

1  
2ej



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## Facultad de Filosofía y Letras

### División de Estudios de Posgrado

LA SEGUIDILLA, UNA APROXIMACION  
SEMIOLOGICA

**T E S I S**  
Que para optar al Grado de  
**MAESTRA EN LETRAS**  
(LITERATURA ESPAÑOLA)

presenta:

MARIA DE LOURDES PASTOR - PEREZ



MEXICO, D. F. 1993  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



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.

SEGUNDO  
Quaderno, de va

rios romáces los mas, moder-  
nos que hasta oy se han  
cantado.

- 1 Loa de Lisandro ala niã d los Za  
phires.
- 2 Soneto a la mesma niã.
- 3 Siguidillas.



Impresso en Valencia, junto al molino de  
Rouella. Año 1598.

Vendese en el enlosado de la Lonja.

## INDICE.

Introducción	1
I. El objeto de estudio y las fuentes	3
A. El arte de la <i>seguidilla</i>	3
B. La revaloración de los textos	4
C. El enfoque semiológico	9
II. Desarrollo histórico de la <i>seguidilla</i>	12
A. La tradición poética	12
a. Antecedentes mozárabes	12
b. Antecedentes en gallego-portugués	13
c. Antecedentes castellanos	16
B. El escenario histórico	22
C. Modalidades de <i>seguidillas</i>	25
a. La <i>seguidilla</i> ruflesca	25
b. La <i>seguidilla</i> con eco	26
c. La <i>seguidilla</i> de siete versos	27
d. La <i>seguidilla</i> gitana o <i>seguriya</i>	30
e. La <i>seguidilla</i> en el teatro	31
f. La <i>seguidilla</i> mexicana	33
III. Comunicación y mensaje en la <i>seguidilla</i>	35
A. La <i>seguidilla</i> como arte comunicativo	35
B. Voces y mensajes en la <i>seguidilla</i>	37
a. El amor	41
b. Lo proverbial	50
IV. Estructura de la <i>seguidilla</i>	54
A. Nivel fónico-fonológico	57
a. La rima	57
b. Ritmo y metro	59
c. La aliteración	66
B. Nivel morfosintáctico	68
a. La repetición léxica	68
b. La repetición gramatical	69
c. La construcción morfosintáctica	71
d. El modelo morfosintáctico	72
e. El trueque de segmentos textuales	73
C. Nivel semántico	78
a. Humor y doble sentido en la <i>seguidilla</i>	78
A manera de conclusión	89
Antología-Apéndice	94
Bibliografía	119

## INTRODUCCION.

La *seguidilla* es una forma poética popular que surgió y alcanzó gran éxito en España a finales del siglo xvi y principios del xvii, y que aún en la actualidad forma parte de las manifestaciones artísticas populares de diversos pueblos de habla hispana.

La *seguidilla* es una manifestación artística interdisciplinaria ya que no sólo se presenta en cuanto poesía, sino que participa de otras artes como la música y la danza, lo cual hace que tenga características peculiares que intentaré identificar en el presente trabajo.

El momento en que surge la *seguidilla* corresponde a años difíciles para España, que comenzaba a ver declinar el poderío de lo que fuera el imperio más grande de la historia. No deja de ser paradójico que España viviera en ese tiempo, junto a la inminente decadencia material, uno de los momentos más brillantes en cuanto a las artes, especialmente en cuanto a las letras: el Siglo de Oro, cuyos representantes no han tenido paralelo en la historia del arte universal.

El objetivo primordial de este trabajo es la identificación de los rasgos propios de la *seguidilla* en cuanto forma poética única. Para lograrlo, se considerará por un lado la trayectoria histórica estudiando tanto los antecedentes, el momento de esplendor y la secuencia rapsódica de la misma. Por otro lado se considera la *seguidilla* como un texto poético que puede ser fragmentado para su análisis a partir de los principios constructivos de la *seguidilla* en cuanto texto.

Otra parte del trabajo considerará los tipos de mensajes que se perciben en las *seguidillas* y su significado. De igual manera se intentará identificar si están puestas en boca de hombre o de mujer. Por último, se hará una revisión de uno de los aspectos más representativos de la *seguidilla*, que consiste en el manejo del doble sentido y la picardía popular.

I. El objeto de estudio y las fuentes.

A. El arte de la *seguidilla*.

Simultáneo al arte consagrado, y alimentado en gran medida por la corriente semipopular, aparece el arte de la *seguidilla*, que es una manifestación de carácter popular urbano, es decir, que surge y se desarrolla en las clases subalternas de las grandes ciudades como Sevilla y Madrid.

La *seguidilla* es el resultado de una tendencia innovadora propiciada en gran medida por la escuela poética de Lope de Vega, pero que también representa la fusión de ciertos elementos de la tradición poética popular de la Península, que se remonta a las más antiguas manifestaciones de la poesía lírica románica (1). Combina elementos antiguos renovados con elementos modernos, lo que hace posible un tipo de arte constituido por breves cancioncillas que despertaron un gusto inusitado en la gente de su tiempo, gusto que, por cierto, pervive en gran parte del mundo hispano.

La producción seguidillesca se integró principalmente en manuscritos y cancioneros. Las series de *seguidillas* quedaron fuera de los cancioneros importantes y del

---

1 Ver Frenk, 1975.

Romancero General (tanto en la edición de 1600 como en la de 1604.), razón por la cual se vieron destinadas a difundirse en pliegos sueltos.

#### B. La revaloración de los textos.

Es a partir de la segunda mitad del siglo xviii, cuando surge en Europa la tendencia que valora y recupera la cultura popular; gracias a ella se logró salvar la poesía no oficial, que no era apreciada para ser coleccionada o publicada formalmente antes de ese tiempo, ya que se consideraba de poco o nulo valor artístico.

A mediados del siglo xix surgen las sociedades para salvar el Folklore, comenzando con la *Folklore society* de Londres en 1878. Dentro de esta tendencia se creó una de las primeras sociedades, la de Sevilla, que en 1881 fue fundada y presidida por Don Antonio Machado y Alvarez, padre de Antonio y Manuel, iniciador de los estudios folklóricos en España, quien reunió muchos cantos, especialmente *seguidillas*, en su obra *Cantes flamencos* (2).

A este afán recopilador se suman, entre otras, la obra de Francisco Rodríguez Marín *Cantos populares españoles*, de

---

2 Machado, 1947.



1883; el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente y Alcántara, de 1865, (3) y el *Cancionero musical popular español. Colección escogida de seguidillas y coplas* (4) compilado por Felipe Pedrell.

En la misma época, pero dentro de la corriente modernista que revaloriza la cultura exótica o marginal, Rubén Darío, "que amaba las cosas viejas", hace el *Elogio de la seguidilla*, que sirve de epígrafe al presente trabajo, en su obra *Prosas profanas*, hacia 1896.

En los comienzos del siglo xx se da todo un marco de interés en la poesía hispánica antigua, de la cual son ejemplo la obra de Don Marcelino Menéndez y Pelayo y la de Don Ramón Menéndez Pidal.

El hispanista francés Raymond Foulché Delbosc publicó en París en 1901 la colección *Séguedilles anciennes*, que integra más de doscientas *seguidillas* antiguas, cuya fuente son los manuscritos de finales del siglo xvi y principios del xvii, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Hacia 1909 Federico Hanssen hizo el primer estudio sobre la *seguidilla*, obra imprescindible para el

---

3 2 vols. Bailly - Baillièrè, Madrid, 1965.

4 4 vols. Boileau, Barcelona, 1905.

conocimiento del tema, ya que reúne valiosa información específica, además de poseer el mérito de ser la primera que trató a la *seguidilla* con interés monográfico.

Pedro Henríquez Ureña continúa la línea de estudio de Hanssen en lo que a la *seguidilla* se refiere, en su obra *La versificación irregular en la poesía castellana* (1920), y las versiones subsecuentes (1933, 1947).

Otro estudio específico sobre la *seguidilla* es el de Dorothy Clotelle Clarke, "The early *seguidilla*", (1944).

En 1965 Margit Frenk publicó su estudio *De la seguidilla antigua a la moderna*, (5) en el que señala diversos caminos para la comprensión de la *seguidilla*.

Por el principio de continuidad a que se obliga el discípulo, intentaré en este trabajo contribuir en la comprensión de algunos aspectos relativos al tema que he podido identificar a partir de la valiosa orientación de la Dra. Margit Frenk, con toda la proporción que se establece entre el maestro y el aprendiz.

---

5 Se publicó en los *Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965. Posteriormente fue integrado a *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, 1978.

En el presente trabajo he considerado principalmente tres fuentes representativas:

1. La colección que hizo Raymond Foulché Delbosc bajo el título de *Séguedilles anciennes* (París, 1901). Esta investigación fue integrada por manuscritos de finales del siglo xvi y principios del xvii procedentes de la Biblioteca Nacional de Madrid. (6)

2. Los *Cancionerillos de Munich*, reunidos por Antonio Rodríguez Moñino (1963), proceden de un Volumen de pliegos sueltos, impresos originalmente en Valencia en su mayor parte, que en este siglo fueron adquiridos por la Biblioteca de Munich. Moñino los organizó en una obra titulada: *Las series valencianas del Romancero nuevo y los Cancionerillos de Munich 1589 - 1602*. Valencia, 1963. El autor integró el contenido de los pliegos en 38 series de 57 cuadernos, de los cuales los siguientes cuatro contienen seguidillas:

- Segundo Cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado, (3 Siguidillas), 1598.

---

6 La numeración de los Manuscritos que empleó Foulché ha sido cambiada, así los manuscritos: M 4, M 152, M 84 y M 2, se han actualizado respectivamente en los manuscritos números: 2815, 2985, 2890, y 3913.

- Séptimo Cuaderno de varios Romances, Letras y seguidillas, las más modernas que hasta hoy se han cantado, 1601.

- Cuarto Cuaderno de Varios Romances los más modernos que hasta hoy se han cantado, (4 Siguidillas), 1598.

-Segundo Cuaderno de varios Romances, Letras y Redondillas con unas Siguidillas modernas al trato que hoy se usa, 1599.

3. El Corpus de la antigua lírica hispánica, Madrid, 1987. Esta obra monumental, representa el trabajo de más de treinta años de erudita dedicación de Margit Frenk. Obra exhaustiva que reúne no sólo el corpus que indica el título, sino una organización accesible que permite la consulta ágil al mismo tiempo que la lectura placentera.

Con dichas fuentes he elaborado una breve Antología que constituye el apéndice del presente trabajo y cuyas primeras cien poesías (ya que no todas son precisamente seguidillas), he utilizado como corpus para el análisis de la seguidilla como un texto artístico poético. (7)

---

7 He actualizado en muchos casos la ortografía y la puntuación con el fin de hacerla más accesible al lector.

### C. El enfoque semiológico.

Desde la antigüedad el hombre ha utilizado lenguajes para comunicarse con su entorno. La Lengua supone el medio idóneo para que se establezca la comunicación humana. También la Lengua ha sido el medio para que se dé la transmisión del arte verbal oral o escrito. Asimismo el hombre ha venido intentando explicar el lenguaje verbal y su manifestación en cuanto arte, como una de las actividades humanas más complejas.

Dentro de la necesidad del hombre de explicar el arte, se ubica el trabajo intelectual del análisis e interpretación de la obra artística que da lugar a la conformación de escuelas y enfoques. Entre ellos, he elegido, para el estudio del tema, algunas consideraciones que forman parte del enfoque semiológico propuesto por Yuri Lotman en su obra *Estructura del texto artístico* (1978), que propone el análisis de la obra artística de acuerdo con los principios constructivos que la integran y el contexto en el cual se genera y desarrolla.

No existe por mi parte intención de explicar la propuesta filosófica de Lotman en cuanto tal, ya que es un complejo asunto que ha dado lugar al análisis de

especialistas; aún así, la concepción global sobre el arte y la estructura del texto artístico me animan y parecen lo suficientemente consistentes como para tomarlas como un marco de referencia entre otros.

El enfoque semiológico propone para el análisis de la obra la separación en textos. En sentido amplio, la obra de arte es un texto de contenido particular construido con un propósito único (aunque se preste a diversas lecturas). Un texto pues, es una secuencia de signos, pero también es un signo integral; en este sentido, la *seguidilla* es un texto.

Dentro de la concepción semiológica, la Literatura se considera como parte del arte verbal que cuenta con un lenguaje propio de signos y reglas de combinación que se integran para establecer la comunicación y establecer los mensajes que le son peculiares y que no se pueden transmitir por otros medios.

Para el análisis de los mensajes he utilizado, además de las referencias mencionadas, la propuesta de Emile Benveniste contenida en su obra *Problemas de lingüística general* (1989).

Asimismo he utilizado, sin duda, otras referencias de difícil identificación; cuando esto es posible anoto el crédito, cuando no, se transfiere a esa cuenta cultural impagable que tenemos los seres humanos con nuestros antepasados y con nuestros maestros.

## II. Desarrollo histórico de la *seguidilla*.

### A. La tradición poética.

La tradición poética española que desemboca en el momento histórico literario en que surge la *seguidilla* se nutre de muchas raíces, que van desde la poesía de las jarchas, la tradición provenzal y trovadoresca, la poesía gallego-portuguesa, hasta la corriente italianizante. Todas estas tendencias confluyen en la integración de la *seguidilla*, dándole las características que la hacen única y que en alguna medida se pueden identificar en la Antología elaborada para el presente estudio.

#### a. Antecedentes mozárabes.

El antecedente más remoto de la *seguidilla* se encuentra en las jarchas, consideradas éstas como las manifestaciones poéticas más antiguas en el incipiente romance peninsular. Escritas entre los siglos xi y xiii por autores árabes y hebreos, quienes acostumbraban rematar un poema llamado *muwasaha* escrito en su propia lengua, con unos versillos tomados de los cantos populares de la época en lengua mozárabe; a éstos se les conocía como *jarchas*:



Gar, ¿qué fareyu?  
 ¿ cómo vivrayu?  
 Est' al habib espero,  
 por él murrayu.

Jarcha núm. 15.  
 (Frenk 1975, 6.)

Si vos quisiédeses,  
 señora mía  
 si vos quisiédeses,  
 yo bien querría.

Jarcha Núm. 59.  
 (Frenk 1975, 143.)

b. Antecedentes en gallego-portugués.

La *seguidilla* en cuanto resultado de la mezcla de tradiciones y estilos, participa de la tradición poética gallego-portuguesa, rodeada del prestigio que representaba en alguna época ser la lengua más adecuada y gustada para plasmar la poesía peninsular (8).

Durante el reinado de Alfonso X *El sabio* en el siglo xii, España alcanzó uno de los grandes momentos para la conformación de su cultura. La obra de un rey "que por ver tanto al cielo se le caía la corona", que si bien tuvo errores de carácter político y militar, tuvo el enorme

---

8 Menéndez Pidal (1957, 209) cita una declaración del marqués de Santillana de 1449 que dice " No hace mucho tiempo todavía que cualesquiera trovadores de España, ora fuesen castellanos, andaluces o de Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa."

acierto de recopilar para la posteridad una obra que de otra manera tal vez se hubiera perdido.

Como parte esencial para las letras españolas, aunque escritas en lengua gallego-portuguesa, las *Cantigas de Santa María* son una muestra de diversos tipos de versificación, entre los cuales se distinguen algunas cuartetos, cabezas de glosas, que presentan ciertos rasgos comunes a lo que será la *seguidilla*, principalmente en cuanto la alternancia de versos largos y breves.

Quen a festa et o día  
da mui gloriosa  
quisier guardar, todavía  
see-ll'- a piadosa  
Cantiga cxcv.

Dorothy Clarke en su estudio *The early seguidilla*, (1944, 218) hace mención de este antecedente:

Following the suggestion of Correas that the beginnings of the *seguidilla* may be found in "cabezas de cantares" we might consider some possibilities from the *Cantigas* of Alfonso X, in which the long lines of the refrain either are or could be divided into alternating long and short lines, the rime, consonance in every case, unfortunately, falling in the even lines. In the following examples there is evidence to support the theory that the strophe was used though not necessarily consciously as such, in the earliest centuries of Spanish poetry:

A Uirgen nos dá saúd.  
 e tolle mal  
 tant' á en si gran vertud  
 esperital

(XCI)

Nvlla enfermidade  
 non é de saar  
 grau', ú a piedade  
 da Uirgen chegar.

(XCIII)

De vergonna nos guardar  
 punna todavía  
 et de falir et d'errar  
 a Virgen María.

(XCIV.)

Henríquez Ureña dice (1933, 78) que una de las características de la poesía gallego-portuguesa presente en la *seguidilla* es el empleo de la ley de Mussafia, que consiste en que el acento de palabra aguda no aumenta una sílaba al poema. (9)

En el siglo xv hay otro importante antecedente de la *seguidilla* castellana, una composición análoga a lo que será la *seguidilla* de siete versos, hecha en gallego-portugués por el Infante Don Pedro de Portugal (1429-1466.) (10).

---

9 infra p. 28.

10 Ver *Seguidilla* de siete versos infra p. 27.

También del siglo xv, un antecedente en gallego-portugués que procede el *Cancionero Herberay des Essarts* (1463):

Ojos de la mi señora  
y vos que avedes  
¿por qué vos abaxades  
cuando me veedes?

*Corpus 367.*

c. Antecedentes castellanos.

En la corte de los Reyes Católicos se recuperó la afición por el canto polifónico que había estado restringido durante muchos años. Fruto de esta tendencia es el *Cancionero Musical de Palacio* (11).

El arte poético realizado en las cortes se recopiló en *Cancioneros*; en ellos se emplean ocasionalmente cantos populares especialmente para hacer glosas como la canción de Juan del Encina:

No te tardes que me muero  
carcelero  
no te tardes que me muero.

*Corpus 494.*

---

11 El *Cancionero Musical de Palacio* fue descubierto por Francisco Asenjo Barbieri, quien lo transcribió y publicó, por lo que también se le conoce como el *Cancionero de Barbieri*.

Juan Alvarez Gato pertenece a la corte de los Reyes católicos; su obra de juventud se caracterizó por una fina ironía y al final de su vida se inclinó por la moda de "enderezar a lo espiritual" cantos populares, que generalmente se empleaban como cabezas de glosas. Entre otros, hizo la contrafacta de un canto popular:

Tirte allá que no quiero,  
 mozuelo Rodrigo,  
 Tirte allá que no quiero  
 que burles conmigo.  
 Corpus 693.

transformado en:

Quita allá que no quiero,  
 mundo enemigo,  
 Quita allá que no quiero  
 pendencias contigo.  
 Corpus 693\*

La alternancia de versos largos y breves, rasgo característico de la *seguidilla*, se relaciona con la alternancia de versos largos y breves propia del verso de pie quebrado, que representan la mitad del octosílabo. En el marqués de Santillana:

Recuérdate de mi vida,  
 pues que viste  
 mi partir e despedida  
 ser tan triste.  
 (Alonso, 1956, 33-19.)

Muchos ejemplos del uso del pie quebrado existen en la literatura española, como las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre*, construidas en estrofas de seis versos en los que aparecen dos versos octosílabos y el tercero tetrasílabo:

Recuerde el alma dormida  
avive el seso y despierte  
contemplando  
cómo se pasa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando.  
(1943, 16)

Otro ejemplo del empleo de la alternancia de versos largos y versos breves es la canción de Melibea en la *Celestina*, de Fernando de Rojas:

La media noche es pasada  
y no viene  
sabadme si hay otra amada  
que lo detiene.

Otra versión del mismo canto:

Tañen a la queda  
mi amor no viene:  
algo tiene en el campo  
que le detiene.

En la poesía castellana, especialmente en la poesía de los cancioneros de los siglos xv y xvi, se encuentran mezcladas de manera asombrosa la tradición clásica, la tradición provenzal, la tradición provenzal cribada por la

poesía gallego-portuguesa, algunos rasgos árabes, y la influencia italiana de Dante, cuyo *Dolce stil nuovo* aprovecha Petrarca, además del arte de los trovadores. También aparece la influencia de Italia, que pasa a los catalanes Ausias March y Jordi de San Jordi, cuya influencia se hace sentir en Garcilaso, aunque por supuesto, éste conocía de manera directa y profunda la obra de Petrarca.

El conceptismo caracterizado por los juegos de palabras y las antítesis, está presente en la poesía de las *seguidillas* y que proviene de los cancioneros castellanos, y a su vez, de la poesía provenzal.

Toda esta tradición poética tiene como constante el amor cortés, entendido éste como un culto a la mujer que eleva al que lo siente hacia alturas espirituales de mejoramiento y aspiración por ser digno del amor de la dama. Hay en este amor la búsqueda de lo imposible y por tanto va unido al dolor y el sufrimiento, el más mínimo abandono o desaire de la dama provoca en el amador una profunda pena, no exento de cierto gusto por el sufrimiento y el llanto. Como una continuación de estos elementos encontramos algunos ejemplos en la Antología:

9. "Aguas de mis ojos/ dadme descanso/ si llorando descansan/ los desdichados."/

Esta línea de sentimientos hace surgir contradicciones sentimentales que se reflejan en la poesía. Como una sobrevivencia de estas contradicciones, en nuestra Antología aparecen algunos ejemplos, con cierta frecuencia en voz de mujer, lo que ya significa un cambio en el uso, ya que esta poesía era eminentemente masculina:

41. "Considera señora, / si has de olvidarme / que de mí me olvido / por no olvidarte." / (12)

153. "Tiéneme mi gusto / tan disgustada / que mi gusto no gusta / de quien gustaba." /

En la Antología hay significativos ejemplos de la tradición del amor cortés y el petrarquismo, por ejemplo, la reserva y el silencio ante la amada, si bien aparece como elemento innovador el empleo en voz femenina:

47. "Cuando quiero enojada / reñir contigo, / miranme tus ojos, / tiemblo y suspiro." /

Asimismo, el ideal de belleza petrarquesco es el de la mujer blanca y rubia, rasgos que aparecen frecuentemente en la Antología:

20. "Arcos son tus cejas, / tus labios coral / tus dientes son perlas / tu pecho cristal." /

29. "Blancas coge Lucinda / las azucenas / y en llegando a sus manos / parecen negras." /

---

12 También el llamar a la amada *señora* es una marca de amor cortés y de petrarquismo. Ver 27.



30. "Cabellicos de oro,/ cuerpo delgado,/ tus manos son  
nieve,/ tu pecho marmol."/

71. "En esas mejillas/ conchas de nácar/ cría el cielo  
perlas/ y el sol las guarda."/

72. "En ese cielo/ de tu frente bella/ encendidos  
astros/ son tus quedejas."/

Aunque por supuesto, aparece la belleza morena:

46. "Cuando mi morenita/ su cuerpo baña,/ sírvele de  
espejo/ el cristal del agua."/

88. "La morena graciosa/ de ojuelos verdes/ es quien  
mata de amores,/ cautiva y prende."/ (13) (14)

Un elemento que aparece desde Petrarca y que adquiere tonos excelsos en la poesía de Garcilaso es la proyección de la naturaleza en el sentir del poeta; esta tradición también se aprecia en algunos poemas de la Antología.

8. "Aguas cristalinas/ del claro Tajo/ de no verme  
presente/ vais murmurando."/

14. "Al pasar del arroyo/ del alamillo,/ las memorias  
del alma/ se me han perdido."/

17. "Al río me salgo/ y en su ribera,/ escribo en el  
agua/ toda mi pena."/

18. "Alamos del prado,/ fuentes de Madrid,/ como estoy  
ausente/ murmuráis de mí."/

49. "De dichosos amantes/ espejo he sido/ serlo de  
desdichados/ causa un olvido."/

---

13 Ver 101, 107, 111A, 111B, 118, 123, 129, 131, 143, 150, 163.

14 Con otro tono muy distinto aparece en la Antología la defensa de la mujer morena en voz de mujer: 22, 23, 25.

67. "El viento me trae/ rosas y flores,/ pero no los suspiros/ de mis amores."/

77. "Fertiliza tu vega/ dichoso Tormes,/ porque viene mi niña/ cogiendo flores."/

95. "Mañanitas floridas/ del mes de mayo/ despertad a mi niña/ no duerma tanto."/

97. "Mientras duerme mi niña,/ céfiro alegre/ sopla más quedito/ no la recuerdes:"/ (15)

#### B. El escenario histórico.

La *seguidilla* como forma poética, unida a la música y la danza, surge dentro del contexto cultural español de finales del siglo xvi, en pleno periodo áureo, en el que confluyen dos grandes corrientes: la tradición plasmada en los cancioneros castellanos del siglo xv y principios del xvi y la poesía italianizante, petrarquista y clásica sintetizada en Garcilaso.

El crecimiento de las ciudades como Sevilla y Madrid coincidió con el desarrollo de un movimiento artístico que comenzó hacia 1580, movimiento urbano que se extiende a las provincias, y que renovó el gusto por la poesía que era conocida por todos, y que tuvo como característica la sustitución de la canción por la *seguidilla*.

La *seguidilla* forma parte, junto con el romance y la letrilla, de las manifestaciones artísticas más representativas de esta corriente que floreció bajo el liderazgo de Lope de Vega.

La influencia que ejerció Lope de Vega en este movimiento es primordial y dio lugar a la conformación de una escuela artística semipopular en cuanto que incluye elementos de tipo popular y rasgos de la poesía culta, ambos manejados magistralmente por el Fénix. (16)

La poesía de ese tiempo se expresaba muchas veces de manera anónima; ocasionalmente se sabe el autor. La Sevilla de finales del xvi era el emporio de las *seguidillas*; a esa bella ciudad Lope dedica algunas, entre ellas:

Río de Sevilla,  
qué bien parecen  
con galeras blancas  
y ramos verdes.

Río de Sevilla,  
¡quien te pasase  
sin que la mi servilla  
se me mojase!

*Seguidillas del Guadalquivir.*  
(Vega. 1969, 27).

---

16 Pedro Henríquez Ureña (1933, 198-202) en una erudita nota presenta una lista de las obras de Lope de Vega en las que emplea *seguidillas*.

Hacia 1589 Lope de Vega se estableció en Valencia, allí se dejó sentir su influencia en un grupo de poetas, entre los cuales se encontraba Carlos Boyl, autor de muchas de las *seguidillas* contenidas en el volumen de Munich, que se publicaron en Valencia en 1598.

La moda de las *seguidillas* "posiblemente se apoderó por igual de todos los gustos, nobles y plebeyos, cortesanos y campesinos letrados e iletrados," (Alín, José María 1968, 47) y contribuyó grandemente a la transformación del romance lírico y de las letras.

Algunos autores se han ocupado de comentar la *seguidilla*. Mateo Alemán hacia 1599 en el *Guzmán de Alfarache* hace referencia al éxito de la *seguidilla*, al tiempo que hace una reflexión sobre el cambio a que obligan las modas:

Los edificios y máquinas de guerra se innovan cada día... las cosas manuales..., los juegos y danzas. Que aun hasta en lo que es música y en los cantares hallamos esto mismo, pues las *seguidillas* arrinconaron a la zarabanda y otras vendrán que las destruyan y caigan.

Libro III, T. II, 1 15.

Con una asombrosa capacidad crítica, Gonzalo Correas escribe sobre las *seguidillas* hacia el año de 1625. Sus

apreciaciones resultan valiosísimas para el estudio de la *seguidilla*, ya que representan la crónica vivida. Nos habla de su origen y su nombre, así como de sus características formales y sus empleos comunes:

...Será bien dar aquí entera rrazón dellas, pues tambien lo mereze su eleganzia i agudeza: que son aparejadas i dispuestas para cualquier mote i dicho sentenzioso i agudo de burla o grave. Aunque en este tienpo se han usado mas en lo burlesco i picante, como tan acomodadas a la tonada i cantar alegre de bailes y danzas, i del pandero i de la xente de la seghida i enamorada, rrufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les á pegado el nombre á las seghidillas. I ellos se llaman de la seghida, i de la viga, de la vida seghida i de la vida airada, porque sighen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i sighen i corren las cosas publicas: i aun porque son seghidos y perseghidos de la xustizia.

(Correas, 1954, 449)

### C. Modalidades de *seguidillas*.

#### a. *Seguidilla rufianesca*.

Por Correas identificamos el medio en el que florecen las *seguidillas*, los rufianes y el hampa. La *seguididilla* ofrece a este público inculto pero lleno de espontánea inspiración, la posibilidad de ser cantada y también bailada, además de ofrecer ciertos esquemas que facilitaban el manejo de los temas picantes tan frecuentes en estos ambientes. A este tipo correspondería la siguiente serie:

26. !Ay con la ganancia  
de aqueste burdiel  
haré a mi rufo  
espada y broquel!

!Ay con la ganancia  
de aquesta casa  
haré a mi rufo  
espada y capa!

!Ay con la ganancia  
de aquesta partera  
haré a mi rufo  
espada y montera!

b. *Seguidilla* con eco.

Correas nos hace saber de la existencia de la *seguidilla* con eco, cuya característica estriba en la repetición de ciertos sonidos al final del tercer verso que logra el efecto de eco al mismo tiempo que da lugar a un ingenioso juego de palabras derivado de la reiteración mencionada:

Como somos niñas  
somos traviesas  
y por eso nos guardan, ardan,  
todas las dueñas.

(Correas 1954, 451.)

Para nuestro plato  
gusto y vestidos,  
hermanos, hagamos, gamos  
nuestros maridos

(Correas, 1954, 452.)

C. La *seguidilla* de siete versos.

Esta modalidad de *seguidilla* se caracteriza por agregar tres versos a los cuatro originales, manteniendo generalmente la rima alterna y asonante de la copla (17)

Esta forma aparece como propia de la región de Andalucía, según concluye Eduardo Martínez Torner como resultado del trabajo de campo que llevó a cabo:

Ni una sola vez aparece la *seguidilla* de siete versos referida a regiones del norte. Esta forma es casi desconocida por los pueblos de la parte superior de España... y muy poco frecuente en la Alta Castilla, abunda en Andalucía y adquiere allí su máxima belleza expresiva. (Mártinez Torner 1966, 51)

El siguiente ejemplo procede de una colección de poesías populares españolas hecho por Francisco Rodríguez Marín, quien por cierto, lanza la hipótesis de la existencia de dos estrofas paralelísticas, la segunda de las cuales pierde el primer verso, dando lugar a la *seguidilla* con estribillo, de siete versos (Rodríguez Marín. 1910, 25.)

---

17. Tomás Navarro (1966, 533) llama a esta modalidad "compuesta".

Desde que te ausentaste  
 sol de los soles  
 ni los pájaros cantan  
 ni el río corre  
 Ay amor mío  
 ni los pájaros cantan  
 ni corre el río.

(Rodríguez Marín. 1883, II, 455)

Posiblemente el primer ejemplo de este tipo de *seguidilla* apareció en *Las paredes oyen*, de Juan Ruiz de Alarcón, que fue representada antes de 1622.

Venta de Viveros  
 dichoso sitio  
 Si el ventero es cristiano  
 y moro el vino  
 Sitio dichoso  
 Si el ventero es cristiano  
 y el vino es moro.

(Acto II, Esc. xi.)

Hacia el siglo xviii la *seguidilla* de siete versos prevaleció. Hanssen presenta un ejemplo de Iriarte que resulta interesante en cuanto que el autor ha utilizado la forma de *seguidilla* de siete versos para narrar una fábula con intención didáctica, que rompe con el tono festivo y el principio de brevedad que es propio de la *seguidilla* popular. Habría que preguntarse si la elección no responde a que la forma de *seguidilla* se presta al aprendizaje fácil y a la memorización, razón por la cual tuvo tanto éxito entre las clases iletradas.



Pasando por un pueblo  
de la montaña  
dos caballeros mozos  
buscan posada  
De dos vecinos  
reciben mil ofertas  
los dos amigos

Porque a ninguno quieren  
hacer desaire  
en casa de uno y otro  
van a hospedarse  
De ambas mansiones  
cada huésped la suya  
a gusto escoje etc.

( apud. Hanssen, 1909, p. 698)

De esta modalidad también trata Henríquez Ureña, (1933, 78 y sigs.) y menciona como ejemplo la poesía del Infante de Portugal, que se encuentra en el Cancionero Gallego castellano de Lang, de acuerdo con su teoría del origen castellano de la *seguidilla* y la influencia gallego-portuguesa:

Eu tenno vountade  
D'amor me partir  
e tal en verdade  
nunca o servir  
De m'ir é razón  
sen aver galardón  
de minna sennor.

(apud.Hanssen (1909, 786.)

La multiplicidad de modalidades de *seguidilla* nos da una clara idea de la flexibilidad que le caracteriza, no sólo en cuanto a los temas que pueda exponer, sino en

cuanto que el ritmo musical es el que va a dar la guía para la poesía y la danza.

d. La *seguidilla* gitana, playera o *seguiriya*.

Esta modalidad, cuyo nombre procede del verbo *plañir* (gemir, llorar), no de *playa*, consta de cuatro versos con rima asonante en los versos pares, todos de seis sílabas, excepto el tercero que tiene once sílabas y que necesariamente ha de estar dividido en hemistiquios desiguales debido a la cadencia especial ("caía") que adquiere ese verso en el canto a partir de la quinta sílaba.

¡Maresita mía,  
qué güena gitana!  
de un peasito - de pan que tenía,  
la mitad me daba.

(Rodríguez Marín, 1910, 14.)

A veces la *seguiriya* no tiene más de tres versos, y en esos casos se repite el primero o se antepone un verso de invocación:

Carita de de rosa,  
¿quien te ha pegao, -quien te ha pegaito,  
que estás tan llorosa?

(Ibid.)

e. La *seguidilla* en el teatro.

El teatro es el género que más aprovechó la lírica popular. Basta revisar el teatro de Lope para confirmarlo, pero antes que eso, en la corte de los Reyes Católicos, Juan del Encina terminaba comúnmente sus representaciones con el canto de un villancico. (18)

El teatro es un ámbito que en muchas ocasiones se ha visto restringido, condenado y acallado por el poder oficial debido a que en él se puede ejercer la crítica, directa o solapada, el enaltecimiento de actitudes morales que pueden estar en contra de lo establecido o simplemente porque permite la liberación de sentimientos contrarios al orden oficial.

A la muerte de Felipe II hacia 1598, se abren nuevamente los teatros que habían permanecido cerrados, lo que origina el auge de algunas formas poéticas, entre ellas, la *seguidilla*, cuya función muchas veces consiste en cerrar la representación.

En el teatro del Siglo de oro, específicamente en el teatro de Lope de Vega, los cantos populares tienen una

---

18 Ver Frenk 1978, 63 .  
Ver Subirá 1945, 50.

función dentro de la trama, anuncian elementos omniscientes, como en el canto de *El caballero de Olmedo*, de estructura muy cercana a la seguidilla:

Que de noche lo mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.  
(Vega, Lope de. 1969, 820.)

Hacia la segunda mitad del siglo xvii aparece la zarzuela, género poético musical escénico que utiliza la *seguidilla* como parte de su estructura, sobre todo al final de la representación (19). La zarzuela es un género que perdura en la actualidad cuando se sigue representando casi sin variaciones (20).

A mediados y finales del siglo xviii la *seguidilla* es un elemento poético imprescindible en el teatro madrileño, tomando carta de naturalización en el llamado género chico, sobre todo en la llamada *tonadilla escénica* que aparece en el siglo xviii y en la cual se intercalaban piezas musicales a capricho del intérprete, entre las que se encuentran los fandangos, las *seguidillas* y otras

---

19 La Colección de Juan Antonio Iza Zamácola reúne las *seguidillas* populares utilizadas en el teatro español de aquel tiempo.

20 Rubén M. Campos, en su obra *El folklore musical de las ciudades*, (México, 1937), recoge los programas y fechas de las zarzuelas que se presentaron en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo xix.

manifestaciones folklóricas. Era muy común que al final se cantara una *seguidilla* epilodal. (Subirá, 1933, 70)

f. La *seguidilla* mexicana.

El traslado de la cultura española a las colonias del Nuevo Mundo abarcó entre otros muchos aspectos de la cultura, el musical, el poético, el teatral, etc. Así la *seguidilla* pasó a formar parte del acervo musical mexicano. Como una de las manifestaciones más conocidas se encuentran las coplas del "cielito lindo", propia de la costa del Estado de Veracruz, en donde se adopta una modalidad que agrega una especie de estribillo que apoya rítmicamente, tanto al canto como al baile. (Magis 1969, 647.) Margit Frenk menciona que se está perdiendo el sentido de la forma métrica y aún el empleo del nombre que da lugar a una forma anómala y de hecho a una nueva forma métrica (Frenk, 1978, 255-256):

De la Sierra morena  
                   cielito lindo  
 vienen bajando  
 un par de ojitos negro  
                   cielito lindo  
 de contrabando.

Este canto tiene una segunda tonada que incluye el estribillo entre los versos tercero y cuarto:

¡Ay, ay, ay, ay  
canta y no llores  
porque cantando se alegran  
          cielito lindo  
los corazones.

(México, Trad. oral)

### III. Comunicación y Mensaje en la seguidilla.

#### A. La seguidilla como arte comunicativo.

El arte considerado como lenguaje semiológico aparece como un sistema que permite la comunicación entre individuos.

Como sistema de comunicación el arte contiene los elementos necesarios para llevarse a cabo: el emisor o transmisor y el receptor o destinatario. Y entre éstos, el mensaje que se emite y recibe. (21)

El transmisor es aquel poeta, medio músico y bailarador, que componía *seguidillas*, como Sancho refranes, sin más intención que pasar un rato agradable o amenizar alguna fiesta o celebración. El receptor, oyente o lector es aquel que a veces, a más de tres siglos de distancia en el tiempo, percibe el mensaje e intenta decodificarlo. Lo común entre el transmisor y el receptor es el lenguaje artístico poético basado en la lengua natural común,

---

21 Jakobson (1985 252 - 258) establece seis factores que determinan las funciones del lenguaje: Destinator, contexto, mensaje, destinatario, código y canal. Cada uno de estos factores determina una función diferente del lenguaje. Considera a la función poética como la función determinante del arte verbal, que se caracteriza por el énfasis en el mensaje por el mensaje mismo.

mediante el cual se establecen las condiciones para que la comunicación se dé.

El mensaje que nos interesa en el presente trabajo estuvo dado hace muchos años, en una tierra distinta a la de quien lo disfruta y pretende analizarlo. Seguramente en muchas ocasiones el mensaje no es percibido claramente debido a las diferencias culturales entre el emisor y el receptor, además de las de tiempo y espacio, y en ello radica una de las características más apasionantes del análisis a distancia, que es la interpretación.

Para llegar a la interpretación se debe partir del intento por analizar un arte y sistematizar las partes que lo componen, lo que hace necesaria su fragmentación en obras o textos. Por un lado consideraremos a la *seguidilla* como un texto paradigmático, como un género poético, pero por el otro, consideraremos también a cualquier *seguidilla*, como un texto, como una obra minúscula pero única, que se puede fragmentar aún más para entender su estructura y significado.

La *seguidilla* es básicamente una composición literaria poética de carácter lírico y popular, que se puede cantar



y bailar. Musicalmente se construye en compás ternario (22).

Como poesía se manifiesta dentro del arte verbal que se sirve de la lengua natural para expresarse y que responde a reglas de construcción distintas a las puramente lingüísticas.

Si todos los lenguajes producen su propio vocabulario, en la *seguidilla*, al igual que en otras manifestaciones poéticas musicalizadas, aparece desde luego, un lenguaje poético, pero hay elementos como el acento arbitrario que tienen relación e importancia con respecto al canto y a la danza, y no solamente con respecto a la poesía, como en el ejemplo siguiente:

178.Yendo a la plaza  
encontré a Inés  
que la hablan, pellizcan y besan  
los estudiantés.

#### B. Voces y mensajes en la *seguidilla*.

Cuando el objeto de estudio no es contemporáneo se carga de ciertas características que son conocidas de manera fragmentaria a partir de algunas fuentes históricas

---

22 Anglés - Peña, 1954, s/v *seguidilla*.

y literarias, razón por la cual en este trabajo se habla de aproximaciones.

Muchas preguntas surgen a partir de las consideraciones anteriores, entre otras: ¿qué dicen las *seguidillas*?, ¿quién las dice?, ¿a quién van dirigidas?, a qué inquietudes responden?, que mensajes transmiten?.

Por supuesto que no se podrá dar aquí respuesta a todas las cuestiones planteadas, pero en el camino hacia la comprensión de la obra artística se encuentra gran parte de su atractivo. El leer y releer esos poemitas permite que nos asomemos a otro tiempo y otra gente y presenciar una amplia gama de lo que eran sus sentimientos y la manera de manifestarlos.

Para ejemplificar el fenómeno de la comunicación y el mensaje en la *seguidilla* se tomará como referencia teórica la de Emile Benveniste en su obra *Problemas de Lingüística general* (1989, 175, 176.) que se resume en los aspectos siguientes:

Aquel que se apropia del lenguaje será el emisor, será el yo. A partir de él es que puede entenderse el tú (o vosotros o ustedes). "El yo es el individuo que enuncia la

presente instancia del discurso que contiene la instancia lingüística *yo*, que representa a la persona subjetiva (en cuanto que tiene la capacidad de plantearse como sujeto" (Benveniste, 1989, 173). El *tú* se considera en esta teoría como el *no-yo*, o sea la persona objetiva, porque es exterior al sujeto que lo enuncia. En cuanto a *él*, Benveniste lo define como *no-persona*, ya que necesariamente es enunciado por un *yo*. Por lo tanto, el único pronombre que puede representar al sujeto de la enunciación es el *yo*, ya que los pronombres *tú* y *él*, siempre son enunciados por el *yo*.

Cuando el emisor que habla en primera persona se dirige a un *tú* se establecerá una modalidad de "monólogo con apóstrofe", cuando no se dirige a una segunda persona de manera explícita, se considerará "monólogo sin apóstrofe". Dentro de esta amplia división se buscará la identificación del tipo de enunciación que se lleva a cabo en las *seguidillas* mencionadas, asimismo se intentará identificar si están puestas en voz de hombre o de mujer. (23)

---

23 Ver con relación a este tema, el trabajo de María Ana Maserá Cerutti *La voz femenina en la antigua lírica popular*. Tesis F.F.L. UNAM, 1991.

Al revisar la muestra a partir del sujeto enunciador y la presencia del receptor, se encuentra que el sujeto aparece explícito en los sesenta y siete poemas siguientes: 1, 2, 6, 7, 8, 9, 15 A, 15 B, 15 C, 15 D, 16 A, 16 B, 16 C, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 47, 48, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 68, 69, 70, 72, 74 E, 76, 77, 78, 79 A, 79 B, 79 C, 79 D, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Presentan monólogo sin apóstrofe, es decir que el receptor no es explicitado y la idea surge de manera impersonal, en cincuenta poemas: 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 22, 23, 29, 31, 32, 35, 36, 42, 44, 45, 46, 49, 53, 55, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 74 A, 74 B, 74 C, 74 D, 74 F, 74 G, 75, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 A, 94 B.

Las poesías número 51 y 57, así como las series 15 y 74, están constituidas por unidades semánticas de propuesta y respuesta que funcionan como diálogos.

En cuanto a las marcas que permiten identificar la voz femenina o masculina, el porcentaje que, corresponde a la voz masculina es de 51. Las poesías puestas en voz femenina alcanzan un 25.2%. Un 22.6 % corresponde a poesías

que pueden estar tanto en voz de hombre como de mujer ya que carecen de las marcas específicas.

La mayoría de los mensajes estudiados, tanto en voz femenina como masculina, se refieren al inagotable tema del amor, con toda la gama que propicia, desde el elogio a la belleza, hasta el reproche, el desamor, la desdicha, los celos y el insulto.

El segundo grupo temático abarca acciones sociales de diversa índole.

a. El amor.

El elogio, como primer acercamiento a la persona que se pretende o se ama, es uno de los aspectos de mayor frecuencia.

En monólogo con apóstrofe que se infiere en voz masculina:

20. "Arcos son tus cejas,/ tus labios coral,/ tus dientes son perlas,/ tu pecho cristal."/

72. " En ese cielo/ de tu frente bella/ encendidos astros/ son tus guedejas."/

El elogio que habla de la mujer, aunque no es explicitado por marca alguna, se infiere en voz masculina. Es frecuente que la alabanza de la belleza tenga un carácter hiperbólico que frecuentemente trastoca la naturaleza:

11. "Al espejo se toca/ el sol de mi vida/ dando luz a la luna/ donde se mira"/.

44. "Cuando mi lucero/ su luz esconde,/ aunque salga el sol/ parece de noche."/

86. "La cejita en arco,/ y el ojo negro,/ la carita de plata,/ mirad qué extremo."/

Hay algunos mensajes en los que no es fácil reconocer si están puestos en voz de hombre o de mujer como en los siguientes ejemplos con apóstrofe:

40. "Con los ojos me dices/ lo que me quieres/ dímelo con la boca/ cuando quisieres."/

43. "Cuando estoy sin tus ojos/ al cielo miro/ por ser éste el retrato,/ más parecido."/

Si bien, un indicio de que los dos ejemplos están en voz de hombre, sería que es un tópico la alabanza de los ojos de la amada, que resulta explícito en los ejemplos:

25. "Avalos tus ojos/ linda morena/ ávalos, ávalos / que me dan pena"/.

66. "El sol y la luna/ quedan nublados/ cuando alza mi niña/ sus ojos claros."/.

El elogio de la mujer blanca, en voz masculina:.

30. "Cabellicos de oro/ cuerpo delgado,/ tus manos son nieve,/ tu pecho marmol"/.

Y con reminiscencias bíblicas, la defensa del color moreno en voz de mujer:

23. "Aunque soy morena,/ no soy de olvidar,/ que la tierra negra/ pan blanco suele dar."/

Hay, sin embargo algunos poemas en los cuales sin que haya marcas específicas de voz masculina o femenina, puede inferirse la voz de mujer a partir de las siguientes consideraciones: el elogio de la belleza de la mujer, en gran medida con características heredadas del amor cortés, puesto en boca de hombre; por analogía se pueden considerar en voz masculina los siguientes:

Con apóstrofe:

43. "Cuando estoy sin tus ojos/ al cielo miro/ por ser este el retrato/ más parecido."/

82. "Huyó el sol hermoso/ de tus cabellos,/ que le causó envidia/ verlos tan bellos."/

Sin apóstrofe:

29. "Blancas coge Lucinda/ las azucenas/ y en llegando a sus manos/ parecen negras."/

44. "Cuando mi lucero/ su luz esconde,/ aunque salga el sol/ parece de noche."/

Las *seguidillas* no solamente se empleaban para elogiar la belleza de la mujer; en muchas ocasiones, siguiendo el esquema de enumeración de atributos empleado para el elogio, va a aparecer el insulto y la ofensa:

38. "Cinco efes tienes/ sin ser Francisca:/ fea, floja, flaca,/ fácil y fría."/ (24)

Los diálogos, que representan la forma más acabada del mensaje, en cuanto que aparece la enunciación y la respuesta, son mucho menos frecuentes; sólo hay dos ejemplos en la muestra:

- 52 - Decilde a la muerte, madre, (25)  
 que no me lleve,  
 - Harto le digo, hija,  
 y ella no quiere.
57. - ¿ Dó venis casada,  
 tan placentera?  
 - Vengo de ver el campo  
 y el alameda.

Las series de *seguidillas* ocasionalmente presentan un diálogo, si bien construido a partir de la primera persona,

---

24. Este empleo de las efes parece reponder a una moda específica. En el Segundo Cuaderno (170, 186) del Volumen de Munich uno de los apartados se llama "1. Las cuatro efes de la mujer desdeñada". Ver también 161.  
 25 Con alguna frecuencia el vocativo *madre* aparece como una exclamación, pero no es el caso de este ejemplo, en el cual la madre da realmente una respuesta y adquiere un valor dentro del mensaje como alocutaria.



o sea el yo, como es el caso de la serie 15, que presenta un peculiar regateo: (26)

15. "Al pasar de la venta/ dije al ventero/ que me diese una moza/ por mi dinero."/

15 B. "Y el ventero responde/ muy enojado:/ 'Cómo ha de tenerlas,/ si no es casado.'"

15 C. "El ventero responde/ casi enojado:/ 'tome moza y cama/ por un ducado'"

15 D. "Y responde la moza/ desde la cama:/ 'no me parió mi madre, para alquilada'."/

Hay un ejemplo que cumple la típica función de un mensaje, un recado con una imagen casi visual:

2. "A Inesica le dije:/ 'dile a tu hermana/ que esta noche me hable/ por la ventana.'"/

El quedar atrapado en el amor presenta varios matices que se dan tanto en voz femenina como masculina. Este tema se ve muy relacionado con el tópico del amor como cautiverio.

En voz femenina:

51. "De ser mal casada/ no lo niego yo;/ cautivo se vea/ quien me cautivó."/

En voz masculina:

39. "Como pájaro vuela/ mi pensamiento/ hasta dar en el lazo/ de vuestro pecho."/

54. "Descuidada duermes/ niña, apacible,/ bien parece que tienes/ el alma libre."/

88. "La morena graciosa/ de ojuelos verdes/ es quien mata de amores/ cautiva y prende."/

99. "Mirete señora,/ cuando me miré;/ que de libre que era/ cautivo quedé."/

En cercana relación con el tema anterior, se presenta frecuentemente el de la enajenación que ejerce el amor:

14. "Al pasar del arroyo/ del alamillo/ las memorias del alma/ se me han perdido."/

El tema del casamiento aparece con alguna frecuencia, como en los ejemplos siguientes:

33. "Cásate conmigo/ Pedro querido/ y alabarme que tengo/ rico marido."/

34. "Cásate Marica,/ cástate y verás,/ el sueño del alba/ no le dormirás."/

32. "Casadme con fea/ que sea rica/ aunque tenga la cara/ de una borrica."/ (27)

El reproche y la queja del desamor, en voz masculina:

87. "La desamorada/ te llaman todos/ porque a muchos engañas/ por varios modos."/

50. "De los forasteros amiga eres/ sus visitas te causan/ cien mil placeres."/

---

27. La serie 188 desarrolla un tópico que debió de ser muy gustado por el público de la época, con el comienzo: "no me case mi madre".

98."Mil romances te hago,/ no los estimas;/ cáusalo el boticario,/ a quien te arrimas."/

El regaño, probablemente en voz femenina de madre a hija:

84. "La cabeza me duele/ de darla voces,/ daréla si subo/ doscientas coces."/

La inconstancia monologada en voz masculina:

7." A todas adoro/ y por todas muero;/ mas por mi vida/ que a ninguna quiero."/

El engaño en voz femenina:

56."Dije que te fueras/ y no has querido:/ desdicha[da] de mí/ si es mi marido."/

Con enojo:

58."Donde estuvo el domingo/ estoy muy cierta,/ no me entre en su vida/ por esa puerta."/

En un juego de palabras, ingeniosamente entrelazados aparecen la defensa del color de la piel blanca de la mujer, la blanca y el cornado que eran monedas, con la pícaro alusión a la cornamenta del marido:

75. "Entre yo y mi marido/ valemos algo,/ porque yo soy blanca/ y él es cornado."/

El ejemplo siguiente, aunque habla del engaño, tiene un cambio de tono con dejos heredados del amor cortés, en voz masculina:

27. "Bien conozco señora,/ que sois fingida,/ mas adoro el engaño/ por tener vida."/

Como frecuente consecuencia del engaño o el enojo, aparece la reconciliación.

En voz de mujer:

47. "Cuando quiero enojada/ reñir contigo,/ míranme tus ojos/ tiemblo y suspiro."/

Y el amor que desemboca en el olvido, en voz masculina:

41. "Considera señora,/ si has de olvidarme/ que de mí me olvido/ por no olvidarte."/

Y la tierna recomendación de la mujer al amado:

19. "Amores, perdona,/ mi padre llama/ no te vayas con otra,/ vete a la cama."/

Así como el desdén en voz masculina:

64. "El pecho esquivo/ de mi dulce ingrata/ es de los desdenes/ la cruel morada."/

Probablemente, aunque no de manera explícita, el ejemplo siguiente esté en voz femenina:

81. "Hasta aquí me ha placido/ vuestra compañía,/ ahora no me place/ ni la querría."/

El tema amoroso relacionado con la proyección en la naturaleza que de él hace el hombre, cuyo máximo exponente fuera Garcilaso de la Vega, pasa de manera casi natural al campo de la poesía de tipo popular.

La ausencia, en voz indeterminada:

8. "Aguas cristalinas/ del claro Tajo,/ de no verme presente/ vais murmurando."/

18. "Alamos del prado,/ fuentes de Madrid,/ como estoy ausente,/ murmuráis de mí."/

67. "El viento me trae/ rosas y flores;/ pero no los suspiros/ de mis amores."/

En voz femenina:

68. "En campaña, madre,/ tocan a leva,/ vanse mis amores/ sola me dejan."/

La desdicha manifestada en llanto, en voz masculina:

9. "Aguas de mis ojos,/ dadme descanso,/ si llorando descansan/ los desdichados."/

En el tópico del encuentro amoroso, en los siguientes ejemplos, se infiere la voz masculina:

21."Aunque voy a buscarte, / no puedo verte:/ qué ocasión tan buena/ para la muerte."/

83."Ibate siguiendo,/ viome tu hermano;/ hube de quedarme/ triste y en vano."/

b. Lo proverbial.

En algunas de las poesías seleccionadas aparece la sentencia o el tono refranesco, sin apóstrofe:

62. "El amor y el agua/ por su rodeo/ tornan a su madre/ y a su elemento."/

Con el tema de la "mal casada" o "mal maridada",

3. "A la mal casada/ le de Dios placer,/ que la bien casada/ no lo ha menester."/ (28)

Y como contraparte, la presencia estabilizadora del hombre, pero con las acciones típicas trastocadas irónicamente.

31."Canta la gallina/ responde el capón/ 'mal haya la casa/ donde no hay varón'."/

En el juego del engaño, nadie se arriesga:

48."Cuanto me mandareis/ todo lo haré/ casa con dos puertas/ no la guardaré."/

La inconstancia en el amor atribuida a un oficio determinado:

61."El amor del soldado/ no es mas que un hora,/ que en tocando la caja/ 'adios señora.'/"

Un tema muy típico de la *seguidilla* es el de "más vale el dinero".(29)

Con apóstrofe, en voz masculina:

32."Casadme con fea/ que sea rica/ aunque tenga la cara/ de una borrica."/

65.El pedirme dineros/ y enamorarme/ no es matarme de amores,/ sino de hambre."/ (30)

El siguiente ejemplo carece de marcas para saber si es voz femenina o masculina; parecería un consejo entre mujeres:

16."Al que vieres niña,/ que gasta en regla,/ dile tú todo el año/ que estás con ella."/ (31)

En muy probable voz de mujer, con marcas de oficio de prostitución:

69.""En doblones me escriba/ galán, su pasión,/ que es letra más clara/ y la entiendo mejor."/

Y la contraparte, en tono cortesano, en probable voz masculina:

---

29 Ver 116 y 120.

30 Ver 116, 120, 177.

31 Cf. 16 B, 16 C.

28. "Bienes deste mundo/ de qué me servís,/ pues con todos no puedo/ ausente vivir."/

Muy común en la sociedad española ha sido la burla a la gente de la Iglesia, debido a la fama que tenían los frailes con respecto del placer carnal.

4. "A las dos de la noche/ dijo el obispo:/ oh qué arrecho me siento,/ cuerpo de Cristo."/

13. "Al entrar en la iglesia / de San Francisco/ un bellaco de un fraile/ me dio un pellizco."/

74 F. "Voto a tal que no puedo, / que un fraile estuvo/ en la venta y peores/ las pagó a escudo."/

74 G. "Sin duda que el frailazo/ no era muy carnal/ yo pondré que las corne/ sin grano de sal."/

Otro de los ambientes en los que tuvo gran aceptación la *seguidilla* era el de los estudiantes:

53."Deja la morenita/ lo que no es tuyo,/ deja los estudiantes/ ir al estudio."/ (32).

Por extensión se habla en un tono semejante, de los galanes:

91."Los galancitos/ esto tenemos/ que adonde no nos quieren/ allí queremos."/

Sin pretender agotar el asunto en cuestión, considero que la clasificación anterior nos aproxima al tipo de



mensajes más frecuentes de nuestra selección de seguidillas, como un paso hacia su comprensión .

### III. Estructura de la *seguidilla*.

En este capítulo se intentará identificar los rasgos característicos del texto llamado *seguidilla*, a partir del análisis del Eje sintagmático que comprende los niveles: fónico-fonológico, morfosintáctico y el Eje paradigmático que comprende el nivel semántico.

Para llevar a cabo el análisis semiológico se ha de partir de la división del texto según los niveles de los segmentos sintagmáticos, como son: el fonema, el morfema, la palabra, el verso y la estrofa, para el texto en verso, (33) para establecer relaciones en el nivel paradigmático, que comprende el nivel semántico y las relaciones contextuales, para ir tejiendo la trama de lo artístico y lo social.

El análisis de la estructura se logra a partir de relaciones de diversa índole, que no se presentan de manera natural, sino que se fragmentan con el fin de comprenderlas mejor. Esta fragmentación en niveles no se da de manera exacta, sino representativa, ya que en múltiples ocasiones se traslapan los niveles y por lo tanto, los sentidos.

---

33 Para un texto en prosa, como sería una novela, la división del texto sería a partir de: fonema, morfema, palabra y capítulo.

El mensaje en el texto poético está constituido por una completa red de estructuras que se dan en los diversos niveles y que se interrelacionan entre sí alcanzando un sentido global en el que se integran. Los elementos que primordialmente contribuyen a dar sentido a la *seguidilla*, son la estructura bimembre y la repetición.

Un texto poético se reconoce gráficamente porque está construido por segmentos llamados versos, considerados como unidades de segmentación rítmico-sintáctica y entonacional o melódica. La *seguidilla* en sus inicios se escribía en dos versos para posteriormente fijarse en cuatro, de manera que la estructura que ha perdurado de entre las diversas modalidades que en distintos momentos adoptó la *seguidilla*, es la de una cuarteta, autónoma en la mayoría de los casos, y que ocasionalmente se presenta en series con secuencia o cuando menos con relación (34).

El punto de partida para el análisis sintagmático de la *seguidilla* será pues aquel que la considera como una estructura bimembre, es decir, que en cuanto texto, está constituida por dos partes equivalentes o segmentos.

---

34 Ver: 15, 16, 74, 79, 94.

Para Sánchez Romeralo (1969, 148) la estructura del refrán y de la frase proverbial se caracteriza por la estructura binaria "de golpe y remache", que aparece muy ilustrativa en cuanto a la sensación que produce la *seguidilla* en general. En casi todos los ejemplos estudiados los dos primeros versos aparecen como una propuesta y los dos segundos aparecen como respuesta o consecuencia. Este remate es el que contiene en muchas ocasiones la chispa, ironía, burla o cualquier otra intención que se quiera dar. Así resulta más previsible la primera parte que la segunda, como se puede confirmar en la cantidad de ejemplos que utilizan un comienzo tópico como "hazme una valona" o "al pasar del arroyo".

La *seguidilla* está integrada por dos unidades rítmicas y léxico-semánticas constituidas una, por el primero y segundo verso, y otra por el tercero y cuarto, cuyo enlace permite observar otras relaciones, entre ellas la rima, que se da principalmente en segundo y cuarto verso. El verso entonces, no es únicamente una unidad rítmica, sino también una unidad semántica en cuanto que está relacionada con el contenido.

El principio de la repetición es uno de los elementos característicos de la poesía; en la *seguidilla* hace posible

la organización del texto en segmentos alternos. De ahí que el principio de repetición va a permitir organizar toda una red de relaciones derivadas de esa y otras equivalencias.

El principio de la repetición está presente en todos los niveles, desde la repetición fónica como es el caso de la rima, hasta la repetición léxica y semántica.

#### A. Nivel fónico-fonológico.

Los aspectos fundamentales que se han considerado para este nivel con relación a los elementos fónicos y fonológicos que aparecen de manera constante en la seguidilla son: la rima, el ritmo, el metro y la aliteración.

##### a. La rima.

Es el rasgo fónico más característico de la poesía, la repetición más representativa de ella, y que contribuye en gran medida al encuentro del sentido. La rima se considera la coincidencia de sonidos a partir de la última vocal acentuada.

En la *seguidilla* la rima se presenta en lo versos segundo y cuarto con rima asonante en palabra grave, y con menor frecuencia en aguda. La rima del segundo verso marca el final de la primera parte, o segmento del texto, y tiene la función de hemistiquio, y la rima del cuarto verso (35) marca el final del segundo segmento y propiamente del texto (36). Esta distribución permite observar claramente la estructura bimembre, por ejemplo:

17. "Al río me salgo/ y en su ribera,/ escribo en el agua/ toda mi pena."/

La rima asonante del segundo y cuarto verso, constituyen el esquema de la rima más frecuente de las *seguidillas* estudiadas. Este se presenta con mayor frecuencia en palabra grave, pero no es raro en aguda.

Ejemplos de rima con acentuación en palabra grave:

---

35 En la muestra estudiada, los versos rimantes terminan en palabra grave en 93 poesías, lo que constituye el 80.8% Acentúan en palabra aguda 22 poesías, no consideradas *seguidillas* típicas, lo que constituye el 19.2.% .

36 La excepción la constituyen las series en las que el texto está compuesto por todas las *seguidillas* que las integran como una unidad semántica.

82. Huyó el sol hermoso  
de tus *cabellos*  
que le causó envidia  
verlos tan *bellos*.

20. Arcos son rus cejas,  
tus labios coral.  
tus dientes son perlas,  
tu pecho cristal.

La combinación de rima alternada en segundo y cuarto verso tiene un aire más popular que si tuviera dos rimas (37).

c. Ritmo y metro.

El ritmo y el metro son elementos de la estructura del verso que se relacionan directamente con el nivel fónico-fonológico, aunque no son ajenos a los otros niveles. El metro hace que el texto se divida en segmentos complementarios, estableciendo entre ellos una relación de equivalencia.

La *seguidilla* en el momento de su aparición presenta la peculiaridad de la peculiaridad de que el prime siete sílabas (ocasionalmente podía ser de cinco. Los otros tres versos de la cuarteta presentan la tendencia a regularizar el número de sílabas en 5,7,5.

---

37. Al respecto Sánchez Romeralo (1969, 147) menciona que las formas de rima ABAB Y ABBA no son populares.

El hecho de que no existiera un número idéntico de sílabas responde a un fenómeno que atañe directamente a este género y lo ubica dentro de las formas que Henríquez Ureña clasifica como rítmicas, que son aquellas que a finales del siglo xvi y principios del xvii no tienen un número fijo de sílabas pero sí tienen marcada la acentuación.

Una forma poética de corte popular como la *seguidilla*, no obedece a las normas clásicas de la métrica, sino al ritmo.

En cuanto al origen del ritmo de la *seguidilla*, Henríquez Ureña consideraba:

De origen castellano parece la *seguidilla*, y quizá lo son también otros tipos de ritmo más vago, que han de considerarse meramente irregulares con tendencia a formas acentuales. Debe advertirse que, mientras en los versos a que puede atribuirse origen occidental el ritmo tiende a definirse en altas o golpes, (así en el arte mayor y el metro de gaita gallega) en los versos de probable origen castellano, el ritmo es menos preciso: en la *seguidilla* no se definen bien altas o golpes, sino la alternancia de renglón largo y renglón corto. (Henríquez Ureña, 1933, 96)

Henríquez Ureña considera a la *seguidilla* "esencialmente irregular, fluctuante" con alternancia de dos versos breves, más largo el primero y más corto el



segundo, que solían escribirse en uno solo, de rima alterna.

La hipótesis de Henríquez Ureña sobre el origen castellano de la *seguidilla* se ve rectificado a raíz del descubrimiento de las jarchas mozárabes en algunas de las cuales encontramos una estructura muy semejante a la de la *seguidilla* en Al andaluz, lo cual supone una diferencia de antigüedad y de cultura muy significativa. Aún así, las aportaciones de Henríquez Ureña al estudio de la *seguidilla* son muy valiosas ya que permiten un acercamiento a la concepción global de la estructura de la *seguidilla* a partir de la métrica.

Antes de que la presentación de las seguidillas se generalizara en cuartetos, era una costumbre común el que se escribieran las *seguidillas* en dos líneas (38) En la "ensaladilla moderna", del volumen de Munich aparece intercalada una *seguidilla* en dos versos:

{ Tomó la mano Belisa  
y en el corrillo le entró  
y a la danza renovó  
cantando esta *seguidilla* }

Quien quisiere amores al Prado vaya  
que no pican pulgas ni celos matan.

(Rodríguez Moñino. 1963, 189-190.)

---

38 "en dos las escriben muchos" Correas, 1953, 447.

## Cervantes en el Quijote retrata a:

un mancebito... que delante dellos iba caminando no con mucha priesa ... traía puesta una ropilla de terciopelo con algunas vislumbres de raso, y la camisa, de fuera, las medias eran de seda, y los zapatos cuadrados a uso de Corte...llegaría a dieciocho o diecinueve años, alegre de rostro y, al parecer, ágil de su persona. Iba cantando *seguidillas* para entretener el trabajo del camino. Cuando llegaron a él acababa de cantar una que el Primo tomó de memoria, que dicen que decía:

A la guerra me lleva mi necesidad;  
si tuviera dineros, no fuera en verdad.

(Cervantes. 1968, II, xxiv, 1107.)

La *seguidilla* adopta la forma de cuarteta, probablemente por asimilación a otros tipos de cantares contemporáneos, y deja de escribirse en dos líneas. Encontramos pues, que el esquema típico de la *seguidilla* es de una cuarteta de dos versos heptasílabos y dos pentasílabos. Con rima asonante el segundo y el cuarto, la mayoría de las veces con acentuación grave, aunque no es extraña la acentuación en aguda.

En las fuentes que se utilizaron en el presente trabajo, se observa con bastante frecuencia que las poesías tienen una métrica de 6,6,6,6, semejante a la canción; pero es también muy frecuente el esquema métrico de 6,5,7,5; de manera que el esquema 7,5,7,5, que caracteriza a la

seguidilla no se presenta de manera uniforme. (39). De manera que no es la medida silábica de los versos lo que va a permitirnos caracterizar a la *seguidilla* en sus inicios; tampoco lo es la acentuación; ya que encontramos no sólo los versos pares en rima grave o aguda, sino que aparece un acento arbitrario cuando el canto lo pide, como en el siguiente ejemplo:

178. Yendo a la plaza  
encontré a Inés.  
que la hablan pellizcan y besan  
dos estudiantés

En el mismo ejemplo es de notar que el tercer verso resulta más largo debido posiblemente al agregado *pellizcan*, que sin duda pone cierta picardía al poemita.

Pedro Henríquez Ureña trabajó profundamente el asunto de la versificación irregular inicialmente en su tesis doctoral con ese nombre (1920) (40); posteriormente siguió trabajándolo durante años y hacia 1933, realizó la obra definitiva.

Asimismo considera Henríquez Ureña que la acentuación final es generalmente llana, "pero las formas más antiguas

---

39 Es el que emplea Rubén Darío en el Elogio de la seguidilla que sirve de epígrafe al present trabajo.  
40 Henríquez Ureña, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920.

y populares de hoy [principios del siglo xx] admiten la terminación aguda.

Henríquez Ureña sostiene el principio del anisosilabismo como uno de los caracteres primordiales de la literatura española que abarca los tipos rítmicos ligados al canto y al baile, como resultado de la versificación acentual de los cantares populares y sus derivaciones a partir del siglo xv (41).

En oposición con la hipótesis de Henríquez Ureña, Antonio Sánchez Romeralo considera que el isosilabismo contribuye a fijar la *seguidilla*, entre otras formas de poesía popular: "El isosilabismo ... es uno de los factores generadores de las estructuras líricas populares de forma fija como la copla octosilábica y la *seguidilla* moderna." (Sánchez Romeralo, 1969, 136)

Sánchez Romeralo estudió el proceso mediante el cual la lírica culta popularizante imita a la lírica popular pero regularizándola, y como esta regularización acaba influyendo en la lírica popular, que en adelante se construirá sobre una base regular isosilábica. (ibid)

---

41 Ver el Prólogo que hace Menéndez Pidal a la edición de 1933. p. viii.

La métrica de la *seguidilla* se ve afectada significativamente por la llamada Ley de Mussafia, cuyo término proviene del estudio realizado por Adolfo Mussafia hacia 1886, sobre la equivalencia de versos de igual longitud aritmética. En la *seguidilla* aparecen frecuentemente en el verso segundo y cuarto, la rima en palabra aguda, lo que agregaría una sílaba al verso. La ley de Mussafia considera que no hay tal aumento de sílaba en versos métricamente iguales independientemente de que terminen en grave o aguda. ( Henríquez Ureña. 1933, 78).

En el siguiente ejemplo, la palabra final del segundo y cuarto versos, que establecen la rima típica, es grave, de manera que no se modificaría el número de sílabas, 7, 5, 7, 5.

96. Más esclavos has dado  
niña, a Cupido,  
que Cortés a Castilla  
vasallos indios.

En el siguiente ejemplo las últimas palabras de los versos segundo y cuarto, son agudas y por tanto agregarían una sílaba según la convención poética; pero en la *seguidilla* no se modifica el número de sílabas, de acuerdo con la mencionada ley de Mussafia:

99. Mirete señora,  
cuanto me miré  
que de libre que era  
cautivo quedé.

Así, coincidimos con Henríquez Ureña en que la versificación acentual o fluctuante no sigue el conteo exacto de sílabas, sino que se caracterizará por el acento que a su vez produce efectos fónicos bien definidos.

c. La aliteración.

Todo el juego de repeticiones fónicas hace que algunos sonidos destaquen más que otros. Después de la rima, la aliteración o repetición de uno o más sonidos en distintas palabras del texto, es el recurso más frecuente en el nivel fónico ya que aparece en el 46 % de la muestra. (42) Los sonidos que aparecen con mayor frecuencia son: las sibilantes, la combinación l/r y la combinación n/m./

La aliteración aparece en principio como una repetición fónica, pero también tiene elementos de significado. Podemos preguntarnos qué carga afectiva puede tener la abundancia de sibilantes en un poema, ¿el suspiro del amado? ¿el susurro del viento que lleva el amoroso

---

42. 1, 3, 4, 6, 9, 10, m 12, 18, 19, 20, 23, 24, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 50, 53, 58, 62, 65, 66, 67, 68, 71, 76, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 B, 95, 97, 100.

recado?, ¿quién podría saberlo?, pero sí se percibe o se intuye como en los siguientes ejemplos, cuya sibilante aparece por lo menos una vez en cada verso:

11. "Al espejo se toca/ el sol de mi vida/ dando luz a la luna/ donde se mira/".

9. "Aguas de mis ojos/ dadme descanso/ si llorando descansan/ los desdichados/." (43)

Menos común que la aliteración del fonema *s*, es la que vemos en el siguiente ejemplo, cuya frecuencia se da primordialmente en el fonema *p* y en la rima en el morfema *ito*, propio del diminutivo; de doce palabras, cinco tienen el fonema *p*:

10. "Al amor le pintan/ tan pequeñito/ porque en todas partes/ dura poquito/".

En el poema número 8, la presencia de *eres* parece recordar el paso de la corriente de agua:

8. "Aguas cristalinas/ del claro Tajo/ de no verme presente/ vais murmurando/".

Con abundancia de *enes*, la siguiente *seguidilla*:

29. "Blancas coge Lucinda/ las azucenas/ y en llegando a sus manos/ parecen negras./"

La aliteración contribuye al sentido de la *seguidilla*, constituyendo uno de los elementos frecuentes y representativos en lo referente al nivel fónico y fonológico, aunque no de manera exclusiva, ya que sin duda incide significativamente en el nivel semántico.

#### B. Nivel morfosintáctico.

Este nivel comprende la utilización del léxico y de la gramática en la construcción poética, a partir de la repetición de elementos.

##### a. La repetición léxica.

El significado de la repetición léxica revela generalmente posiciones analógicas o antitéticas. Las repeticiones léxicas al repetir sonidos propician la asociación de significados, por ejemplo:

92. Las blancas se casan  
las morenas no;  
buen día me ha venido  
que *blanca* me soy.

84. La cabeza me duele  
de *darla* voces,  
*darela* si subo  
doscientas coces

Es frecuente la repetición léxica idéntica:



52. *Deja* la morenita  
 lo que no es tuyo:  
*deja* los estudiantes  
 ir al estudio. (44)

La repetición léxica tiene un significado de equivalencia. Aquello que en la lengua natural es redundante, en el lenguaje artístico está cargado de información y sentido.

Otro caso de repetición idéntica lo constituyen los comienzos de algunas series que permanecen como formas fijas: 16 A, 16 B, 16 C "Al que vieres niña"; 79 A, 79 B, 79 C, 79 D, 80. "Hágame una valona"; 94 A, 94 B: "mal haya la torre" (45)

b. La repetición gramatical.

Toda organización poética está construida a partir de repeticiones de diversa índole. En el orden gramatical las repeticiones adquieren mayor significado al ser objeto de la selección y elección del autor de ciertas palabras o giros dentro de un repertorio que le permite expresar el contenido deseado y contribuir así a la conformación del

---

44 También en: 1, 3, 7, 8, 16, 20, 34, 35, 36, 52, 59, 70.  
 45 Otra es la 108 A, 108 B, 108 C, 108 D: " no me case mi madre"

sentido, lo que da lugar a que elementos gramaticales se semanticen.

Los paradigmas gramaticales, ya sean accidentes nominales o verbales, dan una respuesta en el sentido arriba expresado; las repeticiones gramaticales enriquecen y singularizan el texto poético, lo que no ocurre en el lenguaje natural, en el que las repeticiones generalmente empobrecen el texto.

La estructura gramatical y la estructura fonológica del texto desempeñan en la obra poética funciones complementarias, lo que no ocurre comúnmente en la lengua natural, en que generalmente la estructura gramatical es la portadora del sentido. La utilización de morfemas semejantes en diferentes funciones gramaticales es un buen ejemplo de este tipo de repetición:

51. De ser mal casada  
no lo niego yo;  
cautivo se vea  
quien me cautivó.

84. La cabeza me duele  
de darla voces,  
darela si subo  
doscientas coces.

### c. La construcción morfosintáctica.

Como se mencionó anteriormente, el análisis de los niveles sintagmáticos (fónico-fonológico y morfosintáctico) se efectúa a partir de una estructura bimembre identificada como típica en la *seguidilla*. En el nivel morfosintáctico ya se está hablando de significados de palabras y construcciones, y a partir de él es que cobra un mayor sentido la estructura bimembre a la que se ha hecho alusión.

Para Gili Gaya (1973, 12) las relaciones internas de cualquier sintagma no se expresan sólo por medios constructivos o estrictamente de sintáxis, sino también por medios fonológicos, léxicos y morfológicos, lo cual hace confusos los límites entre las partes tradicionales de la gramática. Aquí se intentará la clasificación de las oraciones conforme a Gili Gaya, en simples y compuestas, y éstas a su vez en principales, subordinadas y yuxtapuestas.

Las relaciones entre los diversos niveles se da de manera integrada.

d. El modelo morfosintáctico.

La construcción morfosintáctica más común en la seguidilla nos permite establecer una especie de modelo, que consiste en una oración compuesta, construida en los dos primeros versos, por una oración simple principal a manera de propuesta, hecha en la mayoría de los casos en primera persona; y una respuesta, consecuencia o conclusión, construida con una oración generalmente subordinada, en la cual se complementa la propuesta inicial.

Ejemplos:

7. "A todas adoro/ y por todas muero,/ [OP]  
mas por mi vida/ que a ninguna quiero/." [OS]
9. "Aguas de mis ojos/ dadme descanso,/ [OP]  
si llorando descansan/ los desdichados". [OS]
23. "Aunque tengo pobreza/ pienso ponerte/ [OP]  
donde muchos honrados/ vayan a verte/". [OS]

El orden de la lengua natural se mantiene en muchas ocasiones en las *seguidillas*.

. El trueque de segmentos textuales.

Como una hipótesis de trabajo haré mención de un fenómeno que consiste en que los cantos populares aceptan frecuentemente el trueque de los segmentos, cuyo intercambio permite un juego de interpretación, (46) pero que se puede hacer sólo si responde a un cierto orden sintáctico que permita mantener el sentido semántico. En la muestra se observó que los poemas contruidos por una oración compuesta, y una oración yuxtapuesta, en su mayoría aceptan el trueque por ejemplo:

6. "A quien no te quiere/ gustas de querer:/ ordinario gusto tienes de mujer."/

Pudo haber sido:

¿ordinario gusto/ tienes de mujer/ a quien no te quiere/ gustas de querer?.

También aceptan el trueque, según la muestra, las *seguidillas* contruidas por una oración compuesta cuya subordinada es adversativa introducida por *aunque*, y

---

46 Como un ejemplo de la tradición musical de México: "Paloma blanca/ blanca paloma; quien tuviera tus alas/ tus alas quien tuviera/".

resulta forzado cuando la oración subordinada adversativa comienza con *mas*, o con *pero* (47), por ejemplo:

67. El viento me trae/ rosas y flores/ pero no los suspiros/ de mis amores/

No muy afortunado sería:

¿pero no los suspiros/ de mis amores/ el viento me trae/ rosas y flores?/

Es de pensarse que el trueque se hacía después de haber cantado la primera versión, para darle variación.

El juego que representa el trueque de segmentos tiene limitantes, como la secuencia temporal; una narración, va a forzar el trueque, pero como un juego de interpretación, lo admite, por ejemplo:

83. "Ibate siguiendo, viome tu hermano, hube de quedarme/ triste y en vano"/.

---

47 Ejemplo de adversativa introducida por *pero*: 67. El viento me trae/ rosas y flores/ pero no los suspiros/ de mis amores/.

Ejemplo de adversativa introducida por *mas*: 7. A todas adoro/ y por todas muero/ mas por mí vida/ que a ninguna quiero./

Otro caso en que se da el trueque es el de las oraciones compuestas cuyo segundo segmento es una oración de relativo que se ve introducida por *que*, por ejemplo:

94. B. "Mal haya la torre/ que tan alta es/ que me quita la vista/ de mi cordobés."/

El empleo de los adjetivos y superlativos, herencia del amor cortés y de Garcilaso, no es tan frecuente en la muestra como pudiera pensarse; los elogios se construyen en muchos casos con metáforas perifrásticas:

29. Blancas coge Lucinda  
las azucenas  
y en llegando a sus manos  
parecen negras.

30. Cabellicos de oro,  
cuerpo delgado,  
tus manos son nieve  
tu pecho marmol.

Las relaciones entre los niveles propuestos para el análisis de la poesía en cuestión permiten la fragmentación de sus partes, para intentar su comprensión; pero si bien el trueque de segmentos se da en el plano morfosintáctico también tiene relevancia en el semántico, ya que es ahí en donde se decodifica el sentido del mensaje en cuanto comunicación.

La construcción mencionada se ve frecuentemente iniciada por nexos característicos como el *que*, que introduce una subordinada de relativo:

2. "[A Inesica le dije/ dile a tu hermana/] que esta noche me hable/ por la ventana."

Otra combinación frecuente introduce el tercer verso con un *si* condicional:

36. "Celos pido a mi niña,/ dame ella celos,/ si me da lo que pido/ ¿de qué me quejo?/"(48)

Y también es frecuente la introducción del tercer verso en un *porque* o un *por* que introduce una subordinada explicativa:

10. ["Al amor lo pintan/ tan pequeñito/] porque en todas partes/ dura poquito/" (49).

73. "En la calle mayor/ di una caída/ por poner el pie/ en la airada vida/."

Asimismo, la introducción del segundo segmento, constituido generalmente por una oración subordinada, se da por una introducción de adversativa, con *aunque*, *pero*, y *mas* (50).

---

48 Si bien no es la única construcción para indicar condición, ver otras construcciones: 41, 148.  
49 Otras introducidas por elemento explicativo: 28,  
50 Otras introducidas como adversativas: 27.



En las series es frecuente que el segundo segmento introduzca una oración independiente que se pone en boca de otro interlocutor, por ejemplo:

15. C. "El ventero responde,/ muy enojado/ "tome moza y cama/ por un ducado/"

15. D. "Y responde la moza/ desde la cama/ "no me parió mi madre/ para alquilada/"

Con alguna frecuencia el segundo segmento se ve introducido por el nexos circunstancial *cuando*:

66. "El sol y la luna/ quedan nublados/ cuando alza mi niña/ sus ojos claros/."

La riqueza de la lengua y sus posibilidades son enormes y la construcción puede ser a partir de diferentes combinaciones, aún así, el acercamiento a un modelo es un elemento que permite la identificación de ciertas maneras propias de la *seguidilla*.

### C. Nivel semántico.

En este nivel se sitúan, por una parte, la elección del tipo de arte en el cual se va a plasmar el pensamiento y por otra, la relación que adquiere la construcción sintagmática al extenderse hacia el contexto para transformarse en paradigmática.

La elección del léxico responde a presiones que el entorno social ejerce sobre el autor; también la elección del tipo de poesía responde a una serie de condiciones de moda en la cual el autor se siente a gusto al realizar su arte.

Un rasgo que permite distinguir una forma poética de otra es el léxico empleado. En la *seguidilla* el léxico denota actitudes y posiciones que resultan peculiares a ella, como puede ser el léxico del hampa y de ambientes relajados, y, por tanto, son valiosos registros de usos de germanía y lenguaje procaz.

#### a. Humor y doble sentido en la *seguidilla*.

Mijail Bajtin menciona (1987, 11)) cómo desde muy antiguo el hombre ha realizado actividades paralelas a la

cultura oficial con diversos fines. La *seguidilla* en el momento de su aparición no pertenece a la cultura oficial; el medio del hampa es en el que se desarrolla de especial manera. Así, la poesía de las *seguidillas* aparecía como alterna a la poesía culta, pero en sentido estricto, no hay que olvidar que tanto la poesía culta como la popular se alimentaban de fuentes comunes.

Un aspecto de la *seguidilla* que tiene que ver con la concepción de la parodia mencionada por Bajtin, es el hecho de que es una poesía que provoca en muchas ocasiones la risa. En este sentido la *seguidilla*, sobre todo la llamada rufianesca, sería paródica en cuanto que aparece frecuentemente el juego de combinaciones y empleos equívocos del lenguaje llenos de humor de diferentes tonos.

No deja de sorprender el hecho de que el ser humano pueda desde sonreír, hasta desternillarse de risa ante un texto aparentemente estático. La *seguidilla* es de esta clase de textos que mueven no sólo al humor y a la risa, sino a la interpretación de sentidos adicionales al gramatical y que pertenecen al juego semántico propio del idioma y el contexto en el que se da.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

La construcción de las *seguidillas* que se caracterizan por ser de humor y de doble sentido, va en relación con la elección de ciertas palabras o frases. Dicha construcción se puede dar de manera explícita o implícita (51 )

Como ejemplos de humor explícito:

5. Al que no agradaren  
las *seguidillas*  
denle con un palo  
por las costillas.

La idea que provoca la reacción de humor es por supuesto el golpe en las costillas, pero se logra por la rima oportunísima con *seguidillas*, y la elección de la forma coloquial para indicarlo (52). También en el siguiente ejemplo:

98. Mil romances te hago  
no los estimas,  
cásalo el boticario  
a quien te arrimas.

En la elección de la idea y las palabras de manera implícita es en donde se da el manejo equívoco de aquellos términos que son comprensibles en su contexto y que en alguna medida persisten en la cultura actual, razón por lo cual podemos interpretarlos, aunque sin duda de manera

---

51 Aproximadamente corresponde un 50% a cada modalidad.  
52 Ver también 128, 130,145, 177, 179,

limitada por razones de tiempo y espacio, además de las culturales.

Uno de los elementos más atractivos de la seguidilla es el empleo oportuno del lenguaje equívoco, entendiéndose éste como el lenguaje que adquiere diferentes sentidos según el manejo de algunos términos o ideas que permiten la interpretación de un doble sentido y que en muchas ocasiones tienen relación con las acciones fisiológicas, sobre todo con las referentes a la relación sexual. Esta característica hace que la seguidilla aparezca llena de vitalidad y frescura a partir del empleo de ciertos giros como los siguientes:

16. Al que vieres, niña,  
que gasta en regla,  
dile tú todo el año  
que estás con ella. (53)

La explicación vendría en el juego de palabras y el significado de gastar ordenadamente: hay restricciones para el gasto: el consejo es consecuente, restringe tú también la relación.

La serie continúa el juego de palabras aconsejando de acuerdo con la actitud del pretendiente:

---

53 Igualmente todas las de la serie 16.

16.B. Al que vieres, niña,  
 que gasta y quiere,  
 finge que le riñes  
 y no te pese.

16.C. Al que vieres niña,  
 que tiene y gasta,  
 dirásle de amores  
 dulces palabras. (54)

Parecería que es en las series en donde se da con mayor agudeza el elemento picaresco y hasta procaz con uso del lenguaje equívoco. En la serie 15 "Al pasar de la venta..." construida con expresiones explícitas, se lleva a cabo el regateo del servicio completo (cama y moza), que se ofrecía en una venta. Debió haber sido muy común este tipo de cantos, que sin duda divertían a la gente y cuyo comienzo es paródico del famoso "al pasar el arroyo"; es así como se utilizan elementos nuevos con los viejos o más conocidos, lo que da lugar a implicaciones más intensas.

Paralela a la anterior resulta la serie 74 que contiene, más que otra cosa, la crítica a los frailes. Hay ciertos calificativos que no tienen solamente la intención de ofender, sino que incluyen una acerba crítica y fuertes implicaciones:

74. F. Voto a tal, que no puedo,

---

54 Un juego de palabras semejante es el de la serie 108, con frecuentes alusiones sexuales.

que un fraile estuvo  
 en la venta y peores  
 las pagó a escudo.

74. G. Sin duda que el frailazo  
 no era muy carnal;  
 yo pondré que las corne  
 sin grano de sal.

En el mismo sentido la siguiente:

13. Al entrar en la iglesia  
 de San Francisco,  
 un bellaco de un fraile  
 me dio un pellizco. (55 )

Otra seria que debió haber sido favorita del público que gustaba de las *seguidillas*, también de tipo "rufianesco", propio de los ambientes de burdeles y prostitutas, es la número 26; se caracteriza también, como la anterior, por el manejo explícito del lenguaje, cuyo escándalo estriba en el alarde de la mujer que mantiene al hombre que seguramente la explota:

- 26.A. ¡Ay con la ganancia  
 de aqueste burdiel  
 haré a mi rufo  
 espada y broquel

Dentro de este rubro , un ejemplo con características implícitas de lo que podría ser un arreglo con prostituta:

---

55 Ver también 74 F y 74 G, 140.

61. El jueves estabas  
 en el mercado  
 y para membrillos  
 te dí un ducado.

Otra serie que se puede interpretarse por manifestar segundas intenciones, es la 79 con el comienzo "hágame una valona". dar una oportunidad, sería una acepción (56), pero también la valona es una ropa, este doble juego permite un manejo del léxico de la costura con implicaciones sexuales más o menos afortunadas, por ejemplo:

79. A. Hágame una valona  
 como quisiere,  
 con la punta y encaje  
 que yo le diere.

En otra versión parecería sólo buscar la rima afortunada sin más implicaciones:

80. Hágame una valona  
 de queso fresco  
 que mañana me caso  
 con un tudesco.

Según Correas, las *seguidillas* toman su nombre precisamente de ese ambiente del hampa citadina que origina un léxico propio o y un manejo equívoco de ciertos

---

56 En México se diría hoy "dar chance".



términos. Uno de los más claros es que esa gente se ha dado "a la seguida" o a "la vida airada" (57)

73. En la Calle Mayor  
di una caída  
por poner el pie  
en la airada vida.

El juego de palabras permite el humor implícito. En sentido estricto la siguiente trataría de una inocente comparación entre las personas y el dinero, pero no es así ya que se alude al recurrente motivo del cornudo (58).

75. Entre yo y mi marido  
valemós algo  
porque yo soy blanca  
y él es cornado.

Aparecen algunos nombres propios que pueden tener implicaciones como Pedro, 32. "Cásate conmigo,/ Pedro querido/". Marica, casi con el empleo de un comodín para cualquier nombre de mujer 34, "Cásate Marica", (59) Existen en la muestra varias alusiones a la mujer cuyo nombre comienza con F; tal vez la más fuerte y ofensiva sea la siguiente:

---

57 Cf. Correas 1953, 447.

58 Según Criado de Val (1981, 23) blanca se emplea desde el libro del Buen amor en la tradición picaresca como alusión al sexo femenino.

59 En el número 145 aparece el nombre Catalina.

38. Cinco efes tienes  
sin ser Francisca  
fea, floja, flaca  
fácil y fría. (60)

Asimismo aparecen en la *Antología* muchas palabras o frases que pueden tener implicaciones de doble sentido, sobre todo en el aspecto sexual (61), sin embargo, queda en el aire la posibilidad del empleo intencional de los mismos, como podrían ser: 62

- bajar los ojos. (25)
- engaño (27)
- ver el campo y la alameda (58).
- parad el remo/ descanse (78)
- vuela una palomita/ coger jazmín (85)
- céfiro alegre/ no la recuerdes (97)

b. El nivel léxico semántico de textos poéticos se caracteriza en el empleo de los tropos, entendiendo éstos como la combinación de unidades léxico-semánticas, no usual en la lengua corriente, pero permitida en el lenguaje poético. El sistema de los tropos responde al pensamiento estético y se establece a partir de semejanzas o

---

60 Ver 161.

61 Ver 105, 109, 113, 114, 119, 121, 122, 123, 133, 134,  
137, 144,  
62 141, 166, 176,

diferencias que se advierten entre las unidades semánticas autónomas.

Los tropos o recursos que aparecen con mayor frecuencia en la muestra estudiada son: la metáfora, la metáfora combinada con enumeración, la antítesis y la sinonimia.

La proyección hacia la naturaleza, herencia del amor cortés, y más directamente de Garcilaso y la poesía de cancionero, traslada propiedades humanas a objetos naturales:

8. Aguas cristalinas/ del claro Tajo,/ de no verme presente/ vais murmurando/."

17."Al río me salgo/ y en su ribera/ escribo en el agua/ toda mi pena./"

18. "Alamos del prado, fuentes de Madrid, como estoy ausente/ murmuráis de mí."(63)

La metáfora como acercamiento de objetos semejantes o que se perciben semejantes, es frecuente en la muestra estudiada, generalmente va acompañada de expresiones hiperbólicas de elogio a la mujer :

11. "Al espejo se toca/ el sol de mi vida/ dando luz a la luna/ donde se mira/."

En algunas los atributos se enumeran:

20. "Arcos son tus cejas, tus labios coral,/ tus dientes son perlas,/ tu pecho cristal.

30. "Cabellicos de oro/ cuerpo delgado,/ tus manos son nieve, tu pecho marmol./" (64)

La comparación, con la partícula *como*, no es muy frecuente:

39. "Como pájaro vuela/ mi pensamiento/ hasta dar en el lazo/ de vuestro pecho:/"

90. "Las mujeres se venden/ como los libros/ con licencias firmadas/ de los maridos./"

Como herencia del petrarquismo, en la poesía de las *seguidillas* surge la antítesis, los "opósitos". Entre los ejemplos de ideas antitéticas:

Con aire refranesco:

3. "A la mal casada/ le de Dios placer/ que la bien casada/ no le ha menester./"

6. A quien no te quiere/ gustas de querer/ ordinario gusto/ tienes de mujer/".

En ocasiones las ideas se presentan como sinónimos. En el siguiente ejemplo los doblones, el dinero, son

---

64 También 44, 45, 51,55, 64, 66, 82, 86, 88, 89, 93, 96, 97, 98, 100.

sinónimos de letra clara y entendible o sea se ha trasladado toda una situación al ámbito de la palabra escrita como legal o más real, si se "escribe" con dinero, las cosas son más claras:

69. "En doblones me escriba/ galán su pasión/ que es letra más clara/ y la entiendo mejor/."

La importancia que tienen los tropos en la construcción de la *seguidilla* como texto poético es amplia y frecuente, pero no aparece desde luego, en todas las poesías de la muestra, ya que en muchas ocasiones el orden de la lengua natural y la naturaleza de los objetos que se describen no se ve alterada, hecho que no modifica ni su belleza ni su eficacia poética, por ejemplo:

50. De los forasteros  
amiga eres  
sus visitas te causan  
cien mil placeres.

57. Donde estuvo el domingo  
estoy muy cierta  
no me entre en su vida  
por esta puerta.

## A manera de conclusión.

La razón primordial por la que elegí trabajar el tema de la *seguidilla* es que me gustan estos poemitas llenos de vida e ingenio, tan simple como eso. Pero la responsabilidad de llevar a cabo un acercamiento en cuanto obra de arte y en cuanto objeto de estudio, me ha conducido a la búsqueda metodológica que propicie identificar y explicar, en la medida de lo posible, las principales características de la *seguidilla* que me permitan una aproximación, aunque modesta, al tema.

El surgimiento de la *seguidilla* a finales del siglo xvi en España, probablemente en Andalucía, no es un acontecimiento aislado, es el resultado de una tradición poética que viene desde la poesía mozárabe, y de la tradición poética peninsular, tanto la gallego-portuguesa, como la castellana, que a su vez se conformó bajo la influencia de la poesía provenzal y la trovadoresca. Se alimentó también de la influencia del petrarquismo y la concepción del amor cortés que desemboca en la poesía de cancionero, de la cual deriva parte de la poesía de las *seguidillas*. Después del momento de gran éxito, la *seguidilla* toma carta de naturaleza entre las

manifestaciones poéticas populares de diversos países de habla hispana.

La seguidilla como un texto comunicativo presenta mensajes de diversa índole. Los más representativos son los que se refieren al tema del amor con sus matices que van desde el elogio a la mujer hasta el desengaño y el desamor. En cuanto a la relación entre el emisor y el receptor, encontramos que es un tipo de poesía característicamente apostrófica, se dirige a alguien. En ellas se identifica tanto la voz masculina, cuanto la femenina, en una participación equivalente que se puede relacionar con el sentido social que caracteriza a las manifestaciones artísticas populares.

Uno de los aspectos de mayor interés, pero también de mayor dificultad para el estudio de la *seguidilla* estriba en su estructura poética no uniforme. En este sentido, la *seguidilla* corresponde a las formas rítmicas, íntimamente relacionadas con la música, lo que les da características peculiares que no la obligan a establecer una métrica rígida, ni una acentuación uniforme, ni incluso una presentación versal única. Aún así, la *seguidilla* presenta peculiaridades que permiten su descripción e interpretación. La explicación de dichas peculiaridades en

cuanto a su estructura y valor comunicativo constituye el propósito del presente trabajo.

El lenguaje poético de la *seguidilla* frecuentemente aparece semejante al lenguaje natural en cuanto a la construcción morfosintáctica, lo que supone un empleo restringido de recursos retóricos. La estructura de la *seguidilla* guarda una íntima relación entre la lengua natural y la artística, la primera no se ve alterada con mucha frecuencia, aunque esta situación no excluye que en ocasiones se empleen recursos retóricos muy complejos como parte de su herencia culta.

A partir del análisis sintagmático que comprende básicamente la construcción fónica y la morfosintáctica, así como el análisis paradigmático, que comprende el nivel semántico y las notas contextuales, he intentado una aproximación a la *seguidilla*, que como tal, será dable de ser ampliada y mejorada, ya que más que respuestas únicas deja las dudas y el ánimo para emprender un futuro acercamiento al asunto.

La aproximación a través de los diversos niveles que integran el análisis propuesto se ha intentado dar una idea más amplia de lo que es la *seguidilla*, aunque desde luego,



siempre quedará la posibilidad de abordar el tema desde otros enfoques; pero queda en este trabajo una posibilidad resuelta como aproximación.

## ANTOLOGIA - APENDICE.

1. A coger amapolas  
madre, me perdí  
¡caras amapolas  
fueron para mí!  
*Corpus 319.*
2. A Inesica le dije:  
"dile a tu hermana,  
que esta noche me hable  
por la ventana."  
*Cancionerillos p. 287.*
3. A la mal casada  
le de Dios placer  
que a la bien casada  
no le ha menester.  
*Corpus 243.*
4. A las dos de la noche  
dijo el obispo:  
!"oh qué arrecho me siento  
cuerpo de Cristo!"  
*Séguedillos 228.*
5. A quien no agradaren  
las seguidillas  
denle con un palo  
por las costillas.  
*Séguedillos 285.*
6. A quien no te quiere  
gustas de querer:  
ordinario gusto  
tienes de mujer.  
*Cancionerillos p. 262.*
7. A todas adoro  
y por todas muero,  
mas por mi vida,  
que a ninguna quiero.  
*Cancionerillos p. 218.*
8. Aguas cristalinas  
del claro Tajo,  
de no verme presente  
vais murmurando.  
*Cancionerillos p. 240.*

9. Aguas de mis ojos,  
dadme descanso  
si llorando descansan  
los desdichados.  
*Cancionerillos p. 239.*
10. Al amor le pintan  
tan pequeñito,  
porque en todas partes  
dura poquito.  
*Ségedilles 168.*
11. Al espejo se toca  
el sol de mi vida,  
dando luz a la luna  
donde se mira.  
*Corpus 2272.*
12. Al entrar en la iglesia  
dije: "Aleluya,  
sacristán de mi alma  
toda soy tuya".  
*Ségedilles 40.*
13. Al entrar en la iglesia  
de San Francisco,  
un bellaco de un fraile  
me dio un pellizco.  
*Ségedilles 39.*
14. Al pasar del arroyo  
del alamillo,  
las memorias del alma  
se me han perdido.  
*Corpus 2382.*
15. A. Al pasar de la venta  
dije al ventero  
que me diese una moza  
por mi dinero.  
*Ségedilles 70.*
- B. Y el ventero responde,  
casi enojado:  
"¿cómo ha de tenerlas  
si no es casado?".  
*Ségedilles 71.*

C. El ventero responde,  
muy enojado:  
"tome moza y cama  
por un ducado".  
*Séguedillos* 72.

D. Y responde la moza  
desde la cama:  
"no me parió mi madre  
para alquilada."  
*Séguedillos* 73.

16. A. Al que vieres niña  
que gasta en regla,  
dile tú todo el año  
que estás con ella.  
*Cancionerillos* p. 263.

16. B. Al que vieres niña  
que gasta y quiere,  
finge que le riñes  
y no te pese.  
*Cancionerillos*. p. 263.

16. C. Al que vieres niña  
que tiene y gasta,  
dirásle de amores  
dulces palabras.  
*Cancionerillos* p. 264.

17. Al río me salgo  
y en su ribera,  
escribo en el agua  
toda mi pena.  
*Cancionerillos* p. 118.

18. Alamos del prado,  
fuentes de Madrid,  
como estoy ausente,  
murmuráis de mí.  
*Corpus* 2354.

19. Amores, perdona,  
mi padre llama,  
no te vayas con otra,  
vete a la cama.  
*Cancionerillos* p. 287.

20. Arcos son tus cejas,  
tus labios coral,  
tus dientes son perlas,  
tu pecho cristal.  
*Cancionerillos 263.*
21. Aunque voy a buscarte  
no puedo verte,  
¡qué ocasión tan buena  
para la muerte!  
*Séguedilles 195.*
22. Aunque soy morena,  
blanca yo nací:  
guardando el ganado  
la color perdí.  
*Corpus 139.*
23. Aunque soy morena  
no soy de olvidar,  
que la tierra negra  
pan blanco suele dar.  
*Corpus 140.*
24. Aunque tengo pobreza  
pienso ponerte  
donde muchos honrados  
vayan a verte.  
*Cancionerillos p. 288.*
25. Avalos tus ojos,  
linda morena,  
¡ávalos, ávalos  
que me dan penal!  
*Corpus 370.*
26. A. ¡Ay con la ganancia  
de aqueste burdiel  
haré a mi rufo  
espada y broquel!  
*Séguedilles 4.*
- B. ¡Ay con la ganancia  
de aquesta casa  
haré a mi rufo  
espada y capa!  
*Séguedilles 5.*

C. ¡Ay con la ganancia  
de aquesta partera  
haré a mi rufo  
capa y montera.  
*Séguédilles 6.*

27. Bien conozco señora  
que sois fingida,  
mas adoro el engaño  
por tener vida.  
*Séguédilles 143.*

28. Bienes deste mundo  
de qué me servís  
pues con todos no puedo  
ausente vivir.  
*Cancionerillos p. 240.*

29. Blancas coge Lucinda  
las azucenas  
y en llegando a sus manos  
parecen negras.  
*Corpus 2277.*

30. Cabellicos de oro,  
cuerpo delgado,  
tus manos son nieve,  
tu pecho marmol.  
*Cancionerillos p. 263.*

31. Canta la gallina  
responde el capón:  
"mal haya la casa  
donde no hay varón".  
*Séguédilles 25.*

32. Casádme con fea  
que sea rica,  
aunque tenga la cara  
de una borrica.  
*Séguédilles 52.*

33. Cásate conmigo,  
Pedro querido,  
y alabarme que tengo  
rico marido.  
*Cancionerillos p. 288.*

34. Cásate Marica,  
cásate y verás:  
el sueño del alba  
no le dormirás.  
*Corpus 2034.*
35. Celos encontrados  
en mi pecho reinan,  
denme otro pecho  
porque no se mueran.  
*Cancionerillos p. 218.*
36. Celos pido a mi niña,  
dame ella celos,  
si me da lo que pido,  
¿de qué me quejo?  
*Séquedilles 229.*
37. Celos, y más celos  
todo era celos,  
cele menos y acuda  
con más dineros.  
*Cancionerillos p. 288.*
38. Cinco efes tienes  
sin ser Francisca:  
fea, floja, flaca,  
fácil y fría.  
*Séquedilles 166.*
39. Como pájaro vuela  
mi pensamiento  
hasta dar en el lazo  
de vuestro pecho.  
*Séquedilles 180.*
40. Con los ojos me dices  
lo que me quieres:  
dímelo con la boca  
cuando quisieres.  
*Corpus 421.*
41. Considera, señora,  
si has de olvidarme,  
que de mí me olvido  
por no olvidarte.  
*Cancionerillos p. 240.*

42. Cuando el bien que adoro  
los campos pisa,  
madrugando el alba  
llora de risa.  
*Corpus 2271.*
43. Cuando estoy sin tus ojos  
el cielo miro,  
por ser este el retrato  
más parecido.  
*Ségedilles 181.*
44. Cuando mi lucero  
su luz esconde,  
aunque salga el sol,  
parece de noche.  
*Corpus 2274.*
45. Cuando sale mi niña  
a sus corredores,  
no parece la luna  
y el sol se esconde.  
*Corpus 2273.*
46. Cuando mi morenita  
su cuerpo baña,  
sirvele de espejo  
el cristal del agua.  
*Cancionerillos p. 263.*
47. Cuando quiero enojada  
reñir contigo,  
miranme tus ojos,  
tiemblo y suspiro.  
*Ségedilles 176.*
48. Cuanto me mandareis  
todo lo haré  
casa con dos puertas  
no la guardaré.  
*Corpus 2046.*
49. De dichosos amantes  
espejo he sido,  
serlo de desdichados,  
causa un olvido.  
*Cancionerillos p. 240.*



50. De los forasteros  
 amiga eres;  
 sus visitas te causan  
 cien mil placeres.  
*Cancionerillos p. 288.*

51. De ser mal casada  
 no lo niego yo;  
 cautivo se vea  
 quien me cautivó.  
*Corpus 224.*

52. Deja la morenita  
 lo que no es tuyo:  
 deja los estudiantes  
 ir al estudio.  
*Séguedilles 17.*  
 p

53. Descuidada duermes,  
 niña apacible,  
 bien parece que tienes  
 el alma libre.  
*Séguedilles 205.*

54. -Decilde a la muerte, madre,  
 que no me lleve  
 - Harto le digo, hija,  
 y ella no quiere.  
*Corpus 864.*

55. Dientes de alabastro  
 tiene mi ingrata  
 y la boca chica  
 con que me mata.  
*Cancionerillos p. 264.*

56. Dije que te fueras,  
 y no has querido:  
 desdicha[da] de mí  
 si es mi marido.  
*Cancionerillos p. 288.*

57. Donde estuvo el domingo  
 estoy muy cierta,  
 no me entre en su vida  
 por esta puerta.  
*Cancionerillos 288.*

58. - ¿Dó venís casada,  
tan placentera?  
- Vengo de ver el campo  
y el alameda.  
*Corpus 305.*
59. Dígame un requiebro  
galán amador  
dígame un requiebro,  
dígame un amor.  
*Corpus 2288.*
60. Dios te dé ventura  
rey don Felipe,  
Dios te dé ventura  
y no te la quite.  
*Corpus 910.*
61. El amor del soldado  
no es más que un hora,  
que en tocando la caja  
"adios señora".  
*Corpus 724.*
62. El amor y el agua  
por su rodeo  
tornan a su madre  
y a su elemento.  
*Cancionerillos p. 218.*
63. El jueves estabas  
en el mercado  
y para membrillos  
te dí un ducado.  
*Cancionerillos p. 287.*
64. El pecho esquivo  
de mi dulce ingrata  
es de los desdenes  
la cruel morada.  
*Cancionerillos p. 218.*
65. El pedirme dineros  
y enamorarme  
no es matarme de amores  
sino de hambre.  
*Séquedilles 214.*

66. El sol y la luna  
quedan nublados  
cuando alza mi niña  
sus ojos claros.  
*Cancionerillos p. 263.*
67. El viento me trae  
rosas y flores,  
pero no los suspiros  
de mis amores.  
*Cancionerillos p. 264.*
68. En campaña, madre,  
tocan a leva,  
vanse mis amores,  
sola me dejan.  
*Corpus 2293.*
69. En doblones me escriba,  
galán su pasión,  
que es letra más clara  
y la entiendo mejor.  
*Corpus 2372.*
70. En el lazo te tengo  
paloma torcaz,  
en el lazo te tengo  
que no te me irás  
*Corpus 406.*
71. En esas mejillas  
conchas de nacar,  
cría el cielo perlas  
y el sol las guarda.  
*Cancionerillos p. 264.*
72. En ese cielo  
de tu frente bella  
encendidos astros  
son tus quedejas.  
*Cancionerillos p. 218.*
73. En la Calle Mayor  
di una caída  
por poner el pie  
en la airada vida.  
*Cancionerillos p. 263.*
- 74 A. En llegando a la venta  
dije al ventero,

que me diese una moza  
por mi dinero.  
*Séguedilles 61.*

B. Y responde el ventero,  
muy enojado,  
no le faltará moza  
por un ducado.  
*Séguedilles 62.*

C. Respondí: "bueno es eso"  
algo corrido,  
"que en Madrid las camuesas  
van a cuartillo".  
*Séguedilles 63.*

D. Bellaco, ladronazo,  
no caen la cuenta,  
que en Madrid todo sobra,  
pero aquí es venta.  
*Séguedilles 64.*

F. Voto a tal, que no puedo,  
que un fraile estuvo  
en la venta, y peores  
las pagó a escudo.  
*Séguedilles 66.*

G. Sin duda que el frailazo  
no era muy carnal;  
yo pondré que las corne  
sin grano de sal.  
*Séguedilles 67.*

75. Entre yo y mi marido  
valemos algo  
porque yo soy blanca,  
y él es cornado.  
*Corpus 2287.*

76. Estando conmigo,  
mi bien, suspiráis  
esos son avisos  
de amor que me dais.  
*Corpus 2287.*

77. Fertiliza tu vega  
dichoso Tormes

- porque viene mi niña  
cogiendo flores.  
*Corpus 2275.*
78. Galeritas de España  
parad el remo,  
para que descanse  
mi amado dueño.  
*Corpus 2294.*
79. A. Hágame una valona  
como quisiere,  
con la punta y encaje  
que yo le diere.  
*Séguedilles 80.*
- B. Hágame una valona  
como quisiere,  
con el hilo de pita  
que yo le diere  
*Séguedilles 81.*
- C. Hágame una valona  
de seda negra  
para que se la ponga  
la mi morena.  
*Séguedilles 83.*
- D. Hágame una valona  
de seda fina,  
para que se la ponga  
la coscolina.  
*Séguedilles 84.*
80. Hágame una valona  
de queso fresco,  
que mañana me caso  
con un tudesco.  
*Séguedilles 92.*
81. Hasta aquí me ha placido  
vuestra compañía,  
agora no me place  
ni la querría.  
*Corpus 1968.*
82. Huyó el sol hermoso  
de tus cabellos,

que le causó envidia  
verlos tan bellos.  
*Cancionerillos p. 240.*

83. Ibate siguiendo,  
viome tu hermano;  
hubo de quedarme  
triste y en vano.  
*Cancionerillos p. 287.*

84. La cabeza me duele  
de darla voces,  
daréla si subo  
doscientas coces.  
*Cancionerillos p. 287.*

85. La calle de Atocha  
junto Antón Martín  
vuela una palomita  
por coger jazmín.  
*Cancionerillos p. 263.*

86. La cejita en arco  
y el ojo negro,  
la carita de plata,  
mirad qué extremo.  
*Cancionerillos p. 287.*

87. La desamorada  
te llaman todos,  
porque a todos engañas  
por varios modos.  
*Cancionerillos 287.*

88. La morena graciosa  
de ojuelos verdes  
es quien mata de amores,  
cautiva y prende.  
*Corpus 2268.*

89. La niña de cristal  
por ser hermosa  
la cara esconde  
de matar medrosa.  
*Cancionerillos p. 289.*

90. Las mujeres se venden  
como los libros,

con licencias firmadas  
de los maridos.  
*Séguedilles 209.*

91. Los galancitos  
esto tenemos,  
que adonde no nos quieren  
allí queremos.  
*Corpus 2330.*

92. Las blancas se casan  
las morenas no;  
buen día me ha venido  
que blanca me soy.  
*Corpus 144.*

93. Los ojos bellos  
de mi dulce niña  
tienen del zafir  
la color más fina.  
*Cancionerillos p. 218.*

94. A. Mal haya la torre  
fuera de la cruz  
que me quita la vista  
de mi andaluz.  
*Séguedilles 1.*

B. Mal haya la torre  
que tan alta es,  
que me quita la vista  
de mi cordobés.  
*Séguedilles 2.*

95. Mañanitas floridas  
del mes de mayo  
despertad a mi niña,  
no duerma tanto.  
*Corpus 61.*

96. Mas esclavos has dado,  
niña, a Cupido  
que Cortés a Castilla  
vasallos indios.  
*Séguedilles 110.*

97. Mientras duerme mi niña,  
céfiro alegre,

- sopla más quedito,  
no la recuerdes.  
*Corpus 2302.*
98. Mil romances te hago,  
no los estimas;  
cáusalo el boticario  
a quien te arrimas.  
*Cancionerillos p. 287.*
99. Mirete señora,  
cuando me miré:  
que de libre que era  
cautivó quedé.  
*Cancionerillos p. 239.*
100. Mis amores, zagalas,  
y mis contentos,  
unos fueron aire  
y otros son fuego.  
*Corpus 265 A.*
101. Morenica me adoran  
cielos y tierra  
que del sol de mis brazos  
estoy morena.  
*Corpus 1363.*
102. Nacen del recelo  
los crueles celos  
y muere el amor  
de quien nacen ellos.  
*Cancionerillos p. 218.*
103. Negros son los ojos  
de mi Belisa,  
y sus negros son todos  
cuantos los miran.  
*Séguedillos 122.*
104. Niña de los zafires  
mi dulce Ana,  
Paris soy que a Venus  
doy la manzana.  
*Cancionerillos p. 218.*
105. No corráis ventecillos,  
con tanta prisa,



porque al son de las aguas  
duerme mi niña.  
*Corpus 2301.*

106. No quiero que me quieras  
ni yo quererte  
sino que me aborrezcas  
y aborrecerte.  
*Corpus 116.*

107. No huyas morena  
duélete de mí,  
que no sé qué me tengo  
después que te ví.  
*Corpus 888 A.*

108. A. No me case mi madre  
con hombre grande,  
que se sube en el poyo  
para besarme.  
*Corpus 2359.*

B. No me case mi madre  
con hombre chico  
que le llevo delante  
por abanico.  
*Corpus 2360.*

C. No me case mi madre  
con hombre gordo  
que en entrando en la cama  
huele a mondongo.  
*Corpus 2361.*

D. No me case mi madre  
con estudiante  
porque es corto de bolsa  
largo de talle.  
*Corpus 2365.*

E. No me case mi madre  
con pastelero,  
que me pica la carne  
con el carnero.  
*Corpus 2366.*

109. No me llegue el manto  
que me destoca,

que me tiene mi madre  
para ser monja.  
*Corpus 1686.*

110. No me mires, moreno,  
cuando te miro,  
que se encuentran las almas  
en el camino.  
*Séguedilles 147.*

111. A. No me miréis si otro,  
bella morena,  
no me miréis otro,  
que me dais pena  
*Séguedilles 57.*

B. Hoy si otro mirare,  
moreno mío,  
en lugar de favores,  
me deis desvíos.  
*Séguedilles 58.*

112. Negra tengo la cara,  
negro el corazón,  
como amor es fuego,  
volvióse en carbón.  
*Cancionerillos. p. 263.*

113. No quiero estudiante  
que te acompañe  
pues quieres danzar  
si ves que tañe  
*Cancionerillos p. 288.*

114. Nohecitas de julio  
y aires del prado  
decí a mis amores  
que aquí me aguardo.  
*Cancionerillos. p. 262.*

115. Orillicas del río  
mis amores ¡e!  
y debajo de los álamos  
me atendé,  
*Corpus. 461.*

116. Para casamiento  
la mejor cara

si no tiene dineros  
no vale nada.  
*Séguedilles 49.*

117. Páreste a la ventana  
niña en cabello,  
que otro paraíso  
yo no le tengo.  
*Corpus 379.*

118. Perlas son tus dientes,  
oro el cabello,  
un milagro raro  
tu rostro bello.  
*Cancionerillos p. 262.*

119. Pónteme de cara,  
que te vea yo,  
y siquiera me mires,  
siquiera no.  
*Corpus 364.*

120. Por agora señora  
dineros quiero  
que no hay tal ventura  
como el dinero.  
*Cancionerillos p. 288.*

121. Por cortar una rama  
vida, y cor teme:  
mal haya el cuchillo  
que tanto duele.  
*Corpus 2377.*

122. Por esas columnas  
da aquese cielo,  
serán el plus ultra  
de mi deseo.  
*Cancionerillos. p. 262.*

123. Por una morenita  
corren un toro,  
las garrochas de plata  
los clavos de oro.  
*Corpus 2278.*

124. Por vida de mis ojos  
el caballero,

- por vida de mis ojos,  
que bien os quiero.  
*Corpus 331 A.*
125. Préstame tus ojos  
para esta noche  
que me importa la vida  
matar un hombre.  
*Ségedilles 119.*
126. Que de vos, el quindo,  
cogeré guindas,  
y de vos mi pastora,  
palabras lindas.  
*Corpus 843 A.*
127. Que mis penas parecen  
olas de la mar  
porque vienen unas  
cuando otras se van.  
*Corpus 843.*
128. Que no me tiréis  
garrochitas de oro  
la de Pedro de Bamba  
que no soy toro.  
*Cancionerillos p. 262.*
129. Que si soy morena,  
madre a la fe,  
que si soy morenita,  
yo me lo pasaré.  
*Corpus 132.*
130. Que si tiene sarna  
la Leonor  
que si tiene sarna  
yo sarampión.  
*Corpus 2078.*
131. Quien dijere que Venus  
ha sido blanca,  
no ha estudiado las artes  
en Salamanca.  
*Ségedilles 101.*
132. Quite allá su alma  
que no la quiero:

- por vida de mis ojos,  
que bien os quiero.  
*Corpus 331 A.*
125. Préstame tus ojos  
para esta noche  
que me importa la vida  
matar un hombre.  
*Ségedilles 119.*
126. Que de vos, el guindo,  
cogeré guindas,  
y de vos mi pastora,  
palabras lindas.  
*Corpus 843 A.*
127. Que mis penas parecen  
olas de la mar  
porque vienen unas  
cuando otras se van.  
*Corpus 843.*
128. Que no me tiréis  
garrochitas de oro  
la de Pedro de Bamba  
que no soy toro.  
*Cancionerillos p. 262.*
129. Que si soy morena,  
madre a la fe,  
que si soy morenita,  
yo me lo pasaré.  
*Corpus 132.*
130. Que si tiene sarna  
la Leonor  
que si tiene sarna  
yo sarampión.  
*Corpus 2078.*
131. Quien dijere que Venus  
ha sido blanca,  
no ha estudiado las artes  
en Salamanca.  
*Ségedilles 101.*
132. Quite allá su alma  
que no la quiero:

que a las almas en pena  
las tengo miedo.  
*Séguedillos*. 106.

133. Riberitas del río  
de Manzanares  
tuerce y lava la niña  
y enjuga al aire.  
Corpus 2278.

134. Romerito florido  
coge la niña,  
y el amor de sus ojos,  
flechas cogía.  
Corpus 2276.

135. *Seguidillas* me canta  
el estudiante  
porque cuando se muera  
yo se las cante.  
*Séguedillos* 288.

136. *Seguidillas* me pide  
madre, el alguacil,  
*seguidillas* me pide  
más de cuatro mil.  
*Séguedillos* 287.

137. Si a caso te casas  
niña querida  
no pierdas el gusto  
y pierde la vida.  
*Cancionerillos* p. 239.

138. Si alabar se deben  
firmes amores  
los míos alaben  
todos los hombres.  
*Cancionerillos* p. 239.

139. Si con el forastero  
mas la veo hablar,  
la ración que la doy  
la habré de quitar.  
*Cancionerillos* p. 287.

140. Si de mal de amores  
muere la niña,

ciruelita de fraile  
la resucita.  
*Corpus* 1835.

141. Si mis padres no quieren  
y lo hacen tan mal,  
sácame mi vida,  
por el Oficial.  
*Cancionerillos* p. 287.

142. Si te sientes triste  
darete un coche  
en que vayas al Grao  
hasta la noche.  
*Cancionerillos* p. 287.

143. Si tienes las piernas  
como la cara,  
tú eres la morenita  
que yo buscaba.  
*Cancionerillos* p. 263.

144. Si los ojos alzas  
para mirarme,  
yo bajo los míos  
por repararme  
*Séguedilles* 192.

145. Si te echaren de casa  
la Catalina,  
si te echaren de casa,  
vente a la mía.  
*Corpus* 473.

146. Si tuviera figura  
mi pensamiento,  
cuantas veces le hallaras  
en tu aposento.  
*Séguedilles* 141.

147. Son mis ojos fuentes  
que vierten agua,  
por matar el fuego  
que el alma abrasa.  
*Séguedilles* 198.

148. Si por blanco y rubio  
me dejás Ana,

yo a tí por morena,  
te he dado el alma.  
*Séguédilles 111.*

149. Tañen a la queda,  
mi amor no viene:  
algo tiene en el campo  
que le detiene.  
*Corpus 568 B.*

150. Tengan, tengan, señores,  
esa morena,  
tenganla que le lleva  
mi amor tras ella.  
*Séguédilles 29.*

151. Téngase su alma  
que no la quiero  
que a las almas en pena  
las tengo miedo.  
*Séguédilles 149.*

152. Tienen vuestros ojos  
al padre alcalde  
que aunque roban y matan  
no hay quien los hable.  
*Séguédilles 117.*

153. Tiéneme mi gusto  
tan disgustada  
que mi gusto no gusta  
de quien gustaba.  
*Séguédilles 187.*

154. Tienes lindos ojos,  
lindos cabellos  
tiénes los revueltos,  
y a mí con ellos.  
*Cancionerillos p. 263.*

155. Tira allá, que no quiero,  
mozuelo Rodrigo,  
tira allá que no quiero  
que burles conmigo.  
*Corpus 693.*

156. Todos los avarientos  
son como los cardos



que para que aprovechen,  
han de enterrarlos.  
*Séguedilles* 220.

157. Tu cabello de oro  
me enlaza y prende,  
tus mejillas de grana,  
y ojuelos verdes.  
*Cancionerillos* p. 239.

158. Tus dientes son nieve  
tu pecho marmol  
las penas que causan  
yo me las callo.  
*Cancionerillos* p. 263.

159. Tus rubios cabellos  
madejas de oro,  
libertades compran  
con su tesoro.  
*Cancionerillos* p. 118.

160. Una cosa te pido  
si tienes amor,  
que no mires tanto  
al Comendador.  
*Cancionerillos* p. 287.

161. Una F adoro  
porque es la letra  
del nombre de la dama  
que me sujeta.  
*Séguedilles* 203.

162. Una flecha de oro  
me tiró el Amor  
¡Ay Jesús que me ha dado  
en el corazón!  
*Corpus* 2321

163. Unos ojos negros  
me han cautivado,  
¿quién dijera que morenos  
cautivan blancos?  
*Séguedilles* 105.

164. Valencia la noble  
soy yo llamada,

pues en la nobleza  
llevo la gala.  
*Cancionerillos p. 218.*

165. - Vámonos a la guerra  
doña María.  
- No quiero, que no hay sueldo  
como solía.  
*Corpus 1202.*

166. Vase todo el mundo  
tras el liberal,  
que el bocado ajeno  
siempre sabe más.  
*Corpus 1015.*

167. Vaisos amores  
de aqueste lugar  
tristes de mis ojos  
¿y cuándo os verán?  
*Corpus 549 A.*

168. Vencen mis pesares  
a los mayores,  
olvidado en ausencia  
de mis amores.  
*Cancionerillos p. 239.*

169. Vi tus bellos ojos,  
nunca los viera,  
que hechizos me dieron  
y adormideras.  
*Cancionerillos p. 262.*

170. Vida de mi vida  
corazón de otre  
¿cómo os fue con los besos  
de la otra noche?  
*Corpus 1705.*

171. Vida de mi vida  
no lloréis amor,  
que la despedida  
será con dolor.  
*Séguedilles 102.*

172. Vida de mi vida  
si bien me queres,  
de esta tierra me saques  
y a otra me lledes.

*Corpus 469.*

173. Vida de mi vida  
vámonos de aquí,  
quitaremos que digan  
de vos y de mí.  
*Corpus 470.*

174. Vita, vitae meae  
cor alterius  
memento osculorum  
noctis illius.  
*Corpus 1705.*

175. Vuelve a mí tus ojos  
mi bien, recuerda,  
que el irme es forzoso  
cuando amanezca.  
*Corpus 2291.*

176. Y por ver como reman  
subí a la popa;  
con el son de los remos  
dormime toda.  
*Séguedilles 33.*

177. Ya no quieren los hombres  
mujer honrada,  
si que venga en dineros  
toda aferrada.  
*Séguedilles 15.*

179. Zapatillo y cinta  
te ví, y el chapín,  
cuando iba a mi casa  
sobre mi rocín.  
*Cancionerillos p. 287.*

180. Zarpa la capitana  
tocan a leva;  
vase el bien de mi vida,  
sola me deja.  
*Corpus 2293.*

## BIBLIOGRAFIA.

- Alín, José María. *El cancionero español de tipo tradicional*. Ed. Taurus, Madrid, 1968.
- Alonso, Dámaso, y José M. Blecua. *Antología de la poesía española, poesía de tipo tradicional*. Ed. Gredos, Madrid, 1956.
- Anglés, H. - J. Peña. *Diccionario de la música*. 2 Tomos, Ed. Labor, Barcelona, 1954.
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. B.R.H. Ed. Gredos, Madrid, 1957.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Ed. Alianza Universidad, 1a. ed. (En Alianza), Madrid, 1987.
- Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística general*, Ed. Siglo xxi, México, 1989.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Cejador y Frauca, Julio. *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular recogida y estudiada*. Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Mus. 10 vols., Madrid, 1930.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Aguilar, Madrid, 1968.
- Clarke, Dorothy Clotelle. "The early seguidilla", *Hispanic Review*, Vol. xii, July, 1944, Number 3. Publ. by the University of Pennsylvania Press.
- Correas, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana*. Ed. y Pról. de Emilio Alarcos García, Madrid, 1954.
- Díaz Roig, Mercedes. *El Romancero y la Lírica popular moderna*. El Colegio de México, 1a. ed., México 1976.
- Criado de Val, Manuel. *Diccionario de español equivoco*. Edi-6 Sgel- Madrid, 1981.
- Elliott, John H. *España y su mundo*. Alianza editorial, Madrid, 1990.

Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintáxis española*. Vox Bibliograf, Barcelona, 1973.

Frenk, Margit. *Entre folklore y literatura*. El Colegio de México, México, 1971.

Frenk, Margit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. El Colegio de México, 1a. ed. México, 1975.

Frenk, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Ed. Castalia, Madrid, 1978.

Foulché Delbosc, R. "Séguedilles anciennes." *Revue hispanique*, Huitième année, 1901. 309-331. (Reprinted with permission of the original publishers by Kraus Reprint Corporation, New York, 1961).

Hanssen, Federico. *La Seguidilla*. Anales de la Universidad de Chile, 125: 697-796. Julio-Diciembre, 1909. (reimpreso en 1957 Núms. 107-108.)

Henríquez Ureña, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana* 2a. ed. Publ. de la Revista de Filología española, Madrid, 1933.

Iza Zamácola, Juan Antonio. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polas que se han compuesto para cantar a la guitarra*. 2 Vols. Ibarra, 3a. ed. Madrid, 1805. (1a. ed. Madrid, 1779).

Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística general*. Ed. Planeta, Barcelona, 1985.

Lombardi Satriani, Luigi María. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Ed. Nueva Imagen, 2a. ed. México, 1988.

Machado y Alvarez, Antonio. *Cantes flamencos*. Ed. Espasa Calpe, 2a. ed. Buenos Aires, 1947. (Colec. Austral Núm.745).

Magis, Carlos H. *La Lírica popular contemporánea*. España, México, Argentina. El Colegio de México, México, 1969.

Manrique, Jorge. *Obra completa*. Ed. Espasa Calpe, 3a. ed. Buenos Aires, 1943. Colec. Austral Núm. 135.

Martínez Torner, Eduardo. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Ed. Castalia, Madrid, 1966.

Menéndez Pidal Ramón. "La primitiva poesía lírica española" En *Estudios Literarios*. ed. Espasa Calpe 8a. ed. Madrid 1957. 196-269. Colec. Austral N.º 28.

Tomás Navarro, Tomás. *Métrica española*. Las Américas Publ. New York, 1966.

Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. 5 Vols. Ed. Francisco Alvarez y Ca., Sevilla, 1883.

Rodríguez Marín, Francisco. *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*. Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1910.

Rodríguez Moñino, Antonio. *Las series valencianas del Romancero nuevo y los Cancionerillos de Munich. (1589 - 1602)* Artes Gráficas Soler, Valencia, 1963.

Rojas, Fernando de. *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Facsimil de la ed. de Valencia de 1514. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1975.

Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos xv y xvi*, Ed. Gredos, Madrid, 1969. (BRH II, estudios y ensayos 131).

Subirá, José. *Historia de la música teatral en España*. Ed. Labor, Barcelona, 1945.

Subirá, José. *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*. Ed. Labor, Barcelona, 1933.

Vega Carpio, Lope Félix de. *Obras Selectas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1969.