúa de diferentes maneras frente al mismo hecho, desde la queja hasta la búsqueda de un amante.

3.6.6 "Falso amor"

La experiencia del amor puede ser aún peor para la mujer de las canciones cuando es burlada por un falso enamorado. Las causas son desde la omisión de ser casado hasta el abandono en el lugar del encuentro amoroso. La ira del personaje se manifiesta en el lenguaje, en el uso de una serie de al menos tres adjetivos peyorativos para describir al causante de su desgracia:

Puse mis amores,
 en Fernandico:
 ¡ay!, que era casado,
 ¡mal me ha mentido! [642 A]

¿Y por dónde avéys entrado,
 falso enamorado?
 ¡Qué mal me avéis burlado! [666*]

Enganado andáis, amigo,
 conmigo
 días há que vo-lo digo. [671]

Sola me dexastes, en aquel yermo:
 ¡villano malo, gallego! [673]

En ocasiones, los adjetivos parecen tener un sentido irónico, jocos o cariñoso, como en este caso en el que la mujer se queja de que es ella la víctima del amor. En este cantar, el tono festivo probablemente se deba también a la inversión del tópico cortés, que la mujer mata de amor al hombre:

Falso cavaleiro ingrato,
 enganais-me:
 vós dizeis que eu vos mato,
 e vós matais-me. [665]³⁷

³⁷ El "matar de amor" es uno de los tópicos cultos, relacionado con la "guerra de amor", que aparece en la lírica medieval popular. En esta tradición poética es la belleza de la mujer la que mata de amor al hombre. De esta manera se comprueba que es uno de los tópicos que la lírica de corte comparte con la popular, ya que es siempre la mujer quien mata de amor al hombre: "Si de amores mato a Juan, / si le mato, matarme han" [186]. Además, en la mayor parte de las canciones que tienen el tópico, éste aparece en boca de hombre: "Abaxa los ojos, casada, / no mates a quien te mirava. /

Parecería que la intensidad del sentimiento se relaciona de manera proporcional con el número de adjetivos calificativos puestos en boca de mujer para denominar al hombre.³⁸ Hay cantares en los que a pesar de utilizar un lenguaje aparentemente ofensivo la mujer esconde detrás un encuentro amoroso. Casi como una excusa transparente, aquí el oyente sabe que detrás de las palabras existe la historia de amor:

Aquel traydor, aquel engañador,
aquel porfiado,
que en toda aquesta noche
dormir no me á dexado. [1647]

A partir de las canciones analizadas y debido a que no existen cantares puestos en boca de hombre que contengan una serie de adjetivos peyorativos, se puede concluir que la siguiente canción, sin marca textual, pertenece a la voz femenina:³⁹

Amor falso, amor falso,
pusísteme en cuydado,
y agora fallecísteme.

Casada, pechos hermosos, / abaxa tus ojos graciosos, / no mates a quien te mirava. / Abaxa los ojos, casada, / no mates a quien te mirava" [374]; "Falai, miña amor; falai-me, / si no me falais, matai-me" [376].

³⁸ En la voz masculina también escuchamos una canción donde posiblemente es el hombre quien adjetiva varias veces a la mujer: "Falsa m'es la [e]spigaderuela, / falsam'es y llena de mal" [640]. La serie de adjetivos para denominar al amigo que se ha comportado de manera ingrata siendo infiel a la muchacha también aparece en otras tradiciones, como la francesa y la galaicoportuguesa; sin embargo, estos cantares peyorativos son muy escasos (cf. Lorenzo Gradín, 1985: 160-162).

³⁹ Cf. 642 B, 643, 664, 668 C, 671 (marcadas textualmente); 639, 662 A (sin marca textual).

Amor falso,
 falso y portugués,
 cuanto me dixiste,
 todo fue al revés.
 Al revés y falso:
 pusísteme en cuydado,
 y agora fallecísteme. [662 B]

Asimismo, en el siguiente ejemplo, sin marca explícita, existe el mismo tono de queja y una similar utilización de adjetivos; por ello, podemos afirmar que estamos frente a una canción de voz femenina:

Por mi vida, madre,
 amores no m'engañen.
 Burlóme una vez,
 amor lisonjero,
 de falso y artero,
 y hecho al revés;
 al revés, mi madre.
 Por mi fe no m'engañen.

Por mi vida, madre,
 amores no m'engañen. [685]

La repetición de los elementos hallados que funcionan como marcas de la voz femenina, así como la utilización de adjetivos peyorativos nos señalan que la siguiente canción está puesta en boca de mujer:

¡Ay, amor,
 perjuro, falso, traydor! [752]

Dentro de este apartado hemos visto que existen marcas explícitas no solamente de género, sino también a nivel de estructura del lenguaje. Aquí, por ejemplo, el uso de diversos adjetivos peyorativos es una marca de la voz femenina en las canciones amorosas con el tópico de falso amor.⁴⁰

3.7 El beso

El beso es un tópico que se incluye dentro del tema de los juegos eróticos. Es notorio que en éste, como en otros juegos amorosos, la iniciativa sexual parte del personaje femenino, que se deleita en la picardía y la travesura:⁴¹

Besóme el colmenero,
que a la miel me supo el beso. [1619 A]

⁴⁰ El engaño amoroso también lo sufre el hombre, como en estas canciones con marca textual: "Caterina bem promete: / eramá, como ela mente!" [641]; "¡Leonor traidora! / ¡traidora la Leonor!" [672]; "Engañáste me, señora / descortés: / ¡nunca más m'engañarés!" [668 B]. Se escuchan las quejas de los amantes burlados y heridos en su amor propio.

⁴¹ Me interesa señalar, en líneas generales, las características de las canciones de voz femenina que giran alrededor del tema "Pícame, Pedro, / que picarte quiero" [1692] (*Nuevo corpus*, sección 6). En la mayoría de las canciones estudiadas, la mujer toma la iniciativa frente a lo erótico. Las más de las veces es ella quien incita al hombre, como en estos ejemplos con marcas explícitas: "Guárdame mis vacas, / carillejo, por tu fe, / guárdame mis vacas, / que yo te abrazaré; / si no, abrázame tú a mí, / que yo te las guardaré" [1683 B]; "Entra y pícame, gallego, / que no t'é miedo" [1691]. Existen otras canciones, sin marca explícita, donde la mujer nuevamente toma la iniciativa sexual: "Alma mía, entre quedo, / que m'estoy muriendo de miedo" [1661]. En ocasiones aparece el lenguaje de los oficios de ambos sexos (hilandera, carpintero, etc.) como metáfora del juego amoroso, por ejemplo: "Mi marido es cucharatero / diómelo Dios, y así me le quiero" [1722]. El sentido de la canción se aclara cuando conocemos que "las palabras cuchara, madero, herramienta, cazo, leño, designan metafóricamente al miembro viril" (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1975: 130).

¿Por qué me besó Perico?
 ¿Por qué me besó el traydor? [1620]

Pues por besarte, Minguillo,
 me riñe mi madre a mí,
 vuélveme presto, carillo,
 aquel beso que te di. [1684 B]

Existen otros cantares donde lo erótico se esconde detrás de lo lúdico, que también se llega a representar a través de un juego de palabras. Como en el siguiente cantar donde se juega con la polisemia del vocablo *tocar*:

Ante me beséys que me destoqueýs,
 que me tocó mi tía. [1685]⁴²

A partir de los ejemplos citados se concluye que la participación de la mujer en los juegos eróticos es activa: unas veces pícaro, otra traviesa, algunas más enojada. Las canciones muestran a una mujer que goza de su sexualidad libremente, como el hombre. El tópico parece haber sido apropiado por la voz femenina, como lo demuestra el gran número de canciones en boca de mujer donde aparece. Aun así, es difícil afirmar que sea exclusivo de los personajes femeninos.⁴³

⁴² Cf. 1619 B, 1682, 1684 B (marcadas textualmente).

⁴³ El tópico culto de la timidez del amante aparece en la voz masculina: "Soy zagalexo y soi polidillo, / soy namorado y no oso dezillo" [1657], o aquel cantarillo que es retomado por algunos dramaturgos del Siglo de Oro: "Un poco te quiero, Ynés: / yo te lo diré después" [1659]. Por otra parte, también aparece en la voz masculina el hombre que toma la iniciativa sexual; veamos dos ejemplos: "Abríme, Menguilla, / abríme, y te daré / botín cerrado / que te repique en el pie" [1707 A]; "Ábreme, casada / que es la noche oscura, / que no perderás nada / por el abertura" [1710]. Finalmente, en una

3.8 Autoelogio

Entre los tópicos compartidos por las distintas tradiciones poéticas medievales, se hallan "los curiosos alardes de belleza" (cf. Frenk, 1984 a: 87).⁴⁴ Sabemos, como se desprende del anterior análisis, que la mujer construye la mayor parte de su discurso sobre sí misma; por ello, no debe sorprender que una de las marcas elegidas para la voz femenina sea el autoelogio. Sirvan de ejemplo los siguientes textos con marca explícita:

Pues que me tienes, Miguel, por esposa,
¡mírame, Miguel, cómo soi hermosa! [122]⁴⁵

Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa m'era yo.

Ývame yo, mi madre,
a vender pan a la villa,
i todos me dezían:
"¡Qué panadera garrida!"
Garrida m'era yo,
que la flor de la villa m'era yo.

canción tardía, escuchamos jactarse al hombre de su virilidad: "Ta[] conexuelo y tal conexito, / dizen las damas: ¡Ay Dios, qué bonito!" [1742].

⁴⁴ Tómese como ejemplo una *cantiga d'amigo*, citada por Asensio, donde la niña aparece alabando su belleza: "Por Deus que vos non pes, / mia madr'e mis senhor, / d'ir a Sam Salvador, / ca se oj'i van tres / fremosas, eu serei / a ua ben o sei. / Por fazer oraçon / quer'oj'eu al ir, / e, por vos no mentir, / se oj'i duas son / fremosas, eu serei / a ua, ben o sei. / I, meu amig', ai / madr', e i-lo-ei ver / por lhi fazer prazer; / se oj'i ua vai / fremosa, eu serei / a ua, ben o sei" (Asensio, 1957 :33).

⁴⁵ En la lírica medieval francesa existe un texto similar a la canción 122: "Vient avant, biaux dous amis, / Robin, Robin, Robin, / esgair con je suix belle" (Frenk, 1984 a: 87).

Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa m'era yo. [120 B]

Que de noche soy seguida,
y más de día. [180]

Existe una actitud análoga en cantarcillos sin marca textual, aunque su interpretación puede ser problemática. Por un lado, dado que es un autoelogio sabemos que es una voz femenina, pero ¿no podría ser un hombre presumiendo de su poder sobre todas ellas?

Serranas, nam hajais guerra,
que eu sam a flor desta serra. [121]

El alarde de belleza de la mujer también aparece en la siguiente canción, donde el hombre está simbolizado por un ave de rapiña:

A mi seguem os dous açores,
hum delles moriráa d'amores.

Dous açores qu'eu avia,
aqui andam nesta baylia.
Hum delles moriráa d'amores. [181 A]⁴⁶

⁴⁶ La utilización del ave de rapiña para simbolizar al hombre se acerca al tópico culto de la "caza de amor", cuyo origen puede trazarse hasta los trovadores provenzales. A pesar de su origen culto, el tema fue adoptado y adaptado por el folclore produciendo cantares muy originales como: "Tres ánades, madre / pasan por aquí: / mal penan a mí" [182 A]; "Dos ánades, madre, / que van por aquí / mal penan a mí. / Dos ánades, madre, / del cu[erpo gentil] / al campo de flores / yvan a dormir: / Mal penan a mí" [182 B]. Éstos son los dos únicos ejemplos en voz femenina. Véase para este tema Frenk (2006: 54).

En las canciones hasta aquí analizadas vemos a la mujer alabar su belleza en general; pero en otros poemas ella elogia sólo algunos rasgos físicos específicos, como los cabellos, los ojos y, alguna vez, su donaire. Ejemplo de esto último son los siguientes textos sin marca explícita:

Son tan lindos mis cabellos,
que a cien mil mato con ellos. [126]⁴⁷

Mis ojuelos, madre,
valen una ciudade.

Mis ojuelos, madre,
tanto son de claros,
cada vez que los alço,
merescen ducados.
Ducados, mi madre.
Valen una ciudade.

Mis ojuelos, madre,
tanto son de veros,
cada vez que los alço,
merecen dineros.
Dineros, mi madre.
Valen una ciudade. [128]

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donayre.
.....[124]

⁴⁷ Vid. *infra*, apartado 4, "Los cabellos".

Por otra parte, el autoelogio aparece combinado también con otra actitud muy femenina, esto es, la mujer elogia su belleza y a la vez lamenta su suerte:⁴⁸

Garridica soy en el yermo,
¿i para qué?,
pues que tan mal me empleé. [231]

Resumiendo, el autoelogio es un tópico propio de la voz femenina; éste puede contar con una interpelación (la madre, el amado, etc.) o no, como se muestra en los ejemplos. Por el contrario, en la voz masculina predomina la alabanza de la belleza de la mujer, o sea, el piropo. Dicho de otra manera, el discurso de la mujer se centra en ella misma, en tanto que el del hombre gira alrededor de la mujer.⁴⁹

Para finalizar este apartado, destacamos que como resultado del análisis se han identificado los tópicos que señalan a la voz femenina y, por lo tanto, sirven como marcas de ésta, como por ejemplo la *malmaridada*, la *malmonjada*, la *espera*

⁴⁸ De acuerdo con Pilar Lorenzo Gradín, la muchacha llama la atención sobre su belleza para resaltar que ya está en edad de tener amigo o para justificar que tiene un amigo (1990: 156). En mi opinión, cabe añadir que el autoelogio de la muchacha responde al asombro de su propia sensualidad. Es decir, no sólo lo hace para demostrar que es madura sexualmente, sino como un autoerotismo que culmina en la llamada del otro, como una autoconciencia de su capacidad de dar placer y obtenerlo.

⁴⁹ Cf. 183, 184, 185 A, 185 C, 186, 190 B, 190 C (marcadas textualmente); lamento y autoelogio 230; queja y autoelogio 232, 315 B, 181, 190 B (sin marca textual), y véase arriba, 287 B. Existen numerosos ejemplos de los piropos que dedica el hombre a la mujer; a veces, son elogios hacia la hermosura de la mujer en general: "Miña dama, miña niña, / cómo sos tan bonitiña!" [98 A]; "¡Qué bonita que soys, Juana! / ¡Ay, Juana, cómo soys galana!" [99 A]. Otras veces, el hombre alaba algún rasgo —frecuentemente, los ojos— de la mujer: "Lindos ojos avéys, señora, / de los que se usavan agora" [108]; "En todo sois bonita, / y en los ojos mucho más; / ¡ay, ay, que me matáis!" [109]; "Vencedores son tus ojos, / mis amores, / tus ojos son vencedores" [110].

y el autoleogio, además de la acumulación de varios adjetivos peyorativos para tachar la conducta del amante infiel.

De todo lo anterior se concluye que sí existen rasgos propios del discurso de voz femenina en la antigua lírica popular que pueden, por lo tanto, distinguirlo de la voz masculina. Son rasgos que seguramente eran identificados por el oyente y que le permitían conocer que estaba ante una canción de mujer.⁵⁰

⁵⁰ Otras actitudes de la voz femenina que no funcionan como marca, ya que también aparecen en las otras voces, son el lamento, la protesta, la advertencia, la petición, la maldición, la declaración, la afirmación, el reproche, el deseo, la preocupación, la justificación, el ruego, el rechazo, la orden y el consejo.

4. LAS MARCAS CONTEXTUALES: SÍMBOLOS

A sombra de mis cabellos

se adurmió:

¿si le recordaré yo?

[453]

Gran parte de los elementos que conforman el universo de las canciones amorosas populares de voz femenina se transforman en símbolos del amor, desde la naturaleza que rodea al encuentro de los amantes hasta el mismo espacio de la mujer. Algunas veces el significado de los símbolos brota hacia la superficie; otras, permanece oculto en una secreta corriente subterránea.¹

La transformación de los símbolos en objetos poéticos enriquece a la poesía, como ha dicho Eugenio Asensio:

[...] el momento en que un símbolo, conservando algo de su aureola mítica, se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional (Asensio, 1957: 261).

¹ Véanse también los trabajos sobre los símbolos de la lírica tradicional de Stephen Reckert (1970, 1993, 2001), Eglá Morales Blouin (1981), Margit Frenk (2006), Alan Deyermond (1979-80) y Masera (1995, 2008 y 2019). Otra autora que confirma la riqueza simbólica de la canción de mujer es Pilar Lorenzo Gradín (1990: 88), quien afirma que “en la relación que ha establecido con el amigo algunas veces el erotismo del encuentro amoroso se revela a través de expresiones simbólicas (por ejemplo, *lavar cabellos, camisas*), que forman parte de los esquemas conceptuales de la canción de mujer”. Asimismo, Miguel Ángel Pérez Priego (1990: 33) menciona que las canciones de voz femenina son un mundo “de resonancias significativas y de sugerencias simbólicas”. En este apartado utilizo indistintamente los términos *símbolo* y *tópico simbólico*.

Así, pues, los elementos simbólicos presentes en cualquier tradición poética son aquellos susceptibles de transformarse en objetos estéticos, aquellos que favorecen el poder evocativo de los poemas. La lírica medieval tradicional hispánica no es la excepción.

El caudal de símbolos que existe en las canciones de la antigua lírica popular española es el resultado de la confluencia de varias tradiciones poéticas. Como lo explica Margit Frenk:

[...] esta lírica [...] ha bebido en muchas fuentes diferentes. Algunas las conocemos ya: el caudal de símbolos elementales y arquetípicos que pueden reaparecer una y otra vez de modo espontáneo: el lavar la camisa del amado, el simultáneo florecer de los amores y las plantas, la fuente, el baño del amor y varios más. Tales motivos aparecen también en la lírica medieval de otros países europeos. En algunos casos las coincidencias son tan notorias, que revelan contacto y mutuas influencias entre las tradiciones poéticas (Frenk 1984 a: 85-86).

No solamente son símbolos arcaicos, sino, como señala Stephen Reckert, son constantes y colectivos aquellos que aparecen en la tradición poética popular (1970: 32). La aseveración del erudito americano implica que la comunidad conoce y comparte los símbolos de la tradición oral.

De lo anterior se desprende que, si se acepta la existencia de un lenguaje simbólico, se requiere de una conciencia capaz de percibirlo y descodificarlo. Es decir, una conciencia simbólica.²

² En este mismo sentido Olinger (1985: 139) afirma en su estudio que la sola existencia de los símbolos en los textos supone una conciencia capaz de percibirlos como simbólicos. Por otro lado, Raúl Dorra define una conciencia simbólica como una for-

Otra característica relevante del lenguaje simbólico es su carácter polisémico. La posibilidad de establecer varias lecturas simultáneas del texto permite la coexistencia de una lectura literal y otra donde el significado está connotado (cf. Reckert, 1970: 36). La brevedad del poema ayuda a que exista una condensación y, por ende, intensificación de los contenidos simbólicos. Además, la polisemia aumenta el poder evocativo de las breves composiciones tradicionales donde existen contenidos simbólicos.

En general, los símbolos se caracterizan, según el autor de *Lyra minima*, por la identificación plena con el objeto al que designan (cf. Reckert, 1970: 33), y porque un mismo símbolo puede significar a la vez distintos conceptos que incluso llegan a ser contradictorios (cf. Reckert, 1970: 28).³

Paula Olinger ha ordenado alrededor de los cuatro elementos tradicionales (agua, aire, fuego y tierra) el caudal de símbolos de la lírica popular medieval. En el estudio, la autora concluye que este caudal representa en esencia a los dos principios fundamentales: el femenino y el masculino, que están permanentemente en interacción. En esta relación, los símbolos masculinos...

mación ideológica en cuya concepción del mundo "el sentido no puede ser nombrado ni contemplado sino rodeado desde afuera" (1981: 19). Para esta conciencia la representación del mundo es análoga "a la manera en que se representa su propia inserción en el complejo de las relaciones sociales dentro de un universo donde el Sentido equivale al Poder" (cf. Dorra, 1981: 20).

³ La idea de la identificación plena entre el símbolo y la cosa designada también ha sido mencionada por Margit Frenk (Frenk, 1984 a: 72) y por Paula Olinger (1985: 122), quien, además, señala el valor polisémico e incluso contradictorio de este recurso poético: "The symbol does not embody any one meaning, but rather a vast potential for meaning. It can be masculine in one place, feminine in another, and still make a perfect sense to the psyche of the perceiver [El símbolo no representa un solo significado, por el contrario representa un vasto potencial para significar. Puede ser masculino en un lugar y femenino en otro, y continuar teniendo sentido para la mente del escuchal]" (Olinger, 1985: xiii).

[...] functioning as transformers, and the feminine-energy symbols receiving the effects of this masculine energy and undergoing transformation as a result (Olinger, 1985: 166-167).⁴

Resumiendo la propuesta de Olinger, el principio masculino funciona como agente transformador del principio femenino; el resultado de esta interacción es la transformación, que en la mayoría de las canciones femeninas se refiere a la sexualidad; es decir, el tránsito de la inocencia primera a la experiencia del amor.⁵

A pesar de dar un completo estudio acerca de los símbolos y su comportamiento en la poesía tradicional, Olinger muchas veces se despega de los textos llevando la interpretación fuera de los límites del mismo, lo que, en consecuencia, resulta en una interpretación imprecisa.

El simbolismo es uno de los recursos poéticos más importantes de la antigua lírica tradicional, como se observa en la frecuencia de su uso en los cantares. El estudio de todos los símbolos presentes en la lírica popular sería excesivamente prolijo y fuera de los límites de este trabajo.⁶ Mi análisis se centra sólo en aquellos elementos simbólicos que se han identificado como propios de la voz de la mujer en el corpus seleccionado.

⁴ "Los símbolos masculinos funcionan como transformadores, y los símbolos de energía femenina reciben los efectos de esta energía masculina que resulta en una transformación".

⁵ La anterior afirmación es correcta en varios símbolos, pero no en todos. El estudio de Paula Olinger es completo a pesar de que muchas veces se ha llevado al extremo su interpretación, lo que hace frágiles sus argumentos y, por ende, sus conclusiones.

⁶ Para un estudio de los símbolos en la lírica tradicional medieval hispánica y su relación con el cancionero hispánico-portugués, véase Masera (1995). Asimismo, véanse los estudios mencionados en la nota 1 de esta sección.

4.1 La cinta

En las canciones de voz femenina de la antigua lírica popular se mencionan las prendas de vestir de la mujer, como la camisa, la toca, las faldas y con mayor frecuencia la cinta y el cordón, prendas que se asocian directamente con el cuerpo y la sexualidad de ésta, y que por ello poseen una gran carga de erotismo.

La determinación de la vestimenta tenía un valor social; de ahí que el uso de cada prenda fuera regulado por las leyes y costumbres. Por ejemplo, la toca señalaba el estatus social de la mujer, ya que la casada la llevaba y la soltera no. En cuanto al cortejo, la cinta y el cordón eran otorgados por los pretendientes y tanto el material como el color eran significativos para conocer el grado de la relación. El valor de estas prendas se ve claro en los fueros donde se señala que a las mujeres violadas el agresor, como multa y reparación del daño, debía ofrecerles el cordón y la toca.⁷

Reckert ha sugerido que se puede relacionar el intercambio de prendas entre los amantes con fenómenos mágicos, ya que el objeto mismo se identifica con el amado. De ahí que:

Behind symbolism, I have suggested, lies the shadow of sympathetic magic: the lingering subconscious belief, born of semantic confusion, that if phenomena are not really separable, and a symbol *is* the thing symbolized, then control over the one is also control over the other (Reckert, 1970: 45).⁸

⁷ Este motivo en la lírica hispánica y europea fue estudiado en Masera (1995: "The ribbon", 292-301).

⁸ "Detrás del simbolismo, yo he sugerido, yace la sombra de la magia simpática, el credo subconsciente, nacido de la confusión semántica, de que los fenómenos no son

La interpretación del autor revela la importancia de la posesión de las prendas, ya que tener la cinta o quitarla significaría aceptar o rechazar al ser amado y, llevado al extremo, la posesión o pérdida del amante.⁹

En las canciones se conjuga el valor social de la prenda y su asociación con la magia simpática. En la Edad Media, la vestimenta de la mujer señalaba su estado civil o social, de manera que portar una cinta era un "signo externo de estar enamorada" (Alín, 1968: 212), como vemos en este ejemplo sin marca explícita:

Dizen a mí que los amores é:
¡con ellos me vea si lo tal pensé!

Dizen a mí por la villa
que traygo los amores en la cinta:
¡con ellos me vea si lo tal pensé!

Dizen a mí que los amores é:
¡con ellos me vea si lo tal pensé! [686]

En otras canciones, la cinta puede simbolizar la virginidad de la niña (*cf.* Alín, 1968: 213) o la entrega amorosa misma. A veces la cinta es de oro fino o claro, material que, como se ha visto, también en el romancero indica no sólo el valor mate-

realmente separables, y un símbolo es la cosa simbolizada, entonces el control sobre uno es también el control sobre el otro". En esta misma línea afirma Lorenzo Gradín que la cinta y el cordón sirven para atar la vestimenta que simbólicamente corresponde a la unión de los amantes (1990: 97).

⁹ Para este motivo se recomienda la lectura del artículo de Deyermond (1977) donde se analiza el valor mágico erótico del cordón de Melibea entregado por Celestina a Calixto.

rial de la prenda, sino también la intensidad de la pasión de la niña hacia el amigo:¹⁰

Y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado,
tomómela mi velado.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio? [237]

Si se establece una lectura simbólica de la canción anterior, la cinta ofrecida por el amigo simboliza en sí la relación amorosa que existe entre ellos; de ahí el triste lamento de la mujer cuando su marido se la quita debido a que rompe el lazo amoroso de la pareja. Cabría una tercera interpretación: la cinta de oro es también una prenda que se otorgaba en la ceremonia del matrimonio, de modo que se podría deducir que han casado a la mujer con quien no quería, una malcasada. De acuerdo con esto, el marido es quien le ha quitado la cinta, la virginidad, guardada para otro.¹¹

¹⁰ Hemos de recordar que en *La Celestina* el primer objeto de amor que recibe Calixto es el cordón de Melibea (Rojas, 1993: acto 16, 186-188).

¹¹ A pesar de la dura condena del adulterio vigente en la Edad Media, sobre todo el

La anterior interpretación se hace más evidente en el siguiente texto, donde la mujer misma define a la prenda como "cinta de amor":

Esta cinta es de amor toda:
quien me la dio ¿para qué me la toma? [635]

Por ser la cinta una prenda femenina, y después de analizar algunos ejemplos, se puede deducir que es una muchacha quien se queja de que la prenda de amor le haya sido arrebatada. No es para menos su inconformidad, cuando, como ya hemos visto, la privación de la cinta significa el rechazo o la ruptura de los amantes. El sentido es menos claro en esta otra canción, donde el lamento de la mujer parece más fingido que real:

Por mi mal me lo tomastes,
cavallero, el mi cordón. [359 A]

El quitar el cordón es percibido por la mujer como una acción negativa nuevamente. La privación de la prenda —que podría referirse al cordón que se usaba alrededor de la cintura— podría ser interpretada como la entrega amorosa de la mujer, y ello explicaría su tono de queja ante el caballero.

En ocasiones, en una misma canción coinciden dos tópicos, como en el siguiente texto sin marca explícita, donde se hallan reunidos el cordón y los malos envolvedores, o también llamados comúnmente "las malas len-

cometido por la mujer; éste aparece como tema en algunos otros textos (cf. 236). Para la situación jurídica de la mujer en la Edad Media, se pueden consultar los trabajos de Segura (1986) y Shahar (1981).

guas”, quienes impiden a los amantes gozar libremente de su relación. El daño causado por ellos puede ser tal que tornan enemigos a los enamorados o los separan definitivamente:

¡Mal haya quien los embuelve,
 los mis amores!
 ¡mal aya quien los embuelve!

Los mis amores primeros
 en Sevilla quedan presos.
 Los mis amores,
 ¡mal aya quien los embuelve!

En Sevilla quedan presos
 per cordón de mis cabellos.
 Los mis amores,
 ¡mal aya quien los embuelve!

[Los mis amores tempranos]
 en Sevilla quedan ambos.
 Los mis amores,
 ¡mal aya quien los embuelve! [480]

Una atenta lectura revelaría que la relación de los amantes se rompió al delatar sus relaciones sexuales “el cordón de los cabellos”. Además, si el cordón es suficiente prueba para enviar a prisión a uno de los enamorados, esto muestra la importancia de otorgar o quitar la prenda, que evidencia una relación íntima fuera de las leyes sociales. Esto es claro en *La Celestina*, ya que la relación entre Calixto y Melibea comienza con la entrega del cordón de la amada. A pesar de la diferencia entre la cinta que anuda el cabello y el cordón del vestido de la amada, desde un punto de vista simbólico

estas prendas, que sirven para "atar", simbolizan la unión de los amantes.¹²

A lo largo de los ejemplos se ha visto que las prendas femeninas, tanto la cinta como el cordón, que formaban parte del cortejo en la vida real de la época, en la antigua lírica son símbolos poéticos polisémicos, pues simultáneamente parecen significar el tener un amante (686), la unión sexual de los amantes (237) (*vid. infra*, "Coger flores"), la aceptación o el rechazo del amor (635) y la virginidad (359).

Para finalizar este apartado, se debe dejar claro que el tópico de la cinta no es exclusivo de la voz femenina, ya que existen canciones en voz masculina donde aparece el tema.¹³ Sin embargo, ello no excluye que no sea una marca de la voz femenina.

4.2 Los cabellos

En las canciones amorosas de la tradición poética popular escuchamos una y otra vez a la niña hablar sobre la belleza y los cuidados de sus cabellos. La notoria y constante mención de

¹² Los malos envolvedores amenazan tanto al hombre como a la mujer; según lo muestra la queja en las dos voces. En la voz masculina algunos ejemplos son: "Quien os dixo mal de mí, / señora mía, / quien os dixo mal de mí / mal me quería" [484]; "¡Corten, espadas afiladas, / lenguas malas! / Mañana de San Francisco / levantado me an un dicho: / que hablé con la niña virgo. / Lenguas malas. / ¡Corten, espadas afiladas, / lenguas malas!" [487 A]. Los malos envolvedores estorban al hombre y a la mujer; así se ve en las canciones analizadas. Por ello consideramos indeterminada, por ejemplo, la siguiente canción: "Por malos envolvedores / pierdo, triste, mis amores" [482].

¹³ Por ejemplo, en esta canción con marca textual: "¿Do va la niña / tan de mañana, / chapinito dorado, / cinta encarnada, / chapinito de oro, / calça encarnada?... " [77]. En los dos siguientes ejemplos, con marca contextual, aparece con mayor claridad la condición de objetos amorosos de la cinta y del cordón: "Cordón, el mi cordón, / ceñidero de mi lindo amor" [415]; "Por un kordoncillo verde / no kiero yo perderme" [676].

éstos confirma que la cabellera es un atributo femenino asociado estrechamente con la sexualidad de la mujer.¹⁴

La importancia de la cabellera femenina es otro de los rasgos femeninos regidos en los fueros medievales. Por ejemplo, la joven virgen era llamada “niña en cabellos”, pues debía llevar el cabello suelto y sin cortar.¹⁵ De ahí se desprende que la niña de los cantares sea una doncella:¹⁶

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donayre.

No tengo cabellos, madre,
que me lleguen a la cinta,
mas tengo bonico donayre,
con que mato a quien me mira.
Mato a quien me mira, madre,
con mi bonico donayre. [124]

En el texto anterior existe una acumulación de motivos que sirven como marcas de la voz femenina: los cabellos y “matar de amor” (*vid. supra*). En este gracioso autoelogio, la muchacha que parece haber perdido su virginidad sabe que, a pesar de ello, su donaire “mata” de amor, cautiva a los hombres. ¿O no será quizás una niña precoz la que habla y

¹⁴ Véase mi estudio sobre este motivo (Masera, 1995 y 1998).

¹⁵ Véase Covarrubias (1611, s.v. cabellos).

¹⁶ En relación con el cabello como símbolo de la virginidad de la moza, véanse Sánchez Romeralo (1969: 60) y Olinger (1985: 124). Existe una canción en voz masculina donde se hace explícito que “la niña en cabellos” es la niña virgen: “Vos me matastes, / niña en cabello, / vos me avéis muerto. / Ribera de un río / vi moça virgo, / niña en cabello: / vos me habéis muerto. / Vos me matastes, / niña en cabello / vos me avéis muerto” [353 B].

el no tener cabellos que lleguen a la cinta se interpretaría como que la niña aún no ha llegado a la edad para el matrimonio?

El encuentro con el amigo exige una cuidadosa preparación de la niña, quien confiesa a la madre, aquí descrita como cómplice de sus secretos, que se acicaló para su amante:

Por un pageçillo
del corregidor
peyné yo, mi madre,
mis cavellos oy.

Por un pageçillo
de los que más quiero
me puse camisa
labrada de negro
y peiné, mi madre,
mis cavellos oy.

Por un pageçillo
del corregidor
[peyné yo, mi madre,
mis cavellos oy]. [276 B]

En la composición precedente el significado simbólico de "peinar los cabellos" comprende la preparación para el encuentro amoroso, como se especifica en la primera estrofa, donde la muchacha explica que se peinó los cabellos e incluso vistió una camisa labrada de negro. Desde una interpretación simbólica es casi transparente que peinarse es señal de preparación erótica y quizá, implícitamente, la negrura de la camisa connota la experiencia sexual de la joven. Este hecho no es contradictorio, pues, como se ha mencionado anteriormente, los símbolos pueden abarcar varios signifi-

cados a la vez; de ahí la complejidad de su interpretación.¹⁷ Una connotación similar se encuentra en los siguientes textos sin marca explícita:

Pues ke me sakan a desposar
kiérome peinar. [278]

Peynarme quiero yo, madre,
porque sé
que a mis amores veré. [277]

La preparación de la niña para el encuentro sexual, simbolizada por el “peinar sus cabellos”, queda clara en los anteriores ejemplos. Los preparativos pueden ser para el encuentro con el amante o con el esposo; lo importante es que en todos los casos enfatiza el erotismo del encuentro.

Por otra parte, y si atendemos a la siguiente canción donde la joven presume que sus cabellos son peinados por el amante, se abre una nueva posibilidad de interpretación:

Peynadita traygo mi greña,
peynadita la traygo y buena.

La mi greña, madre mía,
peyne de marfil solía
peynármela cada día;
y agora por mano agena
peynadita la traygo y buena. [125]

¹⁷ Asimismo, Alín comenta que “peinarse los cabellos” es la “expresión simbólica” de una dama que entrega o dedica “su amor a alguien” (1968: 197). En cuanto a la negrura de la camisa, por un lado, ésta era una prenda íntima; en tanto que el color negro tiene connotaciones sexuales, como se ha estudiado en Masera (1995: 264-280).

¿Nos habla la niña de que su virginidad ha sido entregada al amante a través del contraste entre peine de marfil (la pureza, la virginidad) y mano ajena (el amante)? O, en todo caso, ¿el símbolo se abre a otros significados relacionados con él como son la pérdida de la virginidad, el encuentro amoroso y la madurez sexual?¹⁸

Frecuentemente, la joven habla del momento de la unión con su amante, donde la muchacha con simulado desconcierto cuenta a su madre que sus cabellos están sueltos y no sabe por qué (*vid. supra*, "No sé qué me bulle", 1645 B):

Soltáronse mis cabellos,
madre mía:
¡ay!, ¿con qué me los prendería? [279]

Los cabellos sueltos de la niña sugieren la transformación de ésta. La formulación misma de la pregunta y el tono indican, o transparentan en la terminología de Gornall (1988), lo que la niña quiere ocultar.

En el proceso del amor, una vez iniciada la transformación sexual no se puede volver a la inocencia primigenia; de ahí la importancia del cambio sufrido por la joven. En el siguiente cantar la muchacha evoca el encuentro con su amante y destaca que él "ha dormido a la sombra de sus cabellos":

A sombra de mis cabellos
se adurmió:
¿si le rrecordaré yo? [453]¹⁹

¹⁸ El marfil significa pureza (Chevalier y Gheebrant, 1982: s.v. ivoire); de ahí que se pueda interpretar que el cambio de peine simboliza también la madurez sexual de la moza.

¹⁹ Existe un villancico muy similar al 453 puesto en boca de hombre, quien imagina los goces del amor: "Sob los teus cabelos, ninha, / dormiría" [330]. Cabe agregar que

Una vez entendido el erotismo del cabello y las acciones asociadas a él, la anterior canción se aclara, ya que la niña hace partícipe al escucha del momento amoroso a través de una pregunta retórica donde se transparenta la verdad de los hechos.²⁰

El tópico de los “cabellos”, reconocido como marca de la voz femenina, aparece en una ambigua canción donde el dolor y la tristeza de la niña parecen materializarse en esta breve expresión:

Feriré el cabello,
ferirélo. [590]

Es importante señalar que mesarse los cabellos era una demostración de dolor ante la muerte. Además, en el caso de

el significado erótico de dormir a la sombra se extiende a otros tópicos, por ejemplo, el encuentro de los amantes a la sombra de los árboles, como en estas canciones: “Minbrera, amigo, / so la minbrereta. / Y los dos amigos / ydos se son, ydos, / so los verdes pinos, / so la minbrereta. / Minbrera, amigo, / so la minbrereta. / Y los dos amados / ydos se son anbos / so los verdes prados, / so la minbrereta” [5]. En el cantar parece que hay un absurdo cuando se menciona que los amantes duermen abajo de los verdes prados, sin embargo, explica Frenk (2006: 344): “the girl and the boy are ‘under the green meadows’ which sounds like nonsense, but is symbolically true. Trefoil belongs to the same group of ‘plants luxuriantly growing on humid soil’ symbolizing ‘sprouting abundance, especially of erotic fulfilment’ [... la muchacha y el muchacho están debajo de los verdes prados lo que parece un sinsentido, pero simbólicamente es cierto. El trébol pertenece al mismo grupo de plantas que crecen exuberantemente en suelo húmedo simbolizando la abundancia naciente, especialmente de la satisfacción erótica]” (Danckert, 1976: III, 882). La otra canción con el tópico de estar a la sombra tiene voz indeterminada: “Orillias del río, / mis amores, ¡el, / y debajo de los álamos / me atendé” [461].

²⁰ Una de las cualidades del amor que aparece en la lírica medieval es “prender”, ya sea al hombre ya sea a la mujer; por ejemplo, esta canción impersonal: “Dexa las flores del huerto, niña, / dexa las flores te prenderán” [11]; o en este texto neutro: “Prendióme el amor; / prendióme, ¡ay de mí, / prendióme y dexóme ansi” [603]. Se aclara el significado de ambos textos cuando comprendemos la acepción del verbo *prender*: “Se toma también por ejercer los brutos el acto de generación” (*Diccionario de autoridades*, 358).

que una mujer hubiese sido violada debía dar voces y jalarse los cabellos para avisar del ataque.²¹ Sin embargo, el contexto no permite deslindar más que la tristeza de la mujer.

En este apartado hemos visto que los cabellos son un atributo femenino que se relaciona directamente con la sexualidad de la mujer: así, éstos simbolizan simultáneamente la virginidad y la pérdida de la misma (124, 279, 453); en particular, "peinar los cabellos" significaría la preparación para la unión sexual (276, 278, 279) o el encuentro amoroso en sí (125).

Por otro lado, en el último cantar (590), la acción de mesarse los cabellos en señal de tristeza refuerza la connotación erótica de este símbolo, pues es justo el lugar más erótico el castigado por la mujer como señal de su frustración amorosa.

4.3 Coger flores

La influencia de diversas tradiciones poéticas se manifiesta en la existencia de algunos tópicos compartidos; entre ellos se destaca el "coger flores", símbolo arcaico que, como explica Margit Frenk, se ha

[...] convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncella (o la doncella misma); el hombre la "corta" (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente la muchacha corta flores para darle a su amigo (Frenk, 1984 a: 70).²²

²¹ Para un estudio más profundo y una bibliografía especializada sobre este motivo véase Masera (1995: "Hair and ribbon", 281-302).

²² Margit Frenk también ha señalado que éste es un motivo compartido por otras tradiciones románicas, como la francesa y la portuguesa: "Bien doit quellir violete / que par amours aime" se dice en una pastorela medieval francesa, y en Gil Vicente,

En su estudio, Olinger ha llegado a una conclusión similar a la expuesta por Frenk. La autora dice que la rosa es “another symbol of virginity. If the girl goes out alone to pick roses, she is announcing her readiness for sexual activity” (1985: 122).²³

La acumulación de tópicos y motivos distintivos de la voz femenina se produce en algunas de las composiciones estudiadas. Sirva de ejemplo el siguiente texto con marca explícita:

Niña y viña, peral y havar,
malo es de guardar.

.....

en Portugal, aparece el siguiente texto: “Quál es la niña / que coge las flores / si no tiene amores? [...]” (Frenk 2003, núm. 10: Paralelos románicos): “Son temas que viajan de un lado a otro sin que podamos fijar su origen” (Frenk, 1984 *a*: 86). Otro tópico muy cercano a “coger flores” es “coger frutos”, por su carga de erotismo. Aparece en tres glosas impersonales; dos de ellas tienen villancico femenino, o sea, pertenecen a la voz femenina y la tercera a la voz masculina. En la canción número 8 (*vid. supra*, p. 83), la niña coge frutos para darlos a su amigo; en cambio, en el texto 1682 (*vid. supra*, p. 51) es un hombre quien realiza la recolección de frutos: “[...] Venía el caballero, / venía de Sevilla, / en huerta de monjas / limones cogía, / y la priora / prenda le pedía: / ‘siquiera por el daño / que me habéis hecho’”. Los papeles se han cambiado; para nuestro asombro ya no es el hombre quien pide prendas a la mujer, sino una priora quien se lo demanda a un caballero. En otra canción considerada de voz masculina, en la glosa impersonal, se narra cómo tres moras cogen frutas, cuyo erotismo, después de lo arriba expuesto, es evidente: “Tres morillas tan garridas / yvan a coger olivas / y hallávanlas cogidas / en Jaén: / Axa y Fátima y Marién. / Y hallávanlas cogidas / y tornavan desmaídas / y las colores perdidas / en Jaén: / Axa y Fátima y Marién. / Tres moricas tan loçanas / yvan a coger mançanas / [y cogidas las hallavan] / [en] Jaén: / Axa i Fátima y Merién” [16 B]. Se trata de una canción compleja cuyo significado aún no se ha logrado descifrar. Por último, la canción sin marca explícita: “Meu naranjedo no ten fruta, / mas agora ven: / no me le toque ninguén. / Meu naranjedo florido / el fruto no l'es venido, / mas agora ven: / no me le toque ninguén. / Meu naranjedo granado, / el su fruto no l'es llegado, / mas agora ven: / [no me le toque ninguén]” [263]. El texto presenta dificultades de interpretación por su gran ambigüedad: ¿es un hombre que habla de su amiga?, ¿es una mujer que habla de su madurez sexual?

²³ “... otro símbolo de la virginidad. Si la niña va sola a coger flores, ella está anunciando su madurez sexual”.

Levantéme, ¡o, madre!,
mañanica frida,
fuy cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía,
dile yo un cordone
dile mi camisa.
Malo es de guardar.

Levantéme, ¡o, madre!,
mañanica clara,
fuy cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda,
yo dile una [cinta],
my [cordón le daba].
Malo es de guardar. [314 C]

En la canción paralelística precedente, los tópicos y motivos identificados como propios de la voz femenina son el alba, coger flores, la cinta y el cordón, el guardián y la camisa. El conjunto de éstos crea un ámbito semántico donde cada tópico y motivo funciona polisémicamente en cada nivel, superponiéndose los diferentes significados, y, como resultado, elabora una red de significados que pone de relieve el tono erótico de la composición.

Del análisis de la canción resulta que el motivo de "coger flores" parece simbolizar, a la vez, el encuentro amoroso

y la virginidad perdida de la niña. He aquí otro ejemplo, con marca textual, donde la mujer coge flores:

“Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida”

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m'embía;
moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.
..... [497 B]

Llama la atención en el anterior texto la inusual complicidad de la madre con la niña cuando la envía a “coger flores” (cf. 318). Además de la introducción de un elemento que turba la posible escena amorosa: la niña es raptada por los moros, tema compartido por la lírica y por el romancero. Quizá el añadir el rapto de la niña pone de relieve la amenaza que conlleva el salir sola a cortar flores, donde se compara el peligro de encontrarse con el amigo con el rapto de los moros. Aquí, “coger flores”, un hecho positivo, indica al oyente que la niña está lista para el amor y que se halla en peligro inminente, ya sea por culpa del amante o por culpa de los moros. Podríamos hablar, tal vez, de un cantar donde se conjugan recursos líricos y narrativos.

Tanto los textos de este grupo como los trabajos de Frenk y Olinger indican que “ir a cortar flores” es una acción propia de la niña y, por ello, una marca contextual para reconocer al locutor de ciertos cantares. Una vez entendido que este motivo es una marca de identidad de la voz femenina, escuchemos otras canciones no marcadas textualmente:

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
 viera estar rosal granado.
 Vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
 viera estar rosal florido.
 Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
 cogí rosas con sospiro.
 Vengo del rosale. [306]

Ahora podemos conocer el género de la voz de lo enunciado: una joven que le confiesa a su madre haber ido al rosedal a coger rosas "con sospiro". Al añadirle a la acción los suspiros, aquí el goce sexual, las flores connotan el ofrecimiento de su virginidad al amado. Lo anterior se aclara si observamos que el lugar donde está el rosedal, a la orilla de un río, es un lugar para el encuentro amoroso en las canciones tradicionales.²⁴ En otras palabras, la niña confiesa a su madre a través de una "excusa transparente" la pérdida de su virginidad y su experiencia sexual. He aquí una canción similar:

Dentro en el vergel
 moriré,
 dentro en el rosas
 matarm'án.

Yo m'iva, mi madre,
 las rrosas coger,

²⁴ El tópico de las orillas del río como lugar del encuentro amoroso ha sido estudiado por Alín (1968: 202).

hallé mis amores
[dentro en el vergel].

Dentro en el vergel
[moriré],
dentro en el rosal
matarmán. [308 B]

Una vez más se repite la situación en que la muchacha confiesa a la madre haber ido a coger rosas al vergel, lugar propicio para el goce del amor, como nos lo confirma la expresión “hallé mis amores”. Asimismo, aparece otro tópico característico de la voz femenina de la lírica culta: el “matar de amor”. En el cantar existe una inversión de los roles, ya que la víctima del amor es la niña, cuando lo común es que sea ella quien mate de amor al hombre. La falta de marcas y la contaminación de recursos hacen difícil dar una interpretación definitiva.

Otra versión del texto reitera varios elementos del villancico, como son el vergel y el morir de amor:

Dentro en el bergel,
dentro en él moriré.

La repetición del motivo de adentrarse en un vergel sugiere que la voz es femenina. El lamento puede ser la consecuencia de la pérdida de la virginidad de la niña, como en este otro cantar:

A coxer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí! [319]

La sustitución de las rosas por las amapolas no afecta el significado del motivo simbólico “coger flores”, ya que parece que

el erotismo del color rojo, tanto de amapolas como de rosas, simboliza la pérdida de sangre que marcará la transición de la niña a la madurez sexual.

En otras composiciones la mujer toma la iniciativa erótica cuando ofrece sus "flores" al amante, como en esta canción con marca explícita:

Tomá flores, mis amores,
pues sois amigo de olores. [422]²⁵

Nuevamente se intensifica el erotismo del cantar añadiéndole otro elemento erótico: el perfume de las flores (véase Masera, 1995: "Picking flowers"). Lo que hace aún más atrevido el ofrecimiento de la niña.

Se desprende del análisis de este grupo de textos que es propio de la voz femenina el motivo de "coger flores" en la antigua poesía tradicional. Además, sabemos que se trata de un símbolo arcaico y universal compartido tanto por la lírica como por el romancero. Algunos de los significados connotados en las composiciones son el amor, la madurez sexual de la niña y la pérdida de la virginidad.²⁶

4.4 La fonte frida

La variedad de tradiciones poéticas que nutren a la antigua lírica popular hispánica se remonta hacia orígenes remotos,

²⁵ Cf. la canción 522 A.

²⁶ Existe una canción donde el significado de coger flores se ha oscurecido y no es claro si la voz es femenina o masculina: "No cogeré flores del valle, / sino del risco do n[o] andó nadie, / porqu'aunque tarde, siempre las halle" [860]. Se puede agregar que la connotación eminentemente sensual de coger flores se utiliza para contrastar la atmósfera negativa de la canción.

hasta los símbolos arquetípicos. El erotismo ancestral se destaca, sobre todo, en aquellos elementos asociados al agua, ya que es símbolo universal de la vida y de la fertilidad, ligada con el principio femenino y con la pasividad.²⁷

Algunos de los símbolos y motivos relacionados con el agua más frecuentes en la lírica antigua son la fuente, el lavar una prenda del amado, la cervatica que enturbia el agua y los baños de amor. Todos ellos aparecen en la tradición portuguesa precedente.

El significado de la fuente ha sido estudiado por Asensio, quien explica que “para el folclore y la poesía de los siglos XIII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad” (Asensio, 1957: 252).

La presencia de la fuente fría siempre está acompañada por otros símbolos cargados de erotismo que gravitan a su alrededor. Sirva de ejemplo esta canción con marca explícita:

Enbírame mi madre
por agua a la fonte frida:
vengo del amor ferida. [317]

El texto anterior reúne un motivo y un tópico: “Enbírame mi madre” y la fuente. Una vez más la madre aparece como cómplice (*cf.* 497 B) y el resultado de esta condescendencia es irreversible: la pérdida de la virginidad de la niña.

En el texto anterior existe una gradación semántica. El primer verso supone una obligación cotidiana de la niña de traer el agua, a pesar de que en la tradición es ya una convención poética; en ese segundo verso, “la fonte frida” marca una

²⁷ Véase sobre las connotaciones del agua y la fuente: Reckert (1970: 35), Deyermann (1979-1980), Morales Blouin (1981), Olinger (1985: 37-38) y Masera (1995: “The fountain”).

vez más el sentido simbólico de la acción de la niña y prepara el terreno para el tercer verso, donde simultáneamente existe el mayor grado de simbolismo ("vengo del amor ferida") y se revela el sentido del mensaje de la niña.

La fuerza de los símbolos de la fuente, lavar la camisa y el tópico de la "puerta" se concentran en un misterioso poema, donde oímos a la niña decir:

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje? [321]

La canción evoca los sentimientos de la joven que se inicia al amor, como lo ha analizado Margit Frenk:

[...] la doncella está en el umbral de su casa y de su cuerpo; brota aquí el chorro de una fuente iniciación en la vida sexual, donde algún día lavar juntas su camisa y la de su amado. Adivina el deleite de tan íntima comunión y tiembla, aún virgen, ante esa definitiva salida de sí misma (2006: 49).

La estrecha relación entre las cantigas de amigo y la antigua lírica popular española se manifiesta también en otros tópicos compartidos por ambas tradiciones, como el ciervo:

Cerbatica, que no me la buelbas,
que yo me la bolberé.

Cerbatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,

que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.

Cerbatica, [que no me la bueblas]
que yo me la bolberé.

Cerbatica tan galana,
no enturbies el agua clara
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.

Cerbatica, [que no me la bueblas,
que yo me la bolberé]. [322]²⁸

En el texto anterior reaparece la conjugación de varios símbolos arcaicos plenamente eróticos: la cervatica que enturbia el agua y “el lavar la camisa”. Por un lado, el ciervo es un símbolo fálico que proviene de las tradiciones paganas (*cf.* Asensio, 1957: 56). En tanto que lavar la prenda íntima del amado (“el lavar la camisa”) simboliza la unión sexual de los amantes (*vid. supra*). Toda la composición se contagia del anhelo de la niña por unirse con su amado.²⁹

²⁸ El lavar la camisa del amante simboliza la consumación del acto amoroso, como lo ha explicado Reckert: “A girl washing of her hair in such poems, invariably precedes a meeting with her lover; but her washing of shirts connotes magic power over him, and the mingling of them with her own *delgadas*, [...] implies a deeper intimacy —deeper, certainly, but just as certainly not yet sanctified by marriage [Una niña lavándose el cabello siempre precede al encuentro amoroso con el amante en esos poemas, pero el lavado de las camisas connota control mágico sobre él, y la mezcla de la camisa con su propia delgada [...] implica una intimidad más profunda —más profunda ciertamente, pero tan cierto como que ésta no ha sido santificada por el matrimonio]” (Reckert, 1970: 17-18).

²⁹ Nos parece interesante destacar la breve reseña histórica que hace Asensio sobre el origen del ciervo como símbolo fálico: “El obispo de Barcelona, Paciano, a fines

La figura de la lavandera se cubre en varias tradiciones de un halo mágico-erótico que parece desprenderse de su continuo contacto con el agua, por lo que se le han atribuido rasgos de las diosas acuáticas o demoníacas. Ya en las cantigas galaicoportuguesas aparece la niña que encuentra a su amante mientras lava la ropa. Lo mismo sucede en la antigua lírica:

No me habléis, conde,
d'amor en la calle:
catá que os dirá mal,
conde, la mi madre.

Mañana yré, conde,
a lavar al río;
allá me tenéis, conde,
a vuestro servicio.

No me habléis, conde,
d'amor en la calle:
catá que os dirá mal,
conde, la mi madre. [390]

Íntimamente relacionados con el símbolo de la fuente están los baños de amor, cuyo origen se piensa que se remonta a la fiesta de San Juan (Sánchez Romeralo, 1969: 65), o incluso

del siglo IV menciona la costumbre de *cervulum facere* ('hacer el siervito'); según san Jerónimo, Paciano había escrito un libro entero, *Cervus*, deplorando las costumbres de revestirse de pieles de ciervo para entregarse a prácticas inmorales [...] Tentador es relacionarlo con el ciervo que, figurando al amigo, aparece en los versos hebreos que preceden a una *jarya* mozárabe: 'Le cerf est venu frapper à sa porte, de sa chambre elle, élève la voix et dit à sa mère: Que fary mama meu habib estad yana'" (Asensio, 1957: 56).

aún más lejano en el tiempo, a las fiestas semipaganas de la primavera (Asensio, 1957: 253). Los baños de amor aparecen en el cantar:

A los baños dell amor
sola m'iré,
y en ellos me bañaré. [320]

La joven habla libremente de su voluntad, de su deseo de gozar el amor como en otras ocasiones. Particularmente interesante resulta su deseo de ir sola, aunque, como ya hemos visto, yace debajo de esta expresión la intención opuesta, el deseo de encontrarse con un acompañante. Además, acentúa la libertad de la niña el hecho de que es ella misma quien se pone en movimiento (*vid. supra*).

De la misma manera, los baños de amor son el tópico de la glosa impersonal de la siguiente canción:

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

¡O, qué mañanica mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el cavallero
ambos se yvan a bañar!
Que me dirán mal.

Cavallero, queráysme dejar,
que me dirán mal. [4 B]

La glosa reúne varios tópicos: el alba, el día de San Juan y los baños de amor. La acumulación de los distintos temas crea una atmósfera sensual donde los baños de amor connotan la entrega amorosa. El erotismo de la escena culmina con la

imagen de los amantes, uno junto al otro, que sugiere la igualdad de los enamorados en el amor.³⁰

Los tópicos de la "fonte frida" y "los baños de amor", así como el motivo de la "cervatica que enturbia el agua" están relacionados con el agua, elemento íntimamente ligado a la fertilidad y a la fecundidad; por ello no asombra la frecuencia de éstos en las canciones puestas en boca de mujer.

4.5 La puerta

Se desprende del apartado anterior que la movilidad de la mujer se desarrolla en un espacio abierto: afuera; mientras que la inmovilidad, aunque no pasividad, se da en uno cerrado: adentro.³¹ Cuando la mujer está encerrada, "construye eso que he llamado un puente hacia el exterior: la niña mira la puerta, piensa en la puerta (y en el hombre que va a pasar por ella)" (Frenk, 2006: 25). Sirvan estos ejemplos con marca textual de alocutario:

³⁰ La siguiente canción de voz masculina arroja luz sobre la connotación erótica de los baños de amor: "Si te vas a bañar, Juanica, / dime a cuáles baños vas. / Si te vas a bañar al río / o [a] algún rrosal onbrío, / dímelo agora, amor mío, / porque allí me hallarás. / Dime a cuáles baños vas. / Si te vas [a] alguna huerta, / o [a] alguna fuente cierta, / ¡ay!, no me cierres la puerta, / porque vea cómo estás. / Dime a cuáles baños vas" [1700 B]. El hombre realiza una enumeración de todos los lugares posibles para el encuentro amoroso como son el río, el rosedal, la huerta y la fuente. También en las canciones narrativas impersonales aparece el baño de los amantes donde la diferencia entre el amador y la amada, tan señalada por la lírica culta, no existe; por el contrario, los amantes aparecen uno junto al otro, iguales: "Mano a mano los dos amores, / mano a mano. / El galán y la galana / ambos buelven ell agua clara. / Mano a mano" [1], o "En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. / En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / Él a ella y ella a él / [lavan la niña y el donzel]" [2].

³¹ Véase, para el motivo de la puerta, Masera (1995: "The door"), donde se estudia el tema más detalladamente y remito a una amplia bibliografía; véase también Masera (2008).

Non pass[e]des, escudero,
 a tal hora por aquí;
 s[i] non, baxaré mis oios,
 juraré que non os vi. [391 A]

Nam paseis vós, cavaleiro,
 tantas veces por aquí,
 que abaixarei meus olhos,
 jurarei que vos nam vi. [391 B]

La mujer advierte al hombre que pasa frente a su puerta confirmando como espacio para el cortejo *la puerta*. Si se tienen presente los textos anteriores se puede identificar como femenino el siguiente cantar:

Si passáis por los míos umbrales,
 ¡ay de vos, si no me mirades! [434]

La mujer define el espacio por el que el hombre debe pasar. La puerta, entonces, ya no sólo funge como un objeto físico, sino también con el mismo cuerpo de la mujer. Esta afirmación se comprende mejor al leer el siguiente cantar en el que se acumulan varios tópicos:

Buscad, buen amor,
 con qué me falaguedes,
 ¡que mal enojada me tenedes!

Anoche, amor,
 os estuve aguardando,
 la puerta abierta, candelas quemando,
 y vos, buen amor,
 con otra holgando.
 ¡Que mal enojada me tenedes! [661]

El texto anterior sirve de muestra para comprender el funcionamiento polisémico de los símbolos, ya que podemos apreciar tanto una lectura literal como una simbólica. En la primera de ellas comprendemos el enojo de la mujer causado por el engaño. En tanto que si establecemos una lectura simbólica, se identifican el ambiente físico y el estado de ánimo de la mujer, sobre todo en dos elementos mencionados en el texto: "la puerta abierta" y las "candelas quemando". La primera correspondería a la accesibilidad sexual de la mujer; en tanto que las candelas representan el deseo ardiente que le invade.

Si se está de acuerdo con lo anterior, se entiende la intensidad de la ira y la frustración producidas en la mujer por la inútil espera y la insatisfacción de su deseo. La explicación de las causas del enojo hecha por la amada marca a este cantar como una excepción.

Partiendo del análisis de las canciones anteriores, sabemos que la puerta simboliza el espacio femenino y, por tanto, se identifica con el cuerpo de la mujer (*cf.* "Llaman a la puerta" [292], "A mi puerta nace una fonte" [321], "No me toquéis al aldaba / que no soy enamorada" [696]).³²

³² Existen otras canciones donde la mujer está ligada a un espacio interior; como este ejemplo de voz masculina con marca textual: "Cuando a tu puerta me voy / y cuando d'ella me vengo, / si de amor no estoy herido / yo no sé qué males tengo" [340]; otro ejemplo similar es la canción "Morenica, ¿por qué no me vales?, / que me matan a tus umbrales" [402]. Sin embargo, existe un único texto, en la voz masculina, en el que es la mujer quien pasa por la puerta del hombre: "Di ley vi namxi / ay mesqui / naffla calbi. / Cuando vos veo, senyora, / por la mi puerta p[a]ssar; / lo coraçón se me alegra, / d'amores quiero finar. / Cuando vos veo, senyora, / por la mi puerta venir; / lo coraçón se me alegra, / d'amores quiero morir" [339]. Este último ejemplo bien podría ser una parodia.

4.6 La morena

Uno de los tópicos que comparten las tradiciones española, francesa, alemana e italiana es la defensa del color moreno de la mujer (*cf.* Frenk, 1984 *a*: 87). La pertenencia a la voz femenina es obvia, puesto que en todas las canciones donde aparece tienen marca textual.³³

No obstante, el tópico de la morena no sólo se refiere a la defensa de un prototipo de belleza femenina, sino también a la sensualidad y experiencia sexual de la mujer como demostraremos:

Aunque soy morenica y prieta,
 ¿a mí que se me da?
 Que amor tengo que me servirá. [130]

Escuchamos en la canción a la morena que se enorgullece del color de su tez, pues sabe que ése es el color que agrada a su amigo:

Que si soy morena,
 madre, a la fe,
 que si soy morenita,
 yo me lo passaré. [132]

El tono del poema 132 es similar al del 130: el color moreno no implica preocupación alguna para la mujer; por el contrario, ella se enorgullece de la pigmentación oscura de su tez. La

³³ Véase Masera (1995: "The morena"). También para el tema de la morena existe un estudio muy interesante de Louise Vasvari (1999) sobre el romance "Yo m'era mora moraima, morilla deun bel catar", donde relaciona la tradición —lirica y del romance— española con la europea.

actitud de la mujer cambia en las siguientes canciones; ahora ella justifica su color moreno:

Con el ayre de la sierra,
tornóme morena. [135]

Madre, la mi madre,
si morena soy,
andando en el campo
me á tostado el sol. [138]

Aunque soi morena,
blanca io nascí:
guardando el ganado
la color perdí. [139]

Los ejemplos precedentes son susceptibles de dos interpretaciones simultáneas: una de ellas es la lectura literal de los textos, de la que se desprende que el color moreno es consecuencia de las labores de la mujer campesina; la otra lectura, de acuerdo con Olinger, es la que nos presenta al sol y al viento como símbolos del principio masculino, de la pasión sexual (*cf.* Olinger 1985: 79). Así ocurre en el siguiente ejemplo, donde es explícito que no es cualquier río al que va la mujer, sino aquel del amor:

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca,
y quemóme el ayre. [136]

De acuerdo con una lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor, al encuentro sexual. Si se acepta la afirmación precedente comprendemos mejor el júbilo de la muchacha que canta:

Las blankas se kasan,
 las morenas, no;
 buen día me á venido,
 que blanka me soi. [144]

Sabemos que las jóvenes blancas se casan, pero ¿qué pasa con las morenas? Escuchemos, de nuevo, a Paula Olinger: “They’ve been had, but not kept” (Olinger, 1985: 22). En otras palabras, la morena ha perdido su virginidad y no se ha casado: he aquí el problema para la mujer.³⁴

El tópico de “la morena” nos muestra cómo la antigua lírica popular hispánica es una poesía en la cual prevalece la convención poética frente a la literariedad o “realismo” que se le ha querido achacar. En este tópico prevalece todo el simbolismo arcaico, una convención poética, más que la designación de un tipo de belleza particular.

Resumiendo, en este apartado hemos estudiado los símbolos que sirven como marca de la voz femenina. Del análisis se desprende que existen símbolos característicos de la mujer como las prendas íntimas (“la cinta, el cordón y la camisa”); de su cuerpo, “los cabellos”; acciones como “coger flores”, y lugares como la “fonte frida” donde la mujer realiza ciertas acciones, como “los baños de amor” y “lavar la camisa”; además de símbolos arcaicos como “la cervatica que enturbia el agua”. Por otro lado, hemos visto cómo “la puerta” simboliza a la mujer, su espacio y su cuerpo; y por último señalé las connotaciones eróticas del personaje de “la morena”.

Asimismo, se mostró cómo los símbolos en las canciones medievales populares favorecen el enriquecimiento semántico de la copla, tanto por su equivalencia polisémica

³⁴ Las otras canciones que tratan acerca de “la morena” son 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142 A, 142 B, 144, 530.

como por su arcaísmo. Y también he demostrado que la naturaleza no funciona sólo como decorado para los sentimientos de la mujer, sino que aparece como elemento fundamental en el plano simbólico.

A MODO DE CONCLUSIÓN

*Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.*

[304 B]

La propuesta inicial de este trabajo fue realizar una clasificación de las marcas que señalan a la voz como femenina en las canciones amorosas de la antigua lírica popular hispánica que se pusieron por escrito entre los siglos xv y xvii. Se desprende del análisis de la voz que en el plano de la enunciación sólo puede existir como sujeto enunciador el *yo*, en tanto que en el plano del enunciado pueden ser sujetos cualquiera de los tres pronombres (*yo, tú, él*). De acuerdo con la clasificación anterior, se hallaron textos de dos clases. La primera la comprenden los textos en los que habla un “yo”, ya sea en monólogo con o sin apóstrofe, o bien en diálogo. La segunda, aquellos cantares donde habla un “él” (canciones narrativas y sentenciosas). Asimismo, la oposición propuesta por Benveniste sirvió como base para diferenciar las canciones en personales (*yo*) e impersonales (*él*).

La determinación del género de la voz sólo se realizó en los textos considerados como personales de tema amatorio, que representan un total de 879 canciones (aproximadamente 31.4 % del total de textos del *Corpus*).

En cuanto a las marcas que sirven para identificar a la voz como femenina se distinguieron dos tipos: las explícitas o textuales (palabras cuyo género está determinado en la canción) y las contextuales o implícitas (rasgos que se determinan por el contexto). La clasificación dio como resultado 162 canciones neutras o indeterminadas (18.4 %); 357 canciones de voz masculina (40.5 %) y 360 canciones de voz femenina (41 %).

Del estudio de las 45 canciones donde existe una discrepancia de voz entre la glosa y el villancico, se concluyó que

en los casos donde la glosa o el villancico tuvieran marca de voz, el elemento marcado señalaría el género de la voz de la canción. Sin embargo, restan cuatro textos (6, 273 B, 287 B y 1664 C) donde no es posible la determinación de la voz, casos a los que denominamos canciones-problemas.

La mayoría de las canciones de voz femenina son monólogos; de éstas, el grupo más abundante —son 210 (58 %) en total— presenta un monólogo con apóstrofe, y las restantes —son 152 (42 %)— muestran un monólogo sin apóstrofe. Los sujetos que aparecen interpelados con mayor frecuencia son el ser amado (72 canciones) y la madre (63 canciones).

El análisis de las marcas textuales (locutor, alocutario y delocutor) y sus combinaciones dio como resultado la existencia de este tipo de marcas en 242 canciones (66.8 %). El mayor número de textos con marca explícita se concentra en el *locutor*, que implica una tendencia del lenguaje de la voz femenina a erigirse como centro de su discurso. Por el contrario, la voz masculina posee como marca preponderante la de *alocutario*, que indica que el hombre construye su discurso fuera de sí mismo, alrededor de la mujer.

El total de las canciones femeninas con marcas implícitas es de 118 (33.2 %), de las cuales 92 tienen un tópico como marca y 26 cuya marca es un símbolo. Si se establece una comparación con la voz masculina, el resultado es muy interesante. En esta voz hay 258 canciones con marca explícita (70.7 %) y sólo 99 canciones con marca implícita (29.3 %). Es decir, la mayor parte de las canciones de voz masculina presentan una marca textual, como las de voz femenina; no obstante, la diferencia se aprecia en los porcentajes.

Del anterior análisis surge la pregunta ¿por qué la insistencia en marcar a la voz masculina? ¿Será que en el discurso poético popular es a la voz masculina, importación de la poesía culta, la que se debe distinguir, la distinta de la voz femenina? En otras palabras, y llevando estos resultados a sus

últimas consecuencias, esto podría ser un indicio de que en un primer estadio la voz femenina era la original de la lírica popular. Sin embargo, aún no tenemos suficientes elementos para responderlo.

El estudio de las marcas contextuales de tópicos muestra que los motivos y tópicos propios de la voz femenina son los siguientes: “Vánse mis amores”; “¿Dólos, mis amores, dólos?”; “la espera”; “el alba”; “Quiérome ir con él”; “Llévame, amigo”; “Envíame mi madre”; “la soledad”; “No quiero marido, no”; “Madre, casarme quiero”; “No quiero ser monja, no”; “Monjica en religión / me quiero entrar”; “la malmaridada”; “la guarda”; dentro del tópico de “el falso amor”, la voz femenina se caracteriza por la acumulación de varios adjetivos peyorativos; “el beso”, y el autoelogio. De nuevo, la mayoría de los temas (65 %) muestran cómo la mujer construye su discurso sobre sí misma.

Por otra parte, se aprecia la escasa frecuencia de los tópicos del amor cortés en la voz femenina, situación totalmente inversa en el grupo de cantares de voz masculina.

La influencia de remotas tradiciones poéticas en la antigua lírica popular hispánica se revela por la presencia de símbolos arcaicos universales. De nuestro análisis se desprende que los símbolos de la voz femenina son “la morena”, “la puerta”, “la cinta y el cordón”, “coger flores”, “la fonte frida” y los símbolos que gravitan a su alrededor: “lavar camisas”, “la cervatica que enturbia el agua” y “los baños de amor”.

A causa de la condición polisémica de los símbolos, la interpretación dada en el trabajo se presenta como una de las posibles. En cuanto a su relación con el contexto, hallamos símbolos exclusivos del mundo poético, hilos conductores entre diferentes tradiciones poéticas, como “coger flores” y “la fonte frida” con sus distintos elementos, de igual modo que otros cuya pertenencia podía basarse tanto en el mundo real como en la poesía, por ejemplo, “la cinta y el cordón”.

Por otra parte, la relación entre la naturaleza y la sexualidad de la mujer, como en los espacios donde se desarrolla el encuentro amoroso —la huerta, el rosedal, las orillas del río, la fuente—, revela una correspondencia entre el mundo de los sentimientos y el mundo natural.

El presente estudio debe entenderse como el comienzo de una investigación más profunda que comprenda también la voz masculina y la voz neutra (indeterminada), y aquellas canciones cuyo tema no sea amoroso. Sin embargo, creemos que se ha logrado establecer nuevos resultados que permiten conocer de un modo más preciso la voz de la mujer.

La voz femenina en las antiguas canciones líricas nos seduce con su brevedad intensa, con sus rebeldes desmanes, con su alegría traviesa y hasta con su dolor. Escuchamos una voz que rebasa continuamente los límites, las normas; una voz que nos muestra una mujer concreta, humana; una mujer que está junto al hombre en los goces y reveses del amor. En fin, una voz que nos muestra un universo pleno de sentimientos y sensaciones, efímero y eterno, limitado e infinito. Escuchemos una vez más la invitación a la confianza de la joven enamorada:

¡Ayes, hola!,

¡que me abrasso en amores toda! [269]

APÉNDICE A

Índice de canciones con o sin apóstrofe

1. Monólogo sin apóstrofe:

1, 123, 126, 129, 130, 133, 135, 137, 139, 140, 141, 142 A, 142 B, 144, 146, 147, 148, 149 A, 149 B, 153, 158, 161, 168, 169 A, 171, 174 A, 174 B, 176, 177 A, 177 B, 177 C, 179, 180, 181, 183, 184, 185 A, 185 B, 186, 188, 190 A, 190 B, 190 C, 193, 194, 195, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 210, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 234, 235, 237, 269, 270, 271, 275, 278, 280 B, 291, 292, 294, 308 A, 315 A, 315 B, 317, 318, 320, 321, 453, 491, 493, 497 B, 498, 500, 519 A, 521, 522 A, 522 B, 524, 525, 526, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 537 A, 537 B, 540, 567, 568 B, 568 C, 568 D, 568 E, 572, 580, 581, 582, 583 A, 583 B, 584, 585 A, 585 B, 585 C, 586, 589 A, 589 B, 634, 635, 638, 639, 642 A, 642 B, 643, 682, 683, 684, 686, 745, 757, 858 A, 858 B, 859, 1619 A, 1619 B, 1620, 1644, 1645 A, 1645 B, 1646, 1647, 1648, 1650, 1679, 1681, 1722, 1723, 1734, 1735

2. Monólogo con apóstrofe:

a) *madre*: 72 D, 120 A, 120 B, 124, 125, 128, 131, 132, 136, 138, 152, 162, 163, 172, 173, 178, 182 A, 182 B, 185 C, 187, 189, 191, 196, 197, 198, 199, 209, 212 A, 212 B, 229, 232, 268, 272, 276 A, 276 B, 277, 279, 280 A, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288 B, 288 C, 290, 306, 308 B, 313, 314 C, 319, 475 A, 496, 523, 529, 536 A, 568 A, 579, 681, 685, 1617, 1652

b) *serranas*: 121

c) *padre*: 200

- d) *hija*: 221
- e) *cervatica*: 322.
- f) *papagayos, ruiseñores*: 570
- g) *la guarda*: 1664 B
- h) *amor, amores*: 422, 454 A, 454 B, 455, 456 A, 456 B, 464, 480, 546, 548, 549 A, 549 B, 550, 574, 591, 661, 662 A, 662 B, 752, 755, 1663, 1664 A
- i) *alma mía*: 1661
- j) *mar*: 538, 539
- k) *indefinido*: Hay una serie de canciones donde el alocutario no está definido, sólo podemos saber de quién se trata por el contenido de la canción: 134, 159, 164, 165, 169 B, 207, 208, 316 A, 346 A, 434, 465
- l) *el ser amado*:
amigo: 422, 443, 444, 452, 462, 572, 573, 671
caballero: 4 A, 4 B, 331 A, 331 B, 359, 371, 391 B, 425, 432, 433, 445, 459, 476, 547, 664, 665, 682, 698, 711, 712, 714, 1663, 1682
carcelero: 494
carillejo: 1683 B
carillo: 472, 700, 1684 A
conde: 390
escudero: 391 A, 1662 A
falso enamorado: 666
gallego: 1691
hermano Polo: 727
Juan: 424, 460, 694
le: 1678 B
mancebo: 396
marido: 1724, 1725, 1726, 1727, 1728 A, 1728 B, 1728 C, 1729, 1732 A, 1732 B, 1733
Matheo: 695
Miguel: 1678 C
Minguillo: 1667, 1684 B

minino fermoso: 332
mozuelo: 693
molinero: 1677 A
pájaro triguero: 407
pastorcico: 713
Pedro: 1692
Periquito: 1690
Perogrullo: 1730 A
Rodrigo: 693
señor: 318, 701
señor don Miguel: 1678 C

APÉNDICE B

- a) *lamento*: 153, 223, 225, 228, 230, 231, 234, 237, 443, 493, 496, 497 B, 498, 500, 521, 522 A, 522 B, 526, 531, 537 A, 537 B, 540, 567, 568 D, 579, 580, 581, 582, 585 A, 585 B, 585 C, 586, 589 A, 590, 629, 638, 642 A, 642 B, 684, 816, 857, 858 A, 858 B, 858 C, 859
- b) *queja*: 4 A, 4 B, 134, 163, 174 A, 174 B, 207, 208, 209, 212 A, 212 B, 226, 227, 229, 232, 233, 315 A, 315 B, 316, 359, 371, 491, 523, 536 A, 539, 548, 549 A, 549 B, 568 E, 572, 573, 574, 634, 635, 639, 646 B, 661, 662 A, 662 B, 665, 666, 669, 673, 680, 685, 686, 727, 752, 1620, 1645 A, 1645 B, 1646, 1647, 1648, 1650, 1664 A, 1664 B, 1666, 1678 B, 1678 C, 1681, 1686, 1687, 1725, 1728 C, 1732 A, 1732 B, 1734
- c) *advertencia*: 152, 194, 350, 391 A, 391 B, 396, 424, 434, 460, 547, 663
- d) *petición*: 172, 173, 196, 199, 200, 201, 236, 322, 433, 444, 445, 452, 454 A, 454 B, 455, 456 A, 456 B, 469, 475 A, 476, 494, 538, 546, 570, 1661, 1663, 1667, 1682, 1683 B, 1685, 1688 A, 1688 B, 1689 A, 1689 B, 1724
- e) *maldición*: 224, 346, 480, 643, 1733
- f) *declaración*: 318, 331 A, 331 B, 332, 422, 459, 1677 A, 1728 A, 1728 B
- g) *afirmación*: 129, 130, 131, 132, 133, 140, 144, 176, 198, 202, 215A, 215 B, 216, 219, 278, 294, 308 A, 320, 407, 533, 534, 535, 745, 1619 A, 1619 B, 1644, 1679, 1722, 1723
- h) *reproche*: 425, 1662 A
- i) *deseo*: 177 A, 177 B, 177 C, 178, 179, 191, 193, 203, 204, 550, 583 A, 583 B, 584
- j) *preocupación*: 284, 291, 502, 519 B, 520, 568 A, 568 B, 568 C, 519 A
- k) *justificación*: 135, 137, 138, 139, 141, 142 A, 142 B, 210, 214, 530

- l) ruego:* 524, 525, 532
- m) rechazo:* 664, 671, 682, 683, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 710, 711, 712, 713, 714, 734, 1735
- n) orden:* 462, 464, 465, 472, 1660, 1690, 1691, 1692, 1726, 1727, 1729 A
- o) consejo:* 221

OTROS ENSAYOS

EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO: LA RELACIÓN ENTRE LA GLOSA, EL ESTRIBILLO Y LA TRANSCULTURACIÓN DE LA VOZ FEMENINA

Una de las principales fuentes de los primeros registros por escrito de los cantares populares hispánicos es el *Cancionero musical de Palacio*,¹ donde los músicos y poetas, en un interés por renovar su repertorio, incluyeron estas composiciones.² Como consecuencia de esta renovación, se produjo una interacción entre las diferentes escuelas poéticas cuyas huellas se perciben en los textos que integran ambos estilos, como afirma Margit Frenk:

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo xv, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa ya pudo figurar dignamente al lado de damas y caballeros (Frenk, 2006: 417).

La intensa convivencia vistió de ropajes a la poesía popular, pero también cambió a la poesía cortesana. Se trata de un pro-

¹ "El *Cancionero musical de Palacio* es un cancionero colectivo que incluye composiciones poéticas después de 1437 y antes de 1442" (Pérez Priego, 2013: 15). Todos los ejemplos tomados para este trabajo provienen de la edición de Romeu Figueras (1965), que desde ahora denominaré *CMP*.

² La importancia de la inclusión de canciones populares en el *CMP* se puede apreciar en el *Nuevo corpus* de Margit Frenk (2006), donde se incorporan 115 canciones.

ceso que implicaba el uso de nuevas estrategias poéticas que integraban los textos populares tanto a las líricas cortesanas como a la lírica religiosa. Este último fenómeno fue tan común que Bruce Wardropper afirma que durante los siglos xv y xvi el “lenguaje del amor profano está completamente confundido con el de la religión” (1958: 40).

Como resultado de la interacción entre ambas escuelas poéticas, en la lírica popular se puede apreciar la regularización de sus formas, además de la inclusión progresiva de los temas y motivos cultos, como matar de amor, el amante temeroso, la guerra de amor, entre otros. La influencia fue tan profunda que, al pasar del tiempo, la voz femenina, uno de los principales rasgos distintivos de la lírica tradicional, se desplaza a un segundo plano y casi se desvanece. Por otra parte, la poesía de la corte genera nuevas estrategias discursivas en las que tanto los poetas como los músicos utilizan los cantarillos populares para generar poemas distintos, híbridos. Es en estos últimos donde aparece una voz femenina cortés que integra elementos de su homóloga popular.

A través de las cancioncillas cantadas por campesinos, pastores y artesanos, campesinas, pastoras y artesanas, la cultura popular introdujo en el ámbito de la poesía cortesana y urbana del siglo xvi una serie de ingredientes nuevos, contrastantes, pintorescos. Entre ellos, de manera notable, las voces de mujeres (Frenk, 2006: 374).

En este capítulo reviso algunas de las estrategias que utilizan los poetas del *Cancionero musical de Palacio* para integrar esa voz femenina exótica y llena de tonos nuevos a la poesía cancioneril. De este modo, retomo la relación entre el estribillo culto o popular y la glosa culta o popular a través de la voz femenina, señalando el tipo de relación entre una y otra, así como los temas donde este tipo de voz predomina.

I. La voz y la canción femenina

La interacción de poéticas cultas y populares no es nueva cuando llega a los reinos castellanos; ya los poetas conocían las composiciones de los trovadores gallegoportugueses, cuyas expresiones estilizadas incluían escenas y voces femeninas distintas a las cortesanas. Incluso en etapas más tempranas en al-Ándalus se hallaban las jarchas mozárabes con sus monólogos femeninos, los temas de ausencia y los apóstrofes a la madre. Como han señalado los estudiosos, son tradiciones poéticas convergentes en un territorio que fortalecían las corrientes de donde abrevaron los poetas del *CMP*.

La canción de mujer y la canción femenina tienen una larga trayectoria en la lírica europea de todas las épocas y en los distintos registros. Recordemos, sobre todo, a los estudiosos que abordaron el tema y relacionaron la canción de mujer con los inicios de la literatura románica (Frenk, 1985: 79-80).³ Un ejemplo de ello es el trabajo de Pilar Lorenzo Gradín, quien afirma que este tipo de canción se puede describir del siguiente modo:

La canción de mujer es un modelo de escritura, que, si bien se realiza mayoritariamente a través de un monólogo, puede presentarse bajo la forma del diálogo o de la narración (grado mínimo o grado intermedio). En cada uno de estos tres niveles de expresión, el texto aporta desde la primera estrofa —cuya función introductoria es clara en la mayoría del *Corpus*— una

³ La mujer aparece como protagonista “en todos los géneros de la poesía medieval que quedaban de algún modo al margen de la lírica típicamente trovadoresca, la cual es, por fuerza, una lírica masculina; son los géneros ya tantas veces mencionados: en Francia y Provenza, la pastorela, el alba, la *chanson de toile* y la de malmaridada; la *cantiga d'amigo* en el nordeste hispánico” (Frenk, 1985: 79). Para Jeanroy “la *chanson de femme* tenait une place prépondérante dans l'ancienne lyrique romane” (1904: 151).

serie de información, que fija la naturaleza del discurso y que permite individualizar el código poético ante el que el oyente se encuentra (1990: 94).⁴

Además, uno de los rasgos distintivos de las tradiciones populares fue una voz femenina que expresaba sus deseos y cuyo discurso estaba marcado por los apóstrofes a la madre o las hermanas, y a la naturaleza, así como un marcado uso de símbolos arcaicos tomados de esta última. Es decir, una voz distinta tanto en sus temas como en sus formas de expresión que “revela una serie de imágenes de la mujer, a la vez tradicionales e innovadoras, que fueron —quién lo duda— ingrediente esencial de la cultura española” (Frenk, 2006: 386).

Necesario es señalar que aquí entiendo la voz femenina no exclusivamente como autoría, sino

como al sujeto del enunciado, a la **personae** o personaje que es elegido para enunciar el discurso. De acuerdo con esta clasificación, la **canción de mujer** es la poesía o cantar que está puesto en boca de un personaje femenino. Independientemente de si su composición fue realizada por una mujer o por un hombre (Masera, 2007: 220).

Uno de los aspectos distintivos en la relación establecida entre la glosa y el estribillo dentro del *CMP* es la voz. De esta

⁴ El principio del texto es la parte que aporta la información primordial y que ofrece, por lo tanto, más marcas distintivas del código, como ha dicho Pierre Bec sobre el exordio primaveral: “il tend à fonctionner comme un noyau générateur d’où procède, selon des modalités variables, la suite du discours lyrique [...] qui peut générer des pièces à la fois aussi différenciées et aussi proches que des pastourelles, des reverdies, des malmariées, des motets, des rotrouenges” (1981: 250). En los primeros versos, el trovador coloca una serie de sintagmas que se convierten para el oyente o el lector en rasgos identificadores del modelo de escritura ante el que se encuentra (Lorenzo, 1990: 85).

manera, tendríamos aquellas composiciones donde coincide la voz —sea masculina (**vm**), femenina (**vf**) o impersonal (**vi**)— y aquellas donde difiere produciéndose diversas combinaciones. Por otra parte, es muy común que esta divergencia aparezca en los textos donde existe un diálogo, una forma muy frecuente de los textos en tono burlesco.

El corpus que estudiaré fue conformado a partir la selección de todos los textos que incluyeran voz femenina y tuvieran glosa, ya que nos interesa señalar la relación entre ambas. Por ello, este capítulo se centra en los estribillos cultos popularizantes con **vf** y glosa culta o popular con voz femenina, además de los estribillos populares con glosa culta, por ser los textos que mostrarían de modo más evidente la interacción entre ambas poesías.

2. Una forma de hacer poesía: la glosa

La forma poética popular medieval más común fue la de un estribillo con una glosa, una serie de estrofas, generalmente, de diversas formas, entre las que se establece una variedad de posibilidades de relación textual. En las glosas populares esta relación fue descrita por Margit Frenk:

Las glosas populares pueden dividirse en dos grandes grupos: 1) las que constituyen una versión ampliada del villancico, y 2) las que constituyen, frente a éste, una entidad aparte. Lo que llamo “versión ampliada del villancico” surge, ya por un despliegue de éste, cuyos elementos se repiten y amplían, uno tras otro, ya por un desarrollo que parte por lo general del primer verso del villancico. En ambos casos la glosa nace por un crecimiento orgánico del cantar-núcleo.

Puede hablarse, en cambio, de “entidad aparte” cuando se rompe el cordón umbilical, o sea la dependencia textual. La glosa suele entonces colocarse en el mismo nivel que el villan-

cico y complementarlo prologándolo o “dialogando” con él, o bien puede enfrentar al villancico una narración que lo explique (2006: 419-420).

Esta última clasificación nos puede ayudar para establecer la relación textual entre la glosa culta y el estribillo, tomando en cuenta que estas últimas, en el registro de la élite, sirvieron a los diferentes poetas para *explayarse* —y a veces dar pie a rápidas improvisaciones de los músicos—. Además, cabe destacar que la integración de los cantarcitos populares para su aceptación en las cortes fue a través de ellas.

La célula lírica y temática de estos poetas cultos será desarrollada en la estrofa, que reviste la categoría de comentario, de artística glosa [...] el poeta precisa el sentido general del refrán y sugiere su personal interpretación [...] Para las composiciones en que en la vuelta se insiste únicamente en las rimas y no se repiten versos del refrán, notamos la misma habilidad en volver al tema inicial, en cerrar el poema y dar la interpretación adecuada mediante un procedimiento conclusivo que supla debidamente la repetición de la fórmula clave del refrán (Romeu, 1965: 158).

A los músicos y poetas de las cortes sólo les interesaba el estribillo, para usarlo como tal o para ser punto de partida de una glosa (Alín, 1968: 145). Además, añade el estudioso:

El estribillo era, pues, una especie de bien mostrenco; lo propio, lo personal, eran las coplas, la glosa. Cada poeta, por tanto, escribía su propia glosa. Son, evidentemente, glosas cultas, que nada o poco tienen que ver con las de tipo popular, aunque en ocasiones se aproximen bastante. En definitiva, glosas poéticas (1968: 145).

Los compositores apreciaban los estribillos populares por su música, ya que para los poetas de la época estos poemitas se

hallaban entre lo más “ínfimo” de la literatura. Y una de las pruebas de este descuido en las apreciaciones son algunas glosas cultas que pueden considerarse poco afortunadas y flojas, lo que daría la idea de que habrían sido improvisadas por los músicos más que compuestas por los poetas (Frenk, 2006: 192). Sin embargo, también podríamos afirmar que con frecuencia la selección de un estribillo adecuado puede indicar también cierto reconocimiento poético.

Por otra parte, los poetas cultos tenían su propia clasificación sobre los textos que componen ambas partes de la ecuación del poema. Un ejemplo de ello es Juan del Encina, quien distinguía según el número de versos entre villancico y canción, lo que demostraba que temáticamente eran iguales. Este poeta consideraba a la glosa como un desarrollo del estribillo “y no hace distinción alguna entre el estribillo de origen culto o tradicional” (Alín, 1968: 145).

La presencia de la voz femenina en el *CMP* es importante,⁵ ya que existen al menos 35 composiciones que tienen

⁵ A continuación, expongo las composiciones del *CMP* consideradas por Romeu Figueras como de *vf*; sin embargo, considero que alguna de las que él apunta como de *vf* son de *vi* y, por el contrario, excluye otras que tienen marcas contextuales. En seguida, cito las composiciones y agrego al final si coincido o disiento con el editor: Composiciones cuyo refrán y glosa son de *vf*: 7, 9, 59 (*vi*); 71, “Serrana del bel mirar”; 114, “No pueden dormir”; 122, “Ved comadres” (burlesca); 144, “El amor que bien me quiere”; 153 (refrán) “Mi ventura”; 173, “Queredme bien, caballero”; 177, “Dos ánares”; 193, “Si lo dizen, digan, alma mía” (*vi*); 198, “¿Qué me queréis, caballero?”; 215, “En “Ávila, mis ojos”; 238, “Buen amor; no me deis guerra”; 240, “No queredes fija”; 253, “Perdí la mi rueca”; 269, “Ay que non era”; 310, “Meu naranjedo non ten fruta” (*vm*); 311 (refranes) [que incluye] “Enemiga le so”; “Aquel pastorcico, madre”; “Por las sierras de Madrid”; 327, “Aquel gentilhombre”; 365, “Lo que demanda el romero” (*vi*); 366, “Dentro en el vergel”; 384, “Si avéys dicho, marido” (burlesca); 387, “Pero González”; 389, “Pues bien para esta”; 391, “No me le digáis mal”; 429, “Llueve menudico”; 453, “Si meus ollos van per lo mare”; 455, “Viejo malo”; 483, “Que la noche haze oscura”; 488, “Quitad el caballero”; 491, “Dexaldos, madre, mis ojos llorar” (*vi*); 520, “Caballero qué buscáis” (fragmento); 531, “Niña y viña, peral y havar”; 537, “Si merendares comadres”.

un refrán o una glosa de *vf*, cuyos temas y motivos variados incluyen símbolos arcaicos, como la noche oscura y la lluvia.

Llueve menudico
y haze la noche oscura,
el pastorcillo es nuevo:
non yré segura.
(*CMP*, 429; *NC*, 1007)

Otras composiciones tienen el primitivo tópico del alba, como la siguiente, una de las más hermosas de su género, de la que el *CMP* es la única fuente:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más amava,
venid a la luz del alva.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del día,
non trayáys compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del alva,
non traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.
(CMP, 7; NC, 452)

Otros cantares donde existen recursos simbólicos revelan la fuerza poética de los estribillos tradicionales elegidos por los poetas:

A sombra de mis cabellos
se adurmió:
¿si le rrecordaré yo?⁶
(CMP, 360; NC, 453)

Y finalmente en estos ejemplos no podemos dejar a un lado aquellas composiciones eróticoburlescas donde las voces femeninas parecerían provenir de lo más profundo de la villa, como la siguiente:

Por beber, comadre,
por beber.

Por mal vi, comadre,
tu vino pardillo,
que allá me tenías
mi saya y mantillo.
Por beber.

⁶ Glosa: "Adurmióse el caballero"; "A los baños dell amor / sola m'iré / y en ellos me bañaré // Porque sane de este mal / que me causa desventura, / que es un dolor tan mortal / que destruye mi figura, / A los baños de tristura / sola me iré, / y en ellos me bañaré" (CMP, 149; NC, 320).

Que allá me tenías
mi saya y mantillo;
relampaguéame el ojo,
láteme'l colodrillo.
Por beber.
(CMP, 235; NC, 1586)

La riqueza y variedad del conjunto de canciones de voz femenina en el *CMP* revela el gran interés que despertaron esos estribillos y glosas poliestróficas donde se transgredía la retórica cortés. Incluso se puede afirmar que algunas de ellas constituyeron verdaderas gemas poéticas que detonaron nuevos procesos de composición.

En los próximos ejemplos, me remitiré a las composiciones donde se produce el encuentro entre las dos poéticas que ilustran mejor las formas como los poetas y músicos realizaron el engaste entre las dos tradiciones.

2.1 Estribillo popular + glosa culta

El tipo de combinación que con mayor frecuencia ocurre es un estribillo que es un monólogo de *vf* cuya glosa, por lo tanto, se construye con *vf*. La mayoría de las canciones en esta categoría tienen una glosa que constituye “una entidad aparte”, en términos de Margit Frenk, ya que ésta le sirve de excusa al poeta o músico para ampliar, explicar, dialogar o narrar el tema del estribillo. Y allí, en esas estrofas, es donde se produce la hibridación con mayor intensidad.

Uno de los temas populares predilectos es la “malmonjada”, tópico que comulga con el tono de rebeldía de la niña en las cancioncitas tradicionales. Un ejemplo ilustrativo del *CMP* es la siguiente composición, donde aparece el tópico tradicional en el estribillo, en el que la *vf* rehúsa ser la malmonjada, mientras que en la glosa la rebeldía de la niña se

transforma en queja amorosa y el tópico se desplaza hacia la “mal penada”. En la glosa se amplía lo que la niña dice y se explican sus sentimientos. El tono ha cambiado hacia la tristeza y el lamento, ya que se afirma que es una “niña mal penadica” con un vocabulario cortés que incluye vocablos como *plazer*, *alegría* o *porfía*.

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica so.

Dexadme con mi plazer,
con mi plazer y alegría;
dexadme con mi porfía,
que niña mal penadica só.
(CMP, 9; NC, 210)

Otro ejemplo paradigmático es aquel cantar que tiene un estribillo popular con el tópico de la niña que rehúsa casarse con un viejo en un tono burlesco:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, non dormirá.
(CMP, 455 cantos de expulsos; NC, 1735)

El poeta ha decidido en las estrofas realizar un diálogo entre la madre y la hija. En este caso, la hija explicita los defectos físicos del viejo, así como detalles crudos que son típicos de los textos burlescos. La opacidad poética se deja a un lado para dar lugar a expresiones descarnadas y casi caricaturescas del personaje. En este caso la respuesta de la madre, también en tono burlesco, es la defensa del viejo con argumentos ridículos.

—Es un viejo desdonado,
no puede comer bocado;

él beberá lo cobrado,
 toda me gomitará.
 —Hija, él tiene parientes
 muy rricos y muy potentes,
 aunque le falten los dientes,
 así no te morderá—
 (CMP, 455 cantos de expulsos; NC, 1735)

Notemos en el texto anterior que, una vez más, el poeta cierra con la glosa el tema. No hay una inclusión textual del estribillo, pero sí un verso de vuelta que destaca la relación y dependencia entre los dos textos explicitada a través de la rima.

Otro ejemplo interesante es un cantar cuyo tema es el desamor y el abandono del mal amante. El reclamo del estribillo se torna una disquisición razonadora de los sentimientos de la mujer abandonada, utilizando toda la artillería poética cortesana para la expresión del lamento amoroso:

*Sola me dexastes
 en aquel yermo:
 ¡villano malo, gallego!*

Ni pude venceros
 con quanto llorava,
 ni pudo bolveros
 las bozes qu'os dava.
 Si amor os faltava,
 vençiera mi rruego,
¡villano malo, gallego!

Tú te vas huyendo,
 crüeza t'engaña.
 Yo quedo muriendo
 en esta montaña.

No le hagas maña
que ganas el juego.
¡villano malo, gallego

¡O desconocido!
Pluguírate ver
lo que te é querido
y que só muger.
No sé qué hazer,
syno morir luego.
¡villano malo, gallego!

Amor engañoso
con fe mui trocada,
os hizo dichoso;
a mí, desdichada.
Quedo lastimada.
De vos dereniego
(¡villano malo, gallego!)

Con lágrimas tristes
yo siempre diré
el pago que distes
a mi triste fe.
Siempre vos amé
y agora vos niego.
(¡villano malo, gallego!)
(*CMP*, 422; *NC*, 653)⁷

⁷ En este mismo caso, pero con el tópic de malcasada: "De ser mal casada / no lo niego yo; / ¡cativo se vea / quien me cativó!" (*NC*, 224); [A] "Aquel cavallero, madre, / que de amores me fabló / más que a mí le quiero yo". (*CMP*, 329; *NC*, 280 A); "Aquel cavallero, madre, / ¿si morirá? / ¡Con tanta mala vida como ál!" (*CMP*, 350; *NC*, 284). O, por el contrario, existe un estribillo donde la muchacha rechaza al caballero, pero en la

La inclusión textual del último verso del estribillo se prepara con el verso de vuelta que hace de éste un remate con mayor fuerza poética. Este formato responde también a la estructura musical, ya que el verso de vuelta señala el cambio de melodía.⁸ La exclamación enfatiza en el estribillo el enojo, en tanto que en las estrofas sugiere, más bien, la desesperación de la amante. Además, se debe señalar que el uso de los tres adjetivos juntos constituye una marca de la voz femenina (*cf.* Masera, 2001).

2.1.1 Diálogos mixtos

Las albas y alboradas son temas que se prestan para entablar un diálogo con voces distintas, pues suponen el encuentro de los enamorados. Como veremos en el siguiente el estribillo, la marca del género se halla en el primer verso con la mención del canto de los gallos.⁹ El segundo verso nos demuestra que es una voz femenina con una marca contextual.

*Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.*

(CMP, 155; NC, 454 B)

.....

glosa en la segunda estrofa el poeta no resiste y la hace malcasada: "¿Qué me queréis, cavallero? / Casada soy, marido tengo. // Casada soy, y a mi grado, / con un cavallero muy honrrado, / bien dispuesto y bien criado, / que más que a mí yo le quiero, // Casada soy por mi ventura, / mas no agena de tristura; pues hize tal locura, / de mé mesma no vengo" (CMP, 198; NC, 697).

⁸ Véase en Ezquerro Esteban (1998: 14) la discusión sobre la definición de villancico donde se contrasta la propuesta por Rengifo con aquellas modernas hechas por musicólogos como Miguel Querol y por filólogos como Tomás Navarro Tomás.

⁹ Masera (1995: "Dawn").

La glosa es un elaborado diálogo entre los amantes donde el tono se torna de lamento y dolor causados por la separación. El amado utiliza expresiones como “antes moriría” o algunas propias del cortejo de amor: “Qué mejor victoria / darme puede amor, / que el bien y la gloria / me llame al albor”. Asimismo, encontramos una voz femenina “larmoyante”,¹⁰ producto de la hibridación de las escuelas poéticas, con vocabulario y expresiones que revelan el padecimiento de la amante ante la separación.

—Que canten los gallos,
 ¿yo cómo me iría,
pues tengo en mis brazos
la que más quería?
 Antes moriría
 que de aquí me fuese,
 aunque amaneciese

—Dexa tal porfía,
 mi dulce amador,
 que viene el arbor,
 esclarece el día.
 Pues el alegría
 por poco fenece
cata que amanece.

—¿Qué mejor vitoria
 dar me puede amor,
 que el bien y la gloria

¹⁰ En otras palabras, el personaje femenino sólo tiene de femenino las marcas textuales que lo identifican como tal, en tanto que sus expresiones son idénticas a los sufridos amadores de las canciones de la corte. El resultado fue el nacimiento de la *enamorada larmoyante*, como la ha denominado Margit Frenk (2006: 377).

me llame al albor?
 ¡Dichoso amador
 quien no se partiese,
 aunque amaneciese!

—¿Piensas, mi señor,
 que só yo contenta?
 ¡Dios sabe el dolor
 que se m'acreçienta!
 Pues la tal afrenta
a mí se m'ofreçe,
vete, ç'amanече—
 (CMP, 155; NC, 454 B)

En la estructura del texto, el estribillo sólo ha sido incluido al final de la estrofa, pero se ha añadido un verso de vuelta. El diálogo tiene una secuencia que culmina con el último verso y que al mismo tiempo “cierra” el texto.

Un ejemplo que contrasta con el anterior es un estribillo popularizante seguido de una extensa glosa donde se entabla un diálogo burlesco entre un hombre de baja condición y una señora —como el tan difundido romance de la *Dama y el pastor*—, pero en este caso el amor es correspondido a tal grado que la dama alaba las virtudes eróticas de su amante utilizando un rico vocabulario picaresco (véase Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984). Asimismo, el amante tiene oportunidad de confirmar e, incluso, alardear de sus habilidades amatorias. Baste por ejemplo la primera estrofa:¹¹

¹¹ Estribillo popular + glosa popular: “Por beber, comadre, / por beber” (CMP, 235) (dialogada); “Buen amor, no me deis guerra, / qu'esta noch'es la primera” (CMP, 238) (dialogada); “No queredes fija, / marido tomar / para suspirar” (CMP, 240); “Si abrá en este valdrés” (CMP, 179); “Perdí la mi rrueca, / no hallo el uso. / ¿Si vistes allá / [el] tortero andar” (CMP, 253).

—Pedro, i bien te quiero,
maguera vaquero.—

—As tan **bien bailado,**
corrido y luchado,
que m'ás enamorado,
y d'amores muero.

—A la fe, nuestrama,
ya suena la fama,
y aun pues en la cama
soy mui más artero.

—No sé qué te diga;
tu amor me fatiga.
Tenme por amiga,
sey mi compañero.

—Soi en todo presto,
mañoso i dispuesto,
y en ver vuestro gesto
mucho más m'ésmero.

—Quiero me quieras;
pues por mí t'esmeras,
tengamos de veras
amor verdadero.

—Nuestrama, señora,
yo naçí en buenora.
Ya soy desde agora
vuestro por entero.
(CMP, 2)

Sobre esta composición ha comentado Romeu Figueras que es una “poesía pastoril dialogada de Juan del Encina. Es posible que el refrán ya fuera conocido en su época. Las glosas son ágiles y graciosas, imitando bien el estilo, la malicia y el frescor popular” (1965: 385). Los estudiosos de la *Floresta erótica* ya mencionaban la connotación sexual de tres verbos muy conocidos que aparecen en la composición: *bailar*, *correr* y *luchar*.¹²

2.1.2 Voz impersonal + glosa femenina

Me gustaría anotar en esta sección los estribillos que se asocian con el tópico del sueño, que puede considerarse como un tópico *puente* entre las dos tradiciones. Por ejemplo, en la primera composición sobre dormir y soñar, el estribillo fue clasificado como de voz impersonal por Romeu; sin embargo, yo lo he señalado como de **vf**:

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí.
(NC, 268)

Así dormida soñava
lo qu'el corazón velava
qu'el amor me consolava
con más bien que merecí.

¹² El sentido erótico de estas tres palabras queda claro en los siguientes textos citados por Alzieu, Jammes y Lissorgues: “Cuando saco a mi niña no baila nada / pero cuando la meto todo lo **baila**” (1984: núm. 133, 23); “Y cuando ha **corrido**, / queda desmayado, / el color quebrado, / fuera de sentido; mas si torna al nido se le alza la porra / con la *catalinorra*” (1984: núm. 89, v. 18); “Primero es provocalla y encendella, / después **luchar** y derriballa” (1984: núm. 4).

Adormeçióme el favor
 que amor me dio con amor;
 dio descanso a mi dolor
 la fe con que le serví.
 (CMP, 335)

Señalemos las diferencias en el tránsito del texto popular al culto. Mientras en el estribillo la doncella anuncia que ha estado con su amante y utiliza el pretérito para señalar el hecho consumado, en la glosa el encuentro se transforma en un sueño anhelado y se usa el copretérito en la primera estrofa para dejar abierto el tiempo onírico. En la segunda estrofa —marcada por el tono cortés en los vocablos finales, como *favor, amor, dolor, servir*— se realza el sufrimiento que le ha causado el amor. Además, la estrofa remata con un verso netamente de poesía cancioneril donde se habla del servicio fiel del amante.

La otra cancioncita de nuestro corpus que habla del sueño, donde el estribillo y la glosa son populares, me sirve para establecer una comparación entre los estilos y confirmar el denominado uso del tópico puente.

No pueden dormir mis ojos,
 no pueden dormir.

Y soñava yo, mi madre,
 dos oras antes del día,
 que me florecía la rrosa,
 el lyino so ell agua frida.
 No pueden dormir.
 (CMP, 114; NC, 302)

El ejemplo precedente muestra la apertura del texto popular explícito en el desdibujo temporal que utiliza el copretérito y

llorava quando lo supo
 un amigo que yo avía.
 Sus amores dan [pena a mi vida.]

[Llorava quando lo supo
 un amigo que yo avía;]
 con el gran dolor que siente
 estas palabras dezía:
 “Sus amores dan pena a mi vida”.
 (CMP, 254; NC, 497 B)

2.2 Villancico y glosa dentro de una canción narrativa

Otro tipo de engarce de los estribillos populares, e incluso con sus glosas, son las ensaladas y las llamadas por Romeu Figueras “serranillas”,¹⁴ que comienzan con un estribillo en **vm**, que tiene la marca textual —explícita— en el primer verso:

Serrana del bel mirar,
 Dominguilla, vi loçana:
 enamoróme su cantar.
 (CMP, 71)

A continuación, se desarrolla un texto narrativo de corte pastoril que identifica al personaje que entonará los dos cantares populares. Como señala Romeu Figueras, “la inserción de textos populares después de una estrofa fue un fenómeno común en las pastorelas y serranas” (cf. 1965: 281). Además, el fragmento en voz masculina que precede a cada cantar específica, por un lado, la belleza de la serra-

¹⁴ Aquí conservo el término de Romeu Figueras, a pesar de que concuerdo con alguno de los señalamientos sobre el género que ha hecho Antón Ezquerro.

na —tópico cortés— que destaca sobre las otras y, por otro, alude al cantar de la mujer mientras ve el ganado, elemento que junto con la montaña marca el mundo natural que circunda a la mujer:

Yéndome por la majada,
do mi ganado tenía,
vi estar una serrana
cantando con gran porfía,
muy apuesta y muy galana,
qu'a mí muy bien parecía.
Así la viera estar,
mirando por su ganado,
y diciendo este cantar:
[...]

Desde que vi que se quejaba,
fuérame llegando a ella;
cuando más cerca llegaba,
relumbraba como estrella;
que no vi en esta montaña
otra serrana tan bella,
que tanto fuese de amar,
mirando por su ganado
y diciendo este cantar.
(CMP, 71)

Notemos que los dos estribillos son tradicionales con el tema de la malcasada, el cual, en este caso, favorece al poeta para que pueda convertir a la serrana en una inasequible dama que ya está comprometida. La primera composición tiene el típico apóstrofe a la madre, mientras la segunda con una referencia al lugar “yermo”, común a varios cantares, marca la soledad y lo rural.

Madre, ¿para qué naçí
tan garrida?
¿Para tener esta vida?

De bevir muy descontenta
mi tristeza se acreçienta;
ell alma siempre lamenta,
dolorida,
por tener tan triste vida.
(CMP, 71; NC, 23)

Garridica soy en el yermo,
¿i para qué?
pues que tan mal me empleé.

Quèn el yermo do me veo
mi tiempo muy mal empleo;
si me veo y me deseo,
es porque
mi vida tan mal empleé.
(CMP, 71; NC, 231)¹⁵

Las dos composiciones están estructuradas “según uno de los esquemas zejelescos en el cual la vuelta está integrada por un verso de pie quebrado y otro largo, rimando ambos entre sí” (Romeu, 1965: 281). En las glosas el texto se amplía con un tono de lamento (“acreçienta mi tristeza”) que integra el alma “dolorida”. La segunda, en cambio, agrega la falta de sosiego con “si me veo y me deseo”.¹⁶

¹⁵ La música es de Francisco Millán.

¹⁶ En este mismo caso está la ensalada “Una montaña pasando”, donde se incluyen los siguientes dos cantares con su glosa: “¡Madre mía, muriera yo, / y no me casara, no! // Vida tan desventurada / yo nunca la vi. / Para ser tan desdeñada, / ¿Para qué naçí? / Des-

A modo de conclusión

Esta aproximación revela la diversidad de las posibilidades de engarzar el texto de un estribillo cuya glosa varía de modos y de voces. En algunos casos se integra con un tipo de encadenamiento que incluye la inserción de una palabra del estribillo o verso. Además, se incluye en la estrofa un verso final (glosa de pie) o se integra un verso de vuelta con un verso del estribillo final o se hacen composiciones zejelescas. En cuanto a las voces, se combinan tanto el estribillo femenino con glosa femenina como el impersonal o el masculino. Existen, por otra parte, estribillos en voz femenina cuya glosa es dialogada, como el alba, y textos que son completamente mixtos tanto el estribillo como la glosa.

La integración de la lírica tradicional a la cortés creó vasos conductores a través de tópicos, que llamaré puentes, como la “malcasada” o el “sueño”, y esto permitió ponerse el ropaje con la glosa sin forzarlo. Finalmente, no se debe dejar de señalar que la voz femenina que sirvió de enlace para estas tradiciones al término de esta convivencia permanece al margen del cancionero. Sin embargo, queda aún mucho camino por recorrer antes de llegar a conclusiones, pero eso no impide que sigamos gozando los poemas que dejó el encuentro entre dos tradiciones

*¡Ay que non era!
 ¡Mas ay, que non ay
 quien de mi pena se duela!*

dichada de mí / y sin favor / ¡Que consuelo de dolores / es mi dolor! / ¡Madre mía, muriera yo, / y no me casara, no; / ¡Ay, triste de mi ventura!, / qu'el vaquero / me huye porque le quiero. // Triste yo, no le veré, / qu'está la montaña fuerte. / Lo que siento desta muerte, / que sin velle moriré / ¿Dónde iré o qué haré, / qu'el vaquero / me huye porque le quiero" (CMP, 154; NC, 638). Termina la ensalada con una disquisición sentenciosa "Mirad lo que amor ordena / que nos llamó y nos rogó / que cantásemos su pena / y la nuestra se cantó / quomodo cantabimus / canticum novum in tierra alienda" (CMP, 154; NC, 229).

DESEO Y VIOLENCIA EN LA VOZ FEMENINA DE LOS ARCHIVOS DE LA INQUISICIÓN NOVOHISPANA (SIGLOS XVII Y XVIII)

*Todo lo bueno y lo malo de este mundo, puede uno decir
sin temor de equivocarse, proviene de las mujeres.*

Juan Luis Vives

Nueva España, un vasto territorio multicultural

Nueva España comprendió un gran territorio con una orografía intrincada y una población multiétnica desde sus comienzos, que resultó en una sociedad compleja permeada por la violencia y el deseo de sus habitantes.

Las instituciones españolas intentaron normar y regular ese mundo diverso; entre ellas, la Iglesia desempeñó un rol fundamental en el proceso de aculturación y la regulación de la convivencia. Los valores cristianos fueron los que rigieron a la comunidad en toda la Nueva España (Bravo Arriaga, 2001: 64). Uno de los mecanismos coloniales más exitosos para inculcarlos fueron las numerosas fiestas civiles y religiosas, donde la participación de todos los habitantes era obligada y donde el espectáculo como representación del mundo promovió un intercambio cultural a través del oído y la vista (cf. Alberro, 1997: 190). Estas representaciones, como ha señalado Roger Chartier, se transforman “en una máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta” (2005: 59).¹

¹ Los códigos culturales de la Nueva España se construyeron “a partir de tres gran-

La creación del Tribunal de Inquisición se dio en 1522; en su primera etapa su función fue monástica (1522 a 1533) y en la segunda fue episcopal (1535 a 1571). A petición de muchos, y dados los abusos y desmanes que ocurrían en esas primeras épocas, se solicitó que el Tribunal dependiera del Consejo de la Suprema y General Inquisición, y la cédula fue otorgada por Felipe II en 1569 para instaurar los tribunales en México y Lima. A partir del 30 de diciembre de 1571, los indígenas dejaron de pertenecer al ámbito inquisitorial.

El Santo Oficio novohispano se diferenció del español, sobre todo, por la enorme extensión que debía cubrir (más de 300 000 km²), desde Nicaragua a Nuevo México y Filipinas. En los territorios existían zonas muy conflictivas que recién fueron conquistadas a fines del siglo XVII y donde más tarde, durante el siglo XVIII, se realizaron grandes revueltas indígenas. Como señala Solange Alberro, la Nueva España

[...] estaba además formada en su mayoría por “naciones” indígenas dispares que hablaban lenguas distintas, cristianizadas e hispanizadas de manera muy superficial. Por otra parte, no todas eran sedentarias ni sumisas; el Norte —otra vez este vacío irresistible en el que se precipitaron tantas aventuras— era recorrido por indios nómadas que atacaban lo mismo a los convoyes que a los pueblos, sembrado de presidios cuya misión consistía en garantizar una seguridad mínima para los viajeros y los pobladores. Aunque la frontera de los territorios sometidos regularmente a los “indios de guerra” no dejó de retroceder

des líneas temáticas relacionadas con la memoria histórica: los hechos fundacionales (conquista y evangelización), el pasado indígena (básicamente el náhuatl) y los acontecimientos prodigiosos alrededor de las imágenes milagrosas y de ‘santos’ propios” (Rubial, 2010: 44-45).

en el transcurso de los siglos XVI y XVII, siguió existiendo, así como los reductos de alzados y los ataques repentinos en regiones consideradas como pacificadas y en vías de colonización (Alberro, 1998: 24).

Lo anterior muestra la diferencia de estos territorios americanos con los de la Península. A ello se suma la diversidad de la población: “Tal era la variedad de razas que para mediados del siglo XVII se cree que había una persona no indígena por cada cuatro indios” (Israel, 1997: 31). La convivencia entre las diferentes etnias derivó en un cambio significativo en la población, ya que hubo un gran incremento en el número de los mestizos, que se consideraron un problema grave en el siglo XVIII, sobre todo para las comunidades indígenas:

Las castas compartían, con los españoles de bajísimos recursos y con gran parte de criollos de condición humilde, las tareas del proletariado urbano: eran trabajadores de los obrajes donde se fabricaban telas de algodón y lana y de las fábricas de tabaco y loza, cocheros, mozos, artesanos, arrieros, panaderos, criados y hombres aptos para cualquier oficio, como lo pedía una sociedad cuyos requisitos de pericia no eran muy exigentes. Los menos aptos formaban la inmensa legión de léperos que habitaba las principales ciudades y reales de minas [...] Se les tenía prohibido residir en los pueblos y comunidades de los campesinos e indígenas del centro y sur, pero eran ellos los intermediarios que extraían los productos de las comunidades y los colocaban en el mercado, así como los introductores de los artículos y costumbres de la sociedad blanca en el mundo indígena. Esta situación y su condición de hombres sin tierra los convirtió en el siglo XVIII en una amenaza de la propiedad indígena más peligrosa que la representada por españoles y criollos (Florescano y Gil Sánchez, 1981: 535-536).

La obligada coexistencia entre las diferentes etnias de lugares distantes, como Europa, Asia, África y América, había transformado a todos. Se trata de una población con necesidad de una identidad y cuyo rasgo común fue, como he señalado en otro lado, el desarraigo. Por una parte, los españoles habían subido a los barcos, la gran mayoría, con un sueño de mejorar su vida, y otros con la promesa de libertad; algunos más migraron voluntariamente y otros fueron perseguidos y obligados a abandonar la Península, como los judíos. Por otra parte, los pueblos indígenas también fueron forzados a migrar de modo violento por una nueva sociedad europea que imponía su orden. Asimismo, los africanos, quienes llegaron con los europeos, también habían sido aprendidos en sus lugares de origen para ser esclavos en América. Todo ello, como ha señalado Solange Alberro, muestra una sociedad multicultural en formación y, por ende, distinta a la peninsular:

El desarraigo inicial y la sobrevivencia en América implican necesariamente actitudes mentales y disposiciones particulares —dudas, interrogaciones, esfuerzos de comprensión, adaptación, etc.—, que no podían dejar de modificar la identidad profunda del emigrado [...] (Alberro, 1997: 67).

Las mujeres formaron parte esencial en este panorama, tanto aquellas que fueron consideradas honradas y pudientes como las que fueron perseguidas.² Con la llegada los españoles, se impuso por mandato de Felipe II, en 1567, en la Nueva España y otros territorios conquistados, una compilación de leyes

² Aquí coincido con Estela Roselló cuando afirma que "la historia de las mujeres en la Nueva España sólo puede hacerse de esa manera, es decir; tomando en cuenta la constante interacción e interdependencia entre ellas y los hombres. Pensar en la historia de las mujeres como una historia de entes aislados implicaría, claramente, cometer un grave error" (2016: 237).

que guiaron la organización de la sociedad y que regulaban los tipos de relaciones intergenéricas.³

El presente ensayo estudia diferentes documentos producidos por mujeres que vivieron bajo esas normas y cuyas voces fueron consideradas como transgresoras, principalmente por la manifestación de sus deseos. Las expresiones son de tres tipos: las primeras las constituyen poemas que provienen de papeles requisados por la Inquisición y escritos por las mujeres, cuyo contenido erótico evidencia una relación ilícita. Las segundas manifestaciones son narraciones orales realizadas por mujeres durante las audiencias del tribunal del Santo Oficio relacionadas con hechicería y magia erótica, que fueron intermediadas por los escribas. Y, por último, están los bailes deshonestos donde existen coplas puestas en boca de mujer, así como gestos descritos como obscenos que también fueron intermediados por la escritura de los escribas.

El estudio de estos registros intenta demostrar que, a pesar de las normas, existe una efervescente participación de las mujeres como creadoras de versos, escritos u orales, y relatos tradicionales, y como ejecutoras de bailes con gestos transgresores que desafían con las palabras y los cuerpos la violencia ejercida contra ellas.⁴

³ En la Nueva España se impuso el derecho civil que regía en la Península y provenía de “las Siete Partidas (s. XIII), el Fuero Real (1225), el Ordenamiento Real o de Montalvo (1484) y las Leyes de Toro (1505), obras que conforman la Nueva Recopilación de las Leyes de España, síntesis de los diversos ordenamientos vigentes en la península y los territorios ultramarinos puesta en vigor por Felipe II en 1567 y que llegó a convertirse en la compilación jurídica más importante y representativa del Derecho civil castellano” (Fiorentini, 2012: 17).

⁴ Sobre las mujeres y la Inquisición hay numerosos trabajos. En especial señalo el volumen editado por María Jesús Zamora Calvo, titulado *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*, que fue publicado en 2019.

Las mujeres y las normas

La mujer estaba sometida a la figura masculina, paterna o familiar —cuando era doncella— o a su esposo —cuando era casada—. En este contexto recaía en los hombres la obligación de proveer a las mujeres. La migración al Nuevo Mundo provocó diversas situaciones de inestabilidad en esta organización que dejaron a las mujeres peninsulares y novohispanas en situaciones vulnerables, como se presenta a continuación.⁵

Por una parte, las mujeres casadas españolas sufrieron abandono, ya que algunos hombres casados olvidaron a sus familias peninsulares, las dejaron en situaciones precarias y crearon otras en la Nueva España. Un ejemplo de ello es la carta de Inés Yañez, dirigida desde Sevilla, en el Puerto de Santa María, a su marido en Acapulco:

[...] Dios le ponga en la memoria el mal que ha hecho y [...] el olvido que ha tenido de su hija y mujer, que soy yo. V[uestra] m[erced] se podría venir en la primera flota, o si no me envíe al menos un resuello con que viva y case a nuestra hija [...] Y si se deja venir por los hijos que tiene, aunque hechos en pecado mortal, tráigalos que yo los criaré, aunque eso no lo hiciera ninguna mujer del mundo. (Fiorentini, 2012: 21).⁶

⁵ Véase también Gonzalbo Aizpuru (2009: 36-45).

⁶ Baste recordar que la bigamia, a pesar de ser prohibida, fue muy común entre la población, aunque poco perseguida entre las relaciones que se formalizaron. Sobre la bigamia y los hijos ilegítimos, comenta Velázquez Gutiérrez: "Todo esto, a pesar de que las autoridades eclesíásticas se empeñaron en concertar matrimonios legítimos siguiendo el modelo cristiano nuclear; monogámico y patriarcal promovido sobre todo a partir del siglo XVI por el Concilio de Trento. En este sentido, se puede observar que fueron pocos los casos de procesos contra bigamos o amancebados en la Nueva España y en particular en la ciudad de México, frente al alto número de hijos ilegítimos registrados, lo que demuestra la escasa importancia que estos delitos representaron para la sociedad" (2006: 289).

A pesar de que el matrimonio era la situación a la que se debía aspirar como mujer, hubo diversos tipos de relaciones, aceptadas en la sociedad pero no legisladas, que produjeron numerosos hijos ilegítimos.⁷

El panorama para las mujeres que viajaron a la Nueva España tampoco estaba falto de peligros. Éstas, como portadoras de la honra familiar, se veían amenazadas desde el emprendimiento del viaje, por ello las precauciones nunca eran suficientes. Dentro de las recomendaciones hechas a las mujeres, sobresalía el no viajar solas, sino acompañadas por familiares, algún hombre de su plena confianza u otras mujeres honorables. Al respecto, Rodrigo de Prado prevenía a su hijo: “[...] mira que os digo que abráis el ojo en mirar por vuestra hermana, y se os ponga por delante que es mujer y que su honra es la mía y vuestra, y la de todos. No os descuidéis punto en mirar por ella, porque el viaje es largo y suele haber mil trabajos en él” (Fiorentini, 2012: 25).⁸

Todas estas normas europeas que se impusieron a la población novohispana generaron desigualdades entre los roles de la mujer y del varón; por ejemplo, ellas tenían toda una serie de “incapacidades jurídicas” que

⁷ El problema de los hijos ilegítimos había sido contemplado por las normas pero rebasado por la realidad colonial. De acuerdo con Fiorentini, “los hijos ilegítimos se dividen en naturales y espurios o bastardos. Por hijo natural se entiende al nacido de mujer que ‘ha tenido comercio con uno sólo, privada y secretamente, en cuyo caso el padre tiene la certeza de su paternidad’ (Leyes de Toro, Leyes 10, 11). Por hijo espurio se entiende al nacido fuera del matrimonio de padres que no podían casarse al tiempo de la concepción ni al del nacimiento; y también al nacido de ‘ramera pública’. Todos los hijos que no son legítimos ni naturales se llaman espurios o bastardos porque proceden de un origen más innoble o culpable. Los espurios se dividen en *adulterinos* o procedentes de adulterio, *incestuosos* o habidos entre parientes, *sacrílegos* o hijos de clérigos, frailes o monjas, y *manceres* (mancillados) o hijos de ‘ramera pública’, LSP, Partida 4, Título 15, Ley 1” (2012: 41, n. 86).

⁸ “Honor. La honestidad y recato en las mugeres” (*Aut.*, s.v., honor).

reproducía un sistema de interacción social que consolidaba la autoridad del marido sobre la esposa, aunado a la identificación de las mujeres con los roles o papeles de reproductoras de descendencia legítima —tanto de futuros herederos como de fuerza de trabajo—, productoras domésticas y administradoras del hogar, [que] derivaba en la domesticación femenina al delimitar su espacio de actuación al hogar, a menos de que se contara con la autorización del marido para actuar fuera de él (Fiorentini, 2012: 35).

A la mujer se le alentaba a ser casada, doncella, viuda o monja, y para ello había una reglamentación. Sobre todo la viuda, quien podía ejercer derecho sobre sus bienes, era la más temida por los moralistas. Muy diferente parece haber sido el panorama en las tierras novohispanas, acorde con el estudio de la correspondencia de la época, como se aprecia en la carta emitida por don Diego Tavira a su madre, donde comenta sobre el casamiento en la Nueva España y distingue a su esposa española de las “mujeres de esta tierra”:

[...] a Dios gracias tengo salud y estoy casado con una señora hija de Sebastián de Gamboa y de doña Catalina de Armenta, gente muy principal [...] es una mujer de mi edad y adornada de muchas partes, así de hermosura como de virtudes, y no se parece nada a las mujeres de esta tierra, porque en esta casa no se trata de juegos ni visitas como las hay en esta tierra, y otros vicios que son muy ordinarios por acá en la gente principal y la plebeya (Don Diego Tavira desde México a su madre, doña María Capacha de Monsalve, en Granada, 1619, *apud* Sánchez Rubio y Testón Núñez, *op. cit.*, carta 144, p. 299, *apud* Fiorentini, 2012: 38).

La sujeción económica de las mujeres a los varones y la presión ejercida sobre el control de la sexualidad femenina a tra-

vés de la honra fueron dos de los grandes problemas con los que tuvieron que lidiar en este lado del Atlántico. Las normas impuestas con la nueva organización social no evitaron su transgresión, dado que

la vida de cualquier persona estaba dirigida por distintos círculos de reglas a la vez. De ahí que la incoherencia de las normas sociales y la coexistencia de exigencias funcionales contradictorias permitían a hombres y mujeres escapar de un rígido determinismo social (Fiorentini, 2012: 48).

La emergencia de una sociedad compleja por sus aspectos multiculturales no se dio de manera armoniosa. Por una parte, se crearon nuevas formas sociales que terminaron por chocar con las peninsulares, como queda explícito en la sátira de Mateo Rosas de Oquendo del siglo xvi:

Mi señora mexicana,
ya le dixé la otra noche
que no me alabe esta tierra
tanto, que me da garrote.

¿Piensa que soy Santo Padre,
—aún no he sido sacrímoche—
que para canonizarla
me presenta informaciones?

Mas si me tiene por asno
y me pica porque rozne,
mire que soy sardesquillo
y le asentaré seis cozes.

Hincharáseme la vena,
daréle seis moxicones

y a Mexiquillo y a ella
los pondré de tisne y podre.

Mas hablando agora en seso
aquí, pues nadie nos oye,
sepamos destos milagros
que desta tierra compone.

Dirame que es Nueva España,
yo reverencio tal nombre,
mas niego que en los efectos
con España se conforme.

Está en la misma miseria
do se afeminan los hombres
y los hijos que producen,
ellos de serlo se corren.

Vertió en España Amaltea
su cornucopia y sus flores,
y dio valor a sus hijos
de ser bravos y ser nobles.

Allá vive la verdad,
acá apenas se conoce;
allá la vergüenza reina,
acá era esclava y huyóse.

Allá un mozo de veinte años
es Dieguillo y Pericote,
y de catorce las mozas
a las muñecas componen.

Acá un muchacho de diez
juega, jura, hurta y corre

sobre la niña que sabe
que ha de parir y por dónde.
(Peña, 1989: 672)

En esta sátira, elaborada con los tópicos de un mundo al revés, se explicita la visión de un español con rasgos muy picarescos que se sitúa frente a una sociedad que desprecia por sus transgresiones. Por ejemplo, en la última copla, refiere la precocidad de los muchachos en la Nueva España para alcanzar vicios como el juego y el engaño; en tanto que las jóvenes han dejado la doncellez en las edades donde la norma jurídica las consideraba aún como menores de edad.⁹ El relajamiento del control sobre la sexualidad femenina afectaba a todos los sectores sociales y etnias; esto se aprecia como una crítica constante a la Nueva España en diferentes fuentes.

Nuevamente, las tierras allende el mar parecen ser un lugar peligroso, donde el orden social sufrió cambios que son vistos como amenazantes: “un mundo que hervía de aventureros rapaces o dementes, de sobrevivientes, fugitivos y rebeldes de toda calaña, la espuma de los tormentosos siglos XVI y XVII del viejo continente” (Alberro, 1998: 28-29).

Las mujeres africanas jugaron un rol importante en la emergencia de la sociedad novohispana, sobre todo con la intensa convivencia desatada dentro del ámbito doméstico, tanto por las esclavas como por las mujeres libres. Los casamientos entre mujeres africanas y otras etnias fueron comunes a lo largo del periodo colonial y su número parece disminuir hacia el siglo XVIII.¹⁰

⁹ La ley consideraba a las muchachas como menores de edad desde los 12 años, y a los mozos desde los 14; este estatus finalizaba hasta los 25.

¹⁰ María Elisa Vázquez Gutiérrez señala que “las cifras del siglo XVIII demuestran una tendencia clara hacia el ‘blanqueamiento’ de la sociedad capitalina, debido no sólo al

A las mujeres africanas se les condenaba por su forma de vestir y por la sensualidad de sus gestos, que causaban, de acuerdo con los moralistas, estragos en las vidas familiares, como señala el dominico Thomas Gage:

Hasta las negras y las esclavas atezadas tienen sus joyas, y no hay una que salga sin su collar y brazaletes o pulseras de perlas, y sus pendientes con alguna piedra preciosa. El vestido y atavío de las negras y mulatas es tan lascivo y sus ademanes y donaire tan embelezadores, que hay muchos españoles, aun entre los de la primera clase, propensos de suyo a la lujuria, que por ellas dejan a sus mujeres (Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, pp. 180 y 181, *apud* Velázquez Gutiérrez, 2006: 238).¹¹

Sobre la reglamentación de las relaciones de las mujeres y su sexualidad en el mundo indígena, Bernardino de Sahagún en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en el libro x, capítulos XIII, XIV y XV, describe los diferentes tipos de mu-

intenso mestizaje y a la presencia cada vez menor de africanos y africanas en la Nueva España, sino en gran medida a las 'inquietudes' de omitir o manipular el origen racial, bajo las presiones de las nuevas concepciones sobre la estratificación racial y social" (2006: 265).

¹¹ La presencia femenina africana era notoria por su forma de vestir y hablar: "Las mujeres de origen africano crearon una forma singular de vestimenta, posiblemente vinculadas con sus culturas de origen, que las distinguió y logró escandalizar pese a que la legislación sólo les permitía, por ejemplo, usar ciertas joyas cuando fueran libres, si estaban casadas con españoles: 'Ninguna negra, libre o esclava, ni mulata traiga oro, perlas, ni seda; pero si la negra o mulata libre fuese casada con español, pueda traer unos zarcillos de oro, con perlas, y una gargantilla, y en la saya un ribete de terciopelo, y no puedan traer; ni traigan mantos de burato, ni de otra tela; salvo mantellinas que lleguen poco más debajo de la cintura, pena de se les quiten, y pierdan las joyas de oro, vestidos de seda, y manto, que trajeren'" (Vázquez Gutiérrez, 2006: 240).

jeros, que comprenden desde las nobles hasta las bajas, e incluso a las mismas prostitutas: las mujeres nobles, las mujeres hidalgas, la señora que mantiene familia, la mujer principal, la señora principal, la infanta o la doncella, la hija de algo, la hija de noble, la mujer de buena ralea, entre otras. En el capítulo XIII propone sus virtudes y describe sus vicios, muchos de ellos asociados a la honra o a su falta, de modo muy similar a la usanza de las Siete Partidas medievales (Sahagún, 2018: libro x, cap. XIII, 159).

La mujer noble de limpia sangre es bien acondicionada y de noble corazón. La que es buena es elocuente, blanda y sosegada en el hablar, y cuanto hace todo lo hace en paz y quietud. La que es mala es avillanada, de malas entrañas y corajuda, comilona y bebedora e insaciable, mujer para nonada y tosca en todo (Sahagún, 2018: libro x, cap. XIII, 159).

En tanto en el capítulo XIV, que se titula “De las condiciones y oficios de las mujeres bajas”, Sahagún nos refiere los rasgos principales de estas mujeres; de nuevo contrasta aquella que es “buena y honrada” con la que es de “mala fama y vida”:

La mujer popular de buenas fuerzas es trabajadora y de media edad, recia, fornida, diligente, animosa, varonil y sufrida. La que de este jaez es, es buena, vive bien y castamente, y, ninguna cosa reprehensible obra, sino cuanto hace es de buena y honrada mujer, y bien dispuesta, y por esto estimada como una piedra preciosa. Y la que de éstas es mala, es mal mirada y mal criada, atrevida y atontada, precipitada en sus cosas, y mal considerada, que no mira bien lo que hace. La mujer honrada es cabal y cuerda [...] La que de estas no es tal, es flaca y vil mujer, que hace caer las alas a los otros, ni da ánimo, ni esperan de alguna cosa, muy descontenta, que fácilmente se cansa por nonada, mala en todo y de mala fama y vida (Sahagún, 2018: libro x, cap. XIV, 160).

La lujuria tampoco es ajena a la mujer indígena. Este es el caso de las mujeres públicas que se consideran peligrosas por ser “mala mujer, desvergonzada, disoluta e infame”:

La puta es mujer pública y tiene lo siguiente: que anda vendiendo su cuerpo; comienza desde moza y no lo pierde siendo vieja, y anda como borracha y perdida. Es mujer galana y pulida, y con esto muy desvergonzada, y a cualquier hombre se da y le vende su cuerpo, por ser muy lujuriosa, sucia y sinvergüenza, ambladora y muy viciosa en el acto carnal [...] Es andora o andariega, callejera, placera; ándase paseando, buscando vicios; anda reyéndose; nunca para, y es de corazón desasosegado, y por los deleites en que anda de continuo sigue el camino de las bestias; júntase con unos y con otros. Tiene también de costumbre llamar haciendo señas con la cara, hacer del ojo a los hombres hablar guiñando el ojo, llamar con la mano, volver el rostro asquereando, andarase reyendo para todos, escoger al que mejor le parece, y querer que la codicien; engañar a los mozos o mancebos, y querer que le paguen bien y andar alcagüeteando las otras para los otros, y andar vendiendo otras mujeres (Sahagún, 2018: libro x, cap. xv, 162-163).

Sin pretender una revisión exhaustiva del tema, estas notas sobre las normas que regulan de las relaciones sociales y destacan el intento de control sobre la sexualidad de las mujeres iluminan algunos rasgos de la sociedad novohispana que se dieron desde los primeros tiempos coloniales y culminaron en el siglo XVIII.

En estos contornos surgieron los discursos de las mujeres que persiguió la Inquisición por sus acciones transgresoras, tanto las asociadas a la magia y la hechicería como aquellas transgresiones verbales y gestuales de carácter obsceno que atentaron contra las costumbres. La mujer indígena, aunque no estaba sujeta al fuero inquisitorial, formó parte esencial como mediadora en los casos de magia erótica.

Las voces rebeldes en la Inquisición: brujas, hechiceras y autoviudas

Durante los siglos xvii y xviii, los procesos sobre prácticas mágicas aparecen con mayor frecuencia en el Tribunal de la Inquisición e involucran a todas las castas.¹² Esto revela que la magia constituía una parte importante de la aculturación entre las diferentes tradiciones. Además, en los discursos narrativos se incluyen otros tipos de textos, como conjuros y oraciones, que denotan la relación de las mujeres con la oralidad y la escritura.¹³

El análisis de los procesos inquisitoriales que recogen declaraciones, confesiones o delaciones nos revela que, a pesar de que se trata de documentos judiciales, tienen marcas de oralidad. Allí, en las palabras delimitadas por esas marcas, es donde hallamos la otra voz de estos documentos, la del procesado o la de los declarantes; pues las audiencias consistían, justamente, en la producción y el registro de un testimonio oral. Sin embargo, más allá de observar ese fenómeno, nos interesa señalar que, en muchos casos, esas voces se organizan en un discurso narrativo para conformar un relato (Flores, Masera *et al.*, 2010: 32).

¹² El tema de la magia y el erotismo en la Nueva España ha sido tratado con amplitud en diferentes estudios, como los de Noemí Quezada (1996), Solange Alberro (1997, 1998) y Roselló Soberón (2016). En relación con las mujeres africanas, véase Velázquez Gutiérrez (2006).

¹³ Así pues, se entiende que los procesos "son considerados como relatos que provienen de expresiones normalmente creadas y transmitidas de forma oral, pero que, por una circunstancia histórica específica, en una de sus etapas, fueron puestas y conservadas por escrito. En los documentos estudiados es posible identificar claramente esas expresiones, aunque hayan pasado ya por el filtro de la escritura y del aparato inquisitorial. Es por eso que el término de 'oralidad mixta' define, en este sentido, a muchos de los textos que se encuentran en nuestro acervo" (Masera y Cortés, 2010: "Introducción").

Entre las delaciones, se halla la de Simona de los Santos, quien denuncia a las hermanas Santiago, en Guatemala, en 1706. Las describe como mujeres de mal vivir, ya que “aunque son casadas no hacen vidas con sus maridos” (Flores, Maserá *et al.*, 2010: “Aves de rapiña”, 178). En el relato de carácter maravilloso con usos de tópicos tradicionales, la muchacha narra cómo las hermanas Santiago se transforman en aves y roban objetos varios:

Una noche, durmiendo en compañía de dicha Antonia de Santiago, sintió ruido que despertó a esta denunciante, por lo qual encendió candela y vio durmiendo a dicha Antonia, voca arriba, y vió que el ruido lo hacía un pájaro más grande que chumapipi o gallina de la tierra, que a manera de pavo, pero tenía éste los pies amarillos. Y asustada de verle despertar a dicha Antonia, la halló muerta, y después vio que el dicho pájaro se entró en la voca de dicha Antonia y no salió más. Pero dicha Antonia al instante volvió en sí, y dixo a esta denunciante que para qué avía encendido candela, y que no dixera nada.

De aí a unos días vino a dicho pueblo [...] su hermana Sebastiana Santiago, y las vio juntar muchas cáscaras de güevo, no sabe para qué y se entraron las dos hermanas en un aposento, a quienes halló esta denunciante dormidas voca arriba. Y estándolas viendo, vio venir dos pájaros: el ya dicho y otro de la mesma especie, pero el pico de oro, y entró uno en cada una, y despertaron diciendo a esta denunciante que no era nada y que no lo dixese a nadie. Antes de ver estos pájaros, avía notado y visto esta denunciante que amanecían junto a las camas de dichas mugeres, vestidos de raso y seda ya hechos, cucharas de plata y de carei, y otras cosas, y no veía quién traía esto. Después de aver visto a dichos pájaros, atribuye a que ellos traerían dichas cosas a dichas mugeres, las cuales tienen cinco caxas y quatro escritorios llenos destas cosas, y que usan

de dichos vestidos para ir a la iglesia (Flores, Masera *et al.*, 2010: “Aves de rapiña”, 178).¹⁴

Una voz femenina narra con certeza un hecho sobrenatural, que considera posible y con rasgo de verdad, y que se asocia con mujeres de “mal vivir”, que han transgredido la norma. El discurso se distingue por la riqueza de imágenes y por el detalle con el que se describe la transformación de las mujeres en aves mágicas.¹⁵

La relación entre lo maravilloso y lo erótico aparece con mayor contundencia en otro relato del siglo XVIII, donde un duende “con hábito de mercedario” se le aparece a una “mestiza amulatada” y la persigue. La muchacha se llama María de la Trinidad, es “mestiza-mulata”, tiene 20 años y no tiene padre conocido:

En saliendo ella de la casa, le iba por la calle tirando piedras, sin sentirse perjuicio, dentro, el tiempo que María estaba fuera. Y que sin dar motivo se le dejó ver en hábito de mercedario dos veces: una por la mañana del día 12 del mismo mez, como a las siete, y otra a la una del mismo día. Fueron las dos visiones instantáneas, en un pasadiso que ay de el patio de la casa a un corral, donde fueron también las siguientes.

Vejada de sus amos y impaciente, el miércoles siguiente al anochecer, en el mismo sitio, invocó al duende en el dicho

¹⁴ Todos los relatos que se citan en este artículo son tomados del libro de Enrique Flores y Mariana Masera (coords.), *Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras supersticiones, siglos XVII-XVIII*, editado por Claudia Carranza, Santiago Cortés, Berenice Granados, Cecilia López Ridaura y José Manuel Mateo. Sobre este relato y su presencia en la tradición oral, véase el artículo de José Manuel Pedrosa (2019) titulado “Guatemala, 1706: El caso de las dos brujas que se metían de noche en el cuento de ‘El sueño del tesoro (ATU 1645A)’”.

¹⁵ Véase Flores, Masera *et al.* (2010: 249).

sitio. Y apareciéndosele en traje de negro horroroso y hechando llamas, le dijo María:

—Sácame de aquí, que no puedo ya más, y te daré el alma.

Respondió él:

—Ten paciencia y te daré gusto.

No ubo más razones entonces. El viernes, desde las cinco de la tarde hasta las ocho de la noche, en el mismo lugar, se le hizo con la misma figura encontradiso. Díjole la primera vez María, de quatro que en el término de esas tres horas lo vido:

—¿Quándo me llevas?

Respondió el demonio:

—Yo te avisaré.

La segunda vez de éstas, le instó:

—¿A qué aguardas para llevarme?

Y satisfizo el Demonio:

—Antes de mucho.

(“El duende”, 224).

Las palabras femeninas de amor
y libertad: fórmulas mágicas y conjuros¹⁶

La magia con fines amatorios fue la más utilizada en la Colonia de acuerdo con los registros inquisitoriales, donde el deseo mueve a los procesados a buscar soluciones más allá de las normas, en un espacio donde lo imposible puede tornarse realidad.

Si las prácticas de magia y hechicería, los delitos religiosos menores, son aquí levemente más numerosos que en España, la

¹⁶ Sobre las brujas y las hechiceras en la Inquisición novohispana, véanse los trabajos de López Ridaura (2012, 2013, 2015 y 2018) y Masera (2012 y 2019).

escasez de herejes y la abundancia de bigamos y de confesores solicitantes —lo erótico se sustituye por lo herético— pintan un cuadro de colores mucho menos sombríos y con figuras mucho más pintorescas que en la península. Así, la herejía en el continente americano fue una flor exótica mientras las transgresiones a la moral sexual que enseñaba la Iglesia brotaron naturalmente, cual respuesta al mundo colonial, a las relaciones de dominación (Alberro, 1998: 197).

La magia amorosa recurre a todo tipo de elementos para “ligar”: los gusanos, las bebidas como el chocolate, los polvos, los muñecos y las cintas, entre otras cosas. Lo importante es que quien la utilice logre cumplir su deseo de poseer, amansar o matar al otro.

A continuación, se presentan algunos casos donde las voces de las mujeres, deladoras o acusadas, revelan las intenciones de incursionar en la magia con fines amorios, a pesar de conocer su prohibición por parte de la institución inquisitorial.

La visión que prevalece del matrimonio en estos casos no suele corresponder ni con aquella presentada en las normas ni con las que describe la religión cristiana, sino que se trata de matrimonios reales con todo tipo de violencias. En los procesos hallamos a las mujeres casadas que buscan recetas con distintos objetivos, como para “amansar al marido”, es decir, para evitar que éste les pegue o las maltrate; otras sirven para dormir al cónyuge de manera que la mujer pueda escabullirse a ver a su amante. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento del relato “Brujas de la pasión”:

[...] también declara que oyó a su madre de esta declarante, que le parece que estando en casa de la dicha su madre Magdalena de Luna, arriba mencionada, que le parece que la dicha Magdalena de Luna le contó a su madre que una muger española, llama-

da Mariana (y del sobrenombre no se acuerda), casada en esta ciudad con un hombre español llamado Juan Martín —sastre de oficio, que de primer matrimonio fue casado con una mujer huérfana llamada Leonor, que se crió en casa de Pedro de Xerez, maestro de sastre, vezino de esta ciudad— que oyó decir, o lo que le pareçe, a la dicha Magdalena de Luna, que la dicha Mariana, muger del dicho Juan Martín, cogía de las zepulturas de los muertos alguna cantidad de tierra y la enbolví en algún paño o saquillo y la ponía debajo del almoadá de la cama en que dormía el dicho su marido, para que dormiese mucho y no despertase en el ynterín que ella salía del aposento a verse con algunos hombres (“Brujas de la pasión”, 97).

Entre las mujeres también hubo quienes se rebelaron, y muchas veces usaron las normas para “su conveniencia” y para lograr de este modo su objetivo. Tal es el caso de las españolas Josefa y Andrea, quienes recurren a la magia con el fin de matar el marido de Andrea y, más tarde, hacer el intento de matar a un amante de ésta y al marido de Josefa.

Este caso se distingue porque las mujeres toman acciones audaces que pueden causarles mucho daño y no parecen sentir ni temor ni arrepentimiento alguno. Son mujeres que buscan su deseo y dominan su cuerpo. Josefa Rendón es una española soltera y “de 25 años más o menos”, quien

para descargo de su consiensa se delata a sí misma y denuncia en forma contra Andrea Días de la Bega, su prima, española, biuda de Lorenzo Muñós de León y de Antonio Matías de Torres (quien fue el segundo marido), besina de esta ciudad (“Las autoviudas”, 179).

La mujer explica al Santo Oficio cómo, en una plática que sostuvieron ella y Andrea con la india Antonia, se enteraron de que ésta realizaba hechizos y, más tarde, le solicitaron en

secreto la realización de uno con el fin de matar al marido de Andrea:

Y por algunas rrazones dio a entender dicha india Antonia que ella sabía quién sabía aser esos encantos. Y entonses la dicha Andrea y esta delatante le digeron en secreto, de manera que no lo olló la dicha mestisa, que qué forma daría para que muriera de hechizo Lorenzo Muñoz, marido de la dicha Andrea. Y dicha india Antonia les prometió el traerles una persona que atontase o matase al dicho Lorenzo Muñós de León (“Las autoviudas”, 179).

La desesperación de las mujeres y la ineficacia de los hechizos de la india Antonia las llevan a buscar otro intermediario: un mulato, a quien no sólo le ofrecen dinero, sino también relaciones sexuales a cambio del hechizo:

[...] en todas las ocasiones que se bieron le rrogaron esta declarante y dicha su prima a dicho mulato el que enechisase al dicho Lorenzo Muñós de suerte que muriese del echizo y que en premio le daría cada una su cuerpo para aitos benereios, y dejante de eso le darían cincuenta pesos poco más o menos (“Las autoviudas”, 179).

Más adelante en el proceso, Josefa narra cómo el mulato les pide ciertos elementos para realizar el hechizo y les describe cómo será la muerte del marido de Andrea:

Y quemado que fue el copale mencionado, dicho mulato le pidió a la dicha Andrea de la Bega que le diese algún dinero para conprar unas bentosas, unas pullas de mag[u]ei y otros trastes diabólicos, he ir y llevarlas dicho mulato a la ciudad de la Nueva Bera Cruz, en donde estaba el dicho su marido Lorenzo Muñós de León, y que allá aría sus encantos y hechizos. Y que con ellos

le daría al dicho Lorenzo Muñós de León un dolor rabiozo que le cogiese del estómago al corazón, y que dentro de mui breve moriría (“Las autoviudas”, 180).

En los fragmentos de la narración citada existen detalles que revelan cómo estas mujeres no encuentran una contradicción en su comportamiento. Mientras, por un lado, planean la muerte del marido; por otro, como buenas cristianas, le solicitan al mulato que no lo mate de golpe, sino que sea de una forma que le permita obtener la confesión:

En culla conformidá, esta denunsiante y la dicha Andrea le rrogaron a dicho mulato no matase con el hechiso improvisadamente al dicho Lorenzo Muñós de León, su marido, sino que le diese lugar de confesar y rrecibir los sacramentos y disponer sus cosas, lo cual prometió el dicho Domingo de la Cruz (“Las autoviudas”, 181).

Una mañana, saliendo de misa, finalmente sucede la muerte de Lorenzo, tal como había prometido el mulato:

[...] una mañana, saliendo de misa, la cual abía pagado el dicho Lorenzo Muñós, le dio tan biolento dolor del estómago al corazón, que se entraron en la posada de Lorenzo de la Torre, que [...] es besino desta siudad. Y aunque se llamaron médicos y le isieron algunos medicamentos, como fue una purga y otros, dentro de media ora, poco más o menos, murió abiéndose confesado, aunque no rresebido los sacramentos. Y concordó con lo que abía prometido el dicho mulato a dicha denunsiante y su prima, porque el dolor fue en las mismas partes aonde dijo, y la aseleración casi la misma (“Las autoviudas”, 181).

Las mujeres no quedan satisfechas con los resultados, por lo que reanudan sus intentos de recurrir al mulato hechicero,

pero esta vez para matar al marido de Josefa a través de la escritura de una carta:

[...] para cumplirle la dicha Andrea, después de muerto su segundo marido, la palabra que le había dado a su hermana de matarle el sullo, escribió una carta al dicho Domingo de la Cruz, mulato, que había muerto con el hechiso a su primero marido, para que biniese para este hefeito, la cual carta escribió de su letra la dicha Josefa de la Bega, y la notó la dicha Andrea, en cullo nombre se escribió. Y esto lo supo esta declarante de boca de la dicha Josefa de la Bega, y abiéndoselo preguntado esta declarante a la dicha Andrea de la Bega se lo negó (“Las autoviudas”, 181).

Las voces femeninas que nos llegan a través del escribano de la Inquisición revelan una independencia para organizar y realizar actos que puedan cumplir sus deseos. Ellas son capaces de buscar y solicitar la magia, de recurrir a los hechizos. Esto demuestra la gran difusión que tuvo la magia en la Nueva España.

Una vez muerto el marido, Andrea les pide, a la india Antonia y al mulato Domingo, un hechizo con unas flores de papel para que “la solicitasen los onbres y le diesen mucho dinero”. La mujer no se concibe como independiente, sino que la solución pasa a través de su cuerpo y de la sujeción a hallar uno o varios hombres para que la provean. Las flores de papel resultan ser un poderoso afrodisíaco que atrae a los hombres:

Luego que murió el dicho Lorenzo Muñós de León, primero marido de la dicha Andrea, la dicha india Antonia Angelina le trujo a la dicha Andrea, que le enbiaba el dicho mulato Domingo de la Cruz, unas flores blancas como de papel de china para que las trajese consigo, para efeito de que la solicitasen los

ombres y le diesen mucho dinero, las cuales flores rresibió con mucho gusto la dicha Andrea y las traía sienpre consigo en una de sus bolsas, con culla flor eran muchos los galanes que la pretendían y mucho más el dinero que le daban, con lo cual estaba bastantemente contenta la suzodicha (“Las autoviudas”, 183).

Las “flores afrodisíacas” rendían su fruto, por ello Andrea las utilizó de muy distintas maneras; una de ellas resultó ser muy eficiente, ya que pegó el objeto a su cuerpo mientras dormía con el amante:

Y en otras ocasiones, cuando abía de ir la dicha Andrea a dormir con dicho galán, hechaba dicha flor en agua y la secaba en un trapo y se la ponía en el estómago, arriba de las carnes, y se la amarraba con un pañuelo y se iba a dormir con el dicho galán, llebando dicha rrosa consigo. Y con los güesitos no sabe qué asía, sólo sí el que los tenía guardados en un baúl pequeño, embutido dentro de una jicarilla de maque pequeña, donde asimismo guardaba dichas rrosas (“Las autoviudas”, 183).

La proliferación de casos no impedía que en aquellos que se consideraran de mayor peligro por los inquisidores se aplicaran con rigor los castigos de la Inquisición. En este relato se oye la voz de la acusada a quien sí se le condenó a la sesión de tormento.¹⁷ María de la Concepción es viuda, natural de Lis-

¹⁷ Cito a continuación el texto que produjeron los inquisidores condenando a María de la Concepción: “Cristi nomine invocato. Hallamos, atentos [a] los autos y méritos del dicho proçesso, indicios y sospechas que dél resultan contra la dicha María de la Conçepción, que la devemos de condemnar y condemnamos a que en cabeça propia sea puesta a questão de tormento, en la qual mandamos éste persevere por tanto tiempo quanto a nos bien visto fuere, para que en él diga la verdad de lo que está testificada y acusada, con protestaçión que le hacemos que si en el dicho tormento

boa, gitana, de “más 54 años”; es decir, reúne todos los rasgos para ser sospechosa de brujería. En esta ocasión, se le acusa de curar “la iriçipela, mal de ojo y sol”¹⁸ y de haber ligado a un hombre portugués, que es quien finalmente la delata ante el Tribunal de la Inquisición:

Y que como diez y seis días después, volvió ella de mañana y halló lavando a la persona. Y estando ella sentada en la ventana que está junto a la puerta de la calle, llamó a la dicha persona que fue y se sentó junto a ella y, estando assí ella, sacó de la faltriquera una cinta de seda naranjada con las orillas blancas, ancha como dos dedos y larga como una bara. Y que teniendo ella con la mano el un cavo de la cinta, dijo a la dicha persona, tomasse y tubiesse el otro cavo; y que la dicha persona le dijo que para qué y que respondió la tuviese, que aquello era muy bueno y santo y no era malo, y era para que el hombre la quisiera y hiciera bien. Con lo qual tomó el cavo de la cinta y, teniéndola entre las dos, que dijo ella a la dicha persona fuesse diciendo como digere; y que luego dijo:

Matheo Andrés,
aquí te ato y aquí te encanto,
con la Virgen y el espíritu santo.

muriere o fuese lisiada, o se siguiere efusión de sangre o mutilación de miembros, sea a su culpa y cargo, y no a la nuestra, por no haver querido decir la verdad. Y por ésta nuestra sentençia assí lo pronunçiamos y mandamos en estos escriptos y por ellos. Licenciado don Juan de Ortega Montañés. Doctor don García de León Castillo (“‘Aquí te ato, aquí te encanto’. La bruja de los ligamentos”, l 35).

¹⁸ Un ejemplo de la importancia de la preservación de estos registros es el caso de María de la Concepción, quien enuncia un conjuro sobre la erisipela —quizás uno de los registros más tempranos del mundo hispánico—, un texto que sería bien conocido posteriormente en España y ha permanecido en la tradición oral hasta el día de hoy.

Y que mientras la dicha persona dijo «con la virgen María y el Espíritu Santo» habló ella entre sí, sin que entendiese lo que hablaba. Y que luego que acabaron de decir dichas palabras tomó ella dicha cinta y la igualó en tres partes, y hablando entre sí, dio en ella tres nudos apretados: uno en medio y otros dos en los cavos; y revuelta se la hechó en la bolsa (“Aquí te ato, aquí te encanto: la bruja de los ligamentos”, 134).¹⁹

En la primera parte de la deposición parece haber omitido el texto completo del conjuro, que aparece más extenso durante la confesión, aunque la insistencia de mencionar al diablo parece más bien responder al miedo impuesto por los inquisidores:

Matheo Andrés, aquí te ato, aquí te amarro, con el poder de Dios y del Espíritu santo. Diablo, amarrad a Matheo Andrés para que no tenga parte con otra muger, sino con esta Pancha Montes, venid, Diablo, y amarrad a Matheo Andrés (“Aquí te ato, aquí te encanto: La bruja de los ligamentos”, 135).

¹⁹ La condena en el proceso se acota, más que a la muerte, a una condena social donde se la exhibe como bruja y hechicera, se le dan 200 azotes y se la recluye en un hospital de pobres por 10 años: “Y, conformes, votaron a que esta rea fuese sacada a auto público de fee, con insignias de penitente, corocha en la cabeça de hechiçera y bruxa, sog a la garganta y una vela de çera en las manos, y que estando así en pie, le fuese leída su sentençia con méritos y abjurase de vehementi. Y si se dixesse missa que estubiesse en ella, sin humillarse, desde el ‘Abjurar de Leví u de Vehementi’. Son términos frecuentemente usados en el santo Tribunal de la Inquisición, y valen lo mismo que retratarse con juramento del error o errores contra la Fé y buenas costumbres de que ha sido notado, y de que han tenido leves o vehementes y claros indicios [...] hasta la consumpçión del santísimo sacramento, y después ofreçiesse la vela al sacerdote que la dixesse. Y que a otro día fuese sacada con las mismas insignias por las calles acostumbadas de esta ciudad, en la forma ordinaria, y se le diesen doscientos açotes, y fuese reprehendida severamentede sus delictos. Y que después fuesse puesta en uno de los hospitales de esta ciudad donde sirviese a los pobres dél, sin salir dél por tiempo de diez años preçisos” (“Aquí te ato, aquí te encanto: La bruja de los ligamentos”, 135).

Dada ya la imperiosa necesidad de confesarse por la amenaza del castigo impuesta por la Inquisición, María de la Concepción acepta que mientras dice el conjuro también llama al diablo. Además, agrega, que la magia se realizaba para “amarrar” a un hombre con Pancha y que éste no pudiera estar con otra mujer.

Hasta aquí hemos oído las voces de algunas mujeres que aparecen en los juicios asociados con seres sobrenaturales, como los duendes, así como con la magia amorosa. Son mujeres jóvenes —españolas y mulatas— que utilizan la magia para resolver distintos asuntos asociados con su entorno y su cuerpo, como la obtención de nuevos pretendientes y dinero; contra el maltrato de los patrones o del marido, e, incluso, para matar al marido. Algunas de ellas recurren a intermediarios, como las hechiceras o hechiceros de otras etnias —mulatos y mujeres indígenas—, para lograr su cometido. En otros casos, toma la palabra en la narración la especialista ritual, la hechicera.

El discurso de las mujeres asociado a la magia es complejo porque integra distintos saberes tradicionales que incluyen textos provenientes de fuentes diversas, como oraciones, conjuros y ensalmos. Éstos constituyen un sistema organizado de conocimiento, estructurado como “manuales” transmitidos de manera oral y llenos de fuerza simbólica, que permite a las mujeres empoderarse, crear esperanza y a veces conseguir la libertad contra una realidad hostil:

Y es que, no obstante el discurso oficial dominante que promovía un tipo de mujer y comportamiento femenino ideal, como muchas otras mujeres de su época, las curanderas de la Nueva España encontraron otra manera de mirarse, comportarse y relacionarse con los demás y con ellas mismas, una manera de estar en el mundo que estuvo muy lejos de tener que superar o luchar en contra de su condición femenina (Roselló, 2016: 248).

Palabras femeninas de amor y burla:
los bailes y los gestos²⁰

En otros expedientes se mencionan canciones que aluden a una voz femenina cuyas expresiones obscenas y movimientos, considerados como lascivos, transgreden las normas sociales. Un ejemplo de ello son las coplas del son *Chuchumbé* (1766), denunciado numerosas veces y prohibido la Inquisición por ser considerado deshonesto.²¹ En éstas se mencionan chistes, lo mismo que tópicos y motivos obscenos muy comunes en el cancionero panhispánico:

En la esquina ai puñaladas
—¡ay, Dios, qué será de mí! —
que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí.

Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de esquadra
y todas las noches quiere
su merced montar la guardia.

Mi marido se fue al puerto
por hacer burla de mí:
él de fuerza a de volver
por lo que dexó aquí.

²⁰ Sobre los bailes considerados como deshonestos, véanse los trabajos de Masera (2009, 2010 c y 2013) y Robles Cahero (2005).

²¹ Todos los textos en verso citados provenientes de la Inquisición forman parte del *Cancionero popular novohispano* editado por Mariana Masera, Caterina Camastra, Anastasia Krutitskaya (en prensa), que aquí abreviaré como CPN.

Quando se fue mi marido
no me dejó que comer
y yo lo busco mejor
bailando el chuchumbé.

Mi marido se murió,
Dios en el cielo lo tiene,
y lo tenga tan tenido
que acá, jamás, nunca buelba.

El demonio del jesuita
con el sombrero tan grande,
me metía un *surriago*
tan grande como su padre.
(CPN [“El chuchumbé”], Veracruz, 1766)²²

Como se aprecia, las coplas seleccionadas presentan una voz femenina desenfadada y obscena, que habla libremente sobre su atractivo sexual que hace tontos a todos los hombres. Los aludidos tienen diferentes oficios, como puede ser el de soldado; otras veces se señala al marido —descrito como tonto o burlador burlado, algo muy típico de la poesía erótico-burlesca—, y, por supuesto, no pueden faltar los religiosos, como el jesuita, a quien se describe como poseedor de un miembro viril muy grande (*surriago*), otro tópico común en los cancioneros de los siglos xv a xvii.²³

²² La fuente es el AGN, *Inquisición*, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299r:

²³ Existen numerosos estudios sobre “El chuchumbé”. Sobre la comicidad y el erotismo en los bailes deshonestos virreinales, véase mi trabajo (Masera, 2010 y 2014); sobre el tema de los curas lujuriosos remito a los trabajos de Frenk (2006) y López Ridaura (2014).

Palabras femeninas de amor y lujuria:
la palabra escrita

Otros textos de los archivos de la Inquisición provienen de papeles que se requisan a los acusados y, de esta manera, permiten conocer las palabras escritas de los delatados sin intermediaciones. Este es el caso de las composiciones que pertenecen a una actriz llamada Manuela y apodada La Lechuga, que son dedicadas a su amante José Francisco Delgado. No hubiera habido ningún problema con el Santo Oficio si no fuera porque es un caso de adulterio. El hombre había sido denunciado por su esposa María Teresa Echanojáuregui “por faltar a la obligación de manutención, por adulterio y por maltratos graves, incluyendo amenazas de muerte”. Entre otros papeles, se halla la siguiente composición que ejemplifica cómo la actriz escribe un poema en hexasílabos romanceados con tópicos y motivos tradicionales:

Yo tengo un chino²⁴
ques como jamón,
que tiene un salero²⁵
a la perfección.

Los ojos que tiene
parenzen [sic] luseros,
que quando los abre

²⁴ “Chino. (Del mejicano *chinao*, tostado, por alusión al color de la piel). América. Dícese del descendiente de india y zambo o de indio y zamba” (RAE, 1899).

²⁵ “Salero. Gracia, donaire” (RAE, 1817). Véase el significado erótico del “salero”, ahora como genitales femeninos, en esta copla del *Cancionero secreto de Asturias*: “Tengo una punta que apunta / al medio de tu salero / si planto fuego a la mecha / nueve meses dura el fuego” (Suárez López y Ormosa Fernández, 2005: 122, núm. 333).

me muero por ellos.
 Tiene un colorsito,
 aunque trigueñito;
 un coral parece
 su bello osiquito.

E bisto quartones,²⁶
 a quales mexores,
 pero sí mi chino
 es jardín de flores.²⁷
 (CPN, 3 ["Poemas de La Lechuga"],
 Puebla, 1794)

Una vez más, hallamos en el poema una voz femenina transgresora que expresa sus deseos eróticos sin ambages. Se sabe que el escrito proviene de una actriz, profesión generalmente asociada a la prostitución y considerada de moral "relajada". El poema está dirigido a su amante, descrito como un delicioso "jamón", trigueño, con boca de coral, proveniente de una casta que se denominaba "chino", resultado de la unión entre indígenas y zambos. Además, sus ojos parecen luceros que hacen morir amor a la amada. Estas metáforas y comparaciones imitan a las coplas generalmente dedicadas a describir a las mujeres, es decir, hay una inversión de los términos. Asimismo, el uso de diminutivos como "colorsito", "Trigueñito", "osiquito", revelan la proximidad de los amantes.

²⁶ "Quarterón. Se llama en Indias al hijo de mestizo y española, o de español y mestiza, por tener un cuarto de indio y tres de español" (Aut.).

²⁷ AGN, *Inquisición*, vol. 476, sin exp., fol. 248r. Este texto forma parte de Mariana Masera, Caterina Camastra y Anastasia Krutistkaya (eds.), *Cancionero popular novohispano*, en prensa.

Palabras finales

Los discursos femeninos, tanto escritos como orales, registrados por la Inquisición se asocian a lo erótico en distintos ámbitos, como el sobrenatural, la magia amorosa, los bailes o los poemas; todos ellos considerados como textos transgresores a las normas. Se trata de narraciones y textos cantados y escritos donde las voces femeninas son representadas y revelan un mundo bullicioso donde éstas crean y transmiten. Presentan mujeres que con sus gestos y con sus palabras constituyeron una cultura de resistencia y supervivencia, voluntaria o no, a la cultura hegemónica.

La cultura popular ha mantenido su carácter evasivo en cuanto resistente. Evitar la captura y el enfrentamiento directo es su lógica. Desde esta perspectiva, la cultura popular actúa como forma erosiva, que amenaza desde dentro (Zubieta, 2000: 41).

Doncellas, esposas o viudas, que usan palabras, polvos, cintas o chocolate para entretener un discurso femenino diferente al que imponen las leyes. Mujeres que fueron censuradas por la Inquisición o buscaron crear un espacio donde sus cuerpos y su deseo les perteneciera. En fin, mujeres que a pesar de una realidad hostil construyeron su propio lenguaje, sus propias palabras para el deseo y la violencia.

EPÍLOGO

*Airezillo en los mis kabellos,
i aire en ellos.
(NC 974)*

Los tres estudios presentados en el volumen son una propuesta de aproximación a uno de los rasgos distintivos de la antigua lírica popular: la voz femenina. Tres ensayos cuyas fuentes difieren en aspectos fundamentales, como son su compilación, su función y los años en los que fueron recogidos, y cuya forma de abordarlos, por lo tanto, es distinta a la luz de los nuevos trabajos publicados en las últimas décadas.

De esta manera, el primer trabajo estudia a las cancioncitas antologadas por la estudiosa Margit Frenk, que provienen de las más diversas fuentes impresas y manuscritas de los siglos xv a xvii. La riqueza de un corpus de aproximadamente 3 800 cancioncitas permite comprender cómo existe una poética común que atraviesa los siglos y facilita la contemplación de temas, tópicos, versificación y géneros que se contaron, recitaron, cantaron y bailaron durante al menos dos siglos. Como resultado del análisis aparece una voz femenina que gira sobre su propio centro y cuya rebeldía muestra, muchas veces, puntos de vista femeninos, sobre todo en aquellas donde ésta se asocia con un simbolismo arcaico proveniente de tradiciones que se pierden en un distante origen común. Tómese, por ejemplo:

Yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa me so
(NC, 120 A)

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?
(NC, 321)

A los baños dell amor
sola m'iré
y en ellos me bañaré.
(NC, 320)

Las canciones puestas en boca de mujer que predominan en la antología son monólogos con apóstrofe al amado o a elementos de la naturaleza, pero también puede haber diálogos de voces femeninas, por ejemplo, de la hija con la madre:

Papagayos, ruyseñores,
que cantáys al alvorada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí assentad
(NC, 570)

—Dezid, hija garrida,
¿quién os manchó la camisa?
—Madre, las moras del çarçal.
—Mentir, hija, mas no tanto,
que no pica la çarça tan alto.
(NC, 1651)

Por el contrario, las voces masculinas parecen erigir como centro a esa mujer con la que dialogan, a la cual enamoran o de la cual se burlan.

Morenica, ¿por qué no me vales?,
que me matan a tus umbrales.
(NC, 402)

Como estudié en el segundo ensayo, las cancioncitas que reverberaban con la voz y andaban calles y plazas también fueron recogidas por los poetas y músicos del *Cancionero musical de Palacio*, quienes adoptan y adaptan las voces femeninas de los estribillos populares. La mayoría de las veces le dedican glosas cultas; otras más, intercalan su discurso en ensaladas u otras composiciones de las que emergen tanto nuevas estrategias poéticas —los engarces que provocan la poética de la ruptura— como nuevas protagonistas —la “mujer larmoyante”, entre otras—. Esto último se aprecia en el siguiente fragmento:

*Sola me dexastes
en aquel yermo:
¡villano malo, gallego!*

Ni pude venceros
con quanto llorava,
ni pudo bolveros
las bozes qu'òs dava.
Si amor os faltava,
vençiera mi rruego,
¡villano malo, gallego!
(CMP, 422; NC, 653)

Las composiciones en voz de mujer llegan a otras orillas navegando en distintos mares y aparecen en contextos menos

halagüeños, como son los documentos jurídicos generados por la Inquisición novohispana entre los siglos XVII y XVIII. Ahí hallamos canciones con voces femeninas, así como oraciones y otras composiciones que atentan contra las buenas costumbres y que parecen bailadas y cantadas por hombres y por mujeres, como aquellos “sones” tildados de deshonestos por el Santo Oficio. Un ejemplo de ello son las siguientes coplas de “El chuchumbé” o el fragmento de un poema erótico escrito por una comediente:

En la esquina ai puñaladas
—¡ay, Dios, qué será de mí!—
que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí.

Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de esquadra
y todas las noches quiere
su merced montar la guardia.
(CPN, [“El chuchumbé”], Veracruz, 1766)

Yo tengo un chino
ques como jamón,
que tiene un salero
a la perfección.
(CPN, 3 [“Poemas de La Lechuga”], Puebla, 1794)

Los textos analizados muestran voces femeninas propias o inventadas, personajes creados por hombres y mujeres en los distintos siglos y espacios, cuyo estudio revela una comunidad de recursos y tópicos; asimismo, las distintas aproximaciones señalan una diversidad de modos de realizar poesía —en cuestión de lugar de producción y de función social— a los que se atendió en cada estudio.

Como se ha señalado en la introducción y a lo largo del volumen, la voz femenina se propone aquí como una herramienta que permite trazar investigaciones diacrónicas que revelan patrones comunes y entrecruzamientos enriquecedores, pero también aquellas sincrónicas donde emergen especificidades que resaltan las divergencias propias.

En las últimas décadas se han producido numerosas investigaciones que aportan a los estudios de la antigua lírica hispánica tanto en sus aspectos formales como en los de contenido, que se han ofrecido en cada artículo. Remitimos algunos más al final de este volumen, en el apartado bibliográfico, con el afán de alentar a los lectores a incursionar por los mares procelosos de la poesía que ha vivido entre la voz y la escritura a lo largo de muchos siglos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- ALBERRO, Solange, 1997. *Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. México: El Colegio de México.
- _____, 1998. *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ALÍN, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- _____, 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 1975. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse: France Ibérie-Recherche.
- _____, 2000. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- ASENSIO, Eugenio, 1957. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- AUT. *Diccionario de Autoridades de la Real Academia de la Lengua Española*. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- BALDI, Sergio, 1946. "Sul concetto di poesia popolare". *Leonardo Rassegna Bibliografica* 415(1): 11-21, 65-77.
- BEC, Pierre, 1977. *La lyrique française au Moyen Âge. (XIIe-XIIIe siècles). Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et textes*. París: Picard.
- _____, 1981. "L'accès au lieu érotique : motifs et exorde dans la lyrique popularisante du Moyen Âge á nos jours". En *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Willy Van Hoecke y Andries Welkenhuysen (eds.). Leuven: University Press.
- BENVENISTE, Émile, 1989. *Problemas de lingüística general*, t. I. México: Siglo XXI.

- BERISTÁIN, Helena, 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, 2001. *El discurso de la espiritualidad dirigida*. México: UNAM.
- _____, 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM.
- CASTILLO, Hernando del, 1971. *Cancionero general. Antología temática del amor cortés I*, José María Aguirre (ed.). Salamanca: Anaya.
- CARO BAROJA, Julio, 1979. *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid: Taurus.
- CHARTIER, Roger, 2005. *El mundo como representación*. México: Gedisa.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1982. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont & Jupiter.
- CIRLOT, J. E., 1988. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CMP, 1965. *La música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1, IV-2, Cancionero musical de Palacio (siglos xv y xvi)*, introducción y estudio de los textos de José Romeu Figueras. Barcelona: CSIC.
- COROMINAS, J. M., 1976. *Diccionario crítico etimológico*. Madrid: Gredos.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Alta Fulla.
- DANCKERT, Werner, 1976. *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker*, Hannelore Vogel (ed.), 4 vols. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- DEYERMOND, Alan, 1977. "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic equivalence in *La Celestina*". *Celestinesca* 11 (mayo): 6-12.
- _____, 1979-1980. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric". *Romance Philology* 33: 265-283.

- DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.
- DRONKE, Peter, 1995. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- DUCROT, Osvald y Tzvetan TODOROV, 1989. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- EARNSHAW, Dorothy, 1988. *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. Nueva York: Peter Lang.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 1998. *Villancicos aragoneses del siglo XVII: De una a ocho voces*. Barcelona: CSIC.
- FIORNTINI CAÑEDO, Natalia, 2012. "Familia y diferenciación generica en la Nueva España del siglo XVI a través de los ordenamientos civiles y la correspondencia privada". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 56: 13-57.
- FLORES, Enrique y Mariana MASERA (coords.), Claudia Carranza, Santiago Cortés, Berenice Granados, Cecilia López Ridaura y José Manuel Mateo (eds.), 2010. *Relatos populares de la Inquisición novohispana: Rito, magia y otras supersticiones, siglos XVII-XVIII*. Madrid: CSIC (De acá y de allá. Fuentes etnográficas, 6).
- FLORESCANO, Enrique e Isabel SÁNCHEZ GIL, 1981. "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808". En *Historia general de México*, I. México: El Colegio de México, 471-590.
- FRENK, Margit, 1984 a. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- _____, 1984 b. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra.
- _____, 1985. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. Madrid: Castalia.
- _____, 1990 a. "Sobre las canciones femeninas de la Edad Media española". *Medievalia* 5: xv-xx.

- _____, 1990 b. "Contra Devoto". *Criticón* 49: 141-15
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos xv a xvii*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GANGUTIA, Elvira, 1972: "Poesía griega 'de amigo' y poesía arábigo-española". *Emérita* 40: 329-396.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, 2009. *Vivir en Nueva España. Orden y desorden en la vida cotidiana*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2003. "El concepto de motivo como unidad narrativa en el Romancero y en otros textos tradicionales". En *Propuestas teóricometodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Lilian Von der Walde Moheno (ed.). México: UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, 353-384.
- GORNALL, John, 1988. "Transparent Excuses in Spanish Traditional Lyric: A Motif Overlooked". *MLN* 103: 436-439.
- GREEN, Otis H., 1949. "Courtly Love in the Spanish *cancioneros*". *Publications of the Modern Language Association* 64: 247-301.
- ISRAEL, Jonathan, 1997. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JEANROY, Alfred, 1904. *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*. París: Honoré Champion.
- KAYSER, Wolfgang, 1981. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- LAPESA, Rafael, 1968. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente.
- LAVRIN, Asunción (ed.), 1992. *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*. Lincoln, Nebraska: University Press (American Studies Series).
- LEMAIRE, Ria, 1987. *Passions et positions : contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Ámsterdam: Rodopi.

- LOMBARDI SATRIANI, L. M., 1988. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, 2012. "Las brujas de Coahuila un proceso emblemático del norte de la Nueva España". En *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, María Jesús Zamora Calvo y Alberto Ortiz (coords.). Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 115-134.
- _____, 2013. "De villa en villa, sin Dios ni Santa María". En *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, Claudia Carranza (coord.). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 37-58.
- _____, 2014. "Frailes y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares* 14-2: 385-412.
- _____, 2015. "De la mandrágora al peyote. Plantas brujeriles en España y América". En *Las minorías. Ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos xv al xviii)*, Ricardo Amrán (ed.). Santa Bárbara: E-Humanista, 52-62.
- _____, 2018. "Los fetiches de María Guadalupe: un caso de la Inquisición novohispana de Michoacán en el siglo xviii". En *Mujeres quebradas: la Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*, María Jesús Zamora Calvo (ed.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 273-300.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad.
- MASERA, Mariana, 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song* (Tesis doctoral). Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- _____, 1998. "Fue a la ciudad mi morena / si me querrá cuando vuelva": La voz masculina en la antigua lírica tradicional hispánica". *Actas VII Jornadas Medievales*. México: Medievalia.
- _____, 1999. "Que non sé filar, ni aspar, ni devanar": erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval". En

Discursos y representaciones en la Edad Media, Aurelio González, Lilian von der Walde y Concepción Company (coords.). México: UNAM, 215-231.

_____, 2001. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.

_____, 2008. “Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico: la puerta”. *Destiempos* 15: 82-95.

_____, 2009. “Los sonos populares y los soldados”. En *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*, Mariana Masera y Enrique Flores (eds.). México: UNAM, 295-322.

_____, 2010 a. “Desire and Transgression in the Female Voice of Early Popular Lyric”. En *A Companion to Spanish Women's Studies*, Xon de Ros y Geraldine Hazburn (eds.). Londres: Tamesis, 41-54.

_____, 2010 b. “Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestismo poético culto”. *Actas Selectas de las XI Jornadas Medievales*, Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.). México: UNAM-UAM-El Colegio de México, 219-247.

_____, 2010 c. “La comicidad y el erotismo en los bailes deshonestos del cancionero virreinal: motivos y recursos poéticos”. En *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, Aurelio González, Mariana Masera y Teresa Miaja (eds.). México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México-UNAM, 177-192.

_____, 2012. “La palabra mágica en la Nueva España. El conjuro una poética compartida”. En *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la historia*, María Jesús Zamora Calvo y Alberto Ortiz (coords.). Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 145-176.

_____, 2014. “Bailes deshonestos y sonos perseguidos por la Inquisición Novohispana”. En *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*, Mariana Masera (ed.). México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 79-112.

- _____, 2018. “Córtote ruda para mi ventura: las palabras entre el cielo y el infierno”. En *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*, María Jesús Zamora Calvo (ed.). Madrid: Iberomericana-Vervuert, 203-227.
- _____, 2019. “Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia un diccionario”. En *Lyra Minima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, Mariana Masera (coord.), *Boletín de literatura oral* núm. extraordinario 2: 229-252. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai2>
- MASERA, Mariana y Santiago CORTÉS, 2010, “Introducción”. En *Relatos populares de la Inquisición novohispana: Rito, magia y otras supersticiones, siglos XVII-XVIII*, Enrique Flores y Masera, Mariana (coords.), Claudia Carranza, Santiago Cortés, Berenice Granados, Cecilia López Ridaura y José Manuel Mateo (eds.). Madrid: CSIC (De acá y de allá. Fuentes etnográficas, 6), 23-35.
- MASERA, Mariana, Caterina CAMASTRA y Anastasia KRUTISTKAYA (eds.), *Cancionero popular novohispano (siglos XVII-XVIII)* (en prensa).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1919. *La primitiva poesía lírica española*. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
- _____, 2014. *Estudios sobre lírica medieval*, prólogo de Margit Frenk. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MONROE, James T., 1981-1982. “¿Pedir peras al olmo? On Medieval Arabs and Modern Arabists”. *La Corónica* 10: 121-147.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Potomac: Studia Humanitatis.
- OLINGER, Paula, 1985. *Images of transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta.
- PEDROSA, José Manuel, 1997. “La flor en la cama: simbolismo y ritual de un epitalamio sefardí en Marruecos”. En *Quien hubiese*

tal ventura, Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyerdmond. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 379-386.

_____, 2019. "Guatemala, 1706: El caso de las dos brujas que se metían de noche en el cuento de 'El sueño del tesoro (ATU 1645a)'" En *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*, María Jesús Zamora Calvo (ed.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 277-328.

PEÑA, Margarita, 1989. "El 'Cartapacio poético' de Rosas de Oquendo: una muestra de poesía satírica colonial". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, vol. II. Berlín, Frankfurt am Main: Vervuert, 667-678. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cartapacio-poetico-de-rosas-de-okuendo-una-muestra-de-poesia-satirica-colonial/>

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2013. *Estudios sobre la poesía del siglo XV*. Madrid: UNED.

QUEZADA, Noemí, 1996. *Sexualidad, amor y erotismo. México prehispánico y México colonial*. México: UNAM-Plaza y Valdés.

RECKERT, Stephen, 1970. *Lyra Minima Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: Universidad de Londres.

_____, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon Press.

_____, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.

ROBLES CAHERO, Antonio, 2005. "Cantar, bailar y tañer. Nuevas aproximaciones a la música y el baile en Nueva España". *Boletín del Archivo General de la Nación* (6-8): 42-76.

ROJAS, Fernando de, 1993. *La Celestina*, Dorothy Severin (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 4).

ROMEU FIGUERAS, José, 1965. *La música en la corte de los Reyes Católicos, IV-1. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV a XVI)*. Barcelona: CSIC.

- ROSELLÓ SOBERÓN, Estela, 2016. "El mundo femenino de las curanderas novohispanas". En *Mujeres en la Nueva España*, Alberto Baena Zapatero y Estela Roselló Soberón (coords.). México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM (Serie Historia novohispana, 99), 233-250. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/nuevaeSPA.html>
- RUBIAL, Antonio, 2010. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SAHAGÚN, Bernardino, 2018. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Barcelona: Ediciones red.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- _____, 1974. "Mis amores é". En *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, tomo II. Madrid: Gredos, 577-591.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina, 1986. "Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medioevo hispano, Andalucía". En *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Yves-René y Alfonso Esteban (eds.). Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 121-134.
- SHAHAR, Shulamith, 1981. *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages*, Chaya Galai (trad.). Londres: Routledge.
- SPITZER, Leo, 1952. "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings Theories". *Comparative Literature* 4: 1-22.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús y Fernando ORNOSA FERNÁNDEZ (recops.), 2005. *Cancionero secreto de Asturias*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura-Universidad Popular.
- TACCA, Oscar, 1973. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- VELÁZQUEZ GUTIÉRREZ, Melisa, 2006. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-UNAM.

- WARDROPPER, Bruce, 1958. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, 2019. *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- ZUBIETA, Ana María (dir.), 2000. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Archivo General de la Nación

- AGN, *Inquisición*, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299r.
- AGN, *Inquisición*, vol. 476, sin exp., f. 248r.

Más bibliografía recomendada sobre
la voz femenina y primeras escritoras

- BIRRELL, Anne, 1995. "In the Voice of Women: Chinese Love Poetry in the Early Middle Ages". En *Women, the Books and the Worldly*, Lesley Smith y Jane H.M. Taylor (eds.). Cambridge: D.S. Brewer.
- COOTE, Mary P., 1992. "On the Composition of Women's Songs". *Oral Tradition* 7(2): 332-342.
- DEYERMOND, Alan, 1983. "Spain's First Women Writers". En *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Beth Miller (ed.). Berkeley: University of California Press.
- GAYLORD, Randel, 1972. "The Grammar of Feminity in the Traditional Spanish Lyric". *Review/Revista Interamericana* 12: 115-124.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1989. *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer (Biblioteca de Escritoras, 13).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1986. "Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana". En *La condición de la mujer en la Edad Me-*

dia: Actas del Coloquio Celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984. Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense.

MASERA, Mariana, 1994. "Las nanas: ¿una canción femenina?". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49(1): 199-219.

WHETNALL, Jane, 1984. "Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros". En *What's past is Prologue. A Collection of Essays in Honor of L.J. Woodward*, Salvador Bacarisse, Bernard Bentley, Mercedes Clarasso, Douglas Gifford (eds.). Edinburgh: Scottish Academic Press, 138-150.

_____, 1992-1993. "Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices". *La Corónica* 21(1): 59-82.

Bibliografía especializada sugerida

MASERA, Mariana, 1998. "Fue a la ciudad mi morena / si me querrá cuando vuelva": La voz masculina en la antigua lírica tradicional hispánica". *Actas VII Jornadas Medievales*. México: Medievalia.

_____, 1999. "Que non sé filar, ni aspar, ni devanar": erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval". En *Discursos y representaciones en la Edad Media*. México: UNAM, 215-231.

_____, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.

_____, 2010. "Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestismo poético culto". *Actas Selectas de las XI Jornadas Medievales*, Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.). México: UNAM- UAM-El Colegio de México, 219-247.

_____, 2011. "¡Aires, ola! ¡que me abraso de amores toda!": Desire and transgression in Medieval Popular Lyrics Feminine Voice". En *A Companion to Spanish Womens' Studies*, X. Ros y G. Hazbun (eds.). Woodbridge: Tamesis, 41-54.

Sobre simbolismo

- MASERA, Mariana, 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song* (Tesis doctoral). Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- _____, 1997. “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso: poético”. En “*Quien hubiera tal ventura*”. *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, A. M. Beresford (ed.). Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 387-397.
- _____, 2004. “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”. *Revista de Literaturas Populares* IV (1): 134-156. Disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2636>
- _____, 2007. “Los recursos de la copla: paralelismo y simbolismo”. En *La copla en México*, Aurelio González (ed.). México: El Colegio de México, 189-203.
- _____, 2008. “Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico: la puerta”. *Destiempos* 15. Disponible en: <http://www.destiempos.com/n15/masera.pdf>
- _____, 2011. “El hilo de oro y la fuente: símbolos de amor y una lira infantil”. En *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, M. Calderón, J. Camões y J. P. Sousa (eds.). Lisboa: Casa da Moeda, 561-576.
- _____, 2016. “Influencias de la lírica gallego-portuguesa en la antigua lírica popular hispánica: la moza que lava la ropa, la reelaboración de un símbolo”. En *Lyra Minima I. Folklore y literatura panhispánica*, Mariana Masera y Claudia Carranza (eds.). México: ENES, UNAM, 175-195.
- _____, 2019. “Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia un diccionario”. En *Lyra Minima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, Mariana Masera (coord.), *Boletín de lite-*

ratura oral núm. extraordinario 2: 229-252. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai2>

_____ “Entre el poema y la tradición: símbolos, metáforas e imágenes en la antigua lírica popular hispánica”. En *De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional hispánico. Homenaje a Ramón Menéndez Pidal a los 100 años del “Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española (1919-1920)*, Mariana Masera, Claudia Carranza y Anastasia Krutitskaya (eds.). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis (en prensa).

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

Índice de primeros versos de los estribillos
incluidos en el *Nuevo corpus de
la antigua lírica hispánica (NC)*

A

A coger amapolas	[319]
A la guerra van mis ojos	[177 A]
A la queda han tocado	[568 C]
A los baños del amor	[320]
A mi puerta nace una fonte	[321]
A mi seguem os dous açores	[181 A]
A nadie quiero querer	[745]
A que horas me mandáis	[316]
A sombra de mis cabellos	[453]
Abaja los ojos, casada	[374]
Abrázame, Juana, más	[1702]
Ábreme, casada	[1710]
Ábreme, casada, por tu fe	[341]
Abríme, Menguilla	[1707 A]
Agora que sé d'amor	[208]
Aguardan a mí	[153]
Ahora, ahora, ahora	[583B]
Aires, hola	[269]
Al alba venid, buen amigo	[452]
Alcé los ojos, miré a la mar	[539]
Alcé mis ojos, miré, a la mar	[540]
Alma mía, entre quedo	[1661]
Amor falso, amor falso	[662 B]
Anar-se'n vol lo meu señor	[521]
Anau-vos-en, la mia amor	[455]
Ansí vaya, madre	[185 C]

Ante me beséis que me destoquéis	[1685]
Aquel pastorcico, madre	[568 A]
Aquel traidor, aquel engañador	[1647]
Aquella mora garrida	[497 B]
Aquí no hay sino ver y desear	[287 B]
Aunque soy morena	[139]
Aunque soy morenica y prieta	[130]
Aunque yo quiero ser beata	[214]
¡Ay de mí, cuytada!	[223]
Ay, amor	[752]
¡Ay, como tardas, amigo!	[572]
Ay, mezquina	[1650]
¡Ay, que sola me acuesto!	[580]
¡Ay, toda la noche, toda!	[581]
¡Ay, triste de mi ventura!	[683]
Ayer vino un caballero	[282]

B

Besóme el colmenero	[1619 A]
Bien veo que fago mal	[287 A]
Buscad, buen amor	[661]

C

Caballero, queráysme dexar	[4 B]
Caballero, queráysme dexar	[4 A]
Cada mañana, mi amor cada mañana	[1699]
Canas do amor, canas	[311]
Cásate, mancebo	[217]
Castigado me á mi madre	[161]
Caterina bem promete	[641]
Cervatica, que no me la vuelvas	[322]
Cómo queréis, madre	[209]
Con amores, mi madre	[268]
Con el aire de la sierra	[135]

Cordón, el mi cordón	[415]
Corten, espadas afiladas	[487 A]
Cuando a tu puerta me voy	[340]
Cuando le veo al amor	[290]
Cuándo, mas cuándo	[204]

D

De iglesia en iglesia	[215 B]
De mi amor querría saber	[295]
Decid, hija garrida	[1651]
Decidle que me venga a ver	[164]
Deixedes-me, mi madre	[173]
Deja las flores del huerto, niña	[11]
Dejad que me alegre, madre	[172]
Dejaréis, amor, mis tierras	[548]
Déjate, Juan, de burlar	[694]
Del amor vengo yo presa	[270]
Del rosal vengo, mi madre	[306]
Dentro en el vergel	[308 B]
Después que a la mar pasé	[578]
Dexa las flores del huerto, niña	[11]
Di ley vi namxi	[339]
Dice mi madre que olvide el amor	[146]
Dicen a mí que los amores hé	[686]
Dicen que me case yo	[218]
Diga mi madre	[148]
Digas, morena garrida	[703]
Dime, señora, di	[562]
Do va la niña	[77]
¿Dólo mi morico, adólo?	[520]
¿Dólos mis amores, dólos?	[519 A]
¿Dólos mis amores, dólos?	[519 B]
Dos ánades, madre	[182 B]

E

E se ponerey la mano en vós	[382]
El amor de Minguilla ¡huy ha!	[265]
El que más amaba, madre	[529]
En el barco le vi andar	[534]
En la fuente del rosel	[2]
En la huerta nace la rosa	[8]
En la peña, sobre la peña	[19]
En todo sois bonica	[109]
Encara que non te lo digo	[338]
Enemiga le soy, madre	[681]
Engañado andáis, amigo	[671]
Engañásteme, señora	[668 B]
Entra y pícame, gallego	[1691]
Envíame mi madre	[315 A]
Enviárame mi madre	[317]
Enviárame mi madre	[318]
Esta cinta es de amor toda	[635]
Esta noche y otra	[582]
Estas noches atán largas	[585 A]

F

Falai, miña amor, falai-me	[376]
Falsa mès la [e]spigaderuela	[640]
Falso cavaleiro ingrato	[665]
Feridas tenéis, amigo	[443]
Feriré el cabello	[590]
Ficade, amor, ficade	[546]
Fue a la ciudad mi morena	[258]
Fuera, fuera, fuera	[713]

G

Garridica soy en el yermo	[231]
Gentil caballero	[1682]

Grandes bandos andam na corte	[524]
Gritos daba el pastorcico	[502]
Gritos daban en aquella sierra	[191]
Guárdame mis vacas	[1683 B]

H

Hala, hala, hala, hala	[710]
Hola, hola	[169 A]

I

Irme quiero a las hermitas	[49]
Irme quiero, madre	[178]

J

Junco menudo, junco	[304 D]
---------------------	---------

L

La barca de lo mi amore	[535]
La mujer que no mata ni prende	[1752]
La sierra es alta	[72 D]
Las blancas se casan	[144]
¡Leonor traidora!	[672]
Levái-me, amor, daquesta terra	[464]
Lindos ojos habéis, señora	[108]
Llamáisme villana	[233]
Llaman a la puerta	[292]

M

Madre mía, muriera yo	[229]
Madre, casadme cedo	[198]
Madre, casar, casar	[196]
Madre, casarme quiero	[197]
Madre, la mi madre	[138]
Madre, la mi madre	[152]

Madre, quiérome casar	[199]
Madre, una mozuela	[260]
Maguera el amor nuevo	[271]
Mal haya quien los envuelve	[480]
Mano a mano los dos amores	[1]
Marido, ¿si queréis algo?	[1728 A]
Mariquita me llaman	[176]
Me[u]s ollos van per lo mare	[533]
Meu naranjedo no ten fruta	[263]
Mi marido es cucharatero	[1722]
Mi quintado va a la guerra	[525]
Mientras que el morico duerme	[466]
Mimbrera, amigo	[5]
Miña dama, miña niña	[98 A]
Mis ojuelos, madre	[128]
Monjica en religión	[215 A]
Morenica, ¿por qué no me vales?	[402]
Morenica, no desprecies la color	[145 A]
Morenica, no desprecies	[145 B]
Moriré de amor, mi madre	[615 B]
Mucho me quiere	[184]

N

Nam paseis vós, cavaleiro	[391 B]
Naquela serra	[193]
Niña y viña, peral y habar	[314 C]
No cogeré flores del valle	[860]
No he ventura, mezquino yo	[623]
No me demandes, carillo	[700]
No me falaguéis, mi madre	[162]
No me firáys, madre	[288 A]
No me firáys, madre	[288 B]
No me habléis, conde	[390]
No me las enseñes más	[375 B]

No me toquéis al aldaba	[696]
No puedo apartarme	[247 B]
No puedo, mi alma	[477]
No quiero ser casada	[216]
No quiero ser monja, no	[210]
No sé qué me bulle	[1645 B]
No sé qué me pica	[1645 A]
No seré yo fraila	[213]
No tengo cabellos, madre	[124]
Non pas[e]des, escudero	[391 A]

O

Oh, cuán mala que sois	[654]
Ora vete, amor, y vete	[454 A]
Orillicas del río	[461]

P

Padre mío, casarme quiero	[200]
Papagayos, ruseñores	[570]
Pasito, pasito, amor	[456 A]
Pastorcilla mía	[551]
Peinadita traigo mi greña	[125]
Peinarme quiero yo, madre	[277]
Perdida traygo la color	[273 A]
Perdida teño la color	[273 B]
Pícame, Pedro	[1692]
Pídeme, carillo	[472]
Plega a Dios que nazca	[203]
Pollo canaval da neve	[586]
Polo mar abajo	[177 C]
Por el río del amor, madre	[136]
Por el río me llevad, amigo	[462]
Por la mar abajo	[177 B]
Por malos envolvedores	[482]

Por mi mal me lo tomastes	[359]
Por mi vida, madre	[685]
¿Por qué me besó Perico?	[1620]
Por un cordoncillo verde	[676]
Por un pajecillo	[276B]
Por vos, gentil señora	[356]
Porque te besé carillo	[1684 A]
Prendióme el amor	[603]
Prometió mi madre	[202]
Pues nos ponen en tan mala fama	[471]
Pues por besarte, Minguillo	[1684 B]
Pues que me sacan a desposar	[278]
Pues que me tienes, Miguel, por esposa	[122]
Pues queréys que os lo diga	[286]
Puse mis amores	[642 A]

Q

Que arrojóme la portuguesilla	[1662 C]
¿Qué bonita que sois, Juana!	[99 A]
Que de noche soy seguida	[180]
Que me muero, madre	[579]
Que no cogeré, verbena	[522 A]
Que no me desnudéys	[1664 C]
Que non dormiré sola, non	[168]
Que si soy morena	[132]
Que yo, mi madre, yo	[120 B]
Queredme bien, caballero	[236]
Quién m'aora'cá mi sayo	[6]
Quien os dixo mal de mí	[484]
¿Quién vos había de llevar, ojalá!	[458]
Quiero dormir y no puedo	[304 B]
Quiérole, madre	[272]
Quiérome ir, mi vida	[179]
Quitad, el caballer	[371]

R

Romerico, tú que vienes [527]

S

Salga la luna, el caballero [459]

Se me desta terra fôr [457]

Seguir al amor me place [147]

Sem mais mando nem mais rogo [465]

Serranas, nam hajais guerra [121]

Si a la guerra mi lindo amor [531]

Si de amores mato a Juan [186]

Si la mozuela no me agrada [689]

Si la noche hace oscura [573]

Si me llaman, a mí llaman [190 A]

Si me llaman, a mí llaman [190 C]

Si pasáis por los míos umbrales [434]

Si te vas a bañar, Juanica [1700 B]

Si te vas, mi amor [559]

Si viniese ahora [583 A]

So ell encina [313]

Sob los teus cabelos, ninha [330]

Sola me dejastes [673]

Solíades venir, amor [574]

Soltáronse mis cabellos [279]

Son tan lindos mis cabellos [126]

Soy casada y vivo en pena [228]

Soy enamorado [66 B]

Soy garridica y bivo penada [230]

Soy garridilla [y no] pierdo sazón [235]

Soy zagalejo y soy polidillo [1657]

T

Tal conejuelo y tal conejito [1742]

Tomá flores, mis amores [422]

Tres ánades, madre	[182 A]
Tres morillas tan garridas	[16 B]

U

Un beso me dio el melero	[1619 B]
Un poco te quiero, Inés	[1659]

V

Vámonos de aquí, galanes	[690]
Vánse mis amores	[530]
Vánse mis amores, madre	[523]
Vão-se meus amores	[538]
Vão-se meus amores	[526]
Váseme mi amor	[532]
Vaste, amore	[550]
Váyamonos ambos	[463]
Vencedores son tus ojos	[110]
Vente a la mañana, hermana	[451]
Vi los barcos, madre	[536 A]
¡Viva la flor del amor!	[29]
Vos me matastes	[353 B]

Y

Y la mi cinta dorada	[237]
Y por dónde habéis entrado	[666]
Ya florecen los árboles, Juan	[460]
Yo sé a quién	[717 B]
Yo, mi madre, yo	[120 A]

Z

Zagaleja la de lo verde	[543]
-------------------------	-------

Índice de primeros versos del *Cancionero musical de Palacio (CMP)*, con su correspondencia en el *Nuevo corpus (NC)*

Al alva venid, buen amigo	(CMP, 7; NC, 452)
A aquel cavallero, madre	(CMP, 350; NC, 284)
A los baños dell amor	(CMP, 149; NC, 320)
Aquel cavallero, madre	(CMP, 329; NC, 280 A)
A sombra de mis cabellos	(CMP, 360; NC, 453)
Aquella mora garrida	(CMP, 254; NC, 497 B)
¡Ay, que non ay, mas ay, que non era	(CMP, 269; NC, 496)
Buen amor, no me deis guerra	(CMP, 238; NC, 1663)
Con amores, mi madre	(CMP, 335; NC, 268)
De ser mal casada	(CMP 197; NC, 224)
Dentro en el vergel	(CMP, 366; NC, 308 B)
Llueve menudico	(CMP, 429; NC, 1007)
Madre mía, muriera yo	(CMP, 154; NC, 638)
Madre, ¿para qué naçí	(CMP, 71; NC, 23)
Niña y viña, peral y havar	(CMP, 54; NC, 314 C)
No pueden dormir mis ojos	(CMP, 114; NC, 302)
No queredes fija	(CMP, 240; NC, 221)
No quiero ser monja, no	(CMP 9; NC, 210)
—Pedro, i bien te quiero, maguera vaquero	(CMP, 2)
Por beber, comadre	(CMP, 235; NC, 1586)
¿Qué me queréis, cavallero?	(CMP, 198; NC, 697)
Serrana del bel mirar	(CMP, 71)
So ell encina	(CMP, 20; NC, 313)
Sola me dexastes	(CMP, 422; NC, 653)
Viejo malo en la mi cama	(CMP, 455 cantos de expulsos; NC, 1735)
Ya cantan los gallos	(CMP, 155; NC, 454 B)

Glosas

Yéndome por la majada	(CMP, 71)
De bevir muy descontenta	(CMP, 71)
Quèn el yermo do me veo	(CMP, 71)

Primeros versos de las coplas y poemas
provenientes de los archivos de la
Inquisición novohispana

Cuando se fue mi marido
El demonio del jesuita
En la esquina ai puñaladas
He visto cuarterones
Los ojos que tiene
Matheo Andrés
Me casé con un soldado
Mi marido se fue al puerto
Mi marido se murió
Mi señora mexicana
Tiene un colorsito
Yo tengo un chino

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	6
“QUE NON DORMIRÉ SOLA, NON” LA VOZ FEMENINA EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA	23
INTRODUCCIÓN	24
1. LA VOZ	35
2. LAS MARCAS TEXTUALES	61
3. LAS MARCAS CONTEXTUALES: TÓPICOS Y MOTIVOS	70
3.1 El movimiento	71
3.1.1 “Vánse mis amores”	71
3.1.2 “¿Dólos mis amores, dólos?”	78
3.1.3 “Quiérome ir con él”	79
3.1.4 “Llévame, amigo”	84
3.1.5 “Envíame mi madre”	86
3.1.6 “Yendo y viniendo”	87
3.2 La espera	90
3.3 El alba	92
3.4 La soledad	93
3.5 La guarda	95
3.6 El casamiento	97
3.6.1 “No quiero marido, no”	97
3.6.2 “Madre, casarme quiero”	100
3.6.3 “No quiero ser monja, no”	102
3.6.4 “Mongica en religión / me quiero entrar”	102
3.6.5 La malmaridada	103
3.6.6 “Falso amor”	105
3.7 El beso	109
3.8 Autoelogio	111
4. LAS MARCAS CONTEXTUALES: SÍMBOLOS	116
4.1 La cinta	120

4.2 Los cabellos	125
4.3 Coger flores	131
4.4 La fonte frida	137
4.5 La puerta	143
4.6 La morena	146
A MODO DE CONCLUSIÓN	150
APÉNDICE A	154
Índice de canciones con o sin apóstrofe	154
1. Monólogo sin apóstrofe:	154
2. Monólogo con apóstrofe:	154
APÉNDICE B	157

OTROS ENSAYOS

EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO: LA ENTRE LA GLOSA, EL ESTRIBILLO Y LA TRANSCULTURACIÓN DE LA VOZ FEMENINA	160
DESEO Y VIOLENCIA EN LA VOZ FEMENINA DE LOS ARCHIVOS DE LA INQUISICIÓN NOVOHISPANA (SIGLOS XVII Y XVIII)	184
❖	
EPÍLOGO	216
BIBLIOGRAFÍA	221
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	234

*“Que non dormiré
sola, non”. La voz femenina en
la antigua lírica popular hispánica
y otros ensayos*, de Mariana Masera, fue
editado por la Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales, inscrita a la
Coordinación de Humanidades de la Universidad
Nacional Autónoma de México
México, abril de
2022