

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

«*Morenita, mirarte deseo*»  
La voz masculina en la  
antigua lírica popular hispánica

Tesis que presenta  
Montserrat Ramírez Castañón  
para optar por el grado de  
Maestría en Letras Españolas

Ciudad Universitaria, 2006.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.



A Luis:  
*Acá os hallo, en el mi libro,  
amor querido. (325 B)*

# ÍNDICE

	Página
<b>Introducción</b> .....	1
<b>1. La voz y su género</b>	
1.1. Panorama de las voces en la antigua lírica popular.....	12
1.2. La voz.....	15
1.2.1. Canciones personales <i>versus</i> canciones impersonales.....	17
1.2.2. Canciones de voz indeterminada.....	19
1.2.3. Deíxis personal.....	20
1.2.4. Deícticos contextuales: tópicos y símbolos de la voz masculina.....	21
1.3. Diferentes voces en canciones con cabeza y glosa .....	21
<b>2. El <i>corups</i> de la voz masculina según los deícticos personales</b>	
2.1. Locutor, alocutorio y delocutor.....	30
2.2. Combinación de deícticos.....	32
2.3. El deíctico <i>madre</i> .....	34
<b>3. Deícticos del alocutorio y delocutor</b>	
3.1. Clases de palabras en el discurso masculino.....	35
3.1.1. Los sustantivos en el discurso masculino.....	35
3.1.2. Los adjetivos en el discurso masculino.....	38
3.1.3. Los pronombres en el discurso masculino.....	39
3.2. Los nombres propios femeninos.....	40
<b>4. Tópicos de la voz masculina</b>	
4.1. De origen cancioneril.....	51
4.1.1. Muerte de amor.....	51
4.1.1.1. Matar de amor.....	53
4.1.1.2. Aspiración a la muerte.....	57
4.1.1.3. Morir de amor.....	58
4.1.1.4. Herir de amor.....	59
4.1.1.5. Mal de amor.....	59
4.1.1.6. Desear la muerte de la amada.....	60
4.1.2. Los ojos.....	62
4.1.2.1. Elogio a los ojos.....	63
4.1.2.2. Ojos morenos.....	66
4.1.2.3. La mirada.....	67
4.1.2.4. Los ojos del galán.....	68
4.1.3. Mártir de amor.....	70
4.1.4. La discreción.....	74
4.1.5. Los cizañeros	
4.1.5.1. « <i>Malos envolvedores</i> ».....	75
4.1.5.2. « <i>Lenguas malas</i> ».....	77

4.1.6. Alegorías de la lírica cancioneril	
4.1.6.1. <i>Militia amoris</i> .....	79
4.1.6.2. Alegorías de Cupido.....	81
4.1.6.3. Alegorías de la caza.....	83
4.2. Otros tópicos.....	86
4.2.1. La casada.....	86
4.2.1.1. La malmaridada.....	90
4.2.2. La partida.....	91
4.2.2.1. El amor del forastero <i>versus</i> el amor del lugareño.....	95
4.2.3. Canciones de ronda.....	96
<b>5. El erotismo</b>	
5.1. La canción de elogio y el piropo.....	98
5.1.1. Tópicos del elogio.....	100
5.1.1.1. La flor y la rosa .....	100
5.1.1.2. « <i>La blanca niña</i> ».....	103
5.2. El lenguaje erótico en el discurso masculino.....	107
5.2.1. Hablar y ver.....	113
5.2.1.1. Hablar.....	113
5.2.1.2. Ver.....	115
5.2.2. Oficios femeninos.....	118
5.3. Los símbolos.....	121
5.3.1. La morena.....	124
5.3.2. El agua.....	129
5.3.3. El vergel.....	130
5.3.4. El aire.....	133
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>136</b>
<b>Apéndice.....</b>	<b>143</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>147</b>
<b>Índice de primeros versos.....</b>	<b>153</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente estudio trata sobre la poesía lírica llamada popular o tradicional hispánica, en una de sus temáticas predominantes: la amatoria. El amor es, por definición, el rasgo lírico universal, y queda plasmado en estos cantarcillos rústicos provenientes de la tradición oral, que corría a lo largo de la Edad Media y que, durante el Renacimiento, los poetas cultos, limitados y desgastados en su repertorio cortesano, utilizaron y combinaron con sus propias formas, dejándolos inmensamente impregnados de su peculiar concepto del amor: el amor cortés. Los sentimientos amorosos con sus variantes, motivos, circunstancias y matices se manifestaban en forma de cantos breves, directos y enfáticos; a menudo venían acompañados del baile. Como lírica de tipo tradicional o folclórica, era entonada por el pueblo labriego en general, tanto por mujeres como por hombres, durante sus labores y costumbres cotidianas o en festividades propias de la comunidad. Por ello, encontramos una diversidad de temas, entre ellos los de amor, que hablan de sentimientos comunes para hombres y mujeres, aunque también responden a intereses meramente femeninos o masculinos.

La presencia femenina en diversas ramas de la lírica antigua hispánica es muy importante, con frecuencia la protagonista es una muchacha. Consideremos el caso de las *jarchas*, de las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas y de otras tradiciones poéticas de la Europa medieval, en donde aparece la voz femenina como una característica común, lo que “ha sido considerado como un rasgo arcaizante” (Maserá 2001:13).<sup>1</sup> Por tanto, la mujer ocupa un lugar destacado, al que se ha dedicado especial atención en el estudio de esta lírica, que al resaltarla, ha dejado de lado a la voz masculina. La canción castellana folclórica cuenta con la voz de hombre, que manifiesta su perspectiva sobre el amor y la mujer y, aunque presenta tópicos y conceptos característicos del amor cortés, forma parte igualmente importante en la expresión lírica popular.

La producción lírica del amor cortés surgió en la Provenza, a fines del siglo XI. Con el tiempo, se extendió y desarrolló también en otras cortes de Europa Occidental y en diversas lenguas vernáculas. Se insertó en el cristianismo y en los ambientes nobles de señorío y vasallaje de la baja Edad Media. Fue el primer movimiento lírico coherente y constante posterior a la Roma imperial. Observó un código de conducta inmutable: el trovador que ingresaba en la Orden de amor lo hacía de modo análogo al caballero en la

---

<sup>1</sup> Cf. Frenk 1985: 79

Orden de caballería. En dicho ámbito, con la evolución de los cantares, la presencia de la mujer fue cada vez mayor, llegando a ocupar el centro del poema o constituyendo el motor de los hechos (Alvar 1981: 22). La expresión poética del amor cortés se refiere al sentimiento que un trovador profesa por una mujer, y que abarca toda la gama del amor caballeresco o idealista. En este aspecto, existe una marcada diferencia con los antiguos cantares de gesta, donde aparece poco o casi nada el elemento femenino o del amor. La épica expresa hazañas, hechos ficticios o históricos, en donde sobresalen las alianzas, las batallas, las aventuras, las dificultades de las cruzadas y las acciones heroicas y políticas de los caballeros. Sin embargo, “los héroes épicos no perdían mucho tiempo en devaneos cortesanos” (Green 1969: 95); pertenecían a una sociedad de la Europa medieval militar y viril, en donde la mujer era despreciable e inferior, era la gran responsable en lo que atañe al pecado original, en ella residían las formas de la tentación y la encarnación del mal (Le Goff 1999: 256). La perspectiva masculina sobre el otro sexo denota una fuerte ambivalencia; muestra una visión parcial, en la que la mujer es objeto ya superior ya inferior, pero nunca un sujeto semejante; por ello, ni siquiera en el espacio de la lírica, la mujer posee voz propia.

La lírica culta del amor cortés aborda una temática particular y constante: el caballero turbado y absorto al hallarse ante la presencia de su amada; el vasallaje del caballero, que se contenta solo con el nombre de servidor; la crueldad de la dama y el lamento del poeta ante la frustración. Aquí surge el deseo de muerte del caballero enamorado, quien culpa a la amada por no corresponderlo, por matarlo de amor; pero también el trovador deseará la muerte como único alivio a su sufrimiento; y, como veremos, se valdrá de la muerte como eufemismo del mismo gozo erótico. Aparece la demanda del galardón, esa presea que mantenía esperanzado al enamorado, y que la dama llegaba a otorgar como recompensa a sus servicios y méritos. Tiene gran importancia el dios Amor, que presidía el altar del trovador, sin contraponerse a su fe. Es característico el tema de los cizañeros o lisonjeros, hombres de la corte que propiciaban la intriga en detrimento de los amantes. Se presenta, de modo importante, el elogio a la dama, que pondera su superioridad en virtudes, belleza y condición social. El trovador, al amar a un ser así, se ennoblecía; con el paso del tiempo, llega a colocar a la amada en esferas inalcanzables y convertirla, ya en el *dolce still nouvo*, en ser angelical de naturaleza sobrehumana.

El erotismo y la sexualidad son imprescindibles en la lírica cortesana, en donde la concepción del amor es un deseo insaciado y siempre creciente (Green 1969: 35);



aunque de forma paradójica y velada, pues se basa en la infidelidad contraria a las normas cristianas. Pretende ser un sentimiento espiritual, cuando realmente contiene el erotismo intrínseco a toda poesía amatoria. Debemos considerar que durante la baja Edad Media, la mujer que pertenecía a la nobleza adquiría entrada jurídica una vez que se casaba; tal condición le permitía poseer dominios, feudos y vasallos, por tanto, enamorados. Los matrimonios entre nobles se realizaban por alianzas políticas y económicas, y el amor no era necesario en la unión; éste entraba de modo fingido o real en la concepción del amor cortés. Se trata, entonces, de un “amor puro”, en el sentido de que esta ajeno a cualquier acto de conveniencia o utilitarismo; por ello, no acepta la idea de un hipotético casamiento y la consecuencia de los hijos, ni siquiera en el caso de que la dama quedara libre por viudez, puesto que es un amor imposible, que solo se entiende como deseo, no como la obtención implícita del matrimonio. Como consecuencia por su carácter adulterino, el amor debía ocultarse, pues comprometía el honor de la dama y la vida del poeta. De aquí surgió la discreción del trovador, que por medio de pseudónimos o señales se dirigía a su amada para mantener el secreto. Por su parte, el marido que llegaba a sospechar del trovador era denominado por antonomasia *el celoso*, y podía castigar cruelmente a los enamorados, custodiar a la dama o encerrarla; por ello, prestaba oídos a los lisonjeros. El vasallo debía servicio y lealtad a su señor feudal, pero como trovador se veía obligado a cantar a la dama que estaba en la cumbre de la jerarquía, celebrar, sobre todo, su hermosura, buen juicio, bondad y nobleza. Al ponderar tales virtudes morales y físicas, podía involucrar sus sentimientos y enamorarse, no le era fácil mantener alejado el propio afecto. Se ha calificado este amor como convencional y falso, pero no se puede generalizar. Para facilitar el cortejo, el poeta se valía de amigos o aliados: el confidente, el mensajero y el vigía le anunciaba la llegada del alba o de algún intruso. La contrariedad del caballero trovador radicaba en que se colocaba al servicio de su señor (como vasallo) y de su señora (como enamorado); en consecuencia, le era desleal a uno de ellos, por lo general, a su líder político.

El caballero, héroe virtuoso, se sometía por amor a los sufrimientos y humillaciones más devastadores; sin recompensa, su dama lo reducía y desdeñaba. En tal frustración amorosa, se asentaba su constancia y perseverancia. La constancia en el amor era una virtud que se ponía a prueba por el distanciamiento ocasionado por sus constantes salidas a las cruzadas y batallas, o por el desplazamiento de su dama a otra corte. Si el amador sufría una disminución en su pasión, si no sabía esperar o aguantar, era porque no había experimentado el “verdadero amor”, sino un “falso amor”.

Asimismo, la dama, vigilando su propio honor, atendía a las murmuraciones y podía distanciarse del enamorado. Así, la ausencia se convirtió en un tema característico de la poesía del amor cortés. El amador extendía el culto a la pasión amorosa, manifestando su devoción por la amada hasta en los más mínimos caprichos; entonces, el amor se convertía en algo obsesionante que se alimentaba con sus propios tormentos y fracasos, y esos mismos infortunios eran los que lo fortalecían. Como indica Otis Green, estamos muy cerca de la contradicción (1969: 54). Es un amor enfermizo que podemos calificar de masoquista; y es que, también en su momento, fue catalogado como una enfermedad que podía conducir a quien la padecía a la muerte. “Los vapores venenosos engendrados por la concupiscencia subían al cráneo y volvían loco al amante. El remedio más obvio, pues, era que se satisficiera aquel deseo [...] Igual se puede curar si un alcahuete le procura otras mujeres menos esquivas o si se casa, no con la amada, sino con cualquiera” (Whinnom 1981: 27).

Los rasgos del amor cortés se han repetido insistentemente en la literatura a través del tiempo llegándose a considerar como tópicos, modelos y arquetipos en la lírica occidental. Durante los siglos XI al XIII, la lírica del amor cortesano surgió como contenido de originalidad, como aparición de un espíritu, de un concepto de vida determinado que no puede confundirse con la mera utilización de lugares comunes o malgastadas fórmulas.

En la Península Ibérica, la *cantiga de amor* heredó aquellos grandes tópicos de la *cansó* provenzal, continuada por los trovadores de la escuela poética gallego-portuguesa, la cual dominó tanto Galicia y Portugal, como León y Castilla, hasta entrado el siglo XV. Posteriormente, cayó en desuso la predilección por el gallego-portugués en la lírica, dando paso al dominio del castellano, el cual utilizó ampliamente los tópicos del amor cortés, hasta el punto de habersele aplicado el nombre de poesía cortesana. “Esta lírica del cuatrocientos comparte, no obstante, nuevos rasgos y ofrece unas peculiaridades y características propias, y, tanto por ellas como por la ambivalencia del término ‘cortesana’ (literatura de corte y literatura que tiene como tema el ‘amor cortés’) convendría denominarla mejor poesía cancioneril” (Salvador Miguel 1977: 265). El resultado fue una producción lírica abundante, que se recoge, esencialmente, en cancioneros colectivos, hasta el fin del reinado de los Reyes Católicos. Se caracteriza por su conceptismo y tristeza; el tema que aborda con mayor frecuencia por el número de composiciones es el amor, y, aunque es prolijo, redundante en sus exposiciones hasta el desgaste.

Aunque la lírica cancioneril fue abandonada paulatinamente, dando paso a las nuevas formas renacentistas, muchos de sus rasgos convivieron en perfecta armonía con los ahora aportados por la corriente italianizante. La influencia petrarquista en el cancionero castellano dio inicio en la segunda mitad del el siglo XVI (Alonso 2005: 235-246); y en ella, como en el concepto del amor cortés, prevalece la perspectiva masculina sobre el amor. A diferencia de los tópicos de la lírica cancioneril, que frecuentemente aparecen en la lírica de tipo tradicional, materia prima del presente análisis, los tópicos o motivos petrarquistas son esporádicos, se presentan en la descripción de la amada y algunos de sus elogios.

Los cantarcillos de origen folclórico aparecen en los cancioneros de los siglos XV al XVII. El primero, fechado en 1463, es el *Cancionero de Herberay des Essarts*, seguido por el *Cancionero de la Colombina*, de 1495; posteriormente, presenta tímidas muestras de la canción popular el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511); en cambio, son abundantes las que presenta el *Cancionero musical de Palacio* (siglos XV y XVI). A partir de 1510, la moda popularizante se extendió por toda la Península Ibérica, hasta 1580; dejan constancia de ello decenas de cancioneros y pliegos sueltos.

La canción de tipo tradicional se manifestó de manera importante en las cortes de la periferia hispana. Procedente de la corte valenciana, tenemos las obras de Luis Milán, el *Cortesano* y *Libro de vihuela* (ambas de 1536); y las ensaladas polifónicas de una serie de compositores, que inicia con Mateo Flecha, el Viejo; prosigue en sus discípulos Cáceres, Chacón y su sobrino homónimo, conocido como el Joven; por último, surge la obra de Fernán González de Eslava. Además, tenemos el *Cancionero de Upsala* (1556) y el *Sarao de amor* (1561), recopilado por Juan Timoneda, quien contribuye con cambios hacia la vulgarización de la canción folclórica, dirigida a una nueva burguesía urbana, ávida de la literatura de las cortes. En la región de Cataluña, aparece *Flor de enamorados* (Barcelona 1562). En la de Portugal se publica el *Cancioneiro geral* de García Resende (1516), en el que hay escasa influencia de la canción folclórica; si bien, es extensa en cuatro grandes autores portugueses: el dramaturgo Gil Vicente, de principios del siglo XVI, Francisco Sá de Miranda, que además introduce el estilo italianizante, Camoens y Andrade Caminha.

En el interior ibérico, sobresalen las siguientes figuras: en Castilla, la del toledano Sebastián de Horozco. En la ciudad de Salamanca, la de Cristóbal de Castillejo, la de Pisador con el *Libro de música de vihuela*, la de Hernán Núñez con su refranero y la de Francisco Salinas con el tratado *De musica libri septem*. En Sevilla, se distingue la

producción de Juan Vásquez, con dos obras: *Villancicos i Canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro y Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Iuan Vasquez* (1551 y 1560); la de Juan de Mal Lara, con su obra *La filosofía vulgar* (1568) y el *Cancionero sevillano* (1568), de carácter anónimo.

Hacia fines del siglo XVI, la sociedad de la Península se transformaba, crecía el vulgo urbano y la burguesía. La cancioncita popular pasó a esas nacientes ciudades, y se desarrolló dinámicamente en nuevas y atractivas combinaciones de lo tradicional con lo moderno. Los poetas hicieron amplio uso de esta cancioncita, la glosaron, compusieron versiones a lo divino y la insertaron en romances y “ensaladillas”. Pero, sobre todo, le dieron entrada en el teatro, mediante sus diversas formas escénicas: la comedia, el auto sacramental, bailes y entremeses. Resuenan en las obras de los conocidísimos dramaturgos del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Cervantes, Rojas Zorrilla, Calderón, Valdivieso, Quiñones de Benavente, entre otros más. Fue un periodo de abundante renovación poética que, hacia mediados del siglo XVII, llevó a la canción popular su propio deceso. En la primera mitad de siglo XVII, surgieron estudios de carácter folclórico en torno a la canción de tipo tradicional. Es importante la contribución de Gonzalo Correas con “más de trescientos cincuenta cantarillos” (Frenk 1984: 52), provenientes de sus obras *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) y *Arte de la lengua española castellana* (1625); la de Sebastián de Covarrubias, con su estudio lexicográfico *Tesoro de la lengua castellana o Española*, (1611) y la de Rodrigo Caro, quien incorporó juegos infantiles en *Días geniales o lúdricos* (1626).

La segunda mitad del siglo XVII ofrece también abundante material de tipo folclórico en villancicos de tipo religioso, y en bailes y mojigangas procedentes del teatro breve, de autores como Moreto, Cáncer, Francisco de Avellaneda y el mencionado Calderón. Asimismo, se suman los siguientes cancioneros: el *Cancionero judío de Amsterdam* (1683), el *Cancionero musical de Olot* y el *Cancionero de tonos humanos*.<sup>2</sup>

La moda popularizante abarcó también el área de la devoción religiosa desde sus comienzos. Muchos de los cantarillos de temática amatoria fueron tornados a lo divino. Su producción se destinaba principalmente a las fiestas religiosas, en especial a la Navidad. Es importante señalar que cuando un cantar se tornaba a lo divino, era indicio de su

---

<sup>2</sup> Un estudio minucioso sobre la historia de la antigua canción popular, en la Península Ibérica, lo presenta Margit Frenk, en *Entre folklore y literatura*. Asimismo, precisa datos sobre su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVII, en su prólogo al *Nuevo corpus*. Véase bibliografía al final de este trabajo.

alto grado de popularidad. La Iglesia se valía del carácter común de ciertas cancioncillas para atraer y adoctrinar a los feligreses.

Las publicaciones de antologías de poesía de tipo popular, que se editaron hace más de medio siglo, son una búsqueda del lugar que esta lírica merece en la historia de la literatura hispánica. Sus títulos muestran una trayectoria de revalorización. Según su aparición cronológica, algunas de las más importantes son: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* de Julio Cejador (1921-1930); *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* de Dámaso Alonso (1942), donde la lírica de tipo tradicional ocupa básicamente las páginas 343-430; *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956), reimpresso como *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* en 1964. *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento* de Margit Frenk (1966), reimpresso como *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. También tenemos *El cancionero español de tipo tradicional* y *Cancionero tradicional*, ambos de José María Alín (1968 y 1991).<sup>3</sup>

La primera aproximación que agrupó los poemas de la antigua lírica en un orden temático fue la de Frenk. La autora continuó con el criterio de reunir las canciones en conjuntos en la publicación del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII*, de 1987; y en el 2003, sin cambiar la estructura del anterior, publicó el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII*.<sup>4</sup> En esta obra, anexa el apéndice III, añade más de 1,100 cantares y rimas, amplía el aparato crítico que acompaña a cada canción y afina las notas, donde aparecen, con nuevas fuentes, una serie de referencias vastas y diversas de los cantarcillos. El *Nuevo corpus* es la fuente del presente análisis. Únicamente estudio las secciones de amor: 1a. Amor gozoso, 1b. Amor adolorido, 1c. Desamor y IX. Juegos de amor, que incluye sátiras, burlas y canciones que provocan risa. Todas las canciones que cito se indican con el número referente al *Nuevo corpus*.

---

<sup>3</sup> Julio Cejador y Frauca (1921-1930): *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. 10 vols. Rev. de Arch. Bibl. y Museos. -Ed. facs. 9 vols. Arco Libros, 1987, Madrid. Dámaso Alonso (1942): *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Losada, Buenos Aires. Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956): *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid. Margit Frenk (1966): *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. UNAM, México. José María Alín (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*. Taurus, Madrid. José María Alín (1991): *Cancionero tradicional*. Castalia, Madrid.

<sup>4</sup> Margit Frenk (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII*. Castalia, Madrid. Margit Frenk (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México.

Sabemos que la lírica popular ejerció gran influencia en la cancioneril de los siglos XV hasta el XVII, pero debemos admitir que también hubo una corriente contraria, como afirma J. M. Aguirre: “Muy probablemente, el cancionero popular admitió, reelaboró y continuó temas, giros, e incluso formas, del cortesano” (1965: 7). La cultura medieval se conformaba por una clase dominante y hegemónica, compuesta por la nobleza y una popular, subalterna, a la que pertenecía la gente rústica, principalmente labradores y pastores, aunque también artesanos y cierto tipo de comerciantes menores. Es así que no siempre podemos trazar fronteras precisas entre qué es lo popular y qué es lo culto, pues se trata de una lírica en donde lo popular y lo culto forman un acervo integrado. “Ni siquiera la aparición de ciertos motivos y giros típicos del amor cortés es un indicio seguro, puesto que, [...] la ideología amatoria cortesana parece haber penetrado en la poesía folklórica ya en la Edad Media” (Frenk 1984: 23). Lo que debemos tomar en cuenta es que en el amor cortés predominaban los puntos de vista masculinos sobre la mujer (Frenk 1994b: 91-102), mismos que absorbieron los estratos bajos de la sociedad, hombres y mujeres. Si el caballero se ennoblecía al servir a una dama, el labriego también, en su justa medida, nombrando a su amada *señora*; y la aldeana optaría por identificarse con una dama, al nombrar a su amigo *caballero*. Estas voces empatizan con las tradicionales, como *morenica*, *mozuela*, *amigo* y *mozo*, características de la cultura subalterna. Y es que, como indica Margit Frenk:

Entre ambos mundos había sin duda una relación dialéctica. Y existían muchos canales por donde la visión del mundo de la nobleza podía fluir hacia las clases humildes; los poemas cortesanos eran ampliamente difundidos por los juglares, puentes vigorosos entre los varios estratos y grupos sociales. A través de los juglares, como poetas imitadores de los trovadores o como trasmisores de la poesía trovadoresca, se difundieron, sin duda alguna, temas, motivos, y recursos retóricos de la poesía culta (1984: 10).

Raúl Dorra, quien ha analizado el fenómeno del entrecruzamiento, indica que se da en dos direcciones:

La primera en dirección descendente: las producciones que expresan la ideología de las clases altas han sido tomadas y propagadas por las clases bajas [...] Este fenómeno de descenso ocurre en la medida en que los sectores bajos de una comunidad no han desarrollado una conciencia de clase (son una clase en-sí pero no para-sí) y de ese modo se incorporan a la ideología de la clase dominante.

La segunda en dirección ascendente: se manifiesta cuando los escritores cultos se interesan por la materia popular y la reproducen imitándola, refundiéndola o dándole desarrollo. Pero en esta segunda dirección el traspaso de temas y de formas no implica, en principio, el traspaso de ideología (1997: 45).

Considerando las profundas infiltraciones entre lo popular y lo culto, Margit Frenk deslinda claras divergencias en sus expresiones líricas, en el artículo “Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española” (1992a).<sup>5</sup> La lírica cancioneril contrasta con la popular, en primer lugar, porque en la corte únicamente existe la voz masculina del trovador; muchas veces la amada es un pretexto para que el poeta se centre en sí mismo y hable de sus estados psíquicos frente al amor;<sup>6</sup> en cambio, en la lírica popular tenemos los dos géneros de voces, masculino y femenino, conviviendo amigablemente (1992a: 7); aquí la mujer y el hombre presentan igualdad en la relación amorosa. Otros rasgos las separan: el carácter razonador frente al emotivo; la complejidad en sus formas frente a la sencillez estilística; la melancolía y pesadez frente a la alegría y ligereza; la idolatría de la mujer frente a la visión real; la ausencia de elementos de la naturaleza frente a la abundancia de ellos (Frenk 1994b: 91-102).

La canción, materia prima de este estudio, fue definida por Dámaso Alonso, en 1958: “El núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa” (1958: 334). El *villancico*, aparte del sentido que le confiere Dámaso Alonso, es una composición con una estrofa inicial, que suele llamarse estribillo o cabeza, y una o más estrofas glosadoras<sup>7</sup> que, al final, repiten de manera parcial o total el cantar inicial. La cabeza era entonada por un coro antes y después de cada una de las coplas, cantadas por un solista (Frenk 1984: 99). Aquí, prefiero el uso de la palabra *canción*, y en ocasiones la de *poema* (aunque no ignoro que se trata de un género menor), a la de *villancico*, que puede ser imprecisa.

Este trabajo surgió en el “Seminario monográfico. Literatura de los Siglos de Oro. Antigua lírica popular”, impartido por Margit Frenk, en la Maestría de Letras

---

<sup>5</sup> Recientemente, el Fondo de Cultura Económica ha publicado un libro en el que reúne diversos estudios de Margit Frenk, titulado *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (2006); si bien, en este estudio indico todavía las publicaciones anteriores.

<sup>6</sup> Algunas mujeres que llegaron a poetizar en el siglo XV, como Florencia Pinar. Su canto era como el de un trovador, con la perspectiva masculina del amor.

<sup>7</sup> El término *glosa* no es el más correcto, ya que se relaciona más con su aplicación en la forma culta, razonadora y compleja de los poetas de cancionero. No habiendo otro para designar a tales estrofas, el de *glosa* o *glosa popular* es el que utilizo.

Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, como respuesta a una sugerencia de la maestra, dada la ausencia de un estudio enfocado a la voz masculina. Pretende ser complemento del excelente estudio “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001), de Mariana Maserá, el cual ha sido base fundamental para este análisis, sobre todo en la parte teórica, así como en lo que a símbolos se refiere. El conocimiento de la lírica de tipo tradicional implica el acercamiento a cancioneros, estudios críticos y textos difíciles de encontrar en las bibliotecas públicas, y que solo he podido consultar gracias a la guía y generosidad de Margit Frenk.

El presente análisis se divide en cinco partes. La primera es introductoria. Esbozo un panorama de los estudios genéricos publicados; además, presento la teoría que me permite formar un *corpus* de voz masculina de la antigua lírica popular amorosa. En la segunda parte, presento las canciones que pertenecen a tal *corpus*, de acuerdo al tipo de deíctico personal. En la tercera, señalo los deícticos de los grupos alocutorio y delocutor que caracterizan el discurso masculino, es decir, los sustantivos y los adjetivos más utilizados, con los que el hombre se siente más a gusto para dirigirse a su amiga; incluyo una parte sobre los nombres propios femeninos más comunes. En la cuarta, inicio un análisis con los temas que considero característicos del hombre; partiendo del *corpus* de voz masculina, incluyo otras canciones que comparten la materia contextual. Los tópicos de origen cancioneril se analizan primero, después los de carácter tradicional. La frontera no es fácil de establecer, muchas veces son temas universales de la lírica amorosa, como el elogio a la amada. Finalmente, estudio el erotismo en el discurso masculino, en el que presento un acercamiento a su lenguaje y a los símbolos más empleados por el mismo. Los elementos de la naturaleza adquieren un sentido simbólico, su presencia indica diversos aspectos de la sexualidad humana; así, el ambiente permea el anhelo del enamorado.

La perspectiva masculina sobre el amor se concentra generalmente en la mujer, objeto de su deseo amoroso. El erotismo se presenta casi siempre, en mayor o menor proporción, en el discurso masculino de la antigua lírica popular amorosa y acompaña los diversos temas que estudiamos a continuación. En el hombre, primero brota el deseo conforme a su eros y, luego, para materializarlo, surge la seducción y el galanteo, pasando por la declaración de amor, hasta llegar a la demanda del gozo amoroso. Las pulsiones masculinas se plasman en una lírica amorosa, en la que se pide abiertamente el goce y la complacencia. Esta voz revela una postura viril frente al amor, concentrada,



casi siempre, en la mujer que desea; por eso, a ella dedica su canción. En cambio, es pobre la vivencia interna o personal. Podemos pensar que, cuando dirige su mirada a sí mismo, se expresa influido por la lírica cancioneril en particular, porque reflexiona sobre su infortunio amoroso y sobre su firmeza como amador; aún allí, tiende a dirigir su queja a la amada.

En la antigua lírica popular amatoria se presentan, como en ninguna otra vertiente poética, las voces de hombres y mujeres. El hombre y la mujer muestran sus experiencias amorosas; a veces se complementan, otras hablan de emociones características de cada género, pero que brotan solo ante la presencia del otro.

## 1. LA VOZ Y SU GÉNERO

### 1.1. Panorama de las voces en la antigua lírica popular

En la antigua lírica amatoria de tipo tradicional conviven las voces de hombres y de mujeres, atendiendo a la perspectiva de cada género. El varón elogia la hermosura de la mujer mediante sus canciones: «¡Qué bonita que soys, Juana! / ¡Ay, Juana, cómo soys galana!» (99 A); o la belleza de los ojos: «Lindos ojos avéys, señora, / de los que se usavan agora» (108). Y la mujer habla de experiencias que la atañen, muchas referentes al matrimonio: «Madre, kasarme kiero, / ke me lo dixo el tanborilero» (197); «Dizen que me case yo: / ¡no quiero marido, no!» (218); o la negativa de ser monja: «No quiero ser monja, no, / que niña namoradica so» (210). Las voces de hombres y mujeres coexisten en situaciones donde el amor los requiere; así la malcasada se queja: «Queredme bien, cavallero: / casada soy, aunque no quiero» (236), mientras el amante dice: «Mi señora, si se usase / que quien tiene mal marido / que le dexasse» (238). Cada género expresa una temática acorde con su desempeño en las relaciones amorosas; si bien, es importante señalar que se presentan poemas en los que participan las voces de uno y otro género, como el siguiente ejemplo: «Puse mis amores / en tan buen lugar, / que no los puedo olvidar» (54), del que no sabemos qué voz lo emite.

El sujeto emisor de la canción tradicional atiende los temas que le son afines a su género, así como a los gustos literarios de la época. La voz que se distingue por su género no se restringe a un individuo específico, que haya expresado sus emociones a través de la poesía desde una subjetividad, con la idea de trascender. Es así que esta lírica, por su propio carácter colectivo, carece del concepto de autoría; en sus canciones han intervenido incontables voces de distintas regiones y tiempos. Por ello, encontramos frecuentemente diversas versiones de una misma canción. Asimismo, ambos sexos eran ejecutores, las mujeres cantaban temas masculinos y los hombres, femeninos. Son expresiones de seres humanos que en conjunto cantan algo común, y sus procesos de formación interna son dinámicos; incluso admiten contaminaciones mutuas. Debemos considerar lo que Margit Frenk ha llamado “travestismo poético” (1994a: 95), en el que las voces femeninas hablan con un estilo cortesano. Más adelante, en el punto 1.3. *Diferentes voces entre la cabeza y la glosa*, veremos canciones en las que no se puede definir fácilmente el género de la voz emisora, precisamente porque sus contenidos manifiestan temas y puntos de vista de distintos géneros.

Estudiosos como Leo Spitzer y, más recientemente, Vicente Beltrán opinan que las canciones en voz de mujer son autoría de hombres. “La muchacha es casi siempre la protagonista del poema —dice Beltrán—. Todo ello no significa que sus autores fuesen mujeres: estos textos revelan, casi sin excepción, el trasfondo de los intereses masculinos. Su contenido gira en torno a la mujer rendida de amor por un hombre, deseosa de obtenerlo, y los elementos descriptivos raramente se centran sobre el varón, sino sobre la joven” (1990: XX). Pero esta idea es inaceptable. En la antigua lírica popular se presentan perspectivas masculinas y femeninas sobre el amor, que muchas veces se complementan<sup>8</sup>; además, manifiestan las actitudes sobre la sexualidad característica de cada género. La vivencia del hombre nunca puede ser la misma que la de la mujer, aunque ambos experimenten el amor. En este trabajo se asume que existió una creación femenina, con su propio punto de vista, porque, como indica Margit Frenk, “precisamente fueron mujeres las que en una primera instancia compusieron tal género de canciones [...] si bien después pudieron integrarse al acervo de las canciones populares que componían y cantaban también los hombres” (1993: 141). Podemos ver que, en el caso de la voz masculina que vamos a estudiar, es tan importante la visión femenina, que algunos de sus puntos de vista alcanzan a predominar, y es la voz masculina la que los asimila. Por ejemplo, más adelante, en el capítulo de los símbolos, dedico una explicación al aire, que atañe a la visión de la mujer sobre el vigor sexual masculino; el hombre, que conoce esta perspectiva femenina, la integra, llegando a identificarse con el viento. Aunque en este análisis no hay desigualdad genérica de voz entre el creador y la visión masculina (como lo supondría una voz femenina creada desde la perspectiva masculina), brotan los puntos de vista femeninos, al grado de interferir en las manifestaciones masculinas.

La voz femenina de la lírica popular es atrayente y resalta, precisamente, “por femenina y anticonvencional” (Frenk 1994a: 93). “Las canciones de mujer medievales están negándoles a los varones de la aristocracia su pretensión de ser los únicos poseedores de la palabra y los dueños absolutos del deseo” (Frenk 1992a: 8). La canción tradicional en boca de mujer ha sido objeto de diversos estudios.<sup>9</sup> Presenta rasgos

---

<sup>8</sup> Como en el tema de la malmaridada, que tiene ejemplos en los que la mujer se lamenta de su suerte, y otros en los que el hombre le muestra su conmiseración (*vid. infra, La malmaridada*).

<sup>9</sup> Menciono solo algunos: el libro de Ria Lemaire (1988): *Passions et positions : contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Rodopi, Amsterdam; el de Doris Earnshaw (1988): *The Female Voice in Medieval Romance Llyric*. Nueva York, Pater Lang; la compilación de Miguel Ángel Pérez-Priego (1989): *Poesía femenina en los cancioneros*. Castalia, Madrid; el libro de Pilar Lorenzo Gradín (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*. Universidad de

arcaicos, por lo que se remonta a los albores de la lírica; aunque también puede estar contaminada por la lírica culta. Está emparentada con la *jarcha* y con la *cantiga d'amigo*<sup>10</sup> dentro de la Península Ibérica, así como con la lírica femenina tradicional de la Europa medieval.

La voz masculina de la antigua lírica popular se ha subordinado a la del trovador; si bien, comparte ciertos enfoques y expresiones con éste, sus tópicos no siempre responden a los del amor cortés. Surgen temas independientes, como *la morena* o *la casada*, que forman parte de la tradición misma. Muy pocos estudios han puesto atención en el discurso masculino; tenemos el breve artículo de Fernando Cabo Aseguinolaza, “Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana”, publicado en 1988, en el que critica la predisposición a identificar la lírica de tipo tradicional con una voz femenina: “Refiriéndose concretamente a la lírica castellana, uno de los hechos que más parece alejarla de las otras tradiciones peninsulares es la presencia cuantiosa de villancicos cuya voz poética corresponde a un varón” (1988: 228). El autor afirma que existe una perspectiva y unos temas masculinos, pero no especifica cuáles son. Posteriormente, Mariana Masera publicó el artículo “«Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva». La voz masculina en la antigua lírica tradicional” (2000), que complementa su trabajo sobre la voz femenina; en este trabajo ya encontramos algunos tópicos masculinos. Entre otras interesantes anotaciones, ella concluye que la voz masculina tiene la necesidad de marcar textualmente sus canciones, y, por tanto, diferenciarlas de la voz femenina, lo que significaría que, en general, el locutor de la antigua lírica se identificaría en un principio con la voz femenina (Masera 2000: 56).<sup>11</sup>

---

Santiago de Compostela, España; solo dos artículos de Margit Frenk, *La canción popular femenina en el Siglo de Oro* (1993) y *Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista* (1994a), y el trabajo aludido de Mariana Masera (2001), entre otros. Para estos últimos me remito a la sección Bibliografía, al final de este estudio.

<sup>10</sup> La lírica galaico-portuguesa se divide en dos grupos de composiciones: las que expresan el amor femenino en las *cantigas de amigo*; y las que, a su vez, manifiestan las emociones del amante en las *cantigas de amor*. Las que manifiestan una perspectiva femenina son descriptivas de situaciones amorosas, de encuentros, separaciones y perturbaciones; utilizan los elementos de la naturaleza que, como sabemos ahora, tienen una simbología sexual y erótica. Estas canciones enlazan con una tendencia popular, representan muy probablemente una lírica arcaica. Si bien, también las hay trabajadas con el estilo culto de las *cantigas d'amor*. Esta diferencia puede conducirnos a un error, puntualiza Deyermond: “un poema, por ejemplo, cuyo núcleo sea la expresión del amor femenino al estilo tradicional puede iniciarse con expresiones en boca del amante, y, a la inversa, cuando se expresa la actitud cortesana de la poesía amorosa masculina, la pieza puede estar, toda ella, en labios de una mujer, portavoz en este caso de los sentimientos de un hombre” (1984: 40-41).

<sup>11</sup> En otro ámbito de la lírica, la seguidilla, un género semi-popular y urbano, representativo de fines del Renacimiento, tenemos la tesis de Maestría de Martha Silvia Bremauntz López, *La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina / voz femenina*, en la que presenta temas femeninos y masculinos que muchas veces se complementan.

La observación de Cabo Aseguinolaza sigue en pie: “la imagen de la antigua lírica tradicional [...] al menos pretende ver en las canciones de mujer su modelo primigenio” (1988: 225). Es aceptada la idea de que la voz femenina de la lírica medieval representa las expresiones más arcaicas.

Veo la necesidad de profundizar en la voz masculina de la antigua lírica popular y de aclarar su panorama. ¿Cuáles son los temas amorios masculinos? ¿Hasta dónde está impregnado el discurso masculino de la lírica tradicional de la poesía cancioneril y de su concepto del amor cortés? ¿Cuáles son las perspectivas del hombre sobre la mujer y sobre sí mismo?

Whinnom, siguiendo a Dronke, recalca que una es la “experiencia universal femenina” y otra “la experiencia cortesana universal”, que es esencialmente un concepto masculino del amor (Whinnom 1971: 20). En ningún caso se puede ignorar la complementariedad del otro género,<sup>12</sup> puesto que el sentimiento amoroso parte, precisamente, de aquí. La voz masculina está presente en esta lírica, como fiel testimonio de su vitalidad amorosa.

## 1.2. La voz

En este análisis, conoceremos las principales características de la voz masculina en la antigua lírica popular amorosa; para reunir un *corpus* de tal voz, ha sido guía la teoría establecida por Mariana Masera, en su estudio referido sobre la voz femenina. En ella señala los componentes específicos que aparecen en los textos, que nos ayudan a comprobar el género de la voz emisora.

Entre los elementos relevantes del esquema de comunicación, al que nos remite la teoría lingüística, aparece el emisor (locutor), que codifica y transmite una señal, recibida y decodificada por el receptor (alocutorio). La señal o mensaje que aquí se estudia es la canción; actualmente, está en lengua escrita, aunque su transmisión durante la Edad Media y el Renacimiento era oral. La canción es un enunciado, cumple la “función comunicativa entre emisor y receptor, ya que es lo que aquél produce y lo que éste escucha” (Beristáin 1988: 186). El enunciado ofrece dos planos: “el del enunciado, es decir el contenido, el proceso de los hechos relatados cuyos protagonistas son los

---

<sup>12</sup> “Aunque la poesía del ‘amor cortesano’ sea un ‘concepto masculino’, ya que la componen hombres y en ella expresan su pasión por una mujer, también es una literatura feminista que, como ya sabemos en el caso de San Pedro, gustó más, según parece, a las damas y lectoras que a los lectores” (Whinnom 1971: 20).

personajes de la historia, y el plano de la enunciación, es decir, el proceso de los hechos discursivos que dan cuenta del enunciado. Tanto la enunciación como lo enunciado están, pues, presentes en el enunciado” (Beristáin 1988: 187). En la distinción entre enunciación (acto de habla) y enunciado (muestra o producto de la enunciación), descansa la diferenciación entre “sujeto de la enunciación” y “sujeto del enunciado”. En la enunciación, solo *yo* puede ser el sujeto de la enunciación y *tú* el receptor en la enunciación del enunciado que se produjo. Sin embargo, *Yo-Tú-Él* pueden ser sujetos del enunciado. Escavy esquematiza esta situación de la siguiente manera (Vicente Mateu 1994, 95):

Sujeto enunciación	Yo	Yo	Yo
Sujeto enunciado	Yo	Tú	Él
Receptor	Tú	Tú	Tú

Surge la unicidad del sujeto de la enunciación, que consiste en que el pronombre *yo* es el único que lo puede representar, porque los otros pronombres (*tu* y *él*) son enunciados a partir del *yo*. Un aspecto importante es el carácter egocéntrico del hablante o locutor, fenómeno que toma como punto de partida el *origo* o eje de coordenadas “yo-aquí-ahora”, a partir del cual, surgen todas las expresiones de la lengua y localizan a sus referentes en tal contexto. En la antigua lírica popular, siempre hubo un **yo** (que marcaré con negritas para distinguirlo), persona subjetiva que se expresó, haciendo de la canción un acto discursivo del emisor, producido en circunstancias espacio-temporales precisas, que convierte la lengua en un instrumento para comunicar algo al receptor (Beristáin 1988: 179). A este sujeto enunciador también se le nombra *yo poético*.

La Pragmática estudia la relación entre los participantes en la comunicación y sus respectivos contextos. En español, la deíxis personal identifica a tales participantes “a través de lexemas personales, los pronombres [...] y a través de desinencias y afijos” (Vicente Mateu 1994: 86). El eje de coordenadas deícticas se basa en la relación que el locutor (egocéntrico) establece con las tres personas gramaticales:

La relación *yo*, que gramaticaliza la referencia del hablante a sí mismo. Aquí la nombraré *locutor*.

La relación *tú*, que gramaticaliza la referencia del hablante a uno o más destinatarios. La nombraré *alocutorio*.

La relación *él* es la referencia a personas o entidades que no son ni los hablantes ni los oyentes. La nombraré *delocutor*.

Todas las canciones que aquí estudio son monólogos.<sup>13</sup> En la figura *yo + yo* (*yo* sujeto de la enunciación + *yo* sujeto del enunciado) aparecen expresiones subjetivas. En *yo + tu* (*yo* sujeto de la enunciación + *tu* sujeto del enunciado) se basa el estilo directo; de aquí surge el diálogo, en el que intercambian los roles hablante y oyente. *Yo* y *tú* se identifican deícticamente en el enunciado. La tercera persona puede actuar como sujeto del enunciado (*yo + él*), pero no hay deíctico que lo señale. Las canciones que provienen de este emisor excluyen la subjetividad; por lo general son narraciones o generalizaciones. Así, Todorov interpreta la fórmula relativa a los protagonistas del enunciado y los géneros literarios: él (epopeya), yo (poesía lírica), tú (drama) (Todorov 2000: 183).

Según la teoría de Émile Benveniste, los pronombres son solo tres: *yo*, *tú* y *él*. Los otros tres (nosotros, vosotros, ellos) son el plural de los anteriores.<sup>14</sup> La oposición entre los pronombres personales los define y diferencia. Así, la primera persona *yo* es el principio del emisor. Todo pensamiento y todo enunciado surge de un *yo*, en donde *yo* no puede no hablar de sí mismo. Por ello, la primera persona se define como una *persona subjetiva*. Aquí recae el carácter egocéntrico de las expresiones, al que me referí. En la relación que establece al emitir un enunciado, *yo* habla a un *tú*, que no puede ser pensado sino a partir de *yo*. *Yo* dice un predicado de un *tú*. *Tú* puede definirse como la persona no-*yo*, se opone a la subjetividad del *yo*. Benveniste la considera como una *persona no-subjetiva*. Ahora bien, la tercera persona queda fuera de la relación *yo-tú*; es un pronombre personal del que se dice algo, pero está ausente. A la tercera persona la define como *no-persona* (2001: 164, 168).

### 1.2.1. Canciones personales *versus* canciones impersonales

En un primer nivel de análisis, distinguimos al sujeto del enunciado de las canciones estudiadas. Mariana Masera concluye que “en la antigua lírica popular española existen diferentes sujetos del enunciado, representados por los pronombres *yo* y *él*; asimismo, se observó la ausencia del pronombre *tú*” (2001: 18). Las canciones que proceden de un *yo* se nombran canciones personales; las que son emitidas desde la perspectiva de un *él*, canciones impersonales. En las primeras, surge una voz emisora

---

<sup>13</sup> En el monólogo, el emisor no espera respuesta del interlocutorio, habla “con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas” (Beristáin 1988: 349).

<sup>14</sup> Aquí debe considerarse la distinción que establece respecto a la persona verbal *nosotros*, que puede ser inclusivo, con la fórmula *yo + vosotros*, o exclusivo, *yo + ellos*.

con la intención de manifestarse, es la *persona-subjetiva* que se identifica con una marca léxica, que se manifiesta morfológicamente en la desinencia verbal (verbos conjugados en primera persona del singular), en los pronombres de la primera persona singular *yo, mí, me* y *nosotros, nos*; y en los posesivos *mi, mía, mío, mías, míos, mis*, y sus formas plurales *nuestra, nuestro, nuestras, nuestros*.

Son canciones personales las siguientes:

*Perdí el corazón  
por bien amar:  
voyle a buscar.* (259)

*Penas tiene mi corazón  
y tiene razón.* (593)

El uso de la primera persona plural *nosotros (nos)* es muy escaso.<sup>15</sup>

Ahora bien, son canciones impersonales estos ejemplos:

*¡Biva la gala de la pastorcilla  
que al pastor haze penar!* (28)

*Porque duerme sola el agua  
amaneze elada.* (166)

*No ay amistad, por firme que sea,  
que malas lenguas no le den quiebra,  
hasta que la fortuna quiera.* (490)

No aparece un *yo persona-subjetiva* en las canciones impersonales. Proviene de la comunidad, tanto de hombres como de mujeres. Hablan de situaciones generalizadas, y muchas veces tienen un estilo refranescos, aunque también pueden ser narrativas; dependiendo de su extensión, se aproximan al romance. Pueden resultar oscuras y enigmáticas. Según la teoría expuesta por Benveniste, estas canciones son producidas por el sujeto del enunciado del pronombre *él* (la *no-persona*), y quedan fuera del área del presente estudio.

---

<sup>15</sup> Aparece dos veces en las canciones de voz masculina, una como pronombre reflexivo en: «Pues que *nos* ponen en tan mala fama, / toma el hatillo, i vámonos, Xuana» (471) (*yo + tú*); y como pronombre personal, con el verbo concordante en su desinencia: «Vámonos de aquí galanes, / que aquí no ganamos nada: / otro se lleva la moza, / *nosotros* la noche mala» (690) (*yo + vosotros*).



El sujeto del enunciado del pronombre *yo* está en las canciones personales objeto de este análisis, de manera específica, las que provienen de un sujeto del enunciado genéricamente masculino. El pronombre *tú* como sujeto del enunciado entra en juego en las canciones en forma de diálogo,<sup>16</sup> que tampoco forman parte de esta investigación.

En las canciones amorosas que nos ocupan, también el sujeto del enunciado *yo* puede manifestarse al dirigirse a un *tú*, referente deíctico-personal que remite al emisor. Es decir, que la *persona-subjetiva* sujeto del enunciado está implícita al interpelar a una *segunda persona* (femenina, para los fines de este trabajo), que indicaré con cursivas. Es un vocativo o figura que se conoce también como apóstrofe. Véase el siguiente ejemplo, en el que no aparece ninguna referencia textual al sujeto del enunciado, este se deduce porque apostrofa a una segunda persona femenina:

Menina da mantellina,  
cómo soys tan bonetina! (98 B)

En la voz masculina de temática amorosa, aparecen 221 canciones con apóstrofe y 63 sin él. Los números de las canciones de ambos grupos, así como el sujeto al que apostrofa, se encuentran en el Apéndice. La mayoría de las veces, el apóstrofe interpela al ser amado, pero no siempre, también puede interpelar a la madre (*vid. infra, El deíctico madre*).

Una vez delimitadas las canciones personales de las secciones amorosas del *Nuevo corpus*, vamos a un segundo nivel de análisis. Se trata de identificar el género de la voz emisora y agrupar las canciones que tienen un sujeto del enunciado masculino.

### 1.2.2. Canciones de voz indeterminada

Es importante señalar que además de las canciones de voz masculina y femenina, tenemos un grupo más, al que aludí al iniciar este trabajo: son canciones personales, pero no se puede definir el género de la voz que las emite; además, los

---

<sup>16</sup> En la antigua lírica popular amorosa existen canciones en forma de diálogo que merecen un estudio independiente. En el *Nuevo corpus* aparecen 69 de temática amorosa. Existen muy pocos casos en que un mismo texto adopta la forma de monólogo y diálogo, como es el de las canciones 1730 A, «Vámonos a acostar, Pero Grullo, / que cantan los gallos a menudo» y 1730 B, «Hilar, hilar, Teresota, / que si los gallos cantan, no es ora», ambas monólogos; mientras la 1730 C es diálogo: «—Vámonos a acostar, Pero Grullo, / que cantan los gallos a menudo. / —Hilar, hilar, Teresota, / que si los gallos cantan, no es ora».

La modalidad del diálogo, dice Margit Frenk, se desarrolló, por un lado, en extensos poemas entre él y ella, género cantado ya típicamente urbano que proliferó a mediados del siglo XVI; y, por otro, en las series de seguidillas, cantadas y bailadas en ambientes igualmente urbanos, que inició a comienzos del siglo XVII, donde las voces femeninas alternan, de diversas maneras, con las masculinas (Frenk 1994a: 93). (Véase el estudio de Bremauntz del 2003, sobre la seguidilla).

sentimientos y emociones que expresan pueden ser dichos tanto por la mujer como por el hombre. A continuación unos ejemplos:

Alegrita me vino  
la tarde, madre,  
plegue a Dios que no venga  
a desalegrarme. (60)

Quiérome querellar,  
querellar me quiero,  
quiérome querellar  
de unos amores que tengo. (633)

Son canciones masculinas y femeninas, son comunes. Las nombro de *voz indeterminada*, aunque también se las ha llamado neutras. No forman parte de este análisis.<sup>17</sup> Considero canciones de voz indeterminada aquellas que aparecen en otras versiones como cabezas que luego se glosan, aún cuando las glosas sí poseen elementos deícticos que indiquen el género de la voz.<sup>18</sup>

### 1.2.3. Deíxis personal

Los roles de los participantes en las canciones personales se identifican por marcas léxicas; tienen primordial interés, para este trabajo, las que incluyen el género, como los nombres o sustantivos (con sus respectivos artículos), entre ellos los nombres propios, los pronombres (él/ella), los posesivos (mío/mía, míos/mías), los demostrativos (este/esta, ese/esa, aquel/aquella) y los indefinidos que tienen variación de género (alguno/alguna, algunos/algunas, uno/una, unos/unas, otro/otra, otros/otras); así como los adjetivos. Todos estos son los elementos deíctico-personales.

Las cancioncillas se clasifican en tres grupos, según los deícticos personales de género encontrados.

- a. Primer grupo o locutor. Es el conjunto de canciones en las que se identifica a un *locutor* que habla de sí mismo. El locutor es masculino para los fines de este trabajo.

---

<sup>17</sup> Para Margit Frenk es significativo que exista un número importante de estas cancioncitas (más de 120), lo que indica que “conviven amigablemente la voz del hombre y la de la mujer. Quizá entre el pueblo hispánico medieval, en marcadísimo contraste con la aristocracia española contemporánea, los dos sexos tenían en sus relaciones idénticas prerrogativas” (1992: 3).

<sup>18</sup> Son muy pocos los casos. Por ejemplo, la canción 304 B de voz indeterminada «Quiero dormir y no puedo», mientras que la 304 C es de voz masculina (*vid. infra. La casada*). Véase también la 675 B, con relación a la variante A (*vid. infra, La partida*).

b. Segundo grupo o alocutorio. Es el conjunto de canciones en las que se identifica al *alocutorio*, un *tú* femenino que remite a un locutor o voz masculina.

c. Tercer grupo o delocutor. Es el conjunto de canciones que se refieren o hablan de una tercera persona, un *delocutor* femenino que indica una emisión en voz masculina.

Los deícticos personales alocutorio<sup>19</sup> y delocutor se describen en el capítulo 3.<sup>20</sup>

#### 1.2.4. Deícticos contextuales: tópicos y símbolos de la voz masculina

Finalmente, pasamos a un tercer nivel de análisis de las canciones. Se trata de canciones que carecen de elementos deíctico-personales que identifiquen al emisor (el locutor, el alocutorio o el delocutor). Sin embargo, presentan aspectos contextuales que nos orientan a identificarlas como de voz masculina, principalmente por los temas y los puntos de vista característicos del hombre. El contexto “hace referencia al ámbito físico en que tiene lugar la comunicación literaria” (Miramón Llorca 1999: 106). La propia obra literaria crea un juego de referencialidades en las que participan circunstancias o condiciones culturales específicas. Las canciones personales que carecen de deícticos personales, pero que considero de voz masculina por el uso de algunos tópicos y por la perspectiva del varón sobre el amor, se analizan en las secciones 4 y 5. La 4 atiende a los temas y la 5, al erotismo, tanto en su lenguaje como en algunos símbolos.

### 1.3. Diferentes voces en canciones con cabeza y glosa

Surge un fenómeno interesante en la antigua lírica popular amatoria: aparecen textos híbridos en la voz. La voz de un mismo poema no es homogénea, sus partes

---

<sup>19</sup> El deíctico alocutorio es también el apóstrofe o vocativo.

<sup>20</sup> En este análisis no he considerado las variantes de las canciones, únicamente el texto base, pues una misma canción puede aparecer de voz masculina y de voz femenina.

Véase el ejemplo de la canción 649, el texto base es voz masculina por el tópico «los ojos» (*vid. infra*): «Míos fueron, mi corazón, / los vuestros ojos morenos: / ¿quién los hizo ser agenos?» Las versiones C1 y C2 también son masculinas, con deícticos en cursivas: «Míos eran, mi *señora*, / los vuestros ojos morenos / ¿quién los hizo ser agenos?» (C1) y «Míos eran, *linda dama*, / los vuestros ojos morenos: / ¿quién los hizo ser agenos?» (C2); pero las D y E son femeninas, también con deícticos: «*Pastorçillos (sic)*, míos son, / estos tus ojos morenos / y sus placeres agenos.» (D) y «*Di, pastor*, pues eran míos / los vuestros ojos morenos / ¿cómo agora son agenos?» (E) Estos ejemplos en voz femenina pueden tratarse de una parodia.

Otro caso es la canción 745 de voz femenina con deíctico personal de locutor: «A nadie quiero querer, / ni quiero *querida* ser»; mientras que las variantes B y B1 son masculinas con la misma marca, «No quiero tener querer, / ni quero *querido* ser».

pueden alternar entre voces masculinas, femeninas e indeterminadas, o bien incluir fragmentos impersonales. Esto sucede en canciones compuestas de cabeza y glosa.<sup>21</sup>

La cabeza o estribillo es la parte más importante de la canción, establece el tema, el lenguaje; es el eje en torno al cual giran las estrofas glosadoras. La glosa continúa el cantarillo, respetando las más veces su espíritu y su tono (Frenk 1978: 269). Margit Frenk explica que hay dos tipos de glosas: 1) las que constituyen una «versión ampliada» de la cabeza, y 2) las que crean una «entidad aparte». En el primer caso la glosa surge como despliegue que repite y amplía los elementos de la cabeza también puede complementarla o explicarla. En el segundo, se rompe el cordón umbilical entre las partes (1978: 274-275). El cambio de voz entre cabeza y glosa puede darse en «versión ampliada» de la cabeza, aunque es más frecuente cuando surge una «entidad aparte» (Maserá 2001: 30).<sup>22</sup> En las secciones amatorias del *Nuevo corpus*, cambian de voz ocho canciones con glosa «versión ampliada»<sup>23</sup> y 34 con glosa «entidad aparte».<sup>24</sup>

Se presentan 153 poemas glosados en las secciones de temas de amor del *Nuevo corpus*. En 117 coincide la voz de la cabeza y la de la glosa; en 25 el género de la voz lo determina una parte de la canción, puesto que la otra es impersonal o bien de voz indeterminada. He aquí un ejemplo:

Apartar-me-ham de vós,  
garrido amor.

Eu amey hũa *senhora*  
de todo meu coraçam,  
quis Deos e minha ventura  
que nam ma querem dar, nam.  
Garrido amor.

Nam me vos querem dare:

---

<sup>21</sup> Encuentro solo un caso de una breve canción, que no se forma de cabeza y glosa. Aquí se combinan la voz personal y la impersonal: «Guarridica yo si morena / es la segaderuela» (143). El primer verso indica una voz femenina algo rara, pues se esperaría que dijera «Guarridica aunque morena...»; entonces, se trataría de un poema impersonal, como el segundo verso. Es un texto dudoso, en el que se opone el *yo persona* a la *no-persona*, como se indicó según la teoría de Benveniste. Una posible explicación de tal enigma es que la transcripción del texto no haya sido fiel.

<sup>22</sup> Mariana Maserá analiza también este fenómeno en su libro: «*Que non dormire sola, non*». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001: 25-36). Los resultados son muy similares, únicamente aquí incluimos canciones que se integraron posteriormente a su estudio en el *Nuevo corpus*.

<sup>23</sup> Las canciones con glosa «versión ampliada» son: 127, 338, 442, 498, 504, 685, 686 y 1645 C.

<sup>24</sup> Las canciones con glosa «entidad aparte»: 4 B, 5 B, 6, 8, 72 D, 86, 191, 273 B, 274 B, 287 B, 302 C, 304 C, 304 D, 308 B, 311, 313, 314 C, 314 bis, 339, 375 B, 382, 463, 478, 480, 487 A, 487 B, 496, 497 B, 498, 519 B, 536 B, 591, 646 B y 1682.

yr-m'ey a tierras ajenas  
a chorar meu pesare.  
Garrido amor. (478)

La cabeza es de voz indeterminada y la glosa de voz masculina.

Encuentro 19 poemas con cabeza de voz indeterminada y glosa masculina o femenina.<sup>25</sup> En esos casos, clasifico el texto según la voz comprobada.

Semejante es el fenómeno en que la cabeza es impersonal y la glosa personal, masculina o femenina. Ocho canciones presentan esta combinación.<sup>26</sup> También en estos casos la canción se clasifica según la voz que sí se puede determinar, como el siguiente ejemplo:

Junco menudo, junco,  
junco menuco.

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

Nuevas han traídas  
de la ciudad de Civilla  
que se case cada huno  
con la que más servía:  
no haré yo, triste mesquino,  
que ja's casada la mía.  
Junco menudo. (304 D)

También aparecen cuatro textos con cabeza de voz femenina o masculina, exclamación personal y subjetiva, seguida de una o varias estrofas impersonales que

---

<sup>25</sup> Las canciones con glosa de voz femenina son: «No pueden dormir mis ojos,» (302 C), «E se ponerey la mano en vós,» (382), «¡Mal aya quien los embuelve!» (480), «¡Ay, que non ay, mas ay, que non era» (496), «En Ávila, mis ojos» (498), «¿Dólos mis amores, dólos?» (519 B), «¿Qué razón podeis tener» (646 B), «Por mi vida, madre» (685) y «Dizen a mí que los amores é» (686).

Las canciones con glosa de voz masculina: «D'amores son mis ojuelos, madre» (127), «Quiero dormir y no puedo» (304 C), «De los álamos vengo, madre» (309 B), «Encara que non te lo digo» (338), «Miño amor, dexistes "¡ay!"» (442), «Apartar-me-ham de vós» (478), «Las mis penas, madre» (591), «Bolvido nos han, volvido,» (481) y «Calabaça» (1715).

<sup>26</sup> Glosa de voz femenina: «La sierra es alta» (72 D), «So el enzina, enzina» (313), «Niña y viña, peral y havar» (314 C) y «Por amores lo maldixo» (504). Y glosa de voz masculina: «Hávalas, hávalas, hala» (86), «Junco menudo, junco» (304 D), «¡Corten, espadas afiladas» (487 A) y (487 B).

constituyen un fragmento de narración sin nexo manifiesto con la cabeza<sup>27</sup>. Las canciones de voz femenina según el dístico que aparece en la cabeza son dos:

Cavallero, queráysme dexar,  
que me dirán mal.

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

Cavallero, queráysme dexar,  
que me dirán mal. (4 B)

Aquí hay una discrepancia de contenido y de voz. La glosa contradice a la cabeza. No sabemos por qué en la parte del estribillo la niña se enoja con el caballero y lo rechaza, mientras que la glosa narra el encuentro amoroso. Otra canción con cabeza de voz femenina es la 1682. Es un ejemplo más claro pues la glosa narrativa elabora de modo impersonal la idea que se expresa en la cabeza:<sup>28</sup>

“Gentil cavallero,  
dédesme hora un beso:  
siquiera por el daño  
que me avéys hecho”.

Venía el cavallero,  
venía de Sevilla,  
en la huerta de monjas  
limones cogía,  
y la priorosa  
prenda le pedía:  
“siquiera por el daño  
que me havéys hecho”. (1682)

La canción 16 B es de voz masculina según los deícticos que aparecen en la cabeza:

Tres morillas m’enamoran  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

<sup>27</sup> El poema 5 B, «Mimbrera, amigo, / so la mimbrereta» puede ser de este tipo, pero también impersonal. En el estribillo aparece el vocablo *amigo*, que puede ser deíctico de voz femenina o, bien, funcionar como cliché. La glosa es narrativa impersonal: «Y los dos amigos / ydos se son, ydos, / so los verdes pinos, / so la mimbrereta... Y los dos amados / ydos se son ambos / so los verdes prados, / so la mimbrereta».

<sup>28</sup> Semejante es el caso de la cancioncita 191, «Gritos davan en aquella sierra». Para la comprensión de su contexto véase Masera 2001: 53.

y las estrofas narran las acciones de las morillas, con repetición parcial de la cabeza:

Tres morillas tan garridas  
yvan a coger olivas  
y hallávanlas cogidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Y hallávanlas cogidas  
y tornavan desmaídas  
y las colores perdidas

...

Tres moricas tan loçanas  
yvan a coger  
mançanas  
y cogidas las hallavan

...

(16 B)

En las siguientes canciones es más difícil establecer algún sujeto del enunciado. Ocurren cambios que las hacen confusas en este sentido. Margit Frenk abunda en este tema en su estudio “Glosas de tipo popular en la antigua lírica” (1978: 303-304); dice que la causa del divorcio entre estrofas y estribillo quizá sea el estado fragmentario de la narración, o bien que pudieran provenir de cantares totalmente distintos y haberse asociado por una de esas «contaminaciones» tan frecuentes en la literatura folclórica. La semejanza de la música pudo haber bastado para reunir los dos textos dispares en una sola y falsa unidad (1978: 220).

Un caso es la canción número 6: su cabeza dice «¡Quién m’ora’cá mi sayo, / cuytado! / ¡Quién m’ahora’cá mi sayo!». Por la explicación de las estrofas, el estribillo está en voz masculina «el *moço* decía: ...», así como por la deixis de locutor *cuytado*. Pero también se puede interpretar que hay dos personajes que dicen la cabeza: «la *moça* cantava, / el *moço* decía...». Margit Frenk señala tres posibles interpretaciones semánticas del estribillo: 1. ¿Quién me ahoraca mi sayo? *Ahoracar* significa ‘perforar’; en tal caso, la connotación erótica estaría en voz femenina. 2. ¿Quién me diera ahora acá mi sayo...! Fue la interpretación de Gil Vicente: “entra el pastor Brisco Pelayo cantando «Quien maora ca mi sayo...» y renegando del viento y del frío que le ofuscan la vista, el oído, el entendimiento” (1978: 213). Y 3. ¿Quién me ahorra acá mi sayo?... *Ahorrar* tenía el sentido de ‘quitar’, ‘desnudar’. Nuevamente, el erotismo de la pregunta estaría

en voz femenina (1978: 112-220). Ninguna de las interpretaciones nos ayuda a conocer con claridad el sentido ni el género de la voz que emite la cabeza.

Otra canción con glosa impersonal y cabeza personal es la número 8, que dice: «En la huerta nasce la rosa, / quiérome yr allá, por mirar al ruyseñor, / como cantavá». Esta se repite tres veces después de brevísimas glosas narrativas: «Por las riberas del río / limones coge la virgo / ... / Limones cogía la virgo, / para dar al su amigo / ... / Para dar al su amigo / en un sombrero de sirgo...». Para Mariana Masera, esta canción es de voz femenina: “... el deseo de la niña sintetizado en el tópico «quiérome ir». Además — dice— aparecen otros elementos: La huerta y la rosa, relacionados con el tópico femenino «coger flores»” (2001: 55). Igual que la canción 6 recién vista, la fuente de ésta es Gil Vicente.<sup>29</sup> Son cancioncillas en las que no hay una continuidad entre las partes; intercalan componentes que provienen de un *yo-persona* con otros desde la perspectiva de un *él*, la *no-persona*, y constituyen un enigma.

Encontré dos textos semejantes en donde la cabeza es una exclamación personal, pero de voz indeterminada, y la glosa una narración fragmentaria impersonal:

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

María y Rodrigo  
arman un castillo.  
De los amores, madre,  
no opuedo apartarme. (247 B)

Vayámonos ambos,  
amor vayamos,  
Vayámonos ambos.

Felipa e Rodrigo  
passavam o rio.  
Amor, vayamos,  
vayámonos ambos. (463)

Encontré un solo poema de cabeza impersonal y glosa de voz indeterminada:

---

<sup>29</sup> Sobre los textos de Gil Vicente, en los que hay discrepancia entre la cabeza y la glosa, dice Margit Frenk: “No creo arriesgado suponer que Gil Vicente gustó de esa anarquía conceptual como gustó, por ejemplo, del paralelismo, y que la empleó a manera de recurso estilístico para sugerir la antigüedad y aun corrupción de los cantares que insertaba en su teatro” (1978: 304).



Canas do amor, canas,  
canas do amor.

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

(311)

Este, como los dos casos anteriores, sugiere primitivismo lírico.<sup>30</sup> Los tres poemas, imposibles de clasificar, quedan fuera de mi estudio.

Por último, queda un grupo de poemas en los que se combinan elementos característicos de la voz masculina y elementos de la voz femenina.

En la canción 497 B, la voz de la cabeza y la voz de la glosa están determinadas, pero son opuestas por el género: la cabeza, en voz masculina, es el lamento del amigo de la protagonista, que dice: «Aquella mora garrida / sus amores dan pena a mi vida»; pero esto se sabe al final del poema, cuando la mora, voz femenina de la glosa, explica quién se lamenta, además de narrar los acontecimientos: «Mi madre, por me dar plazer, / a coger rrosas m'embía; / moros andan a saltar / y a mí llévanme cativa... / Llorava cuando lo supo / un amigo que yo avía, / con el gran dolor que siente, / estas palabras decía: / Sus amores dan pena a mi vida». Esta cancioncilla ejemplifica el símbolo «coger flores»: “es una acción propia de la niña y por ello una marca contextual para reconocer al locutor de ciertos cantares” (Masera 2001: 97).<sup>31</sup> La canción 314 *bis* tiene rasgos similares:

So la rama, ninha,  
so la oliva.

Levantéme, madre,  
manhãnicas frías,  
fuy colher las rosas,  
las rosas colhía,  
so la oliua.

El estribillo es voz masculina por el alocutorio *ninha*, aunque igual puede funcionar aquí como un cliché, desprovisto de valor semántico. La glosa es de voz femenina por el

---

<sup>30</sup> Eugenio Asensio dice que, tal vez, esta cancioncilla circulaba entonces en boca de la vieja generación o entre gentes camperas. Gil Vicente ha pintado a judíos amigos de arcaísmos, como el personaje que dice tales versos (1957: 172).

<sup>31</sup> Recientemente, Carlos Rodolfo Rodríguez, en un trabajo presentado como tesis de Maestría, ha precisado que la acción se puede aún concretar más, «coger rosas» es siempre una acción realizada por la mujer, y la rosa es doblemente simbólica, es símbolo de las flores y símbolo femenino; lo que supone la desfloración femenina o la iniciación de la actividad sexual (2005).

símbolo «coger rosas». Esta vez, no se explica la discordancia genérica de la voz. Aunque se halla un vínculo textual y hasta temático de la glosa con la cabeza.

Una canción parecida, en la que las voces de la cabeza y la glosa son opuestas genéricamente y, además está dissociada por su tema, es la 536 B, que dice:

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

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

La discrepancia genérica y temática de las partes no tiene explicación. La cabeza es de voz femenina, semejante a las *cantigas de amigo* gallego portuguesas, cantos de mar relacionados con el tópico de «la espera» de la mujer cuando su amado se ausenta por sus actividades marinas.<sup>32</sup> La glosa parece de voz masculina por el deíctico *mozuelas* (*vid. infra*). El nexa que une la cabeza y la glosa es un enigma. Posiblemente —señala Margit Frenk— la estrofa es una parte de una más extensa, en la cual sí se estableciera el nexa entre los barcos del estribillo y las mozuelas lavanderas de la glosa. Otra explicación podría ser que el estribillo se asoció, en cierto momento de su transmisión oral, con una glosa que pertenecía a otra canción (1984: 99).

La canción 273 B dice:

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

La color teñyo perdida  
por una descoñyocida;  
non teñyo yo color d'vida:  
dize miñya mayre que lo he d'amor.

Señalo el alocutorio que indica una voz masculina como emisora. Sin embargo, “En la lírica popular, —dice Mariana Masera— la pérdida del color en la cara parece una característica propia de la mujer” (2001: 33), como la versión A de esta misma canción, que inicia con la cabeza: «Perdida traygo la color: / todos me dizen que lo é de amor.» Y la glosa explica: «Viniendo de la romería / encontré a mi buen amor/ pidiérame tres

---

<sup>32</sup> Sobre el tópico de *la espera*, véase Masera 2001: 61-62.

besicos, / luego perdí mi color. / Dicen a mí que lo é de amor...». Mariana Masera aclara la contradicción entre las versiones A y B: “sería posible pensar que la glosa masculina, al parecer una glosa tardía, del siglo XVI, causaría gracia al público por utilizar un tópico femenino” (2001: 33).

Otro poema contradictorio en cuanto al género de la voz de sus partes:

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

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

Madre, un escudero  
que estava en esta baila  
a cada buelta  
asíame de la manga;  
yo, como soy bonica,  
teníaselo en nada.

(287 B)

La cabeza pertenece al deseo erótico masculino relacionado con el tópico *Morir de amor* (vid. *infra*, *Morir de amor* y *El erotismo*), que caracteriza la versión A de esta misma canción 287; sin embargo, como las glosas son una narración en boca de mujer, pertenece al repertorio de voz femenina, aunque exista discordancia de las voces.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> La canción 339 aparece la cabeza en árabe: «*Di ley vi namxi / ay mesqui / nafla calbi*». Es una voz indeterminada: una traducción dice: “Por Dios, contigo voy / —ay, mi almizcle— / a endulzar mi corazón”; otra: “Hacia ti voy, / ay, mesquí, / y se alegra mi corazón”. Las glosas son de voz masculina, por lo que forma parte del conjunto con deíctico en alocutorio; para su estudio ver *Canciones de ronda* nota 187).

## 2. EL CORPUS DE LA VOZ MASCULINA SEGÚN LOS DEÍCTICOS PERSONALES

### 2.1. Locutor, alocutorio y delocutor

Las canciones de amor de la antigua lírica tradicional están determinadas por la relación de lo masculino con lo femenino. Para identificar al sujeto del enunciado como masculino, señalamos las tres formas posibles de personas que participan en el discurso atendiendo a su género: al locutor masculino, al alocutorio y delocutor femeninos. Según la teoría expuesta en la introducción existen tres grupos, que ahora analizaré:

1) El primer grupo se forma por las canciones que contienen elementos deícticos que señalen a la primera persona, es decir al *locutor*, masculino para los fines de este trabajo. En la poesía amatoria del *Nuevo corpus*, 17 canciones conforman este grupo,<sup>34</sup> como los siguientes ejemplos:

Yrme quiero a las hermitas  
del amor,  
a hazerme *frayle* menor. (49)

No é ventura, *mezquino* yo,  
no é ventura en amores, no. (623)

Las canciones amatorias en voz masculina que señalan al locutor son las más escasas, mientras que en la voz femenina este grupo concentra el mayor número de cantares, lo que “implica una tendencia del lenguaje de la voz femenina a erigirse como centro de su discurso” (Masera 2001: 110). La voz femenina refuerza la egocentricidad del sujeto del enunciado y se focaliza en sí misma.

La clase de palabra que indica al locutor con más frecuencia es el adjetivo, siendo *muerto* el más repetido (9 veces), seguido por *enamorado* (5 veces), *herido* (4 veces), *picado*<sup>35</sup> (3 veces), *preso* y *lastimado* (2 veces); otros aparecen una sola vez: *enojado*, *venido*, *descuidado*, *metido*, *desdeñado*, *pulido*, *penado*, *verdadero*, *bravo*, *loco*, *vergonzoso*, *guardador*, *cuitado*, *mezquino*, *contento* y *moro*. Cuando el hombre

---

<sup>34</sup> Las canciones de voz masculina por el locutor son: 49, 57, 66 B, 79, 114, 340, 349, 447, 588, 607, 611, 623, 631, 759 *bis*, 1655 A, 1655 B, 1657.

<sup>35</sup> Este adjetivo, aunque pertenece al campo semántico de la voz femenina, también lo utiliza el galán incitado en la canción 1739 *bis*; y se explica adelante, en la sección *El lenguaje erótico en el discurso masculino*.

habla sobre sí mismo, utiliza el lenguaje característico del amor cortés<sup>36</sup> (*vid. infra, Tópicos de origen cancioneril*).

La desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad medieval era muy marcada, siendo dominante el hombre; sin embargo la lírica popular amatoria ofrece otros horizontes. Sorprenden conclusiones a las que ha llegado Margit Frenk respecto a la voz femenina: "...lo que quizá más llame la atención en el cancionero popular es el desenfado y la libertad con la que se expresan a menudo sus protagonistas femeninas" (1993a: 142). Contrariamente a lo esperado, cuando el galán se refiere a sí mismo, se presenta tímido y oprimido, bajo la apariencia del *mártir de amor* (*vid. infra*).

La voz masculina utiliza, para referirse a sí misma, los sustantivos *mozo* (3 veces), *hombre* (2 veces), y *amigo*, *fraile*, *molinerillo*, y *zagalejo* (1 vez). Tan solo 9 sustantivos lo designan y son representativos de los estratos rústicos de la sociedad medieval. No aparecen nombres de las capas sociales altas, ni siquiera el de *caballero*, tan empleado por la voz femenina. El siguiente cantarcillo ejemplifica la combinación de un sustantivo de tipo popular con un adjetivo cortesano:

Soy *moço* y *vergonçoso*,  
soy *moço*. (1655 B)

2) El segundo grupo se forma por las canciones que contienen uno o más deícticos que indican a la segunda persona o **alocutorio**. La voz emisora es masculina cuando se dirige a un receptor femenino; viceversa, es femenina cuando el receptor es un hombre.<sup>37</sup>

Son 158 cancioncillas amatorias de voz masculina en este grupo, el mayor número,<sup>38</sup> lo "que indica que el hombre construye su discurso fuera de sí mismo,

<sup>36</sup> La mayor parte de su vocabulario se refiere a estados emocionales y facultades de la mente. Es una poesía conceptual y abstracta (Whinnom 1981: 41).

<sup>37</sup> Es difícil discernir el género de la voz emisora cuando en la canción no hay más deíctico que un alocutorio. Por ejemplo, la canción «¡**María** tan buena!, /**María** la de Puebla!» (99 *bis*). Pudiera ser una canción impersonal; sin embargo, pienso que es masculina por apostrofar a **María** con los adjetivos tan **buena**. José Luis Alonso dice en su *Introducción al léxico del marginalismo*, que las palabras *honrada* y *buena* significan prostituta, según el tono y sonsonete con que se digan (1979: 25). Además, se parece a la canción 99 B, que tiene deícticos similares: «¡Ay, que **linda** que soys, **María**! / ¡Ay, cómo que soys linda! / ¡Ay, qué **linda** que soys, **morena**! / ¡Y cómo que sos **buena**!». Sobre todo, el tema del que partimos es de amor, en el que la relación yo-tú de los enamorados predomina. Queda así diluida la posibilidad de que esta, como otras cancioncitas, puedan ser de voz indeterminada.

<sup>38</sup> Las canciones de voz masculina por el alocutorio son: 84, 98 A, 98 B, 98 C, 99 A, 99 B, 99 *bis*, 100, 100 *bis*, 101, 102, 103, 106 *bis*, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 136 *bis*, 145 A, 145 B, 239 A, 239 B, 274, 324, 326, 328, 329, 330, 335, 336, 337, 338, 338 *bis*, 339, 341, 344, 345, 347, 349 *bis*, 351 A, 353 A, 355, 358, 361, 362, 365, 367, 370, 374, 376, 379, 381 B, 381 C, 384, 385, 386, 389, 393, 394, 397, 398, 399 A, 399 B, 402, 403, 404, 405 A, 406, 408, 409, 417, 418, 419, 423, 427, 431 B, 438, 450, 451, 458, 467, 471, 473, 474, 483, 484, 542, 542 *bis*, 543, 551, 561, 562, 591, 613, 647 *bis*, 652, 653 A, 653 B, 654,

alrededor de la mujer” (Masera 2001: 110). En estas cancioncillas la intención de la voz masculina es conquistar a su amada, siguiendo una estrategia de referencias alocutorias y de ocultamiento del *yo*. La receptora u oyente sabrá que es la destinataria del discurso e identificará al locutor (galán) como responsable de los enunciados emitidos. A continuación unos ejemplos:

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

Ésta es la merzed que **la** pido:  
 que me mire cuando **la** miro. (365)

3) El tercer grupo de canciones es constituido por los elementos deícticos que identifican a la tercera persona o delocutor. Si es femenino, la voz emisora es masculina.<sup>39</sup> En las canciones amorosas del *Nuevo corpus*, 78 pertenecen a este grupo:<sup>40</sup>

Pois que Madanela  
 remedia meu mal,  
 viva Portugal  
 e morra Castella! (61)

Toda la noche velé,  
 y sin ella me yré. (690 bis)

## 2.2. Combinación de deícticos

Estas canciones también pueden presentar deícticos pertenecientes a más de uno de los grupos mencionados. En las de voz masculina, existen las siguientes combinaciones:

1) *Locutor* + **alocutorio**. Son ocho canciones con esta combinación:<sup>41</sup>

---

655, 657 A, 657 C, 658, 659, 668 B, 670, 672, 738, 1654 B, 1658 A, 1658 B, 1659, 1665, 1669, 1671, 1675, 1693, 1695, 1695 bis, 1696, 1697, 1698, 1698 bis, 1700 A, 1700 B, 1701 bis, 1701 ter, 1702, 1703 bis, 1704 A, 1704 E, 1705 bis, 1706, 1707 A, 1707 B, 1707 C, 1708, 1709, 1709 bis, 1709 ter A, 1709 ter B, 1710, 1710 bis, 1710 ter, 1713, 1714, 1716, 1717, 1730 B, 1737, 1738 A, 1738 B, 1740 A, 1740 B, 1743 bis, 1743 ter.

<sup>39</sup> El pronombre indefinido otro sirve como deíctico delocutor que señala al rival. Aparece en tres canciones: 379 y 1705.

<sup>40</sup> Las canciones de voz masculina por el delocutor son: 16 A, 16 B, 53, 55, 61, 67, 74, 75, 75 bis, 77, 79 bis, 81, 82, 82 bis, 83, 84 bis, 86, 87, 88, 89, 89 B, 92, 94, 97, 127, 144 bis, 160, 185 B, 250, 251, 258, 260, 264, 266, 267, 273 B, 299, 309 B, 375 B, 375 A, 379 bis, 442, 475 B, 478, 487 A, 487 B, 497 A, 513, 527, 601, 617 bis, 626, 627, 630, 632, 636, 640, 674 A, 674 B, 679, 689, 690 bis, 692, 750, 1621, 1622 B, 1624, 1625, 1627, 1639, 1643, 1670, 1705, 1736 ter, 1739 A, 1742 bis, 1744, 1744 bis.

Vuestros amores, **hermana Lucía**,  
mal *enojado* me hane. (660)

2) *Locutor* + delocutor. Tenemos 15 canciones amatorias de voz masculina en el *Nuevo corpus*.<sup>42</sup>

Pastora da serra,  
da serra da Estrella,  
*perco*-me por ella. (69)

En este grupo encontramos un deíctico diferente: surge una tercera persona masculina plural.

Vámonos de akí, *galanes*,  
ke akí no ganamos nada:  
otro se lleva la moza,  
nosotros, la noche mala. (690)

La gran mayoría de las canciones de amor de voz masculina que aquí estudio atañen a la pareja; solo ésta involucra al grupo de galanes.<sup>43</sup>

3) **Alocutorio** + delocutor. En la lírica amatoria de voz masculina del *Nuevo corpus*, hay nueve cancioncillas<sup>44</sup>.

Currúcate, acá, **comadre**,  
mientras viene mi compadre. (1706 *ter*)

4) Por último, una sola canción de voz masculina combina los tres deícticos, combinación que no aparece en la voz femenina:

**Zagaleja** del ojo rasgado,  
vente a mí, que no soy *toro bravo*;  
vente a mí, **zagaleja**, vente,  
que adoro las damas y mato la gente. (1674 B)

Cuatro canciones de voz masculina con deícticos combinados presentan a una tercera persona singular masculina, es el *marido* o *velado*, que también puede aparecer con el pronombre *él*.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Las canciones que combinan locutor y alocutorio son: 342, 343, 356, 357, 440, 1674 A, 1715.

<sup>42</sup> Son: 76, 255, 265, 304 C, 304 D, 621, 628, 637, 645, 690, 1678 A, 1739 B, 1739 B, 1739 *bis*.

<sup>43</sup> Véase también la canción 249, que tiene como deíctico contextual *Ojos morenos* (*vid. infra, Los ojos*).

<sup>44</sup> Los números: 91 A, 91 B, 239 C, 240, 353 B, 449, 1701, 1719.

<sup>45</sup> Todas las canciones se agrupan en el tópico *La casada*, *vid. infra*. Son la 449. «¿Quién te me enojó, Ysabel? / ¿Quién con lágrimas te tiene? / Que hago voto solene / que pueden doblar por él»; la 442 «Miño

### 2.3. El deíctico *madre*

La presencia de la madre es abundante en esta lírica amatoria. A ella se dirige la niña, la moza, la hija cuando habla de sus emociones y necesidades amorosas. Como indica Margit Frenk, es una “presencia constante desde las jarchas hasta la lírica actual, pasando por las *cantigas d’amigo* y los villancicos, se ha convertido en muchos de éstos en un cliché desprovisto de significación” (1984: 91). Puesto que en la antigua lírica popular de voz femenina, la moza interpela constantemente a la madre, pareciera entonces una marca característica de la voz femenina; sin embargo, en el análisis de la voz masculina, también encontramos canciones en donde el hombre utiliza tal apóstrofe, siempre con el sentido de cliché:

Dios me libre, madre,  
de las mozuelás,  
que a mí preso me tienen,  
que a mí muerto me an. (1739 B)

La frecuencia con que la voz masculina apostrofa a la madre<sup>46</sup> es notablemente menor que la de la voz femenina: 8 veces frente a 70. No por ello se le considera un deíctico de voz femenina.<sup>47</sup> Lo que probablemente sucedió es que formó parte de los albores líricos a los que pertenece la voz femenina, y durante los siglos XV, XVI y XVII la voz masculina lo retomó del medio y lo incluyó en su propio acervo.

---

amor, dexistes “¡ay!”, / veño a ver cómo vos vay. / Miño amor tan garrido, / firio’s vuestro marido. / Veño a ver cómo vos vay. / Miño amor tan loçano, / firio’s vuestro velado. / Veño a ver cómo vos vay»; la 240, de la que transcribo una parte: «Mal haya quien os casó / con tal velado, / pues en él tan mal se emplean / vuestros años...»; y la 239 C, «Mal aya quien os casó, / la de Pedro borreguero, / mal aya quien os le dio / esse marido grossero».

<sup>46</sup> En la antigua lírica amatoria de voz masculina las canciones que apostrofán a la madre son: 127, 260, 309 A, 309 B, 591, 610, 1739 A, 1739 B.

<sup>47</sup> La relación manifiesta entre madre e hija en la antigua lírica popular da un amplio abanico de situaciones. Mariana Masera ofrece un repertorio interesante de las mismas en el libro citado, página 94, nota 3.



### 3. DEÍCTICOS DEL ALOCUTORIO Y DELOCUTOR

#### 3.1. Clases de palabras en el discurso masculino

Los deícticos que determinan con más frecuencia a la voz masculina en el *corpus* que estamos estudiando son los que distinguen al alocutorio y al delocutor. El discurso masculino está interesado en dirigir mensajes que expresen sus puntos de vista sobre su amada. Para ser eficaz utiliza el apóstrofe, que capta la atención de la receptora interpelada, o bien habla de ella. Las palabras que le permiten controlar su discurso la señalan e identifican; en su mayoría son nombres sustantivos, adjetivos y algunos pronombres. Las reuní según su clase, considerando la función que desempeña cada palabra interinamente en el enunciado. Así, la palabra *casada*, que tiene la función propia de adjetivo, también es participio —sirva este verso como ejemplo: «qu' es ya *casada* la mía?» (304 C)—, y sustantivo —«Ábreme, *casada*, por tu fe; / llueve menudico, y mojomé» (341) —.<sup>48</sup> Este no es un estudio profundo morfosintáctico del lenguaje utilizado por la voz masculina en la antigua lírica amatoria popular, apenas es un esbozo léxico general del tipo de palabras que marcan su discurso.

##### 3.1.1. Los sustantivos del discurso masculino

Los nombres que designan a la mujer amada aparecen en el siguiente cuadro, se ordenan según su frecuencia, en orden ascendente:

señora	45	senyora	15	senhora	5			Total	50	
niña	40	ninha	1	nina	3	<sup>49</sup> menina	4	minina	1	49
moza	7	mozuela	19							30
morena	9	morenica	12	morenita	2					23
amiga	10									10
zagala	3	zagaleja	6							9
casada	8									8
dama	6									6
hermana	3	mana	4							5
serrana	3	serranica	1							4
pastora	2	pastorcilla	2							4
galana	3									3

<sup>48</sup> Es el fenómeno de traslación o transposición (Seco 1996: 147).

<sup>49</sup> Según Covarrubias, *menino* era “el pagedico que entraba en palacio a servir, aunque de poco, al príncipe y a las personas reales. Estos son de ordinario hijos de señores. Es nombre portugués, y de allá se devió de introducir en Castilla; y dixose *menino* de *meu nino*, que quiere dezir mi niño...” (1943: 799).

Aparecen dos veces: *bonita (bonica), comadre, muchacha, hilandera y doncella*; y una sola vez: *aldeana, morica, prima, enamorada, reina, chica, mayor, querida, desconocida, picaña, viuda, mal casada y paloma*.

Aparecen una vez los gentilicios *santiaguesa, portuguesilla y toledana*; y también una vez los oficios *labradora, pescadorinha, espigaderuela y monja*.

Notamos equidad en las formas más comunes de nombrar a la amada, que son la cortesana y la tradicional, *señora*<sup>50</sup> y *niña* respectivamente. Luego, ya no aparecen nombres característicos de la nobleza o realeza (se cuela un *reina*, que sirve como paradigma de belleza alcanzado por la amada). Los nombres que utiliza el discurso masculino de la antigua lírica popular son representativos de la tradición. Los más comunes, *morena* y *moza*, incluso *zagala*, aparecen en diminutivos.<sup>51</sup> De acuerdo con Fernando González Ollé, el gusto por la poesía popular característico de la segunda mitad del siglo XV y el XVI marca un cambio en la actitud poética, que se refleja en la profusión de diminutivos en las obras de este período (1962: 69). Los sufijos diminutivos expresan, de manera altamente subjetiva, la relación del hablante con la entidad disminuida. Según Amado Alonso, “los diminutivos más abiertamente activos son a la vez vocativos. En ellos coincide el objeto nombrado con el interlocutor” (1967: 171); su uso es estratégico por parte del locutor, a fin de ejercer cierta influencia en el ser apostrofado (1967: 173-174).<sup>52</sup>

El sufijo diminutivo *-uela*, es frecuente en *mozuela*. González Ollé propone denominar tradicional a este término, junto con otros (*fijuelo, niñuelo, mancebillo, pajariello, avecilla, perrillo, poquillo*). “Vienen a ser tópicos expresivos que no reflejan sino una actitud sentimental consagrada, invariable, hacia los objetos que designan; si es que no se prefiere creer que ese sentimiento viene suscitado de los hablantes por los propios diminutivos ya constituidos, es decir que se impone la forma interior del lenguaje” (González Ollé 1962: 273-274). Probablemente, estos mismos rasgos puedan atribuírsele al término *morenica*, de uso muy frecuente. *La mozuela y la morenica* son perso-

---

<sup>50</sup> El término *señor* se empleó como tratamiento de respeto a todo miembro superior y acabó por hacerse sinónimo de *dueño* a principios de la Edad Media. Se empleó también como femenino alternando sucesivamente con *señora* hasta el siglo XV (Corominas 2000: 531).

<sup>51</sup> Para abordar el tema de los diminutivos, he tomado en cuenta los siguientes estudios: “Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos” de Amado Alonso; *Los sufijos diminutivos en castellano medieval* de Fernando González Ollé y *El diminutivo* de Emilio Nájuez Fernández.

<sup>52</sup> Cada diminutivo es un caso particular que hay que analizar; cada formación diminutiva encierra valores diversos, contradictorios incluso, según el contexto en que aparece. Por ello, esta presentación de los nombres con sus sufijos diminutivos, es apenas un esbozo en términos muy generales. Muy interesante sería un estudio profundo de los diminutivos en la antigua lírica popular amatoria.

najes ya folclóricos; en ellos recae mayor efusividad, y acostumbran tener implicaciones eróticas (*vid. infra, La morena*), por lo menos para la voz masculina. Un fenómeno similar sucede con el hipocorístico *Mariquita* (*vid. infra, Los nombres propios femeninos*).

La forma *zagaleja*, no tiene valoración negativa. Aunque actualmente *-ejo* es un sufijo de signo negativo entre los despectivos, en castellano medieval era diminutivo muy escaso, pues se restringía fonéticamente a radicales en *-ll* y voces terminadas en *-r* y *-l* (González Ollé 1962: 265).<sup>53</sup>

El uso de diminutivos en los nombres coincide en cancioncitas sexualmente expresivas. En estos casos, la voz masculina manifiesta fuertes sentimientos, muchas veces contradictorios, de amor y de menosprecio hacia la mujer, generalmente prostituta o de fácil conducta sexual. A su vez enfatiza la baja condición social de estas y otras mujeres. Amado Alonso puntualiza que el llamar con diminutivo a los sirvientes y gente menor en general, tenía tradición secular: “Ahí el diminutivo, pretendiendo expresar afección, denunciaba condescendiente superioridad” (1967: 167 n. 7).

A la puerta de Santo Domingo  
tiene mi padre una parra mollar,  
la mozuela que un beso me diere  
llevará ubas para colgar.<sup>54</sup> (1744 *bis*)

El sustantivo *hermana* también designa a la amada, en este sentido, aparece en el antiguo texto el *Cantar de los Cantares*.<sup>55</sup>

Los nombres sustantivos que designan a la amada son ambiguos, además de designar a la muchacha amada, tienen, en general, un sentido erótico o sexual. Por ejemplo, *moza* puede ser el término para designar a la prostituta a cargo de un soldado con el que podía o no desplazarse, aunque el término puede ser más preciso cuando aparece completo: *moza de soldado* (Alonso Hernández 1979: 52-53). “Las denominaciones de *serrana* y *pastora* son epítetos de la diosa de las montañas, amante del pastor dios de la vegetación. [...] La serrana o pastora se convierte en moza fácil dadas sus propensiones amorosas” (Morales Blouin 1981: 290).

---

<sup>53</sup> Sucede lo mismo con el hipocorístico femenino *Pascualeja*, cfr. canción número 474.

<sup>54</sup> El lenguaje en doble sentido de esta canción se explica adelante en *El lenguaje erótico* (*vid. infra*).

<sup>55</sup> Según Masera, la canción 451 «Vente a la mañana, hermana, / vente a la mañana» es de voz femenina (2001: 64, nota 26). Aunque bien podemos considerarla de voz masculina dentro de las que pertenecen al tópico *alborada* (véase nota 199). Cfr. canciones números 650 *bis* y 1721 *ter*.

Aparecen algunos sustantivos en plural. Probablemente se trata de mujeres que se dedican a la prostitución: *viejas*, *mozuelas*, *serranas*, *serranicas* y *muchachas* (una vez); *morillas* y *moricas* (dos veces),<sup>56</sup> *damas*,<sup>57</sup> *hermanas* y *mozas* (tres veces). Aquí la voz masculina no dedica su canción a la amada. Las canciones en las que aparecen estos sustantivos se valen de un vocabulario en doble sentido; por lo general la doble intención alude al acto sexual o a los genitales (*vid. infra*, *El lenguaje erótico en el discurso masculino*). El hombre persigue la inmediata satisfacción de su deseo erótico y recurre a las mujeres disponibles para esos efectos. Revela así que su discurso, cuando se dirige a un alocutorio en plural, está destinado a mujeres que ejercían la prostitución. Veamos estos ejemplos:

Soropicote, picote, mozas,  
¡ahora quiero amores con vosotras! (1737)

¿Quién compra un perrito, damas,  
que es muy barato y de falda? (1743 bis)<sup>58</sup>

### 3.1.2. Los adjetivos del discurso masculino

El adjetivo es la clase de palabra que con mayor frecuencia, además de realizar su función propia, puede desempeñar otras. En las canciones aquí estudiadas un mismo adjetivo cumple tal función y la de sustantivo. Sirve el siguiente ejemplo, cuando aparece subrayado es sustantivo, y en negritas adjetivo:

Bonica, la rebonica,  
más **bonica** que mi madre,  
¡quién te tuviera esta noche  
en el pajar de mi padre! (1701 bis)

En el *corpus* estudiado aparecen los siguientes adjetivos:

bonita	1	bonitiña	3	bonetina	1	bonica	5	total 12
				rebonita	2	rebonica	1	

<sup>56</sup> Ambos términos aparecen en las canciones 16 A y 16 B: «Tres moricas m' enamoran...» y «Tres morillas m' enamoran...»

<sup>57</sup> «*Dama* es otro de los términos ambiguos para designar a la prostituta. Los textos en los que lo he encontrado aluden tanto a la que ejerce la prostitución con el permiso de su marido [...] como a la que trabaja en un prostíbulo o incluso fuera de él» (Alonso Hernández 1979: 28).

<sup>58</sup> Cfr. canciones números: 84, 86, 613, 1674 B, 1736 *ter*, 1743 *ter*, 1738 A, 1738 B, 1740 A.

linda	9	lindas	1			10
hermosa	4	fermosa	2			6
casada	5					5
<sup>59</sup> garrida	4	garridas	1			5
galana	4					4
lozana	1	luçana	1	lozanas	1	3

Aparecen dos veces: *buena, mala, virgo, falsa, cristiana*. Y una vez: *tantas, matadora, dispuesta, honesta, amada, alborotada, arreboladas, desmaídas, pulida, rubia, bella, llena, bruñida, sola, desgraciada, mal lograda, paporroncita, trampiquita y tramposita*.

Los adjetivos utilizados en el discurso masculino son calificativos de la amada, es decir, que solamente expresan sus cualidades, en su mayoría, positivas. Casi no vienen acompañados de sufijos diminutivos, excepto *bonita*.<sup>60</sup> Lo más común es que se presente un solo adjetivo en la cancioncita, aunque también pueden aparecer en concurrencia.<sup>61</sup> Los adjetivos abundan en el grupo de canciones con deíctico alocutorio, específicamente en las canciones que celebran la belleza de la amada, como en los piropos (*vid, infra, El elogio*). La estrategia lingüística de la voz masculina es la de exaltar los atributos femeninos, llamar poderosamente la atención de la elegida y seducirla.

### 3.1.3. Los pronombres del discurso masculino

Los pronombres que aparecen en el discurso amoroso en voz masculina apenas remitan a la amada, son una señal de su presencia. Si bien, algunas cancioncitas llegan a catalogarse solo por este deíctico; en su gran mayoría son del delocutor:<sup>62</sup>

Que me mata porque la vea:  
¡aunque me muera! (679)

<sup>59</sup> Sobre el adjetivo *garrida*, dice Vicente Beltrán, que es de significado altamente impreciso, y que venía arrastrándose desde la lírica galaico-portuguesa (1990: XXVI), pero no aclara más.

<sup>60</sup> Una excepción es la siguiente cancioncita. Presenta varios adjetivos diminutivos poco frecuentes:

Moçuela **paporroncita**,  
**tranpiquita**, **tranposita**,  
la más **linda** que miré,  
que me rrobas, que me matas:  
yo te lo combatiré. (116)

<sup>61</sup> Cfr. números: 88, 89, 98 A, 98 B, 98 C, 99 A, 99 B, 99 *bis*, 100, 100 *bis*, 102, 106, 116, 136 *bis*, 338, 654, 1701 *bis*, 1701 *ter*, 1706.

<sup>62</sup> Cfr. canciones números: 185 B, 375 B, 379, 601, 674 A, 674 B, 690, 1705 y 1744; excepto las 239 B y 365 que son del grupo alocutorio.

El siguiente cuadro indica los pronombres que aparecen en el *corpus* estudiado:

la	29	las	2	total	31
ella	13				13
otra	5	otro (s)	4		9
mía	3	miña	1		4
vosotras	3				3
vuestro	1				1
aquella	1				1

Ocasionalmente aparece la forma *la* (pronombre de la tercera persona) como diferenciación genérica para señalar al acusativo femenino, que fue de mucho uso en el Siglo de Oro (DRAE 1989: 205); como el siguiente ejemplo:

¡Mal aya quien a vos casó,  
**la** de Pedro borreguero! (239 A)

### 3.2. Los nombres propios femeninos

Los nombres que aparecen en el cancionero popular nunca revelan identidades, denotan personajes folclóricos que responden a referentes sociales múltiples, como el oficio, la clase, el rol o la circunstancia familiar.<sup>63</sup> La antroponimia también implica un vínculo con el personaje evangélico, histórico o legendario al que alude; o puede referirse a una región geográfica, como el lugar de origen o domicilio. Los nombres propios son proverbiales, se convierten en signos personificantes integrados en el registro popular. Así lo explica Gonzalo Correas:

Es de advertir que algunos nombres los tienen recibidos y calificados el vulgo en buena o mala parte y sinificación, por alguna semejanza que tienen con otros, por los cuales se toman: Sancho, por Santo, sano y bueno; Martín, por firme y entero como Mártir; Beatriz, por buena y hermosa; Pedro, por taimado, bellaco y matorero; Juan, por bonazo, bobo y descuidado; Marina, por malina y ruin; Rodrigo, por el que es porfiado y duro negando (delátalo el refrán: «Pera que dice Rodrigo, no vale un higo»); y con tales calidades andan en los refranes... (2000: 54).

<sup>63</sup> Para el tema de la antroponimia me baso en los estudios: “Mucho va de Pedro a Pedro” de M. Frenk; y “Nominación marginante en el picarismo literario y el folklore” y “Función proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto” ambos de Ángel Iglesias.

Cabe recordar las palabras de Ángel Iglesias en este sentido: “La entrada de nombres en el refranero es sintomática del grado de asimilación de fórmulas sapienciales y modelos de conducta, en el que inicialmente se ve la mano del poeta o el erudito” (1984: 9). La antroponimia de los cantares, al igual que de los refranes y cuentos folclóricos, tiene cierto significado, no es casual ni arbitraria —dice Margit Frenk (1992b: 204). En este estudio veremos el de algunos nombres propios femeninos desde la perspectiva masculina.

Los nombres personales femeninos son deícticos del alocutorio y del delocutor del *corpus* de canciones en voz masculina; los encontramos en 54 canciones, de las cuales 40 son del grupo alocutorio, 9 del delocutor y 6 combinan los grupos;<sup>64</sup> son pocos y tienden a repetirse. A continuación expongo un cuadro con el repertorio de estos, así como la frecuencia con que aparecen.

Antona	1	Francisca	1	Leonor	2	Margarita	1
Axa	2	Inés	2	Lucía	2	Minguilla	4
Catalina	5	Isabel	7	Madalena	1	Pascualeja	1
		Belilla <sup>65</sup>	2				
Fátima	3	Juana	10	María	8	Teresa	6
				su forma árabe: Marién	2		

Algunos de los nombres propios femeninos aparecen en sus formas hipocorísticas, ya sea por el uso de sufijos (en 12 canciones) o por aféresis, al suprimir uno o varios sonidos al principio del nombre (como en *Menga*, de Dominga). Los hipocorísticos son deícticos espontáneos y emotivos que, por lo general, recogen la denominación habitual con que se designaba a un individuo; son característicos del habla rústica del castellano medieval; aunque también pueden aparecer en las cancioncillas por necesidades métricas o de rima.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Las siguientes canciones tienen como marca textual nombres femeninos: Alocutorio: 99 A, 99 B, 103, 113, 328, 347, 358, 427, 438, 458, 471, 473, 474, 542, 647 *bis*, 659, 672, 738, 1658 A, 1658 B, 1659, 1665, 1669, 1675, 1693, 1700, 1700 B 1702, 1704 A, 1704 E, 1707 A, 1707 B, 1708, 1709 *bis*, 1709 *ter*, 1713, 1730 B. Delocutor: 16 A, 16 B, 61, 89, 89 B, 92, 264, 299. Las canciones que combinan deícticos antropónimos femeninos: L+D: 265. D+A: 91 A, 91 B, 449 y 1719. L+A: 660.

<sup>65</sup> *Belilla* es hipocorístico de *Isabel*. Explica Covarrubias: “En las aldeas llaman a las muchachas *Isabeles Belillas*, por *Isabelillas*”, en *Tesoro de la lengua castellana*, p. 741.

<sup>66</sup> Como en la 1658 B: «¿Qué te contariva, / ermana Belilla, / qué te contariva?».

En la antroponimia señalada, el sufijo diminutivo más frecuente es *-illa*,<sup>67</sup> como en *Inesilla* y *Juanilla*; luego *-ica*,<sup>68</sup> en *Juanica*, *Teresica* y *Marica*; aparecen una sola vez *-eta*, en *Catalineta*; e *-ita*, en *Mariquita*. La voz masculina de la antigua lírica popular amatoria manifiesta tensión emocional cuando utiliza los nombres femeninos; la cualidad puede ser positiva en términos de aprecio y afición, aunque también negativa en términos de desprecio y menosprecio.

Por lo general, todos los nombres que aparecen en el cuadro son característicos en el folclor de la época. Representan la condición social popular a la que pertenecían quienes los portan, si bien, es importante matizar sus distintas connotaciones.<sup>69</sup> Únicamente voy a analizar los que aparecen con mayor frecuencia, atendiendo a los contextos, pues un estudio cabal de la antroponimia implicaría todas las canciones del *Nuevo corpus*, no solo las de sus secciones amatorias. Es frecuente que el galán de la antigua lírica popular utilice la antroponimia femenina en la sección IX, Juegos de amor (en 22 canciones de un total de 54, es decir el 40.7 %), que tienen una temática abiertamente sexual: en donde los nombres más repetidos son *Juana*, *María* y *Teresa* (*María* aparece en 5 canciones en la sección IX de un total de 7 en nuestro *corpus* estudiado; *Juana*, en 6 de 10; y *Teresa*, en 6 de 6). Curiosamente, son los mismos nombres que presentan el diminutivo *-ica*, aunque alternan con *-illa*. Empezaré el análisis por estos tres nombres:

“*María* es el nombre de cualquier mujer, es solo un nombre que sirve para referirse a una mujer de tantas” (Correas 2000: 375).<sup>70</sup> *María* es el nombre de todas<sup>71</sup>,

---

<sup>67</sup> La supremacía de este sufijo sobre otros, como *-uelo* y *-ejo*, que tenían un uso muy restringido, está documentada desde los comienzos de la literatura castellana hasta el siglo XV, con la entrada de los sufijos *-ito* e *-ico*, que terminarán por establecer su predominio. Véase capítulo “Origen e historia de los sufijos diminutivos” de González Ollé 1962: 277-338.

<sup>68</sup> Sobre el arraigo del diminutivo *-ico* “en la lengua hablada da buena prueba la antroponimia contemporánea: entre los servidores de los Reyes Católicos, frecuentemente designados por un hipocorístico, es *-ico* el sufijo más generalizado: Ysabelica, Fernandico” (González Ollé 1962: 325).

<sup>69</sup> Para ello he consultado los refraneros populares antiguos de Gonzalo Correas y Juan de Mal Lara, el estudio lexicográfico de Sebastián de Covarrubias; además, un estudio de Morley y Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*; así como el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas.

<sup>70</sup> El *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas incluye una amplia gama de *Mariás*, que resultan de la combinación de la forma abreviada *Mari* con algún otro sustantivo peculiar. Sus significados son interesantes, aunque actualmente tenemos acceso a muy pocos de ellos. Del refrán «Hacé anchura para *Maribasura*» dice Correas: “todos saben su aplicación”; aunque en la nota 22, comenta Combet: “Pero ahora ¿quién la sabe? Lástima que el maestro Correas no haya querido explayarse más sobre esta *Maribasura*, parienta de las numerosas y pintorescas *Mariás* que aparecen en este refranero: *Marialba*, *Mariancheta*, *Mariardida*, *Marifranca*, *Marihumillos* (la que encendió el monte a pedos), *Maripaz*, *Maricastaña*, *Mariconcón*, *Marimenga*, *Marimontón* («Dió ge lo da, Dió ge lo pon»), *Maripintazos*, *Marirrabadilla*, *Marirrisa*, *Marisabidia* (o *sabidilla*), *Marisincasa*, *Marizápalos* (o *zárpalos*), y algunas más ...” (2000: 375).



“se toma como prototipo de nombre de mujer, y como equivalente semántico de ‘mujer’ en general” (Corominas 1976: t. 3, 852). Es un nombre proverbial que evoca el ambiente religioso cristiano que impregna a la sociedad medieval de la Península Ibérica, como muchos otros que aparecen en la lista: Los nombres que tenemos son los de los santos —explica Mal Lara— y aunque estas personas no tengan aureola, deben seguir la de aquellos a los que sus nombres refieren (1958-1959: t. 2, 200). *María* aparece poco en los cantares populares, encontramos con frecuencia su forma hipocorística *Marica*, que se opone totalmente a la evangélica. Aquí se repite el fenómeno descrito anteriormente, respecto al uso del diminutivo en los sustantivos utilizados por la voz masculina. Cuando se expresa en formas obscenas del amor, es más frecuente el uso de hipocorísticos femeninos.<sup>72</sup> He aquí un ejemplo:

Marica, tente a las alforjas,  
que no puede correr si aflojas. (1709 bis)

*Marica* tiene una actividad sexual desenvuelta y hasta desvergonzada. Veamos cómo le habla el hombre:

Marikita, maxemos un axo,  
tú kara arriba, yo kara abaxo.<sup>73</sup> (1710 bis)<sup>74</sup>

---

Más adelante, Correas explica algunas de estos derivados (2000: 996; véase también páginas 490-492):

*Maricastañas*: una de tiempo muy antiguo.

*Marirrabadilla*: vieja antigua. Fingióse en desdén de los desiguales que quieren igualarse, y ser tanto en lo ruin como en lo bueno.

*Marisabidilla*: apodo a muchacha, o mujer chica, de muy bachillera.

*Marizárpalos*: apodo a una desaliñada, que arrastra y da en los zancajos con las faldas. *Zárpalos* es palabra fingida, por énfasis en el sonido. (En la nota a pie indica Combet: “*Marizárpalos*: variante poco común de *Marizápalos*, personaje proverbial que aparece en varios textos clásicos”).

*Marisincasa*: a las que andan mucho fuera, y no paran en casa.

Algunos refranes explicativos de estas *Marias* dicen: «A *Mariardida*, nunca le falta mal día»; «A *Marimontón*, Dios se lo da y Dios se lo pon» (2000: 25).

«Bien mereció papilla quién se fio de *Mariquilla*» (2000: 125).

«Bien sé qué me tengo en mi hija *Marigüela*» (Correas 2000: 127).

«Buena va la danza, señora *Mari Pérez* con cascabeles» (2000: 127).

Ya Mal Lara, en su *Philosophía vulgar*, había explicado algunos derivados de *María*:

«*Maribáñez*: una que jura en vano» (1958-1959: t. 1, 357).

«Casaron a Pedro con *Marihuela*, si ruin es él, ruin es ella» (1958-1959: t. 1, 357).

<sup>71</sup> En el estudio de Morley y Tyler, el de *María* aparece como todo: criada, aldeana, villana, serrana, dama, noble o ramera.

<sup>72</sup> González Ollé, al estudiar los antropónimos del castellano medieval, constata que la mayoría de los hipocorísticos que aparecen en las *Cuentas* (1477-1504) de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica, se atribuyen a servidores reales de oficio humilde (1962: 170).

<sup>73</sup> El doble sentido erótico del vocabulario de esta cancioncita se analiza adelante en *Oficios femeninos*.

<sup>74</sup> Cfr. canciones números: 1675, 1710 *ter* y 1713.

Según José Luis Alonso Hernández, en su estudio *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, el hipocorístico *Marica* podía significar prostituta. Así lo documenta en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco; también en obras de Quevedo, donde es utilizado especialmente para las de muy baja categoría y bubosas (1979: 48-49).

*Marica* contrasta notoriamente con *María*, el personaje bíblico. La oposición de estos personajes recae en el sufijo *-ica*. El diminutivo es una marca léxica que contiene las implicaciones sociales que identifican a una mujer en la función que desempeña dentro de la comunidad. Iglesias explica: “Los personajes evangélicos se asumen en el contexto cultural inmediato, y por ello sus nombres no suelen funcionar con su referencia primaria en el refranero antiguo, aunque los motivos que los conciernen estén en la base de las personificaciones populares” (1984: 24), es decir que algunos nombres tienen una referencia mucho menos remota; pues, pasados por el tamiz de la historia, la literatura o la leyenda, se convierten en signos de reconocimiento de grupo, la nación o la clase social (1984: 6). Aquí aparece una *Mariquita* que es ya un personaje folclórico, con una vida sexual muy activa, a juzgar por la voz masculina que le hace peticiones sexuales con un lenguaje evidente en su erotismo, hasta llegar a lo obsceno.

“La emoción que implica el uso del diminutivo en el hablante, contagia al oyente la propia emoción” (Amado Alonso 1967: 174). Esto forma parte de una estrategia que tiene como propósito lograr la respuesta positiva a la solicitud implícita. Asimismo, es una manera en que ejerce el control la voz masculina.<sup>75</sup> La voz masculina abunda en el uso del diminutivo en los nombres propios femeninos de las canciones con temática sexual, lo que se comprende como un rasgo eufemístico. Concentra en los sufijos diminutivos las emociones hacia las mujeres que ejercían la prostitución.

El nombre de *Juana* tiene un uso similar al de *María*: es el de cualquier mujer, pues también es uno de los más comunes. Mal Lara lo ejemplifica así:

«Juanica la pelotera, casarás y amansarás, y andarás queda». Quién fue Juanica yo no lo sé, porque ningún autor griego ni latino trata della ni menos hay viejos que se acuerden della. Preguntando yo mucho quién sería, respondiome un viejo. «¿Qué os matais quien sea Juanica? Tomá de las que conoceis y ponelda ay, donde quadrará mejor que si uviera historia de la del refrán» (1958-1959: t. 2, 80).

---

<sup>75</sup> Seguramente por ello, la muchacha que se reconoce en el llamado *Mariquita* masculino, identifica la intención subyacente: «Mariquita me llaman los arrieros, / Mariquita me llaman, voyme con ellos» (176).

Es decir, que *Juana* es una moza muy inquieta, hecho que se puede comprobar a través de los cantares de la voz masculina. Los hipocorísticos *Juanilla* y *Juanica* remiten siempre a personajes abiertos y sexualmente activos,<sup>76</sup> ya en planos simbólicos, ya en concretos, que dan lugar a la guasa:

Abraçame, Juana, más,  
que no son buenos abraços  
quando no llegan los braços  
a cruçarse por detrás. (1702)<sup>77</sup>

El nombre *Juana* aparece unido a los símbolos relacionados con el agua, como en «las lavanderas»<sup>78</sup> y en «los baños del amor»,<sup>79</sup> en donde el galán es un mirón, un voyeurista que desea ver su cuerpo y verlo con lujuria. Para el análisis de estas canciones me remito al capítulo 5. *El erotismo*.

*Teresa* únicamente aparece en canciones obscenas. Puesto que en todas se presenta lascivia y avidez sexual masculina, se conforma como «nombre de función», es decir que es referente de una clase o rol social (Frenk 1992b: 205): de prostituta. Durante siglos *Teresa* solo se usó en España y no se universalizó sino hasta la canonización de la santa de Ávila, en 1622 (Tibón 1961: 521). El sufijo aumentativo — *ota* aparece una sola vez en este nombre.<sup>80</sup> También es común que *Teresa* se acompañe del sustantivo hermana, *hermana Teresa*.

La canción que mejor representa a esta ramera desde la perspectiva masculina es la 1719, en la que la protagonista es casi anónima, excepto porque una vez se le nombra *Teresica*:

¡Dale, si le das,  
moçuela de Carasa!  
¡Dale, si le das,  
que me llaman en casa!

---

<sup>76</sup> En las obras de Lope, *Juanilla*, en diminutivo, es ramera. *Juana* aparece como criada, fregona típica, lavandera, gallega, serrana, zagala y dama noble (Morley y Tyler 1961: 233-234, 696). En el estudio citado *El lenjuaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII*, *Juanilla* es nombre personal de puta (Alonso Hernández 1979: 298).

<sup>77</sup> Cfr. canciones números 1675 y 1707 B.

<sup>78</sup> Las canciones en que aparece *Juana* como lavandera son: 91 A y 91 B (*vid. infra*, *Oficios femeninos*).

<sup>79</sup> Las canciones en que aparece *Juana* en los baños del amor son: 1700 A y 1700 B (*vid. infra*, *Los símbolos*).

<sup>80</sup> El sufijo aumentativo denota desdén. Aparece en la canción 1730 B, (*vid. supra*, *Introducción*, nota 16). Es una respuesta negativa, despectiva y picaresca del descortés Pero Grullo ante la propuesta amorosa de su pareja Teresa.

¡Una moçuela de Logroño  
mostrado me avía su co...  
po de lana negro que hilava.

[Estribillo]

Otra moçuela de buen rrejo  
mostrado me á su pende...  
con qu'ella se pendava.

[Estribillo]

Otra moçuela, Teresica,  
mostrado me á su cri...  
atura que llevava bien criada.

[Estribillo]

Por virgen era tenida,  
mas çierto ella estava bien ho...  
yosa de viruelas la su cara.

[Estribillo]

Pidiérame de comer:  
yo primero la quisiera ho..  
rrar un sayuelo que llevava.

[Estribillo]

Yo subiérala en un mulo:  
mostrado me avía su ojo de cu...  
clillo que llevava en su jaula.

[Estribillo]

Ella por subir muy quedo,  
soltósele un gran pe...  
daço de pan que llevava en su halda.

[Estribillo]

Y ella me mostró un rrendajo;  
yo atestélle mi ca(ra)...

Es una obscena canción populachera y tabernaria. Debió ser muy popular, dado que se menciona en diversas fuentes literarias, registradas por Margit Frenk en las notas. Las estrofas glosadoras narran las acciones de una mozuela, pero no concluyen la

palabra obscena del relato y finalizan la frase con otra inocente. Es un recurso poético al que Pedrosa ha nombrado “«defraudación obscena», porque se basa en el engaño de las expectativas del receptor del poema cuando espera una voz o concepto obsceno que finalmente se sugiere por el contexto y por la rima pero no se formula” (1993: 75), su efecto es jocoso. El hombre pregona lo que la mozuela le muestra, haciendo alarde de lo que ha visto: «mostrado me avía su co...», «mostrado me á su pende...», «mostrado me á su cri...»<sup>81</sup>, «mostrado me avía su ojo de cu...» y «Y ella me mostró un rrendejo» (*vid. infra, Hablar y ver*); ostenta virilidad y exhibe su conocimiento libidinoso sobre el sexo femenino; al mismo tiempo, hace burla de los actos impúdicos una *Teresica*.

Los nombres femeninos opuestos al de *Teresa* son los de *Isabel* y *Catalina*, aunque tampoco se salvan de connotaciones eróticas, miradas lujuriosas y expresiones burlescas por parte de los hombres. De acuerdo con Margit Frenk, los antropónimos son polisémicos. “La mayoría de los nombres propios que adquieren significación en determinado ámbito cultural *no tienen un solo sentido*, sino varios” (Frenk 1992b: 205). El de *Isabel*, aunque no siempre, indica idealización de la mujer que lo porta. De nuevo, es Mal Lara quien nos ayuda a entender este sentido, con el refrán: «Ponte buen nombre, Isabel, y casarte has bien», y luego explica “Buen casamiento espera la muger que es virtuosa [...] y están declarados arriba grandes bienes de la muger que se funda en virtud [...] Es de preguntar, por qué más dixo Isabel que otro nombre. Dicen que son por la mayor parte hermosas las Isabeles, y la hermosura es trabajosa de guardar” (1958-1959: t. 2, 149).

El galán de la antigua lírica amatoria declara su amor a *Isabel*. Las virtudes que confiere una mujer que porta este nombre se extienden más allá de su morada de forma hiperbólica:

Isabel, boca de miel,  
cara de luna,  
en la calle do moráis  
no hallarán piedra ninguna.           (113)<sup>82</sup>

Solamente el nombre de *Isabel* libra todo aquello que la rodea de cualquier elemento corrompido. En esta canción, los elogios resaltan la belleza del rostro de la amada; es un ejemplo poco común, ya que, por lo general, la voz masculina no describe los rasgos

<sup>81</sup> El vocablo trunco es *críca*, al igual que los otros, se refiere al sexo femenino.

<sup>82</sup> Cfr. canciones números 328 y 357, como declaraciones de amor.

físicos de su amada (*vid. infra, El elogio*). Se trata de una cancioncita semi-popular del siglo XVII. No es de extrañar que las declaraciones de amor dirigidas a una *Isabel* sean delicadas y el pretendiente module su voz, pues el nombre de *Isabel*, además de ser general, era particularmente común entre las damas de la corte:

En España se usa este nombre más que en otra ninguna región, y la reyna doña Ysabel, muger de don Fernando, a los cuales llamamos Reyes Católicos; remítome a lo que las crónicas escriben della. Los poetas castellanos suelen disfrazar este nombre con trocarle las sílabas, y dicen Belisa (Covarrubias 1943: 741).

La siguiente canción debió haber sido muy popular en su tiempo, pues está registrada en diversas fuentes:

¿Quién te me enojó, Ysabel?  
¿Quién con lágrimas te tiene?  
Que hago voto solene  
que pueden doblar por él. (449)

Manifiesta el carácter pendenciero de algunos hombres, que movidos por un sentimiento de conmiseración por la amada maltratada, por su padre o marido, juran venganza (*vid. infra, La casada*). En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* la encontramos con esta explicación: “Es de los de: «¿Quién te me enojó, Isabel?» Por valiente y arrogante” (Correas 2000: 936). Puyol remite a otros dos refranes de Correas similares a la canción 449: “«Bien pueden doblar por él». Desconfía de vida, y amenaza que matará; «Mi vida ¿quién os enojó? Guárdese que lo sepa yo». (Dice en realidad: «Guárdese no lo sepa yo»)” (2000: 936). Era característico de los caballeros medievales hacer alarde de su valentía, por defender causas justas, nobles y, además, bellas, como una *Isabel*. Sin embargo, según indica Correas, la cancioncita se desgastó, convirtiéndose en una arenga valentona del galán, que no tiene nada de generosa.

La voz masculina se complace en comparar mujeres para resaltar la belleza de alguna, señalarla como su preferida y dejar constancia de tal elección.<sup>83</sup> Su mirada es erótica, incluso lasciva cuando compara a *Isabel* con otras mujeres, ya Francisca ya Margarita. Veamos la siguiente canción, en la que el galán es un *voyeur* ante las sugestivas actividades sexuales de las mujeres (*vid. infra, Oficios femeninos*):

#### Isabel e Margarita

---

<sup>83</sup> Cfr. canciones números 82 y 88, en las que hay comparación entre hermanas (*vid. infra, El erotismo*).

ambas van a lavar ao mar;  
si ben lavan, mellor torcen,  
namoreime de seu lavar.<sup>84</sup> (89 B)<sup>85</sup>

Se hace presente el símbolo del agua por medio de la actividad de estas mujeres (*vid. infra, Los símbolos y Oficios femeninos*). Las lavanderas lavan en el mar, símbolo de la pasión amorosa (Morales Blouin 1981: 199). Aparecen bajo la mirada del hombre fascinado con sus actos eróticos (*vid. infra, Hablar y ver*). Ambas se muestran cariñosas en el acto amoroso y lo consuman.

El nombre de *Catalina* es también muy representativo de la cristiandad medieval.<sup>86</sup> Era de dama noble y de mujer virtuosa; pero llevado a la mera apariencia, era nombre de farsante. Así lo constata Gonzalo Correas: «Parecía una santa Catalina. No parecía que había más mal en ella que en una santa Catalina», y añade, “La que descubrió ruindades debajo de hipocresía” (2000: 1036). La *Catalina* de la lírica amatoria que aquí estudiamos es mucho más asequible que las benditas y más simpática que las embusteras, según la pinta la voz masculina:

Si te echaren de casa,  
la Catalina,  
si te echaren de casa,  
vente a la mía. (473)<sup>87</sup>

*Menga, Menguilla y Minguilla* son hipocorísticos de Dominga, nombre típico de aldeana. Al igual que *María y Juana*, *Menga* suele usarse con el sentido de ‘mujer cualquiera o fulana’. Según Ángel Iglesias, la base de la designación personificada de *Dominga* son *los pechos*, aludiendo a la moza gallega, un ama de cría, con ínfulas de señora, con imagen de mujer-teta (Iglesias 1983: 148). La nominación es marginante, como la *Menguilla* prostituta del botín cerrado:

Abríme, Menguilla,

---

<sup>84</sup> Según fuente anotada en el *Nuevo corpus*, la canción proviene de la ensalada “A las bodas benturosas / de Felipe de Madrid”, «Romance a las ventvrosas bodas que se celebraron en la Insigne Ciudad de Valencia... Compuesto por Lope de Vega Carpio». *Margarita* es un nombre femenino frecuente en los personajes de Lope, que nunca se aplica a criadas o villanas (Morley y Tyler 1961: 211); es decir que estamos frente a un paralelo entre dos virtuosas: *Isabel* y *Margarita*. La nota de texto agrega: “El segundo nombre se adapta a las circunstancias, pues es el de la desposada”.

<sup>85</sup> Cfr. canción número 89 A.

<sup>86</sup> Dos santas medievales muy populares fueron Catalina de Alejandría, mártir de la Iglesia primitiva, y Catalina de Sienna, doctora de la Iglesia, que vivió en el siglo XIV.

<sup>87</sup> Las canciones donde aparece Catalina son: 358, 427, 542.

abríme, y te daré  
botín cerrado  
que te rrepique en el pie. (1707 A)

Correas aclara la expresión eufemística de la zapatería: «Dar botín zerrado: *hacer con mujer*» (2000: 679 b).<sup>88</sup> Se trata del intercambio amoroso, la petición del galán a cambio de un regalo erótico, en un lenguaje figurado o de doble sentido. No todas las *Mengas* tienen tales connotaciones. El único personaje femenino de estas cancioncillas con apellido es, precisamente, una *Menga*, a quien probablemente rescata el galán del anonimato que presupone su nombre por ser la depositaria de su amor.<sup>89</sup>

Menga Gil me quita el sueño,<sup>90</sup>  
que nho duermo. (299)<sup>91</sup>

En resumen, los nombres femeninos que apostrofa la voz masculina, en las canciones de amor, responden a su singular punto de vista. Por lo general, los asocia al erotismo por medio de símbolos, eufemismos y expresiones en doble sentido, no siempre con el mismo grado de intensidad. En ellos deposita cargas afectivas positivas y negativas, sobre todo en los hipocorísticos, y a través de los sufijos diminutivos y aumentativos. Así, las peticiones sexuales a *Juanica* o *Juanilla*, a *Marica* o *Mariquita*, a *Teresa* y a *Menga* o *Menguilla* revelan personajes folclóricos de prostituta, aunque el contexto matiza estas protagonistas, simplemente como mujeres con una vida sexual abierta; en tanto a *Isabel* le atribuye una sexualidad más íntima, a ella dedica declaraciones de amor, no la asocia con el lenguaje obsceno; finalmente, *Catalina* gravita entre la calle y el palacio, es un nombre estimado por la voz masculina.

---

<sup>88</sup> “... el pie también tiene significación fálica y el calzado sería símbolo femenino; al pie corresponde adaptarse a él” (Chevalier 1986: 872).

<sup>89</sup> Probablemente *Mengano*, como referencia a una persona indeterminada, deriva del hipocorístico *Mengo*. Corominas considera razonable la idea “de que se partiera del nombre de persona *Menga*, *Mengo*, (o *Mingo*) [...] en el siglo XV: *Fulana*, *Zutana* y *Menga* (como quien dice Perico de los Palotes); se cambiaría a causa de la rima en *F.*, *Z.* y *Mengana*”. Aunque no deshecha la posibilidad incierta que le da la Academia, “del árabe *man kân* ‘quien sea’, tanto más cuanto que la pronunciación vulgar fue *kén* desde muy pronto (en el siglo XV ya *kín*) (Corominas 1981: t. 6, 143).

<sup>90</sup> El insomnio es un tema al que recurren ambos géneros de voces de la lírica popular amorosa. El hombre lo aborda en canciones analizadas adelante, en *Mártir de amor*.

<sup>91</sup> Cfr. canciones números 264 y 265.



## 4. TÓPICOS DE LA VOZ MASCULINA

### 4.1. De origen cancioneril

#### 4.1.1. Muerte de amor

*Morir de amor* es tema literario de larga tradición y un tópico central de la literatura medieval castellana. Es una frase hiperbólica que no indica la muerte real sino otros aspectos del amor. Una de sus expresiones más arcaicas la encontramos en la lírica de tipo tradicional que relaciona la *muerte de amor* con el orgasmo; tal asociación radica en la pérdida de la identidad que deriva del momento del éxtasis sexual. Olinger lo explica así: “When the individual dies, so does the individual identity. When the individual merges with another in the sexual act, individual identity is likewise lost. Hence orgasm and death symbolize transformation”<sup>92</sup> (1985: 57-58). Por ser un tópico lírico tradicional, también forma parte de las canciones en voz femenina. Por ejemplo, la canción 308 B, «Dentro en el vergel / moriré, / dentro en el rrosal / matarm’an». La niña “morirá”, la “matarán” en un lugar propicio para el encuentro amoroso: el huerto. Lo que sucede en esta cancioncita, es que el sustantivo *niña* es sinónimo de doncelez; la expresión de la muerte se refiere de la pérdida de la virginidad. También el *morir de amor* es utilizado por la voz femenina como eufemismo de “arder en deseos”, como se aprecia en la cancioncita 234: la frustrada malcasada que acusa a su marido, calificándolo de “villano” —en oposición al noble, que era la clase “capacitada” para amar—, por no saber, ni poder, ni acertar, por dormir, mientras ella muere de deseos: «Quando mi padre me casó, / muriera yo, / pues que me dio / al mal villano, / que tarde ni temprano / no sabe, no, / ni puede, no, / ni acierta, no, / sino’n dormir. / ¡O, qué morir! / ¡Ay, ay, ay, / que muerta so, / pues que me dio / al mal villano». <sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> («Cuando el individuo muere, muere también la identidad individual. Cuando el individuo se fusiona con otro en el acto sexual, se pierde la identidad individual. De aquí que orgasmo y muerte simbolicen transformación»). Traducción mía.

<sup>93</sup> Véase también las canciones 124, 129, 181, 186, 272, 284, 332, 433, 502, 590.

La voz femenina expresa la *muerte por amor* en otros contextos: Por la partida del amado, en las canciones: 532, 547, 548 y 550 *bis*. Por ver al enamorado en peligro, en las 444 y 445. Por la frustración de haber tenido un falso enamorado, en las 662 A, 662B y 665. Solo en la canción 683 desea la muerte del galán. La mujer prefiere morir antes de verse casada, en la 229. La malmaridada expresa su capacidad para amar hasta la muerte, en la 219. Vemos que la mujer *muere de amor*, como la expresión más álgida de su sentimiento amoroso frustrado, en la 281, «Aquel cavallero, madre / que de mi se enamoró, / pena él y muero yo».

*Morir de amor* aparece en otras manifestaciones líricas medievales de voz femenina: en las *jar-chas* y en las *cantigas d’amigo*. La muchacha, cuando habla de *morir de amor*, expresa una angustia por la ausencia y la espera del amado. Es un fuerte sentimiento nostálgico que, llevado a su extremo, se equipara con la muerte. Veamos algunos ejemplos, todos extraídos del compendio de Margit Frenk *Lírica es-*

En las expresiones líricas características de la voz masculina también aparece el tópico de la *muerte de amor*.<sup>94</sup> *Morir de amor* es utilizado como símbolo del éxtasis sexual en la poesía amatoria cancioneril. Según Whinnom, la ambigüedad y el doble sentido del lenguaje se presentan en palabras como *morir*, que tiene el sentido de “experimentar la culminación sexual”. Los poetas cortesanos echan mano de estas metáforas; la dificultad estriba en que lo hacen con una sutileza y una ambigüedad increíbles (Whinnom 1981: 35).<sup>95</sup> Recordemos que la conducta amorosa del trovador basaba su éxito en la discreción; la polisemia de la expresión podía ser hipérbole del sufrimiento del enamorado no correspondido, indicar el deseo amoroso, o bien, el momento del éxtasis; por lo que fue uno de los tópicos más empleados en la poesía cancioneril. Se utilizaba como manifestación literaria profunda y sincera de los sentimientos del enamorado. Así, tenemos al personaje Leriano de *Cárcel de amor* que efectivamente muere de amor; claro está que su autor, Diego de San Pedro, no, puesto que el suicidio constituía una herejía en esa época.

La opinión escéptica de Pedro Salinas sobre la *muerte de amor* de estos poetas es interesante. Explica en su estudio de la poesía de Jorge Manrique:

No se refiere a la muerte en su plena dimensión absoluta; es un eufemismo, con el que se busca otro modo de designar lo opuesto a la muerte, el amor. Es el anti-faz que el amante se pone, y no en busca del morir, sino del vivir amoroso. Muer-te

---

*pañola de tipo popular* (2001): La jarcha número 11, que dice en su versión traducida: «Dime, ¿qué haré?, ¿cómo viviré? A este amado espero, por él moriré». La muerte de la muchacha también puede indicar arder en deseos, mismos que aumentan con la espera. Otro matiz presenta la jarcha número 15, con la siguiente traducción: «¡Piedad, piedad, hermoso! Di, ¿por qué tú quieres, ¡ay Dios!, matarme?». Es una súplica para mover los sentimientos adversos del amado, que la *matan*; es decir, que lo culpa de esa muerte figurada, por no corresponderla. Converge con la lírica cancioneril, ya que esta variante del tópico, que voy a diferenciar con la expresión *matar de amor*, es frecuentemente utilizada por el poeta de cancionero. A continuación expongo algunos ejemplos de *Cantigas de amigo*, que abordan el tema de la *muerte de amor*: la 42, en la que la niña relata la búsqueda infructuosa de su amado en las barcas que atracan. El estribillo que repite después de cada estrofa es «*muérome de amor*». Además del paisaje marino y del relato amoroso, el poema habla de la ilusión rota del encuentro amoroso, la pasión frustrada reiterada en cada estribillo (Victorio 2001: 83-84). En la cantiga 43, la joven espera a su amigo en el santuario de San Simón, del que no puede salir, por verse rodeada de pronto por la marea alta; entonces exclama: «*morrerei, fermosa, no mar maior*». “El mar en el que teme perecer es el de su pasión insatisfecha” (Victorio 2001: 73).

<sup>94</sup> Para el tema de la muerte en la lírica cancioneril, véase el artículo de Keith Whinnom: “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”; en donde analiza las facetas del tópico *morir de amor* en la lírica cancioneril. Véase igualmente el estudio preliminar de José M. Aguirre a la *Antología temática del Cancionero general de Hernando del Castillo*; y también el estudio preliminar de Pedro Salinas a la *Antología poética* de Jorge Manrique.

<sup>95</sup> Otros vocablos comunes que referían el acto sexual eran: *acometer, cabalgar, calzarse, cargar, comer, correr, dar, encontrar, escribir, gozar, guerrear, hacer, jugar, justar, merecer, pacer, pelear, perder, ponerse, poseer, rascar, regar, sacudir, sangrar, servir, tirar, traspasar, vencer, visitar* (Whinnom 1981: 36).

ancilaria, servidora de propósito vital, muerte de quita y pon, del todo distinta de la que señorea en las Coplas. Es la muerte de juego (1974: 18-19).

La lírica cancioneril explota abundantemente todos los recursos del tema de la muerte por amor; la utiliza para abordar diversos aspectos básicos y sumamente logrados que se exponen a continuación: sirve como elemento indispensable en el pesimismo que caracteriza sus expresiones, siendo una de las formas preferidas para formular su tristeza y frustración; es deseada como medio para remediar el dolor; es utilizada para culpar a la amada de su aflicción. El enamorado asume un estado de sufrimiento y desesperación tan penoso que solo puede compararse con la muerte. Además, estar enamorado implica “morir” para todo lo demás, figurativamente hablando. Por último, como indiqué arriba, la cópula puede ser considerada como una manera de morir (Whinnom 1968-1969: 373-374).

El *morir de amor* se encuentra en diversas ramas de la lírica hispánica medieval. En la lírica popular es un tema frecuente en las voces femenina y masculina; en esta última, es un tópico muy condicionado por el concepto del amor cortés. La *muerte de amor* está relacionada con la compasión que siente por sí mismo el frustrado enamorado (*vid. infra, Mártir de amor*). Así, en la lírica que estudiamos, vemos al galán colocarse como víctima, no de una dama cruel e inalcanzable, pero sí de la *niña, moza o amiga*. La idea de la *muerte de amor*, característica del amor cortés, aparece en expresiones y formas de la tradición popular:

Vos me avéis muerto,  
niña en cabello,  
vos me avéis muerto. (353 A)

Veamos los rasgos que presenta este tópico en la lírica de tipo tradicional:

4.1.1.1. *Matar de amor*. “En el cancionero popular solo matan de amor las mujeres a los hombres, y no viceversa, lo cual comprueba el origen cortesano del tópico. Por otra parte observamos que éste ha llegado a un alto grado de asimilación al estilo popular” (Frenk 1992a: 10). Es la variante del tema de la *muerte de amor* que utiliza con mayor frecuencia la voz masculina de la lírica de tipo popular (en 27 cancioncitas con deíctico y 6 sin él). La amada del amor cortés no correspondía el amor del galán y mostraba en todo momento su gran desdén, causándole una pena tan fuerte que solo podía equipararla con la muerte. La actitud de la dama, cada vez más altiva,

conseguía rehusar el servicio del humilde pretendiente. “Noble, honesta, recatada, celosa de su castidad, excelente cristiana [...] resultaba ser necesariamente cruel, ‘*la belle dame sans merci*’” (Aguirre 1970: 20).

Veamos un ejemplo del folclor tipo requiebro; es la voz del admirador que atribuye su muerte figurada a su amada:

¡Qué bonica labradora  
matadora! (102)

La receptora está consciente de ser la causante de la muerte y así lo canta.<sup>96</sup> Esta variante del tópico se enlaza con otros rasgos característicos de la voz masculina, como *los nombres propios femeninos* y los temas de *la morena, los ojos y el erotismo*. Veamos estos ejemplos:

El amor de Minguilla, ¡huy ha!  
que a mí muerto me tiene,  
que a mí muerto me á. (265)

Dios me libre, madre  
de la moçuelá,  
que a mí muerto me ha. (1739 A)<sup>97</sup>

Morenica, ¿por qué no me vales?,  
que me matan a tus umbrales. (402)

En este último ejemplo, advertimos que no es directamente la morena quien causa la muerte, sino sus umbrales. Lo que nos lleva al símbolo de *la puerta* (*vid. infra*).

En algunas canciones, el estilo cancioneril es más patente que en otras. El poeta culpaba a la amada de su muerte; a veces las acusaciones eran bastante agresivas, con rasgos misóginos, que responsabilizan a la dama por su elección de vivir enamorado y no correspondido. Un ejemplo aparece en el siguiente poema de Tapia:

No querés que viva, no:  
pláceme pues sois contenta,  
que después de muerto yo  
vuestra alma dará la cuenta.

---

<sup>96</sup> Ejemplifico con la cancioncita 126: «Son tan lindos mis cabellos, / que a cien mil mato con ellos»; otras más: 124, 129, 181, 185 A, 185 C, 186, 284 y 285.

<sup>97</sup> Cfr. números: 67, 87, 88, 109, 116, 248, 267, 337, 335, 353 A, 353 B, 374, 375 A, 375 B, 376, 397, 398, 566, 617 *bis*, 621, 628, 679, 1697 *bis* y 1739 B.

Yo muero después que os vi,  
y huelgo, pues holgáis vos,  
pero ¡guay de quien a Dios  
ha de dar cuenta de mí!  
Y muera la muerte yo,  
pues con ella sois contenta,  
mas temo que muerto yo  
vuestra alma dará la cuenta. (Aguirre 1971: 118-119)

Parte de los recursos formales y la idea de este poema, los vemos repetidos en la siguiente cancioncita de tipo popular. Sin deíctico, conocemos el género de voz del emisor, que empalma con el *matar de amor* cancioneril:

¡Ay de mí,  
que muero después que os vi!  
¡Ay de vos,  
que daréis la cuenta a Dios! (351 B)

Otra canción sin elemento deíctico-personal, pero que es de voz masculina, por tratar la variante *matar de amor*, en donde ella es la responsable es:

Queréisme matar,  
amores de mi vida,  
queréisme matar,  
no queréis qu'os lo diga. (392)<sup>98</sup>

Dentro del tema *matar de amor*, tenemos un grupo de canciones semejantes entre sí, con un estilo muy cuidado, perfecto. Me refiero a las que comienzan así: «Poder tenéys vos, señora,» (337); «Dícenme qu'el amor no fiere,» (621) y «Dícenme que tengo amiga,» (67). Proceden de un pliego suelto del siglo XVI, titulado *Cantares de diversas sonadas con sus deshechas muy graciosas así para baylar como para tañer*. Fueron reeditadas en 1952, reunidas con otros textos por Antonio Rodríguez-Moñino, en el libro *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*. Su introducción estuvo a cargo de Margit Frenk. Son poesías cultas por el tema; se forman de una cabeza y dos estrofas que desdoblán la cabeza, mecánica del paralelismo. La primera trata el tema de amor de una manera extraña y novedosa: *matar el amor*; otra forma de decir matar el sentimiento amoroso. Por versar sobre el tema de la guerra de amor, se analiza adelante en *militia amoris*. El segundo cantar compara el dolor del a-

<sup>98</sup> Otras canciones sin deíctico con el tópic *matar de amor* cancioneril son: 350 A, 350 B, 610, 612, 618.

mador con los golpes de hierros y palos; muestra de un sentimiento en verdad adverso, del que es responsable la amada. El final de las dos estrofas recalca que lo tiene “muerto la que trae consigo, de la mano, del dedo”. Aquí, no se presenta la discreción, muy al contrario, el galán exhibe a la amada. Según Eugenio Asensio, esta canción se compuso para el baile: “en el siglo XVI se bailaba en Castilla al son de cantares paralelísticos y éstos, sin rebasar las dos estrofas primitivas, presentaban esquemas muy diversos [...] Todo se danzaba en aquel tiempo, hasta el romance y el villancico. Pero algunos de nuestros cantares están expresamente compuestos para ser bailados” (1957: 200). Veámos la canción completa:

Dícenme qu’el amor no fiere,  
mas a mí muerto me tiene.

Dícenme qu’el amor no fiere  
ni con fierro ni con palo,  
mas a mí muerto me tiene  
la que taygo de la mano.

Dícenme qu’el amor no fiere  
ni con palo ni con fierro,  
mas a mí muerto me tiene  
la que traygo d’este dedo. (621)

El tercer cantar, también alusivo al baile, “medio popular, medio culto, brujulea entre la plaza pública y la sala [...] El corro recibía el nombre de *bailía*” (Asensio 1957: 201-201). En el, él galán tiene gran necesidad de saber si su enamorada lo corresponde, siendo ésta la causa de su “muerte”, aunque también puede recordar otro tema de origen igualmente cancioneril: la discreción del amador (*vid. infra, La discreción*):

Dicenme que tengo amiga,  
y no lo sé:  
por sabello moriré.

Dícenme que tengo amiga  
de dentro de aquesta villa,  
y aun qu’está en esta baylía,  
y no lo sé:  
por sabello moriré.

Dícenme que tengo amada  
de dentro de aquesta plaça,  
y qu’está en esta bayla,  
y no lo sé:

por sabello moriré. (67)

En ambas canciones, observamos que la amada controla los sentimientos del enamorado, induciéndolo al amor y ocultándose, en un juego seductor.

4.1.1.2. *Aspiración a la muerte por amor*. Forma parte del martirio del trovador (vid. *infra*, *Mártir de amor*). Puesto que su vida estaba sumida en la desesperación, y valía más morir, que vivir enamorado y no correspondido, añelaba la muerte. A pesar de que la muerte le hubiera dado libertad, renuncia a ella e insiste en que prefiere mostrar la fuerza ennoblecedora de su verdadero amor.<sup>99</sup> Vemos que en la voz masculina de la lírica popular se manifiesta así esta variante del tópico, con el lamento paradójico del trovador:

¿Qué haré?  
Que si vivo, soy cautivo,  
y si muero, no's veré. (349)

La *aspiración a la muerte* también responde a la propia voluntad del caballero de no dar cumplimiento a sus deseos amorosos; lo cual le permite seguir atendiendo a su propio sufrimiento, llegando a límites intolerables de pesadumbre, solo comparables con la muerte. De tal forma, el poeta permanecía en un círculo vicioso del que no pretendía salir. Estos elementos, además de relacionarse con *el martirio y la vida penada*, que constituyen una constante en la canción del amor cortés, presentan el deseo erótico, siempre insatisfecho y siempre en aumento. El trovador se comprometía para siempre; una vez que declaraba su amor era inaceptable el arrepentimiento, y debía servir con absoluta fidelidad, más que a su dama, a su palabra. Esta actitud aparece en la voz masculina de la lírica de tipo popular:

Entre los ojos traygo  
que tengo de morir enamorado. (57)

Sin deíctico personal, pero con un contexto relacionando con el estoicismo en el amor tenemos este poemita:

Aunque me maten, vida,  
por amor de ti,

---

<sup>99</sup> En oposición, existía el concepto de falso amor, que era débil en la fe; si el amador sufría una disminución en su pasión, o si no sabía esperar o aguantar, era porque no había experimentado el amor verdadero (Whinnom 1971: 23).

aunque me maten,  
no lo he de sentir. (351 bis)

Como vemos, esta variante del tema de la *muerte de amor* no es frecuente en la lírica de tipo tradicional.

4.1.1.3. *Morir de amor* es arder en deseos o el éxtasis mismo. Es una expresión que embellece la materialización del acto amoroso. En la lírica de tipo tradicional es común que se asocie el hecho de que el galán haya *visto* a su moza, para luego morir de amor, convirtiendo el verbo *ver* en un eufemismo de una relación más íntima. Aquí se destaca la poderosa atracción de los rasgos físicos de la moza sobre el enamorado. La voz masculina cuando recurre a este verbo probablemente está aludiendo a lo que vio en el encuentro amoroso (*vid. infra, Hablar y ver*). Por su parte, el trovador quedaba extasiado por medio de la vista (*vid. infra, Los ojos*), lo que daba un cambio radical a su vida; una vez recibido el “flechazo” de amor —centrado en la hermosura de la señora—, se declaraba como enamorado y, entonces, seguía las reglas de la Órden de las damas.

Veamos un ejemplo de la lírica popular:

Pastorcilla, por ti muero,  
¡ay de mí!,  
que muero después que os vi. (351 A)<sup>100</sup>

El siguiente cantarcillo de carácter arcaico trata nuevamente el encuentro entre los enamorados. Repite el lugar propicio para el amor: la ribera de un río (*vid. infra, El vergel*). La doncella —niña en cabello, moza virgo— inicia su actividad sexual, y el éxtasis del enamorado se evoca con la fórmula *matar de amor*, que se relaciona con la acción de *ver*, en el verso que dice «vi moça virgo» (*vid. infra, Hablar y ver*):

Vos me matastes,  
niña en cabello,  
vos me avéis muerto.

Ribera de un río  
vi moca virgo,  
niña en cabello:  
vos me avéys muerto.

Vos me matastes,  
niña en cabello,

---

<sup>100</sup> Cfr. canciones números: 116, 349 bis, 353 A, 374, 375 A, 375 B, 566, 679.



vos me avéis muerto (353 B)

Ya sin deíctico, pero con la clara perspectiva masculina del *morir de amor* unido a la acción de ver, tenemos otras canciones:

Véante mis ojos,  
y muérame yo luego,  
dulce amor mío  
y lo que yo más quiero. (428)<sup>101</sup>

4.1.1.4. Otro subtema de la *muerte de amor*, característico de la voz masculina en la lírica popular, es el *herir de amor*. El enamorado sufría heridas de muerte ocasionadas por el desdén de la amada, su apartamiento o su mera belleza. Se trata de la metáfora del enamorado lastimado en sus sentimientos, quien podía alcanzar a presentar un estado previo al de la muerte. Es un subtema que hace puente con la *alegoría de Cupido*; pues también el dios Amor hería de muerte en el corazón a los sujetos que flechaba (*vid. infra, Alegoría de Cupido*). El amador de la lírica popular se presenta como víctima; ahora con la forma del herido de amor:

Vengo mal ferido,  
ferido vengo,  
ferido me an  
amores que tengo. (588)

Quando a tu puerta me boy  
y quando d'ella me bengo,  
si de amor no estoy herido,  
yo no sé qué males tengo. (340)<sup>102</sup>

4.1.1.5. *Mal de amor*. Quiero indicar que un puñado de cancioncitas toca el tema del amor como una enfermedad mortal; misma que únicamente se puede sanar con amor. El trovador caía en una enfermedad de tipo melancólico propicia a la muerte. “La verdad de este mal mental es indudable, y hasta los moralistas tienen que aceptarla. Varios manuales médicos describen el padecimiento con amplitud y señalan las posibles curas (la muerte del paciente puede sobrevenir si éstas no se llevan a efecto). El nombre

---

<sup>101</sup> Cfr. canciones números 416 y 435.

<sup>102</sup> Cfr. números: 97, 357 y 628.

técnico es ‘hereos’” (Walde Moheno 1997: 3).<sup>103</sup> El amor es un mal al que habría que curar. Bien imaginamos qué tipo de remedio insinúa, cuando proviene de una mujer:

Pois que Madanela  
remedia meu mal,  
viva Portugal  
e morra Castella! (61)

La mujer es capaz de matar al enamorado, pero también de sanarlo:

De las dos hermanas, dose,  
¡válame la gala de la menore!

La menor es más galana,  
más pulida y más loçana,  
a quien quiere mata y sana.  
¡Válame la gala de la menore!

De las dos hermanas, dose,  
¡válame la gala de la menore! (88)<sup>104</sup>

Observamos que el carácter alegre de la antigua lírica tradicional imperta, puesto que la voz masculina enfatiza el aspecto de la sanación, dejando el de la enfermedad.

4.1.1.6. *Desear la muerte de la amada*. Es un subtema poco frecuente, en el que vemos elementos que nada tienen que ver con la cortesía,<sup>105</sup> pues aparece una agresividad verbal entre los enamorados, ahora arrepentidos.<sup>106</sup> El galán amenaza de muerte a la amiga, previniéndose de una posible frustración amorosa:

Mal'amiga, en buena fe,  
por que no me mates,  
yo te mataré. (403)

Con rasgos violentos en su discurso, la voz masculina amenaza a su amiga de muerte, en el supuesto caso de que ella sea infiel:

Despedida te daré,

---

<sup>103</sup> Whinnom dice que el amor era considerado una enfermedad de la mente. Se remite a diversos tratados médicos medievales que señalan el enamoramiento como una enfermedad a la que había que buscarle algún remedio (véase el prólogo a *Cárcel de amor* de Whinnom 1971: 23).

<sup>104</sup> Cfr. canciones números: 674 B, 675 A y 675 B.

<sup>105</sup> También surge una vertiente de la obra lírica cancioneril anti-cortés; son poemas que “van en contra del ideal del amor cortés, contra las damas y sus amadores; poemas en los que el galán, harto de su sufrimiento, renuncia al servicio del amor, en una actitud muy poco cortesana” (Aguirre 1971: 26).

<sup>106</sup> En las canciones de voz femenina solo una manifiesta la muerte del galán, la 683.

que te llegue a las entrañas:  
que si de otros te enamoras,  
mueras tú a malas lançadas. (379 bis)

El tema del adulterio en la voz masculina de la antigua lírica popular presenta algunos rasgos: el hombre evita hablar de la infidelidad cometida en su contra, como lo comprueba el reducido número de canciones que hablan del enamoramiento de su amiga de otro. Si bien, como veremos en el tema *La casada*, participa como amante de la mujer de otro (*vid. infra, La casada*).

*La muerte por amor* es un tema común en la lírica cancioneril y en la lírica de tipo tradicional; en esta última, se presenta tanto en la voz masculina como en la femenina. La mujer puede expresar diversas facetas de su estado amoroso a través del tópico de la *muerte de amor*; tales expresiones casi siempre son consecuencia de elementos que amenazan al amor, como la partida del amado o el peligro que lo acecha; en estos casos, el deseo de la muerte deriva de la nostalgia y la preocupación. Ahora bien, casi no encontramos que la mujer anhele la muerte por amor cuando no es correspondida; excepcionalmente actúa como víctima del hombre.<sup>107</sup> Aún cuando ella se sabe burlada, y llanamente afirma que él la mata, admite que, por regla, él utiliza este tópico:

Falso cavaleiro ingrato,  
enganais-me:  
vós dizeis que eu vos mato,  
e vós matais-me. (665)<sup>108</sup>

La canción cortesana tiene resonancia importantísima en la voz masculina que aquí analizamos. Primero, porque ésta sigue el modelo del concepto del amor cortés, en el que ella mata de amor al hombre. Aquí se encuentra el lamento del trovador que culpa a la amada de su sufrimiento. Es el subtema que denominé *Matar de amor*. Segundo, porque expresa la pasión del enamorado no correspondido; su sufrimiento se compara hiperbólicamente con la muerte; es la *Aspiración a la muerte*. Tercero, como ha demostrado ampliamente Whinnom en la lírica cancioneril, *morir de amor* es arder en deseos

---

<sup>107</sup> Un ejemplo aparece en la canción 662 B, que comienza con el estribillo: «Amor falso, amor falso, / pusisteme en cuydado, y agora fallecísteme» (véase también 662 A). Para Mariana Masera, éstas son canciones en voz femenina que pertenecen al tópico «*Falso amor*» (2001: 74-76).

<sup>108</sup> También encontramos que las canciones 219 y 272, en voz femenina, utilizan la expresión «de amores moriré»; ausente del *corpus* de canciones en voz masculina. Es una fórmula que indica la fuerza del sentimiento amoroso de la mujer, y también puede referirse al deseo erótico.

o el éxtasis mismo. Aquí entra el elemento tradicional, pues algunas canciones arcaicas, como la que comienza con el verso «Vos me mataste» (353 B), se valen de esta expresión metafórica del orgasmo. Asimismo, el *morir de amor* frecuentemente está precedido de la acción de *ver*. Cuarto, derivado del primer inciso, surge el *herir de amor*; se trata de la herida en los sentimientos amorosos. Quinto, la voz masculina encuentra el remedio al mal de amores en la satisfacción del deseo sexual con su propia amiga; es el subtema que aborda el amor como enfermedad mortal. Por último, aparece la actitud misógina del enamorado arrepentido, que busca la venganza deseando la muerte de la amada. Subtema poco común, corresponde a elementos anti-cortesés de la lírica culta.

#### 4.1.2. Los ojos

El poder de la mirada es tema lírico amatorio de todos los tiempos. Fue tratado ampliamente durante la Edad Media, tanto por la poesía culta como por la tradicional. Así la encontramos en expresiones de voz femenina, como en las *jarchas*<sup>109</sup> y en algunas *cantigas de amigo*.<sup>110</sup> En la lírica cancioneril, el tema de los ojos formaba parte del código de amor que existía en los ambientes cortesanos. El brote amoroso repentino entre los amantes del amor cortés surgía como un flechazo a partir de las miradas; mismas que luego utilizaban los enamorados como medio por el cual se comunicaban. La participación activa del juego de miradas la tenía la dama, quien aceptaba o rechazaba al amante; sus ojos se convertían en dictaminadores y, con frecuencia, eran agentes de su crueldad. Por su parte, el trovador se mantenía a la expectativa, aguardando recibir una mirada aprobatoria de su amada. Asimismo, los ojos del caballero eran la puerta por la que entraba el enamoramiento (Aguirre 1965: 15); al ser este una desdicha, a veces eran objeto de condena. Todos estos recursos fueron bien asimilados por la lírica popular amatoria, sobre todo por la voz masculina, que constantemente crea y recrea canciones en torno a los ojos de la amada. El tópico se extiende a la mirada, pues los ojos, sin el resto de los gestos o expresiones faciales, no dicen nada. Además, es muy común encontrarlo unido a otros temas característicos de la voz masculina. Vayamos analizando:

---

<sup>109</sup> Los ojos de la joven que enferman, como metáfora del llanto, aparecen en la siguiente *jarcha*: «¡Tanto amare, tanto amare, / *habib*, tanto amare! / Enfermeron olios nidios / e dolen tan male» (Frenk 2001: *jarcha* número 9).

<sup>110</sup> Los vemos en *cantigas de amigo*, en donde los *ollos* son siempre los de la enamorada y lloran en todos los casos (Victorio 2001: 49-50).

#### 4.1.2.1. Elogio a los ojos

Los ojos son la única parte del rostro femenino que elogia la voz masculina de la lírica popular (*vid. infla, El elogio*); de igual manera que en la cancioneril, donde solo se ponderan los de la amada; por su hermosura. Cuando los ojos son elogiados, casi siempre se menciona otro deíctico personal que indica y comprueba una voz emisora masculina de la canción;<sup>111</sup> como los vocativos característicos del requiebro: *bonica, casada, hermosa, linda morena, niña, zagaleja* (*vid. infra, El elogio*). Son canciones que forman parte de los grupos alocutorio y delocutor de este análisis.<sup>112</sup> Veamos:

Lindos ojos avéys, señora,  
de los que se usavan agora. (108)<sup>113</sup>

Luz amores de la niña  
que tam linduz ujuz ha  
¡ay, Diuz, quien luz averáa! (251)<sup>114</sup>

Una cancioncilla que presenta el elogio a los ojos no necesita ya de otro deíctico que compruebe el origen masculino de la voz emisora. El elogio a los ojos se constituye en deíctico de tipo contextual, del galán admirador. Además, conforma una figura retórica: la sinécdoque; en la que se representa la totalidad de la belleza de la amada solo por medio de una parte, sus ojos. A continuación, expongo un ejemplo que carece de deíctico personal, pero que considero de voz masculina por el contexto:

Tales ollos como los vosos  
nan os ay en Portugal.

Todo Portugal andey,  
nunca tales ollos achey.

---

<sup>111</sup> Una sola cancioncita en voz femenina elogia los ojos del amado:

Minino fermoso,  
morro por querer  
vosos lindos ollos,  
que eu quisera ter. (332)

El elogio a la belleza del amado es un recurso ajeno a la voz femenina (Frenk 1994a: n .10); la canción citada es de una parodia probablemente.

<sup>112</sup> Las canciones que tienen un deíctico del locutor son auto elogios de la voz femenina. Véase, por ejemplo, la canción 128, en la que la muchacha alardea del valor de sus ojos: «Mis ojuelos, madre, / valen una ciudade». También las 331 A y 331B.

<sup>113</sup> Cfr. canciones números: 109, 112, 250, 361, 368, 370, 374 y 543.

<sup>114</sup> Es la voz del admirador enamorado que pretende que la niña lo corresponda. Esta canción es del estilo de «Ojos garços ha la niña: / ¡quién ge los namoraría!» (250).

Tales ollos como los vosos  
nan os ay en Portugal. (111)

Así como el elogio a los ojos se convierte en deíctico contextual de la voz masculina, el tema de *la muerte de amor* aparece reforzando al locutor varón. La variante *matar de amor* sobresale en este grupo de canciones, siendo la belleza de los ojos de la amada la que mata al admirador. La figura de la cruel dama de la corte, que enjuicia con su mirada al pretendiente, también está presente:

En todo sois bonica,  
y en los ojos mucho más;  
¡ay, ay, que me matáis! (109)<sup>115</sup>

A continuación se especifican canciones en las que los ojos son responsables de matar a la voz emisora, es decir al galán, pero que, a diferencia de las recién citadas, carecen de deícticos personales:

No es menester sino sólo mirarme  
para matarme;  
no es menester sino que me miréis  
para que me matéis. (366)

Los ojos que matan a mí  
días ha que los no vi. (566)<sup>116</sup>

Otro tema que con frecuencia se une al de los ojos es el de la pena de amor, como el lamento autocompasivo del enamorado (*vid. infra, mártir de amor*). Veamos el siguiente texto que no tiene deíctico personal:

Ums olhos que eu vi,  
alí, alí,  
mal penam a mi. (248)<sup>117</sup>

El lenguaje de la milicia, característico del hombre, revela una voz masculina emisora de la canción (*vid. infra, Militia amoris*). Los «ojos vencedores» representan un arma, como transposición de la belleza de su amada, ante la que el enamorado se rinde.

---

<sup>115</sup> Con el tópico *Matar de amor* y el deíctico *ojos*, tenemos las siguientes canciones: 249, 360, 374, 426 B.

<sup>116</sup> Cfr. canciones números: 334, 372 A, 372 B y 428.

<sup>117</sup> Cfr. canciones números: 327, 352 y 370.

Es también la aceptación de un enamoramiento que surge a partir del encuentro de las miradas:

Vencedores son tus ojos,  
mis amores,  
tus ojos son vencedores. (110)

Los ojos de la amada no se describen. No sabemos cómo son sus pestañas, su brillo o tamaño; únicamente se alude a su color. Éste puede ser claro,<sup>118</sup> en tres canciones son azules o garzos, y en cinco, verdes; o bien oscuro, en tal caso los nombra *ojos morenos*, como ocurre en seis canciones, y una vez, *ojos negros*. Los ojos claros nos remiten a los gustos y la moda convencional de la corte; muchas veces el estereotipo de belleza de la clase dominante se extendía al resto del pueblo. El campesino asume elementos de la cultura aristocrática, lo que le daba cierto halo de prestigio (Frenk 1992a: 13). Es verdad que también, dentro de las comunidades labriegas, había mujeres con ojos claros. Los ojos verdes remiten a las antiguas diosas del agua (Morales Blouin 1981: 81). Observemos los siguientes cantarcillos del pretendiente admirador, que elogia los ojos de color claro. El primero viene acompañado de otro deíctico personal de la voz masculina; el segundo, no. Los ojos de color claro se constituyen ya en deíctico contextual de voz masculina:

Sois fermosa e tudo tendes,  
senão que tendes os olhos verdes. (112)<sup>119</sup>

Verdes são os campos  
de cor do limão:  
assi são os olhos  
do meu coração. (96)

La siguiente canción, con el deíctico contextual del elogio a los ojos verdes, se une al tema de *la partida*; el cual se basa en la práctica medieval de la salida de los hombres de sus lugares de origen, mientras las mujeres permanecían en espera (*vid. infra, La partida*):

¡Ay, ojuelos verdes!,

---

<sup>118</sup> Referido a los ojos, el adjetivo «claros» es convencional en la tradición petrarquista, empezando por el propio *Canzoniere* (Álvaro Alonso 2005: 239). Sin embargo, en el *corpus* que aquí trabajamos no aparece ni una sola vez. En este sentido no hay influencia italianizante.

<sup>119</sup> Cfr. números: 362, 384, 543 y 1624.

¡ay, los mis ojuelos!,  
¡ay, hagan los cielos  
que de mí te acuerdes! (563)

#### 4.1.2.2. Ojos morenos

Surge, entonces, el elemento lírico más típicamente tradicional, que se asimila perfectamente a toda esta parafernalia de índole cortesana: los *ojos morenos*. Nos remiten inmediatamente al símbolo de *la morena* (*vid. infra*), tan apreciada por el galán de estas canciones. De manera parcial designan al prototipo de belleza femenina que los porta; pues más allá de presentar los rasgos físicos de la amada, se vinculan al plano del deseo. Los ojos morenos son elementos eróticos valiosos para el galán de la lírica popular amatoria. Se convierten en doble marca o deíctico del discurso masculino: como elemento que se elogia y como símbolo. En ellos se concentra el deseo sexual y, además, son la parte que denota la hermosura de la amada. La siguiente cancioncita es una invitación del hombre a la amiga, al encuentro amoroso:

Ollos morenos,  
¡cuándo nos veremos! (426 A)

*Los ojos morenos* se relacionan frecuentemente con algunos tópicos de origen cancioneril: el *matar de amor*, que ya hemos visto; y otros, como la *vida penada* o el *martirio del enamorado* y el tema de los *cizañeros*. Veamos los ejemplos:

Perdíme por conoceros,  
ojos morenos,  
perdíme por conoceros. (352)

Ojos morenicos,  
irm' é yo a querellar  
que me queredes matar. (360)

Míos fueron, mi coraçón,  
los vuestros ojos morenos:  
¿quién los hizo ser agenos? (649)<sup>120</sup>

El erotismo característico de los *ojos morenos* se le atribuye también a los *ojos negros*. La voz masculina tiene preferencia por el adjetivo *morenos* sobre *negros*; la cual corresponde al uso convenido del calificativo *moreno* frente al de *negro*, no

---

<sup>120</sup> Cfr. canciones números: 252, 426 B, 649.



empleado para referirse a las personas, en el castellano peninsular de la Edad Media. Los *ojos negros* únicamente aparecen en la siguiente cancioncita:

Unos ojos negros vi:  
¡ay, que me matan, señores, aquí! (249)

El galán se dirige al grupo de amigos, los señores a quienes interpela; aunque su discurso es un juego comunicativo, pues realmente habla a su amada sin mencionarla, como discreto enamorado (*vid. infra, La discreción*).

#### 4.1.2.3. La mirada

Si la presencia de la dama tiene un efecto turbador ante el pretendiente, ¿qué podemos esperar de su mirada? Le resultaba definitivamente avasalladora. Existía una comunicación entre los enamorados por medio de las miradas. La expresión ardiente de la mujer provocaba un deseo fuerte en el hombre, manifestado con frecuencia mediante el eufemismo *matar de amor*. El hombre a veces demanda las miradas de su amada, pero otras, pide que las detenga, por imposibles de resistir; tiene una actitud ambivalente en estas peticiones: por un lado ansía el galardón; por otro, espera que la amada sea firme en sus virtudes cristianas. El juego de miradas es muy común en las cancioncitas de voz masculina que estudiamos y nos remite al contexto de la canción cortesana. Aquí, el discurso masculino tiene un estilo dominante, como se observa en el uso de los verbos en modo imperativo:

Abaxa los ojos, casada,  
no mates a quien te mirava.

Casada, pechos hermosos,  
abaxa tus ojos graciosos,  
no mates a quien te mirava.

Abaxa los ojos, casada,  
no mates a quien te mirava. (374)

Niña, ergúidme los ojos,  
que a mí enamorado m'an. (361)<sup>121</sup>

El enamoramiento podía brotar a partir del encuentro de las miradas; además, la mujer sabía que la belleza de sus ojos causaba efecto en el enamorado.<sup>122</sup> La canción

---

<sup>121</sup> Cfr. canciones números: 250, 363, 365, 367, 368, 370, 373, 426.

que solicita la mirada indica una voz masculina emisora; aunque carezca de deícticos personales. A continuación ejemplifico:

Pónteme de kara,  
ke te vea io,  
y sikiera me mires,  
sikiera no. (364)<sup>123</sup>

La referencia al modo de mirar entre los enamorados es frecuente en canciones de esparcimiento y recreo del amor; las cuales no tienen ya nada que ver con la lírica cancioneril, pues son mucho más frescas y divertidas, además de que plantean igualdad entre los enamorados. Nuevamente, nos referimos a canciones que pertenecen a la sección IX, como las siguientes:

Mirándome está la niña  
por las verjas de un verde balcón;  
con los ojos me haze del ojo,  
con el dedo me dize de no. (1624)

Yo vestím'el mi gaván  
por la donzella;  
ella ojo en el balandrán,  
yo el ojo en ella. (1625)

La última canción citada habla de un juego erótico entre hombre y mujer, en el que, además de aludir a la vestimenta,<sup>124</sup> sugiere que ella esté viendo su erección.

#### 4.1.2.4. Los ojos del galán

No solo los ojos de la amada tienen importancia en el discurso de la voz masculina, también los del enamorado; son la puerta por la que entra el amor, y resultan ser los culpables a los que debe reprochar las penas sufridas:

Namoráronse mis ojos  
de vuestra hermosura, ¡hahé!,

---

<sup>122</sup> Las cancioncitas 185 A y C en voz femenina así lo comprueban: «Por una vez que mis ojos alcé / dicen que yo le maté» (185 A). Muy curiosa es la versión B, en voz masculina: «Por una vez que mis ojos alcé / dicen que la enamoré»; podría tratarse de una parodia.

<sup>123</sup> Cfr. canciones números: 363, 421 y 645.

<sup>124</sup> *Balandrán* es una vestidura talar ancha y con esclavina que suelen usar los eclesiásticos (DRAL 2001: 185). También se describe como “especie de zamarra” (Gutiérrez Tuñón 2000: 60), “piel de carnero”; vocablo que a su vez nos remite a la canción número 1698 *bis*: «Dámela, la del zangomango, / dámela, la del zamarrón», que alude al miembro viril.

mal enamoraronse. (327)<sup>125</sup>

Los ojos del enamorado también representan su fidelidad; junto con el corazón, lugar en el que residen los sentimientos, son los órganos más valiosos del vate cancioneril.<sup>126</sup> El galán de la lírica popular se vale de sus propios ojos como promesa de amor en la declaración. He aquí este ejemplo:

Vuestros son mis ojos, Isabel,  
vuestros son mis ojos  
y mi corazón también. (328)<sup>127</sup>

El término *mis ojos*, en las canciones amorosas de tipo tradicional, además de representar al enamorado, también indica la posesión del ser amado; sea éste hombre o mujer. Por ello, no puede considerarse como deíctico de un género específico de voz.<sup>128</sup>

La voz masculina de la lírica de tipo tradicional emplea frecuentemente el tópico de *los ojos*, en el que comparte algunos rasgos con la canción de amor cortesana. En ambos casos, es la única parte del rostro de la amada que se pondera, pero elude por completo la descripción en los detalles; lo que nos lleva a creer que es un tópico que deriva de la lírica cancioneril, sobre todo porque los ojos representan la belleza de la amada. También, porque aparecen junto a otros tópicos cancioneriles. De manera muy importante se presentan asociados con el tema *matar de amor*; así, encontramos la expresión «ojos que matan». Además, también en ciertas ocasiones se une a la *vida penada* del enamorado y, esporádicamente, al tema de los *espías* o *lisonjeros*. La fidelidad del caballero se representa por medio de los ojos. En este sentido también se ve la influencia cancioneril. Cuando el trovador declara su amor, entrega metafóricamente sus ojos a la amada; lo que indica que no *verá* a ninguna otra mujer, por lo menos con mirada erótica. Es importante señalar que el único detalle de los ojos

---

<sup>125</sup> Cfr. canciones números: 116, 428 y 645.

<sup>126</sup> Véase el detallado análisis de Cline, “Heart and eyes”, en el que considera que el tópico de la lírica provenzal «el corazón y los ojos», que ocurre en el momento del encuentro cara a cara de los enamorados, y se resume en la conocida fórmula «amor a primera vista», proviene de diversas fuentes: la literatura árabe, la greco-latina, la hebrea y la cristiana.

<sup>127</sup> Una promesa de fidelidad del enamorado en el momento de su partida se vale de un juego retórico por medio de los ojos, es la 541: «Aunque pase gran trecho del mar, / a mis ojos no he de olvidar, / por los míos, que quedan allá» (*vid. infra, La partida*).

<sup>128</sup> Algunas cancioncitas de voz femenina que indican la posesión del ser amado con el término *mis ojos* son: la 177 A y la 177 B. Por otra parte, no podemos determinar el género de la voz emisora de la canción, «¡Ojos, mis ojos, / tan garridos ojos!» (107) ¿adulación masculina o vanidad femenina?

femeninos que se menciona es el color. El hombre aprecia tanto los ojos de colores claros: azules, garzos y verdes; como los ojos oscuros: morenos y negros.

En cuanto a la forma, podemos decir que, aunque la voz masculina se presenta sufrida —diríamos en la actualidad masoquista— en este tópico, es dominante; pues, con gran frecuencia, utiliza el modo imperativo, sobre todo cuando desea someter a la amada para que se manifieste por medio de sus miradas.

#### 4.1.3. Mártir de amor

Del desaire de la dama, surge el característico tono quejumbroso del poeta de la lírica cancioneril. En el amor cortés, el hombre se convertía en mártir de la pasión amorosa, victimizado por el amor no correspondido, se encontraba en un estado patético; además, debía resistir pruebas de amor dolorosísimas, aún sabiendo que su amada difícilmente correspondería a sus aspiraciones; ella era la responsable de todo ese mal, hasta causarle la misma muerte. La *vida penada* del caballero se convierte en un tópico lírico cancioneril.

El sentimiento de tristeza puede residir en la negativa de la dama, pero también en la imposibilidad de realización del amor, por no haber conciliación posible con la religión cristiana (Salvador Miguel 1977: 287). Entonces, el caballero enamorado se concentra en sí mismo, en su sufrimiento del que surge la expresión autocompasiva. Aparecen lamentos y lloros que hablan de su infortunio ante el amor y la amada. La voz masculina de la lírica de tipo tradicional ha absorbido estas fórmulas de autocompasión trovadorescas, llegando a ser muy comunes, como veremos en los siguientes ejemplos. Se trata de las pocas canciones con deícticos del locutor, pues aquí habla el hombre de su propia experiencia en el amor:

Desdeñado soy de amor:  
¡guárdeos Dios de tal dolor!           (631)

Poco a poco  
el amor me ha buelto loco.           (759 bis)<sup>129</sup>

Se incluyen textos con deícticos en alocutorio y delocutor, siempre y cuando formen parte de los grandes temas de amor adolorido y desamor, desde la perspectiva masculina. El distanciamiento de los amantes es un tema frecuente de la lírica

---

<sup>129</sup> Cfr. canciones números: 571, 607, 611, 623, 645.

cancioneril, causante de un dolor notorio en el lamento del poeta. Veamos el siguiente ejemplo, en el que la voz masculina de la lírica tradicional ha integrado el sentimiento melancólico por no ver a la amada; por lo general, el apartamiento de la amada no tenía este efecto tan triste en el hombre de las clases labriegas (*vid. infra, La partida*). La separación de la amiga se expresa mediante la fórmula *no ver*, que significa no tener su amor, tanto en el sentido emocional como en el físico (*vid. infra, Hablar y ver*):

Menina fermosa,  
 naon os posso ver:  
 que ista naom es vida, jay, ay, ay!,  
 para seu sofrer.  
 Ay, que não veijo a minina!  
 Chorai, meos olhos, de la naom ver. (431 B)<sup>130</sup>

El sentimiento autocompasivo que se manifiesta por medio del llanto<sup>131</sup> puede convertirse en el deíctico contextual que indica un locutor masculino, como vemos en los siguientes textos que carecen de deíctico personal:

Não choreis, meus olhos,  
 despoys chorareis. (439)<sup>132</sup>

Quiero agregar una cancioncita sin deíctico que considero de voz masculina. Viene al caso por la aceptación del sentimiento afligido, causante del abandono que tiene de sí mismo el enamorado. El galán perdidamente enamorado se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes; recrea una imagen conocida del caballero enamorado.<sup>133</sup>

A las montañas, mi alma,  
 a las montañas me iré. (192)

Cuando la relación amorosa es infeliz, el hombre se complace en la humillación y el maltrato. Al mismo tiempo y, paradójicamente, se jacta de su constancia en el amor. En el siguiente ejemplo, vemos cómo la señora se ofendía al recibir la declaración de

<sup>130</sup> El lloro del hombre es característico de la lírica cancioneril. (Véase el villancico que inicia con los versos: «No llorés, mis ojos tristes, / si podéis...» de Juan Fernández de Heredia en Aguirre 1971: 102). Asimismo, varias canciones del *corpus* que estudiamos incluyen el llanto del enamorado. Cfr. canciones números: 440, 478, 645, con deíctico personal. Sin él: 439 y 594.

<sup>131</sup> Nicasio Salvador explica la presencia del llanto como parte del martirio del enamorado: “En otros momentos, la tristeza se expresa, más plásticamente, por el llanto y se llega a identificar con la misma vida, por los ‘gemidos’ o por una mezcla de ‘lágrimas et plegarias’, ‘gemidos et sospiros’, ‘gemir et llorar’ considerados como un bien por ser provocados por la dama” (1977: 289).

<sup>132</sup> Cfr. canciones números: 431 A, 435, 593, 594, 612, 618.

<sup>133</sup> Es el tema, por ejemplo, de romance de Juan del Enzina, que inicia: «Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...»

amor, causando una pena en el enamorado que se constituye en alimento. En este aspecto, cabe recordar la obra de Diego de San Pedro *Cárcel de amor*; “una cárcel de llanto cuya única fuga solo podía efectuarse por la puerta de la muerte. El prisionero ni pedía, ni deseaba salir de ella, allí disfrutaba el deleite de ser y sentirse enamorado” (Aguirre 1971: 23):

Enojástehos, señora:  
mucho más hos quiero agora.

Enojásteshos, señora,  
quando mi pena hos dezía:  
mucho más hos quiero agora  
que a mi alma y a mi vida;  
ni a mi vida, señora:  
mucho más os quiero agora.

Enojásteshos, señora,  
quando mi pena os mostrava:  
mucho más os quiero agora. (399 B)<sup>134</sup>

Surge un cantar en el que el galán resiste el dolor del menosprecio y el engaño:

Engañástesme, señora  
descortés:  
¡nunca más m'engañarés! (668 B)<sup>135</sup>

Sin deíctico, el *martirio por amor* es el contexto que avala al emisor masculino del siguiente cantar:

Mientras más mal me tratáys,  
mucho más me enamoráys. (400)<sup>136</sup>

Otra forma en la que el galán expresa su aflicción es culpando a la amada, a ella ha de imputarle el mal que padece. La mujer cruel provoca sentimientos adversos, no solo de tristeza, también de enojo. Las canciones que aquí reúno manifiestan reproche, a lo que habrá que agregar que también tienen la finalidad de causar compasión. La voz masculina de la lírica popular adquiere estos rasgos tomados del poeta cancioneril:

Quiérola mucho,

---

<sup>134</sup> Cfr. canciones números 399 A y 668 A.

<sup>135</sup> Cfr. canción número 668 A.

<sup>136</sup> Cfr. canción número 401.

y tiéneme en poco,  
y tórnome loco. (637)

Por vos, gentil señora,  
yo soy venido aquí:  
¡aved compasión de mí! (356)<sup>137</sup>

En este marco de reclamo y autocompasión característico de la voz masculina, también entra la siguiente selección de canciones sin deíctico personal:

¡Yo qué le hize, yo qué le hago,  
que me da tan ruyn pago!  
¡Mas yo qué le hago, yo qué le hize,  
que de mí tanto mal dize! (644)<sup>138</sup>

¿A quién contaré mis quexas,  
mi lindo amor?  
¿A quién contaré yo mis quexas,  
si a vos non? (380)<sup>139</sup>

Pero el amador, aparte de verse dolido, se considera un héroe en materia de amor, pues engrandece su propia capacidad amatoria aún cuando su dama le es ingrata. En algunas canciones, el galán pone de manifiesto un sentimiento vanidoso, en ellas expresa la necesidad de que se le reconozca el esfuerzo y retribuya la constancia. Se identifica aquí al poeta cancioneril, “pues se convierte, hasta cierto punto, en un amante heroico dentro de una consideración que, probablemente, guarde relaciones con el aprecio de la valentía y la pertinacia del caballero” (Salvador Miguel 1978: 289). Veamos este ejemplo:

Encara que non te lo digo,  
bien me podrés entender.

Por vos, senyora luçana,

---

<sup>137</sup> Cfr. canciones números: 381 C, 267, 394, 397, 497 A, 626, 627, 633, 636, 647 bis, 654, 660, 690 bis. Combinan el *martirio por amor* con el tema de *los ojos*: 248, 362, 370, 367, 370, 374. La 353 A y 353 B comienza con el verso «Vos me matastes», están incluidas en *morir y matar de amor*, pero si se leen como el desprecio de la niña y la consecuencia del dolor llevado al límite de la muerte, también pueden formar parte de este conjunto.

<sup>138</sup> Cfr. canciones números 578 y 651.

<sup>139</sup> El origen cancioneril del tópico se comprueba en este ejemplo. Un trovador, el marqués de Astorga, en las *Coplas a su amiga* utiliza la expresión similar: «¿a quién contaré mis quejas, / si a ti no? (Aguirre 1971: 84). “La cancioncilla en cuestión –dice Aguirre– no es sino, en el mejor de los casos, la juglarización de un tema culto” (1965: 28).

fago jo esta girada.  
Bien me podrés entender.

Por vos, senyora garrida,  
fago jo esta venida.  
Bien me podrés entender.

Por vos, senyora dispuesta,  
fago yo esta respuesta.  
Bien me podrés entender (338)<sup>140</sup>

Encontramos una cancioncita sin deíctico personal. Es un claro ejemplo del envanecimiento del galán, de su afán desmedido por ser memorable como amador, por su intensidad y perseverancia:

¡Hagadesmé, hagadesmé  
monumento de amores, eh! (617)

El *martirio por amor* es un tópico de la voz masculina que proviene de la lírica culta. La vida penada se convierte en tema fundamental del galán y recurre a ella con frecuencia. Sobresale el lamento y la aceptación de la humillación, llegando a límites que hoy calificaríamos de masoquistas, con elementos autocompasivos. El galán también busca conmover a la amada con el fin de modificar sus sentimientos; en este sentido, su discurso increpa a la amada, mientras destaca la propia constancia e intensidad amorosa. En las canciones aquí reunidas, observamos a un galán identificado con el fracaso sentimental, al estilo del trovador del amor cortés.

#### 4.1.4. La discreción

*La discreción* del caballero enamorado también es un tópico que aparece en la lírica de tipo popular y que proviene del amor cortés. “El galán ha de ser discreto. Esto por dos razones, porque el nombre de la dama no se publique, y porque si el galán declara su amor tiene forzosamente que ofender la honra íntima de la dama. La discreción es un requisito exigido al galán” (Aguirre 1965: 25). Como vimos en el tema anterior, la amada se indignaba cuando el pretendiente le declaraba su amor (*vid. supra, Mártir de amor*); así lo explica unos versos de la canción 399 A: «Enojásthos, señora, / quando mi pena hos dezía»; aquí, finalmente el caballero declaró su amor, lo que no ocurría siempre; muchas veces lo callaba y padecía las consecuencias. Entonces, su

---

<sup>140</sup> Cfr. canciones números 338 *bis* y 355.



manifestación amorosa se convertiría en un silencio expresivo, un decir callando, que también encontramos en la voz masculina de la lírica popular. Recordemos, por ejemplo, la cabeza de la cancioncita 338, citada anteriormente: «Encara que non te lo digo, / bien me podrés entender»; y la 380, que inicia con los versos: «¿A quién contaré mis quexas, / mi lindo amor?» (*vid. supra*). Son fórmulas popularizadas del decir callando del trovador. *La discreción* del enamorado estriba en no dañar la honra de su dama; sin embargo, es consciente de ser discreto y se jacta de lo mismo. Veámos una canción que muestra esta percepción del amator, la cual pertenece al grupo de locutor:

Soy enamorado,  
no diré de quién:  
allá miran ojos  
a do quieren bien. (66 B)<sup>141</sup>

*La discreción* del enamorado es un tema que frecuentemente aparece unido a otros tópicos,<sup>142</sup> que se verán adelante.

También se presenta en la voz masculina de la lírica popular amatoria la timidez del enamorado. Era una conducta característica del trovador, quien temblaba ante la simple idea de confesar su amor; y aún más, solo frente a la presencia de su dama; como se observa en la siguiente canción sin deíctico:

¡Ay, que non oso  
mirar ni hazer del ojo!  
¡Ay, que no puedo  
deziros lo que quiero! (1656)<sup>143</sup>

#### 4.1.5. Los cizañeros

##### 4.1.5.1. «*Malos embolvedores*»

Los lisonjeros o cizañeros eran caballeros de la corte que, movidos por la envidia y los embustes de palacio, denunciaban los amoríos de las señoras a sus maridos. Generalmente se trataba de la mujer del señor feudal, o cualquier otra que estuviese por encima de ellos en la escala social; la revelación del adulterio se traducía en prestigio ante su señor. Eran espías al acecho dispuestos a informar el más pequeño

<sup>141</sup> Cfr. canciones números: 114, 1655 A, 1655 B y 1657

<sup>142</sup> Algunas canciones se analizan adelante; por ejemplo, la 304 C, que inicia con el verso «Quiero dormir y no puedo»; mantiene en secreto absoluto la identidad de la amiga, se estudia en *La casada* (*vid. infra*).

<sup>143</sup> Cfr. canciones números 620 B y 620 C.

indicio de infidelidad que pudieran advertir. “Así los poetas se quejan de los habladores y maldicientes que ocasionan la separación de los enamorados, ya que la ruptura del secreto supone trastocar una reconocida regla de cortesía” (Salvador Miguel 1977: 287). La lírica popular aborda este tópico, comúnmente mediante las canciones de voz masculina; aunque también se presenta en la voz femenina.<sup>144</sup> Algunos cantarillos muestran la facilidad con que era calumniado el galán, y que la dama creía las murmuraciones; se presenta, entonces, la queja del enamorado con el propósito de causar compasión (*vid. supra, Mártir de amor*):

Quien os dixo mal de mí,  
señora mía,  
quien os dixo mal de mí,  
mal me quería. (484)<sup>145</sup>

Así, otras cancioncitas semejantes se consideran de voz masculina aunque carecen de deíctico personal:

¿Con qué ojos me miraste,  
que tan bien te parecí?  
¿Quién te dixo mal de mí,  
que tan presto me olvidaste? (485 B)<sup>146</sup>

Algunas canciones del *Nuevo corpus* que tratan el tema de los malos envolvedores carecen de deíctico personal, son indeterminadas genéricamente. Podemos pensar que, al ser un tópico heredado de la lírica cancioneril, ha de constituirse en un rasgo común a la voz masculina; pero hemos visto que la mujer también aborda el tema. ¿Cómo catalogarlas entonces? Debemos recurrir al contexto. Cuando los cizañeros logran la separación de los amantes y la voz poética se lamenta de sí misma, al estilo cancioneril, se consideran de voz masculina:

Por malos embolvedores  
pierdo, triste, mis amores. (482)<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Véase Masera 2001: 89. Se trata de la canción 480: «¡Mal aya quien los embuelve, / los mis amores!, / ¡mal aya quien los embuelve!...» Nuevamente nos encontramos ante una canción de Gil Vicente y su polisemia conocida. La cabeza es una maldición a los cizañeros. Esta misma fórmula la utiliza la voz masculina en las canciones 239 A, B y C (*vid. infra, La casada*), las estrofas narran la separación de los enamorados. La voz femenina es muy distinta a la masculina cuando utiliza el tópico de los *cizañeros*, pues se queja por la situación, no se lamenta de sí misma.

<sup>145</sup> Cfr. canciones números 478 y 483.

<sup>146</sup> Cfr. canción número 485 A.

<sup>147</sup> Cfr. canción 481: «Bolvido nos han, volvido», que presenta rasgos del erotismo y se analiza adelante, en *Hablar y ver, vid. infra*.

Aquí destaca el sentimiento de autocompasión de la voz emisora; además, hay una aceptación de los hechos.

#### 4.1.5.2. «Lenguas malas»

Se presentan otros cantarcillos de voz masculina, que lejos de lamentarse por el apartamiento de la amada como resultado de las calumnias, están llenos de furia; en ellos, prevalece un fuerte sentimiento de injusticia. Se trata de las 487 A y 487 B:

¡Corten, espadas afiladas,  
lenguas malas!

Mañana de San Francisco  
levantado me an un dicho:  
que hablé con la niña virgo.  
Lenguas malas.

¡Corten, espadas afiladas,  
lenguas malas! (487 A)

Este hombre se defiende enfáticamente de la acusación de haber tenido un encuentro sexual con una virgen, mismo que se indica en la estrofa mediante el verbo *hablar* (*vid. infra, Hablar y ver*). No estamos en el contexto del amor cortés, donde los cizañeros descubrían a la casada en adulterio, aquí prevalece el valor de la doncella quien, por estar próxima a la vida sexual, era muy apreciada; en su honra portaba el honor de la familia y garantizaba, al hombre que la poseyera, legitimidad sobre el ser engendrado producto de ese disfrute. Además, era un imán erótico para los hombres. La familia observaba y recelaba cuidadosamente el momento de la desfloración de la muchacha: podía traerle beneficios y alianzas óptimas o causarle rezago social y económico. Lo común era que el matrimonio se pactase entre los hombres, y que el padre de la moza recibiera un pago, claro está, con la garantía de su virginidad. Por otra parte, las niñas vírgenes o púberes tenían implicaciones simbólicas provenientes de tiempos remotos; se les atribuía magia poderosa, fuerza y pureza, permitían la fecundidad y facilitaban el parto (Morales Blouin 1981: 46). Asimismo, en la canción recién citada, también notamos que los acontecimientos ocurrieron la mañana de san Francisco. Las fiestas religiosas fueron impuestas durante la cristianización en las fechas que se celebraban ceremonias paganas, muchas relacionadas con la fertilidad y, terminaban en entretenimientos orgiásticos (Morales Blouin 1981: 205).

El hombre de las cancioncillas 487 A y B responde a la injuria con violencia. No dice si amaba a la niña; solo está salvando su propia dignidad. El estribillo puede entenderse de dos formas: como el deseo de que sean cortadas las lenguas murmuradoras por espadas afiladas, de modo imperativo; o bien, que las lenguas cortan como espadas afiladas, entonces es una metáfora.

Relacionadas con los murmuradores, pero distantes ya de los grandes temas del amor cortés, notamos expresiones de la voz masculina apegadas a la vida rústica, a las circunstancias generales de los hombres en las aldeas y en el campo. El enamorado, que siente afectada su relación con la amada por las intrigas, la invita a irse con él.<sup>148</sup> Es una propuesta que anhela la libertad. Esta expresión toma distancia del tópico cancioneril de los cizañeros, porque aquí el hombre no se conforma, ni se limita a lamentarse; busca una salida, quizá mera fantasía, pero con la intención de defender y realizar su amor:

Pues que nos ponen en tan mala fama,  
toma el hatillo, i vámonos, Xuana. (471)

Sabemos que los hombres tenían libertad en sus relaciones amorosas; a ellos no se les vigilaba como a las mujeres (sobre todo, por sus madres). Sin embargo, algunas cancioncitas de voz masculina manifiestan la incómoda interferencia de terceros en su relación amorosa:

Que por más que me digáis  
cada hora,  
que por más que me digáis,  
ésta será mi señora. (160)

Si la moçuela no me agrada,  
no me aconsejedes nada. (689)

El tema de los cizañeros es influencia de la lírica culta sobre la popular, sobre todo cuando viene acompañada con otros tópicos cancioneriles, como el lamento autocompasivo. Si bien, aparece otra vertiente, en donde el discurso masculino se defiende de la calumnia. El «*vámonos Xuana*» y el «*no me aconsejedes nada*» subraya la elección personal del hombre ante las recomendaciones externas. El galán de la

---

<sup>148</sup> La voz femenina gusta de este tema. Véase Masera 2001: «*Quiérome ir con él*» y «*Llévame amigo*».

canción castellana confluye con el trovador cancioneril cuando acoge el tópico de los cizañeros; otras veces toma distancia expresando su propio deseo.

#### 4.1.6. Alegorías de la lírica cancioneril

##### 4.1.6.1. *Militia amoris*

¡Torre de la niña, y date!  
si no, dart'e yo combate. (405 A)

Margit Frenk escribió sobre esta canción: “El pretendiente equipara a su amada con una fortaleza y la amenaza con atacarla si ella no se rinde. Otra versión dice: «Castillo, dáteme, date, / si no, yo darte he combate». Entre los cantares hispánicos de tipo folklórico es éste el único conocido que desarrolla el tema de la *militia amoris*, o sea, de la equiparación del amor con la guerra” (2001: 111 n. 163). La alegoría de la guerra concibe todas las vicisitudes del amor como una empresa bélica. La guerra era actividad de índole masculina; llevarla al terreno de la poesía fue característica propia de los poetas de la cultura dominante. Este tropo aparece ya en los grecolatinos, como vemos en Ovidio: «Es soldado todo amante y Cupido tiene su campamento propio» (Ovidio, *Amores* I, 9, 1). En el extenso poema (de 220 versos) «Es una muy linda torre», de la literatura cancioneril, Quirós describe literalmente el sitio y el asalto de un castillo en términos militares, que parecen ser metáforas de un encuentro sexual. Emplea la imagen de una ciudadela conquistada para referirse a una dama. La torre, que representa a la dama, tiene dos significados: la psique de la dama, y a la dama misma.<sup>149</sup> “La ‘puerta escondida’ por la que el poeta ‘quiere entrar’ puede leerse en dos planos: como una imagen militar y como una expresión figurativa del deseo del poeta de conquistar los sentimientos de la dama (Whinnom 1968-1969: 377). Asimismo, se puede observar la transposición de la guerra en el amor cuando un trovador al ingresar en una Orden de Amor, hacía promesa de mantener severamente las reglas; como campo de translación de la vida guerrera a su intensidad sentimental.

También en la antigua lírica popular de voz masculina encontramos alegorías de la guerra<sup>150</sup>; a veces se une al tema de Cupido, que retomaremos adelante. La siguiente

---

<sup>149</sup> Kieth Whinnom analiza detenidamente este poema en el artículo “La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril”, parte de su estudio lo retoma en su libro *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*; véase Bibliografía al final.

<sup>150</sup> Existe correspondencia con la voz femenina, que se vale de la alegoría a la guerra, cuando hace alarde de la pugna que levanta entre sus admiradores: «Sobre mi armavam guerra; / ver quero eu quem a mi leva...» (183).

cancioncita carece de deíctico personal, pero por su contexto forma parte del tema que estamos analizando:

De buenas armas me armé  
quando de vos me enamoré. (327 bis)

Los caballeros medievales se agrupaban y aliaban constituyendo fuertes gremios, que constantemente se encontraban en pugna contra otros grupos similares. Estas bandas guerreras aparecen en la lírica popular en cantarcillos de voz masculina. Es el galán que requiere a la amada a manera de rendición o alianza:

Morenica, dime cuándo  
tú serás de mi vando. (381 B)<sup>151</sup>

La siguiente canción toca de lado el tema de la guerra de amor, además de abordar el que denominé *matar de amor* (*vid. supra*). Se observa a una dama victoriosa, a pesar de carecer de armas, pues su triunfo deriva de dos partes: de su poder sobre el amor y de la autorización del rey. Con estas armas, aniquila las esperanzas del enamorado. La amada se nombra *señora*, al estilo cancioneril.

Poder tenéys vos, señora,  
de matar el amor en un hora.

Poder tenéys vos, señora,  
y del rey dada licencia  
de matar el amor en un hora  
sin espada y sin rodela.  
Y sin rodela, señora,  
de matar el amor en un hora.

Poder tenéys vos, señora,  
y del rey licencia dada  
de matar el amor en un hora  
sin rodela y sin espada.  
Sin espada, señora,  
de matar el amor en un hora. (337)

El lugar que ocupaba el caballero era al servicio del rey; pero, como trovador, estaba al servicio de su dama, lo que lo sitúa en una posición conflictiva. Probablemente esta canción sugiere que estos personajes: amador, reina y rey están ligados en el

---

<sup>151</sup> Cfr. canción número 381 C. La versión A de esta misma cancioncilla carece de deíctico; también pertenece al tópico *militia amoris*.

concepto del amor cortés. Ella vence al enamorado con el *poder* que emana de su marido, el rey.

La siguiente cancioncita, sin deíctico, entrelaza dos conceptos del amor cortés, el de *militia amoris* y el del dios Amor, al que referí arriba:

¡Hay, Amor, queráysme ayudar  
en guerras de amar! (51)

El tema *militia amoris* procede de la lírica culta; es una alegoría del amor en términos militares. Lo más frecuente es que ella sea victoriosa y el galán sea el derrotado; o bien, que la requiera sexualmente valiéndose de un lenguaje guerrero. Unido a este tema está el del dios Amor, que interfiere en la relación amorosa como un guerrero flechador. La voz masculina le pide su alianza o se declara vencido.

#### 4.1.6.2. Alegorías de Cupido

La figura de Amor como un personaje no se presenta en el discurso lírico amatorio de la voz femenina. Cuando la mujer apostrofa al *amor* se refiere al ser amado (véase Masera 2001: 118). El dios Cupido proviene de la lírica culta y tiene eco en nuestra escuela en cancioncitas de voz masculina. El tema de los juicios de amor, aunque no es muy frecuente, está documentado en la lírica culta hispánica por Pierre Le Gentil. Se refiere a tribunales de amor, en donde el trovador demanda justicia al dios del amor, por todos los males sufridos (Le Gentil 1953: 281-282). El enamorado ponía por encima de Dios a su amada y al amor, llegando a tener en el centro del altar al dios del amor. “Para estos galanes, que debían ser buenos cristianos, el dios Amor y el Dios de su fe no eran, al parecer, incompatibles. La religión de Cupido era, esencialmente, una herejía moral, pero sus adeptos parecían ignorarlo por completo” (Aguirre 1971: 21). En la lírica de tipo tradicional, encontramos reminiscencias de tal alegoría en la siguiente canción con deíctico:

¡Mal conocéis al Amor, Leonor!  
¡mal conocéis al Amor! (738)

Es una queja dirigida a la amada, quien no conoce al dios del amor o al verdadero sentimiento amoroso, mientras que el galán es un experto en el tema. Asimismo, tenemos sin deíctico personal la siguiente canción:

¡Ora, Amor, ora, no más!

¡Ora, Amor, que me matáys! (756 A)<sup>152</sup>

Pienso que se confirma la voz masculina porque el protagonista es la víctima del amor (*vid. supra, matar de amor*);<sup>153</sup> y, porque el enamorado se declara vencido ante el dios del amor. Las alegorías de Cupido se pueden rastrear en cancioncitas que reclaman justicia al dios del amor, como la que dice:

Mal herido me ha la niña,  
no me hazen justicia (628)

Aquí se presenta la modalidad de pedir justicia directamente a la amada, como también en la siguiente canción:

Por vos mal me viene,  
niña, y atendedme.

Por vos, niña virgo,  
prendióme'el merino.  
Niña, y atendedme.

prendióm'el merino,  
áme mal herido.  
Niña, y atendedme.

Por vos, niña dalgo,  
prendióm'el jurado.  
niña, y atendedme.

Prendióm'el jurado,  
áme lastimado.  
Niña, y atendedme. (357)

Catalina, Catalina,  
mucho me cuesta el tu amore:  
tras mí viene la xustizia,  
también el correxidore. (358)<sup>154</sup>

El enamorado es perseguido y maltratado por las autoridades, que representan al soberano celoso, ante lo cual resalta la pasividad de la ingrata amada. En la Orden del Amor no había juego, era un modo de vida reglamentado que, en extremo, podía

---

<sup>152</sup> Cfr. canciones números 620 A y 756 B.

<sup>153</sup> Las canciones que se agrupan en el subtema *herir de amor* se incluyen en *Morir y matar de amor*. Se relacionan con la alegoría de Cupido en cuanto a que el enamorado es herido, flechado. En este sentido es muy distinto a *la caza de amor*, pues allí no es víctima, sino verdugo.

<sup>154</sup> Cfr. canciones números 76 y 628.



costarle la vida al caballero. Ciertamente, los hombres cumplían condenas o cautiverios por asuntos amorosos.<sup>155</sup>

La *alegoría de Cupido* no es frecuente en la lírica de tipo tradicional. Casi siempre se presenta unida a los subtemas *matar de amor*, *herir de amor* o *la vida penada* del enamorado, a través de los cuales se enfatiza la condición esforzada del galán, quien pide justicia por el sufrimiento. Según la fórmula culta, el juez al que interpela es el dios del amor; aunque en esta lírica es más frecuente que demande a la amada, asimismo sobresale el tono quejumbroso. Por otra parte, en el terreno de la esencia adulterina del amor cortés, aparece la figura del rey celoso, quien imparte la justicia desde su perspectiva; es decir, que no considera las penas del galán, sino su propio vituperio.

#### 4.1.6.3. Alegoría de la caza

Un grupo de canciones de tipo popular alegorizan el amor por medio de la cacería. “La caza de altanería, como deporte, estaba reservada a la nobleza y realeza” (Aguirre 1965:21). Se trata de un pasatiempo medieval y renacentista masculino, que fue perdiendo su carácter aristócrata con el tiempo, hasta su vulgarización hacia el siglo XVII. Como tropo lírico, se presenta en la literatura cortesana,<sup>156</sup> aunque también es una figura característica del folclor, de la voz masculina, pero también de la femenina,<sup>157</sup> además muchas cancioncitas son impersonales. La opinión de Margit Frenk sobre el origen del tema es la siguiente:

“De no conocer el tópico cortesano, quizá ni se nos ocurriría relacionar con la poesía aristocrática a la siguiente canción: «En el laço te tengo, / paloma torcaz, / en el laço te tengo, / que no te me irás» (406), o esta otra: «Si te mato, kotovía, / si te mato, as de ser mía» (404). Y quizá, en efecto, éstas fueran canciones populares independientes de la alegoría cortesana, que precisamente propiciaron la entrada al folklor de tal alegoría” (1992a: n 10).

---

<sup>155</sup> Algunas canciones en voz femenina hablan de la separación de los enamorados ocasionada por el cautiverio del galán, como por ejemplo: «Preso me lo llevan / a mi lindo amor, / por enamorado, / que no por traidor. / Preso me lo llevan, / la causa no sé; / digan lo que debe, / que yo lo pagaré» (491). Cfr. números: 480, 492 y 493.

<sup>156</sup> “Es muy probable que su origen inmediato sea italiano, en la poesía del Trecento resulta frecuentísimo” (Beltrán 1990: LIV).

<sup>157</sup> Véase las canciones 407 A: «Téngote en el lazo, / palomo torcazo»; y 407 B: «Akí te tengo, / páxaro triguero; / téngote en el lazo, / palomo torkazo.»

Asimismo, debemos tener en cuenta que la presencia de los animales en la lírica popular no procede solamente por la vía cancioneril; pues todos los elementos de la naturaleza están relacionados con símbolos (*vid. infra, Los símbolos*), y estos pertenecen al floclor. Probablemente, en ellos coinciden las dos corrientes líricas: una a través de la alegoría de la cacería; otra por la misma fuente de la tradición. La imagen alegórica es la conquista amorosa, mediante una persecución y una victoria. La captura de la presa equivale al logro de los deseos eróticos del cazador. Veamos el siguiente ejemplo:

Por matar una garza,  
maté una donzella,  
plega a Dios que no pene  
mi ánima por ella. (513)<sup>158</sup>

Dentro del tema central de la cacería aparece un subtema vigoroso: la caza cetrera de amor. El cortejo alegórico de la cetrería surge en los poetas castellanos, quienes solían pintar al amador como cazador o como ave de presa, que persigue a una garza o perdiz (Aguirre 1965). Entre los animales que identifican a la víctima, es decir a la amada misma, presentes en el *corpus* que trabajamos, están: *la paloma, la paloma torcaz, la garza, la pega o urraca y la perdiz*; y relacionado con la caza de montería, *el ciervo*. Todos estos animales son objetos del deseo erótico masculino. A continuación, un ejemplo:

¡Ay, Dios, quién yncase un dardo  
en aquel benadico pardo! (253)

“La acción de hincar un dardo es gráficamente erótica. [...] El cazador armado, que como Cupido empala la presa femenina con el dardo del amor, es una figura fálica por excelencia” (Morales Blouin 1981: 128).

Muchas de las aves mencionadas arriba habitan en los lagos, zonas vinculadas con el agua, de la que ahora conocemos su simbolismo (*vid. infra, El agua*). De la perdiz sabemos que era emblema de la lascivia en la Edad Media.<sup>159</sup> Las urracas o pegas eran aves predilectas de la cacería, y en poesía son símbolo de la mujer (durante el Medievo, Urraca fue nombre femenino de la aristocracia). La paloma se caracteriza por

---

<sup>158</sup> Cfr. canciones números: 252, 404, 406.

<sup>159</sup> Sobre la perdiz, Whinnom indica lo siguiente: “la frecuencia con que se ayuntan las deja agotadas”; “el deseo carnal atormenta tanto a las hembras que el solo olor de los machos, traído por el viento, las deja encintas” (Whinnom 1981: 32).

representar al amor, es signo de pureza y fidelidad muy conocido. Tenemos un conjunto de aves a las que el hombre les atribuye contenido erótico.<sup>160</sup> Así, la siguiente canción traslada la virtud de la castidad al ave:

Paloma era mi querida,  
y sí que era palomilla. (83)

El hombre, cazador de amores, se identifica con las aves de rapiña. Aparece como: *halcón*, *halconcillo* y *gavilán*. Aquí observamos cómo el galán advierte a su amada de sus intenciones:

Mi gavilán, señora,  
por los ayres bola. (408)

La transformación del ave rapaz en cantora pondera la voz del enamorado como poeta, minimizando el prestigio del guerrero. El galán quiere que se valore el arte de su canción:<sup>161</sup>

Boz tien el águila, niña,  
boz tiene el aguililla. (409)

El halcón es un símbolo solar, del amante, y principio masculino de fecundidad. “Es obvio que cualquier pájaro se puede asociar a las divinidades del aire y del cielo, representando como el halcón, el principio masculino y fecundador, en oposición a la humedad, mientras que los pájaros acuáticos conjugan ambas características” (Morales Blouin 1981: 177). Sin deíctico personal, encontramos esta cancioncita de voz masculina:

Águila que vas bolando,  
lleva en el pico estas flores,  
dáselas a mis amores,  
dile cómo estoy penando. (571)

Es una metáfora de la declaración de amor, que se vale del envío de flores. El pájaro, por un lado tiene significación alegórica cetrera, por otro es símbolo de fertilidad masculino, se transforma en mensajero; al mudar de plumas, sustituye la agresividad

---

<sup>160</sup> “La tradición de símbolos zoomórficos para mozos y mozas parece haberse popularizado típicamente en áreas donde arcaicas comunidades campesinas han permanecido hasta tiempos recientes, perdurando al mismo tiempo en ellas canciones de mujer de tipo añejo” (Morales Blouin 1981: 133).

<sup>161</sup> Los trovadores “creían que una reputación literaria tenía más valor que las hazañas militares” (Beltrán, 1993: XIII).

por la cortesía. Asimismo, la canción trata el tema cancioneril de la pena de amor; pero también el tema tradicional de la entrega u ofrecimiento de flores a la amada como declaración amorosa. Recordemos, como respaldo a esta antigua costumbre popular, las cancioncitas tradicionales que hablan sobre el juego de connotaciones eróticas en el que los enamorados se lanzan frutos y flores: «Arrojóme las naranjillas» (1622 A).

Las alegorías de la cacería y la cetrería fueron utilizadas por el poeta de la canción culta; lo que nos lleva a creer que es un tema heredado por tal vía, si bien, debe considerarse el simbolismo de los animales característico de la lírica tradicional y que, muy probablemente, aquí confluyó con la poesía cancioneril. Es un tema folclórico que se presenta en cancioncitas impersonales y personales en voz masculina y femenina.<sup>162</sup> Desde la perspectiva masculina, surge una actitud agresiva, como es la caza; aún así, ésta se transforma y tiende a la cortesía; allí tenemos la imagen donde el águila es portadora de voz. En este aspecto, sí encontramos eco de una lírica culta que se ha popularizado. Otra transformación del águila la encontramos en la que lleva flores en el pico, como ave mensajera del amor, de índole popular. La cacería de la presa tiene connotaciones eróticas, se puede igualar al logro del deseo masculino. El enamorado se identifica con el cazador o con las aves predatorias; la amada es un animal inofensivo, ave o ciervo, perseguido y victimizado.

## 4.2. Otros tópicos

### 4.2.1. La casada

El galán de la lírica popular con frecuencia dedica su canción a la mujer casada; tanto que el adjetivo *casada*, se ha lexicalizado. El contexto del amor cortés en este tema está ligado en cierta medida, ya que en él, la amada era necesariamente casada; pero este hecho era tabú, mientras que la canción tradicional le nombra a la mujer comprometida *casada*.

---

<sup>162</sup> Las cancioncitas citadas se registran en distintas épocas; en términos generales se concentran en el siglo XVI. En el año 1561, se registran las siguientes: la 408, «Mi gavián, señora», que tiene su fuente en el *Cortesano* de Luis Milán; y la 571, «Águila que vas bolando», proveniente del *Cancionero llamado Sarao de amor*, de Juan de Timoneda. Las más tardías son de fines del siglo XVI, como la 253, «¡Ay, Dios, quién yncase un dardo», que tiene diversas fuentes, una es el *Cancionero de Pedro de Rojas* de 1582; la otra, Lope de Vega.

El tema de *la casada* es característico de la voz masculina de la lírica tradicional, y posee fuerza propia. Veremos la variedad de canciones dedicadas a la mujer casada y a la mal casada; así como los diversos matices del léxico popular, como nombrar al marido *cornudo*. Una parte de esta selección de canciones responde al problema del matrimonio, contrariedad personal de la malmaridada, en la que el hombre aparece como testigo y héroe sentimental. Constituyen una respuesta amplia a los lamentos de la mujer infeliz en el matrimonio. Por otra parte, el hombre no se limitaba en la elección de su amada, escogía entre las mujeres que tuviera a su alcance, estuviesen comprometidas o no, relacionándose sexualmente con ellas; lo que aprecia de la mujer casada es precisamente su experiencia, como lo muestran estos ejemplos:

Casada ni por casar  
no la tengo de olvidar. (53)

Vida de mi vida,  
corazón de otre,  
¿cómo os fue con los besos  
de la otra noche? (1705)

Ábreme, casada, por tu fe;  
llueve menudico, y mojomé. (341)<sup>163</sup>

Los riesgos del adulterio eran grandes; a ellos se atiene el amante sorprendido:

Cogióme a tu puerta el toro,  
linda casada;  
no dijiste: “Dios te valga”. (652)

En esta dramática escena, se alude al símbolo de *la puerta*, ese espacio femenino que se asocia con el cuerpo de la mujer (véase Masera 2001: *La puerta*), en donde fue sorprendido *in fraganti* el amante; su queja se debe a la indolencia con la que su querida observó los hechos. La presencia del toro representa al marido cornudo haciéndose justicia. En otras canciones, sobresale el humor y la guasa entre los amantes, muestra de una confianza excesiva:

Mientras el santero va por leña,  
t’a por agua por allá, santera. (1701)<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Cfr. canciones números 374 y 1710.

<sup>164</sup> Cfr. canciones números 1703 *bis* y 1706 *ter*.

Otro aspecto es que la misma experiencia sexual de la casada, motivaba inquietud y desvelos al amante:

Mala noche me diste, casada:  
¡dios te la dé mala! (658)<sup>165</sup>

Aparece una composición más elaborada, la 304 C, que también habla del insomnio del caballero por amar a una casada, con un estilo algo artificioso. Las estrofas explican el motivo de la tristeza del galán: todos los hombres enamorados deben casarse, según pregonar el rey, pero éste no puede, por ser casada su amada:

Quiero dormir y no puedo,  
qu'el amor me quita el sueño.

Manda pregonar el rey  
por Granada y por Sevilla  
que todo hombre namorado  
que se case con su amiga.  
Qu'el amor me quita el sueño.

[estribillo]

Que tod'hombre namorado  
que se case con su amiga:  
¿qué haré, triste cuytado,  
qu'es ya casada la mía?  
Qu'el amor me quita'l sueño.

[estribillo]

(304 C)<sup>166</sup>

Se distinguen algunos elementos medievales característicos, como Sevilla y Granada, lugares tópicos literarios, y la figura dogmática del rey, que con su pregón sobre los casamientos, entra en materia de amor, de la que los poetas eran depositarios.

---

<sup>165</sup> Cfr. canciones números 299 y 659. Incluyo aquí tres cantarcillos que hablan el desvelo del galán ocasionado no por una casada, sino *serrana*, 630, 657 A y C. La *serrana* designa a la moza sexualmente experimentada (vid. supra, *Los sustantivos en el discurso masculino*). En este sentido, el término *casada* se asemeja al de *morena* y *serrana*. Vasvári apoya esta idea: “The *morena* can even become equated with the sexually predatory *serrana*, who lives on the margin of civilization” (Vasvári 1999: 47) [«La *morena* aún puede llegar a igualarse a la *serrana*, sexualmente predatoria, quien vive al margen de la civilización.»] Traducción mía.

<sup>166</sup> Cfr. canción 304 D. No aborda del desvelo el caballero, pues tiene otro estribillo «Junco menudo, junco, / junco menudo» —que apunta al simbolismo de la naturaleza. Sin embargo, sí trata el tema de la casada. “Los juncos simbolizan plenitud erótica, abundancia, fertilidad, pues crecen lujuriosamente en los terrenos húmedos, en las riberas de los cuerpos de agua; su erotismo también emana de que eran utilizados para hacer el lecho de amor de los amantes; suelen ser símbolo femenino” (Rodríguez de Alba 2005: 148).

También aparecen otros rasgos léxicos cultos, como los deícticos que indican a un locutor masculino, *triste cuitado*, propios del amador autocompasivo. Debemos poner atención en las tres personas incluidas: el rey, el triste enamorado y la amiga casada. Aquí está sugerido el triángulo amoroso del concepto del amor cortés. El caballero debe y quiere obedecer a su rey pero no puede hacerlo: su amada ya está casada, seguramente se trata, ni más ni menos, que de la reina (*vid. supra, Militia amoris*, canción 337). Esta canción revela el fondo paradójico en el que se asienta el amor cortés. El sufrimiento del caballero enamorado es doble, no servir con absoluta lealtad al su señor y no verse casado. El problema del casamiento quizá sea secundario, ya que es la única canción en que la voz masculina trata el tema; por otra parte, la pasión cortés suponía una relación extramatrimonial, que no contemplaba ni el matrimonio ni los hijos.

El discurso masculino de la canción tradicional no aborda el tema del matrimonio como preocupación personal; en cambio, la voz femenina abunda en él (véase Masera 2001: *El casamiento*). Ahora que, como hemos visto, un aspecto que sí consideraes el de la mujer casada, aspecto que no le representaba ningún impedimento; también le inquieta el maridaje de aquella que recurre al matrimonio como medio para deshacerse de él:

Desposástesos, señora,  
solo por de mí os quitar:  
casaréys y habréis pesar. (670)

En síntesis, *la casada* es un tema arraigado a la lírica popular amatoria en voz masculina, tanto que la palabra se lexicaliza como sustantivo. La mujer casada recibe la aprobación y el elogio por parte del amante, quien aprecia sobre todo su experiencia sexual. Para el galán la condición de casada de su amiga no significa un obstáculo, más bien, se jacta de ello. Un grupo de canciones revela a los amantes que hacen burla de su propia circunstancia incluyendo al marido cornudo.

Se relaciona parcialmente con el concepto del amor cortés, pues era requerimiento de la mujer para convertirse en depositaria de amor. Surge el tema del matrimonio: mientras la voz femenina lo aborda frecuentemente, pidiéndolo o rechazándolo; la voz masculina lo evade. Al hombre le concierne el casamiento de su amiga para alejarlo, propiciando así una canción de lamento.

#### 4.2.1.1. La malmaridada

En general, “Podemos afirmar que la malcasada recibe la conmiseración de los demás y la dedicación de los poetas, volcada generalmente hacia la pena por su estado y el deseo de amar, e, incluso, el anuncio de su disponibilidad por un galán afectuoso” (Beltrán 1990: XXIII). El siguiente grupo de canciones es la respuesta de la voz masculina al lamento de la malmaridada. El galán sale a la defensa de su amada, quien ha sido maltratada por el marido y, aprovechando la situación, entra en su auxilio colocándose como héroe sentimental. Veamos el siguiente ejemplo:

Miño amor, dexistes “¡ay!”,  
veño a ver cómo vos vay.

Miño amor tan garrido,  
firió’s vuestro marido.  
Veño a ver cómo vos vay.

Miño amor tan loçano,  
firió’s vuestro velado.  
Veño a ver cómo vos vay. (442)

Aquí vemos a un amante que valora la belleza y la juventud de la amada, despreciadas por el marido.<sup>167</sup> La siguiente canción, que debió estar muy arraigada en la tradición por las diversas fuentes en que aparece (un total de 11 señala el aparato crítico de la misma), es muestra del protagonismo masculino al socorrer a una mujer lastimada y, por tanto, fácil de enamorar:

No lloréis, casada  
de mi corazón,  
que pues yo soy vuestro,  
yo lloraré por vos. (440)<sup>168</sup>

La conmiseración por la malcasada aparece también en las canciones de Pedro el borreguero (239 A, B y C), personaje que representa al marido cruel y grosero, del que sobresale su actitud de prepotencia respecto a su mujer; es el causante de la situación enojosa, ante la que el amante se siente instigado y rabia. En *Los nombres propios femeninos*, vimos la explicación que Correas da a la frase «¿Quién te me enojó, Isabel?»; proviene de hombres envalentonados y pendencieros que, en aras de defender

---

<sup>167</sup> La voz femenina se refiere a sus cualidades físicas ignoradas por el marido en las canciones 230 y 231. Transcribo esta última a continuación para ejemplificar: «Garridica soy en el yermo, / ¿i para qué? / pues que tan mal me empleé».

<sup>168</sup> Cfr. canción número 438.



a su amada, muestran más la rivalidad entre machos que un verdadero alivio a la mujer (*vid. supra, Los nombres propios femeninos*). Un escenario similar se presenta en las canciones referidas, que ahora transcribo:

Mal aya quien os casó,  
la de Pedro borreguero,  
mal aya quien os le dio  
esse marido grossero. (239 C)<sup>169</sup>

Igualmente, remite al contexto de galán bravucón la siguiente cancioncita sin deíctico personal:

¿Quién os ha mal enojado,  
mi buen amor,  
quién os ha mal enojado? (446)<sup>170</sup>

#### 4.2.2. La partida

Durante la Edad Media, los hombres se trasladaban a lugares distantes, ausentándose por periodos prolongados de sus lugares de origen. Los soldados, pastores y marineros se marchaban a realizar sus oficios, mientras las mujeres permanecían en sus hogares a la espera de su retorno y al cuidado de los bienes. La separación de los enamorados les genera sentimientos tristes;<sup>171</sup> sin embargo, el discurso masculino en este sentido no presenta un dolor extremo, es menos intenso en el sentimiento que la canción femenina. Asimismo, el número de canciones que aborda este tema es escaso y, en conjunto, esboza solo algunas situaciones. En el momento de la despedida el hombre es realista y contundente:

Desde agora  
a Dios seáys, señora. (542 bis)<sup>172</sup>

Zagaleja la de lo verde,  
graciosica en el mirar,  
quédate a Dios, alma mía,

---

<sup>169</sup> Cfr. canciones números: 240, 398, 447, 449, 660.

<sup>170</sup> Cfr. canciones números 447 y 448.

<sup>171</sup> “La escena, tan cotidiana para la mujer campesina, de la partida del amado aparece en un grupo numeroso de cantares de la lírica popular. Ésta es vivida intensamente por la mujer, como se observa en el predominio de la tristeza y la angustia en su discurso; otras veces, manifiesta el temor de ser olvidada y muchas más el deseo de que su amado permanezca junto a ella” (Masera 2001: 46).

<sup>172</sup> Cfr. canción número 542.

que me voy d'este lugar. (543)

Aparece el temor al olvido:

Dime, señora, di,  
quando parta d'esta tierra,  
¿sy te acordarás de mý? (562)<sup>173</sup>

como le sucedió a este marinero:

Después que a la mar pasé,  
vida mía, ¡jay!, olvidastesmé. (578)<sup>174</sup>

Vengo de tan lexos,  
vida, por os ver;  
hállvos casada,  
quiérome volver. (653 A)

Otras cancioncitas, que refieren las proezas efectuadas por el galán para regresar en busca de su amada muestran una actitud arrogante (*vid. supra, Mártir de amor*); veamos el siguiente ejemplo:

Por amor de vos, señora,  
passé yo la mar salada. (355)

Se observa la ausencia de deíctico personal que indique la voz masculina en las siguientes canciones, pero entendemos que provienen de un marinero. La voz emisora masculina se explica por el contexto del que parte y se va:

Pus que no·m voleu amar,  
no·n aveu cura,  
que a mi no mancarà  
ma ventura.

Pus que no·m voleu amar,  
la terra auré a lexar.  
No·n aveu cura,  
que a mi no mancarà  
ma ventura.

Pus que no·m voleu servir,  
la terra auré a jaquir.

---

<sup>173</sup> Cfr. canción número 561.

<sup>174</sup> Cfr. canciones números 338, 338 *bis* y 653 B.

No·n aveu cura,  
car a mi no faltará  
ma ventura. (675 B)<sup>175</sup>

Como consecuencia del desamor, el locutor intimida al ser amado amenazando con partir y se augura felicidad, lo que sugiere la intención de sustituirlo con otro amor y así lastimarlo.<sup>176</sup>

Una sola cancioncita narra la vivencia dolorosa de la separación desde el mar, desde la perspectiva del que se va y se embarca, que no era sino la del hombre:

Vejo mar, não vejo terra, ay!  
não vejo a quem dezejo, ay!  
para quê tenho eu olhos,  
se querro ver e não vejo?, ay! (567 bis)

Sin deíctico, aparece el siguiente poema con el mismo contexto; además, surge el deseo de llevar consigo al ser amado<sup>177</sup> (vid. infra,

Se me desta terra fôr,  
eu vos levarei, amor. (457)<sup>178</sup>

En el momento de la despedida, surge la promesa de fidelidad<sup>179</sup> del enamorado; como muestra presento la siguiente canción sin deíctico.

Já vedes minha partida,

---

<sup>175</sup> Cfr. canción número 675 A.

<sup>176</sup> Cuando el hombre está frustrado y resentido en su relación amorosa, propone la infidelidad en venganza de su amiga y la amenaza con sustituirla:

Tomar quero outra dama,  
pois a minha me nam quer,  
pescadorinha d'Alfama,  
que me dá quanto eu quizer. (692)

Cfr. canciones números 674 A y 674 B.

<sup>177</sup> Cfr. canción número 479 «Pues que nos ponen en tan mala fama». Véase el capítulo *El erotismo*; el grupo de canciones que tratan sobre anhelo de establecer una relación prolongada con la amiga indican, también, el deseo erótico.

<sup>178</sup> Cfr. canción con deíctico número 458.

<sup>179</sup> La fidelidad es un tema presente en la voz masculina que estudiamos unido a otros tópicos; sin embargo, no logra constituirse como tal por sí mismo. Presento el siguiente ejemplo en el que se reúnen rasgos de la lírica tradicional con otros de origen cancioneril, como es el concepto de la fe para designar la constancia amorosa:

Vaya o venga,  
que siempre seré de Menga;  
venga o vaya,  
que mi fe nunca desmaya. (264)

os meus olhos já se vam;  
se se parte minha vida,  
cá me fica o coração. (556)<sup>180</sup>

Hemos visto con anterioridad que la voz masculina se vale de su corazón, órgano del amor, como constancia de su amor. Podemos considerar que se trata de un rasgo poético que se desprende de la lírica cancioneril.<sup>181</sup>

Allá me tienes contigo,  
serranica de Aragón,  
el alma y el corazón. (329)<sup>182</sup>

La voz masculina lamenta las ausencias de la amada. Las mujeres, a pesar de que vivían físicamente restringidas al hogar y a la tierra en que nacieron, tenían cierto movimiento. No obstante a sus limitaciones, pues siempre debían retornar y había un vigía al acecho,<sup>183</sup> habitualmente salían de romería, a la siega, de pastoreo o a las villas. La siguiente cancioncilla muestra la tristeza del galán por el abandono de su amada pastora:

Pastorcilla mía,  
pues de mí te vas,  
¿quándo volverás? (551)

Este enamorado se expresa llanamente, sin rebuscar razones, sin las torturas mentales del galán cortesano. Es la voz masculina de las clases bajas de la sociedad medieval, que muestra un sentimiento doloroso, pero no complicado y, aunque está inquieto por la separación de su amiga, no pierde el juicio, ni la esperanza del reencuentro:

Romerico, tú que vienes  
de do mi señora está,  
las nuevas d'ella me da. (527)<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Cfr. canciones números 555 y 541.

<sup>181</sup> El corazón y los ojos del vate cancioneril tienen gran importancia, frecuentemente aparecen juntos. Hablan del propio poeta, de su enamoramiento que surge a partir de la vista de la dama y de la entrega del sentimiento amoroso puesto en el corazón. Transcribo, a continuación, un fragmento del poema "Escala de amor", de Jorge Manrique: «¡Qué gran aleve hicieron / mis ojos, y qué traición, / por una vista que os vieron / venderos mi corazón!» (Aguirre 1971: 134).

<sup>182</sup> Cfr. canción número 328.

<sup>183</sup> Mariana Masera analiza canciones en las que la mujer está en movimiento; observa que, en un gran número de casos, el movimiento de la mujer se asocia con el encuentro erótico (2001: 60-61).

<sup>184</sup> Cfr. canción número 258.

Resumiendo, el tema de *la despedida* en la voz masculina que analizamos se refiere a dos circunstancias: la partida del mismo galán y el distanciamiento de su amiga. En la primera, el discurso masculino es directo, el enamorado manifiesta un adiós categórico (excepto en la canción 457, que expresa la voluntad de llevar consigo a la amada). También se presentan el miedo a ser olvidado por la amada y la promesa de fidelidad. El distanciamiento de ella es pasajero, lo motiva su propio oficio y las fiestas religiosas; le causa inquietud, pero no se perturba como el poeta cancioneril por la ausencia de la dama.<sup>185</sup>

#### 4.2.2.1. El amor del forastero *versus* el amor del lugareño

Mientras los hombres partían de sus territorios, otros galanes podían llegar y seducir a sus mozas, ocupando sus lugares. El amor que proponían los forasteros no era bien recibido por la sociedad medieval; corría el riesgo de no tener futuro. Los soldados, comerciantes, peregrinos y hombres en general, que pasaban fortuitamente por las villas, podían aprovecharse temporalmente de sus mujeres para luego abandonarlas.<sup>186</sup>

La siguiente canción, con deíctico en locutor, enfatiza la objeción o dificultad del forastero para lograr reciprocidad en el amor; la cual se indica mediante la preposición adversativa con que inicia. A pesar de su situación, tampoco se encuentra ante un impedimento definitivo para ser amado, persiste la esperanza:

Aunque soy onbre extranjero,  
esperança en amores tengo.           (79)

Por su parte, los jóvenes de la comunidad se manifestaban con recelo y rivalidad frente a los galanes forasteros. Así en la canción 78, sin deíctico, pero que considero de voz masculina, el enamorado hace hincapié en ser oriundo del lugar. Lo que no dice este mozo, pero está en el contexto, es que su historia personal es conocida, se sabe quienes son sus ancestros y cuales son sus hábitos y costumbres; es decir, que se puede confiar

---

<sup>185</sup> El tema del apartamiento de la dama es frecuentísimo en la lírica cancioneril. Ella podía dar por terminada la relación en cualquier momento, dando origen a un distanciamiento psicológico; o bien, dejar el palacio y mudarse a otra corte. “Esta circunstancia es una excelente prueba del gran ingenio del poeta cortés para la variación” (Aguirre 1971: 26).

<sup>186</sup> Estos amores lo prevenía la comunidad. Observamos la canción impersonal número 724 del *Nuevo corpus*, que dice: «El amor del soldado / no es más de una hora, / en tocado la caja: / adiós, señora». “Debió estar muy arraigada en la tradición folclórica del siglo XVII” (Pedrosa 1999: 161), como lo confirman sus cinco variantes; en una se remplace al soldado por el fraile.

Sobre las mujeres que andaban de tierra en tierra, solas, y sin amparo de padres, marido o parientes, eran infames, y tenidas luego por malas (Mal Lara 1958-1959: t. 1, 217). Por ello, no hay canciones en voz femenina con esta temática.

en él, destacando así su derecho a tener una enamorada. La idea que exterioriza es contraponer lo propio a lo ajeno como degradante. El razonamiento es: “el extraño no tiene el sistema de valores del grupo, luego carece en absoluto de ellos, es amoral, por tonto o malvado” (Iglesias 1984: 142). Veamos:

Soyme d’esta tierra  
y tengo amor en ella. (78)

#### 4.2.3. Canciones de ronda

Las canciones de ronda hablan de una tradición folklórica de los pueblos hispánicos. Los mozos se reunían en las calles al anochecer, y se aproximaban a las casas de sus amadas a declararles su amor.<sup>187</sup> Aparecen testimonios de la práctica de la canción de ronda en cantos judeoespañoles sefardíes (véase Pedrosa 1992: 39-40). Se trata de una tradición de arraigo en la hispania medieval, a la que pertenece un reducido número de canciones de nuestro *corpus*. José Manuel Pedrosa precisa que su difusión era amplia hacia principios del siglo XVII, “cuando Alonso de Bonilla volvía a lo divino una estrofa, lo que constituye el mejor síntoma de que su popularidad (indispensable para la identificación de su contrahechura a lo divino) debía venir de tempos todavía más antiguos” (1992: 41). Veamos el siguiente ejemplo:

Por esta calle que entramos,  
a la buelta del cantón,

---

<sup>187</sup> Aunque lo común era que la amiga esperase la ronda (o la visita del enamorado), surge esta excepción:

*Di ley vi namxi  
ay mesqui  
naffla calbi.*

Quando vos veo, senyora,  
por la mi puerta passar,  
lo coraçón se me alegra,  
d’amores quiero finar.

Quando vos veo, senyora,  
por la mi puerta venir,  
lo coraçón se me alegra,  
d’amores quiero morir. (339)

Se trata de un ejemplo singular por la combinación de la canción de ronda, el tema de la *muerte de amor*, característicos de la voz masculina, y la cabeza en árabe, de voz indeterminada (*vid. supra*, nota 33) y similar a las *jarchas*. Pedro Cátedra dice que “la característica de este poema, por lo que a su difusión se refiere, es la de ser cantado en medios catalanes cortesanos o ciudadanos, o, generalmente, aragoneses...” (1983: 38-39). Es una canción de ronda con la singularidad de que es la señora quien ronda al amado, y entonces él emite un canto de espera, tópico característico de la mujer (véase Masera 2001: 61 *La espera*). mientras que la ronda es una canción masculina. Podemos observar trasposición de temas y voces.

una moça de quinze años  
me á robado el coraçón. (81)

La siguiente versión, de Tirso de Molina, aparece en la obra dramática *Todo es dar en una cosa*. Margit Frenk indica, en la nota al pie, que podría tratarse de una adaptación; lo que atestigua su popularidad. No podemos tratar estas canciones como un tema, pero sí podemos considerarlas como una forma característica de la voz de varón, relacionada con el elogio a la amada, rasgo distintivo sin duda (*vid. supra*):

Por esta calle que voy,  
por estrota doy la vuelta;  
no hay zagala que tenga la cara  
tan hermosa como la reina. (82)<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Cfr. canciones números: 82 *bis*, 340, 379, 1624.

## 5. EL EROTISMO

### 5.1. La canción de elogio

Una manifestación común de toda poesía amatoria en boca de varón es la celebración de la belleza de la amada. El hombre, que considera físicamente atractiva a una mujer, la deleita con regalos verbales ingeniosos, con la finalidad de ganar su voluntad. En la antigua lírica popular, el discurso amatorio masculino que gira en torno a la mujer, se vale del elogio en su forma más expresiva por medio del piropo o requiebro, el cual funciona como declaración de amor o, por lo menos, de admiración. En total, se presentan 48 canciones de este tipo en los grupos alocutorio y delocutor. Veamos unos ejemplos:

Miña dama, miña niña,  
cómo sos tan bonitiña! (98 A)

Qué bonica eres, zagala,  
sino que me das vida penada.

Eres más linda qu'el prado  
verde, florido y granado;<sup>188</sup>  
más que a todo mi ganado  
te quiero y que a mi majada. (100 bis)<sup>189</sup>

Muchas veces el requiebro se manifiesta con interjecciones expresivas:

¡Qué bonica soys, hermana!,  
bien parecéys toledana. (100)

Asimismo, se vale de afijos añadidos a los vocativos. Entre los prefijos, el más común es *re-*, en *rebonita*. Son pocos los sufijos, como el diminutivo: *bonitiña*. Por lo general, la canción popular en forma de piropo describe a la amada en su totalidad. Se vale de los siguientes adjetivos: *bonita*, *linda*, *hermosa*, *galana*, *garrida* y *lozana*:

---

<sup>188</sup> La comparación de la amada con los elementos de la naturaleza *verde*, *florido* y *granado* tiene amplias connotaciones eróticas, mismas que apuntan a los órganos sexuales femeninos (*vid. infra*, El lenguaje erótico).

<sup>189</sup> Son canciones en forma de piropo las siguientes: 61, 79 bis, 81, 82, 82 bis, 84, 84 bis, 86, 87, 88, 89, 89 B, 92, 98 A, 98 B, 98 C, 99 A, 99 B, 99 bis, 100, 100 bis, 101 A, 102, 103, 106, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 145 A, 145 B, 250, 251, 330, 335, 336, 338, 343, 344, 345, 370, 417, 418, 458, 591, 1701 bis, 1701 ter.



Dezid, gentil aldeana,  
¿quién os hizo tan galana? (101)

Puede llegar a ser repetitiva:

¡Aay, que linda que soys, María!  
¡Ay, cómo que soys linda!  
¡Ay, qué linda que soys, morena!  
¡Y cómo que sos buena! (99 B)

Celebrar la belleza de la amada con elogios fue una forma también común en la lírica culta. “Une des formes de chanson amoureuse que l’on rencontre le plus fréquemment, dans le recueil de Baena et dans les cancioneros postérieurs, est celle que l’on pourrait appeler la chansons d’éloge, dénommée parfois dans les rubriques, cantiga de loores” (Le Gentil 1949: 96). De acuerdo con Nicasio Salvador Miguel, la mujer elegida no es solo hermosa, sino que es ‘la más hermosa’, lo que explica las hipérbolos.<sup>190</sup> En este tema, surgen otras semejanzas entre la lírica culta y la popular. En primer lugar, la amada es receptora, destinataria de la canción de amor, de la que el hombre es actor y agente. En segundo, a pesar de su gran belleza, la mujer nunca es descrita; solo se menciona el rostro, donde ocupan un lugar destacado los ojos (*vid. supra, Los ojos*). El piropo también se extiende a toda la figura, al aspecto general, que indica una imagen femenina valorada<sup>191</sup>. En lo que respecta a la lírica cancioneril, Whinnom opina: “Aunque teóricamente es la belleza de la dama lo que despierta el deseo del poeta [...] no se halla nunca el menor intento de describirla” (1981: 41). Por último, observamos una similitud más entre ambas líricas: la belleza femenina tiene efectos eróticos poderosos en el hombre que la observa.

Las pocas cancioncitas de nuestro *corpus* en forma de requiebro que destacan alguna parte del cuerpo o del rostro de la amada son las siguientes:<sup>192</sup> Una que enfatiza el aspecto de la figura dice:

Bonita, la rebonita,  
la del bonito talle,  
¡plega a Dios que arrulle yo  
a los nietos de tu padre! (1701 *ter*)

---

<sup>190</sup> La cualidad de la hermosura crea la expresión «más hermosa que deessa», un paradigma de uso retórico archirrepetido en el *Cancionero de Estúñiga* (Salvador Miguel 1978: 272).

<sup>191</sup> El poeta se vale de vocablos como, por ejemplo: *beldad, linda o hermosura*.

<sup>192</sup> La cara se menciona en las canciones 82, 113 y 240; que se analizan adelante.

Como vimos, los ojos son un motivo inspirador para el galán en sus requiebros; asimismo, muchos piropos se dirigen a la mujer morena (*vid. supra, La morena*) y, algunos, a la de tez blanca (*vid. infra, «La blanca niña»*). A continuación expongo una canción tipo elogio que alude a esta última:

Por lo que, señora, devo  
a tu ymagen de marfil,  
¡hola ha, que derreniego!,  
¡hola ha, que soy gentil! (344)

Es singular porque alude al marfil —materia extravagante para el pueblo en general—, como el elemento sensual de la piel: claro, brillante y suave. Encuentro una cancioncita también atípica por elogiar las virtudes de la amada; rasgo común en la lírica cancioneril, pero no en la popular. Proviene, como la anterior citada, de las *Endechas para mi señora Anna Yañez* de Pedro de Orellana, fraile franciscano a quien la inquisición condenó por herético; de carácter indomable y díscolo, conocido por sus aficiones mujeriegas, su vena de loco y de poeta, y sus cóleras orgullosas. “Sus villancicos para Ana Yañez están calcados sobre canciones de las que nada sabemos, a no ser por el estribillo, lo que los convierte para nosotros en poesías enteramente originales” (Asensio 1983: 89- 94):

¿Quién te hizo tan onesta,  
que ángel pareces d’aqua?  
¡Hola ha, que me matas de fiesta  
y de cutio, la hola ha! (345)

En este ejemplo, se elogia la honestidad<sup>193</sup> en conjunto con la hermosura; hecho ajeno al discurso masculino popular, que nunca menciona las virtudes de la amada, únicamente la belleza.

### 5.1.1. Tópicos del elogio

#### 5.1.1.1. La flor y la rosa

El trovador provenzal se valía de comparaciones entre la belleza y la pureza de su amada con flores (rosas, lirios o jazmines), en las que relucía siempre su dama (Le Gentil 1949-1953: 97). Podemos decir que tales figuras retóricas se constituyen en

---

<sup>193</sup> Para Whinnom, en su estudio *La poesía amorosa cancioneril en la época de los reyes católicos*, es el mérito de la amada, su merecimiento, al que se menciona con más frecuencia, que su belleza (Whinnom 1981: 41).

tópicos líricos del amor cortés; algunos fueron retomados, posteriormente, por los poetas cancioneriles de la hispania medieval.<sup>194</sup>

La antigua lírica popular de voz masculina también se vale de la flor en general, y únicamente la especie de la rosa, como metáfora de la amada; sobre todo en canciones apegadas al estilo cortesano, que buscan el elogio. En estas ocasiones, como afirma Rodríguez de Alba, “la flor, sea genérica o singular, se emplea en un sentido figurado, alegórico o comparativo; flor puede significar lo excelente, lo más escogido o lo más bello de un conjunto; o ser miembro de locuciones con cierto significado coloquial; es decir, lenguaje figurado” (2005: 202).

En el ámbito de la simbología, la *rosa* es símbolo de la mujer, de los órganos sexuales femeninos y de la sexualidad misma de la mujer, es la flor de la inocencia y la virginidad, y en su polisemia, también flor de prostitutas (Reckert 2001: 206); es, sin duda, la flor privilegiada del huerto. “La flor, por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera, de la aurora, de la juventud, de la belleza; también expresa gozo, alegría, pasión, placer de vivir, fecundidad” (Rodríguez de Alba 2005: 84). La rosa y la flor participan en la lírica popular de voz masculina; aunque su significado simbólico no predomine, tampoco puede ser excluido,<sup>195</sup> pues es más común que estos elementos de la naturaleza aparezcan como figuras retóricas o clichés. Veamos los siguientes ejemplos:

Aparecen como metonimia en los versos que dicen: «En aquesta calle moran / dos hermanas como una flor» (82 *bis*); como comparación de la amada con la flor, símbolo de pureza por el color que apela, en estos otros: «y era más blanca / que rosas ni flor» (77, esta canción se analiza adelante, *vid. infra*, «*La blanca niña*»). Tienen mayor sentido simbólico en los siguientes, «Verdes são as hortas / com rosas e flores»

---

<sup>194</sup> A continuación transcribo algunos versos extraídos de una *Canción* de Juan de Mena, de la antología de Aguirre (1971: 57):

[...]  
Vos vedes cómo las rosas  
deleitosas  
se terminan de las zarzas,  
y los cuervos de las garzas  
y picazas,  
los adobes de las losas  
y lo blanco de lo prieto,  
de lo simple lo discreto:  
tal es vuestro gesto neto  
estimado en las hermosas.

<sup>195</sup> En cambio, es frecuente que aparezcan como símbolo en la voz femenina (véase la Tesis de Maestría de Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba).

(87), en donde se comparan con la verdura de las hortalizas, cuya connotación erótica se relaciona con el amor y la primavera (Morales Blouin 1981: 257-275); además, se vincula con el vergel, lugar predilecto para el encuentro amoroso (*vid. infra, El vergel*), y también símbolo de la mujer: “el vergel, la huerta y el jardín son simbólicamente sinónimos: son parajes de fertilidad, pletóricos de vegetales, flores y frutos [...] simbolizan a la mujer misma, y/o su vulva: húmeda, feraz, deliciosa” (Rodríguez de Alba 2005: 64). Otros versos en que aparece la flor, que pertenecen a la canción 86, dicen: «hava la flor y la gala» (= mira la flor...), poseen una significación simbólica ligada a lo femenino, pues representan a la *zagala* predilecta entre las *serranas*. En cambio, la expresión «cara de rosa» (240), según explica Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba, “ha devenido en cliché, es una metonimia típica de gitanos que designa a la mujer a quien se le pide dinero para la fiesta de la maya” (2005: 124).

La siguiente canción, número 417, es una solicitud amorosa. El pretendiente pide una rosa y una rama, símbolo de la misma amada, como muestra de correspondencia y entrega. El intercambio de frutos y flores entre los jóvenes que se requerían en amores era una tradición antigua<sup>196</sup>. Los significados simbólicos de la rama representan los genitales masculinos, pero también los femeninos, como en este caso. “En la evolución lingüística del latín y del español están emparentados *virgo*, ‘virgen’, ‘doncella’ y *virga*, ‘rama, vara, retoño y verga’” (Rodríguez de Alba 2005: 96):

Dame del tu amor, señora,  
siquiera una rosa;  
dame del tu amor, galana,  
siqueira una rama. (417)

La moza al entregar flores hacía evidente su aceptación:

Una dama me diera una flor,  
toméla y sembréla en mi corazón:  
d’ella me salieran mil ramos de amor. (55)

De la igual manera, surgen otros textos que comparan a la mujer con la flor. Esta vez se trata de una flor indeterminada, en la que se pondera la belleza, fragancia y temporalidad. La siguiente cancioncita manifiesta el carácter de un galán elogioso y lisonjero:

---

<sup>196</sup> Cfr. canción 1622 B «Que arrojóme la portuguesilla».

En aquesta calle moran  
dos hermanas como una flor;  
a la chica le beso las manos,  
no olvidando a la mayor. (82 bis)<sup>197</sup>

Es interesante la comparación de dos mujeres con una sola flor. La esencia de lo femenino se concentra en la flor, lo que encarece la igualdad seductora de ambas hermanas.

A continuación, reproduzco un ejemplo de la expresión sutil masculina que, por medio de la metáfora, exalta a su amada. Cabe notar que la canción no tiene deíctico:

Assí vida, vida amores,  
vos soys rosa d'estas flores. (105)<sup>198</sup>

El galán exalta a su elegida valiéndose de la flor preferida entre las flores; sin embargo la rosa carece de significado simbólico, funciona como cliché. “Es la parte más escogida y selecta de algo, la de mayor lustre y alabanza, y es la referencia para nombrar una cosa superior” (Rodríguez de Alba 2005: 122).

En los ejemplos anteriores vimos la intención del enamorado de utilizar a la rosa y/o a la flor con el fin de loar la hermosura de la amada; por lo cual se constituye en un tópico de la voz masculina paradigma de la belleza femenina.

#### 5.1.1.2. «La blanca niña»

La piel blanca es señal de juventud y, por asociación, de pureza (Reckert 2001: 93). En el grupo de canciones que evocan a la tez clara, la voz masculina recurre a imágenes poco frecuentes: «cara de luna» (113), «imagen de marfil» (344), «cara de rosa» (240) y, en la que expongo a continuación, la comparación es «y era más blanca / que rosas ni flor» (77). Podemos ver que se trata de metáforas, figuras retóricas deliberadas, trabajadas por alguien que está consciente de su creación artística; rememoran la lírica culta, las formas italianizantes que describen ampliamente la hermosura de la amada. Como notamos en el punto anterior «*la flor y la rosa*», en la presencia de estos elementos de la naturaleza que se relacionan con la mujer, participan dos fuentes diferentes: por un lado el tópico culto, que ha devenido en cliché; por otro, no podemos negar su presencia como símbolos sexuales femeninos. Veamos la canción completa:

---

<sup>197</sup> Cfr. canciones números: 86 y 100 *bis*.

<sup>198</sup> Cfr. canción número 651.

¿Dó va la niña  
tan de mañana,  
chapinito dorado,  
cinta encarnada,  
chapinito de oro,  
calça encarnada?

Yo topé la niña  
con lindo ruydo,  
con calça de grana  
y botín cumplido,  
tan de mañana,  
chapinito de oro,  
calça encarnada.

Topéla en desseos  
de niños de amor,  
y era más blanca  
que rosas ni flor;  
llevava una calça  
con lindo fervor,  
la niña de amor,  
con calça de grana,  
tan de mañana,  
chapinito dorado,  
cinta encarnada.

(77)

Se trata de una canción larga con cabeza y glosa, los dos últimos versos de la cabeza se repiten al final de las dos estrofas glosadoras. Es un ejemplo muy poco frecuente que se extiende en la descripción de la niña. Tanto por las prendas, como por los colores, se trata de una canción erótica. La imagen se concentra en las extremidades inferiores de la niña, donde aparecen la calça y la cinta, ambas de color grana o encarnado. La primera insinúa las partes íntimas que cubre; la segunda significa la condición de enamorada de la niña (véase Masera 2001: *La cinta*). “La granada es por antonomasia el fruto que simboliza el sexo femenino” (Victorio 2001: 53). El chapín dorado,<sup>199</sup> además de ser un tipo de zapato usado por las mujeres, se asocia igualmente al pie y al sexo femenino (Cirlot 1992: 469) (como se explica adelante en *El lenguaje erótico en el discurso masculino*); vemos que también lo nombra «botín cumplido». El adjetivo es, probablemente, eufemismo del acto consumado. La blancura de la tez surge en la metáfora con la flor y las rosas, únicos elementos tomados de la naturaleza. (*vid.*

---

<sup>199</sup> “El oro parece tener un simbolismo muy especial en relación a las mujeres del agua, que tienen cabellos dorados, se peinan con peines de oro, hilan madejas de oro y hasta sus pisadas producen flores amarillas, color del oro” (Morales Blouin 1981: 139-140).

*supra*, *La flor y la rosa*). El encuentro se da *tan de mañana*, tiempo ideal en la antigua lírica de tipo tradicional para la unión amorosa.<sup>200</sup> Sobresale la disposición favorable de la niña, que se percibe en el júbilo del poema.

Veremos otra canción, a modo de requiebro, en la que el galán solicita a la amiga mediante símbolos; ella misma es una metáfora de la flor, adjetivada como blanca, galana y garrida. Es una canción de alborada:

Salí da ribera  
branquiña fror,  
salí da ribera,  
darch'á o sol.

Branquiña fror tan galana,  
salí da ribera por de mañana

Branquiña fror tan garrida,  
salí da ribera por el día. (136 *bis*)

El lugar del encuentro amoroso es la ribera, la parte de tierra cercana a los ríos. El agua y la vegetación, características de este sitio, son aquí la conexión de la fecundidad con la unión sexual. El deseo erótico masculino aparece mediante el símbolo del sol (Frenk, 1993b: 42); su luminosidad se presenta cuando reitera la petición de que el encuentro amoroso se dé durante el día, por la mañana. La imagen de la flor blanca simboliza la apreciada castidad.

La canción 375 B pone en escena un *striptease*. Resultan sugestivos los pechos blancos bajo el velo negro que los cubre:

No me las enseñes más,

---

<sup>200</sup> Las canciones de *alborada* son preferidas que las de *alba*, que refieren a la separación de los amantes después de haber pasado la noche juntos. Aparecen con frecuencia en voz femenina (Masera 2001: 62), mientras que en la masculina son más escasas, y ninguna se considera canción de alba sino de alborada. Con deíctico en alocutorio, tenemos una declaración de amor:

Y al alboré, y al alboré,  
niña, te lo diré. (450)

Otra cancioncita sin deíctico:

Assí vida, vida mía,  
tú eres alba de mi día. (106)

La comparación del ser amado con el día es similar a la que surge en la 106 *bis*: «Morenica, morena mía, / más hermosa eres que el día».

Otras canciones en las que la voz masculina solicita a su amiga un encuentro amoroso por la mañana o el día son la 77, la 136 *bis* y la 451.

que me matarás.

Estávase la monja  
en el monesterio,  
sus teticas blancas  
de so el velo negro.<sup>201</sup>

La cancioncita es turbadora. La cabeza indica la provocación excitante de las tetas. La glosa narra los hechos: una monja, dentro del convento y ataviada, o en vías de desataviarse de sus hábitos reglamentarios. Ella ejecuta el rol activo; mientras él, indiscreto, mira pasivamente, como un *voyeur* que se recrea con la escena; marca una distancia física que parece incrementar su excitación, dado que la indica con la *muerte de amor*, en su faceta de éxtasis sexual (*vid. supra, Morir de amor*). La blancura de los pechos revela la inexperiencia sexual de la “casta” monja, el objeto deseado por el galán.

La siguiente cancioncita concentra elementos de la lírica cancioneril: la cabeza trata el tema de *la muerte de amor*, mientras la glosa describe, a grandes rasgos, el prototipo de belleza femenina convencional de la literatura culta. El tono es grandilocuente, enunciado mediante un lenguaje cancioneril, en donde *servir* responde a la noción feudal del amor cortés, al servicio de las damas:

Quien amores tiene  
¿cómo no se muere?  
Que a mí llegado me an  
al punto de la muerte.

Servía una señora,  
ruvia, blanca y bella;  
yo me he visto en tiempo  
de morir por ella:  
ella es mi querella  
y mi dichosa suerte.  
Que a mí llegado me an  
al punto de la muerte.

(617 bis)

Una última cancioncita que menciona a la mujer de tez blanca es la 240: «Lástima tengo de veros, / la blanca niña», forma parte de las canciones analizadas en el rubro *La casada* (*vid. infra*); trata de una malmaridada muy joven, pues aún es virgen, puesto que está celebrando su boda. En la fuente de esta canción, Frenk señala que es una obra atribuida a Gaspar de Aguilar, que se cantó en el baile de *La boda de*

---

<sup>201</sup> Sin deíctico, tenemos la cancioncita 375 A.



*Foncarral*, en el siguiente contexto: “Y un gallardo cortesano / sacó la novia a bailar, / y así la dijo cantando: ...”

En resumen, la voz masculina de la antigua lírica de tipo tradicional también se inspira en la mujer de tez blanca, la cual adquiere sentido simbólico por la asociación con la pureza o la virginidad. Para el enamorado, «*la blanca niña*» tiene un aprecio erótico importante, generalmente se relaciona con el símbolo de la flor. Se analizaron algunos elementos que nos inclinan a creer que la presencia de la mujer de piel clara responde a un tópico importado de la lírica cancioneril; pues, con frecuencia, se representa mediante metáforas, figuras retóricas deliberadamente construidas que forman parte de canciones descriptivas largas, escasas en la lírica popular. Por otra parte, como veremos en la sección dedicada a los símbolos, es más numeroso el grupo de canciones inspiradas por la mujer sexualmente experimentada: la morena.

## 5.2. El lenguaje erótico en el discurso masculino

La voz masculina expresa su voluptuosidad y se complace en el placer sexual. Esta selección de canciones trata el amor como pasión, como apetito vehemente, que tiene, como verdadero fin, la posesión y el gozo del objeto deseado. La mujer no es el ser amado, sino ansiado y codiciado. En los temas analizados anteriormente, hemos visto que el elemento erótico está casi siempre presente, pero aquí resalta la demanda del goce, prácticamente inmediata, de los servicios más prosaicos. El hombre en este sentido no se espera, solicita expresa y llanamente sus deseos y urgencias sexuales; depende de su amiga que quiera o no aceptar su propuesta amorosa. Veamos el siguiente ejemplo, en el que el galán presiona a su amada que ha venido posponiendo su respuesta:

Avossa promessa, mana,  
não passa desta semana.                   (655)

La vertiente del lenguaje erótico de la lírica amatoria cancioneril aporta rasgos a la popular. “Todo el mundo, incluso los poetas, veía el deseo sexual como fuente principal y tal vez única del amor” (Whinnom 1981: 37). Cuando un caballero declaraba su amor, era evidente que se trataba de un amor ardiente, rebosante de deseo.<sup>202</sup> Sin

---

<sup>202</sup> “Según la afortunada locución provenzal, el amante cortesano quiere poseerle a la dama «*cor e cors*», o sea, el corazón y el cuerpo. Quiere que su amor sea correspondido —no solo le interesa el amor meretricio pero también quiere la completa unión física [...] Los poetas cortesanos, aunque hagan

embargo, suponía un atrevimiento contrario a las virtudes morales de la dama; por ello, el galán renunciaba de antemano al galardón (aunque era sabido que la amada podía conceder desde una sonrisa de aprobación a la entrega total). El deseo, entonces, se convierte en una obsesión. La renuncia al galardón obedece en parte a motivos religiosos; la mentalidad ascética debió ejercer alguna presión y, sin duda, el ambiente cristiano de la época obligaba a los autores a aparecer moralistas, cuando en verdad ofrecían el reflejo más fiel de su pasión,<sup>203</sup> pero, sobre todo responde a motivos psicológicos, que son la propia naturaleza del deseo.<sup>204</sup> Renunciar al goce de la amada supone un continuo crecimiento del anhelo amoroso hasta límites intolerables, hasta la muerte (Aguirre 1965: 29). Los trovadores, al no poder transgredir abiertamente las normas y expresar su pasión, se valen de formas veladas. “En muchos ejemplos, se constata que el poeta no está escribiendo acerca de un amor espiritual, platónico, puro sino acerca de un deseo físico, abrumador e insoportable” (Whinnom 1968-1969: 379). Nos enfrentamos a una complicación de la lírica cancioneril, el lenguaje empleado como eufemismo sexual es ambiguo,<sup>205</sup> una ambigüedad pensada y buscada. Una misma palabra puede aparecer en un sentido literal e inocente o presentarse como eufemismo erótico.

El hombre de la lírica tradicional no renuncia a su naturaleza, como lo hace el trovador; lo que deriva del amor cortés, en la canción popular, es algo del lenguaje, ciertas palabras clave, fórmulas y eufemismos. Veamos los siguientes ejemplos que arden de pasión mediante formas de cortesía:

### Una dama me mandó

---

hincapié en que el amor es algo más que la concupiscencia —y está claro que tenían plenamente razón— aceptan, sin embargo, que el amor estriba en el apetito sexual” (Whinnom 1981: 27).

<sup>203</sup> Las instituciones condenaban, sobre todo, el pecado de la carne. Las clases aristocráticas, por estar próximas al Estado y a la Iglesia, eran más vigiladas. Y aunque nadie desconocía el verdadero ambiente frívolo, no se exhibía.

<sup>204</sup> Whinnom explica: “... los ejercicios lúdicos exaltaban ese valor que la épica situaba en la cima de los valores viriles, es decir de todos los valores, la vehemencia sexual, y para que se avivase el placer del hombre le pedía que disciplinara su deseo” (1968-1969: 68).

<sup>205</sup> El problema al que nos enfrentamos reside en que esta lírica está limitada conceptualmente; en ella tienen preferencia los estados emocionales y las facultades de la mente, que se designan mediante palabras abstractas, como: *vida, mal, dolor, muerte, amor, pena, razón, gloria, esperanza, alma, tristeza, desamor, mudanza, merecimiento* (véase Whinnom 1981: 41); entonces, el poeta se vale de este vocabulario para referir los estados físicos propios de la sexualidad. Para el acto sexual, podía utilizar: *acometer, dar, encontrar, escribir, gozar, guerrear, hacer, jugar, justar, merecer, pacer, pelear, perder, ponerse, poseer, servir, tirar, traspasar, vencer y visitar* (véase Whinnom 1981: 36). A mi entender, un error que comete el autor referido es que, para enlistar los eufemismos del acto amoroso, se basa en fuentes que ya no se apegan a la poesía cancioneril, sino que tienen mucho de popular, son: el vocabulario de Alzieu, Jammes y Lissorgues, en *Poesías eróticas*; y el de José Luis Alonso Hernández, en *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía. Léxico del marginalismo*.

que sirviese i no cansase,  
que sirviendo alcanzaría  
todo lo que desease. (94)

Isabel, i vos lo ved,  
kuánta por vos es mi sed. (347)<sup>206</sup>

La propuesta amorosa es cuidadosa, pone énfasis en el padecimiento del galán con el fin de ser compadecido. Encontramos otros cantarcillos que carecen de déictico, que tratan la idea de la renuncia al goce razonada, destacan el sacrificio deliberado del amador ante el deseo:

Aquí no ay que esperar  
sino ver y desear,  
aquí no beo  
sino morir con desseo. (287 A)<sup>207</sup>

El deseo del hombre parece aumentar cuando compara la belleza de dos mujeres, como en las siguientes canciones, de las que sólo transcribo una parte, porque ya las hemos analizado: «De las dos hermanas, dose / ¡válame la gala de la minore...» (88); «En aquesta calle moran / dos hermanas como una flor...» (82); «Isabel e mais Francisca...» (89 A); y finalmente, «Isabel e Margarita...» (89 B).

Las voces masculina y femenina de la lírica tradicional responden a los roles genéricos aceptados en el cortejo erótico-amoroso, pedir y dar, respectivamente. Esto no quiere decir que la mujer no cantara sus necesidades amorosas y sexuales; su canto en este sentido está en el plano de la fantasía.<sup>208</sup> Para el hombre, la petición amorosa es erótica y real, mas nunca comprometida; como vimos, queda fuera el tema del matrimonio. Si acaso, aparece el anhelo de una relación más prolongada, parecida al concubinato, como lo muestra el siguiente ejemplo, en el que aún se advierten rasgos sutiles de galanteo, seducción, admiración y elogio:

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!  
¡Ay, Fatimá!

Fátima, la tan garrida,  
levaros é a Sevilla,

<sup>206</sup> Cfr. canciones números 419 y 601.

<sup>207</sup> Cfr. canciones números 416 y 757.

<sup>208</sup> En el artículo “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, Margit Frenk afirma: “Viviendo vigiladas y reprimidas, las mujeres lograban liberarse a través de su imaginación y sus sueños, hechos canto y baile. En este nivel, al parecer, todo se valía” (Frenk 1993a: 144).

teneros é por amiga.  
¡Oxalá!  
¡Ay, Fatimá! (458)<sup>209</sup>

Pasamos ahora a la expresión abiertamente erótica. La demanda sexual masculina se plantea directamente, no aparecen formas sutiles, no cabe la ambigüedad, llega a lo procaz y al exhibicionismo; casi siempre, con un gran contenido de humor. La entrada de estas cancioncillas en los cancioneros y en numerosos pliegos sueltos revela su aceptación en los gustos de la época; una realidad vital en las costumbres de ciertas capas sociales, a pesar del Cristianismo y su represión al pecado de la carne, tan explícitamente cantado en los siguientes ejemplos. En ellos la demanda puede ir del juego amoroso a la agresión, pasando por los engaños, la aventura y la demostración viril. Se observa una marcada diferencia con la lírica cancioneril, que vela su intención erótica, mientras aquí se “afirma el derecho del hombre a solicitar lo que quiere abiertamente” (Frenk 1992a: 8). En esta serie de canciones, no se alude al sentimiento del amor:

Todos dicen que te lo pida:  
¡dámelo, prima!<sup>210</sup> (1698)<sup>211</sup>

El acto sexual nunca se nombra, este lo sobre entiende la solicitada; así, por ejemplo, el acto se representa mediante los verbos *dar* y *pedir*. Sin deíctico personal, tenemos el siguiente ejemplo:

Si me lo as de dar,  
no me lo hagas desear. (1696 bis)<sup>212</sup>

La expresión llega a ser prosaica. Como es evidente, para indicar los genitales masculinos y femeninos o el acto amoroso, el lenguaje masculino se vale de eufemismos y polisemias. Utiliza un léxico en doble sentido. Recordemos el lenguaje de zapatería explicado en *Los nombres propios femeninos* (vid. *supra*), que aquí se usa ampliamente en: *dar botín cerrado*, *borceguí*, *gervilla* (por hebilla) y *pie*<sup>213</sup>. Asimismo,

---

<sup>209</sup> El anhelo del galán por vivir con su amada también se expresa en las cancioncitas: 473 y 474; y sin deíctico personal en la 457.

<sup>210</sup> *Prima* es eufemismo con que se designa a la prostituta que trabaja por cuenta propia o bajo la vigilancia de una alcahueta. A veces aparece en juegos de palabras entre prima o primera y tercera, términos de tahúres (Alonso Hernández, 1979: 49-50).

<sup>211</sup> Cfr. canciones números 1696 y 1697.

<sup>212</sup> Cfr. canciones números 1698 bis y 1703.

<sup>213</sup> El pie es un símbolo ambivalente. Es uno de los polos de atracción sexual. Símbolo erótico, de poder muy desigual, pero particularmente fuerte en los dos extremos de la sociedad, entre los primitivos y entre los refinados (Chevalier 1986: 827).

para designar los genitales femeninos, utiliza los siguientes sustantivos: *chapete*, derivado de la mancha de color encendido en las mejillas, y de ahí, en juego de palabras: *chípite* y *chápite*; *güeca* y *lana*, aluden al lenguaje de las hilanderas (*vid. infra, Oficios femeninos*); *prado*<sup>214</sup> y *valle*, son variantes del tópico *locus amoenus*; *redoma*, designa la vulva estrecha. Los genitales masculinos pueden ser nombrados: *balandrán*; *caracol*,<sup>215</sup> que está relacionado con *manga*<sup>216</sup> (pene artificial, *vid. infra*, canción número 1716) y de ahí *zangomango* y *zamarrón*; *juguete*, que tiene un significado similar al de *perrito*, como mascota o instrumento de diversión; *nueces*<sup>217</sup> (para la expresión «pan y nueces» *vid. infra, Oficios femeninos*); *pija*, que es el miembro viril, de ahí *paja* y *pajuelas*, al igual que *pico* y *soropicote*; *toro* y *cardo*, como *phallus*; y, por último, *uvas*, que son los testículos. Finalmente, para referirse a la excitación o al acto sexual, utiliza los verbos *abrir*, *bailar*, *brincar*, *correr*, *dar*, *danzar*, *dormir*, *espulgar*, *majar*, *pedir*, *picar*<sup>218</sup>, *repicar* y *quemar*.

A continuación, reúno 25 cancioncitas que pertenecen a la sección IX, Juegos de amor, del *Nuevo corpus*, en donde el discurso masculino se refiere al goce de la vida sexual en términos desfachatados y de burla. La declaración amorosa tiene un sentido sexual, a través de la cual el hombre exhibe su virilidad. Veamos algunos ejemplos:

¿Si pica el cardo, moza dí?  
si pica el cardo, di que sí. (1717)

Zagaleja del ojo rasgado,  
vente a mí, que no soy toro bravo. (1674 A)<sup>219</sup>

Sin más, lo que quiere este hombre es una masturbación:

Mozuela de la saya de grana,

<sup>214</sup> *Prado* es eufemismo poético y posible metáfora formal (la vulva, exteriormente, semeja un prado) (Cela 1988: v. 2, 740).

<sup>215</sup> “El sentido erótico de la palabra *caracol* (*penis*) se explica tanto por ciertas semejanzas concretas [...], cuanto por las propiedades afrodisíacas que, con razón o sin ella, se atribuían a los caracoles y a otras comidas (Alizeu *et al* 2000: 162).

<sup>216</sup> “Y habiendo muchas mujeres que [quieren] más ser hombres que lo que la naturaleza les dio, se han castigado muchas que en la cárcel se han hecho gallos con un baldrés hecho en forma de natura de hombre, que, atado con sus cintas, se lo ponían...” (Cristóbal de Cháves, *Relación de la cárcel de Sevilla*, en Frenk, *Nuevo corpus*: 1168).

<sup>217</sup> Los testículos semejan nueces (Cela 1988: v. 2, 670).

<sup>218</sup> “Otra designación de *moza de soldado* es *piquera*. Literalmente *piquera* es el agujero de la colmena por donde entran y salen las abejas, término que alude a la *pica* del soldado con un contenido erótico, y a *picar*, que puede significar joder” (Alonso Hernández 1979: 53).

<sup>219</sup> Cfr. canciones números: 1625, 1627, 1670, 1675, 1702, 1704, 1705, 1705 *bis*, 1707 A, 1707 B, 1707 C, 1708, 1709 *bis*, 1710, 1710 *bis*, 1710 *ter*, 1713, 1714, 1715, 1716, 1719, 1739 *bis*, 1740 B, 1744.

sácame el caracol de la manga. (1716)<sup>220</sup>

El hombre reconoce su propia excitación, cuando ha sido provocado:

Picado me deja  
la del picotillo,<sup>221</sup>  
picaditto me tiene,  
hecho picadillo. (1739 *bis*)

En esta poesía del placer sexual, el hombre se ufana de las manifestaciones eróticas de la mujer; como se reconoce sexualmente competente, exhibe la complacencia de su amiga. Su tono es claramente satírico.

La moça engañóme:  
pedíle un abraço,  
y ella besóme. (1621)

Muéresme una picaña  
porque la taña.<sup>222</sup> (1643)<sup>223</sup>

El deseo, como anhelo de la posesión sexual, es un elemento importante en el discurso masculino de la antigua lírica popular, el cual, frecuentemente, se transforma en proposición amorosa. Por la vía cancioneril, recibe la herencia del eufemismo; en donde la petición es discreta, se vale de formas ambiguas que no delatan la verdadera intención del galán. Otro grupo de canciones representativas del gozo de la vida sexual abordan directamente el tema, con rasgos humorísticos. Aquí, el lenguaje es en doble sentido, aparece la metáfora y la burla, también llega a lo soez. El galán canta sin disimulo sus placeres sexuales, incluso ostenta su capacidad viril; exhibe sus logros con avidez, y la figura de la mujer muchas veces solo es un medio en aras de una propaganda muy personal.

### 5.2.1. Hablar y ver

A lo largo de este estudio, he resaltado el uso de los verbos *hablar* y *ver*, mismos que aparecen en contextos eróticos no siempre evidentes. Eugenio Asensio sugiere la

---

<sup>220</sup> Otras cancioncitas sobre el mismo tema: 1709 *ter* A y 1709 *ter* B.

<sup>221</sup> El picotillo es una tela muy áspera, de baja calidad; muy probablemente lo usaban prostitutas de clase baja.

<sup>222</sup> La comprensión del vocabulario se explica así: *Picaña* era una pícara, holgazana, andrajosa y de poca vergüenza; y, *tañer*, antiguamente era ejercer el sentido del tacto (*DRAL* 2001: 1187 y 1449).

<sup>223</sup> Cfr. canciones números 1621 y (1639 variante A).

existencia de un paralelismo semántico en la dicotomía ver-hablar, la cual se presenta en un simple enunciado emocional: «apenas nos vimos, nos amamos» (Asensio 1957: 108-109). Los verbos *ver* y *hablar* “pertenecen al campo semántico del conocimiento que, como sabemos por la Biblia, puede ser carnal” (Victorio 1995: 508).<sup>224</sup> Efectivamente, en estas cancioncitas, algo más íntimo que meras entrevistas e intercambio de miradas entre los enamorados se insinúa mediante dicho léxico.

#### 5.2.1.2. Hablar

Abordaremos primero el uso del *habla*. Todo indica que la niña posee poder sobre su enamorado a través de esta, mientras él solicita constantemente una entrevista. En las siguientes dos cancioncitas, el hombre está pidiendo, en última instancia, que le responda su amada, en lo sexual, no en lo oral. Observamos que el primer ejemplo se une al tópico conocido *Matar de amor*:

Falai, miña amor, falai-me,  
si no me fallays, matay-me. (376)<sup>225</sup>

Já nam quer minha senhora  
que lhe fale em apartado:  
óo, que mal tam alongado! (632)

El siguiente ejemplo carece de deíctico personal:

Vida, falaime oje,  
qu'amanhã é longe! (377)<sup>226</sup>

Es decir, que ocurre una traslación del campo semántico del verbo *hablar* hacia el terreno del amor. Las canciones 674 A y 674 B explican estupendamente tal deslizamiento: La versión A, que es cabeza desarrollada por las dos estrofas glosadoras de la B, utiliza *amar*, en tanto que la B, *hablar*. Es un ejemplo claro de que los vocablos eran intercambiables; con ello, queda esclarecida la sugerencia de la estrecha relación existente entre los enamorados cuando surge el verbo *hablar*. En las canciones seña-

<sup>224</sup> Una vez que Juan Victorio descubre el uso de los verbos *ver* y *habla*, como eufemismos de una relación íntima en algunas *Cantigas de amor*, no se puede ignorar que este rasgo también aparece en la lírica de tipo tradicional (Véase Victorio 1995 y 2001).

<sup>225</sup> Cfr. canción número 632.

<sup>226</sup> Cfr. canción número 481.

ladas, 674 A y B, el hombre muestra una actitud diferente a las anteriores, pues aquí no se conforma cuando la amada le retira el habla; movido por el rencor, busca vengarse:

Pues no me queréys hablar  
como soléys,  
si de otra me enamorate,  
no me culpéys. (674 A)

La versión B, que ahora expongo, esclarece las connotaciones erótico-amorosas ocultas; sobre todo ahora, que conocemos las implicaciones de los vocablos *remedio* y *servir*:

Pues que no me queréys amar  
como soléys,  
si de otra me enamorate,  
no me culpéys.

Pues que no me queréys amar  
y assí me queréys olvidar,  
sin quererme remediar  
como soléys,  
si de otra me enamorate,  
no me culpéys.

Pues que no me queréys oír  
y ansí me queréys despedir,  
sin un día me servir  
como soléys,  
si de otra me enamorate,  
no me culpéys. (674 B)

Por el contrario, cuando una mujer acepta hablar con un galán, es signo de que está consintiendo la relación y aún el encuentro amoroso;<sup>227</sup> como en estos ejemplos:

¡Ay!, de aquela vanda ou desta  
fálame una santiaguesa. (75 bis)

Madre, una moçuela  
que en amores me habló  
¡piérdala su madre,  
y hallásmela yo!<sup>228</sup> (260)

<sup>227</sup> Veamos un ejemplo de canción en voz femenina, la 280: «A aquel cavallero, madre, / que de amores me fabló / más que a mí le quiro yo».

<sup>228</sup> Aquí vemos, además, la situación dominante del hombre, que toma a la moza como posesión, dejando fuera a su anterior guarda, la madre.



Otro ejemplo que relaciona elementos eróticos con el habla es el siguiente:

Que de bos, el guindo,  
cojeré guindas,  
y de bos, mi pastora,  
palabras lindas. (418)

Entramos en el terreno de los símbolos. El guindo, como árbol frutal, forma parte del *vergel*, el lugar propicio para el amor; en donde las guindas, al igual que las cerezas, son metáforas hortenses, que se refrieren a los testículos.<sup>229</sup> Asimismo, la palabra *voz* en la germanía significaba consuelo (*DRAL* 2001: 1575). No queda duda del tipo de palabras lindas que espera coger el galán.

La mujer, según hemos visto, manifiesta su poder sobre la relación mediante el *habla*; pero también el hombre *habla* a su amada, se trata de la declaración amorosa. El siguiente poema sugiere que el galán, al haberse declarado, ha obtenido el favor requerido:

En el arrabalejo,  
junto a la ariançuela,  
hablé a la moçuela. (75)<sup>230</sup>

#### 5.2.1.2. Ver

Debemos retomar la importancia de las miradas entre los enamorados. Según vimos, la llama amorosa se enciende en el enamorado por medio de la visión de la belleza física de la amada; de aquí surgen los piropos. Hemos observado varias veces que la voz masculina se inspira cuando *ve* a la amada y, además, hemos constatado que

---

<sup>229</sup> En el Romance 138 de la colección de Alzieu, Jammes y Lissorgues, el galán ofrece sus encantos viriles a la moza de la siguiente manera: «y aunque es en invierno, / guindas garrafales / floridas y frescas / puedo presentarte» (2000: 283). Otro ejemplo de la misma fuente:

Tenía una viuda triste  
dentro de su casa un huerto,  
que lo heredó de su madre,  
cercado y con pozo en medio.

[...]

de cerezas garrafales  
un muy hermoso cerezo,  
golosina de las mozas  
que cogen en mayo el trébol... (Alzieu *et al* 2000: 10-11)

<sup>230</sup> Cfr. canción número 450.

su mirada tiene vehemencia erótica. A continuación expongo solo los versos que señalan esta situación; pertenecen a canciones analizadas anteriormente: «que muero después que os vi» (351 A); «vi moça virgo» (353 B); «Chorai, meos olhos de la naom ver» (431 B); «nãõ vejo a quem dezejo, ay!» (567 *bis*); y, por último, «sino ver y desear» (287 A). El contexto en el que surge la mirada también es revelador del erotismo, pues se relaciona con escenarios propicios para el encuentro amoroso, que además contienen símbolos, como aquellos donde la mujer está en contacto con el agua: en las lavanderas (*vid. infra, Oficios femeninos y Los símbolos*) y los baños del amor (*vid. supra, Los nombres propios femeninos*).<sup>231</sup> También, surge la mirada erótica masculina en el huerto, paraíso del idilio amoroso medieval (*vid. infra, El vergel*), como en los siguientes ejemplos:

En el canpo la galana  
¡juriamí!  
en el campo la bi. (74)

Vamos a aquel vergel,  
niña, por ver  
si tomaremos plazer. (1695)<sup>232</sup>

Conocimos que el éxtasis masculino se expresa en la fórmula *morir de amor* (*vid. supra*), misma que se liga a la acción de *ver*. Veamos un cantar con deíctico que ejemplifica esto:

Que me mata porque la vea:  
¡aunque me muera! (679)<sup>233</sup>

Otra prueba del deslizamiento semántico del verbo *ver* al terreno erótico sexual es que, en canciones amatorias de voz femenina, las madres se oponen precisamente a que sus hijas *vean y/o hablen*, y esta últimas osen hacerlo (véase Victorio 1995: 508).<sup>234</sup> Por eso, cuando los enamorados se han apartado, el galán que expresa su lamento por no *ver* a su amada, muy probablemente se refiera a no tener el goce amoroso:

<sup>231</sup> Canción número 1700 B. En su segunda estrofa dice: «Si te vas a alguna huerta, / o a alguna fuente cierta, / ¡ay!, no me cierres la puerta, / porque *vea* cómo estás».

<sup>232</sup> Cfr. canciones números: 91, 91 A, 91 B, 309 A, 309 B, 349, 353 B, 3|75 A, 375 B, 427 y 1700 B.

<sup>233</sup> Cfr. canciones números: 69, 349 *bis*, 351 A, 426 A, 426 B, 679.

<sup>234</sup> Cito el siguiente ejemplo en voz femenina: «Castigado me á mi madre, / porque al amor *hablé*; / no le diré que se vaya, / mas antes le llamaré» (161).

D'amores son mis ojuelos, madre,  
d'amores son.

Sancta María,  
qué fuerte pena:  
tener amiga  
y que no la vea. (127)<sup>235</sup>

Sin deíctico, aparece el siguiente cantar:

Vida da minh'alma,  
nam vos posso ver:  
isto nam hé vida  
para se soffrer. (431 A)

Sabemos que la voz masculina elude la descripción física femenina, así que cuando menciona alguna parte de su cuerpo es porque tiene una connotación erótica. El hombre se excita cuando *ve* los pies de la mujer —el pie desnudo es polo de atracción sexual para los hombres, pues simboliza el sexo del cuerpo femenino—,<sup>236</sup> incluso los zapatos<sup>237</sup> y, por supuesto, los pechos.<sup>238</sup> En el siguiente cantar, la voz masculina pide en tono jocosos *ver* el pie de la amada; claro está que quiere algo más que solo mirarlo:

Pie, pie, pie,  
que si no me lo enseña,  
moriré. (1697 bis)

*Hablar* y *ver* en la voz masculina que estudiamos son eufemismos del encuentro íntimo entre los enamorados. El *habla* de la mujer tiene un efecto trascendente sobre el hombre; es un instrumento para demostrar su aceptación o su rechazo. El galán, por su parte, *habla de amores* cuando requiere a su amiga mediante la declaración amorosa.

La acción de *ver* manifiesta placer erótico con implicaciones similares a las de un voyeurista. Aparece con más frecuencia que el *habla*. Se trata de una mirada erótica

---

<sup>235</sup> Cfr. canciones números: 426 A, 427, 431 B.

<sup>236</sup> Así lo atestigua el texto *Viajes del padre Labat en España*: “Las mujeres que van a pie por las calles jamás se recogen sus faldas ni sus guardapiés, por mucho barro que haya; es más decente recoger un pie de barro y de porquerías que dejar ver la punta del pie, porque una mujer que deja ver su pie a un hombre le declara por eso que está dispuesta a concederle los últimos favores [...] los pies de un religioso y los de una mujer deben estar igualmente ocultos, a causa de ciertas consecuencias que de ello sacan, a las que no era bueno dar lugar” (Alzieu *et al* 2000: 189).

Las canciones 91 A y 91 B, analizadas en *Los nombres propios femeninos*, utilizan la expresión «sin çapatás», para indicar el pie desnudo femenino.

<sup>237</sup> Cfr. canciones números: 77, 1707 A, 1707 B, 1707 C.

<sup>238</sup> Cfr. canciones números: 374, 375 A y 375 B.

muchas veces unida a símbolos y eufemismos sexuales femeninos. La mujer se encuentra en un ambiente propenso al encuentro amoroso, como el agua y el vergel, con sus conexos eróticos. Es común encontrar relacionada la acción de *ver* con el subtema *morir de amor*, como sinónimo del éxtasis sexual, en el que confluyen la tradición popular y la lírica culta.

### 5.2.2. Oficios femeninos

Cuando la amada realizar ciertas actividades, convencionalmente femeninas, provoca un deseo ardiente en el hombre que la *ve*. “Recordemos que las labores asociadas con algún movimiento continuo como tejer, amasar y lavar son consideradas las más sensuales en el cancionero tradicional (Masera 2000: 51).<sup>239</sup> La lavandera se asocia también al símbolo del agua, al igual que las niñas que van a buscar agua y las que se bañan; podemos afirmar que son mujeres que representan arquetipos eróticos femeninos de la antigua lírica tradicional. El galán que *ha visto* a su amada realizar estos menesteres manifiesta avidez por ella, particularmente, “las lavanderas aparecen como mujeres con mayor sensualidad” (Masera 2000: 51). Veamos este ejemplo:

Vide a Juana estar lavando  
en el río y sin çapatás,  
y díxelo suspirando:  
“di, Juana, ¿por qué me matas?” (91 B)<sup>240</sup>

La imagen es seductora desde el punto de vista masculino. Surge el pie desnudo, símbolo del sexo femenino, y además, la mujer que lava realiza un acto en el que da su fe o promete su amor (Morales Blouin 1981: 200). En algunos poemas la lavandera lava una prenda íntima del amigo, generalmente la camisa, como signo mágico del poder erótico que ejerce sobre él. Aquí, *Juana* efectúa una acción en la que involucra sus sentimientos amorosos; además, consuma el acto del amor, son señal de ello: el *río* y el *pie desnudo* (Reckert 2001: 172-173). En el tercer verso, aparece el suspiro, elemento común en la lírica cancioneril que expresa anhelo, deseo, fantasía y, además, sufrimiento. Por último, surge el tópico *Matar de amor*; puede ser la expresión del gozo erótico en forma de pregunta retórica, sobre el enamoramiento del galán; o bien, la expresión que denota a un galán no correspondido frente a una moza atrayente.

---

<sup>239</sup> Las connotaciones eróticas de algunos oficios femeninos han sido analizadas por Mariana Masera, en el artículo, “«Que non sé filar, ni aspar, ni devanar»: erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval”, 1999.

<sup>240</sup> Cfr. canciones números: 89 A, 89 B, 91 A, 92.

Durante la Edad Media, hilar y tejer eran artes del hogar,<sup>241</sup> se consideraban actividades virtuosas tanto para mujeres nobles como labriegas. Desde la perspectiva masculina, la hilandera es apreciada y deseada por su virtud pero, sobre todo, por su erotismo.

Tres cosas demando,  
si Dios me las diesse:  
la tela y el telar  
y la que lo texe. (79 bis)

La petición amorosa tiene el sentido de posesión sexual, valiéndose de un lenguaje figurado. El vocabulario de la antología de Alzieu, Jammes y Lissorgues explica que ‘tela’ designa la membrana virginal. Así, adquiere nuevo significado dicha canción. La relación del oficio femenino con la sexualidad es más clara en el siguiente ejemplo, por la concreción del lenguaje que se vale del doble sentido:

Hilandera de torno,  
ábreme, que me torno. (671)<sup>242</sup>

La función de la panadera remite a la alimentación y nutrición de los seres humanos. El pan, fuente de bienestar y calor, se asocia directamente con la mujer que lo prepara y proporciona; de aquí la traslación semántica al campo sexual que posee la panadera.<sup>243</sup> Así, por ejemplo, dentro del léxico masculino de dobles sentidos, se identifica el término *bollo* o *pan* con el órgano sexual femenino (Combet 1969: 247). El vocabulario se amplía aún más, y palabras relacionadas con la elaboración del pan,

---

<sup>241</sup> La importancia de las hilanderas y tejedoras aparece ya en los mitos. En diversos cultos de la antigüedad existían deidades femeninas ligadas a tales artes y, a su vez, asociadas al agua (véase Morales Blouin 1981: 102 y 140).

<sup>242</sup> Cfr. canción número 1709, tiene la expresión «haréte la güeca»: mueca espiral que se hace al huso, a la punta delgada, para que trabe en ella la hebra que se va hilando (Alzieu *et al* 2000: 67). También la 1730 B, en donde se acentúa la burla de la voz masculina respecto a la hilandera, pues se trata de la referida canción de Teresota (*vid. supra*, nota 16). Cabe recordar una estrofa de la cancioncita 1719:

¡Una moçuela de Logroño  
mostrado me avía su co...  
po de lana negro que hilava.

<sup>243</sup> En el Medioevo, el procedimiento para la elaboración del pan favorecía dicha asociación: “La mujer hacía la masa en casa y la horneaba en el horno de la comunidad o del señor feudal. Generalmente, el uso del horno se pagaba con un impuesto real o cierto número de barras; por ello el peso y la forma del pan eran regulados por la ley. Sin embargo, estas normas eran frecuentemente violadas por las panaderas” (Masera 1999: 233).

como *era*, *mieses*, *harina* y *molinos* adquieren sentido sexual.<sup>244</sup> Veamos una muestra más, el verbo *majar*, que designa una acción repetitiva, constante y machacona, es utilizado por el hombre en, «maxemos un axo» —verso primero de la canción 1710 *bis* (*vid. supra*, *Los nombres propios femeninos*) — con un sentido sexual. A continuación, expongo una cancioncita del *corpus* que trabajamos, que ejemplifica:

¡Abaté, abaté!  
que soy *molinerillo*  
y la enharinaré. (1678 A)<sup>245</sup>

Cantar y bailar, dos acciones muy encomendadas a las mujeres, tienen implicaciones eróticas indiscutibles. La danza está asociada al hecho de amar, no a la mera diversión ni al sentimiento de la alegría; bailar es sinónimo de gozar el cuerpo, actividades ambas fácilmente intercambiables (Victorio 2000: 59); como puede sugerir la siguiente canción:

¡Hávalas, hávalas, hala,  
hava la flor y la gala!

Allá arriba, arriba,  
junto a mi llogare  
viera yo serranas  
cantar y baxlare,  
y entre todas ellas,  
mi linda zagala.  
¡Hava la flor y la gala! (86)

*Ábalas*, que significa *míralas*, es una acción repetida en el estribillo, y no resulta extraño encontrar al hombre realizándola. Observamos que la danza erótica la ejecutan serranas, mujeres con poder sexual (*vid. supra*, *La casada*). El espacio en otra altitud se refiere precisamente a la sierra, uno de los lugares privilegiados para el encuentro de los enamorados, propicio para la fecundación y la cópula. Se comprende una metáfora de las mujeres mediante la flor, elemento intrínsecamente relacionado con la sexualidad femenina.

A continuación, expongo otro ejemplo que involucra a la mujer danzando; está cargado de voces en doble sentido que remiten al acto sexual:

---

<sup>244</sup> Véase el poema número 99 de la colección de Alzieu, Jammes y Lissorgues, en el que cada glosa repite al final parte del estribillo: «alzando las piernas arriba, / y con el culo cerner».

<sup>245</sup> Cfr. canción 1744 *bis*.

Si queréys brincar, dançar, baylar,  
Mariquilla de Meneses,  
si queréys brincar, dançar, baylar,  
si no, echad acá mis nuezes. (1675)

El eufemismo de tipo sexual de la palabra *nueces* es testículos; ha sido analizado por Louis Combet, quien afirma que la significación erótica de esta palabra está contaminada por la evolución semántica del vocablo *pan*.<sup>246</sup> Mariquilla de Meneses, como las otras *Maricas* (*vid. supra, Los nombres propios femeninos*), recibe propuestas sexuales de la voz masculina a través del verbo *bailar*.

En el grupo de canciones analizadas, el galán manifiesta su punto de vista erótico sobre algunos oficios tradicionalmente femeninos. La mujer que realiza ciertas actividades le despierta el instinto sexual; puede haberla relacionado con elementos simbólicos, como el agua, o bien, la actividad repetitiva ha acentuado y rememorado el mismo acto; consecuentemente, el hombre formula la demanda sexual. Pocas veces su propuesta es sutil y seductora, como en los ejemplos donde se dirige a la lavandera y a la hilandera; es más común que tienda a la ironía.

### 5.3. Los símbolos

A lo largo de este estudio, hemos mencionado la presencia de algunos símbolos; si bien, no nos hemos detenido en una explicación que hable de su importancia y función. La lírica de tipo tradicional recurre a los elementos de la naturaleza, casi siempre convirtiéndolos en símbolos de la sexualidad humana. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione a la naturaleza estará asociada a la vida erótica y a la fecundidad humanas (Frenk 1989: 162). Todo lo que señale al mundo vegetal o animal, como son los frutos, las flores, los árboles, las hojas, las hierbas, los animales (generalmente son de pluma y ciervos) funciona como símbolo. También las actividades que el ser humano realiza en asociación con el entorno natural, como las relacionadas con el agua (exclusivas de las mujeres, me atrevo a decir); estar en un huerto, o bajo la sombra de los árboles o de un rosal, igualmente, funciona como símbolo.

---

<sup>246</sup> Combet encuentra numerosas expresiones populares, específicamente procedentes del *Vocabulario de Correas*, que vinculan ambas palabras: *pan* y *nueces*, convirtiéndolas en un binomio de carácter simbólico sexual (1969: 248-249).

El símbolo es una figura en la lírica que representa lo abstracto mediante lo concreto sensorial. Lo abstracto indica estados de ánimo y sentimientos, entre los que ocupa un lugar destacado el amor, ya que se relaciona con la sexualidad, con el impulso erótico y el deseo. Así, por ejemplo, cuando la canción habla de *la morena*, el sentido no es literal respecto a la mujer de piel oscura, sino a la sexualidad femenina; cuando aparece el agua, inmediatamente se evoca al principio de vida, a la fertilidad y a la fecundación, en particular, de la especie humana.

Anteriormente, hablé de los símbolos relacionados con la flor y la rosa. Es verdad que como elementos de la naturaleza, al presentarse en esta lírica, indican la sexualidad femenina; pero vimos que era común que su función se alejara del símbolo, para prevalecer como cliché, como la figura retórica con el fin de señalar la hermosura de la mujer, un paradigma. Podemos decir que la flor aparece como figura alegórica o comparativa en la siguiente figura: «más blanca que rosa ni flor». En cambio, el símbolo se presenta solo, desprovisto de otro referente añadido, veamos este ejemplo:

Olorosas son las rrosas  
y suave el açaar,  
y vos no para olvidar.       (104)

De acuerdo con Rodríguez de Alba, “es muy probable que simbólicamente el aroma de la rosa no sólo alude a la muchacha, sino más específicamente a sus genitales apenas florecientes [...] A la intensidad aromática de la rosa se le une el cautivante olor del azhar, cuyo simbolismo afrodisíaco y amoroso aparece muy a menudo en esta lírica” (2005: 121).

Los símbolos aparecen en diversas culturas en el tiempo y en el espacio; por ello, han sido interpretados como vestigios de un modo de pensar arcaico, “en el que la lógica aristotélica todavía no había abierto una brecha entre los objetos y nuestra aprehensión de ellos, y las relaciones entre fenómenos distintos eran sentidas no de manera abstracta sino como sólidas realidades” (Reckert 2001: 159). En la Península Ibérica, se manifiestan en una serie de *Cantigas de amigo*, compuestas y estilizadas por juglares y trovadores gallego-portugueses durante el siglo XIII, las cuales hablan de ritos mágicos que glorifican la fecundidad, ritos paganos estrechamente ligados al simbolismo (Asensio 1957: 40-43). Posteriormente, aparecen en las canciones que nos ocupan, a veces en sus formas prístinas, otras como inspiración y recreación. Es común que surjan en cancioncitas de origen semi-popular; podemos afirmar que algunos



poetas, como Gil Vicente y Lópe de Vega, escogieron el camino del símbolo, identificándose con la conciencia mítica y comunitaria (Victorio 2001: 73).

En una poética folclórica como la que estamos considerando, los motivos simbólicos son constantes y pertenecen al dominio común, forman parte del mundo integrado por lo masculino y lo femenino. Así, Paula Olinger indica que los símbolos representan la esencia de los dos principios fundamentales masculino y femenino: el primero como energía transformadora, el segundo como resultado de esa transformación (1985: 166-167). Los símbolos líricos medievales casi siempre se concentran en la mocedad del ser humano; se refieren a un periodo de incipiente juventud, en el que se inaugura el amor y la sexualidad. Se presentan en cancioncitas impersonales, que relatan encuentros amorosos y desfloraciones de niñas. Y, también, en canciones personales de voz masculina y femenina; estas últimas predominan y muestran una visión del amor y de la sexualidad peculiares de la mujer, en donde asume importancia la experiencia personal y la visión interna de la misma, como es el auto-erotismo y el primer encuentro amoroso. Parece que la moza tiene facilidad para expresar su mundo amoroso interno, sus sentimientos, anhelos y gozos mediante los símbolos. Por ello, su uso se relaciona, cada vez más, con la voz femenina del antiguo cancionero hispánico. En el siguiente análisis, veremos que la voz masculina también se vale de ellos como recurso de su discurso. Aparecen en canciones con un sabor antiguo, que se remontan a tiempos medievales; pero también en recreaciones de tipo popularizante, representativas de los Siglos de Oro. Ejemplifico el primer caso con la conocida canción 353 B, «Vos me matastes / niña en cabello...» El concepto del amor cortés *matar de amor*, que inculpa a la doncella (aunque también puede significar el éxtasis sexual, que pertenece a la tradición misma), se fusiona a algunos símbolos: la virginidad, puesta en la «niña en cabello»<sup>247</sup> y el lugar del encuentro amoroso, o el mismo acto amoroso relacionado con la humedad y la fertilidad femenina, la «ribera de un río» (*vid. infra, El vergel*). Los cabellos de la mujer se convierten en el objeto erótico por excelencia, su aspecto más sugestivo radica en la longitud de los mismos. Margit Frenk indica, en las anotaciones a

---

<sup>247</sup> “En la Edad Media llevar el cabello largo y suelto era propio de doncellas, la casada lo llevaba recogido en una toca. Lavarse el cabello, cuidarlo, trenzarlo o adornarlo dejaron de ser inocentes manifestaciones de coquetería femenina para significar la disponibilidad ante el amor” (Beltrán 1990: XXVII-XXVIII).

Las canciones que aluden a «la niña en cabello» en voz masculina son: 97, 353 A, 353 B, 342, 330, 379.

pie de la canción referida, un paralelo románico francés del siglo XIII,<sup>248</sup> señal de que los conceptos del amor cortés habían penetrado ya en las clases labriegas, y se habían unido intrínsecamente a otras formas líricas de carácter tradicional, como los símbolos.

Ahora paso a ejemplificar la canción semi-popular.<sup>249</sup> Me quiero apoyar en la canción 91 citada arriba en *Oficios femeninos*, que aparece en sus versiones A y B: «Vide a Juana estar labando / en el río y sin çapatás: / di, Juana por qué me matas» (91 A). Se trata de una cancioncita de la producción lírica de fines del siglo XVI; debió haber estado muy arraigada a la tradición dado el número de fuentes que la registran (18 en la B, entre ellas, tres de Lope de Vega, en sus obras dramáticas, *El mesón de la corte I*; *El galán escarmentado III* y *Obras son amores*, con algunas variaciones). No por tratarse de un arquetipo femenino característico de la lírica tradicional utilizado por la pluma del poeta, pierde la magia del símbolo.

El significado de los símbolos es amplio, polisémico y vago. No siempre se pueden resolver mediante un solo referente; algunos todavía no llegamos a comprenderlos en sus distintos contextos. Este análisis abarca solo unos cuantos incluidos en el discurso masculino y que ya han sido desentrañados.<sup>250</sup> En el discurso masculino, generalmente, los símbolos se relacionan con la sexualidad de la mujer (*la morena*, que alude en particular a su experiencia sexual) y con el ambiente propicio para el encuentro (*el vergel*). Para el hombre adquieren carácter simbólico ciertos rasgos físicos de la sexualidad de la mujer, así como algunos elementos de la naturaleza que identifican el espacio lúdico; es así, que el erotismo masculino se manifiesta fuera de sí mismo: en la mujer y en el entorno amoroso. La energía vital de la sexualidad masculina merodea a la mujer, y toma de ella ese rasgo elemental que la convierte en objeto apetecible.

### 5.3.1. La morena

*La morena* es un tema lírico común en varias tradiciones folclóricas europeas; aparece en la inglesa, la francesa, la alemana, la húngara, la italiana (Frenk 1993a y Vasvári 1999: 41) y, abundantemente, en la antigua lírica hispánica. Forma parte de las canciones en voz femenina (véase Masera 2001: 106) y, como veremos, también de la masculina. Desde la perspectiva del varón, hay una verdadera aprobación e incluso

---

<sup>248</sup> La cancioncilla dice: «Mort mí avez, / orgueilleusette; / a tort, doucette, / mort m'i avez?»; Boogaard la incluye en *Rondeaux et refrains. Du XIIe siècle au début du XIVe*. Paris, Klincksieck, 1969.

<sup>249</sup> En este estudio, utilizo los términos semi-popular y popularizante con el mismo sentido.

<sup>250</sup> Me baso en los estudios de Frenk (1993b), Masera (1995), Vasvári (1999), Reckert (2001), Victorio (2001) y Rodríguez de Alba (2005).

celebración de la morenez de la amada. Contrario a la opinión de Louise Vasvári —que considera esta expresión como lamentos o súplicas de los pretendientes a sus amadas morenas (1999: 46)—, lo más común es que el galán elogie la belleza de la *morena* con un tono efusivo y celebrativo; siempre están presentes el deseo y el erotismo en distintos niveles. Veamos los siguientes ejemplos:

Morenica, morena mía,  
más hermosa eres que el día. (106 *bis*)

Morenica de mis oxos,  
quémasme i abrásasme. (1705 *bis*)

Morenica, no despreceis la color,  
que la tuya es la mejor. (145 A)<sup>251</sup>

De 21 canciones, en el *corpus* estudiado en las que aparece el deíctico *morena*, únicamente 5 son lamentos;<sup>252</sup> las cuales tratan tópicos de origen cancioneril, como *la vida penada* o *la cárcel de amor*, que se han amalgamado al símbolo de *la morena*, adelante ejemplifico este fenómeno.

Simbólicamente, la morena era aquella mujer experimentada en lo sexual (Reckert 2001: 93-94). Desde un plano inconsciente, “la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor, a su experiencia sexual” (Masera 1001: 107). La voz masculina, conociendo el vínculo entre la sexualidad y el tono de la piel, al dirigirse amorosamente a la morena, manifiesta una doble intención sexual; pues, como hemos visto, en su discurso erótico, sobresale la propuesta o demanda amorosa. Para el hombre, *la morena* es una mujer erotizada, audaz y provocadora sexualmente, que alcanza a pasmarlo; como en la siguiente cancioncita, que acentúa la sexualidad de *la morena* disminuyendo la virilidad masculina:

La que me abrasó mi fe  
sin tocarme en el vestido  
la morená, morenica fue,  
la morená, morenica á sido. (266)

<sup>251</sup> Cfr. canciones del grupo alocutorio: 99 B, 106 *bis*, 145 B, 274, 335, 349 *bis*, 370, 381B, 381 C, 386, 402, 1705 *bis*, 1706; del delocutor: 144 *bis*, 258, 266, 497 A; y la 342 del grupo que combina locutor y alocutorio.

<sup>252</sup> Cfr. canciones números: 335, 370, 386, 402 y 497 A, se analizan adelante.

En los siguientes textos dirigidos a una morena surge la mirada erótica del galán (*vid. supra, Hablar y ver*); estos elementos poéticos se unen al tema de *la muerte de amor* (*vid. supra*), el cual puede aludir al subtema *morir de amor*, como equivalente del éxtasis sexual, o al *matar de amor*, cuando la amiga no corresponde al enamorado:

Morenica, ¿qué te pones?,  
que me matan tus amores. (335)

Morenita, mirarte deseo,  
que si no te miro, me muero. (349 bis)<sup>253</sup>

Surge la combinación de tópicos de origen culto con el deíctico *morena*, como acabamos de ver con *la muerte de amor*; pero además, está presente el tema de *los ojos*, *la vida penada* y el cautiverio del enamorado: A continuación ejemplifico:

¡Ava los tus ojos,  
linda morena!  
¡Ávalos, ávalos,  
que me dan pena! (370)<sup>254</sup>

Recordemos el tópico cancioneril *la cárcel de amor* (*vid. supra, Mártir de amor*), en donde el trovador, atado como un prisionero por las cadenas del amor, lloraba su desdicha y, mientras culpaba a la amada, suplicaba su compasión. Aquí, encontramos que la causante de tal encadenamiento resulta ser una morena:

Óyeme, dulce morena,  
sácame d'esta cadena. (386)

Hemos visto que la voz masculina prefiere acompañar el deíctico *morena* con un sufijo diminutivo. El más frecuente es *-ica* que se repite 11 veces, mientras que *-ita* aparece solo dos. El deíctico unido al diminutivo muestra gran efusividad y refleja una visión erotizada de la morena; es un enfoque positivo, cargado de simpatía y aprobación; no asume la carga de menosprecio que caracteriza los hipocorísticos femeninos (*vid. supra, Los nombres propios femeninos*). Veamos este ejemplo:

Morenita muy amada,  
cómo estás alborotada. (1706)

---

<sup>253</sup> Cfr, canción número: 402

<sup>254</sup> En la antigua lírica hispánica surge el tópico masculino «ojos morenos», analizado anteriormente (*vid. supra, Los ojos*).

La siguiente cancioncita, carente de deíctico que indique el género de la voz emisora, es masculina por el contexto. Debemos partir de los rasgos de la morena como símbolo sexual asociada a un fruto, la aceituna:

Olival, olival verde,  
azeitona preta,  
quem te colhesse! (254)

Este ejemplo está cargado de símbolos. Por una parte tenemos el huerto de olivos, que “tenía ambos sentidos —era lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma” (Frenk 1998: 165). Por otra, el fruto: “En la tradición hispánica, tanto el olivo como la aceituna suelen simbolizar a la mujer” (Frenk 1998: 180). En este poema la aceituna se presenta madura, es la relación directa de la *morena*, que está lista para el amor. El anhelo del deseo carnal masculino se concreta en el último verso, con la intención ¡ojalá pudiera cogerte!

El modelo racial de las musulmanas se presenta en las canciones 16 A y 16 B, con los deícticos *morica* y *morilla*.<sup>255</sup> Además, en estos casos, no cabe duda del origen árabe de los nombres femeninos Axa, Fátima y Marién. El enamoramiento sucede en Jaén, un lugar al sur de la península dominado por los moros. Vasvári, en *The Heterotextual Body of the Mora Morilla*, ha demostrado que la mora “can only be understood [...] as semi-synonymous with the morena” (1999: 41). Se trata de tres mujeres con una fuerte presencia erótica. Contrario al concepto del amor cortés, que era destinado a una sola mujer, este hombre se siente seducido por tres mujeres, quienes seguramente realizan actividades fascinantes. Según analizamos en *Los sustantivos en el discurso masculino* (vid. *supra*), cuando el sustantivo está en plural, probablemente representa a mujeres que se dedican a la prostitución

Tres moricas m’enamoran  
en Jaén:  
Axa i Fátima y Merién. (16 A)

En la lírica tradicional castellana de voz masculina, la presencia esporádica de la mora aparece siempre con sufijos diminutivos; los cuales manifiestan el aprecio

---

<sup>255</sup> El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* dice: “en España *moro* se aplicó además a todos los mahometanos, y de ahí pasó a significar un pagano, no bautizado” (Corominas 1981: t. 4, 151).

masculino por ellas. También la *morica* puede presentarse como cliché. Por ejemplo, en la canción 342, el galán cristiano la seduce diciéndole:

Buélbete cristiana,  
morica de los cabellos de oro,  
buélbete cristiana,  
hu si no bolberm'e io moro (342)

La expresión «morica de los cabellos de oro», más que aludir a una belleza exótica poco probable, une fórmulas comunes del discurso masculino: el deíctico *morica*, con el tópico *cabellos de oro*, muy utilizado en la lírica culta.<sup>256</sup> Entre tanto, el galán pide la conversión religiosa a la niña, de lo contrario, él se convertirá. Son los componentes religioso y racial que participan en una relación amorosa típica de distintas comunidades en contacto (Vasvári 1999: 44).

El tópico de la lírica cancioneril *la vida penada* (*vid. supra*) es padecido por el galán por una *morica*. Veamos el último ejemplo, en el que además participa el elogio a la belleza, de forma similar a las cancioncillas tipo requiebro (*vid. supra, El elogio*):

D'aquella morica garrida  
sus amores dan pena a mi vida. (497 A)

En el discurso masculino, la *morena* representa simbólicamente a una mujer mucho más asequible que la de tez blanca, por lo que la celebra y admira; aún cuando pueda causar su pena de amor. La voz masculina nunca compara a la morena con la mujer de tez blanca, cada una es hermosa por sí misma; tampoco razona sobre la morenez de su amiga,<sup>257</sup> lo que considera importante es la experiencia sexual de la mujer.

La mora que aparece en las palabras *morica* o *morilla* no representa al tipo racial de los moros, pues generalmente funciona como un cliché, como una mujer a la que dedica su amor y la desea, de igual manera que a *la morena*, excepto en las canciones 16 A y 16 B.

---

<sup>256</sup> Otra cancioncita de nuestro *corpus*, con un marcado acento cortesano, en que aparece esta figura metafórica, es la 97: «Los cabellos de mi amiga / d'oro son...» Esto nos recuerda otra más, que describe el prototipo convencional de belleza femenina en la lírica cancioneril: «rubia, blanca y bella» (617 *bis*). El dorado color del cabello no es necesariamente importación de los gustos líricos de la clase dominante. También aparece en mitos y leyendas antiguos, en los que se relaciona con los símbolos del sol (véase Morales Blouin 1981: 81, 145).

<sup>257</sup> En cambio la voz femenina justifica su morenez valiéndose de diversos argumentos. Ejemplifico con la canción 141: «Criéme en aldea, / hízeme morena, si en villa me criara, / más bonica fuera».

### 5.3.2. El agua

Antiguamente la mujer acudía a las fuentes y ríos para coleccionar agua o realizar actividades de aseo, en donde se propiciaba el encuentro amoroso con su amigo. En primera instancia, el agua posee un poder mágico de fecundidad y renovación sobre los seres vivos. Morales Blouin aborda este tema en detalle: “El agua propicia la fertilidad de ciertas criaturas, principio de importancia capital para los pueblos primitivos” (1981: 53). La voz de varón utiliza este y otros elementos simbólicos en el siguiente poema, además de manifestar una petición sexual. Es un hombre erotizado con la idea de ver el cuerpo de la amada en el baño. Es la canción 1700, la versión A aparece como canción independiente, debió haber sido muy conocida dadas las numerosas fuentes que la registran, la B contiene las glosas:

Si te vas a bañar, Juanica,  
dime a cuáles baños vas.

Si te vas a bañar al río  
o a algún rrosal onbrío,  
dímelo agora, amor mío,  
porque allí me hallarás.  
Dime a cuáles baños vas.

Si te vas a alguna huerta,  
o a alguna fuente cierta,  
¡ay!, no me cierres la puerta,  
porque vea cómo estás,  
Dime a cuáles baños vas.

(1700 B)<sup>258</sup>

“El baño como mito de fecundación contiene implícita la alusión subliminal al acto sexual, que culmina en la maternidad de la mujer” (Morales Blouin 1981: 239). Según el estudio de Rodríguez de Alba:

El baño, en la tradición poética medieval, se simbolizó como el lugar del encuentro sexual o como el acto sexual o como la inminencia del mismo; pero estas connotaciones le venían también de los baños públicos que habían devenido establecimientos promiscuos y lugares de citas amorosas legales e ilegales, por lo que ir a, o venir de, bañarse era mención directa del encuentro sexual (2005: 117).

---

<sup>258</sup> Cfr. canciones números: 91 A, 91 B, 353 B y 1701.

Las estrofas glosadoras pertenecen de Pedro de Orellana. En ellas surge la naturaleza y la vegetación: el *río*, el *rosal hombrío*, la *huerta* y la *fuelle*, siguiendo a Reckert, “son algunos de los ímbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaeda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso” (2001:138) Estamos frente a la unión de los enamorados. *Juanica* está a la sombra del rosal, es decir, bajo la influencia de la flor que encarna su sexualidad, o sea, está dispuesta para el amor (*vid. supra, La rosa y la fleur*). El huerto remite al jardín del deseo, pero también significa el pubis (Reckert 2001: 177-179); es más lujurioso, por cuanto es propiedad de alguien (Victorio 2001: 114). Corrobora esta idea la presencia del símbolo de *la puerta*, que es la parte que delimita el espacio femenino interior del exterior (Matera 2001: 105-106), la mujer puede abrirla o cerrarla, mientras el galán la persuade para penetrar (Vasvári 1999: 75). Entendemos, entonces, que *Juana* es casada. El apetito sexual del varón se concreta en la petición voluptuosa y reiterada en tres ocasiones, en la cabeza y al final de cada estrofa: «Dime a quales baños vas». También está presente el temor al desdén, al estilo del trovador quejumbroso, en el verso que dice «¡ay!, no me cierras la puerta». Confirmamos que la voz masculina intenta controlar su discurso, ejerciendo cierto efecto en la oyente con el uso del nombre en diminutivo.<sup>259</sup>

### 5.3.3. El vergel

El cercado, como hemos visto a lo largo del análisis, es uno de los lugares idóneos para el encuentro amoroso. Por lo común, pertenece a un hortelano, es un dominio masculino, como lo era la posesión de la tierra, y todo lo que sucedía allí le pertenecía al dueño. Así pretende la voz de varón sobre un pájaro fortuito que se introduce en su propiedad:

Volava la pega y vay-se:  
quem me la tomasse!

---

<sup>259</sup> *El cántaro* también es un símbolo relacionado con el agua que representa la virginidad de la doncella. Es un recipiente de simbolismo netamente femenino. Así, el cántaro quebrado es la pérdida de la virginidad, permite el fluir del agua que es la fecundidad (Morales Blouin 1981: 47). Este símbolo aparece una vez en el *corpus* que estudiamos:

Pois o cantarico hé novo,  
quero ir, mana, comvosco. (467)



Andava la pega  
no meu cerrado,  
olhos morenos,  
bico dourado.  
Quem me la tomasse! (252)

“Vuela la pega (la urraca) y vase: ¡ojalá pudiera yo agarrarla! Andaba la pega en mi cercado: ojos morenos, pico dorado” (Frenk 2001: 101). La pega entra en un jardincillo y vuela, escapándosele al deseoso hortelano, quien ya la hacía suya o probablemente lo fue pero ya no, causándole gran dolor. “En la entrega amorosa vista como pago por haber incurrido en una trasgresión el hombre siempre aparece como quien reclama su derecho sobre la mujer que ha osado transgredir la norma” (Masera 2000: 53). El ave, que encarna a la mujer, es una intrusa inasequible<sup>260</sup>, pues vuela, es decir que rechaza al galán. En su descripción aparece el tópico tradicional de voz masculina *ojos morenos*; el pico dorado indica su belleza admirada. El tono general del texto es de un gran suspiro por el amor frustrado. El hortelano está lleno de deseos por una mujer que ya le pertenece a otro: «Quem me la tomasse!».

En la siguiente cancioncita, la propietaria del jardín es una zagala, y la voz masculina habla en lenguaje figurado sobre a su cuerpo, realizando así una petición amorosa. El galán recrea un paisaje del campo, en el que se ostenta como labrador en sentido alegórico, y se presenta, al estilo cortesano, como servidor:

Acóxeme en tu sercado,  
zagalexa, y servirté:  
araré en tu verde prado,  
en tu valle senbraré. (1695 bis)<sup>261</sup>

El lenguaje de la naturaleza, como *valle* y *prado*, se relaciona con los genitales o el pubis de la mujer (*vid. supra, El lenguaje erótico en el discurso masculino*); pero, aquí nos alejamos de la figura del símbolo, estamos ante una metáfora de la mujer. Sucede que en la lírica culta también surge un espacio vegetal destinado al encuentro amoroso o a la amada misma como figura retórica, es el *hortus conclusus* de resonancias bíblicas,<sup>262</sup> que en el plano profundo, significa el jardín del Edén.<sup>263</sup> Es el

<sup>260</sup> Existen canciones en voz femenina que tratan sobre la intrusión de la niña en un vergel, la consecuencia tiene implicaciones sexuales demandadas por el hortelano, son la canción 308 B, «Dentro en el vergel / moriré» y 314 C, «Niña y viña, peral y havar, / malo es de guardar» (véase Masera 2001: 98).

<sup>261</sup> Cfr. canciones números: 100 bis, 136 y 1700 B.

<sup>262</sup> “La Virgen como «huerta cerrada» u «orto cerrado», conforme la añeja tradición tipológica que la identificaba con la Esposa bíblica” (Reckert 2001: 204). Del lenguaje religioso del culto mariano, fervor

lugar alegórico del ideal cortés, que representa una naturaleza humanizada y simbólica; en él, los árboles, los frutos y las plantas en general, significan la anatomía de la mujer:

El Paraíso Terrenal genera por una parte el jardín cercado del *Cantar de los cantares* y, por otra, el topos grecolatino del *locus amoenus*, y ambos vuelven a subdividirse. El último, el delicioso recinto natural idealmente propicio al amor (*dignus amore locus*, en expresión de Petronio), se transforma, en el decurso del tiempo, en el paisaje-metáfora de un cuerpo de mujer [...]; al paso que el *hortus conclusus* [...] es ya disémico en la Biblia, donde, tal como en la *Celestina* o *Don Duardos*, designa igualmente el jardín de la amada y al mismo tiempo su cuerpo (Reckert 2001: 209).

La canción citada apunta hacia ese espacio alegórico, expresa el anhelo de la unión sexual, una petición de amor que se vale de préstamos del lenguaje hortense. Un fenómeno similar ocurre en el siguiente poema, en el que el color verde, predominante en el huerto, es elegido para representar al amor, y es metáfora de las mujeres aludidas.

Verdes são as hortas  
com rosas e flores;  
moças que as regão  
matão-me d'amores. (87)

Por un cordonzillo verde  
no quiero io perderme. (676)<sup>264</sup>

*El vergel* es un símbolo de la tradición poética medieval que indica el espacio predilecto para el encuentro de los enamorados; simboliza a la mujer misma y su vulva. Halla una contraparte similar que también representa el pubis femenino proveniente de la poesía cutla, con un sentido alegórico o retórico. El *hortus conclusus* se relaciona con la gineolatría de los trovadores medievales, quienes sirven una feminidad idealizada, que no reside en mujer alguna en particular y es superior a todas (Salinas 1974: 25)

---

religioso a la figura de la Virgen Maria, surge un patrimonio disponible para el uso del culto erótico. Poesía paródica e irreverente, de la que hay muchas muestras en la Edad Media (Salinas 1974: 26)

<sup>263</sup> “La imagen del Paraíso [...] obsesiona a los seres humanos desde que el mundo es mundo o, mejor, desde que la pareja primordial, Adán y Eva, fue expulsada por el ángel con la espada de fuego del jardín encantado del edén, dicho de otro modo, desde que la humanidad tiene conciencia de que existe en alguna parte, en un tiempo indeterminado, un «lugar» donde la perfección sería posible” (Markale 1998: 232).

<sup>264</sup> Cfr. canciones números: 96, 100 *bis* y 1624. En esta última canción el *verde* es adjetivo de *balcón*; el escenario que representa el espacio femenino y del amor se colorea con plantas.

#### 5.3.4. El aire

El viento en la lírica tradicional simboliza el impulso sexual masculino; pero, generalmente, desde el punto de vista femenino (Frenk 1993b: 182). La mujer lo compara con un amante que la excita. “Se trata, pues, de un viento arrebatador de faldas, camisas y otros pudores” (Victorio 2001: 29). Es el viento cósmico, impregnador de vírgenes (Frenk 1993b: 168-170). Lo que llama sobre todo la atención de él es su fuerza y su libertad: nada hay que se le pueda oponer ni que lo pueda aprisionar. Por lo tanto, simboliza el instinto sexual en potencia y, sobre todo, en acto (Victorio 2001: 126). La voz masculina no quedó ajena a la visión femenina sobre el aire, la asumió en un puñado de cancioncitas, en las que él mismo se identifica con su vigor, como amante deseoso:

¡Agora viniese un viento  
que me echasse acullá dentro!

Agora viniese un viento  
tan bueno como querría,  
que me echasse acullá dentro,  
en faldas de mi amiga,  
y me hiciese tan contento,  
que me echasse acullá dentro. (255)

La fantasía erótica masculina se presenta en la imagen del viento metiéndose dentro de la falda. La transformación del pretendiente en aire es una forma imaginaria para concretar sus anhelos eróticos; además es muy acertada, pues su felicidad amorosa estriba en conseguir el bien deseado, en la unión física con su amada. En el siguiente ejemplo, que trata sobre el acto sexual de modo directo y burdo, el viento no es un símbolo ficticio sino concreto de la fuerza amatoria masculina:

Meneáos, señora comadre,  
meneáos, y daros á el ayre. (1703 *bis*)

El aire como el sol son símbolos masculinos; representan una energía transformadora, evidente en la piel que expuesta se quema, convirtiendo en morena a la blanca. El aire está presente en la siguiente canción de voz masculina con deíctico alocutorio:

Las mis penas, madre,  
d'amores son.

Salid, mi señora,  
de so'l naranjale,  
que sois tan hermosa:  
quemarvos á ell aire.  
D'amores son. (591)

Es una canción similar a la 136 «Salí da ribera / branquiña fror...» (*vid. supra*, «*La blanca niña*»), en cuanto a que ambas canciones son peticiones de amor, que parten del imperativo *salid* y, para seducir a la amiga, presentan elogios. La cabeza y la glosa de la canción 591 están temáticamente disociadas. La primera trata las penas de amor, tan comunes para hombres como para mujeres. La glosa refiere la petición amorosa del galán. Reckert afirma que es un diálogo entre madre e hija (2001: 133). Otra posible explicación es que la cabeza sea el quejido de la moza que, al igual que la niña del viñadero malo, ha tenido que dejar constancia de su amor (véase canción 314 C, en voz femenina, «Niña y viña, peral y havar, / malo es de guardar»); y repite en la glosa las mismas palabras del hombre que la sedujo. En el verso «quemarvos á ell aire», se concreta la solicitud del pretendiente, que desea la consumación del acto amoroso.

Finalmente, cito la siguiente canción con el símbolo del aire con deíctico del delocutor:

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el ayre.  
  
De los álamos de Sevilla,  
de ver a mi linda amiga,  
de ver cómo los menea el ayre.  
  
De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el ayre. (309 B)

La cabeza, que se repite íntegra al final, es de voz indeterminada. Puede ser que la moza hable de su propia experiencia al verse excitada sexualmente por su amigo; o que el galán refiera sus acciones sexuales.<sup>265</sup> En la glosa, de nuevo surge el verbo *ver* en boca del pretendiente que ha visitado a su amiga; por supuesto, se refiere a una visita sexualmente exitosa.

---

<sup>265</sup> El estribillo o cabeza es una cancioncita independiente de la versión B, la 309 A. Probablemente es de voz femenina (véase Victorio 2001: 129). Aquí, la mujer aparece bajo el símbolo de los álamos, el continuo movimiento de sus hojas impulsadas por el viento representa el influjo seductor de su amante.

Los símbolos aparecen en el discurso amatorio masculino, con menos frecuencia que en el femenino. Surgen como consecuencia de la presencia femenina, de su sexualidad y el deseo del hombre por poseer a la mujer amada. Es decir, que el uso de los símbolos en las canciones de voz masculina también gira en torno a la mujer. Ningún símbolo surge alrededor de su propia sexualidad, pues la visión masculina sobre el amor está en la mujer objeto de sus deseos. Así, el galán celebra a las mujeres con experiencia sexual, como el caso de *la morena* y la moza en contacto con el agua.

Un símbolo que alude al cuerpo femenino es el de *los cabellos*, objeto erótico femenino por excelencia; atraen al varón porque significan su doncellez. Asimismo, se alude con cierta frecuencia a *la puerta*, con el significado del espacio interior corporal femenino que desea penetrar el galán. El lugar predilecto para el amor, según la mayor frecuencia de canciones en voz masculina, es *el huerto, vergel, cercado o ribera*, que presenta un paralelo con el *hortus conclusus*, lugar alegórico del placer en la literatura culta. Y, ambos casos, significativos respecto a la anatomía femenina. El mundo vegetal converge en estas dos corrientes líricas, manifestando la sexualidad femenina y el impulso erótico del hombre. La diferencia radica en que es más explícita la metáfora, mientras que el símbolo conserva la magia y el misterio. La importancia del *vergel* en el discurso masculino es que allí logra la realización del acto amoroso, obtiene la satisfacción del deseo y, entonces, manifiesta su estado de enamoramiento. El hombre mismo aparece convertido en *aire*, es su propio impulso sexual capaz de seducir y penetrar a la amiga. Los símbolos que se analizaron forman parte de la visión masculina sobre el amor: la mujer, como objeto deseado, y el propio deseo erótico.

## 6. CONCLUSIONES

Conocer la identidad de género del emisor se convirtió en un requisito imprescindible para reunir un *corpus* de canciones en voz masculina. Con el nombre de *emisor* se designa a la persona que produce intencionalmente una expresión lingüística en un momento dado, ya sea oralmente o por escrito. Con el nombre de *receptor* se designa a la persona (o personas) a la(s) que el emisor dirige su enunciado. El enunciado es la expresión lingüística que produce el emisor, es decir, la canción. Los contextos en los que surge la emisión son importantes, pues ayudan a determinar las conductas amorosas masculinas y femeninas; en este sentido, la distancia en el tiempo afecta la comprensión cabal de las canciones

Una vez establecida la diferencia entre enunciación (proceso de los hechos discursivos) y enunciado, tuvo fortuna la distinción consecuente entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. *Yo* siempre es el sujeto de la enunciación; *tu* el receptor en la enunciación del enunciado, sin poder ser sujeto de la enunciación, como tampoco *él*. Esto se denomina unicidad del sujeto de la enunciación. Dicho de otro modo: el emisor, como sujeto de la enunciación, ordena el mensaje en torno suyo (egocentrismo de la enunciación). Sin embargo, los pronombres *yo-tu-él* pueden ser sujetos del enunciado. En la primera y la segunda personas recaen los roles fundamentales de la comunicación dialógica. Es decir, que son las personas que intervienen en las canciones en forma de diálogo. La tercera persona actúa como sujeto de la enunciación en enunciados impersonales.

La deixis personal es aquella expresión lingüística que se refiere al papel que desempeña un participante involucrado durante el acto de comunicación. Puede ser de primera, segunda o tercera persona; y cada una puede registrar su género mediante lexemas, desinencias y afijos. Los elementos deíctico personales permitieron agrupar las canciones en varios conjuntos. Primero distinguimos las canciones impersonales, procedentes de un *él* sujeto del enunciado; y las personales, procedentes de un *yo*. Las personales se presentan con tres géneros: femeninas, masculinas e indeterminadas. Se acopiaron en un *corpus* las canciones que proceden de un emisor genéricamente masculino. Valiéndonos de los elementos deíctico-personales, pudimos reunir tres grupos de canciones de acuerdo a la relación que establece el sujeto del enunciado con las tres personas gramaticales. El primer grupo fue el de *locutor*, que indica la relación con el *yo* masculino. El segundo, *alocutorio*; distingue a un *tú* femenino. El tercer grupo

fue el *delocutor*, que refiere a una tercera persona: *ella*. Asimismo, encontramos canciones que combinan estos elementos deíctico-personales.

Se demostró que el deíctico *madre* no es exclusivo de la voz femenina; aparece con frecuencia en la masculina, como una forma desprovista de sentido, un cliché.

Algunas canciones que se conforman de cabeza y glosa presentaron discrepancia en el género del emisor. Cuando había algún deíctico en una de las dos partes que indicara el género, este estableció la clasificación de la canción; aunque la otra parte fuera indeterminada o impersonal. Así, casi todas las canciones lograron ser clasificadas. Para ello fue necesario recurrir al contexto, y considerar las que pueden ser parodia. Fue imposible determinar el género de las canciones: 6, 287 B, 314 *bis* y 536 B.

En el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, el número de canciones amatorias que señalan el género del emisor mediante la deixis personal es de 555. Que se divide de la siguiente manera: 278 canciones de voz masculina; y, 277 de voz femenina.<sup>267</sup> Observamos equilibrio en el número de canciones procedentes de cada género. Esto confirma la idea de que “entre el pueblo hispánico medieval, en marcadísimo contraste con la aristocracia española contemporánea, los dos sexos tenían en sus relaciones idénticas prerrogativas” (Frenk 1992a: 7). Véase la siguiente tabla que desglosa los resultados expuestos:

Secciones de amor del <i>Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica</i> (siglos XV a XVII). Canciones según el género de su voz		
Deíctico en:	La voz masculina	La voz femenina
Locutor	17	86
Alocutorio	157	84

<sup>267</sup> De voz femenina he clasificado, además de las que incluye Masera en su estudio, las siguientes del *Nuevo corpus*:

Locutor (8 canciones): 193 *bis*, 464 *bis*, 584 *bis*, 696 *bis*, 1644 *bis*, 1650 *bis*, 1686 B y 1686 *bis*.

Alocutorio (13 canciones): 331 *bis*, 346 *bis*, 359 B, 407 A, 445 *bis*, 650 *bis*, 667 *bis*, 1663 *bis*, 1690 *ter*, 1691 *bis*, 1719 *ter*, 1726 *bis* y 1732 *bis*.

Delocutor (12 canciones): 90 *bis* A, 235 *bis*, 206 *bis*, 220 *bis*, 266 *bis*, 272 *bis*, 523 *bis*, 1647 *bis*, 1656 *bis*, 1721 *bis*, 1721 *ter* y 1723 *bis*.

Locutor más alocutorio (2 canciones): 1666 *bis* y 1690 *bis*.

Locutor más delocutor (4 canciones): 158 *bis*, 212 *bis*, 234 *bis* y 302 *bis*.

Alocutorio más delocutor (esta combinación no había aparecido en el “viejo” *Corpus*), solo hay una: «Venís mal encaminado, / **caballero**, / que otro ha venido primero / que será mejor tratado» (697 *bis*).

Delocutor	71	82
Locutor + alocutorio	8	8
Locutor + delocutor	15	16
Alocutorio + delocutor	9	1
Locutor + alocutorio + delocutor	1	
Total de canciones	278	277

Estas cifras comprueban que la voz femenina tiende a erigirse como centro de su discurso; sin embargo, la mujer también está interesada en dirigirse a su amado y a hablar de él. El discurso femenino presenta equilibrio entre los deícticos que utiliza; lo que se comprende como una visión mucho más proporcionada de ella y su amado. En contraste, la voz masculina es desmedida. Las cancioncitas que señalan el alocutorio sobrepasan por mucho los otros grupos. El discurso masculino, en su mayoría, se dirige a la amada,<sup>268</sup> casi siempre con la intención de seducirla; para ello presenta la solicitud o demanda amorosa mediante el elogio y la declaración; pero también, el reclamo y la queja, al estilo del trovador. Es decir, que la voz masculina pone su felicidad o desdicha amorosa en manos de su amiga; aunque también ejerce su dominio, pues una cantidad importante de canciones del grupo alocutorio se expresan mediante verbos en imperativo.<sup>269</sup>

La mayor parte de los sustantivos que utiliza la voz masculina para dirigirse a su amada son característicos de la tradición: *niña, moza, morena y zagala*; muchas veces presenta tales sustantivos en diminutivos. En estas formas disminuidas el locutor expresa gran contenido afectivo. El sustantivo *señora*, de tipo cancioneril, coloca a la amada por encima del enamorado en la escala social, y su uso es tan frecuente como el de *niña*. Los adjetivos utilizados en el discurso masculino son calificativos positivos en

<sup>268</sup> Una diferencia con la lírica cancioneril es que el trovador habla mucho sobre sí mismo, mientras que en expresión folclórica es pequeño el grupo de canciones con deíctico en locutor. Muchos temas cortesanos se concentran en el enamorado; ahí tenemos, *el mártir de amor*, con sus diversas manifestaciones a través del llanto, la cárcel de amor, el apartamiento de la dama; y la discreción, que se entretiene mucho en ensalzar la propia virtud. Y otras formas en las que encarece el propio prestigio como caballero de la Orden de Amor. (Como muestra, véase la sección *El galán* de Aguirre 1971: 63-74).

<sup>269</sup> Cfr. canciones números: 101, 136 *bis*, 145 A, 145 B, 338 *bis*, 341, 361, 370, 374, 36, 379, 381 B, 381 C, 405 A, 417, 423, 438, 473, 543, 591, 613, 647 *bis*, 1665, 1669, 1671, 1693, 1695 *bis*, 1698, 1698 *bis*, 1700 A, 1700 B, 1702, 1703 *bis*, 1707 A, 1707 B, 1708, 1709, 1709 *bis*, 1708 *ter* A, 1709 *ter* B, 1710, 1710 *ter*, 1713, 1714, 1716, 1740 A.



su gran mayoría; los más abundantes son: *bonita, hermosa, linda, casada, garrida, galana y lozana*.

Los nombres propios femeninos son deícticos de los grupos alocutorio y delocutor. Se analizaron solo algunos, los que se registraban con mayor frecuencia. Todos los nombres provienen de la Biblia, excepto el de Teresa, de uso español y que se extendió después de la canonización de Teresa de Ávila; han perdido su referente evangélico, para evocar personajes del pasado inmediato o del presente. Se conforman como personajes sexualmente activos *Marica, Juanica / Juanilla y Teresa / Teresica*. Es decir, los nombres propios más comunes que presentan sufijos diminutivos, excepto *Teresa*.

La voz masculina tiene un alto control de su discurso. Sus estrategias lingüísticas buscan que la canción sea lo más exitosa posible para lograr sus deseos amorosos, ya sea seduciendo a su amada o culpándola por su desdicha. Por ello, en sus formas lingüísticas focaliza los elementos deícticos en su amada (podemos ver la marcada desproporción del grupo con deíctico en alocutorio).

No todas las canciones que se consideran provenientes de una voz genéricamente distinta, masculina o femenina, se presentan con una marca deíctica de género. La relación que denota el emisor con el contexto es muy importante; en ella se manifiestan las conductas y las visiones, masculinas y femeninas, relacionadas con el amor. Se establecen entonces una serie de tópicos, característicos de la voz masculina para los fines requeridos. Algunos, como vimos, tenían origen en la lírica cancioneril, de dominio masculino, en los que entra de lleno el concepto del amor cortés. Otros encuentran sus raíces en la tradición popular.

El análisis que incluye los tópicos y símbolos amplía el número de canciones de voz femenina y de voz masculina. La voz femenina en el *Nuevo corpus* tiene 138 canciones contextuales;<sup>270</sup> mientras la masculina, 96. Siendo una sociedad dominada

---

<sup>270</sup> La canciones del *Nuevo corpus*, que se incluyen en el grupo de voz femenina según su contexto, son: 178 *bis*, «Madre, la mi madre, / yo mé d'enbarcar: / ja la mar, a la mar me llevan, / quien se va a la mar!»; con el tema de *la partida*. La 205 *bis*, «Se me a mym não casão...»; con *el casamiento*. La 463 *bis*, «Triste vida biviré / si por do quiera que vais / vos mi amor, no me leváis»; con el subtema «*Llévame, amigo*». La 550 *bis*, «¡Tardasses, amor tardasses, / y no me olvidasses! // Vaste, amor: / ¡quién te viesse tornar!...»; con el tópico *la espera*. La 586 *bis*, «Pues ke no se me lo pide nadie, / démelo el aire»; con el símbolo *el aire*. Finalmente, con lenguaje en doble sentido que se refiere a los deseos de la mujer están las canciones: 1645 B, «No sé ke me tengo...»; 1645 *bis*, «Herviendo tengo la olla »; 1646 *bis*, «El codico me arde, madre...»; 1652 *bis*, «Veinte y dos años tengo...»; 1719 *ter*, «Tiéneme debajo...»; y, por último, 1725 *bis*, «¡San Jorge! / ¡Que se le alarga y se l'encoje!».

Sugiero que se incluyan, en el *corpus* de voz femenina, las siguientes canciones:  
Con el tópico *la espera*:

por el hombre, no le era necesario dejar huella de sí mismo en su discurso, daba por sentado que el que hablaba era él. Entonces, sucede una contradicción: muy pocas canciones han podido clasificarse como de voz masculina según el contexto, frente a las que se clasifican como de voz femenina; se observa una clara propensión en el aumento de poemas de esta voz. Tal abundancia muestra el desempeño importante de la mujer, en el ámbito lírico amatorio, aún cuando el hombre la dominaba en lo social, y poseía el respaldo de la lírica culta. Mariana Masera en las conclusiones de su estudio sobre la voz femenina se pregunta “¿Será que en el discurso poético popular es a la voz masculina, importación de la poesía culta, la que se debe distinguir, la distinta de la voz femenina? En otras palabras, y llevando estos resultados a sus últimas consecuencias, esto podría ser un indicio de que en un primer estadio la voz femenina era la original de la lírica popular” (Masera 2001: 110). Dados los resultados obtenidos en este análisis, podemos afirmar tal hipótesis. Debemos siempre considerar que algunos tópicos tradicionales masculinos, como *la casada* y *la morena*, así como formas características de su discurso como el elogio a través de *la canción de ronda*, y, por otra parte, la canción que habla del *amor forastero*, y también las canciones en las que aparece el símbolo de *la morena*, asumen fuerza propia en el folclor, y no indican relación con el concepto del amor cortés. Son manifestaciones auténticas y antiguas de los hombres. Esto nos invita a pensar que la voz masculina ha participado en la lírica popular desde muy atrás, quizá no tanto como la femenina; pero no necesariamente es una importación de la lírica culta.

Debemos detenernos en la importancia que tiene la lírica cancioneril como principio influyente en el discurso masculino de la lírica de tipo tradicional. La voz masculina se explica en gran medida por el concepto del amor cortés, a través de algunos de sus tópicos característicos, como: *la muerte de amor*, *los ojos*, *la vida penada del enamorado* y su constante queja hasta el llanto y la *cárcel de amor*, *la*

---

Por mi vida, que no's aguarde  
si venís tarde. (663)

Que no duermen los mis ojos  
ni descança el corazón  
hasta que vengáis, amor. (430)

Y, relacionada con la petición sexual masculina, la siguiente canción; que expresa la disyuntiva en la decisión a la respuesta:

Bien haría, mal haría,  
si le doy lo que pedía. (1672)

*discreción, los cizañeros* y las alegorías de la guerra, de Cupido y de la caza. Asimismo, la lírica culta se presenta en nuestras cancioncitas concretamente en figuras de tipo retórico; allí están las comparaciones de «*la blanca niña*», además de las metáforas al *cabello de oro, la flor y la rosa*; con frecuencia surgen varios tópicos de este tipo en una misma cancioncita. Algunos temas y formas son comunes a toda poesía amatoria en boca de varón, no solo durante la Edad Media y el Renacimiento sino actualmente; como *la partida* y *el elogio*. Lo interesante es que los temas del amor cortes se funden con formas populares, como los personajes folclóricos. Ese amor característico de la nobleza y la realeza llega a los labriegos y gente del pueblo en general, quienes la adoptan hasta hacerla propia; por ejemplo, el tópico cancioneril *matar de amor*, se debe a una *morena* o a *Mariquita*. Asimismo, en el tema de *ojos* confluyen las dos corrientes líricas: la cancioneril, que contribuye con la parte del tema de las miradas; y la popular, con el adjetivo *morenos*. Los *ojos morenos* se asocian al símbolo erótico de la *morena* de carácter tradicional. Por otro lado, los ojos claros no son apreciados únicamente por traslado de los gustos de la clase dominante, también forman parte de la leyenda y el folclor, se relacionan con cierta diosa del agua, que tiene los ojos «imposiblemente verdes» (Morales Blouin 1981: 81).

Un rasgo de la voz masculina en la antigua lírica popular es el erotismo. En este sentido, una diferencia respecto a la lírica culta es que ésta utiliza eufemismos para encubrir su verdadero fin, en tanto que en la de tipo tradicional las expresiones son directas y picantes. El hombre demanda abiertamente lo que quiere. En el concepto del amor cortés está presente la moral cristiana, aunque sea en forma paradójica; mientras que en la expresión folclórica, que tiene mucho de precristiana, el tema del bien y del mal no está presente. Asimismo, podemos decir, que una de las diferencias más importantes entre estas líricas radica en la actitud del discurso masculino hacia la mujer. En la cancioneril, la mujer se idealiza: su hermosura y gracia son encarecidas, no se diga sus virtudes; y el trovador se subordina al servicio de su dama. En la popular, la amada tiene el mismo nivel del enamorado, a pesar de la importante herencia del concepto del amor cortés, la igualdad entre los enamorados prevalece:

Fue a la ciudad mi morena:  
¿si me querrá cuando vuelva?      (258)

En la antigua lírica popular amatoria, la acción de los verbos *hablar* y *ver* revela una relación íntima entre los enamorados que las realizan. Para el hombre *ver* siempre

indica una imagen erótica sobre la mujer que despierta su pasión o que ha concedido el gozo; *hablar* es la respuesta de la mujer, y aquí el galán no puede más que esperar que sea positiva, o bien puede revelar una declaración amorosa.

Una serie de cancioncitas resaltan la virilidad masculina; poseen un contenido burlón sobre el sexo, versan sobre las relaciones adúlteras, la masturbación y el exhibicionismo; y, aunque por su temática, pueden caer en lo soez y prosaico, mantienen un sentido humorístico indiscutible.

En la voz masculina que estudiamos también aparecen los símbolos, por lo general concentrados en la mujer como objeto de su deseo. El más común es el de *la morena*. El único en el que aparece el hombre como su propio impulso erótico transformado es *el aire*. Quiero indicar que el símbolo *el vergel* entra en contacto con el *hortus conclusus* de la literatura culta. Los valles y huertos se alían para representar a la sexualidad de la mujer, centro inspirador del hombre.

Las reflexiones anteriores son una pincelada de la riqueza y belleza de la antigua lírica amatoria popular hispánica; son una muestra de su trascendencia en lo literario y en lo histórico. Observamos una gama de sentimientos amorios amplia, algunos heredados de la canción cortés; en breve medida aparecen rasgos petrarquistas; y, en abundancia lo folclórico, con sus frecuentes matices lúdicos y la llaneza en su erotismo.

## APÉNDICE

Las canciones que no presentan apóstrofe son: 16 A, 16 B, 46 A, 46 B, 49, 53, 55, 57, 61, 66 B, 67, 69, 74, 75, 75 *bis*, 76, 77, 79, 79 *bis*, 81, 82, 82 *bis*, 83, 84 *bis*, 87, 89, 89 B, 94, 97, 99 *bis*, 185 B, 255, 264, 266, 267, 492, 497 A, 501, 588, 611, 627, 628, 630, 692, 690, 759, 759 *bis*, 1621, 1622 B, 1624, 1625, 1639, 1643, 1655 A, 1676, 2655 B, 1657, 1678 A, 1736 ter, 1739 *bis*, 1742, 1742 *bis*, 1744 *bis*.

Las canciones que presentan apóstrofe son las siguientes:

**alma mía:** 543 (comparte con *zagaleja*)

**Amor:** 751, 765 A, 765 B.

**branquiña fror:** 136 *bis*

**calabaça:** 1715

**espadas afiladas:** 487 A, 487 B

**galanes:** 690

**indeterminado:** 86, 88, 92, 114, 160, 258, 265, 273 B, 304, 327 *bis*, 340, 345 *bis*, 349, 375 B, 379 *bis*, 447, 513, 567 *bis*, 607, 621, 626, 631, 632, 636, 637, 640, 654, 674, 674 A, 674 B, 689, 750

**madre:** 127, 260, 309 A, 309 B, 591 (comparte con *señora*), 592, 1739, 1739 A; **miña mai:** 475 (vocativo a la madre)

**muchachas:** 84

**ojos:** 367

**perricos:** 1670

**romerico:** 527

**al ser amado:**

*aldeana:* 101

*Antona:* 103

*amor:* 338 (comparte con *senyora*); *miña amor:* 376; *miño amor:* 442; *amor garrido:* 478; *amor mío:* 1700 B (comparte con *Juanica*); *buen amor:* 1715 (comparte con **Calabaça**).

*Belilla:* 1658 A, 1658 B

*biuda*: 441  
*bonica*: 109, 1701 *bis*; *bonita*: 1701 *ter*  
*casada*: 341, 374, 440, 658, 1710; *linda casada*: 652; *mal casada*: 398  
*Catalina*: 358, 431 B, 473, 1708; *Catalineta*: 542  
*comadre*: 1706 *ter*; *señora comadre*: 1703 *bis*  
*dama*: 98 A (comparte con *niña*), 336; *damas*: 1743; *damas arreboladas*: 1740 A  
*Fatimá*: 458  
*fermosa*: 112  
*galana*: 1740 B  
*hermana*: 100, 451; *hermana Lucía* 660; *Teresica hermana*: 1704 E; *mana*: 397, 467, 650, 655, 1709 *ter* B (comparte con *Joana*).  
*hilandera*: 1671, 1709  
*Isabel*: 113, 328, 347, 1694; *Ysabel*: 438, 449  
*Juana*: 91, 91 A, 91 B, 99 A; *Xuana*: 471, 1709 *ter* A; *Juana y Juanilla*: 1665; *Juanilla*: 1700 A, 1707 B; *Juanica*: 1700 B (comparte con *amor mío*); *Joana*: 1709 *ter* B (comparte con *mana*)  
*la*: 239 A, 239 B, 239 C, 365, 1698 *bis*  
*labradora matadora*: 102  
*Leonor*: 672, 738  
*mal amiga*: 403  
*María*: 91, 91 A, 99 B, 99 *bis*, 1702, 1713; *Mariquilla de Meneses*: 1675; *Marica*: 1709 *bis*; *Marikita*: 1710 *ter*; *María del Rión*: 659  
*Minguilla*: 1707 A  
*Morenica*: 106 *bis*, 145 A, 145 B, 335, 381 B, 381 C, 402, 1705 *bis*; *dulce morena*: 386; *linda morena*: 370; *morenita*: 49 *bis*, 1706; *morica*: 342  
*moza*: 1717; *mozas*: 1737, 1738 A, 1738 B; *mozuela*: 116, 1716; *mozuelas*: 1734 *ter*; *moçuela de Carasa*: 1719  
*niña*: 89 A (comparte con *dama*); 98 C, 115, 353, 357, 361, 409, 450, 561, 653 B, 1695, 1714; *blanca niña y niña hermosa*: 240; *ninha*: 330; *niña en cabello*: 353 A, 379; *niña virgo dalgo*: 357; *menina*: 98 B, 362, 384, 431 B; *Torre de la niña*: 405 A  
*paloma*: 406

*Pascualeja*: 474  
*pastorcilla*: 551, 351 A  
*prima*: 1698  
*serrana*: 657 A, 657 C; *serranica*: 329; *serranicas*: 613  
*señora*: 108, 324, 326, 337, 338, 343, 344, 355, 356, 389, 393, 394, 399 A, 399 B, 408, 417, 423, 483, 484, 542 *bis*, 562, 591 (comparte con **madre**), 670, 1696, 1697; *señora descortés*: 668 B; *senyora*: 338, 339, 419; *senhora*: 385; *señora comadre*: 1703 *bis*  
*Teresa*: 1669, 1693, 1704 A; *Teresota*: 1730  
*Ynés*: 1659; *Ynesilla*: 647 *bis*  
*zagala*: 100 *bis*; *zagaleja*: 543 (comparte con **alma mía**), 1674 A, 1707 C; *zagalexa* 1695 *bis*.





## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María (1965): *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- ed. (1971): *Cancionero general de Hernando del Castillo. Antología temática del amor cortés*. Salamanca, Anaya.
- (1981): “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”, en *RF*, 93, pp. 54-81
- ALONSO, Álvaro (1986): *Poesía de Cancionero*. Madrid, Cátedra.
- (2001): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*. Londres, Queen Mary and Westfield College.
- (2005): “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 235-246.
- ALONSO, Amado (1967): “Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos”, en *Estudios lingüísticos*, Madrid, Gredos, pp. 161-189.
- ALONSO, Dámaso (1958): “La caza de amor es de altanería”, en *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid, Gredos, pp. 271-293.
- ALONSO, Martín (1986): *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1979): *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía. Introducción al léxico del marginalismo*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ALVAR, Carlos (1981): *Poesía de trovadores, trouvères, Minnesinger: de principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid, Alianza.
- y Ángel GÓMEZ MORENO, (1988): *La poesía lírica medieval*. Madrid, Taurus.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.
- ASENSIO, Eugenio (1957): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos.
- (1983): “Un poeta en la cárcel. Pedro de Orellana en la Inquisición de Cuenca”, en *Homenaje a J. M. Blecha*. Madrid, Gredos, pp. 89-98.
- BELTRÁN, Vicente, ed. (1990): *La canción tradicional de la edad de oro*. Barcelona, Planeta.
- ed. (1987): *Canción de mujer. Caniga de amigo*. Barcelona, PPU.
- ed. (1993): *Poesía de Jorge Manrique*. Con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil. Barcelona, Crítica.
- BENVENISTE, Émile (2001): *Problemas de lingüística general*, t. I. México, Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena (1988): *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.
- BREMAUNTZ LÓPEZ, Martha Silvia (2003): *La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina / Voz femenina*. (Tesis de Maestría, UNAM).
- CABO ASEGUINOLAZA (1988): “Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, coord. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, pp. 225-230.
- Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos* (1952), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, prol. Margit Frenk Alatorre. Valencia, Castalia.

- Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses* (1926-1928), 3 tomos, ed. José Joaquim Núñez. Coimbra, Universidade de Coimbra.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel (1983): *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses*. Reino Unido, University of Exeter.
- CELA, Camilo José (1988): *Diccionario del erotismo*. Barcelona, Grijalbo.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder.
- CLINE, Ruth H. (1972): "Heart and Eyes", en *Romance Philology*, 25, pp. 263-297.
- COMBET, Louis (1969): "Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la réédition du «Vocabulario de refranes de Gonzalo Correas»", en *Bulletin hispanique*, 80, pp. 231-254.
- COROMINAS, J. M. (1981): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos.
- (2000): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet. Madrid, Castalia, (2000).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o Española, según la impresión de 1611, con las ediciones de Benito Remigio Noyadens publicadas en la de 1674*, ed. M. de Riquer. Barcelona, Impr. de S. A. Horta I. E., 1943.
- DEYERMOND, Alan (1980): *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media 1*. Barcelona, Crítica.
- (1984): *Historia de la literatura española. Edad Media*. Tr. de Luis Alonso López. Barcelona, Ariel.
- DIAZ-PLAJA, Fernando (1994): *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Madrid, EDAF.
- Diccionario de la lengua española*. Real academia española (2001). Madrid, Espasa.
- DORRA, Raúl (1997): *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México, UNAM.
- DUCROT, Osvald y Tzvetan TODOROV, (2000): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI.
- ENCINA, Juan del (1990): *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y Caronlyn R. Lee. Madrid, Castalia.
- FRENK, Margit (1978): *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia.
- (1984): *Entre folklore y literatura*. México, El Colegio de México.
- (1985): *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México.
- (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. Madrid, Castalia.
- (1992a): "Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española", en *Heterodoxia y ortodoxia medieval: Actas de las Segundas Jornadas Medievales*. Concepción Abellán, Concepción company, Aurelio González, Lilian von der Walde (eds.), México, UNAM, 1992, pp.1-19.
- (1992b): "Mucho va de Pedro a Pedro (polisemia de un personaje proverbial)", en *Scripta philológica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, t. 3, pp. 203-220.
- (1993a): "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, t. 2*. Madrid, Castalia, pp. 139-159.

- (1993b): “Symbolism in Old Spanish Folk Songs”. Londres, Queen Mary and Westfield College. (*The Kate Elder Lectures*, 4).
- (1994a): “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista”, en *Images de la femme en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, pp. 91-102.
- (1994b): “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”, en *Actas III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 tomos, Isabel Toro Pascual (ed.), Biblioteca Española del Siglo XV. Salamanca, Universidad de Salamanca, t. 1, pp. 41-60.
- (1998): “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, pp. 159-182.
- (2001): *Lírica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra. 12<sup>a</sup> ed.
- (2003): *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII*. México, FCE / UNAM / El Colegio de México.
- GERLI E., Michael (1981): “La «religión de amor» y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, en *Hispanic Review*, 49, pp. 65-86.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1962): “Los sufijos diminutivos en el castellano medieval”, *Revista de Filología Española, Anejo 75*, Madrid.
- GREEN, Otis Howard (1969): *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*. Madrid, Gredos.
- GUTIÉRREZ Tuñón, Manuel (2002): *Diccionario de castellano antiguo. Léxico español medieval y del Siglo de Oro*. España, Editorial Alfonsópolis / Alderabán Ediciones / Diputación Provincial de Cuenca.
- IGLESIAS, Ángel (1983): “Nominación marginante en el picarismo literario y el folklore”, en *Revista de Filología Románica*, 1, pp.137-181.
- (1984): “Función proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto”, en *Criticón*, 28, pp. 5-95.
- LE GENTIL, Pierre (1949): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Rennes, Plihon.
- LE GOFF, Jacques (1999): *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Paidós.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1979): *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid, Gredos.
- MAL LARA, Juan: *Filosofía vulgar* (1568), ed. de A. Vilanova. Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1958-1959. 4 tomos.
- MARKALE, Jean (1998): *El amor cortés o la pareja infernal*. Tr. de Manuel Serrat Crespo. Barcelona, Medievalia.
- MASERA, María Ana Beatriz (1995), *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics*, (Tesis de Doctorado, Univ. of London: Queen Mary & Westfield College).
- MASERA, Mariana (2001): “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona, Azul.
- (1999): “«Que non sé filar, ni aspar, ni devanar»: erotismo y trabajo femenino en el Cancionero hispánico medieval”, en *Discursos y representaciones en la Edad Media: Actas de las VI Jornadas Medievales*. México, UNAM, pp. 215-231.
- (2000): “«Fue a la ciudad mi morena: / Si me querrá cuando vuelva». La voz masculina en la antigua lírica tradicional”, en *Medievalia*, 31, pp. 47-57.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): *Poesía juglaresca*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MIRAMÓN LLORCA, Carmen (1999): *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*. Alicante, Universidad de Alicante.
- MORALES BLOUIN, Eglá (1981): *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- MORLEY, Silvanus G., y Richard W. TYLER, (1961): *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*. Valencia, Castalia.
- NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio (1973): *El diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno*. Madrid, Gredos.
- OLINGER, Paula (1985): *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark, Juan de la Cuesta.
- PEDROSA, José Manuel (1992): “La canción de ronda de *Las calles del amor* entre los sefardíes de oriente (1)”, en *Revista de Folklore*, 134, pp. 39-47.
- (1993): “Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: Del *Cancionero Musical de Palacio* al folklore moderno”, en *Revista de Folklore*, 153, pp. 75-82.
- (1994): “Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de M. Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)”, en *Anuario de Letras*, 32, pp. 209-250.
- (1999): *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Oiartzun, Guipuzkoa, Sendoa.
- Real Academia Española (1989): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (2001): *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa.
- RECKERT, Stephen (2001): *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid, Gredos.
- RODRIGUEZ DE ALBA, Carlos Rodolfo (2005): *Los símbolos florales en la antigua lírica popular hispánica*, (tesis de Maestría, UNAM).
- SALINAS, Pedro ed. (1974): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona, Seix Barral.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio ed. (1977): *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SAN PEDRO, Diego de (1971): *Cárcel de amor*, ed. Kieth Whinnom. Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid, Gredos.
- SECO, Manuel (1996): *Gramática esencial del español*. Madrid, Espasa-Calpe.
- TIBÓN, Gutierre (1961): *Onomástica hispanoamericana*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- VASVÁRI FAINBERG, Louise (1999): *The Heterotextual Body of the Mora Morilla*. Londres, Queen Mary & Westfield College, (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar; 12).
- VICENTE MATEU, Juan Antonio (1994): *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*. Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad.
- VICTORIO, Juan (1995): “El erotismo en la lírica tradicional”, en *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*. Francisco Márquez Villanueva (ed.). México, El Colegio de México, pp. 505-514.
- (2001): *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Madrid, Ediciones de la Discreta.

- WALDE MOHENO, Lillian Von Der (1997): “El amor cortés”, en *Cemanáhuac*, 3, 35, pp. 1-4.
- WHINNOM, Keith (1968-1969): “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, en *Filología*, 13, pp. 361-381.
- (1980): “La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril”, en *Actas VII de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Instituto Cervantes, Alcalá de Henares, Madrid, pp. 1047-1052.
- (1981): *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Durham, University of Durham.



## ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

La ortografía ha sido modernizada. El número de la canción citada está entre paréntesis.

### A

- A la puerta de Santo Domingo (1744 *bis*): 37  
A las montañas, mi alma, (192): 71  
A nadie quiero querer, (745): 21 n. 20  
A quién contaré mis quejas, (380): 73  
A vossa promessa, mana, (655): 107  
Abaja los ojos, casada, (374): 67  
Ábalas, ábalas, hala, (86): 120  
Abaté, abaté! (1678 A): 120  
Abrázame, Juana, más, (1702): 45  
Ábreme, casada, por tu fe (341): 35, 87  
Abríme, Menguilla, (1707 A): 50  
Acógeme en tu cercado, (1695 *bis*): 131  
Agora viniese un viento (255): 133  
Águila que vas volando, (571): 85  
Alegrita me vino (60): 20  
*Allá arriba, arriba*, (86): 119  
Allá me tienes contigo, (329): 94  
Amor falso, amor falso (662 B): 61 n.107  
Apartar-me-hão de vós, (478): 22-23  
Aquel caballero, madre (281): 51 n. 93  
Aquella mora garrida (497 B): 27  
Aquí te tengo, (407 B): 83 n. 157  
Aquí no hay que esperar (287 A): 109  
Aquí no hay sino ver y desear, (287 B): 29  
Así vida, vida amores, (105): 103  
Así vida, vida mía, (106): 105 n. 200  
Aunque me maten, vida, (351 *bis*): 57-58  
Aunque pase gran trecho del mar (541): 69 n. 127  
Aunque soy hombre extranjero, (79): 95  
Ava los tus ojos, (370): 126  
Ay de mí, (351 B): 55  
Ay!, de aquella vanda ou desta (75 *bis*): 114  
Ay, Amor, queráis me ayudar (51): 81  
Ay, Dios, quién hincase un dardo (253): 84  
Ay, ojuelos verdes!, (563): 65-66  
Ay, que linda que sois, María! (99 B): 99  
Ay, que no oso (1656): 75

### B

- Bonica, la rebonica, (1701 *bis*): 38  
Bonita, la rebonita, (1701 *ter*): 99

## C

Caballero, queráis me dejar, (4 B): 24  
Canas do amor, canas, (311): 27  
Casada ni por casar (53): 87  
Castigado me ha mi madre, (161): 116 n. 235  
Castillo, dáteme, date (405 B): 79  
Catalina, Catalina, (358): 82  
Cogióme a tu puerta el toro, (652): 87  
Con qué ojos me miraste, (485 B): 76  
Corten, espadas afiladas, (487 A): 77  
Criéme en aldea, (141): 128 n. 258  
Cuando a tu puerta me voy, (340): 59  
Cuando mi padre me casó, (234): 51  
Currúcate, acá, comadre, (1706 *ter*): 33

## D

Dale, si le das, (1719): 45-46, 119 n. 243  
Dame del tu amor, señora, (417): 102  
Dámela, la del zangomango (1698 *bis*): 68 n. 124  
De amores son mis ojuelos, madre, (127): 117  
De aquella morica garrida (497 A): 128  
De buenas armas me armé (327 *bis*): 80  
De las dos hermanas, dose, (88): 60  
De los álamos vengo, madre, (309 B): 134  
Decid, gentil aldeana, (101): 99  
Dentro en el vergel (308 B): 131 n. 263  
Desde agora (542 *bis*): 91  
Desdeñado soy de amor: (631): 70  
Despedida te daré, (379 *bis*): 60-61  
Desposástesos, señora, (670): 89  
Después que a la mar pasé, (578): 92  
*Di ley vi namx / ay mesqui / naffla calbi. //*  
    Cuando vos veo, señora, (339): 29 n. 33, 105 n. 201  
Di, pastor, pues eran míos (649 E): 21 n. 20  
Dicen que me case yo: (218): 12  
Dícneme que el amor no hiere, (621): 56  
Dícneme que tengo amiga, (67): 56  
Dime, señora, di, (562): 92  
Dios me libre, madre (1739 A): 54  
Dios me libre, madre (1739 B): 34  
Dó va la niña (77): 104

## E

El amor de Minguilla, ¡huy ha! (265): 54  
El amor del soldado (724): 95 n. 186  
En aquesta calle moran (82 *bis*): 103  
En el arrabalejo (75): 115



En el campo la galana (74): 116  
En el lazo te tengo, (406): 83 n. 157  
En la huerta nace la rosa, (8): 26  
En todo sois bonita, (109): 64  
Enamoráronse mis ojos (327): 68  
Encara que non te lo digo, (338): 73  
Engañástesme, señora (668 B): 72  
Enojásteos, señora: (399 B): 72  
Entre los ojos traigo (57): 57  
Esta es la merced que la pido: (365): 32

## F

Falai, minha amor, falai-me, (376): 113  
Falso cavaleiro ingrato, (665): 61  
Fue a la ciudad mi morena: (258): 141

## G

Gentil caballero, (1682): 24  
Garridica soy en el yermo (231): 90 n. 167  
Guarridica yo si morena (143): 22 n. 21

## H

Hagadesmé, hagadesmé (617): 74  
Hilander de torno, (671): 119  
Hilar, hilar, Teresota (1730 B): 19 n. 16  
Hora, Amor, hora, no más! (756 A): 81-82

## I

Irme quiero a las ermitas (49): 30  
Isabel e Margarita (89 B): 48-49  
Isabel, boca de miel, (113): 47  
Isabel, y vos lo ved, (347): 109

## J

Já não quer minha senhora (632): 113  
Já vedes minha partida, (556): 93-94, 112  
Junco menudo, junco, (304D): 23

## L

La moza engañóme: (1621): 112  
La que me abrasó mi fé (266): 125  
Las mis penas, madre, (591): 133-134  
Lindos ojos habéis, señora, (108): 12, 63  
Los cabellos de mi amiga (97): 128 n. 257

Los amores de la niña (251): 63  
Los ojos que matan a mí (566): 64

## M

Madre, casarme quiero, (197): 12  
Madre, una mozuela (260): 114  
Mal conocéis al Amor, Leonor! (738): 81  
Mal haya quien os casó, (239 C): 91  
Mal haya quien os casó, (239 A): 33-34 n.45, 40  
Mal herido me ha la niña (628): 82  
Mala amiga, en buena fe, (403): 60  
Mala noche me diste, casada: (658): 87  
María tan, buena (99 *bis*): 31 n. 37  
Marica, tente a las alforjas, (1709 *bis*): 43  
Mariquiita, majemos un ajo, (1710 *bis*): 43  
Mariquita me llaman los arrieros, (176): 44 n. 75  
Meneáos, señora comadre, (1703 *bis*): 133  
Menga Gil me quita el sueño, (299): 50  
Menina da mantellina, (98 B): 19  
Menina hermosa (431 B): 71  
Mi gavilán, señora, (408): 85  
Mi señora, si se usase (238): 12  
Mientras el santero va por leña, (1701): 87  
Mientras más mal me tratáis, (400): 72  
Mimbrera, amigo, (5 B): 24 n. 27  
Minino hermoso, (332): 63 n. 111  
Miña dama, miña niña, (98 A): 98  
Miño amor, dejistes “¡ay!”, (442): 33-34 n.45, 90  
Míos eran, linda dama, (649 C2): 21 n. 20  
Míos eran, mi señora, (649 C1): 21 n. 20  
Míos fueron, mi corazón, (649): 21 n. 20, 66  
Mirándome está la niña (1624): 68  
Mis ojuelos, madre (128): 63 n. 112  
Morenica de mis ojos, (1705 *bis*): 125  
Morenica, dime cuándo (381 B): 80  
Morenica, morena mía, (106 *bis*): 104 n. 200, 125  
Morenica, no despreséis la color, (145 A): 125  
Morenica, ¿por qué no me vales?, (402): 54  
Morenica, ¿qué te pones?, (335): 126  
Morenita, mirarte deseo, (349 *bis*): 126  
Morenita muy amada, (1706): 126  
Mozuela de la saya de grana, (1716): 112  
Mozuela paporroncita, (116): 39 n. 60  
Muéresme una picaña (1643): 112

## N

Não choreis, meus olhos, (439): 71  
Niña, erguidme los ojos, (361): 67

No ay amistad, por firme que sea, (490): 18  
No es menester sino sólo mirarme (366): 64  
No he ventura, mezquino yo, (623): 30  
No lloréis, casada (440): 90  
No me las enseñes más, (375 B): 105-106  
No puedo apartarme (247 B): 26  
No querés que viva, no: (Aguirre 1971: 118-119): 54-55  
No quiero ser monja, no, (210): 12  
No quiero tener querer, (B y B1): 21 n. 20

## O

Ojos garzos ha la niña: (250): 63 n. 114  
Ojos morenicos, (360): 66  
Ojos morenos, (426 A): 66  
Ojos, mis ojos, (107): 69 n. 128  
Olival, olival verde, (254): 127  
Olorosas son las rosas (104): 122  
Óyeme, dulce morena, (386): 126

## P

Paloma era mi querida, (83): 85  
Páreste a la ventana, (379): 32  
Pastora da serra, (69): 33  
Pastorcilla mía, (551): 94  
Pastorcilla, por ti muero, (351 A): 58  
Pastorcillos, míos son, (649 D): 21 n. 20  
Penas tiene mi corazón (593): 18  
Perdí el corazón (259): 18  
Perdida teñyo la color: (273 B): 28  
Perdíme por conoceros, (352): 66  
Picado me deja (1739): 112  
Pie, pie, pie, (1697 *bis*): 117  
Poco a poco (759 *bis*): 70  
Poder tenéis vos, señora, (337): 80  
Pois o cantarico é novo,(467): 130 n. 260  
Pois que Madanela (61): 32, 60  
Pónteme de cara, (364): 68  
Por amor de vos, señora (335): 92  
Por esta calle que entramos, (81): 96-97  
Por esta calle que voy, (82): 97  
Por lo que, señora, debo (344): 100  
Por malos envolvedores (482): 76  
Por matar una garza, (513): 84  
Por un cordoncillo verde (676): 132  
Por una vez que mis ojos alcé (185 A): 67 n. 122  
Por una vez que mis ojos alcé (185 B): 67 n. 122  
Por vos mal me viene, (357): 82  
Por vos, gentil señora, (356): 73

Porque duerme sola el agua (166): 18  
Preso me lo llevan (491): 83 n. 155  
Pues no me queréis hablar (674 A): 114  
Pues que no me queréis amar (674 B): 114  
Pues que nos ponen en tan mala fama, (471): 18 n. 14, 78  
Pus que no·m veleu amar, (675 B): 92  
Puse mis amores (54): 12

## Q

Qué bonita eres, zagala, (100 *bis*): 98  
Qué bonita labradora (102): 54  
Qué bonita sois, hermana!, (100): 98  
Qué bonita que sois, Juana! (99 A): 12  
Que de vos, el guindo, (418): 115  
Qué haré? (349): 57  
Que me mata porque la vea: (679): 39, 116  
Que por más que me digáis (160): 78  
Qué te contariva, (1658 B): 41 n. 66  
Queredme bien, caballero: (236): 12  
Queréisme matar, (392): 55  
Quien amores tiene (617 *bis*): 106  
Quién compra un perrito, damas, (1743 *bis*): 38  
Quién me ahora acá mi sayo, (6): 25  
Quien os dijo mal de mí, (484): 76  
Quién os ha mal enojado, (446): 91  
Quién te hizo tan honesta, (345): 100  
Quién te me enojó, Isabel? (449): 33-34 n.45, 48  
Quién vos había de llevar, ojalá! (458): 109  
Quiero dormir y no puedo, (304 C): 88  
Quiérola mucho, (637): 72-73  
Quiérome querellar, (633): 20

## R

Romerico, tú que vienes (527): 94

## S

Salí da ribera (136 *bis*): 105  
Se me desta terra for, (457): 93  
Si la mozueta no me agrada, (689): 78  
Si me lo has de dar, (1696 *bis*): 110  
Si pica el cardo, moza di? (1717): 111  
Si queréis brincar, danzar, bailar, (1675): 121  
Si te echaren de casa, (473): 49  
Si te mato, cotovía, (404): 83  
Si te vas a bañar, Juanica, (1700 B): 129  
So la rama, niña, (314 *bis*): 27  
Sois fermosa e tudo tendes, (112): 65

Son tan lindos mis cabellos (126): 54 n. 96  
Soropicote, picote, mozas, (1737): 38  
Soy enamorado, (66 B): 75  
Soy mozo y vergonzoso, (1655 B): 31  
Soyme de esta tierra (78): 96

## T

Tales olhos como los vossos (111): 63  
Téngote en el lazo (407 A): 83 n. 157  
Toda la noche velé, (690 *bis*): 32  
Todos dicen que te lo pida: (1698): 110  
Tomar quero outra dama, (692): 93 n. 176  
Torre de la niña, y date! (405 A): 79  
Tres cosas demando, (79 *bis*): 119  
Tres moricas me enamoran (16 A): 25, 38 n. 56, 127  
Tres morillas me enamoran (16 B): 24, 38 n. 56

## U

Una dama me diera una flor, (55): 102  
Una dama me mandó (94): 109  
Una mozueta de Logroño (1719): 45-46, 119 n. 243  
Ums olhos que eu vi, (248): 64  
Unos ojos negros vi: (249): 67

## V

—Vámonos a acostar, Pero Grullo, (1730 C): 19 n. 16  
Vámonos a acostar, Pero Grullo, (1730 A): 19 n. 16  
Vámonos de aquí, galanes, (690): 18 n. 15, 33  
Vamos a aquel vergel, (1695): 116  
Vaya o venga, (264): 93 n. 179  
Vayámonos ambos, (463): 26  
Véante mis ojos, (428): 59  
Vejo mar, não vejo terra, *ai!* (567 *bis*): 93  
Vencedores son tus ojos, (110): 65  
Vengo de tan lejos, (653 A): 92  
Vengo mal ferido, (588): 59  
Vente a la mañana, hermana, (451): 37 n. 55  
Verdes são as hortas (87): 132  
Verdes são os campos (96): 65  
Vi los barcos, madre, (536 B): 28  
Vida da minha alma, (431 A): 117  
Vida de mi vida, (1705): 87  
Vida, falai-me hoje, (377): 113  
Vide a Juana estar lavando (91 B): 118  
Vide a Juana estar lavando (91 A): 205  
Viva la gala de la pastorcilla (28): 18  
Voava la pega y vai-se: (252): 130-131

Vos me habeis muerto, (353 A): 53  
Vos me matastes, (353 B): 58  
[...] Vos vedes cómo rosas (Aguirre 1971: 57): 101  
Voz tiene el águila, niña, (409): 85  
Vuélvete cristiana, (342): 128  
Vuestros amores, hermana Lucía, (660): 33  
Vuestros son mis ojos, Isabel, (328): 69

## Y

Y al alboré, y al alboré, (450): 105 n. 200  
Yo qué le hice, yo qué le hago, (644): 73  
Yo vestíme el mi gabán (1625): 68

## Z

Zagaleja del ojo rasgado, (1674 A): 111  
Zagaleja del ojo rasgado, (1674 B): 33  
Zagaleja la de lo verde, (543): 91