

lic. L.H.

La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica

por

María Ana B. Masera Cerutti

1991



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FALLA DE ORIGEN
CON



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1 La Voz | 12 |
| Capítulo 2 Las marcas textuales | 38 |
| Capítulo 3 Las marcas contextuales: temas y motivos | 47 |
| Capítulo 4 Las marcas contextuales: símbolos | 89 |
| A modo de conclusión | 115 |
| Bibliografía | 120 |
| Apéndice A | A1 |



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

INTRODUCCION

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí. (209)

La antigua lírica popular hispánica nos invita a recorrer los caminos que conducen de la aldea al 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. En otras palabras, estamos ante una tradición poética que ha sido producida y cantada; en su mayor parte, por el pueblo¹. Llamamos "popular" a la lírica medieval que, de acuerdo con Margit Frenk:

[...]es 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 tradición común, a un estilo (Sánchez Romeralo)², a una "escuela poética

¹ En el presente trabajo el término "pueblo" se entenderá como las "clases subalternas".

² Para Sánchez Romeralo uno de los criterios fundamentales para considerar a una canción como popular es el estilo: "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).

popular" (Sergio Baldi)³ (Frenk, 1990, 13).

Los orígenes de la antigua poesía popular son difíciles de rastrear porque estamos ante una lírica que pertenece a la tradición oral, donde la palabra viaja de boca en boca sin dejar rastro escrito. Sin embargo, a partir del siglo XV gracias a una moda popularizante, sobre todo musical, se comenzaron a poner por escrito las canciones de tipo popular. El interés de los poetas y músicos cultos por esta tradición poética decayó hacia mediados del siglo XVII.

Las fuentes más importantes donde se han conservado los textos populares son variadas. Entre los años 1450-1580⁴ 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

³ En el artículo "Sul concetto di poesia popolare", Baldi dice que existen temas comunes a diferentes tradiciones poéticas, como la muerte de los amantes reivindicada por el nacimiento de dos plantas 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 invece 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>>..." (Baldi, 66).

⁴ Cfr. para toda esta parte Frenk, ~~1983~~ 29-53.

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.

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, "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, 46). El teatro se reveló como el medio difusor más importante de la poesía popular y de la nueva poesía gracias, principalmente, a las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Rojas Zorilla, Valdivielso y Quiñones de Benavente.

También en este período aparecen tres obras imprescindibles para el estudio del folklore poético: *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* (circa 1627) de Gonzalo Correas. Por otra parte, la poesía popular se divulgaba en cartapacios manuscritos.

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 mediados de este siglo.

La preocupación de algunos eruditos por realizar una investigación profunda dio como resultado varios trabajos y algunas antologías como las de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956), Margit Frenk (1966), José María Alín (1968), Antonio Sánchez Romeralo (1969) y la antología más reciente que es el

Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)

de Margit Frenk (1987).⁵

Esta última es la antología en la que nos basaremos totalmente para la investigación que nos proponemos realizar, puesto que en ella se incluyen el mayor número de canciones (2,800), además de poseer una eficaz organización temática y un aparato crítico.

Las voces del yo poético que se expresan en las canciones no han sido estudiadas con detenimiento; esto se desprende de la lectura de los principales trabajos sobre la antigua lírica popular hispánica⁶. La presente investigación es un esfuerzo por llenar, parcialmente, esa laguna.

La existencia de canciones de voz femenina ha sido mencionada por los estudiosos de la tradición poética popular, sin embargo una y otra vez nuestra pregunta quedaba sin resolver: ¿cómo sabemos cuáles son los textos de voz femenina y cuántos son? El presente estudio se plantea como una respuesta. Nuestro trabajo se abocará principalmente al estudio 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, "Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media hispánica") entre la lírica aristocrática y la lírica popular.

Para los objetivos de la presente investigación conviene analizar, en términos generales, los rasgos distintivos entre la

⁵ En la investigación se le denominará *Corpus*. Esta obra se ha reeditado en 1990.

⁶ Estudios como los de Margit Frenk, Sánchez Romeralo, Alín, Dámaso Alonso.

antigua lírica aristocrática hispánica y la lírica popular contemporánea.

En primera instancia las dos tradiciones poéticas son productos 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 llamado "amor cortés". Esta poesía ha sido caracterizada por Lapesa:

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 (Lapesa, 23).

Este es un amor que sólo puede ser concebido por los nobles, que se vive como un deseo nunca satisfecho, donde la dama es un objeto al que se adora, un objeto carente de voz. He aquí un ejemplo, fragmento de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (Green, 270), 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 produze beldad,
la vista la engendra, el corazón la cría,
sostiénela viva penosa porfía,
dale salud dudosa esperança,
si tal es qual deve no haze mudança,
ni allí donde está nunca entra alegría.

Muy distinta es la antigua lírica popular, donde el amor que se vive en la mayoría de las canciones es un amor feliz:

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

Cuando aparece el lamento en la tradición poética popular escuchamos:

¡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 realizada tanto por el hombre como -y he aquí la gran diferencia con la lírica culta- por la mujer. La voz femenina aparece como una voz importante y profunda, que nos habla de la vehemencia de su deseo:

¡Si viniese ahora,
ahora que estoy 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 Urries como ejemplo de la lírica aristocrática (Aguirre, 58):

7 En nuestro trabajo siempre citaremos entre corchetes el número que la canción tiene en el *Corpus*. Se ha modernizado la ortografía de los textos citados.

Dama de todos bien quista,
e non punto cobdiciada,
vuestra virtud nos conquista,
por ser de ella vos aquista
e por cabo esmerada,
ca seguís sinceridat,
no con fingida semblanza,
e usáis de humanidat,
sin olvidar la bondat,
ni de vos dar esperanza.
.....

Los contrastes aparecen más profundos cuando escuchamos en la antigua lírica popular un piropo:

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

Las diferencias entre uno y otro cantar son notorias. Por una parte, Hugo de Urríes, en el elogio, muestra a la dama como un ser inalcanzable, como un prodigio de virtudes abstractas. Por el contrario, en la poesía popular el hombre alaba de manera sencilla y directa a la belleza de la mujer. Asimismo, la diferencia de los estilos se aprecia en los ejemplos: el primero, complejo; el segundo, sencillito.

La métrica "de la poesía cortesana, bastante compleja, es siempre regular, con reglas fija en cuanto al número de sílabas (o de acentos), con complicados y variados juegos de rimas consonantes. La de la lírica popular, que usa mucho la rima asonante, es, en principio, irregular o fluctuante [...]. En el repertorio conocido, dentro de la brevedad de las estrofas, se ve una enorme variedad de combinaciones métricas; sin embargo, también se observa una tendencia hacia el monopolio de dos metros, el octosílabo y el hexasílabo, que casualmente son los

predominantes en la lírica cortesana del siglo xv" (Frenk, "Lírica aristocrática...").

Por último, existe un elemento cuya presencia en la lírica popular es constante: la naturaleza. El paisaje se llena de simbolismos arcaicos: los árboles, las flores, las frutas y las aves son símbolos de la sexualidad y la fertilidad. He aquí un ejemplo:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.

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

Por el contrario, en la lírica aristocrática hispánica el paisaje es una "dimensión prácticamente ausente" (Frenk, "Lírica aristocrática").

Resumiendo, existen varias características que distinguen a la lírica culta de la lírica popular: 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 tanto tópicos cortesanos, les darían a las canciones populares, para los campesinos y campesinas, cierto halo de prestigio" (Frenk, "Lírica aristocrática...").

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 arcaizante⁸.

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 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, 377).

La antigüedad de la canción amatoria de voz femenina es un hecho aceptado. Sin embargo, aún existe polémica 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:

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, 22).

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

⁸ La frecuente mención de los coros de mujeres en documentos eclesiásticos, 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 (cfr. Frenk, 1985, 79).

actual feminine authorship, much less to feminine performance (women sang and continue to sing masculine lyrics in all languages, as men sing feminine ones) (Monroe, 134).

Nuestro trabajo se compone de cuatro capítulos, en los cuales se realizó el análisis de los elementos que funcionarían como marcas que señalan a la voz como femenina. El primero de ellos comprende un análisis teórico del concepto de la voz y de las marcas. El segundo capítulo se aboca al estudio de las marcas explícitas. Los capítulos tercero y cuarto se dedican al análisis de las marcas implícitas de temas y motivos, y de símbolos, respectivamente.

En toda esta cuestión es importante recordar que las canciones pertenecen a una tradición, esto es, no se pueden aislar unas canciones 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 neutra. También se incluyen dos apéndices con información anexa sobre las canciones amorosas de la voz femenina.

El escaso número de estudios sobre 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 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; ello no implica que en un futuro no se amplíen los resultados de nuestro trabajo y se

realice el análisis íntegro de la voz en la lírica medieval popular.

No nos detengamos más. Sólo esperamos que el lector goce de

[...] la lírica, [que] antes [de] ser sólo literatura, fue algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción (Menéndez Pidal, 84).

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, etc... También se escucha la voz de nadie y 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 / amanece helada"?

Es necesario, para comprender a la voz femenina, trazar un panorama general de las voces en las canciones amorosas de la antigua lírica popular hispánica.

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 enunciator.

El sujeto enunciador del discurso¹ ha sido definido por Helena Beristáin como "un conducto que comunica lo intratextual con lo extratextual..."² 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. Por otra parte, se entiende lo enunciado como el producto de la enunciación (cfr. Beristáin, 1985, 186), es decir, como el proceso de lo significado mediante el vehículo de la enunciación.

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, o sea, la entidad que se define como "de quién se habla", lo representa el pronombre *él*. Estas entidades se denominan interlocutores (cfr. Beristáin, 1985, 168).

En la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que enuncia se le llama locutor y a quién se dirige el locutor, allocutario. Por último, se define como delocutor a la entidad de quién se habla (cfr. Beristáin, 1985, 168).

¹ Comprendemos "discurso" como "la realización de la lengua en las expresiones durante la comunicación" (Beristáin, 1985, 153).

² Helena Beristáin dice que el sujeto enunciador 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).

Así, cada participante de la enunciación está representado por un pronombre personal, que es la categoría gramatical sobre la cual Emile Benveniste ha hecho un interesante análisis. Este autor define a 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" (cfr. Benveniste, 182).

Desde el punto de vista de Benveniste, asentado en su obra *Problemas de lingüística general*, "el yo es el individuo que enuncia la presente instancia del discurso que contiene la instancia lingüística yo" (Benveniste, 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, 168), entendiéndose la subjetividad "como la capacidad del locutor de plantearse como sujeto" (Benveniste, 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" (cfr. Benveniste, 183-186). Y de este modo es

³ En su estudio Benveniste 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 el 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, 175-176).

él "el sólo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicán 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, 176).

A modo de conclusión, el único pronombre que es capaz de 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 enunciadador invariablemente será un yo, en tanto que es en lo enunciado donde existen las tres alternativas, como lo ha explicado Mignolo (Beristáin, 1989, 359).

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, se produce un monólogo; estrategia discursiva que pone énfasis en el emisor, y en donde "son escasas las referencias a la situación" y "son frecuentes las exclamaciones"⁴. El monólogo se presenta sin apóstrofe⁵ o con apóstrofe⁶. He aquí un ejemplo del primer tipo:

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. Continuando 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, 169).

⁵ En las canciones amorosas de la voz femenina existen 150 textos donde se produce un monólogo sin apóstrofe, textos que representan el 41.6% del total (cfr. apéndice A).

⁶ En la mayor parte de las canciones amorosas de voz femenina se produce un monólogo con apóstrofe: son 210 textos, cifra que representa el 58.4 % del total (cfr. apéndice A).

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

El monólogo con apóstrofe⁷ aparece en la mayor parte de las canciones enunciadas por un yo. El locutor (yo) se dirige a un alocutario (tú), que pueda oír sus amores, quejas o burlas⁸:

Heridas tenéis, amigo,
y duelen-ós:
tuviéralas yo, y no vos. [443]

Son pocas las canciones donde los interlocutores establecen un diálogo:

-Digas, morena garrida,
¿cuándo serás mi amiga?
-Cuando esté 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:

7 Entendemos el apóstrofe como una 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." (cfr. Beristáin, 1985, 71-72). En la antigua lírica popular sólo encontramos el apóstrofe que alude al receptor.

⁸ 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 "lencão" de las cantigas de amigo) es el parlamento de una sola de ellas dirigiéndose a la otra: preguntándola, requebrándola, instándola" (Sánchez Romeralo, 1969, 263).

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

La mujer 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, notamos 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 (cfr. Ducrot-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 la tres posibilidades "fundamentales de la existencia humana" (Kayser, 439).

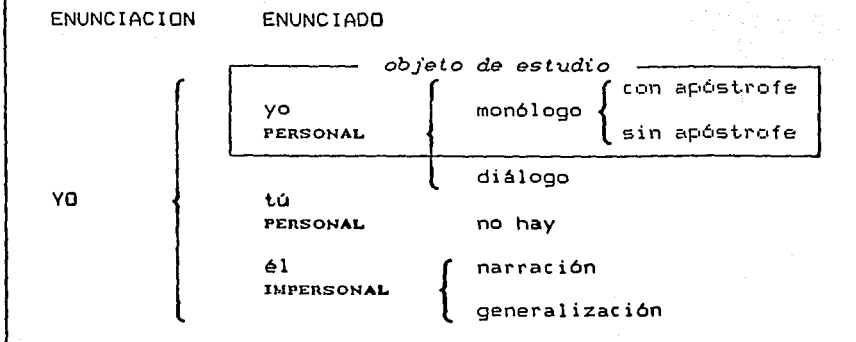
La oposición establecida por Benveniste marca que los pronombres *yo/tú* poseen la característica de persona, mientras que *él* es la no-persona. Este postulado nos llevó a distinguir dos

grupos de canciones con base en los pronombres de lo enunciado: aquellas en que el pronombre es un *yo*, a las que denominamos *personales* (como "¡Ay de mí, cuitada!"), y aquellas en el que pronombre es un *él*, a las que llamamos *impersonales* (como "En la peña, sobre la peña...").

El presente estudio se limita al análisis de las canciones *personales* de la voz femenina, ya que esta voz es el rasgo distintivo más interesante 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 esta investigación. 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 de su género, de ahí que tampoco sean objeto de nuestro trabajo.

Si 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*).

Esquema sobre la voz en las canciones populares, según el sujeto enunciador y en el sujeto de lo enunciado.



La antigua lírica popular española muestra un gran caudal de temas, originados en las fuentes más variadas. Sin embargo, "el tema más universal del villancico es el amoroso, con sus mil variaciones y motivos..." (Sánchez Romeralo, 1969, 55). Por ello, nuestro estudio sobre la voz se basa en el análisis de las canciones femeninas de tema amoroso.

Pero, ¿cómo podemos saber en boca de quién están puestas las canciones amorosas?. Buscamos 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 lo percibimos en 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 aparecen nombres propios, como Juan, Pedro, Minguillo o María, Catalina y Juana. Todos estos sustantivos, cuyo género está determinado, constituyen una marca. No obstante, en otras canciones, se nombra al ser amado

con designaciones ambiguas, como "amor" o "amores"⁹, "mis ojos" o "alma mía"; en fin, designaciones que son empleadas tanto por la mujer como por el hombre y que, por lo tanto, no funcionan como marca.

A las palabras que en la canción presentan explícito su género, las denominamos marcas *textuales* o explícitas; marcas que hemos dividido en tres grandes grupos. En primer lugar, situamos aquellos textos en las que el género del locutor se halla determinado:

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

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

Un segundo grupo lo constituyen aquellos casos donde aparece explícito el género del alocutario¹⁰:

Caballero, queráisme dejar
que me dirán mal. [4 A]

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

Y, finalmente, los textos en los que se explicita el género

⁹ 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" (Sánchez Romeralo, 1974, 584).

¹⁰ Sólo se ha considerado como 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.

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, caballero,
casada soy, aunque no quiero. [236]

El amor de Minguilla, ¡huy ah!,
que a mí muerto me tiene,
que a mí muerto me há. [265]

2) el locutor + el delocutor tienen género explícito:

Soy garridilla [y no] pierdo sazón
por malmaridada:
tengo marido en mi corazón
que a mi agrada. [235]

Por vos, gentil señora,
yo soy venido aquí:
¡habed compasión de mí! [356]

Debido a que las canciones estudiadas son 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).

Gracias a esto, los textos con marcas explícitas sirvieron como base para la clasificación de aquéllos sin marca textual.

Estos rasgos que se determinan por el contexto los llamamos marcas contextuales. He aquí un ejemplo:

Vanse mis amores,
quiérenme dejar;
aunque soy morena,
no soy de olvidar. [530]

En el texto sabemos quién es el sujeto que habla, por la existencia de una marca explícita: morena. Además, hay en la canción una marca contextual: el motivo "Vánse mis amores" (vid *infra*, p. 48). Ahora examinemos una canción sin marca explícita:

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

La reiteración del motivo "Vánse mis amores" que, como ya sabemos, es enunciado por la voz femenina en la canción 530, nos señala que la canción 126 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 hemos clasificado en dos grandes apartados: marcas contextuales de temas y motivos, y marcas contextuales de símbolo.

En relación con el análisis de las marcas, aparece una característica fundamental de las canciones de la antigua lírica popular hispánica: la omnipresencia de la madre. Acerca de ello, 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, 1984a, 91)

En ocasiones, en los materiales estudiados, la madre parece transformarse en un personaje real, por ejemplo, en las canciones donde la niña es obligada a realizar alguna labor

Envíame mi madre
por agua sola:
¡mirad a qué hora! [315 A]

Sin embargo, en un gran número de canciones amatorias el apostrofar a la madre aparece como un cliché; lugar común que es compartido por la voz femenina y por la voz masculina, 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 frailla. [213]

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

Por lo antes expuesto, no podemos considerar que la interpelación a la madre sea un elemento distintivo de la voz, o sea, una marca.

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

designamos 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]

A partir de los ejemplos, sabemos que en las canciones amorosas de voz neutra aparecen actitudes y sentimientos comunes a la voz femenina y a la voz masculina; de ahí el ocultamiento del género de la voz.

Hasta ahora hemos hablado de 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, analizaremos la voz en las canciones amorosas compuestas por un villancico (cantar-núcleo o estribillo) y su glosa.

Dámaso Alonso ha considerado al villancico como "el núcleo lírico popular en la tradición hispánica" (Frenk, 1978, 267). Estos villancicos, muchas veces, han servido como base para una glosa culta o popular. Para los objetivos de nuestra investigación, sólo es pertinente el análisis de las "glosas" populares.

La "glosa" popular es el término que utilizamos para designar al conjunto de estrofas de tipo popular que acompañan al villancico y que rematan con una repetición parcial o total de

éste¹¹. Sabemos 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 (cfr. Frenk, 1978, 270).

En las canciones de amor existen 140 villancicos con "glosa" popular¹². Explica 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 villancico y complementarlo prologándolo o "dialogando" con él, o bien puede enfrentar al villancico una narración que lo explique (Frenk, 1978, 274-275).

La relación entre el villancico y la glosa, desde el punto de vista de la voz, no es siempre uniforme. En las canciones analizadas distinguimos 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).

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 (cfr. Frenk, 1984a, 99).

¹² Son, en realidad, 147 glosas; pero hemos excluido de nuestros materiales a las siete que tienen un diálogo, ya que su estudio no cabe dentro de los objetivos de nuestro trabajo.

Veamos un ejemplo de este último caso:

No me las enseñes más,
que me matarás.

Estábase la monja
en el monasterio
sus teticas blancas
de so el velo negro.

Más,
que me matarás. [375]

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 tipo¹³.

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 canciones¹⁴:

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.

¡O, que mañanica mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la nifa y el caballero
ambos se iban a bañar!
Que me dirán mal.

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

¹⁴ Con villancico femenino: 8, 1682; con villancico masculino: 16 B, 375 B.

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal. [4 B]

c) La voz del villancico es impersonal y la de la glosa es femenina o masculina. Hay siete textos¹⁵.

La sierra es alta
y áspera de subir;
los caños corren agua
y dan en el toronjil

Madre, la mi madre,
del cuerpo atán garrido,
por aquella sierra
de aquel lomo erguido
iba una mañana
el mi lindo amigo;
llaméle con mi toca
y con mis dedos cinco.
Los caños corren agua
y dan en el toronjil.
..... [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 (cfr. Frenk, 1978, 307). Sin embargo, decidimos considerar a estos conjuntos de estrofas narrativas¹⁶ como glosas, con el fin de unificar nuestro criterio y aclarar la clasificación. Las canciones son "So ell encina" 313, "Niña y

¹⁵ De glosa masculina: 86, 487 A, 487 B, 304 D; y de glosa femenina 313, 314 C.

¹⁶ Según la hipótesis de Margit Frenk estas composiciones ("So ell encina..." [313], "Niña y viña, peral y habar" [314 C]) pertenecerían, en realidad, a un género medieval poco documentado, a saber, los romances-villancicos (cfr. Frenk, 1984c).

vifa, peral y habar" 314 C y "Junco menudo, junco, / junco menudo"

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 mezquino,
que la mía ya's casada.
Junco menudo.

Nuevas han traídas
de la ciudad de Sivilla
que se case cada uno
con la que más servía:
no haré yo, triste mezquino,
que ya'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 caballero,
dédeme hora un beso:
siquiera por el daño
que me habéis hecho"

Venia el caballero,
venía de Sevilla,
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priorosa
prenda le pedía:
"siquiera por el daño
que me habéis 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 mora garrida
sus amores dan pena a mi vida."

Mi madre, por me dar placer,
a coger rosas me envía;
moros andan a saltar
y a mí llévanme cautiva.
Sus amores dan pena a mi vida.

[Moros andan a saltar
y a mí llévanme cautiva,]
el moro que me prendiera
allende la mar me envía.
Sus amores dan pena a mi vida.

[El moro que me prendiera
allende la mar me envía]
Lloraba cuando lo supo
un amigo que yo había.
Sus amores dan pena a mi vida.

Lloraba cuando lo supo
un amigo que yo había;
con el gran dolor que siente
estas palabras decía:
"Sus amores dan pena a mi vida." [497 B]¹⁷

Asimismo, incluimos dentro del grupo de canciones donde existe discordancia de voz a aquellas en las que la voz es indeterminada 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

17 En esta canción vemos que 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, resuelto sino hasta el final. Este es un hermoso ejemplo. Cfr. "Quién m'aora'cá mi sayo" [6] y "Gentil caballero" [1682].

o, viceversa. Según Benveniste (*vid. supra*), 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)¹⁸:

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

María y Rodrigo
arman un castillo.
..... [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]

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 (treinta y cinco canciones) que si es "versión ampliada del villancico" (once canciones)¹⁹.

¹⁸ Las otras canciones son: 5 B, 463.

¹⁹ En las canciones personales amorosas los textos que poseen una glosa "versión ampliada del villancico" son: 127, 191, 255, 294, 309 B, 338, 442, 273 B, 675 B, 686, 1645 B. Y los textos que tienen glosas "entidad aparte": 4 B, 5 B, 6, 8, 16 B, 72 D, 86,

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

Las canciones que hemos analizado se caracterizan por ser heterogéneas, en términos de 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 estas canciones, donde aparece la dificultad para determinar la voz, las llamamos canciones-problema, ya que en cada uno de los textos se presentan algún o algunos elementos que no permiten que la determinación de la voz sea clara, como en la mayor parte 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.

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

247 B, 273 A, 287 B, 302 C, 304 C, 304 D, 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 B, 591, 646 B, 1884 C, 1682.

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 (cfr. Frenk, 1984a, 91-92 y Frenk, 1984b, 55-56):

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

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

Además, suponemos 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 (cfr. "vânse mis amores", p.48). En cambio en la glosa aparece "mozuelas", un vocablo usado solamente por la voz masculina (cfr. 116, 260, 689, 1716, y 1719): una marca. La ruptura temática posiblemente se deba, como lo señala Margit Frenk (Frenk, 1978, 303), 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 femenina, sin embargo, una glosa tiene voz femenina y la otra tiene glosa masculina:

Perdida traigo la color:
todos me dicen que lo hé de amor.

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

..... [273 A]

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

La color teñyo perdida
por una descoñyocida;
..... [273 B]

En la lírica popular, la pérdida del color de la cara parece característica propia de la mujer (vid. [16 E]); 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.

Si observamos la primera glosa, hallamos que no existe en ella ninguna marca gramatical determinante de la voz. Por su tema, sabemos que es una canción de romería; canciones donde la mayoría de las veces es la mujer quien encuentra al ser amado (cfr. [313]). Debido a esto último, 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 hay sino ver y desear,
aquí no veo
sino morir con deseo.

Madre, un escudero
que estaba en esta baila
a cada vuelta
asiame de la manga;
yo, como soy bonita,
teníaselo en nada. [287 B]

En el villancico 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 (Frenk, 1986, 131) en la sección Correspondencias de la canción 273 A:

Bien veo que fago mal,
donzella, en vos amar,
mas non fuedo 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 nunca 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 desnudéis,
amores de mi vida,
que no me desnudéis,
que yo me iré en camisa.

-Entrastes, mi señora,
en el huerto ajeno,
cogistes tres pericas
del peral del medio:
dejaredes la prenda
de amor verdadero.
-Que no me desnudéis
[que yo me iré en camisa] [1664 C]

Suponemos que el villancico es de mujer, ya que casi siempre es ésta la que rechaza las propuestas del hombre (ver 1664 A, 1664 B). En este caso, confirmamos nuestra interpretación con la glosa, que explica la situación donde se hallan los personajes. Sin embargo, no aparece en la glosa un elemento formal que enlace y, por lo tanto, resuelva la discordancia de la voz.

Muy interesante resulta el caso de la siguiente canción:

¡Quién m'acra'cá mi sayo,
cuitado!
¡Quién m'acra'cá mi sayo!

El mozo y la moza
van en romería,
tómales la noche
'n aquella montina.
¡Cuitado!
¡Quién m'acra'cá mi sayo!

Tómales la noche
'n aquella montina;
la moza cantaba,
el mozo decía:
"¡Cuitado!
¡Quién m'acra'cá mi sayo!" [6]

El texto presenta varios problemas. Desde el punto de vista semántico, el estribillo no queda claro. Margit Frenk hizo un estudio de esta canción, donde describe tres posibles interpretaciones del significado del villancico. 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!'. Sin embargo, ninguna de estas tres versiones puede darse como segura, ya que no existen suficientes pruebas para optar por una o por otra (cfr. Frenk, 1978, 212-220).

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 moza cantaba, / el mozo decía:...". 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 folklórica. La semejanza de la música pudo haber bastado para reunir los dos textos dispares en una sola y falsa unidad" (Frenk, 1978, 220).

En síntesis, podemos establecer, al final del presente capítulo, que: primero, de acuerdo con la teoría de Benveniste hemos establecido la oposición entre canciones personales (yo) e impersonales (él) según el sujeto de lo enunciado. Segundo, se realizó la diferenciación de los elementos que constituyen las

marcas, diferenciación de la que 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).

Pasaremos ahora al análisis de la voz femenina, el cual se realizará, para mayor claridad, en el siguiente orden: primero, analizaremos las marcas textuales y sus combinaciones; luego, las marcas contextuales de temas y motivos y, finalmente, las marcas contextuales que consisten en un símbolo.

LAS MARCAS TEXTUALES

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

La lírica popular le da voz a la mujer, una voz 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, "Lírica aristocrática...").

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 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. Cuando el deseo invade a la mujer la hace exclamar:

¡Aires, hola!,
¡que me abraso en amores toda! [269]

Otras veces, el amor se convierte en un pícaro juego:

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

Escuchamos en un gran número de canciones a la muchacha que expresa su voluntad:

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

A veces, la tristeza inunda a la voz de la mujer que se lamenta su infelicidad:

Soy garridica y vivo penada
por ser malcasada. [230]

La muchacha enojada por alguna triste experiencia en el amor afirma:

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

En las anteriores canciones de voz femenina oímos a distintas mujeres: muchas veces, a la joven soltera que se inicia al amor (ejemplos 269, 1684 A y 745); otras a la mujer casada que lamenta su suerte (canciones 216 y 230).

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, como dice Margit Frenk:

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 sin un hombre al lado; si lo hacía, se la consideraba mujer no honrada (Frenk, "Sobre las canciones femeninas de la Edad Media española").

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

Reconocemos la voz femenina por medio de diversas marcas: las explícitas o textuales, y las implícitas o contextuales.

No hay que olvidar, como mencionamos antes, que en nuestro estudio nos hemos centrado en las canciones de voz femenina de tema amoroso y sólo en aquellas cuyo sujeto de lo enunciado es el yo. Por ello, las conclusiones a las que lleguemos no pueden ser generalizadas a todas las canciones de la antigua lírica popular hispánica.

Las marcas *textuales*, halladas en las canciones de amor de voz femenina, son de tres tipos: 1) las que nos indican al *locutor*: quién habla en la canción; 2) las que señalan al *alocutario*: a quién se dirige el sujeto enunciador y 3) aquellas que indican al *delocutor*: sobre quién se habla (cfr. *supra*, p. 13). Cuando su género es explícito, las diferentes categorías gramaticales (pronombres, sustantivos, adjetivos o verboides) funcionan como marcas en las canciones estudiadas.

¹ Por lo que sabemos, la vida de la mujer que pertenecía a la clases subalternas sería bastante dura, hecho que contrasta con el mundo que presentan estas canciones. Dice Lombardi Satriani, a propósito del folklore 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" (Lombardi Satriani, 125).

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

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 enamoradica vengo. [271]

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada. [570]

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

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

2) Muchas veces la voz se dirige a un interlocutor que está

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, 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: "No hé ventura, mezquino yo, / no hé ventura en amores [no]" [624]; "Soy zagalejo y soy polidillo, / soy enamorado y no osé decillo" [1657].

dentro del mismo plano ficcional: a un alocutario; este tipo de receptor ha sido denominado por Oscar Tacca como destinatario interno ficticio (cfr. Tacca, 156)⁴. En las canciones de amor cuando el género del alocutario está explícito, éste constituye una marca. Si el sujeto se dirige a un hombre, sabemos entonces que la voz es femenina (y viceversa). Son 72 canciones⁵:

Quitad, el caballero,
los ojos de mí:
no me miréis ansí. [371]⁶

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

Déjate, Juan, de burlar,
que no quiero aquilrotar. [694]⁷

4 Ver también nota número 3 en el capítulo de la voz.

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 para designar al alocutario, en las canciones de amor, 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 aquilrotar surge del sustantivo "aquilrotro, quillotro", sustantivo que se emplea con valor análogo a la contracción de "aquello otro" (Corominas, 243).

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

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

3) Por último, cuando conocemos el género del delocutor, éste constituye la marca. Si es masculino, entonces quien habla es una mujer (y viceversa). Este apartado contiene 75 canciones⁹:

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

Ayer vino un caballero,
mi madre, a m' enamorar;
no lo puedo yo olvidar. [282]

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

⁸ La mayor parte de las canciones de voz masculina poseen la marca que señala al alocutario: "Morenica, no desprecies la color, / que la tuya es la mejor" [145 A]; "Abreme, casada, por tu fe; / llueve menudico, y mojomé" [341]; "¡Oh, cuán, mala que sois, mala / para mí! / ¡Por mi mal os conocí!" [654]; "Abrazame, Juana, más, / que no son buenos abrazos / cuando no llegan los brazos / a cruzarse 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 beso me dio el melero;
a la miel me supo el beso. [1619 B]¹⁰

En conclusión, la marca más frecuente es la que señala al locutor; le sigue aquella indicadora del delocutor y, finalmente, la que muestra al alocutario.

Del análisis de los resultados se desprende que en la mayor parte de las canciones de amor la mujer se erige como centro de su propio discurso (marca locutor); no así en la voz masculina, como vimos en notas (3, 7 y 10), donde la marca más frecuente es el alocutario; ello nos conduce a afirmar 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 la repetición de la misma marca (como lo vimos en los números 168, 176 y 1550) o una combinación de ellas.

Las diferentes combinaciones de las marcas textuales que se dan en nuestras canciones son:

1) Locutor (marcaré con *cursivas*) + delocutor (marcaré con

¹⁰ En la voz masculina existe también un numeroso grupo de canciones cuya marca es el delocutor: "Madre, una mozueta / que en amores me habló / ¡Piérdala su madre, / y hallásemela yo!" [260]; "Caterina bem promete: / eramá, como ela mente!" [641]; "Si la mozueta no me agrada, / no me aconsejedes nada" [690].

negritas). Este tipo de combinaciones es el más frecuente¹¹:

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

¿Agora que sé d'amor
de caballero,
agora me metéis *monja*
en el monesterio?
¡Ay Dios, qué grave cosa! [208]

Soy *garridilla* [y no] pierdo sazón
por mal *maridada*:
tengo marido en mi corazón
que a mí agrada. [235]

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

2) Locutor (marcaré con *cursivas*) + alocutario (marcaré con *negritas*). Existen seis canciones de este tipo¹²:

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

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

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

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 capítulo 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 aquí, *galanes*, / que aquí no ganamos nada: / otro se lleva la moza, / nosotros, la noche mala" [690].

No me demandes, carillo,
pues que no te me darán,
que no estoy aborrecida,
ni mis parientes querrán. [700]

Del análisis efectuado de las marcas textuales, se concluye que la mayor parte de los textos -242 canciones- posee este tipo de marcas. A pesar de ello, aún queda un numeroso grupo de canciones carente de marcas explícitas, canciones que a continuación analizaremos.

LAS MARCAS CONTEXTUALES: TEMAS Y MOTIVOS

Yo, mi madre, yo
que la flor de la villa me es. (20 A)

Las canciones de la antigua lírica popular hispánica pertenecen a una colectividad que posee una tradición poético-musical con un caudal limitado (cfr. Frenk, 1984, 19). En este mismo sentido, explica Reckert que

~~in impersonal traditional verse such as we have
been dealing with, the symbolic motifs are constant
and collective ... (Reckert, 32).~~

La tradición compartida por las canciones produce un incesante y profundo diálogo entre ellas, o dicho de otra manera, los poemas forman parte de un gran conjunto del que estos no pueden ser aislados sin quedar su significado incompleto. La tradición es la fuente, única y diversa, donde ya han confluído varias aguas, de las que surgen continuamente las canciones.

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

La gran variedad de temas y motivos nos llevó a organizar el capítulo en apartados, esto es, a cada tema o motivo le

corresponde un apartado que es indicado por un subtítulo.

"Vánse mis amores"¹

La ausencia del hombre podía deberse a la guerra o a su oficio de marinero o pescador; él debía hacerse a la mar o partir por tierra, en tanto que la mujer se quedaba.

La mujer vive intensamente la partida del amado. Algunas veces, la tristeza o la angustia prevalecen en su discurso; otras, el temor de que él la olvide o el deseo de que se quede. 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 traiga tiempo
que me vengue d'él. [532]

Ahora que se han reunido suficientes elementos, y se conoce que la voz que habla sobre la partida del hombre pertenece a la mujer, 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; por el otro, le reclama al amante su decisión de partir (548):

¹ Como otros estudiosos (Frenk, 1984a, 86) Paula Olinger, ha dicho que en 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, 156-157). En otras palabras, el tema de la ausencia con sus diferentes motivos nos lleva hacia los tópicos universales de la poesía.

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

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

En ocasiones, la mujer anticipa el dolor de la separación de su amante y conoce 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 leñor. [521]

La situación se reitera en estos dos ejemplos sin marca explícita:
el hombre parte y la mujer se desespera por su 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 desque haya mar en medio!

¡Oh, mar, oh, mar, si te secase[s],
no diceses lugar a que te navegase(s)! [539]

Alcé mis ojos, miré a la mar,
vi a mis amores en galera andar:
de ellos no me querria acordar. [540]

La denominación del amante varía en las canciones amorosas. Como se vió en los ejemplos precedentes, él puede ser denominado indiferentemente "amor" o "amores" (ver arriba, p.20n). Otras veces, se nombra al ser amado con la expresión "mis ojos", como en esta canción, donde la mujer, en la soledad de su ensueño, imagina a su amante:

Meus ollos van per lo mare,
mirando van Portugale. [533]

La ambigüedad de la expresión "mis ojos" establece un juego de significados en la canción. "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. La canción 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.

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:

Vanse 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:

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 remador[e]!
Amor, y vaste:
¡quién fuere agora el que remase!

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

La sola contemplación de los barcos basta para recordar la
soledad a la mujer que se lamenta, en esta canción sin marca
explícita:

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

Por el contrario, en ocasiones se escucha a la mujer
hablar de la partida del amante en un tono próximo al regocijo,
con desenfado, como en estos ejemplos con marca explícita:

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

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

El día de San Juan, festejado en el solsticio de verano, era

la fiesta impacientemente esperada por los enamorados para disfrutar 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 cogeré verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van. [522 A]²

Frente a las canciones donde hay escasos elementos para determinar la voz, en esta canción se ha producido la acumulación de diversos tópicos propios de la voz femenina, a saber: "mis amores se van", la "mañana"³ (el alba); y uno de los símbolos característicos de la mujer: "coger flores"⁴.

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 motivo alrededor del cual se agrupan estas canciones es

² Sobre la noche de la fiesta de San Juan explica Deleito y Pifuela, 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" (Alín, 174).

³ Ver abajo "Alba" p 56.

⁴ Cfr. "Coger flores", p. 100.

el "vânse mis amores" (*Corpus*, 241-267) 'partida del ser amado'⁵,
hacia otras tierras o al mar, que siempre es el hombre⁶.

"¿Dólos mis amores, dólos?"

En algunos textos conocemos la ausencia del hombre de una manera indirecta, velada: tan sólo escuchamos la ansiosa voz de la mujer abandonada preguntando 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:

¿Dólòs mis amores, dólos?
¿Dólos mis amores, ¡eh!? [519 A]

La otra versión sin marca explícita repite en el villancico la pregunta en un tono similar:

¿Dólos mis amores, dólos?,
¿donde los iré a buscar?

⁵ En la voz masculina hallamos canciones en la que 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, dí, / cuando parta d'esta tierra, / ¿si te acordarás de mí?" [563]; El hombre a su regreso, algunas veces, debe enfrentar el olvido de su amada: "Después que a la mar pasé, / vida mía, ¡ay!, olvidáteme" [578].

⁶ Cfr las canciones: 529, 532, 534, 535, 547 (marcadas textualmente); 522 B, 523, 537 A, 537 B, 549 A, 549 B (sin marca textual).

Dígame 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 tema con el "vânse mis amores" y la ausencia de motivos similares en los textos de la voz masculina⁷ confirman que las canciones 519 A y 519 B pertenecen a la voz femenina.

"La espera"

El retraso, que provoca la sospecha y el enojo en la mujer enamorada, es la causa de la ausencia momentánea del ser amado. Sirvan de ejemplos dos canciones con marca explícita:

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

Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino
¿cómo no venis amigo? [573]

La demora del amante a la cita de amor causa la angustia de la mujer. En la mayor parte de las canciones sólo se plantea la situación sin llegar a explicarla, es decir, ésta permanece en suspenso. Por el contrario, en el siguiente texto, por cierto

⁷ Encontramos en la voz masculina un ejemplo donde es el hombre quien pide noticias de su amada: "Romerico, tu que vienes / de do mi señora está, / las nuevas de ella me da" [527]. Como se ve la situación similar, pero el tono difiere completamente. No existenni la ansiedad ni la desesperación en la voz masculina, sino una tranquila curiosidad.

Único, se describe con detalle la frustrada espera de la mujer:

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]

La plena identificación del ambiente físico y del estado de ánimo de la mujer se observa en dos elementos mencionados en el texto: "la puerta abierta" y las "candelas quemando. Esto es, para comprender la fuerza evocativa de la queja realizada por la mujer, se debe entender que "la puerta abierta" es la puerta del cuerpo: el sexo femenino (véase abajo "Umbral"); en tanto que las candelas son el ardiente deseo que invade a la mujer. De ahí, la ira y la frustración producidas en la mujer por la inútil espera. Este texto aparece como una hermosa excepción, pues la voz femenina explica las causas del enojo de la mujer.

La impaciencia de la mujer ante la tardanza de su amante parece surgir en esta exclamación:

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

Partiendo de las canciones analizadas, se observa que la espera es una situación propia de la voz de la mujer, es ella la quien aguarda a su amigo. Esta situación también la encontramos en canciones sin marca explícita. A veces la tardanza puede ser el resultado del engaño, de ahí la queja de la mujer:

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

En el instante previo al encuentro amoroso, cuando la larga espera llega su fin, la mujer enamorada percibe el llamado del amor ante su puerta (su cuerpo):

Llaman a la puerta,
y espero yo a mi amor!
¡que todas las aldabadas
me dan en el corazón! [292]⁸

De nuestro análisis resulta que la espera es un tema propio de la voz femenina, donde la mujer cumple un papel pasivo, que se manifiesta en su lenguaje y en su falta de movimiento.

"El alba"

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

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

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

Al alba venid, buen amigo,

⁸ Cfr. números: 291, 567, 568 A, 568 B, 568 D, 568 E, 570, 573 (marcadas textualmente); 569 (sin marca textual).

al alba venid.

[452]

Más frecuente, en nuestro materiales, es la situación donde la mujer pide al hombre que se marche, pues ha llegado la luz del día y su amor corre peligro. He aquí unos ejemplos sin marca explícita:

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

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

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 ruiaseñor:

Passito, passito, amor,
no espantéis al ruiaseñor. [456 A]¹⁰

Resumiendo, en la voz femenina el alba aparece ligada a dos momentos: la unión de los amantes (452) o, con mayor frecuencia, la separación de ellos (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 parte¹¹.

⁹ 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, 1984a, 87).

¹⁰ Cfr. canciones: 454 B, 456 B (sin marca textual).

¹¹ Se ha observado que en la voz femenina no hay canciones donde la

" Quiérome ir con él"¹²

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". El lenguaje se presenta para la mujer como el espacio donde la acción, que no puede llevar a cabo en la vida real, se cumple. Por ejemplo, en estas canciones con marca explícita:

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

Quiérome ir, mi vida,
quíerome ir con él,
una temporadita
con el mercader. [179]

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

Gritos daban en aquella sierra:
¡ay, madre!, quiérome'ir a ella!

En aquella sierra erguida
gritos daban a Catalina.

mujer se muestre a sí misma en movimiento durante el alba, no obstante, la voz masculina presenta un ejemplo de ello: "Vente a la mañana, hermana, / vente a la mañana" [451].

¹² Un elemento que caracteriza el estilo, en general, de las canciones de la antigua lírica popular es el empleo de los giros fijos, como en este caso el "irme quiero" (Cfr. Frenk, 1984a, 78).

¡Ay, madre!, quiérome'ir a ella! [191]¹³

La reiteración de los misteriosos gritos que la niña está segura pertenecen a su amante, quien parece estar simbolizado por la sierra, la encontramos en la siguiente canción con marca explícita. Llama la atención la seguridad con que la niña afirma, 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 cuidó que me llaman a mí.

En aquella sierra erguida
-cuidó que me llaman a mí-
llaman a la más garrida:
que cuidó que me llaman a mí. [190 C]¹⁴

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

Si me llaman, a mí llaman:
cuidó que me llaman a mí. [190 A]¹⁵

Pero a veces los gritos desaparecen, y sólo se oye la vehemencia del deseo y de la voluntad de la joven en la expresión

¹³ En esta canción se hace obvio que los gritos pertenecen al amante: "Gritos daba el pastorcico / en las sierras donde está: / ¡Dios mío!, ¿si morirá?" [502].

¹⁴ 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" (Olinger, 103).

¹⁵ Cfr. canción 176, en marcas textuales de locutor.

"quiero ir". A partir de ello reconocemos la voz femenina en este texto sin marca explícita:

Naquela serra
quero ir a morar;
quem bem quiser
lá me irá a buscar. [193]

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

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

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

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

Los motivos reunidos en los tres ejemplos son "vânse mis amores" y "quiérome ir con él"; temas que 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". Además aparecen elementos: la huerta y la rosa, relacionados con el tópico femenino "coger flores" (*vid. infra*, p. 166). La huerta es uno de los *locus amoenus* favoritos de los amantes, donde nace la rosa-símbolo arcaico y polisémico del amor:

En la huerta nace la rosa

En la huerta
nace la rosa
con el perfume

quiérome ir allá,
por mirar al rufylseñor
como cantabá.

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]16

En la glosa se esclarece el porqué 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 femeninos nos conducen a pensar que la voz del villancico es femenina.

A manera de conclusión, la expresión "quiérome 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 provenientes de la sierra.

16 En su interesante estudio Reckert ha efectuado una cuidadosa investigación sobre 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 -según Reckert- parece simbolizar la entrega de amor. 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 volviómelas arrojar" [1662 C]. 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 avia / mançanas d'ouro m'envia. / Garrido amor. // Hum amigo que eu amava / mançanas d'ouro me manda. / Garrido amor. // Mançanas d'ouro m'envia: / a milhor 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 (cfr. Reckert, 21-37).

Sin embargo, a pesar de la vehemencia de su anhelo, la nifa sólo transforma su actitud en el lenguaje, en el espacio abierto de sus sueños¹⁷. Así, también, es importante anotar la ausencia de este motivo en la voz masculina.

"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 donde 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]¹⁸

En el villancico precedente la existencia del río, elemento de connotación erótica, enfatiza el erotismo de la demanda realizada por la mujer.

La petición de la joven llega a convertirse en un urgente mandato; así lo vemos en los siguientes textos carentes de marca explícita:

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

¹⁷ Cfr. 176 con marca textual (marcas de locutor); 177 B y 177 C no marcadas textualmente (cfr. arriba, "quierome ir").

¹⁸ El río puede funcionar como símbolo de la fertilidad, así lo ha explicado Recket: "the flowing water [is] the universal symbol of life and fertility..." (Reckert, 35).

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

A veces, el lamento de la mujer se debe a la ausencia de un 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]¹⁹

Los anteriores ejemplos (462, 464, 465 y 586) nos revelan a una mujer con voluntad e iniciativa²⁰.

La osadía de la mujer puede llegar a extremos tales como, en la siguiente canción con marca textual, incitar al hombre a partir:

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

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

Salga la luna, el caballero,
salga la luna, y vámonos luego. [459]²¹

¹⁹ Cfr. las canciones: 396, 584 (marcadas textualmente); 469, 472 (sin marca textual).

²⁰ En la voz masculina aparece el hombre que lleva o quiere llevar a la mujer, como en esta canción con marca explícita: "¡Quién vos había de llevar, ojalá! / ¡Ay, Fatimá! / Fátima, la tan garrida, / levaros hé a Sevilla, / teneros hé por amiga / ¡Ojalá! / ¡Ay, Fatimá!" [457]. Otro ejemplo, sin marca textual: "Se me desta terra fôr / eu vos levarei, amor" [457].

²¹ El motivo "vámonos" aparece en algunas canciones de la voz masculina, como este texto: "Pues nos ponen en tan mala fama, / toma el hatillo, y vámonos, Juana" [471]. También sirve de ejemplo canción, cuyo tema es el adulterio, puesta en boca de hombre: "Mientras que el morico duerme, / vida, y vámonos, amor" [466]. En

Resumiendo, los temas "llévame, amigo" y "vámonos, amor" nos muestran a una mujer activa, decidida a llevar a cabo su voluntad, a ponerse en movimiento. 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, la libertad de movimiento gozada continúa siendo limitada con respecto al hombre; esto es, la mujer depende del otro para salir de su impuesta inmovilidad.

"Envíame mi madre"

El movimiento de la mujer puede ser el resultado de alguna orden dada por su madre. Pero la joven en vez de rebelarse, se "queja" picaramente, manifestándose acerca del peligro que implica ir sola a ciertos lugares. He aquí un ejemplo marcado textualmente:

Enviárame mi madre
al baile, libre de amor:
cautivásteme vos, señor. [318]

Otras veces la queja pasa a ser una exclamación, con un dejo de travesura. Digamos el poema con marca contextual:

A que horas me mandais
aos olivães! [316]

Un tono similar aparece la siguiente canción que pertenece a la voz neutra, como lo explicamos al analizar la discrepancia de voz entre el villancico y la glosa (Veáse, capítulo 1): "Váyanos ambos, / amor, vayamos, / vayámonos ambos. // Felipa e Rodrigo / passavam o rio. / Amor, [vayamos] / vayámonos [ambos]" [463].

No está por demás aclarar que es la antigua poesía popular es la muchacha quien aparece sometida a la autoridad de la madre o, en un solo caso, al padre; situación más cercana a la realidad vivida por la mujer medieval²².

"Yendo y viniendo"

Los historiadores afirman que, durante la Edad Media, las mujeres campesinas participaban activamente en la economía familiar con las labores del campo y con la producción de artesanías,

Este papel que desempeñaban en la producción, esta contribución a la economía familiar, y 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, "Sobre las canciones...").

De acuerdo con la cita, la mujer campesina, debido a sus labores, gozaba de cierta libertad de movimiento la cual resultaba limitada en comparación frente 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. He aquí un ejemplo con marca explícita:

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

Yéndome y viniendo *

²² Cfr. con marcas textuales: 315 A, 315 B y 317 (Véase abajo "La fonte frida")

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]²³

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 repite varios de los elementos: la expresión "no sé qué" ligada a "picar", verbo que también posee connotaciones eróticas. Una vez señaladas las semejanzas entre los textos, podemos afirmar que esta canción también pertenece a la voz femenina:

No sé qué me pica
en el carcañal,
que me hace mal. [1645 A]²⁴

En las siguientes canciones vemos a la mujer en movimiento. Este puede deberse a diferentes causas: su oficio: "Ibame yo, mi

²³ 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" (Olinger, 2).

²⁴ 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" (Olinger, 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..." .

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 "Ansi vaya, madre, / virgo a la vigilia" [185 C]; como
consecuencia de ir a la romería: los textos "Viniendo de la
romería" [273 A] y "Yo me iba, mi madre, / a la romería..." [313]²⁵.

"El umbral"

A lo largo del capítulo, hemos visto como la mujer transita
de la pasiva espera ("¡Ay, como tardas amigo !..." [572]) hasta la
movilidad ("Yéndome y viniendo..." [1645 B]). La actividad se
desarrolla en un espacio abierto: afuera, mientras que la
inmovilidad se da en uno cerrado: adentro. 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, "Sobre las
canciones..."). Sirvan estos ejemplos con marca textual de
alocutario:

Non passfeides, escudero,
a tal hora por aquí;
s[i] non, bajaré mis ojos,
juraré que non os vi. [39] A]

Nam passeis vós, cavaleiro, *

²⁵ En ocasiones, el hombre muestra a la mujer en movimiento debido
a su actividad de pastora: "Pastorcilla mía, / pues de mi te vas,
/ ¿cuándo volverás?" [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 cuando
vuelva?" [258]. También existen canciones neutras con este tema,
por ejemplo: "Si te vas, mi amor, / no me olvides, no" [559].

tantas veces por aquí,
que abaixarei meus olhos,
jurarei que vos nam vi. [39] B]

La mujer advierte al hombre que no pase continuamente por su espacio, quizá la casa; el hombre aparece en movimiento mientras la mujer permanece inmóvil. Partiendo de lo anterior, sabemos que es femenino el siguiente texto sin marca explícita:

Si pasáis por los míos umbrales,
¡ay de vos, si no me mirades! [434]

También sirven como ejemplos las canciones "llaman a la puerta / espero yo a mi amor..." [292], "A mi puerta nace una fonte" [321] (cfr. marcas de símbolo), "No me toquéis al aldaba / que no soy enamorada" [696], "...Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta..." [661]²⁶.

~~"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

²⁶ 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, señora, / por la mi puerta p[al]ssar, / lo corazón se me alegra, / d'amores quiero finar. // Cuando vos veo, señora, / por la mi puerta venir, / lo corazón se me alegra, / d'amores quiero morir." [339]. Este último ejemplo podría ser una parodia.

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.

En las canciones amatorias de voz femenina la mujer vive con tristeza la soledad; la queja y la rebeldía llenan su discurso. He aquí unos textos con marca explícita que lo ejemplifican:

¡Ay, que me acuesto!
¡Ay, que 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:

Que me muero, madre,
con soledade. [579]

A veces la canción parecería sintetizar el ardiente deseo de la mujer por reunirse con su amante, como en estas dos canciones con marcas explícitas:

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

Ahora, ahora, ahora,
que 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, hora evocadora del placer, cuando la soledad se torna más áspera,

cuando la mujer evoca a su amor perdido. Sirva esta canción, sin marca explícita, de ejemplo:

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

La ausencia de canciones puestas en boca de hombre donde se hable de la soledad y la gran cantidad de textos con este tema en las canciones de voz femenina, nos llevan a concluir que es la soledad un tema propio de la voz de la mujer..

Para la mujer de la antigua lírica española, el casamiento aparece como una situación fundamental. De acuerdo con lo arriba mencionado, dentro de la sociedad de la época el estatus de la mujer dependía de su relación con el hombre²⁸.

La importancia del tema queda asentada por el numeroso grupo de canciones donde aparece.

"No quiero marido, no" (CORPUS, 100)

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

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

²⁸ El tema del casamiento comprende varios motivos, los cuales han sido considerados separadamente.

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

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

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

Dicen que me case yo:
¡no quiero marido, no! [218]²⁹

"Madre, casarme quiero"

Por otra parte, muchas veces se muestra a la joven ansiosa por casarse, tanto que recuerda constantemente la promesa de sus padres de casarla en determinado tiempo. He aquí una canción con marca textual:

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

La inocencia de la niña es resaltada por su ansiedad ante el imposible plazo impuesto por los padres.

²⁹ Existe una sola canción, con diálogo, donde es el hombre quien no quiere casarse, canción que puede ser una parodia: "Cásate, mancebo. / -No quiero casarme: / más quiero ser libre / que no cautivarme" [217].

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

Asimismo encontramos a la niña que, impaciente, espera e

cumplimiento de la inalcanzable promesa:

¡Cuándo, mas cuándo
llevará cerezas el cardo! [204]

La muchacha, cansada de las promesas, manifiesta su voluntad
de casarse. Sirvan de ejemplo los siguientes textos:

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

Madre, casarme quiero,
que me lo dijo el tamborilero. [197]

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

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

Padre mío, casarme quiero,
que a la chimenea llego. [200]³⁰

La opción para la niña que no se había casado era entrar
a un convento³¹, pero ni el matrimonio ni el claustro se presentan
como la solución de todas las doncellas de la antigua lírica
popular.

³⁰ Cfr. marcadas textualmente: 201, 205, 206.

³¹ Acerca de la condición de la mujer Alín dice que "Muy
tempranamente, la mujer era destinada al monasterio o se la
prometía en matrimonio. Ella carecía de la facultad de
decidir" (Alín, 251).

"No quiero ser monja, no..."

La alternativa del claustro para la niña cercana a las puertas del amor queda descartada. Como en otros motivos, 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 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]

"Mongica" en religión/ me quiero entrar..."

En ocasiones, la niña prefiere 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]

La otra versión sabemos que está puesta en boca de mujer por los ejemplos vistos:

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

El tema del claustro, y sus diferentes motivos aparecen como exclusivos de la voz femenina³²

"La malmaridada"

Pero la historia debe ser finalizada para saciar la curiosidad del lector. Después del casamiento, la vida de la mujer se torna triste; ahora, su nombre es el de la "malmaridada", que también sirve para denominar el motivo que agrupa estos textos.

El tema de la malcasada proviene de Francia, pero cuando pasa a España, explica Frenk que

[...] el género cambió un tanto de rumbo: las quejas de la malcasada española son por lo común más patéticas y menos frívolas, incluso cuando asoma el tema del adulterio (Frenk, 1984a, 89).

El mismo tema puede causar diversas reacciones de la voz femenina, como se ha visto anteriormente en otros apartados. Sirvan de ejemplo las siguientes canciones:

Soy casada y vivo en pena!
¡ojalá fuera soltera! [228]³³

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

La desigualdad social de los esposos es uno de los temas franceses conservados en la lírica popular:

Llamáisme villana:
¡yo no lo soy!

Casóme mi padre



³² En la voz masculina sólo existe una canción donde el hombre manifiesta su deseo por ser fraile: "Irme quiero a las ermitas / del amor, / [a] hacerme fraile menor" [49].

³³ Cfr. números: 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235 (con marca textual).

con un caballero;
a cada palabra:
"¡hija de un pechero!"
¡Yo no lo soy!

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

La siguiente canción es ejemplo de un tema poco frecuente en la voz femenina: el adulterio.

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

La malmaridada, tópico común a varias tradiciones poéticas, constituye el tema de numerosas canciones de voz femenina de la tradición poética popular.

"La guarda"

En la voz femenina, la libertad de la muchacha aparece obstaculizada por la vigilancia impuesta; a pesar de ello, muchas veces todo esfuerzo resultaba inútil si la nifa misma no se quería guardar. El tema del guardián es compartido por la lírica popular y por las cantigas gallego-portuguesas (cfr. Frenk, 1978, 180).

El florecimiento de los árboles se identifica con el despertar del deseo sexual, por ello escuchamos la advertencia de la mujer a su amado:

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. [660]

Acerca de esta canción, explica Margit Frenk, que en ella concurren

[...] dos temas poéticos diferentes: el antiquísimo de la primavera favorecedora del amor y el de la vigilancia de la doncella... (Frenk, 1978, 180).

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:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis. [152]

En ocasiones surge el asombro de la niña ante los guardianes que le han sido impuestos:

Aguardan a mí:
¡nunca tales guardas vi! [153]³⁴

Concluyendo, el guardián es un tema, compartido por la lírica popular española y por las cantigas gallego-portuguesas, que aparece expresado exclusivamente por la voz femenina.

"Falso amor"

La experiencia del amor no siempre es grata: a veces, la mujer es burlada por un fingido enamorado. Así, escuchamos la

³⁴ Cfr. 213, 314 (véase abajo, "coger flores", p. 100).

queja de la mujer que se ha dado cuenta del engaño de su amante,
como en estas canciones marcadas textualmente:

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

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

Engañado andais, amigo,
comigo;
días há que vo-lo digo. [671]

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

En ocasiones, los adjetivos parecen tener un sentido irónico o jocosó, como en este caso en el que la mujer se queja de que es ella la víctima del amor, cuando en la mayoría de las canciones sucede lo contrario:-----

Falso cavaleiro ingrato,
enganais-me:
vós dizeis que eu vos mato,
e vós matais-me. [665]³⁵

³⁵ 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, por eso escuchamos en la voz femenina a la mujer que presume del poder de su hermosura: "Si de amores mato a Juan, / si le mato, matarme han" [186]. Pero, la mayor parte de las canciones donde aparece este tópico están puestas en boca de hombre. Veamos algunos ejemplos: "Abaja los ojos, casada, / no mates a quien te mirava. // Casada, pechos hermosos, / abaja tus ojos graciosos, / no mates a quien te miraba. // Abaja los ojos, casada, / no mates a quien te miraba" [374], "Falai, miña amor, falai-me, / si no me falais, matai-me" [376].

La magnitud del sentimiento la conocemos por la utilización de numerosos adjetivos calificativos para denominar al hombre³⁶.

Otras veces, la mujer realiza una fingida queja ante la insistencia de su amante en los juegos de amor, como en esta canción donde se repite el uso de varios adjetivos calificativos peyorativos:

Aquel traidor, aquel engañador,
aquel porfiado,
que en toda aquesta noche
dormir no me há dejado. [1647]

A partir de las canciones analizadas y por la ausencia de canciones en la voz masculina donde se haga uso de varios adjetivos calificativos, podemos saber que la siguiente canción, sin marca textual, pertenece a la voz femenina:

Amor falso, amor falso,
pusisteme en cuidado,
y agora fallecisteme.

Amor falso,
falso y portugués,
cuanto me dijiste
todo fue al revés.
Al revés y falso:
pusisteme en cuidado
y agora fallecisteme. [662 B]

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

³⁶ En la voz masculina también escuchamos una canción donde el hombre adjetiva varias veces a la mujer: "Falsa m'es la [e]spigaderuela, / falsa m'es y llena de mal" [640].

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 me engañen.

Por mi vida, madre,
amóres no me engañen. [685]

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

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

El uso de diversos adjetivos peyorativos en las canciones amatorias donde el amor falso es el tema sirve como marca de la voz femenina ³⁸.

"El beso"

El beso es un motivo que se incluye dentro del tema de los juegos eróticos, motivo donde la voz femenina muestra una mujer

³⁷ Cfr. 642 B, 643, 664, 668 C, 671 (marcadas textualmente); 639, 662 A (sin marca textual):

³⁸ El engaño amoroso también lo sufre el hombre, como en estas canciones con marca textual: "Caterina bem promete: / eramá, como eia mente!" [641]; "¡Leonor traidora! / ¡traidora la Leonor!" [672]; " Engañáste me, señora / descortés: / ¡nunca mas m'engañarés!" [668 B]. Se escuchan las quejas de los amantes burlados y heridos en su amor propio.

con iniciativa sexual, que se deleita en la picardía y la travesura³⁹:

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

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

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

Una intención lúdica similar aparece en la siguiente canción donde, además, se establece un juego de palabras:

Ante me beséis que me destoguéis
que me tocó mi tia. [1685]⁴⁰

A manera de resumen: hemos visto la participación activa de la mujer en los juegos eróticos, una veces pícara, otras traviesa,

39 Nos interesa detenernos a señalar, a grandes rasgos las características de las canciones de voz femenina que giran alrededor del tema "Picame, Pedro, / que picarte quiero" (*Corpus*, 818). En la mayoría de las canciones estudiadas la mujer toma la iniciativa frente a lo erótico. Las más de las veces es ella la que 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 picame, gallego, / que no t'é miédo" [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, porejemplo: "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, *Lissorgues*, 130).

40 Cfr. 1619 B, 1682, 1684 B (marcadas textualmente).

algunas más, enojada. Las canciones muestran una mujer que goza de su sexualidad libremente, como el hombre. La presencia de varias canciones puestas en boca de mujer, nos permite afirmar que estamos ante un motivo propio de la voz femenina⁴¹.

"Autoelogio"

Entre los motivos compartidos por las distintas tradiciones poéticas medievales Margit Frenk incluye "los curiosos alardes de belleza" (cfr. Frenk, 1984a, 87)⁴².

A partir de nuestro análisis sabemos que la mujer construye la mayor parte de su discurso sobre sí misma. Por ello, no debe sorprender que una de las marcas de la voz femenina sea el autoelogio. Sirvan de ejemplos los siguientes textos con marca explícita.

Pues que me tienes, Miguel, por esposa, *

41 El motivo culto de la timidez del amante aparece en la voz masculina: "Soy zagalejo y soy polidillo, / soy namorado y no oso decillo" [1657]; o aquel cantarillo que es retomado por algunos dramaturgos del Siglo de Oro: "Un poco te quiero, Inés: / 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: "Abrime, 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 canción tardía, escuchamos jactarse al hombre de su virilidad: "Tal conejuelo y tal conejito, / dicen las damas: ¡Ay Dios, qué bonito!" [1742].

42 Sirve de ejemplo una cántiga d'amigo citada por Asensio, donde la nifa aparece alabando su belleza: "Por Deus que vos non pés, / 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 alá ir, / e por vos no mentir, / se oj'i duas son // fremosas, eu serei / a ua ben o sei. // I é 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, 33).

¡mírame Miguel, cómo soy hermosa! [122]⁴³

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

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

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

Encontramos una actitud análoga en cantarcillos sin marca textual. He aquí un ejemplo:

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

En otras ocasiones, la mujer presume del poder de su belleza, como en esta canción con marca explícita:

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

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

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

Dous açores qu'eu avia
aqui andam nesta baylia.

⁴³ 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, 1984a, 87).

En las canciones que hasta aquí hemos visto como la mujer alaba su belleza en general; pero encontramos otros poemas donde ella elogia algunos de sus rasgos físicos, como los cabellos (cfr. abajo, "los cabellos"), los ojos y, alguna vez, su donaire. Veamos algunos textos sin marca explícita:

Son tan lindos mis cabellos,
que a cien mil mato con ellos. [126]⁴⁵

Mis ojuelos, madre,
valen una ciudade.

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

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

44 La utilización del ave de rapaña para simbolizar al hombre se acerca al tópico culto de la "caza de amor", pero: "... quizá [...] éstas fueran canciones populares independientes de la alegoría cortesana, que precisamente propiciaron la entrada al folklore de tal alegoría" (Frenk, "Lirica aristocrática..."). En la voz femenina existen dos ejemplos más: "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 culerpo gentil / al campo de flores / iban a dormir. / Mal penan a mí" [182 B].

45 Cfr. "los cabellos", p. 96.

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonito donaire. [124]

Por otra parte, a veces el autoelogio aparece combinado con otra actitud femenina, esto es, la mujer alaba su belleza al mismo tiempo que se lamenta de su suerte:

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

Resumiendo, el autoelogio se presenta como un motivo propio de la voz femenina; éste puede poseer una interpelación a alguien (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 piropo⁴⁶.

"Rebeldía"

La muchacha de las canciones amorosas 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. En los distintos temas y motivos

⁴⁶ Cfr. 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 elogios que dedica el hombre a la mujer. A veces es un elogio hacia la hermosura de la mujer en general: "Miña dama, miña nifa, / cómo sois tan bonitiña!" [98 A]; "¡Qué bonita que sois, Juana! / ¡Ay, Juana, cómo sois galana!" [99 A]; Otras veces el hombre alaba algún rasgo de la mujer, frecuentemente los ojos: "Lindos ojos habéis, señora, / de los que se usaban ahora" [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].

aparece constantemente esta actitud. Veamos unos ejemplos con marca textual:

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

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

Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor. [163]

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

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

La madre establece una vigilancia sobre la niña; situación que no le permitiría a la muchacha gozar de los placeres del amor. Sin embargo, la muchacha de la antigua lírica popular exclama con desenfado su intención de realizar su voluntad pese a la autoridad de la madre; esto es, se rebela:

Dice mi madre que olvide el amor;
¡acábelo ella con el corazón! [146]

Seguir al amor me place,
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 cuanto más me riñen,
más crece el querer. [164]

La rebeldía aparece como una característica propia de la voz femenina, pues es la mujer quien siempre aparece sometida; no así el hombre. En fin, la rebeldía de la niña de la lírica medieval popular nos conduce hacia el mundo imaginario, donde la joven realiza los sueños que la vida cotidiana le había robado⁴⁷.

"La confesión"

En numerosas canciones con marca explícita de la voz femenina aparece la niña en confidencia con la madre. La muchacha cuenta lo sucedido en el amor:

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 aquella sierra
de aquel lomo erguido
iba una mañana
el mi lindo amigo;
llaméle co[n] mi toca
y con mis dedos cinco.
los caños corren agua
y dan en el toronjil. [72 D]

Quiérole, madre,
tanto le quiero,
quiérolé tanto,
que de amorés muero. [272]

⁴⁷ Cfr. 146, 147, 148, 149 A, 149 B, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 168, 169 A, 169 B, 170, 171, 205, 206, 213, 218, 220, 235, 1684 A, 1684 B.

El que más amaba, madre,
se me fue,
más acá me dejó la fe. [529]

EN la siguiente canción aparecen dos marcas que indican la voz como femenina: "peinar los cabellos" y "la confesión".

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

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. He aquí un ejemplo con marca textual:

No me firáis, madre,
yo os lo diré,
mal d'amores hé.

Madre, un caballero
de la casa del rey
siendo yo pequeña
pidióme la fe,
dísela yo, madre,
no lo negaré.
mal d'amores hé.

No me firáis, madre,
yo os lo diré:
mal d'amores hé. [288 B]

Se reitera en las siguientes canciones sin marca explícita, 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:

No me firáis, madre,
que yo's lo diré:
mal d'amores hé. [288 A]

Pues queréis que os lo diga,
madre mía, lo que he,
pues que queréis que os lo diga,
yo sin duda os lo diré. [286]

La confesión⁴⁸, considerada como un acto ilocutivo por la teoría de los actos de habla, aparece frecuentemente en boca de la nifa de las canciones amorosas populares. Unas veces la madre y la nifa aparecen en un momento de íntima confianza; otras, la madre hostiga a la niña, por medio de la fuerza física, para que la joven confiese sus amores. El gran número de canciones de voz femenina con marca explícita donde hay confesión y la casi total ausencia de esta situación en la voz masculina, nos llevan a pensar que estamos ante una característica de la voz de la mujer⁴⁹.

Para finalizar este capítulo, en nuestro análisis se han encontrado temas y motivos que son propios de la voz femenina, esto es, que nos permiten señalar a la voz de las canciones amorosas como de mujer. El conjunto de estos motivos permite establecer los rasgos característicos del discurso de la voz femenina de la antigua lírica popular.

48 Otras actitudes de la voz femenina que no funcionan como marca, ya que también aparecen en la voz masculina y en la neutra, 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 (cfr. apéndice B).

49 Cfr. 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, 292, 306, 308 B, 313, 314 C, 317, 319, 321, 382, 432, 453, 529, 681, 1617.

LAS MARCAS CONTEXTUALES: SIMBOLOS

A sombra de mis cabellos
se adormió:
¿si le recordaré yo? (492)

Gran parte de los elementos que conforman el universo de las canciones amorosas populares se transforma en símbolos del amor; a veces su significado brota hacia la superficie; otras, permanece oculto en una secreta corriente subterránea. En

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, 261).

De acuerdo con Asensio, 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. Esto mismo sucede en la lírica medieval hispánica: los símbolos que encontramos en ella se han transformado en objetos poéticos.

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,

[...] 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 algún caso las coincidencias son tan notorias, que revelan contacto y mutuas influencias entre las tradiciones poéticas (Frenk, 1984a, 85-86).

La existencia de un lenguaje simbólico requiere de una conciencia capaz de percibirlo y decodificarlo, o sea, de una conciencia simbólica¹. Para Dorra, la concepción simbólica del mundo es producto de una ideología marginal, de una conciencia que se instala a sí misma al margen del poder.²

Una característica relevante del lenguaje simbólico es, como lo ha dicho Reckert, la posibilidad de establecer varias lecturas simultáneas del texto, ya que en una de ellas el significado de las palabras permanece literal y, en la otra, el significado está connotado (cfr. Reckert, 36). De ahí que, a pesar de la brevedad

¹ Asimismo Olinger afirma en su estudio que la sola existencia de los símbolos en los textos supone una "consciousness to perceive them as symbolic" (Olinger, 139).

² El autor de *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* ha definido a la conciencia simbólica como: una formación ideológica en cuya concepción del mundo "El sentido no puede ser nombrado ni contemplado sino rodeado desde afuera" (Dorra, 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" (cfr. Dorra, 20).

de la mayor parte de las canciones, éstas posean un gran poder evocativo.

En general, los símbolos se caracterizan, según el autor de *Lyra mínima*, por la identificación plena con el objeto al que designan (cfr. Reckert, 33)³, y porque un mismo símbolo puede significar a la vez distintos conceptos, que incluso suelen ser contradictorios (cfr. Reckert, 28)⁴. Debemos anotar que ésta no es la figura privativa de la antigua lírica popular, sino uno de los recursos utilizados por ella.

Los cuatro elementos tradicionales (agua, aire, fuego y tierra) han servido a Olinger para ordenar el caudal de símbolos de la lírica popular medieval. De esta manera, a cada elemento le corresponden ciertos símbolos. La autora de *Images of transformation in Traditional Hispanic Poetry* concluye que, en esencia, el caudal de símbolos representa los dos principios fundamentales: el femenino y el masculino, que están permanentemente en interacción. En esta relación los símbolos masculinos

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

³ La idea de la identificación plena entre el símbolo y la cosa designada también ha sido mencionada por Margit Frenk (Frenk, 1984a, 72) y por Paula Olinger (Olinger, 122).

⁴ Este rasgo característico del símbolo también ha sido señalado por Olinger: "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" (Olinger, xiii).

Resumiendo la propuesta de Olinger, el principio masculino funciona como agente transformador del principio femenino; el resultado de esta interacción es la transformación sexual, es decir, el tránsito de la inocencia primera a la experiencia del amor.

El estudio de los símbolos presentes en la lírica popular sería excesivamente prolijo y fuera de los límites de este trabajo. Nuestro análisis se centrará sólo en aquellos elementos simbólicos que se han identificado como propios de la voz de la mujer.

"La cinta"

Las prendas de vestir como la camisa, las faldas, la toca aparecen en las canciones amorosas de voz femenina. Sin embargo, existen dos objetos que se mencionan frecuentemente: la cinta y el cordón. En este caso las dos prendas no solamente son objetos poéticos de la lírica popular, sino también eran objetos amorosos que se otorgaban los amantes en la realidad.

Reckert ha sugerido que se puede relacionar el intercambio de prendas entre los amantes con fenómenos mágicos:

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 the other (Reckert, 45).

La interpretación de este autor revela la importancia de la posesión de las prendas, ya que tener la cinta o quitarla significaría poseer o rechazar al ser amado.

Dice Alin, acerca de la cinta, que la prenda sirve como "signo externo de estar enamorada" (Alin, 212); así lo vemos en este ejemplo sin marca explícita:

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

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

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

En otras canciones, la cinta puede simbolizar la virginidad de la niña (cfr. Alin, 213) o la entrega amorosa misma, como en esta canción con marca textual⁵:

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, la cinta podría significar la entrega amorosa, de ahí el triste lamento de la mujer. El marido, cuando quita la cinta a su mujer, rompe el lazo amoroso que la une a su amante. Este es uno de los textos

⁵ Hemos de recordar que en *La Celestina* el primer objeto de amor que recibe Calixto es el cordón de Melibea.

donde aparece la casada en adulterio (cfr. [236]).

He aquí una canción sin marca explícita cuyo tema es similar al del ejemplo anterior:

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

Ahora sabemos que es una muchacha quien habla en la canción y se queja pues la prenda de amor ha sido tomada por su amante. Quitar la cinta parece simbolizar, en la canción, el rechazo del amor de la mujer. Por el contrario, en esta canción marcada textualmente:

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

la mujer parece lamentar -pues en realidad es una queja fingida- que su amor ya tiene dueño, que su voluntad ha sido quebrada, que ha perdido su virginidad.

En ocasiones, en una misma canción coinciden dos motivos, como en este caso sin marca explícita, donde se hallan reunidos: el cordón y los malos envolvedores:

¡Mal haya quien los envuelve,
los mis amores!,
¡mal haya quien los envuelve!

Los mis amores primeros
en Sevilla quedan presos.
Los mis amores,
¡mal haya quien los envuelve!

En Sevilla quedan presos
per cordón de mis cabellos.
Los mis amores
¡mal haya quien los envuelve!

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

El lamento de la mujer explica que sus amores fueron descubiertos por el cordón de sus cabellos, y dado a conocer por las personas que no aceptan la relación de los amantes: los malos envolvedores. En el texto, cordón podría simbolizar la entrega amorosa y la pérdida de la virginidad, o tan sólo puede permanecer su significado literal⁶.

La cinta y el cordón⁷ son prendas femeninas que sirven como objetos amorosos en la realidad y que, a su vez, la antigua lírica los ha transformado en símbolos poéticos. Además, como se ha visto, las prendas funcionan como símbolos polisémicos, pues simultáneamente parecen significar: el tener amores (686), la unión sexual de los amantes (237) (véase "coger flores", p. 100), la aceptación o el rechazo del amor (635) y la virginidad (359).

⁶ El tema de los malos envolvedores aparece también en la voz masculina: "Quien os dijo mal de mí, / señora mía, / quien os dijo mal de mí / mal me quería" [484]; "¡Corten, espadas afiladas, / lenguas malas! // Mañana de San Francisco / levantado me han un dicho: / que hablé con la niña virgo. / Lenguas malas. // ¡Corten, espadas afiladas, / lenguas malas!" [487 A]. Los malos envolvedores amenazan tanto al hombre como a la mujer, de ahí que escuchemos la queja en las dos voces. Por ello, consideramos indeterminada, por ejemplo, la siguiente canción: "Por malos envolvedores / pierdo, triste, mis amores" [482].

⁷ En las canciones amorosas de voz masculina también aparece la cinta, como en esta canción con marca textual: "¿Do va la niña / tan de mañana, / chapinito dorado, / cinta encarnada, / chapinito de oro, / calza 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 cordoncillo verde / no quiero yo perderme" [676].

El tema de la cinta no es exclusivo de la voz femenina, ya que existen canciones en la voz masculina donde aparece el tema (como vimos en la nota 7).

"Los cabellos"

En las canciones amorosas de la tradición poética popular escuchamos a la niña insistir sobre la belleza y los cuidados de sus cabellos, cuya importancia nos la revela Sánchez Romeralo:

El cabello largo, tendido, era en la Edad Media símbolo de la virginidad. La niña en cabellos de nuestros villancicos es, pues, la moza doncella (Sánchez Romeralo, 1969, 60).

Asimismo, Olinger coincide que los cabellos simbolizan la virginidad (cfr. Olinger, 124). He aquí un ejemplo con marca textual⁹:

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donaire.

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

⁸ Covarrubias, 1611. s.v. Cabellos.

⁹ Así también en la voz masculina se hallan ejemplos en donde se hace mención a los cabellos de la mujer, como en esta canción arcaica, donde es explícito que "niña en cabellos" significa virgen: "Vos me matastes, / niña en cabello, / vos me habéis muerto. // Rivera de un río / vi moza virgo, / niña en cabello: / vos me habéis muerto. / Vos me matastes, / niña en cabello / vos me habéis muerto" [353 B].

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. En esta canción, de nuevo encontramos una acumulación de motivos que sirven como marcas de la voz femenina: los cabellos y "matar de amor" (*vid supra*, p. 77n). Ello nos conduce a pensar en una intención del autor por dejar explícito que el texto está en boca de mujer.

El encuentro con el amigo exige una cuidadosa preparación de la niña, quien confiesa a la madre:

Por un pajecillo
del corregidor
peiné yo, mi madre,
mis cabellos hoy.

Por un pajecillo
de los que más quiero
me puse camisa
labrada de negro
y peiné, mi madre,
mis cabellos hoy.

Por un pajecillo
del corregidor
[peiné yo, mi madre,
mis cabellos hoy]. [276 B]

En la canción 276 B, el significado de peinar los cabellos parece ampliarse: va de la preparación para el encuentro amoroso hasta simbolizar la virginidad perdida de la niña. Este hecho no es contradictorio, pues como se ha mencionado anteriormente, los símbolos pueden abarcar varios significados a la vez, de ahí la complejidad de su interpretación¹⁰. Una connotación similar se

¹⁰ Asimismo Alín comenta que "peinarse los cabellos" es la "expresión simbólica" de una dama que entrega o dedica "su amor a alguien" (Alín, 197).

encuentra en los siguientes textos sin marca explícita:

Pues que me sacan a desposar
quíerome peinar. [278]

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

De nuevo "peinar los cabellos" parece simbolizar la preparación sexual de la niña. Pero 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:

Peinadita traigo mi greña,
peinadita la traigo y buena.

La mi greña, madre mía,
peine de marfil solía
peinármela cada día;
y agora por mano agena
peinadita la traigo y buena. [125]

¿Nos habla la niña de que su virginidad ha sido entregada al amante? O, en todo caso, ¿el símbolo se abre a varios significados como son la pérdida de la virginidad, el encuentro amoroso y la madurez sexual? .

Con alguna frecuencia hallamos a la joven hablando del momento de la unión con su amante, como en la canción siguiente, donde la muchacha con simulado desconcierto cuenta a su madre que sus cabellos están sueltos, y no sabe por qué (cfr. "No sé que me bulle..." 1645 A):

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

El cambio surgido en la muchacha se refleja en sus cabellos ahora sueltos. La traviesa pregunta se resuelve si comprendemos que es el amor el quien ha prendido a la niña, esto es, el amante¹¹.

No olvidemos que, de acuerdo con el estudio de Olinger, en el proceso del amor una vez iniciada la transformación sexual no se puede volver a la inocencia primigenia. Veamos un ejemplo donde la muchacha, que ya no es virgen, evoca el encuentro con su amante:

A sombra de mis cabellos
se adormió:
¿si le recordaré yo? [453]¹²

En esta canción, que la niña se pregunta si despierta al ser amado, dormir a la sombra de los cabellos parece simbolizar la unión de los amantes, la experiencia sexual de la mujer¹³.

¹¹ Una de las cualidades del amor que aparece en la lírica medieval es "prender", ya sea al hombre ya la mujer; por ejemplo esta canción impersonal: "Deja las flores del huerto, niña, / deja las flores te prenderán" [11]; o en este texto neutro "Prendiome el amor, / prendiome, ¡ay de mí!, / prendiome y dejome así" [603]. Se aclara el significado de las canciones cuando comprendemos la acepción del verbo prender: "Se toma también por ejercer los brutos el acto de generación" (Diccionario de autoridades, 358).

¹² En la voz masculina hallamos una canción muy similar a la 453, pero aquí el hombre es el que imagina los goces del amor: "Sob los teus cabelos, ninha, / dormiria" [330].

¹³ Un hecho relacionado, que puede ayudar a nuestra interpretación, es el encuentro de los amantes abajo de los árboles, es decir, a la sombra de lo árboles. Como en estas canciones: "Mimbrera, amigo, /so la mimbrereta // Y los dos amigos / idos se son, idos, / so los verdes pinos, / so la mimbrereta. //Mimbrera, amigo, / so la mimbrereta. // Y los dos amados / idos se son ambos / so los verdes prados, / so la mimbrereta" [5]. En la canción ocurre un absurdo en la última estrofa los amantes van ¡abajo de los verdes prados!. La otra canción de voz indeterminada: "Orillicas del rio,

El t6pico de los "cabellos", reconocido como marca de la voz femenina, aparece en una ambigua canci6n donde el dolor y la tristeza de la ni6a parecen materializarse en esta breve expresi6n:

Ferir6 el cabello,
ferir6lo. [590]

A modo de conclusi6n, hemos visto que los cabellos pueden simbolizar simult6neamente la virginidad y el encuentro amoroso (124, 279, 453); en particular, "peinar los cabellos" significar6a la preparaci6n para la uni6n sexual (276, 278, 279) o el encuentro amoroso en s6 (125). Sin embargo, el significado de "cabellos" se oscurece en la canci6n 590.

En los textos analizados, el t6pico de los cabellos se halla estrechamente relacionado con la sexualidad de la mujer; de ah6 se puede afirmar que este motivo constituye una marca de la voz femenina.

"coger flores"

La influencia de diversas tradiciones po6ticas se manifiesta en la existencia de algunos t6picos, uno de ellos es el "coger flores"¹⁴, s6mbolo arcaico que - explica Margit Frenk - se ha

/ mis amores, ¡he!, / y debajo de los 6lamos / me atend6" [461].

¹⁴ Relacionado con el "coger flores" se halla el motivo de "coger frutas", que tambi6n posee varios significados: como la virginidad, el encuentro amoroso, el amor. S6lo hallamos este t6pico expresado 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 canci6n n6mero 8 (cfr. p.), aparece la ni6a que coge frutos para darlos a su amigo; en cambio en la canci6n 1682 es un hombre quien realiza la recolecci6n de frutos: "...Ven6a el caballero, / ven6a de Sevilla, / en huerta de

[...] convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncelléz (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, 1984a, 70)¹⁵

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 (Olinger, 122).

La acumulación de tópicos considerados como de voz femenina

monjas / limones cogía, / y la prioresa / 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 prioresa la que se lo demanda a un caballero. La otra canción considerada de voz masculina, en la glosa impersonal se narra como tres moras cogen frutas, actividad que puede tener varios significados si atendemos a la canción: "Tres morillas tan garridas / iban a coger olivas / y hallábanlas cogidas / en Jaén: / Axa y Fátima y Marién // Y hallábanlas cogidas / y tornaban desmaídas / y las colores perdidas / en Jaén: / Axa y Fátima y Marién. // Tres moricas tan lozanas / iban a coger manzanas / [y cogidas las hallaban] / [en] Jaén: / Axa y Fátima y Merién" [16 B]. Una canción compleja cuyo significado aún no se ha logrado descifrar, nos conduce a plantear nuevamente que una de las características de los símbolos es su plurivalencia conceptual. Digamos 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?

¹⁵ Asimismo Frenk señala la coincidencia de este motivo en la lírica francesa: "*Bien doit quellir violete / que par amours aime* se dice en una pastorela medieval francesa, y en Gil Vicente: "*¿Cuál es la niña / que coge las flores / si no tiene amores?*" [...] Son temas que viajan de un lado a otro sin que podamos fijar su origen" (Frenk, 1984a, 86).

se presenta como rasgo característico de algunas canciones estudiadas. Sirva de ejemplo el siguiente texto con marca explícita:

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

Levánteme, ¡Oh, madre!,
mañanica frida,
fui 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.

Levánteme, ¡oh, madre!,
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

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

Los motivos reunidos en el texto, 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 estos motivos crea un ámbito semántico donde cada tópico reduce sus posibilidades de significación. Esto es, a cada símbolo corresponde una de sus posibles connotaciones. Así sabemos que: 1) la joven parte al alba, la hora de la unión de los amantes; 2) la niña va a cortar la rosa, que simbolizaría la virginidad perdida de la niña; 3) el amante "viñadero malo", quien le pide la cinta, el cordón y la camisa, que podrían funcionar también como símbolos de la virginidad perdida.

Del análisis de los motivos de la canción resulta que "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 placer,
a coger rosas m'envía;
moros andan a saltar
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.

..... [497 B]

En la canción 497 B, la madre "por darle placer" envía a la niña a coger rosas (esta actitud de la madre-cómplice no es muy frecuente), es decir, la envía al amor (cfr. [318]). Sin embargo, en el texto se introduce un elemento que turba la posible escena amorosa: la niña es raptada por los moros; tema compartido por la lírica y por el romancero.

Tomando en cuenta la canción precedente y los trabajos de Frenk y Olinger, concluimos que el "coger flores" se presenta como un tema propio de la voz femenina. Después de reunidos estos elementos, 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,
cogi rosas con sospiro.
Vengo del rosale. [306]

Ahora podemos conocer la identidad del sujeto de lo enunciado: sabemos que es una joven la que canta, quien le confiesa a su madre haber ido al rosedal a coger rosas "con suspiro", las que, en este caso, parecen simbolizar el ofrecimiento de su virginidad al amado. Lo anterior se aclara si observamos que el lugar donde se halla el rosedal, a la orilla de un río¹⁶, invita al encuentro amoroso, aunque esto no sea explícito en el texto. En otras palabras, la niña confiesa a su madre la pérdida de su virginidad y su experiencia sexual. He aquí una canción similar:

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarm'an.

Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger,
hallé mis amores
[dentro en el vergel].

Dentro en el vergel
[moriré],
dentro en el rosal
matarm'an. [308 B]

Una vez más se reitera la situación: 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 motivo característico de la voz femenina "matarm'an", es decir, matar de amor (véase, p. 77n); sin embargo, llama la atención que en el texto sea la niña la víctima del amor, cuando lo común es que sea ella quien mate al hombre.

¹⁶ Las orillas del río como lugar del encuentro amoroso ha sido estudiado por Alín (Alín, 202).

Otra versión del texto reitera varios elementos del villancico, como son el vergel y el morir de amor:

Dentro en el vergel,
dentro en él moriré.

A partir de los ejemplos vistos, y de la repetición de motivos se concluye que la voz de la canción pertenece a una mujer.

El lamento puede ser la consecuencia de que la muchacha haya ido a cortar flores, como en este caso sin marca explícita:

A coxer amapolas,
madre, me perdi:
¡caras amapolás
fueron para mí! [319]

La rosa se convierte en las amapolas, símbolos de la virginidad perdida de la muchacha. Si examinamos lo anterior, podemos decir que el símbolo no se reduce a la rosa, sino que se extiende hacia otras flores rojas.

Otras veces la mujer toma la iniciativa erótica, y es ella quien le ofrece sus "flores" al amante, como en esta canción con marca explícita:

Tomá flores, mis amores,
pues sois amigo de olores. [422]¹⁷

Se desprende de nuestro análisis que la actividad de "coger flores" es propia de la mujer. Asimismo, ahora sabemos que "coger flores", símbolo arcaico y universal, posee varias connotaciones:

¹⁷ Cfr. en "Váanse mis amores" la canción 522 A .

como el amor, la madurez sexual y la pérdida de la virginidad¹⁸.

"La fonte frida"

La variedad de tradiciones poéticas que nutren a la antigua lírica popular hispánica nos conducen hacia orígenes remotos, hacia los símbolos arquetípicos como la fuente, el lavar la camisa del amado, la cervaticca que enturbia el agua, los baños de amor: símbolos pertenecientes al ámbito del agua.

El agua es un símbolo universal de la vida y de la fertilidad (cfr. Reckert, 35) que Olinger ha relacionado con el principio femenino, con la pasividad (cfr. Olinger, 37-38).

El tema de la fuente y de lavar la camisa, comenta Sánchez Romeralo, que es un tema de larga tradición que "abunda en las cantigas galaico-portuguesas" (cfr. Sánchez Romeralo, 1969, 64). El significado de la fuente también ha sido estudiado por Asensio, quien ~~explicita 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, 252).

La presencia de la fuente fría siempre está acompañada por otros símbolos que gravitan a su alrededor. Sirva de ejemplo esta canción con marca explícita:

18 Existe una canción donde se ha oscurecido el significado de coger flores, de ahí que se presente la posibilidad de que la voz sea femenina o masculina: "No cogeré flores del valle, / sino del risco do n[ro] ando nadie, / porqu' aunque tarde, siempre las halle" [860].

Enviárame mi madre
por agua a la fonte frida:
vengo del amor ferida. [317] 19

El texto reúne dos motivos: "Enviárame mi madre" y la fuente. Llama la atención que la niña sea enviada por su madre al amor; de nuevo, nos encontramos a la madre que adopta actitud cómplice (cfr. en "Coger flores" 497 B). El resultado es la transformación de la niña, es decir, su tránsito de la inocencia a la experiencia sexual.

La fuerza de los símbolos de la fuente, lavar la camisa y el motivo del "umbral" se halla concentrada en este maravilloso poema, donde oímos a la niña decir:

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nace 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 lavará juntas su camisa y la de su amado. Adivina

19 La herida de amor nos remite a la lírica culta, sin embargo que puede ser otras de las canciones de la lírica popular que permitió la entrada del tópico culto (cfr. p. 33).

el deleite de tan íntima comunión y tiembla, aún virgen, ante esa definitiva salida de sí misma..." (Frenk, "Lírica aristocrática...").

La estrecha relación entre las cantigas de amigo y la antigua lírica popular española, se manifiesta en los tópicos compartidos por ambas tradiciones, como el ciervo. He aquí un ejemplo con marca textual:

Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel quien di mi fe.

Cervatica, [que no me la vuelvas
que yo me la volveré.]

Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.

Cervatica, [que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.] [322]²⁰

De nuevo aparece la conjugación de varios símbolos arcaicos: la cervatica que enturbia el agua, y "el lavar la camisa". El ciervo es un símbolo fálico que proviene de las tradiciones paganas (cfr.

²⁰ El lavar la camisa del amante simboliza la realización del acto amoroso, como lo ha explicado Reckert: "A girl's 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: her confused emotions, buffeted like her washing by elemental forces, are for the moment more upsetting in their turbulence... (Reckert, 17-18).

Asensio, 56)²¹. "El lavar la camisa" parece simbolizar la unión sexual de los amantes (*vid supra*). La canción, de una profunda connotación erótica, muestra el anhelo de la niña por unirse con su amado.

En la siguiente canción, la niña realiza la cita con el amante en el río donde ella va a lavar:

No me habléis, conde,
d'amor en la calle;
catá que os dirá mal,
conde la mi madre.

Mañana iré, 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]

El ejemplo reitera el significado erótico de lavar.

Intimamente relacionados con el símbolo de la fuente están los baños de amor, cuyo origen —se piensa— posiblemente sea la fiesta de San Juan (Sánchez Romeralo, 1969, 65), o incluso se habla de un origen remoto: las fiestas semipaganas de la

²¹ 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 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 ellé élève la voix et dit a sa mère: Que farya mama meu habib estad yana" (Asensio, 56).

primavera (Asensio, 253). Sirva esta canción, con marca explícita, de ejemplo:

A los baños del amor
sola m'iré
y en ellos me bañaré. [320]

De nuevo escuchamos la joven hablar libremente de su voluntad, de su deseo de gozar el amor. Particularmente interesante resulta la expresión de la actividad erótica por medio de un verbo que implica una actividad física: ir. De la pasividad (no movimiento), la mujer pasa a la actividad (movimiento): de la inocencia a la experiencia sexual.

El tópico de los baños de amor también aparece en la glosa impersonal de la siguiente canción:

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.

¡O, qué mañanica mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a bañar!
Que me dirán mal.

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal. [4 B]²²

22 Se puede comprender la connotación erótica de los baños de amor en esta canción de voz masculina: "Si te vas a bañar, Juanica, / dime a cuáles baños vas. // Si te vas a bañar al río / o [a] algún rosal ombrio, / dímelo agora, amor mio, / porque allí me hallarás. / Dime a cuáles baños vas. // Si te vas [a] alguna huerta, / o [a] alguna fuente cierta, / ¡ay!, no me cierras la puerta, / porque vea cómo estás. / Dime a cuáles baños vas" [1700 B]. Es notable en la canción que el hombre realiza un enumeración de todos los lugares posibles para el encuentro amoroso: el río, el rosal, 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,

La glosa reúne varios motivos: el alba, el día de San Juan y los baños de amor. La acumulación de los distintos temas sumerge a la canción en un ámbito erótico, donde los baños de amor parecen simbolizar la entrega amorosa. El erotismo de la escena culmina con la imagen de los amantes, uno junto al otro, imagen que sugiere la igualdad de los enamorados en el amor.

La "fonte frida", "la cervatica que enturbia el agua", "los baños de amor", son tópicos relacionados de alguna manera con el agua, elemento íntimamente ligado a la fertilidad y a la fecundidad. Así también son símbolos que aparecen con frecuencia en la voz femenina; de ahí que se les identifique como propios de las canciones puestas en boca de mujer.

"La morena"

Uno de los tópicos que comparten las tradiciones española, francesa, alemana e italiana es la defensa del color moreno (cfr. Frenk, 1984a, 87). La pertenencia del tema a la voz femenina es obvia, puesto que en todas las canciones donde aparece tienen marca textual. Sin embargo, es interesante el análisis de estas canciones a la luz de la interpretación hecha por Olinger:

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

iguales: "Mano a mano los dos amores, / mano a mano. // El galán y la galana / ambos vuelven el agua clara. / Mano a mano" [1]. Otro ejemplo donde se reitera la misma situación: "En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. // En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / El a ella y ella a él / [lavan la niña y el donzell]" [2].

Escuchamos en la canción a la morena que se enorgullece del color de su tez, pues sabe que agrada a su amigo:

Que si soy morena,
madre, a la fe,
que si soy morenita,
yo me lo pasaré. [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 del color de su piel. La actitud de la mujer cambia en las siguientes canciones; ahora ella justifica su color moreno:

Con el aire de la sierra
tornéme morena. [135]

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca,
y quemóme el aire. [136]²³

Madre, la mi madre,
si morena soy,
andando en el campo
me há tostado el sol. [138]

Aunque soy morena,
blanca yo nació:
guardando el ganado
la color perdí. [139]

En estos ejemplos se abre la posibilidad de dos interpretaciones simultáneas: una de ellas es la lectura literal de los textos, de la que se desprende 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

²³ Cfr. "Fonte frida", p. 106.

sexual (cfr. Olinger, 79).

De acuerdo con una lectura simbólica, la oscura totalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, la morena simboliza a la mujer con experiencia sexual. A partir de esta lectura, comprendemos mejor el júbilo de la muchacha que canta:

Las blancas se casan,
las morenas, no;
buen día me há venido,
que blanca me soy. [144]

Sabemos que la jóvenes blancas se casan, pero ¿qué pasa con las *morenas*? Escuchemos, de nuevo, a Paula Olinger, "They've been had, but not kept" (Olinger, 22). En otras palabras, la morena ha perdido su virginidad y no se ha casado: he aquí el problema para la mujer²⁴.

El motivo de la "morena" nos muestra como la antigua lírica popular hispánica ha transformado un hecho real, cotidiano, en un objeto poético que se abre hacia nuevos significados eróticos.

A modo de conclusión, en este apartado se ha hecho la revisión de los símbolos que sirven como marca de la voz femenina. De nuestro análisis se concluye que los símbolos característicos de la voz de la mujer son: "la cinta, el cordón y a camisa"; "los cabellos"; "coger flores"; la "fonte frida" y los símbolos relacionados con ella: "la cervatica", "los baños de amor" y "lavar la camisa"; y la morena: todos, símbolos relacionados con

24 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.

la sexualidad de la mujer.

Asimismo, resulta claro que los símbolos en la canciones medievales populares de voz femenina se caracterizan por ser polisémicos y que en ellos se establece una identificación plena con el objeto al cual simbolizan.

Otra característica que se desprende de nuestro análisis es la profunda relación que tiene la naturaleza con el mundo simbólico de la voz femenina.

A MODO DE CONCLUSION

Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño. [304 B]

La presente investigación se propuso llevar a cabo una clasificación de las marcas que señalan a la voz como femenina en las canciones amorosas de la antigua lírica popular hispánica. El estudio, a pesar de sus limitaciones, nos condujo por caminos sorprendentes hacia resultados halagadores.

A partir del análisis de la voz se concluyó 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 sujeto cualquiera de los tres pronombres (yo, tú, él). De acuerdo con lo anterior, en las canciones amatorias de la lírica popular medieval se hallaron textos en los que habla un yo, ya sea en monólogo con o sin apóstrofe, ya en diálogo, y aquellos donde habla un él (canciones narrativas y sentenciosas). 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 de la canción sólo se realizó en los textos considerados como personales de tema amoroso, que representan un total de 879 canciones (31.4% aprox. del total de textos del Corpus).

A partir del análisis se distinguieron dos tipos de marcas:

las explícitas o textuales (palabras cuyo género está determinado en la canción) y las contextuales o implícitas (rasgos que se determinaban por el contexto). La distinción de las marcas dio el siguiente resultado: 162 canciones neutras (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.

En la voz femenina la mayoría de las canciones son 210 (58%) en total ~~presentan~~ presentan un monólogo con apóstrofe, y son 152 (42%) las canciones con monólogo sin apóstrofe. Los sujetos que aparecen ~~interpretados con mayor frecuencia~~ interpretados 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 de sus combinaciones dio como resultado la existencia de este tipo de marcas en 242 canciones (66.8%). El mayor número de canciones con la marca explícita se concentra en el locutor; ello nos indica la tendencia del lenguaje de la voz femenina a erigirse en centro de su discurso; hecho de significativa importancia si se atiende a que, por el contrario, la voz masculina ~~constituye~~ constituye su discurso fuera de sí mismo, esto es, alrededor de la mujer.

El total de las canciones que aparecieron en nuestro estudio con marcas implícitas son 118 (33.2%), de las cuales 92 tienen un

motivo o tópico como marca y 26 las que su marca consiste en un símbolo.

Si se estableció 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. De los resultados surge la pregunta ¿por qué la diferencia entre ambas voces?

El estudio de las marcas contextuales de temas y motivos nos reveló que los temas que se presentan como propios de la voz femenina son: "Váñse mis amores"; "¿Dólos, mi amores, dólos?"; "la espera"; en el tema del "alba" la voz femenina nos muestra al hombre en movimiento y a la mujer pasiva; "quiérome ir con él"; "Llévame, amigo"; "Enviame 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"; "el umbral"; dentro del tema "el falso amor", la voz femenina se caracteriza por la acumulación de varios adjetivos peyorativos; el autoelogio y, dos actitudes frente al lenguaje, la rebeldía y la confesión. De nuevo observamos que la mayoría de los temas (65 %) muestran a la mujer que construye su discurso sobre sí misma.

Por otra parte, se aprecia la escasa frecuencia de los temas o tópicos del amor cortés en la voz femenina; temas, que por el contrario, aparecen frecuentemente en la voz masculina.

La influencia de remotas tradiciones poéticas en la antigua

lirica popular hispánica se revela en la presencia de símbolos arcaicos en esta última. De nuestro análisis se desprende que los símbolos que aparecen en la voz femenina son: "la morena," "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, "los baños de amor".

Los símbolos se caracterizan por ser polisémicos, de ahí que la interpretación dada en el trabajo se presente sólo como una de las posibles. Se puede observar que existen símbolos que pertenecen únicamente al mundo de la poesía como "coger flores" y "la fonte frida", con sus distintos elementos; pero existen otros símbolos que funcionaban a la vez en la realidad y como objetos estéticos en la poesía; en nuestro caso, "la cinta y el cordón".

Por otra parte, en el análisis del capítulo cuatro aparece una relación estrecha entre la naturaleza y los símbolos de la sexualidad; ello se puede apreciar, por ejemplo, en los espacios donde se desarrolla el encuentro amoroso: la huerta, el rosal, las orillas del río, la fuente, lugares que expresan una armonía 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, y aquellas canciones cuyo tema no sea amoroso. Sin embargo, creemos que se han 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 confidencia de la joven enamorada:

¡Aires, hola!,
¡que me abraso en amores toda! [269]

BIBLIOGRAFIA:

- Alín, José María. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus, 1968.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse: France-Itérie Recherche, 1975.
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1957.
- Baldi, Sergio. "Sul concetto di poesia popolare". En: *Leonardo Rassegna bibliografica*, 15 (1946), pp. 11-21, 65-77.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística General*. México: Siglo Veintiuno, 1989. Tomo I.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, 1983.
- Diccionario de Retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- Castillo, Hernando del. *Cancionero General. Antología temática del amor cortés*, ed. José María Aguirre. Salamanca: Anaya, 1971.
- Corominas, J. M. *Diccionario Crítico etimológico*. Madrid: Gredos, 1976.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana o Española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en 1674*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1943. Serie "Lengua y literatura" 3.
- Dorra, Raúl. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981.
- Ducrot, Osvald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno, 1989.
- Frenk, Margit, *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- Entre folklore y literatura*. 2a edición. México: El Colegio de México, 1984a.

- Lírica española de tipo popular*. 5a edición. Madrid: Cátedra, 1984b.
- "Romances-villancico". En: *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi. Madrid: José Esteban, 1984c, pp 141-152.
- Las Jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. Primera reimpresión. México: El Colegio de México, 1985.
- Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- "Contra Devoto". En: *Criticón* 49 (1990), pp.141-153.
- "Lírica aristocrática y lírica popular (en la Edad Media hispánica)", en prensa.
- "Cobre las canciones femeninas de la Edad Media española", en prensa.
- Gangutia, Elvira. "Poesía griega <<de amigo>> y poesía arábigo-española". En: *Emerita* 40 (1972), pp. 329-396.
- Green, Otis H. "Courtly love in the spanish *cançoneros*". En: *Publications of the Modern Language Association* 64 (1949), pp. 247-301.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1981.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente, 1968. Capítulo I, pp. 19-72.
- Lombardi Satriani, L.M. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Editorial Nueva Imagen, 1988.
- Menéndez Pidal, Ramón. *La primitiva poesía lírica española*. Madrid: Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, 1919.
- Monroe, James T. "¿Pedir peras al olmo? on Medieval Arabs and Modern Arabists". En: *La corónica* 10 (1981-82), pp. 121-147.
- Olinger, Paula. *Images of transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 1985.

Reckert, Stephen. *Lyra minima structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: University of London, 1970.

Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, ed. facs., 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.

Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos, 1969.

----- "Mis amoresé". En: *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*. Madrid: Gredos, 1974, pp 577-591. Tomo II.

Spitzer, Leo. "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings Theories". En: *Comparative Literature* 4 (1952), pp. 1-22.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973.

APENDICE A

INDICE DE CANCIONES SEGUN APOSTROFE

Monólogo sin apóstrofe:

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.

Monólogo con apóstrofe:

a) Madre: 72D, 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 mia: 1661.

j) Mar: 538, 539.

k) Hay una serie de canciones donde el alocutario no es definido, sólo podemos saber de quien 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-ojo

Mancebo: 396.

Marido: 1724, 1725, 1726, 1727, 1728 A, 1728 B, 1728 C, 1729, 1732 A, 1732B, 1733.

Matheo: 695.

Minguillo: 1667, 1684 B.

Minino fermoso: 332.

Mozuelo Rodrigo: 693.

Molinero: 1677 A.

Pájaro triguero: 407.

Pastorcico: 713.

Pedro: 1692.

Periquito: 1690.

Perogrullo: 1730 A.

Señor: 318, 701.

Señor don Miguel: 1678 C.